Jonah Lehrer

PROUST BİR SİNİRBİLİMCİYDİ



AYRINTI
BİLİM

JONAH LEHRER

1981'de Amerika'da doğdu. Columbia Üniversitesi'nde sinirbilim okudu. Sinirbilim alanında yazılar ve kitaplar kaleme aldı. *The New Yorker*, *Nature*, *Seed*, *The Washington Post* gibi mecralara düzenli olarak yazılar yazmaktadır.

Ayrıntı: 1420
Bilim: 12

Proust Bir Sinirbilimciydi
Jonah Lehrer

Kitabın Özgün Adı
Proust Was a Neuroscientist

İngilizceden Çeviren
Ferit Burak Aydar

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

© Jonah Lehrer. 2007

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı ve Cilt
Deren Matbaacılık Ambalaj San. ve Tic. Ltd. Şti.
Beylikdüzü OSB Mah. Orkide Cad. No: 9/Z
Merkez Köyü / Merkez Bucağı / Beylikdüzü / İstanbul
Tel.. (0212) 875 48 86-87
Fax: (0212) 875 48 88
Sertifika No.. 47881

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi'nde Birinci Basım 2009

Ayrıntı Yayınları'nda Birinci Basım 2020
Baskı Adedi 2000

ISBN 978-605-314-465-6
Sertifika No.. 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı
No: 1 Kat: 5 Sirkeci – İstanbul
Tel.. (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Jonah Lehrer

Proust Bir Sinirbilimciydi



Sarah ve Ariella'ya ithafen

İçindekiler

giriş 11
1. walt whitman / hissetmenin tözü 17
2. george eliot / özgürlüğün biyolojisi 42
3. auguste escoffier / lezzetin özü 70
4. marcel proust / belleğin yöntemi 92
5. paul cézanne / görme olayı 114
6. igor stravinski / müziğin kaynağı 139
7 gertrude stein / dilin yapısı 163
8. virginia woolf / ortaya çıkan benlik 188
koda 212
teşekkür 220
kaynakça 222
dizin 237

Gerçeklik en huşu uyandırıcı tahayyülün bir ürünüdür.

Wallace Stevens

Olayların bir koşulu olarak kişiliğin rolünün bilim tarafından sistematik olarak reddedilmesi, yani asli ve en derin özü bakımından yaşadığımız dünyanın tam anlamıyla gayri şahsi olduğu yönündeki sofuca inancın, günü geldiğinde, bizim o çok güvendiğimiz bilimimizde haleflerimizi en çok hayrete düşürecek şey olması gayet muhtemeldir; bu noksanlık bilimimizin çoğunlukla perspektiften yoksun ve eksik görünmesine neden olacaktır.

William James

giriş

Geçmişte bir dönem sinirbilim laboratuvarında çalışmıştım. Günlerimizi zihnin nasıl hatırladığını, bir hücreler yığınının nasıl olup da geçmişimizi içinde barındırdığını anlamaya çalışarak geçirirdik. Ben sadece bir laboratuvar teknisyeniydim ve günlerimin çoğu masabaşı biliminin tuhaf işlerini yapmakla geçiyordu: Güçlendirme, vorteksleme, pipetleme, dizileme, tasnif vs. Yaptığımız sadece basit kol emeğiydi, ama çalışma derin olduğu hissini uyandırıyordu. Gizemler önemsiz sorular haline getirilecek şekilde damıtılmıştı ve deneylerimin başarısız olmadığı zamanlarda bir cevap buluyordum. Doğru, toz gibi, yavaş yavaş birikiyordu sanki.

Aynı dönemde Proust okumaya başladım. Laboratuvara çoğu zaman *Swann'ların Tarafı*'nı da getirir ve deneyin sonuçlanmasını beklerken birkaç sayfa okurdum. Proust'tan tek bir beklentim vardı: Biraz eğlenmek ya da cümle kurma sanatı hakkında bir şeyler öğrenmek. Bir insanın belleği hakkında yazdığı hikâye benim gözümde bir hikâyeden daha öte bir şey değildi. Bu bir kurmaca eserdi, yani bilimsel gerçeklerin tam karşıtıydı.

Fakat biçimler arasındaki bu karşıtlığı –benim bilimim kısaltmalarla konuşurken, Proust lafı dolandırdıkça dolandıran bir düzyazı kullanıyordu– bir kez aşınca, aralarında şaşırtıcı bir yakınlık olduğunu sezmeye başladım. Bir romancı olan Proust benim deneylerimi önceden dile getirmişti. Proust ve sinirbilim belleğimizin nasıl çalıştığı hakkında ortak bir görüşe sahipti. Dikkatli dinlediğiniz takdirde aslında aynı şeyi söylüyorlardı.

Bu kitap, sinirbilimin keşiflerini önceden gören sanatçıları, yani bilimin insan zihni hakkında bugün yalnızca *yeniden* keşfettiği doğruları –gerçek ve elle tutulur doğruları– keşfetmiş olan yazarları, ressamları ve bestecileri konu alıyor. Bu sanatçılar hayal güçleriyle geleceğin gerçeklerini önceden dile getirmişlerdir.

Elbette biz bilginin aslında bu şekilde ilerlemediğini düşünürüz. Sanatçılar hoş hikâyeler anlatırken, bilimciler nesnel bir şekilde evreni tarif ederler. Bilimsel yazıların hakikatine varılamayan satırlarında gerçekliğin kusursuz bir yansıması olduğunu tahayyül ederiz. Bir gün gelecek, bilim her şeyi çözecek diye düşünürüz.

Ben bu kitapta farklı bir hikâye anlatacağım. Ele alınan sanatçılar modern bilimin doğuşuna şahit olmuş olsalar da –Whitman ve Eliot, Darwin üzerine kafa yormuştu, Proust ve Woolf ise Einstein'a hayrandı– sanatın gerekliliğine olan inançlarını hiçbir zaman bırakmadılar. Bilimciler düşünceleri anatomik parçalarına ayırmaya başlarken, bu sanatçılar da bilinci içeriden anlamak istemişlerdi. Onların nazarında gerçeklik bizimle, bizim gerçeği nasıl *algıladığımız*la başlamalıydı.

Bu sanatçıların hepsinin kendine özgü bir yöntemi vardı. Marcel Proust tüm gününü yatakta geçirir, eski günleri düşünürdü. Paul Cézanne saatler boyu öylece bir elmaya bakardı. Auguste Escoffier sadece müşterilerini memnun etmeye çalışırdı. İgor Stravinski müşterilerini memnun et*me*meye çalışırdı. Gertrude Stein ise sözcüklerle oynamayı severdi. Fakat aralarındaki teknik farklara rağmen, bu sanatçıların hepsi de insan deneyimine sonu gelmez bir ilgi duyuyordu. Yarattıkları eserler keşif edimleriydi; anlayamadıkları gizemlerle bu şekilde boğuşuyorlardı.

Bu sanatçılar bir endişe çağında yaşamışlardı. On dokuzuncu yüzyılın ortasına gelindiğinde, teknoloji romantizmin tahtını gasp etmiş ve insan doğasının özü sorgulanır olmuştu. Bilimin sıkıntıyı artırıcı keşifleri sayesinde ölümsüz ruh mevta olmuştu. İnsan düşmüş bir melek değil, maymunun tekiydi. Bu koşullarda yeni ifade tarzları için hummalı bir arayışa giren sanatçılar yeni bir yöntem buldular: Bu yöntem aynaya bakmaktı. (Ralph Waldo Emerson'un sözleriyle, "Zihin kendisinin farkına varmıştı.") Bu içe dönüş son derece özbilinçli bir sanat yarattı; bu sanatın konusu psikolojimizdi.

Modern sanatın doğuşu çetrefillidir. Dönemin insanları serbest nazımlı şiirlere, soyut resimlere ya da olay örgüsü olmayan romanlara alışık değildi. Sanatın güzel ya da eğlendirici (hattâ mümkünse ikisi birden) olması gerektiği düşünülüyordu. Sanat bize dünya hakkında hikâyeler anlatmalı, olması gerektiği ya da olabileceği haliyle hayatı sunmalıydı. Gerçekler acıydı ve sanat da bizim kaçış kapımızdı. Fakat modernistler bize istediğimizi vermeyi reddettiler. Şaşırtıcı bir güven ve ihtirasla, hakikati anlatan kurmaca eserler yaratmaya çalıştılar. Sanatları zor olmasına karşın, bu sanatçılar şeffaflık derdindeydiler: Eserlerinin biçimlerinde ve çatlaklarında kendimizi görmemizi istiyorlardı.

Bu kitapta ele alınan sekiz sanatçı zihni anlamaya çalışmış yegâne insanlar değildir. Sanatları en kesin şekilde kanıtlandığı için, bilimdeki gelişmeleri en açık şekilde öngördükleri için onları seçtim. Gelgelelim bu sanatçıların özgünlüğünde çok farklı düşünürlerin etkisi olmuştur. Whitman Emerson'dan esinlenmiş, Proust Bergson'u hatmetmiş, Cézanne Pissarro çalışmış, Woolf da Joyce'tan cesaret almıştır. Ben burada bu sanatçıların yaratma süreçlerini şekillendiren entelektüel atmosferi kaba hatlarıyla sunmaya ve sanatlarının ortaya çıkmasında pay sahibi olan insanlara ve fikirlere dikkat çekmeye çalıştım.

Bu sanatçılar üzerindeki en önemli etkilerden biri –ve hepsinin paylaştığı tek etki– yaşadıkları dönemin bilimiydi. C. P. Snow iki kültürümüz arasındaki üzücü bölünmenin yasını tutmadan çok önce, Whitman beyin anatomisi kitaplarını çalışıp ürkütücü ameliyatları izliyor, George Eliot Darwin ve James Clerk Maxwell okuyor, Stein William James'in laboratuvarında psikoloji deneyleri yapıyor, Woolf ise zihin hastalıklarının biyolojisini öğrenmeye çalışıyordu. Bu sanatçıların sanatını bilimle olan ilişkisini dikkate almadan anlamak olanaksızdır.

Yaşadıkları çağ bilimsel çalışmalar açısından heyecan verici bir dönemdi. Yirminci yüzyıla gelindiğinde Aydınlanma'nın eski rüyası artık elle tutulacak kadar yakındı. Sanki bilimcilerin el attığı her yerde gizem kayboluyordu. Hayat kimyadan, kimya da fizikten ibaretti. Tüm evren titreşimli moleküller yığınından başka bir şey değildi. Bu yeni bilgi esasen bir yöntemin zaferine işaret ediyordu; bilimciler indirgemeciliği keşfetmiş ve keşiflerini başarıyla gerçekliğe uyguluyorlardı. Platon'un benzetmesiyle, indirgemeciler "iyi

bir kasap gibi doğayı eklemlerine ayırmayı" amaçlarlar. Bütünü ancak parçalarına ayırarak anlayabiliriz, gerçeği çözülene kadar teşrih etmemiz gerekir. Biz yalnızca parçalardan, kısaltmalardan, atomlardan ibaretiz.

Fakat bu sanatçıların tek yaptıkları bilimsel olguları yeni ve güzel biçimlere tercüme etmek değildi. Böylesi çok kolay olurdu. Onlar kendi deneyimlerini keşfe çıkarak hiçbir deneyin gösteremeyeceği şeyleri ifade ettiler. O zamandan beri yeni bilimsel teoriler geldi geçti, ama bu sanat baki kaldı, hem de ilk günkü gibi gücünü ve bilgeliğini koruyarak.

Proust'un bellek konusunda haklı olduğunu, Cézanne'ın görme korteksi konusunda tekinsizce doğru olduğunu, Stein'ın Chomsky'yi öncelediğini, Woolf'un da bilincin gizem perdesini parçaladığını biliyoruz; modern sinirbilim bu sanatsal sezgileri doğrulamıştır. Aşağıdaki bölümlerde bilimsel süreç ve bilimcilerin ellerindeki verileri nasıl yeni, sağlam hipotezler haline getirdikleri hakkında bir fikir vermeye çalıştım. Her büyük sanat eseri gibi, her parlak deney de tahayyül ederek başlar.

Maalesef, bugünkü kültürümüzün gerçeğin ne olduğuna ilişkin tanımı çok dardır. Eğer bir şey sayılabilir ya da hesaplanabilir değilse, gerçek olamaz. Bu katı bilimsel yaklaşım çok şeyi açıkladığından, her şeyi açıklayabileceğini sanıyoruz. Ama deneysel yöntem de dahil olmak üzere her yöntemin sınırları vardır. İnsan zihnini ele alalım. Bilimciler beynimizi fiziksel ayrıntıları üzerinden tarif ediyorlar; elektrikli hücreler ve sinaptik boşluklardan oluşan bir dokuma tezgâhından başka bir şey olmadığımızı söylüyorlar. Ama dünyayı bu şekilde deneyimlemediğimizi unutuyorlar. (Makine gibi değil, hayalet gibi hissederiz.) İronik olabilir ama doğrudur: Sanatın bir şeye indirgeyemeyeceği yegâne gerçeklik bilip bilebileceğimiz tek gerçekliktir. Tam da bu nedenle sanata ihtiyacımız var. Sanatçılar gerçek deneyimlerimizi dile getirerek bize bilimimizin eksik olduğunu, hiçbir madde haritasının bilincimizin gayri-maddeselliğini açıklayamayacağını hatırlatırlar.

Bu kitabın anlatmak istediği, sanat ve bilimden yapılmış olduğumuzdur. Rüyaların yapıldığı maddeden yapılmışız biz, ama aynı zamanda yalnızca maddeyiz. Şu anda beyni, gizeminin hiçbir zaman çözülemeyeceğini kavrayacak kadar tanıyoruz.

Tıpkı bir sanat eseri gibi, malzemelerimizin toplamından daha fazlasıyız. Bilim, gizemi belli bir çerçeve içine oturtmak için sanata ihtiyaç duyar, ama her şeyin gizemli kalmaması için sanatın da bilime ihtiyacı vardır. Bu iki gerçeklik de tek başına çözüm olamaz, zira bizim gerçekliğimiz çoğul olarak var olur.

Umarım bu sanatsal keşif hikâyeleri her türlü beyin tasvirinin her iki kültüre de, yani hem bilime hem de sanata ihtiyaç duyduğunu gösterecektir. Bilimin indirgemeci yöntemleri deneyimlerimizin sanatsal yönden araştırılmasıyla kol kola gitmelidir. Kitapta bu diyaloğu yeniden tahayyül etmeye çalışıyorum. Bilim sanatın gözünden irdelenirken, sanat da bilimin ışığında yorumlanıyor. Deney ile şiir birbirini tamamlıyor. Zihin bütünlüğe kavuşuyor.

1
walt whitman
hissetmenin tözü

Şair kendi bedeninin tarihini yazar.
Henry David Thoreau

WALT WHITMAN Amerikan İç Savaşı'nın konusunun beden olduğunu düşünüyordu. Ona göre Konfederasyon yanlılarının suçu siyahlara et yığını olarak davranmaları, onları bir et parçası gibi alıp satmalarıydı. Whitman'ın ilk kez New Orleans'taki bir köle pazarında idrak ettiği gerçek, bedenle zihnin ayrılmaz olduğuydu. Bir insanın bedenini kamçılamak ruhunu kamçılamak demekti.

Whitman'ın şiirlerindeki ana fikir budur. İnsanın bir bedene *sahip* olduğunu söylemek yanlıştır, zira insan *bizzat* bir bedendir. Hislerimizin maddi olmadığını hissetsek de, aslında başlangıç noktaları bedendir. Whitman tek şiir kitabı *Çimen Yaprakları*'na derisini ruhuyla doldurarak başlar, "koltukaltı kokum duadan daha güzel":

Birisi ruhu mu görmek istiyordu?
Buyur gör, kendi şeklini ve çehreni...
Bak! Beden içerir ve anlamın kendisidir, esas
Meseledir ve içerir ve ruhtur.[1]

1. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition,* New York: Random House, 1993, s. 27.

Whitman'ın bedenle ruhu mezcetmesi devrimci bir fikirdi, anlayış bakımından da kullandığı serbest nazım biçimi kadar radikaldi. O dönemde bilimciler hislerimizin beyinden geldiğine, bedenin de hareketsiz bir madde yığınından ibaret olduğuna inanıyorlardı. Whitman ise zihnimizin tenimize bağımlı olduğu kanaatindeydi. "Eksiksiz biçim"imiz hakkında şiirler yazmaya kararlıydı.

Whitman'ın şiirlerini bu denli önemli kılan şudur: "güzelliği terden", metafiziksel ruhu yağ ve deriden çekip çıkarmaya çalışır. Filozofların yüzyıllarca yaptıkları gibi dünyayı ikicilikler şeklinde bölmek yerine, Whitman her şeyi diğer şeylerle süreklilik içinde kavrıyordu. Whitman'a göre, beden ile ruh, dünyevi ile aşkın aynı şeyi ifade eden farklı sözcüklerdi. Boston'lı Aşkıncı filozof Ralph Waldo Emerson'un bir keresinde ifade ettiği gibi, "Whitman *Bhagavatgita* ile *New York Herald*'ın kayda değer bir karışımıdır."

Whitman bedensel hisler teorisini kendi kendisini tetkik ederek oluşturmuştu. Onun *Çimen Yaprakları*'nda yapmaya çalıştığı şey sadece "bir *kişiyi*, bir insanı, (on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Amerika'daki kendimi) özgürce, tümüyle ve gerçekten kayda"[2] geçirmekti. Böylece şair kendisini bir ampiriste, kendi deneyiminin lirik şairine dönüştürmüştü. Whitman'ın *Çimen Yaprakları*'nın önsözünde yazdığı üzere, "Benimle birlikte aynanın içlerine bakmak için yanımda duracaksınız."

Whitman'ın ruhla bedeni birbirinden ayrılamayacak şekilde "iç içe geçmiş" olarak görmesini sağlayan bu yöntemdi. Whitman tenin bir yabancı olarak görülmediği şiirler yazan ilk şairdi. Whitman'ın vezinsiz biçiminde, bedeninin manzarası şiirlerinin esin kaynağı olmuştu. Hayatı boyunca yazdığı her dize kendi anatomisinin dürtüleriyle, onun bilgece arzuları ve dile getirilemeyen duygularıyla sancımıştır. Hiçbir şeyden utanmayan Whitman hiçbir şeyi dışarıda bırakmamıştı. Okurlarına şu vaatte bulunuyordu: "Sizin şu etinizden büyük bir şiir doğacak."[3]

Sinirbilim bugün Whitman'ın şiirlerinde dile getirilenlerin doğru olduğunu biliyor: Duygularımız bedenimizden türer.

2. *A.g.e.*, s. 702.
3. Aktaran Paul Berman, "Walt Whitman's Ghost", *The New Yorker*, 12 Haziran 1995, s. 98-104.

Hislerimiz geçici görünmekle birlikte, aslında kaslarımızın hareketlerine ve iç organlarımıza kök salmıştır. Dahası bu maddi hisler düşünce sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sinirbilimci Antonio Damasio'nun ifade ettiği üzere, "Zihin yalnızca beyinden ibaret değildir ... aynı zamanda bedenselleşmiştir."[4]

Fakat o dönemde Whitman'ın düşüncesi hem erotik hem de cüretkâr görülüyordu. Şiirleri "pornografik şatahlar" diye mahkûm edilmişti; şiirlerinden rahatsız olan kişiler sansürlenmesini talep etmişti. Ama bu tepkiler Whitman'ın hoşuna gidiyordu. Hayatta hiçbir şey Whitman'a Victoria döneminin işgüzar törelerini bozmak ve bilimin bilinen olgularını tersyüz etmek kadar haz vermiyordu.

Beynin bedenden ayrılma hikâyesi René Descartes ile başlar. On yedinci yüzyılın en önemli filozofu olan Descartes varlığı birbirinden ayrı iki töze ayırmıştı: Kutsal bir ruh ve ölümlü bir beden. Ruh aklın, bilimin ve güzel olan her şeyin kaynağıydı. Etimiz ise "saat gibiydi", sadece kanayan bir makineydi. Descartes bu bölünmeyle bedeni bağımlı bir hayata mahkûm etmiş, beynin ampulleri için var olan bir elektrik santraline dönüştürmüştü.

Whitman'ın yaşadığı dönemde, bedeni boşverip beyne tapmayı savunan Descartesçı itki yeni bir "bilim" olan frenolojinin (kafatası incelemeleri) doğuşuna yol açmıştı. On dokuzuncu yüzyılın başında Franz Josef Gall'ın başını çektiği frenologlar kafatasının şeklinin, tuhaf tepeciklerinin ve oyuklarının zihnin içini tam manasıyla yansıttığına inanıyorlardı. Bu sahte bilimciler kafatası kemiğindeki çıkıntıları ölçerek, beynin hangi bölgelerinin kullanım sonucu şişip, hangi bölgelerinin boşlanma sonucu büzüldüğünü belirleyerek insanın karakterini ölçmeyi umuyorlardı. Kafatasımızın şekli iç organlarımızı yansıtıyordu; bedenin geri kalanı teferruattı.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, frenolojinin vaadi gerçekleşecek gibi görünüyordu. Frenoloji kuramlarını savunmak için teknik resimlerle dolu sayısız tıbbi tetkik kaleme alınmıştı. Sınırsız sayıda kafatası ölçümü yapılmış ve yirmi yedi tane farklı zihinsel yeti açığa çıkarılmıştı. İlk bilimsel zihin kuramı son zihin kuramı olacağa benziyordu.

4. Antonio Damasio, *Descartes' Error*, Londra: Quill, 1995, s. 118. [Türkçe çevirisi için bkz. *Descartes'ın Yanılgısı*, Çev. Bahar Atlamaz, Varlık, 1999.]

Fakat ölçümler her zaman kusurlu olduğu gibi, açıklamalar uydurmak da kolaydır. Ciddi ve samimi bir çabanın ürünü olsa da, frenolojinin kanıtları aslında arızi gözlemlerin bir araya getirilmesinden başka bir şey değildi. (Beyin o kadar karmaşık bir organdır ki fissürleri hayal edilebilecek her hipotezi meşrulaştırabilir, en azından daha iyi bir hipotez ortaya atılana dek.) Örneğin Gall yaratıcılık özelliğini "alın kemiğinin şakak çizgisine" yerleştirmişti, çünkü Homeros'un kafasının yan kısımlarında bir şişkinlik vardı ve şairler yazarken genellikle kafalarının bu kısmına dokunurlar. Gall'ın verileri bunlardı.

Elbette frenoloji modern duyarlılıklarımız karşısında, bir beyin astrolojisi kabilinden, acınacak derecede bilimdışı görünmektedir. Frenolojinin çekiciliğini anlamak ya da on dokuzuncu yüzyılın büyük bir kısmı boyunca nasıl ayakta kaldığını kestirmek güçtür.[5] Whitman bu konuda Oliver Wendell Holmes'a başvururdu: "Kapının vurulduğuna bakarak bir kasada ne kadar para olduğunu söylemek ne kadar kolaysa, bir insanın şakaklarındaki şişliklere bakarak ne kadar beyni olduğunu söylemek de o kadar kolaydır."[6] Fakat bilgi, hatalarımızın döküntüleri içinden çıkar ve nasıl ki simya kimyaya giden yolu açmışsa, frenolojinin başarısızlığı da yalnızca kafatası incelemelerine değil, beyin incelemelerine de ön ayak olmuştur.

O dönemin bilimini yakından takip eden[7] Whitman'ın frenolojiyle karmaşık bir ilişkisi vardı. Katıldığı ilk frenoloji dersini "*şu âna kadar* payımıza düşmüş en büyük gösteriş ve saçmalık yığını" olarak nitelendirmiş ve şu ifadeleri kullanmıştı. "Frenolojide hakikat namına hiçbir şey yok demiyorum, ama şunu diyorum: Mr. Fowler tarafından öne sürülen güvenilirlik iddi-

5. Frenolojinin en büyük sorunu tahminlerine uymayan verilerle başa çıkamamasıydı. Örneğin frenologlar Descartes'ın kafatasını ölçtüklerinde, kafatasının aşırı küçük olduğunu görmüşlerdi. Bunun anlamı "mantıksal ve akli melekeleri sınırlı"ydı. Ama özgün tezlerinden şüphe duymak yerine, Descartes'ı alaya almış ve "sanıldığı kadar büyük bir düşünür olmadığını" söylemişlerdi.

6. Brian Burrell, *Postcards from the Brain Museum,* New York: Broadway Books, 2004, s. 211.

7. Whitman bilim hakkında bir şeyler öğrenmeyi sevmesine karşın, bulgularını asla eleştirmeden kabullenmezdi. Defterinde kendisine deneyinin doğruluğunu her zaman sorgulaması gerektiğini hatırlatıyordu: "Bilimsel ve benzer telmihlerde Jeoloji, Tarih, Dil vs. teorilerinin sürekli değiştiğini unutma. Sadece yüzyıllar boyunca doğru olacak şeyleri almaya dikkat et."

ları mantıksızlığın son raddesidir."[8] Gelgelelim on yılı aşkın bir süre sonra, aynı Mr. Fowler, Manhattan'daki Fowler ve Wells yayınevinin sahibi olarak, *Çimen Yaprakları*'nın ilk baskısının tek dağıtımcısı olacaktı, zira Whitman şiirlerini basacak başka birini bulamamıştı. Frenolojinin saçmalığı konusundaki görüşlerini yumuşatmış görünse de –hattâ bizzat birkaç frenoloji muayenesinden geçecek kadar ileri gitmişti–[9] şiirlerinde frenolojinin en temel önermesini reddeder. Tıpkı Descartes gibi, frenologlar da ruhu yalnızca kafanın içinde arıyorlardı, zihni kafatasıyla ilgili nedenlerine indirgemeye teşnelerdi. Whitman bu tür indirgemelerin büyük bir hatadan kaynaklandığını fark etmişti. Bedenin inceliklerini boşlayan bu bilimcilerin ruhun inceliklerini açıklamaları da mümkün değildi. Whitman yalnızca "bütünlüğü–kitleselliği"[10] içinde anlaşılabilecek olan *Çimen Yaprakları* gibi, kendi varoluşunun da "parçalarıyla değil, her zaman bütünlüğü içinde kavranabileceğine" inanıyordu. Whitman'ın şiirlerinin verdiği ders şudur: İnsan, parçalarına indirgenemeyecek bir bütündür. Bedenle ruh birbirine karışmış, emülsiyon haline gelmiştir. Whitman bir keresinde "Herhangi bir biçim içinde olmak mı, ne ki o?" diye sormuştu. "Şahsen benimkisi öyle hissiz bir kabuk değil."

Emerson

Whitman'ın aşkın bedene olan inancı Ralph Waldo Emerson'un aşkıncılık düşüncesinden fazlasıyla etkilenmişti. Whitman Brooklyn'de hâlâ yolunu bulmaya çalışan bir gazeteciyken, Emerson doğa üzerine konferanslar vermeye hazırlanıyordu. Sabık bir Üniteryan vaiz olan Emerson, uzak bir yerlerdeki Tanrı'nın vaazlarından çok kendi zihninin gizemleriyle ilgileniyordu. Örgütlü dinden hazzetmiyordu, çünkü bunlar tini "umumi, düşük ve alışıldık" olanlar arasında görmek yerine gökyüzünde bir yerlere havale ediyordu.

8. Jerome Loving, *Walt Whitman,* Berkeley: University of California Press, 1999, s. 104.

9. Whitman yalnız değildi; Mark Twain'den Edgar Allan Poe'ya kadar herkes frenoloji muayenesinden geçmişti. George Eliot kafatasındaki şişliklerin daha kesin bir teşhisi yapılabilsin diye saçlarını kökünden kazıtmıştı.

10. Horace Traubel, *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel, 1882-1892*, Des Moines: University of Iowa Press, 2001.

Whitman'ın şiirlerini Emerson'un gizemciliği olmadan tahayyül etmek güçtür. Whitman bir keresinde; "içten içe kaynıyor, kaynıyor, kaynıyordum ve Emerson beni kaynama noktasına getirdi"[11] demişti. Kendi deneyimine güvenmeyi, derin olanın ifade ettiği anlamları kendinde aramayı Emerson'dan öğrenmişti. Ne var ki Emerson'un en çarpıcı özelliği muğlaklığı ve büyük *D* ile yazılan Doğa'yı savunması ise, Whitman'ınki de dolaysızlığıydı. Whitman'ın şarkılarının hepsi kendisiyle, kendi bedeninde tecessüm etmiş doğayla başlıyordu.

Whitman ve Emerson ortak bir felsefeye sahip olmalarına karşın, kişilik bakımından aralarında bir uçurum vardı. Emerson Püriten bir papaza benziyordu, yanak kemikleri çıkık, burnu uzun ve kemikliydi. Yalnızları oynayan biri olarak her şeyi bırakıp kendi içine kapandığı diğerkâm nöbetlere yatkındı. "Kendine Güvenmek" adlı yazısında, "Kilisenin ibadetten önceki sessiz halini"[12] sevdiğini itiraf ediyordu. Dahası insanı sevdiğini, ama insanları sevmediğini söylerdi. Düşünmek istediğinde ormanda tek başına uzun yürüyüşlere çıkardı.



Walt Whitman'ın Temmuz 1854'te yapılmış bir gravürü.
Çimen Yaprakları'nın ilk baskısının kapağında kullanılmıştır.

11. Jerome Loving, *Walt Whitman*, s. 168.
12. Ralph Waldo Emerson, *Nature, Addresses, and Lectures*, Boston: Houghton Mifflin, 1890, s. 272.

"Omuzları geniş, al yanaklı, kalın kaşlı, satir gibi gür sakallı"[13] biri olan Whitman din anlayışını Brooklyn'den, o şehrin tozlu sokaklarından ve at arabacılarından, denizinden ve denizcilerinden, analarından ve adamlarından almıştı. İnsanlar, duyumsal demokrasisinin bu yurttaşları onu büyülerdi. Tekinsiz derecede kesin frenolojik muayenesinde ifade edildiği şekliyle,[14] "Önde gelen karakter özellikleri Arkadaşlık, Sevecenlik, Yücelik ve Kendine Saygı olarak görünmektedir ve bileşimleri arasında öne çıkanlar Miskinlik, Şehvetlilik ve Oburluk eğilimi ve hayvani iradenin başıbozukluğu, başkalarının görüşlerine karşı belki de çok fütursuz olmaktır."[15]

Whitman, Emerson'dan ilk kez 1842'de haberdar olmuştu. O dönemde Emerson yeni yayımlanmış *Denemeler*'ini pazarlamak amacıyla konferans turuna başlıyordu. New York'taki *Aurora* dergisinde yazan Whitman, Emerson'un konuşmasını o zamana kadar duyduğu "en güzel ve en zengin kompozisyonlarından biri"[16] olarak nitelendirmişti. Emerson'un yeni Amerikan şairinin demokrasiye layık bir ozan olması gerektiği çağrısı Whitman'ı özellikle büyülemişti: "Şair kusurlu insanlar arasında kusursuz insanı simgeler" diyordu Emerson. "O, parçaları bütüne yeniden bağlar."[17]

Fakat Whitman şair olmaya hazır değildi. Sonraki on yıl kaynamaya devam etti, New York'u bir gazeteci gözüyle ve *Brooklyn Eagle* ve *Freeman*'ın editörü sıfatıyla gözleme imkânı buldu. Suçlular ve köleliğin kaldırılması yanlıları hakkında, opera yıldızları ve yeni Fulton feribotu hakkında makaleler yazdı. *Freeman* iflas edince New Orleans'a gitti ve burada "bedenleri metal zincirlerle kaplı" kölelerin haraç mezat satıldığına şahit oldu. Yandan çarklı vapurla Mississippi'ye yelken açtı ve Batının enginliğini, "Birleşik Devletler'in özünde en büyük şiir" olduğunu gördü.

---

13. Jerome Loving, *Walt Whitman*, s. 224.
14. Whitman'ın frenoloji konusundaki görüşlerini yumuşatmış görünmesinin nedenlerinden biri, çok uygun bir kafatasının olmasıydı. Bütün frenolojik özelliklerde neredeyse kusursuz puan alıyordu. Ama tuhaftır, en düşük puan aldığı başlıklar müzik kulağı ve dildi.
15. *A.g.e.*, s. 150.
16. Donald D. Cummings ve J. R. LeMaster (Der.), *Walt Whitman: An Encyclopedia*, New York: Garland, 1998, s. 206.
17. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, s. 455.

Whitman ilk kez işsiz bir muhabir olduğu o zor yıllarda şiir yazmaya başlamıştır, henüz ucuz not defterlerine dörtlükler ve kısa şiirler çiziktirmektedir. Whitman kendisi dışında okuru olmadığı için deney yapmakta serbestti. Diğer tüm şairler hâlâ hece saymakla uğraşırken, Whitman'ın dizelerinde şimdiki zaman ortacı, bedenin organları ve erotik metaforlardan oluşan karmakarışık montajlar görülüyordu. Whitman katı vezni terk etmişti, zira kendi biçiminin doğayı yansıtmasını, "kendi mimarilerine sahip olacak kadar canlı" düşünceleri ifade etmesini istiyordu. Emerson'un yıllar önce ısrarla dile getirdiği üzere, "Şüphe etme, ey şair, sebat et. De ki, 'O benim içimde ve çıkacak.'"[18]

Böylece ülkesi yavaş yavaş parçalanırken, Whitman yeni bir poetika, açıklanamayan bir tuhaflık biçimi icat etmişti. Özbilinçli bir "dil yaratıcısı" olan Whitman'ın selefi yoktu. İngiliz dili tarihinde başka hiçbir şair, okurları Whitman'ın eksantrik kadanslarına ("*sheath'd, hooded sharp-tooth'd touch*"), uydurduğu sözcüklere ("*unloosing*", "*preluding*", "*unreeling*"),* uzun anatomik listelere olan sevgisi[19] ve hecelerin canı cehenneme diyerek, kendisi dışında biri ya da bir şey olmayı açık sözlülükle reddetmesine hazırlamamıştı. Kötü şiirleri bile tamamen özgünce kötüdür, zira Whitman yalnızca kendisini taklit etmiştir.

Fakat tüm anlaşılmaz özgünlüğüne rağmen, Whitman'ın nazımı da yaşadığı dönemin yaralarını taşır. Siyasal birliklere ve fiziksel birliğe olan aşkı, çatışkıların bir arada tutulması –bu temaların kaynağında Amerika'nın engel olunamaz şekilde İç Savaş'a sürüklenmesi vardır. Whitman bir keresinde "Kitabım ve savaş aynı şeydir" demişti. Defteri o on yılın uzlaşmaz öğelerini, Kuzey ile Güney'in, efendi ile kölenin, beden ile ruhun uzlaşmaz çelişkilerini birleştirmeye çalışan dizelerde ilk kez serbest nazıma geçer. Whitman yana döne aradığı bütünü yalnızca şiirlerinde bulabilir:

---

18. Ralph Waldo Emerson, *Selected Essays, Lectures, and Poems*, New York: Bantam, 1990, s. 223.

* *Unloosing*: salıvermek, gevşetmek; *preluding*: giriş yapmak, "peşrevlemek"; *unreeling*: (ipliği vs.) çözmek, dolaştırmamak. (ç.n.)

19. "Akciğer sünger, mide kesesi, bağırsaklar güzel ve temiz,
Kafatasının içinde kıvrımlarıyla beyin,
Hisler, kalp kapakçıkları, damak, cinsellik, annelik..." [129]

Bedenin şairiyim ben
Hem de ruhun
Yeryüzünün köleleri de bir efendileri de bende
Efendilerle kölelerin arasında duracağım
Her ikisine de gireceğim ki her ikisi de aynı şekilde anlasın beni.[20]

1855'te, yıllarca süren "yararsız şiir denemeleri"nden sonra Whitman nihayet şiirlerini yayımlatmayı başardı. Bez ciltli 95 sayfalık ince bir kitapta "çimen" (yayıncıların değerli olmayan yazılara verdikleri ad) "yaprakları"nı (yayın jargonunda "sayfa" demektir) topladı. Whitman kitabının ilk baskısından Emerson'a da yollamıştı. Rivayete göre Emerson'un cevaben yazdığı mektubu Whitman Brooklyn'de tüm yaz cebinde taşımıştır. O dönemde Whitman tanınmayan bir şair, Emerson da ünlü bir filozoftur. Emerson'un Whitman'a mektubu Amerikan edebiyatı tarihindeki en cömert övgülerle dolu satırlardan biridir. Şöyle yazar Emerson:

> Sayın Bayım, "Çimen Yaprakları"ndaki harikulade istidadı görmemek mümkün değil. Kanımca Amerika'nın bu zamana kadar içinden çıkardığı en olağanüstü zekâ ve bilgelik örneğidir. Bu eseri okuduğum için çok mutluyum. Adeta çok fazla el emeği ya da yaradılışımızda çok fazla lenf Batılı zekâlarımızı semiz ve hasis yapıyormuş gibi, kısır ve cimri görünen doğadan her zaman beklediğim talebi karşılıyor. Özgür ve cesur düşüncenizden ötürü sizi kutluyorum.... Bu muhteşem kariyerin başlangıcında sizi selamlıyorum.[21]

"Usta"dan gelen iyi bir değerlendirmeyi asla saklamayan birisi olarak Whitman, Emerson'un özel mektubunu *Tribune*'e yollar. Mektup gazetede yayımlandığı gibi sonradan kitabın ikinci baskısına da dahil edilir. Fakat 1860'a gelindiğinde muhtemelen Emerson edebi icazetinden pişman olmuştur. Whitman *Çimen Yaprakları*'na "Âdem'in Çocukları" adlı erotik şiirleri ("Hapsedilmiş Sancıyan Nehirlerden", "Ben o Aşkla Sancıyan O'yum" ve "Ey Hymen! Ey Hymenee!" şiirlerinin de olduğu bir derlemeyi) de eklemiştir. Emerson kendisinden erotik şiirleri

20. Ed Folsom ve Kenneth M. Price (Der.), "Biography", Walt Whitman Arşivi, "http://www.whitmanarchive.org/biography (erişim 7 Ocak 2005).
21. Jerome Loving, *Walt Whitman*, s. 189.

kitabın yeni baskısından çıkarmasını ister (görünen o ki doğanın bazı kısımlarının hâlâ sansürlenmesi gerekiyordu). Boston Common'da birlikte çıktıkları uzun bir yürüyüş sırasında bu görüşünü açıkça dile getirir; Whitman'ın "özgür aşk denen kâfirliğe bulaşması"ndan[22] duyduğu korkuyu ifade eder.

Whitman hâlâ bilinmeyen bir şair olmasına rağmen çok katıydı. "Adem'in Çocukları" kalmalıydı. Whitman'a göre bu kesip çıkarma işleminin hadım etmekten farkı yoktu: "Erkekliği alınmış bir adam neye yarardı ki?"[23] Whitman açısından cinsellik/cinsiyet bedenimizin birliğini, bedenin itkilerinin ruhun duyguları haline geldiğini açığa vuruyordu. *Çimen Yaprakları*'nın son önsözü olan "Geçilmiş Yollara Geriye Doğru bir Bakış"ta, Emerson'la konuşmasının şiirindeki temaları billurlaştırdığını hatırlar. Şiirlerinin "açıkça cinselliğin, aşkın ve her daim hayvani güdülerin şiiri" olduğunu kabul etse de, sanatının bu bedensel telmihleri "farklı bir ışık ve atmosfer katına yükselttiği"ne inanıyordu. Bilim ve din bedeni utanılacak kısımları üzerinden değerlendirebilir, ama bütüne âşık olan şair "insan bedeninin ve ruhunun bütünlük içinde alınması gerektiğini"[24] bilir. Şöyle der Whitman: "Boston Common'ın yaşlı karaağaçları altında Emerson'un hararetli sözlerine susarak cevap verirken beynimin ve kalbimin en derinlerinde hissettiklerim *bunlardı*."

Whitman yaşadığı erotik epifaniye rağmen, Emerson'la yürüyüşü kendisini hüsrana uğratmıştı. Önceki şiirlerini hiç kimse anlamamış mıydı? Bir Allahın kulu bile şiirlerindeki felsefeyi görmemiş miydi? *Beden demek ruh demektir.* Bunu kaç kere yazmıştı? Kaç farklı şekilde yazmıştı? Beden demek ruh demekse, o zaman bedene nasıl sansür koyulabilir? "Âdem'in Çocukları"nın esas şiiri "Elektrikli Bedenin Şarkısını Söylüyorum"da yazdığı üzere,

> Ah bedenim! Cesaret edemiyorum diğer erkek ve kadınlardaki senin
> Benzerlerini ya da senin parçalarının benzerlerini terk etmeye,
> İnanıyorum ki senin benzerlerin ruhun benzerleriyle

22. *A.g.e.*, s. 241.
23. *A.g.e.*
24. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*, s. 699.

Düşecek ya da kalkacaktır (ve onlar ruhun ta kendisidir)
İnanıyorum ki senin benzerlerin şiirlerimle birlikte
Düşecek ya da kalkacaktır ve onlar benim şiirlerimdir.

Dolayısıyla Whitman, Emerson'un isteğine kulak tıkayıp, "Âdem'in Çocukları"nı yayımlatır. Emerson'un tahmin ettiği gibi, şiirler hiddetli çığlıklarla karşılanır. Bir eleştirmen "'Adem'in Çocukları' şiirlerinden alıntı yapmak nezaket kurallarına o kadar aykırıdır ki müsamahaya yer yoktur" der. Ama Whitman'ın umurunda değildir. Her zamanki gibi, isim kullanmadan kendi değerlendirmelerini yazar. Şiirlerinin kalıcı olması için hiçbir şeyi dışarıda bırakmaması gerektiğini bilir. Şiirleri samimi ve doğru olmalıdır.

Hayaletvâri Uzuv

Whitman 1862 kışında, Amerikan İç Savaşı'nın kanlı günlerinin doruğunda, Fredericksburg Muharebesi'nde yaralanmış olan erkek kardeşini aramak üzere Virginia'ya gider. Cepheye ilk gidişidir. Muharebe biteli yalnızca birkaç gün olmuştur; burada "paha biçilmez kanlarının topraktaki yeşili kırmızıya dönüştürdüğünü"[25] görür. Havada hâlâ ağır, acı bir barut kokusu vardır. Sonunda Birlik Ordusu hastanesini bulur. Çadırların etrafı yeni kazılmış mezarlarla çevrilidir, ölülerin isimleri "varil fıçılarının ya da kir pas içindeki kırık tahtaların üstüne"[26] yazılmıştır. Whitman annesine yazdığı mektupta "hastane önündeki bir ağacın altında ayak, kol, bacak vs. yığınları"[27] olduğundan bahseder. Bedenlerinden henüz kopartılmış uzuvlar çürümeye başlamıştır.

Whitman Fredericksburg'taki ölüleri ve ölmekte olanları gördükten sonra kendisini askerlere yardıma adar. Sonraki üç yıl, Birlik hastanelerinde gönüllü olarak hastabakıcılık yapar, burada "belli bir dereceye kadar beden ve de ruh sağaltıcısı olarak 80 ila 100 bin arasında yaralı ve hastayla" ilgilenir. Whitman bu görevi sırasında hem Birlik hem de Konfederasyon yanlılarına bakar. "Onları kaderlerine terk edemem" diye yazar. "Öyle

25. *A.g.e.*, *s.* 387.
26. Jerome Loving, *Walt Whitman*, s. 1.
27. Edwin Haviland Miller (Der.), *Walt Whitman: The Correspondence*, New York: New York University Press, 1961-1977, s. 59.

oluyor ki bir genç çırpınarak bana tutunuyor, ben de elimden geleni yapıyorum." Whitman askerlerin ellerini tutar, onlara limonata hazırlar, dondurma, çamaşır ve sigara alır; bazen şiir okuduğu bile olur. Doktorlar yaralarını sararken, Whitman da ruhlarını sağaltır.

Whitman hastanelerde gönüllü olarak çalıştığı günleri hayatı boyunca unutmaz. Sonradan sözlü otobiyografisi *Specimen Days*'te şunları söyler: "Savaşta geçen o üç yıl hayatımın en büyük dersiydi." Whitman bir daha hiçbir zaman kendisini bu kadar işe yarar hissetmez, "Tüm zamanım doluydu. İnsanlar bana, 'Walt, hastanelerdeki bu insanlar için mucizeler yaratıyorsun' derlerdi. Değil. Ben aslında ... kendim için mucizeler yaratıyordum."[28]

Her zaman olduğu gibi Whitman deneyimlerini şiire dönüştürdü. Emerson'a hastanede geçirdiği dönemi yazmak istediğini söylemişti, zira bu dönem "ona bir şekilde, yeni bir dünyanın kapılarını aralamıştı, daha yakın içgörüler, yeni şeyler sağlamış, bu zamana kadar gördüklerinden daha derinleri araştırmıştı."[29] Whitman savaşı konu alan "Savaş Tamtamları" adlı şiirlerinde –sonrasında üzerinde oynamalar yapmadığı tek eseridir– hastanelerde her gün karşılaştığı işkence edilmiş bedeni anlatır:

> Kolun kökünden, kesik elden
> Kanlı bezi alıyorum, deriyi kaldırıyorum, maddeyi ve kanı yıkıyorum,
> Asker bükük boynu ve yana düşen kafasıyla yastığında yatıyor,
> Gözleri kapalı, yüzü solgun, kanlı uzva bakmaya cesaret edemiyor.[30]

Whitman'ın kanlı uzva bakmışlığı vardı. Savaşta gördüğü kan pıhtıları onu şok etmişti. Çadır hastanelerde gönüllü olarak çalışırken ameliyatlardaki şiddet dolu karmaşaya şahit olmuştu: "cerrahın bıçağının sesi, testeresinin kemiren dişleri/düşen kanın hırıltısı, pıtırdaması, çalkantısı."[31] Ölü askerlerin ve sahipsiz ceset

28. *A.g.e.*, s. 77.
29. Jerome Loving, *Walt Whitman*, s. 1.
30. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*, s. 388.
31. *A.g.e.*, s. 91.

kokularının orta yerinde Whitman bedenin yalnızca bedenden ibaret olmadığını hatırlayarak teselli bulmuştu. O bir hastabakıcı olarak cerrahların dokunamadıkları şeyi sağaltmaya çalışmıştı. Bunlara "en derin kalıntılarımız" adını vermişti.

Savaşın ikinci yılında, Whitman ıslak pamukla yaralara bakmayı öğrenirken, İç Savaş hastanelerinde çalışan doktorlar çok tuhaf bir olguyu fark etmeye başlamışlardı: Uzvu kesilen bir askerin, sonrasında kayıp kolunu ya da bacağını "hissetmeye" devam etmesi alışılmadık bir durum değildi. Hastalar bu durumu hayaletlerle yaşamaya benzetiyorlardı. Etleri geri dönüp onlara dadanıyordu.

Tıp bilimi bu sendromu görmezden geliyordu. Ne de olsa uzuv ve sinirler gitmişti. Kesecek başka bir şey kalmamıştı. Fakat askerlerin tuhaf hikâyelerine inanan bir doktor vardı. Silas Weir Mitchell adındaki bu doktor Philadelphia'daki Turner's Lane Hastanesi'nde "sinir uzmanı"ydı ve ayrıca Whitman'ın yakın arkadaşıydı. Hayatlarının uzunca bir döneminde mektuplaşmış, tıp hikâyeleri ve edebiyat sevgilerini paylaşmışlardı. Aslında 1878'de Whitman'ın beynindeki kan damarlarında yırtılma olduğu teşhisini koyan da Weir Mitchell idi. İlaç olarak "dağ havası" tavsiye etmişti. Sonradan, Weir Mitchell şairi mali yönden desteklemiş ve iki-üç yıl boyunca her ay onbeş dolar yardımda bulunmuştu.

İç Savaş sırasında Whitman hastabakıcı olarak çalışırken Weir Mitchell de bu yanılsamalı uzuvları anlamaya çalışıyordu. Gettysburg Muharebesi ona uzuvları kesilmiş hastalarla dolu bir hastane vermişti. Tıp defterinde çok çeşitli "duyumsal hayaletler" tarif etmeye başlamıştı. Hastalara kayıp uzuvlardan bazıları gerçekdışı, bazıları ise gerçek görünüyordu; bazıları acı veriyor, bazıları vermiyordu. Uzvu kesilen hastalardan bazıları sonunda kesilen uzuvlarını unutsalar da, büyük çoğunluk "gerçekten yaşayan organlarından daha canlı, kesin ve mütecaviz olan kayıp uzuvlarının varlığını hissetmeyi"[32] sürdürüyorlardı. Bedensel yanılsama bedenden daha gerçekti.

Weir Mitchell bu olguyu ilk kez kendisinin tespit ettiğine inansa da, aslında öyle değildi. Herman Melville on iki yıl önce

32. Silas Weir Mitchell, *Injuries of Nerves, and Their Consequences,* Philadelphia: Lippincott, 1872.

Moby Dick'teki suratsız deniz kaptanı Ahab'a duyumsal bir hayalet vermişti. Ahab adlı karakterin bir bacağı yoktur (Moby Dick yemişti) ve 108. Bölüm'de kendisine fildişinden takma bacak yapması için marangozu çağırarak, "gözle görülmeyen ve içinde olmayan" kesik bacağını hâlâ hissettiğini söyler. Hayali bacağı bir "bilmece" gibidir. "Bak" der Ahab, "Sen, şurada duran kendi bacağının canlı olduğunu duyuyorsun. Ben de yok olan bacağımın, şurada, tam şurada canlı olduğunu, dipdiri olduğunu duyuyorum. Anlaşılmaz bir iş bu, değil mi?"[33]

Weir Mitchell, Melville'in kehanetinin farkında olmadığından Ahab'ın tıbbi durumunu hiçbir zaman zikretmemiştir. Bu gizeme dair gözlemlerini iki nöroloji kitabında yayımlar. Hatta bu konu üzerine özel bir bülten bile yayımlar ve 1864'te genel cerrahi dairesi tarafından diğer askerî hastanelere dağıtılır. Ama Weir Mitchell tıp raporlarının kuru, klinik dilinden rahatsızdır. Hastanesindeki askerlerin yaşadıkları deneyimin derin felsefi anlamları olduğuna inanıyordu. Ne de olsa duyumsal hayaletleri Whitman'ın şiirlerinin yaşayan kanıtlarıydı: Maddeyle tin iç içe geçmiştir. Bedeni keserseniz ruhu da koparıp alırsınız.

Böylece Weir Mitchell birinci şahıs anlatıcısı olan, isimsiz bir hikâye yazmaya karar vermişti.[34] 1866'da *The Atlantic Monthly*'de yayımlanan "George Dedlow Vakası"nda Weir Mitchell kendisini Chickamauga Muharebesi'nde her iki kolundan ve bacağından vurularak yaralanmış bir asker olarak tahayyül eder. Dedlow acıya dayanamayarak bayılır.

Uyandığında Dedlow bir hastane çadırındadır. Tek bir uzvu bile kalmamış, hepsi de kesilmiştir. Kendisini "faydasız bir gövde, insan şeklinde bir şeyden ziyade tuhaf larvamsı bir yaratık olarak" tarif eder. Dedlow artık uzuvsuz olmasına karşın hâlâ bütün uzuvlarını *hissetmektedir*. Bedeni bir hayalete dönüşmüştür ama yine de her zamanki gibi gerçek olduğunu hissetmektedir. Weir Mitchell bu olguyu beyne atıfta bulunarak açıklar. Beyin

33. Herman Melville, *Redburn, White-Jacket, Moby Dick,* New York: Library of America, 1983, 1294-98. [Türkçesi için bkz. *Moby Dick*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Mina Urgan, İstanbul: YKY, 2001, s. 567.]

34. Sonradan Weir Mitchell tıp alanını tamamen terk edecek ve kendisini şiir ve roman yazmaya verecekti. Amerikan Devrimi sırasında Quaker mezhebine mensup birinin başından geçenleri anlattığı *Hugh Wynne* (1897) romanı çok tutmuştu.

ve beden birbirine o kadar bağlıdır ki zihin "bedenin eksik parçasını her daim hisseder ve kısmen bile olsa insana sahip olmadığı bir şeye sahip olduğu bilincini saklar." Weir Mitchell beynin hisleri ve kimliği için bedene bağlı olduğuna inanıyordu. Dedlow uzuvlarını kaybedince, "korkarak bazen kendimin, kendi varoluşumun eskisi kadar bilincinde olmadığımı gördüm" der. "Böylece şu sonuca vardım: *İnsan yalnızca beyninden ya da diğer herhangi bir parçasından ibaret değildir, insan bir bütündür* ve bu parçalardan herhangi birini kaybettiğinde kendi varoluş hissi de azalacaktır."[35]

Weir Mitchell bu hikâyesinde Whitmanvâri bir fizyoloji tahayyül etmektedir. Ruhla beden, bedenle de ruh aynı şey olduğuna göre, insanın kendi bedeninin bir parçasını kaybetmesi ruhunun da bir parçasını kaybetmesi anlamına gelir. Whitman'ın "Kendimin Şarkısı"nda yazdığı üzere, "Biri yoksa ikisi de yoktur." Zihin maddesinden *kopartılamaz*, zira zihin ve madde, görünüşte birbirine karşıt olan bu iki töz, inanılmaz derecede iç içe geçmiştir. Whitman insan bütünlüğü konusundaki görüşlerini *Çimen Yaprakları*'nın daha ilk sayfasında şiirlerinin konusunu tarif ederken açıkça ortaya koyar:

> Tepeden tırnağa bütün vücudun şarkısını söylüyorum,
> Ne yalnız yüz, ne de yalnız beyin değerlidir esin perisi için,
> ben vücut bütünüyle çok daha değerlidir diyorum.*

Savaştan sonra Weir Mitchell'in klinik gözlemleri unutuldu. Hayali uzuvların maddi bir açıklaması olmadığından, tıp bilimi bu olguyu görmezden gelmeye devam etti. Yalnızca William James, 1887 yılında yazdığı "Kayıp Uzuvların Bilinci" makalesinde Weir Mitchell'in doğaüstü hipotezini devam ettirdi.[36] Harvard'ın

---

35. Laura Otis (Der.), *Literature and Science in the Nineteenth Century,* Oxford: Oxford University Press, 2002, s. 358-63.

* Walt Whitman, *Çimen Yaprakları*, "Tek İnsanın Şarkısını Söylüyorum", Çev. Memet Fuat, İstanbul: Adam, 2003, s. 35. (ç.n.)

36. Ne yazık ki duyumsal hayaletler yeniden keşfedilene kadar bir otuz yıl –ve bir vahşi savaş– daha geçecekti. 1917'de Birinci Dünya Savaşı'nın sakat kalmış askerleriyle karşı karşıya kalan nörolog J. Babinski duyumsal hayaletler hakkında kendi görüşünü ortaya atmış, fakat Herman Melville, William James ya da Weir Mitchell'den hiç bahsetmemişti.

ilk psikoloji profesörü olan James uzuv kaybı yaşamış yüzlerce hastayla kayıp yerleri hakkında sorular sorduğu bir anket yaptı: Örneğin "Uzvun ne kadarını hissedebiliyorsunuz?", "Hareket ettiğini güçlü bir şekilde *tahayyül ederek* uzvunuz sanki başka bir konuma geçmiş hissini duyabiliyor musunuz?"[37] James bu araştırmanın sonuçlarından duyumsal hayaletler hakkında yalnızca tek bir gerçeği öğrenebildi: Herkes kayıp uzuvlarını farklı farklı hisseder. Her bedene kendi bireysel anlamı tevdi edilmiştir. "Bu süreçlerde asla değişmez sonuçlar elde edemeyiz" der James. "Zihinsel yaşamımızın her ampirik yasasında istisnalar mevcuttur ve bunlar ancak sayısız bireysel sapmadan biri olarak ele alınabilir." William'ın romancı kardeşi Henry James'in bir keresinde dediği gibi, "Eksik olan her şeyde bir mevcudiyet vardır." Bu mevcudiyet bizim mevcudiyetimizdir.

Duygunun Anatomisi

Whitman'ın bedene olan inancı sansüre maruz kalmasına yol açsa da, dönemin düşünce dünyasına büyük bir etkide bulundu. Çok erotik bir dille bedenle ruhu birleştiren serbest nazımlı şiirleri aslında psikolojide de benzer bir keşfi tetiklemişti. Koyu bir Whitman hayranı olan William James, Whitman'ın şiirlerinin gerçek anlamda doğru olduğunu fark eden ilk bilimciydi: Hislerin kaynağının beden olduğu doğruydu. Beden hissettiğimiz şeyin bir parçası değildi, *bizatihi* hissettiğimiz şeydi. Whitman'ın kahince dile getirdiği üzere, "Bak! Beden içerir ve anlamın kendisidir, esas meseledir ve içerir ve ruhtur."

James tüm hayatı boyunca Whitman'ın şiirlerini sesli bir şekilde, "kelimelerine yayılan tutkulu ve gizemli ontolojik duygu"yu hissederek okumaktan büyük haz almıştı.[38] James onda "bilindik insani ayrımları kaldırabilen çağdaş bir kahin" bulmuştu.[39] James'e göre Whitman'ın şiirindeki beden tetkikleri "bu dünyada olmuş ve olabilecek tüm heyecanlar, keyifler ve anlamlarla

37. William James, "The Consciousness of Lost Limbs", *Proceedings of the American Society for Physical Research* 1 (1887).
38. William James, *Writings 1879-1899,* New York: Library of America, 1987, s. 851.
39. Bruce Wilshire (Der.), *William James: The Essential Writings*, Albany: State University of New York, 1984, s. 333.

örülü malzeme olan ... lif türü"nü keşfetmişti."[40] Whitman nasıl hissettiğimizin farkına varmıştı.

James ve Whitman'ın birbirine yaklaşan kanaatleri bizi şaşırtmamalıdır. Ne de olsa ortak bir kaynakları vardı: Emerson. Emerson 1842'de konferanslar vermek üzere New York'a geldiğinde, "Şair" adlı konuşması gazetelerde "bir meselesi olan vezin" sözünü gerçek anlamıyla alan gazeteci Walter Whitman tarafından övülmüştü. Emerson New York'tayken, sanat meraklısı bir gizemci ve eleştirmen olan baba Henry James'le de buluşmuş ve evine davet edilmişti. Baba Henry James'in en büyük oğlu olan William James daha yeni doğmuştu. Efsaneye göre Emerson beşikteki William'ı takdis etmiş ve çocuğun manevi babası olmuştu.

Doğru olsun ya da olmasın, bu hikâye Amerika'nın düşünce tarihinin kusursuz bir yansımasıdır. William James, Emerson'un felsefi geleneğini miras almıştı. James'in buluşu olan tipik Amerikan felsefesi pragmatizm, bir açıdan Emerson'un şüpheci gizemciliğinin sistematik hale getirilmiş haliydi. Tıpkı Emerson ve Whitman gibi, James de on dokuzuncu yüzyıl biliminin iddialarını çürütmekten her zaman çok zevk almıştı. Bilimsel kuramları doğanın aynaları –kendi verdiği adla, "doğrunun suretleri"– olarak görmekten vazgeçmemiz gerektiğine inanıyordu. Bilimsel gerçekleri birer araç olarak görmek gerekirdi, bu sayede "deneyimle tatmin edici bir ilişki kurmak mümkün olabilir." James'e göre, bir fikrin doğruluğu onun kullanışlılığıdır, "onun peşin değeridir". Bu nedenle pragmatistlere göre, pratik bir şair de yanlışsız bir deney kadar doğru olabilirdi. Önemli olan tek şey bir fikrin gerçek yaşamlarımızda ürettiği "somut fark"tı.

Fakat William James bir filozoftan önce psikologdu. 1875'te, Harvard'da dünyanın ilk psikoloji laboratuvarlarından birini kurmuştu. Artık tıbbiyenin bir parçası olsa da, James'in "kaba araç psikolojisi"ni –iptidai duyumları üzerinden zihni ölçmeye çalışan yeni bilimsel yaklaşım için kullandığı eleştirel isme bu adı vermişti– uygulamak gibi bir niyeti yoktu. Bu psikologlar fizikçilerin evren için yaptıklarını bilinç alanında yapmak istiyorlardı. Kullandıkları terimleri bile doğrudan fizikten aşırmışlardı: Düşüncenin "hız"ı vardı, sinirler "eylemsizlik" içindeydi ve

40. *A.g.e.*, s. 337.

zihin kendi "mekanik etki-tepkileri"nden başka bir şey değildi. James bu kaba indirgemeciliği küçümsüyor, onun gerçeklerini faydasız görüyordu.

Öte yandan James bu yeni psikoloji türünde de çok iyi değildi. Şaheseri *The Principles of Psychology*'de, "direngen ve kesinlikçi zihinlere özellikle hitap eden bir çalışmadır"[41] diye yazıyordu. James zihninin ne direngen ne de özel olarak kesinlikçi olduğunu fark etmişti. Soruları cevaplardan, inancın belirsizliğini aklın kanaat getirmişliğinden daha çok seviyordu. Evreni (*uni-verse*) çoğulcu evren (*pluri-verse*) diye adlandırmak istiyordu. Kendi psikoloji deneylerinde zihinsel indirgemeciliğin önem vermediği olgulara eğiliyordu. Zihnin hangi kısımları *ölçülemez*?

Ölçülemez olanın arayışı James'i dosdoğru hissetme sorununa götürmüştü. Ona göre, öznel duygularımız "varoluşun bilimsel-olmayan yarısı"ydı.[42] Biz hissi –ayrı duyumların toplamı olarak değil– sadece bilinçli bir bütün olarak deneyimlediğimizden, bilimde olduğu gibi duyguları parçalarına ayırmaya çalışmak onları gerçekdışı hale getirmek demekti. "Hissetmenin atomlarını bulma talebi" diye yazıyordu James, "bana tam bir çılgınlık, gayrimeşru bir metafor gibi görünüyor. Mantıksal açıdan, beraberinde ne tür kafa karışıklıklarına yol açtığını görüyoruz, ampirik açıdan ise bunu gösteren bir olgu yoktur, zira zihinlerimizin esas içeriği her zaman bir tür *bütünün* temsilleridir."[43]

Burada kilit sözcük *bütün*dür. Whitman'ın otuz yıl önce yazdığı gibi, "Parçalara atıfla şiirler yazmayacağım / Aksine bütüne atıfla şiirler yazacağım."[44] James iç gözlem yaptığında, Whitman'ın şiirlerinin temel bir doğruyu ortaya koyduğunu fark

41. Louis Menand, *The Metaphysical Club,* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001, s. 324.

42. Bir pragmatist olan James çoğu inancımızın arkasındaki güdünün –bir tür saf Descartesçı akıl değil– hisler olduğuna da inanıyordu. "İnanma İstenci"nde şunları söylüyordu: "Doğru ya da hata hakkındaki göreve dair bu hislerimiz her halükârda yalnızca tutkulu yaşamımızın ifadesidir.... Kuşkusuz nesnel kanıt ve kesinlik güzel ideallerdir, ama şu gökkubbe altında bunları nerede bulabiliriz?" James'in denemesi müthiş bir tartışma furyasına yol açtıysa da aslında David Hume'un "akıl, tutkuların kölesidir ve öyle kalmalıdır" iddiasını mantıksal sonucuna ilerletmek dışında bir şey yapmamıştı.

43. William James, *Writings: 1878-1899,* s. 996.

44. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*, s. 26.

etmişti: Hislerimiz beynin *ve* bedenin etkileşimlerinden neşet eder, beyinde ya da bedende bulunan tek bir yerden değil. İlk kez "Duygu Nedir?"[45] (1884) adlı makalede geliştirilen bu psikoloji kuramı Whitman'ın ta kendisidir. Whitman gibi James de bilinci bedenden kopardığımızda "geride hiçbir şey, duygu oluşumunu sağlayacak hiçbir 'zihin-malzemesi' kalmayacağı"nı düşünüyordu.[46] Genelde olduğu gibi James'in deneysel kanıtları sıradan deneyimlerden ibaretti. Argümanını (ormanda bir ayıyla karşılaşmak gibi) doğrudan doğruya gerçek yaşamdan aşırılmış canlı örnekler etrafında örmüştü. "[Ayıyı gördükten sonra] ne hızlanan kalp atışları ne seyrek nefes alışlar, ne titreyen dudaklar ne zayıflamış uzuvlar, ne tüylerin ürpermesi ne iç organlarda kıpırdanmalar, bunların hiçbiri olmasaydı nasıl bir korku duygusu kalırdı?" diye sorar James. James'in cevabı basitti: Beden olmadan korku diye bir şey olmaz, zira her duygu bedensel bir değişikliğin algılanmasıyla başlar. Hislerimizin sergilenmesi söz konusu olduğunda sahne bedenimizdir.

İlk bakışta bu duygu kuramı materyalizmin doruğu, hislerin fiziksel bir duruma indirgenmesi olarak görünmektedir. Oysa James tam tersini savunuyordu. Whitman'ın şiirsel birlik hissinden esinlenen James, duygularımızın bedenle beyin arasındaki sürekli etkileşimden kaynaklandığına inanıyordu. Nasıl ki korku bedensel tezahürlerinden soyutlanamazsa, aynı şekilde bedenin etine anlam katan zihinden de ayrılamaz. Dolayısıyla bilim ancak bilinci –yani hislerimizin *hakkında* olduğu şeyi– dikkate alarak hislerimizi tanımlayabilirdi. James okurlarını, "Bu görüşü materyalist diye nitelendirmeyelim" diye uyarır. "Tezahürlerinin fizyolojik temeli ne olursa olsun duygularımız içeride her zaman neyse o olarak kalmalıdır. Eğer bunlar derin, saf, tinsel olgularsa, söz konusu duyum kuramında da bir o kadar derin, saf, tinsel ve dikkate değer olarak kalacaklardır. Kendi değer ölçülerini içlerinde taşırlar."

45. James'in makalesi yayımlandıktan bir yıl sonra Danimarkalı psikolog Carl Lange beden ve duygu üzerine benzer bir kuram ortaya attı. Bu nedenle bilimciler arasında James-Lange hipotezi adıyla anılmaktadır.
46. William James, "What Is an Emotion?" *Mind* 9 (1884), s. 188-205.

Elektrikli Beden

Modern sinirbilim Whitman'ın şiirlerinin altında yatan anatomiyi daha yeni keşfediyor. Sinirbilim Whitman'ın şiirlerindeki hipotezini –hislerin bedende başladığı fikrini– almış ve onu hakikate büründüren sinirleri ve beyin bölgelerini tam olarak bulmuştur. Hislerin etiyolojisi üzerine kapsamlı bir çalışma yürütmüş olan Antonio Damasio bu sürece *bedensel ilmek* adını vermiştir. Damasio'ya göre zihin sezdirmeden tene yaklaşır; ruh hallerimizi kaslarımızdan çalarız.

Beyin metafizik hislerimizi fizikî bir şey olan bedenden çıkarmayı nasıl başarır? Damasio'ya göre, "heyecanlandırıcı bir uyarılma"dan (örneğin bir ayı görmek) sonra, beyin "fizikî iç organlarda" bir değişiklik dalgasını tetikler ve beden harekete hazırlanır. Kalp hızlı hızlı atmaya başlar, atardamarlar genişler, bağırsaklar kasılır ve adrenalin salgılanır. Sonra bedendeki bu değişiklikler korteks tarafından algılanır ve korteks de bunların ilk başta değişikliklere yol açan korkutucu duyumla bağlarını kurar. Sonuçta ortaya çıkan zihinsel imge –düşünce ve ten, beden ve ruh emülsiyonu– hissettiğimiz şeydir. Bedenin damarlarından süzülerek gelmiş bir fikirdir bu.

Damasio saygın kariyeri boyunca, beyinleri hasar görmüş ve dolayısıyla bu girift beden-beyin bağlantısından yoksun olan hastaların yaşamlarını kayda geçirmiştir. Bu hastalar duyumsal farkındalıklarını tam olarak korumalarına karşın, duyumlarını duyguya dönüştürmeyi başaramazlar. Kalbin hızlı hızlı atması asla bir korku hissine dönüşmez. Zihin tenden ayrı olduğu için, hasta, bir hissizlik kozası içinde yaşar, öyle ki kendi trajedisine bile duyarsızdır.

Damasio'nun araştırması şehevi duygularımızın gerekliliği görüşünü geliştirmiştir. Vardığı sonuçlar Whitman'ı hatırlatır. "Beden, yaşam desteğinden daha çok katkı sunar" diye yazar Damasio. "Beden normal bir zihnin işleyişinin ayrılmaz bir parçası olan bir *içerik* sunar."[47] Aslında beden gerçek anlamıyla değişmediğinde bile, zihin bedensel bir değişiklik *halüsinasyonu* ile bir his yaratır. Damasio buna "bedensel ilmek" adını verir, zira beyin, beden tarafından sanki gerçek bir fiziksel olay dene-

47. Antonio Damasio, *Descartes' Error*, Londra: Quill, 1995, s. 226.

yimleniyormuş gibi hareket eder. Bedenin özgül bir durumunu tahayyül ederek –hızlı kalp atışı gibi ya da adrenalin artışı gibi– zihin kendi duygularını yaratabilir.

Damasio'nun en şaşırtıcı keşiflerinden biri, bedenin yarattığı hislerin rasyonel düşüncenin temel bir öğesi olduğudur.[48] Genelde duygularımızın aklımıza müdahale ettiğini düşünsek de, Damasio'nun duygusuz hastaları akılcı kararlar alma yeteneğinden yoksun olduklarını gösteriyorlardı. Beyinleri hasar gördükten sonra bütün hastaların davranışlarında değişiklikler gözlenmişti. Bazıları çok kötü yatırımlar yapıp topu dikerken, bazıları samimiyetsiz ve anti-sosyal tipler haline gelmişti; birçoğu önemsiz ayrıntılar üzerinde saatlerce kafa yoruyordu. Damasio'ya göre, engellenen yaşamları aklın hisse, hissin de bedene gerek duyduğunun canlı birer kanıtıydı. (Nietzsche'nin ifade ettiği şekliyle, "Beden en üstün bilgelikte olduğundan daha çok akla sahiptir.")[49]

Elbette birkaç nöroloji hastasından hareketle beyin hakkında genellemeler yapmak zordur. Bedensel ilmeğin normal bir zihinde nasıl işlediğini anlamak için, Damasio kumar görevi adını verdiği dâhice bir deney icat etmişti. Deney şöyleydi: Deneğe, yani oyuncuya ikisi siyah, ikisi kırmızı olmak üzere dört deste kart ve 2.000 dolarlık oyun parası verir. Her kart oyuncunun para kazandığı ya da kaybettiği anlamına gelir. Deneğe dört deste karttan birini çevirmesi ve olabildiğince para kazanması söylenir.

Fakat kartlar rastgele dağıtılmaz. Damasio oyuna hile karıştırmıştır. Destelerden ikisi aşırı riskli kartlarla doludur. Bu iki deste kart daha çok para (100 dolar) getirir, ama aynı zamanda büyük para cezaları (1.250 dolar) içerir. Diğer iki deste bunlarla karşılaştırıldığında temkinli ve ılımlıdır. Ödül daha az olsa da (50 dolar), nadiren cezaya yol açar. Oyuncular yalnızca bu iki desteden çekseler, çok kârlı çıkarlar.

İlk önce kart seçimi tamamen rastgeledir. Oyuncunun destelerden herhangi birini seçmesi için özel bir neden yoktur. Dolayısıyla her karttan birer tane alır ve para kazanma modellerini araştırırlar. İnsanların sadece kârlı destelerden çekmeye başlamaları için ortalama olarak yaklaşık elli kart açmaları gerekir. Oysa ortalama bir deneğin *neden* o desteleri seçtiğini

48. *A.g.e.*, s. 212-17.
49. Friedrich Nietzsche, *The Portable Nietzsche*, Viking: New York, 1977, s. 146.

açıklaması için seksen kart çekmesi gerekmiştir. Mantık yavaş işlemektedir.

Fakat Damasio'nun mantıkla işi yoktu. Onun derdi bedenleydi. Deneyin devamında, deneklerin avuç içlerine elektrotlar bağlamış ve derilerindeki elektrik iletkenliğini ölçmüştür. (Whitman'ın "Elektrikli Bedenin Şarkısını Söylüyorum" şiirinde belirttiği üzere, beden elektrikli*dir*, sinirlerimiz düşük voltajlarla terennüm ederler.)[50*] Derideki yüksek iletkenlik düzeyleri genelde asabiyet belirtisidir. Damasio yalnızca on kart çektikten sonra, deneğin elini olumsuz kart destelerine her uzattığında "asabi" hale geldiğini fark etmişti. Beyin henüz oyunu anlayamamış olsa da (ve bir kırk kart geçene kadar da anlamayacaktır), deneğin eli hangi desteden çekeceğini "bilir". Ayrıca el giderek elektriklendiğinden, denek avantajlı kartlardan daha sık çekmeye başlar. Bedenin yarattığı bilinçsiz hisler bilinçli karardan önce gelir. Zihni yöneten eldir.

Whitman bilseydi bu deneyi çok severdi. Bedenin elektrikli olduğunu ilan ettiği şiirinde, "eliyle hissettiğinde insanın duyduğu tuhaf duygu"dan da dem vurur.[51] Damasio'dan çok önce, Whitman "tinin bedene verdiği kadar bedenden aldığını da" anlamıştı.[52] Tam da bu nedenle tenini bu denli yakından dinliyordu: Şiirlerinin başladığı yer burasıydı.

Ama Whitman şiirlerinin maddi bedene düzülmüş methiyelerden ibaret olmadığını da biliyordu. Victoria dönemindeki eleştirmenlerin düştükleri hata bu olmuştu: Onun orgazmlara ve organlara atıflarını düz anlamda alarak, şiirlerindeki asıl epifaniyi kaçırmışlardı. Whitman'ın dizelerinde vermek istediği ders bedenin yalnızca bir beden olmadığıydı. Nasıl

50. Whitman'ın yazdığı dönemde bedenin yüklü iyonlarla dolup taştığına dair çok az kanıt vardı. 1780'lerde Luigi Galvani'nin kurbağaların şok durumunda bacaklarını hızla geri çektiklerini keşfetmesi hararetli tartışmalara konu olmaya devam ediyordu. Aslında ancak 1875'te, yani Whitman'ın beden elektriğinden ilk kez bahsetmesinden yirmi yıl *sonra*, Liverpool'lu fizikçi Richard Caton, Whitman'ın haklı olduğunu, sinir sisteminin aslında elektrik akımı ilettiğini keşfetmişti. Caton bu inanılmaz gerçeği hayvanların açık beyinlerini aynalı galvanometre (nöronların düşük voltajlarını algılayabilen, yeni icat edilmiş bir alet) yardımıyla doğrudan inceleyerek kanıtlamıştı.

51. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*, s. 130.

52. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 456.

çimen yaprakları topraktan zuhur ederse, hisler de etimizden, tenimizden zuhur eder. Whitman bu iki farklı tözün –çimen ile toprak, beden ile zihin– aslında ayrılmaz olduğunu göstermeye çalışmıştı. Birinin varlığını kabul etmeden diğeri hakkında şiirler yazılamazdı. Whitman'ın beyan ettiği gibi, "Maddi şeylerin şiirini yazacağım, zira bunların aynı zamanda en tinsel şiirler olacağını düşünüyorum."[53]

Her şeyin, küçük şeylerin bile kutsal olduğuna dair bu inanç, Whitman'ın bilimsel olguları sorgulamasına yol açmıştı. Dönemin materyalistleri bedenin evrilmiş bir makineden başka bir şey olmadığını –içimizde ruh diye bir şey yoktu– iddia ettiklerinde, Whitman kendine özgü bir şüphecilikle tepki göstermişti. Fiziksel anatomimiz hakkında ne kadar çok şey bilsek de, anlatılamaz bir şeylerin her zaman kalacağına inanıyordu. Tam da bu nedenle şiir yazmıştı. "Hurra! Pozitif bilime hücum" diye yazar Whitman. "Beyler! Her zaman öncelik size ait! / Olgularınız lüzumlu ama benim meskenim değil, / Ben onları meskenimin bir alanına sokuyorum."[54]

Emerson'un Montaigne için söyledikleri Whitman için de geçerlidir: Emerson'un sözcüklerini keserseniz kanar, "zira onun sözcükleri damarlı ve canlıdır."[55] Whitman'ın şiirlerinde anatomik gerçekliğimiz anlatılır. Onun sanatının aynasında kendi inanılmazlığımızın çıplak gerçeğini görürüz. Hislerimiz tenimizden, ruh bedenden, beden de ruhtan mı zuhur eder? Varoluşumuz hiçbir anlam oluşturmaz. Bir çelişki içinde yaşıyoruz. Whitman bu doğruyu çırılçıplak ortaya koyar ve ardından bir sonraki cümlede kabul eder. Verdiği tek cevap hiçbir cevap olmadığıdır. Whitman bir keresinde "Ben ve bu gizem, işte buradayız"[56] demişti. Bu her şeyi fazlasıyla anlatmaktadır.

53. *A.g.e.*, s. 20.
54. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*, s. 64.
55. Ralph Waldo Emerson, *Selected Essays, Lectures, and Poems*, New York: Bantam, 1990, s. 291.
56. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*, s. 36.



Walt Whitman'ın 1891'de, ölümünden birkaç hafta önce, ressam Thomas Eakins tarafından çekilmiş bir fotoğrafı.

Fakat çelişkiyi kabul etmenin de kendi sonuçları vardır. Randall Jarrell'in Whitman üzerine bir yazısında dikkat çektiği üzere, "Sanat eserindeki çelişkili öğelerden birini çıkardığınızda, yalnızca ondan değil, aynı zamanda onun parçası olduğu çelişkiden de kurtulursunuz; zaten sanat eserlerinin dünyamızı ve benliklerimizi, ki bunlar da çelişkilerle doludur, temsil edebilmesinin –mantıksal ve yöntemsel genellemeler bunu yapamaz– arkasında bu çelişkileri yatmaktadır."[57] Whitman, ne kadar çelişkili görünürse görünsün kendi deneyimine güvenerek anatomik gerçekliğimizi keşfetmişti. Sürekli olarak sansür çağrılarıyla muhatap olmak zorunda kalmış olsa da, asla sanatının bilgeliğinden şüphe etmemişti. "Şimdi tahmin ettiğim şeyin doğru

57. Randall Jarrell, *No Other Book*, New York: Harper-Collins, 1999, s. 118.

olduğunu görüyorum" diye yazıyordu "Kendimin Şarkısı"[58] adlı şiirinde. Tahmin ettiği şey elbette ruhun etimizden, tenimizden oluştuğuydu.

Bedeni tasvir etmekle ilgilenen bir şair için Whitman'ın bedeni korkunç haldeydi. Whitman sık sık "sağlığı hakkında ince bir duyarlılığa" sahip olduğu konusunda övünse de, 1892 baharının başında ölürken, yılların ilgisizliği ve yaşanan hastalıklar nedeniyle sağlık durumu perişan haldeydi. Otopsisini yapan doktorlar –Thomas Eakins, Whitman'ın yüz kalıbını çıkardıktan hemen sonra cesedi kesmeye başlamışlardı– iç organlarının durumu karşısında şaşkınlıklarını gizleyememişlerdi. Whitman'ın sol akciğeri iflas etmişti, sağ akciğerinin ise yalnızca sekizde biri kullanılabilir haldeydi. İç Savaş'ta hastabakıcılık yaparken kaptığı tüberküloz hastalığı mide, karaciğer ve bağırsaklarında kronik düzeyde iltihaplanmaya yol açmıştı. Dahası akciğeri de iltihaplanmış ve kalbi büyümüştü. Aslında işleyen tek organı beyniydi. Daha iki ay önce *Çimen Yaprakları*'nın "Ölüm Döşeği" adını verdiği son baskısını derlemeyi bitirmişti. Genelde yaptığı gibi, eski şiirlerini gözden geçirmiş ve yeni şiirler yazmayı sürdürmüştü.

Whitman bedeninin –güvendiği esin perisinin– yavaş yavaş kendisini terk ettiğini hissederken ne düşünüyor olabilirdi? *Çimen Yaprakları*'nın son baskısına ölümün gölgesinde yazılan yeni bir epigrafla başlamıştı:

Gel, dedi ruhum
Bu tür şiirler yazalım Bedenim için, (zira biz biriz).

Bu iki sarsıcı dize, Whitman'ın tek şiir kitabının son versiyonundaki ilk dizeler, onun felsefesinin damıtılmış özüdür. Biz beden ile zihnin birliğinden doğan şiiriz, der şiirinde. Bu kırılgan birlik –varlığın bu kısa parantezi– sahip olduğumuz yegâne şeydir. Yüceltin onu.

58. Walt Whitman, *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*, s. 77.

2
george eliot
özgürlüğün biyolojisi

> Nadiren, çok nadiren insanlar tüm gerçeği açığa vururlar; küçük de olsa bir şeylerin gizlenmediği ya da hata yapılmadığı çok nadirdir.[1]
>
> Jane Austen, *Emma*

GEORGE ELIOT PEK ÇOK ADI OLAN BİR KADINDI. Mary Anne Evans olarak 1819'da, Kraliçe Victoria ile aynı yılda doğdu. Hayatının farklı dönemlerinde Mary Ann Evans, Marian Evans, Marian Evans Lewes, Mary Ann Cross oldu; sanat alanındaysa her zaman George Eliot adını kullandı. Kullandığı her ad hayatının ayrı bir dönemini ve hafif değişmiş kimliğini yansıtır. Eliot kadınların özgürlüklerinin çok kısıtlı olduğu bir dönemde yaşamış olmasına karşın, dönüşümlerini sınırlamayı reddetmişti. Herhangi bir mirasa konmuşluğu yoktu, ama yazmaya kararlıydı. 1850'de deneme yazarı ve çevirmen olmak üzere Londra'ya taşındı, 37 yaşına geldiğinde de romancı olmaya karar verdi. Aynı yılın sonlarına doğru ilk kısa romanı *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton*'u (Muhterem Amos Barton'un Üzücü Talihi) tamamladı. Eserini yeni adıyla imzalamıştı; o artık George Eliot'tı.

1. Jane Austen, *Emma*, New York: Modern Library, 1999, s. 314.

Eliot neden yazıyordu? Şaheseri *Middlemarch*'ı (1872) bitirdikten sonra yazdığı bir mektubunda, romanlarının "hayattaki basit birkaç deneyden, duygu ve düşüncelerimizin nelere kadir olduğunu görme çabasından ibaret" olduğunu yazmıştı.[2] Eliot'ın "deneylere" atıfta bulunması tesadüf değildi, dahası yazdığı hiçbir şey tesadüf değildi. Eliot'ın yazarken örnek aldığı model ampirizmle tahayyülün, gerçeklerle kuramın dikkatle meczedildiği bilimsel yöntemdi. Henry James bir keresinde Eliot'ın kitaplarında çok fazla bilim olduğundan ama yeterince sanat olmadığından şikâyet etmişti.[3] Oysa Eliot'ın yöntemini yanlış anlamıştı. Eliot'ın romanları doğrunun hizmetindeki kurmacadır, "çeşitli zaman deneyleri" ile "insanlık tarihi inceleme[ler] idir." Eliot incelikle hazırladığı olay örgülerinden her zaman cevaplar beklemişti.

Eliot'ın gerçekçi biçimiyle temas ettiği konular bir ansiklopedi tutmakla birlikte, romanları son kertede bireyin doğasını konu alır. Eliot insan hayatının merkezindeki "dakik süreçlerin muğlaklığını parçalamak" istiyordu. Naif romantizmi eleştiren Eliot her zaman bilimin çıplak gerçeklerini ciddiye almıştı. Gerçekliği yöneten mekanik nedenlerse, o zaman hayat sadece bir makine midir? Bizler fütursuz bir evrende akıntıya kapılmış amaçsız kimyasallardan ve içgüdülerden başka bir şey değil miyiz? Özgür irade incelikli bir yanılsamadan mı ibarettir?

Bunlar epik sorulardır. Nitekim Eliot da epik romanlar yazmıştır. Onun Victoria Dönemi romanları fizik ve Darwin'i taşra siyaseti ve melodramatik aşk hikâyeleriyle iç içe geçirir. Eliot on dokuzuncu yüzyılın ampirik bilgilerini insan deneyiminin eski gerçekleriyle karşı karşıya getirmişti. Eliot açısından, romanın amacı bize kendimiz hakkında "değişen kuramdan daha kesin" bir anlayış sunmaktı. Kalıtsal mirasımızın tutsağı olduğumuza inanan bilimciler biyolojik kısıtlamalar araya dursunlar, Eliot'ın sanatı zihnin "mermerden yapılmadığını" savunuyordu. İnsan doğasının en temel öğesinin biçimlendirilebilirlik olduğuna, herkesin "kendisini isteyerek değiştirebileceğine" inanıyordu.

2. Gordon Haight (Der.), *George Eliot's Letters,* New Haven: Yale University Press, 1954-1978, Cilt VI, s. 216-17.
3. David Caroll (Der.), *George Eliot: The Critical Heritage*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1971, s. 427.

Bilim ne kadar çok mekanizmayı açığa çıkarırsa çıkarsın, özgürlüğümüz baki kalacaktı.

Sosyal Fizik

Eliot'ın yaşadığı dönem akılcılığın altın çağıydı. İnsanın özgürlüğü sorunu bilimsel araştırmaların merkezine oturmuştu. Auguste Comte'un kurduğu yeni bir bilim felsefesi dalı olan pozitivizm bir akıl ütopyası, başka bir deyişle bilimsel ilkelerin insanın varoluşunu kusursuzlaştırdığı bir dünya vaat ediyordu. Nasıl ki mit ve ritüellerden oluşan ilahiyat dünyası yerini felsefi dünyaya bıraktıysa, aynı şekilde felsefe de deneyle ve çan eğrisiyle ıskartaya çıkartılacaktı. Uzun vadede doğa deşifre edilmiş olacaktı.

Pozitivizmin vaatlerine kapılmamak güçtü. Entelijansiya pozitivist teorilere sarılmıştı; istatistikçiler şöhret olmuştu; herkes ölçecek bir şey arıyordu. Genç Eliot'a gelince, onun zihni her zaman yeni fikirlere açıktı, pozitivizm zamanı gelmiş bir inanç gibiydi. Bir pazar günü, aniden artık kiliseye gitmemeye karar verdi. Tanrının bir kurmacadan ibaret olduğuna hükmetmişti. Eliot'ın yeni dini akılcı olacaktı.

Tüm dinler gibi pozitivizm de *her şeyi* açıklama iddiasındaydı. Evrenin tarihinden tarihin geleceğine kadar tek bir sorun yoktu ki çözülemeyecek kadar derin olsun. Fakat pozitivistler için ilk sorun ve pek çok açıdan bunların çözümü olacak olan sorun özgür irade paradoksuydu. Isaac Newton'ın gökyüzünde görülen elips şeklindeki hareketlerin nedenini haber veren yerçekimi kuramından esinlenen pozitivistler, insanların hareketlerinin arkasında da benzer bir düzen olduğunu ortaya çıkarmaya çalışıyorlardı.[4] Pozitivistlerin bunaltıcı felsefesine göre, insan görünmez iplerin ucunda oynatılan devasa kuklalardan başka bir şey değildi.

Bu "insanlık bilimi"nin kurucusu Pierre-Simon Laplace idi. Döneminin en ünlü matematikçisi olan Laplace, Napoléon'un kabinesinde içişleri bakanlığı yapmıştı.[5] Napoléon kendisine

4. Newton'ın kendisi bu kadar naif değildi: "Gök cisimlerinin hareketini hesaplayabiliyorum" diye yazmıştı, "ama insanların çılgınlıkları için aynı şeyi söyleyemem."

5. Napoléon çok değil altı hafta sonra Laplace'ı kovacaktı. Laplace'ın "sonsuz derecede küçük kavramını devlet idaresine taşıdığını" söylemişti.

evrenin yasaları üzerine beş ciltlik çalışmasında Tanrı'dan neden bir kez bile bahsetmediğini sorduğunda, Laplace "özel olarak o hipoteze ihtiyaç duymadığı" cevabını veriyordu.[6] Laplace'ın Tanrı'ya ihtiyacı yoktu, çünkü kendi icadı olan olasılık kuramının, sorulmaya değer her soruya (kadim bir gizem olan insan özgürlüğü de dahil) cevap bulacağına inanıyordu.

Laplace olasılık kuramı fikrini gezegenlerin yörüngeleri üzerine yaptığı çalışmasından almıştı. Fakat gökyüzü mekaniğinden çok bu mekaniklerin insan tarafından gözlemlenmesiyle ilgileniyordu. Laplace astronomik ölçümlerin Newton'ın yasalarına nadiren uyduğunu biliyordu. Astronomların tarif ettikleri gökyüzü saat gibi değildi, tutarlı bir tutarsızlığı vardı. Gökyüzündeki düzene insan gözünden daha çok güvenen Laplace bu düzensizliğin insan hatasından kaynaklandığına inanıyordu. Aynı anda bir gezegenin yörüngesini çizen iki astronomun çok farklı sonuçlara ulaşabileceklerini biliyordu. Kabahat yıldızlarda değil bizdeydi.

Laplace'ı Laplace yapan bu farklılıkların üstesinden gelinebileceğini ortaya koymuş olmasıydı. İşin sırrı hataları sayıya dökmekti. Yapılması gereken tek şey gözlem farklılıklarının bir çetelesini çıkarmak ve yeni icat edilmiş olan çan eğrisinden yararlanarak en *olası* gözleme ulaşmaktı. Gezegenlerin yörüngesini takip etmek artık mümkündü. İstatistik öznelliği fethetmişti.

Gelgelelim Laplace kendisini Jüpiter'in yörüngesiyle ya da Venüs'ün dönüşüyle sınırlamamıştı. *Essai sur les Probabilités* (Olasılıklar Üzerine Deneme) adlı kitabında, astronomi için icat ettiği olasılık kuramını başka alanlardan çok çeşitli belirsizliklere uygulamaya çalışmıştı. Beşeri bilimlerin "akılcılaştırılabileceğini", bilgisizliklerini matematiğin soğukkanlı mantığıyla çözmenin mümkün olduğunu göstermek istiyordu. Sonuçta, gökyüzü mekaniğinin altında yatan ilkeler sosyal mekaniğin ilkelerinden hiç de farklı değildi. Laplace'a göre, astronomlar bir gezegenin gelecekteki hareketini kestirebildiğine göre, aynı şekilde insanlık da çok geçmeden kendi davranışlarını hata payı olmadan kestirebilecekti. Her şey verileri hesaplamakla alakalıydı. Laplace bu cesur yeni bilime "sosyal fizik" adını vermişti.

Öte yandan Laplace yalnızca parlak bir matematikçi değil, aynı zamanda usta bir satıcıydı. Yeni model numerolojinin bir gün her şeyi –gelecek de dahil olmak üzere– çözeceğini kanıt-

6. Michael Kaplan ve Ellen Kaplan, *Chances Are...*, New York: Viking, 2006, s. 42.

lamak için, basit bir düşünce deneyi icat etmişti. Ya "doğayı canlandıran tüm güçleri bilebilen" hayali bir varlık –kendisi buna "cin" adını veriyordu– varsa? Laplace'a göre, bu tür bir varlık her şeyi bilirdi. Her şey maddeden ibaret olduğuna ve madde de kısa bir liste oluşturan evren yasalarına (yerçekimi kuvveti ve eylemsizlik gibi) uyduğuna göre, yasaları bilmek her şey hakkında her şeyi bilmek demekti. Tüm yapılması gereken denklemleri tersine çevirmek ve sonuçları deşifre etmekti. İnsan en sonunda kendisini "gerçekte olduğu gibi bir makine" olarak görecekti. Özgür iradenin, tıpkı Tanrı gibi, bir yanılsama olduğu anlaşılacak ve hayatlarımızın gezegenlerin yörüngeleri kadar kestirilebilir olduğunu görecektik. Laplace'ın yazdığı üzere, "Evrenin mevcut durumunu önceki durumunun sonucu ve gelecekteki durumunun nedeni olarak tahayyül etmemiz gerekir. Burada özgürlüğe yer yoktur."[7]

Fakat Laplace ve avenesi hakikat timsali olarak fiziğe sarılırken (zira fizik bizim nihai yasalarımızın şifresini çözmüştü), fizikçiler de gerçekliğin kendi düşündüklerinden çok daha çetrefilli olduğunu keşfediyorlardı. 1852'de İngiliz fizikçi William Thomson termodinamiğin ikinci yasasını geliştirdi. Evren için kaos mukadderdi. Tüm madde yavaş yavaş ateş halini alıyor, hummalı bir entropiye dönüşüyordu. Thomson'ın termodinamik yasasına göre, Laplace'ın silmeye çalıştığı hata –düzensizlik kusuru– aslında geleceğimizdi.

Elektromanyetiği, renkli fotoğrafın ilkelerini ve kinetik gazlar kuramını keşfetmiş olan İskoç fizikçi James Clerk Maxwell, Thomson'ın kozmik kötümserliğini bıraktığı yerden devam ettirdi. Maxwell, Laplace'ın her-şeyi-bilen cininin aslında fizik yasalarını ihlâl etiğini fark etmişti. Düzensizlik gerçek (hattâ *artan*) bir şey olduğuna göre bilimin de temel sınırları vardı. Ne de olsa saf entropi çözülemezdi. Hiçbir cin her şeyi bilemezdi.

Ama Maxwell burada durmadı. Laplace istatistik yasalarının belli sorunlara uygulanabileceğine inanmasına karşın, Maxwell'in gazlar üzerine yaptığı çalışmalar ona tersini göstermişti. Bir gazın ısısı atomlarının hızıyla tümüyle belirlense de –atomlar ne kadar hızlı uçarsa gaz da o kadar sıcak olur–

7. Louis Menand, *The Metaphysical Club*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, s. 195.

Maxwell hızın aslında istatiksel bir ortalamadan başka bir şey olmadığını fark etmişti. Verili bir durumda, tekil atomlar aslında farklı hızlarda hareket ediyorlardı. Başka bir deyişle, tüm fizik yasaları yalnızca *tahmindir*. Bu yasalar özel durumlara kesin bir şekilde uygulanamaz. Elbette bu görüş Laplace'ın sosyal fiziğiyle doğrudan çelişiyordu, zira Laplace bilim yasalarının evrensel ve mutlak olduğuna inanıyordu. Nasıl ki bir gezegenin konumu yörüngesinin formülünden çıkartılabilirse, aynı şekilde davranışlarımızın da kendi güçlerimiz üzerinden genelleştirilebileceğine inanıyordu. Ama Maxwell her yasanın kendi kusuru olduğunu biliyordu. Bilim kuramları gerçekliğin kusursuz aynaları değil, işlevsel şeylerdi. Sosyal fizik bir yanılgı üzerine kuruluydu.



Paul Adolphe Rajon'un Sir Frederick William Burton'ın çiziminden yararlanarak yaptığı George Eliot gravürü (1865).

Aşk ve Gizem

George Eliot'ın pozitivizme olan inancı bir aşk acısı yaşadığında azalmaya başladı. Burada hiçbir mantığın çözemeyeceği korkunç bir his söz konusuydu. Eliot'ın hüznünün nedeni, "en iyi

uyum sağlayanların hayatta kalması" sözünün yaratıcısı olan Victoria dönemi biyologlarından Herbert Spencer'dı. Eliot, Strand'da bir dairede yaşayacağı Londra'ya taşındıktan sonra, Spencer'la yakınlığı artmıştı. Parkta uzun yürüyüşlere çıkmış, birlikte operaya üye olmuşlardı. Sonuçta Eliot âşık olmuş, ama Spencer olmamıştı. Eliot boşlandığını hissetmeye başlayınca –ilişkileri bilindik Victoria çağı dedikodularına yol açmıştı– Spencer'a melodramatik ama açıksözlülüğüyle şaşırtan aşk mektupları yazmıştı. Spencer'dan "merhamet ve aşk" dileniyordu: "Beni yüzüstü bırakmayacağınıza, elinizden geldiğince her zaman yanımda olacağınıza ve duygu ve düşüncelerinizi benimle paylaşacağınıza emin olmak istiyorum. Başka birine bağlandığınız gün ben öldüm demektir, ama o zamana kadar yanımda olursanız çalışmak ve yaşamı değerli kılmak için cesaret toplayabilirim."[8] Eliot mektupta incinebileceğini dile getirmesine karşın en sonda gururla kendi değerini belirtmekten geri durmaz: "Sanırım benden önce hiçbir kadın böyle bir mektup yazmadı – ama ben bundan utanmıyorum, zira akıl ve gerçek rikkat ışığında, sizin saygı ve şefkatinizi hak ettiğimin bilincindeyim."

Spencer, Eliot'ın mektuplarını görmezden geldi. Eliot'ı çok net bir şekilde reddediyordu. Sonradan "fiziksel çekiciliğinin olmaması çok büyük bir sorundu"[9] diye yazacaktı, Eliot'a karşı bir şeyler hissetmiyor olmasını onun meşhur çirkinliğine bağlayacaktı. "Kaba çenesi, geniş ağzı ve büyük burnu"nu görmezden gelemiyordu.[10] Spencer tepkisinin salt biyolojik olduğuna ve

8. Haight (Der.), *George Eliot's Letters*, Cilt VIII, s. 56-5.

9. *A.g.e.*, s. 43.

10. Eliot'ın kalbini kırdıktan kısa süre sonra Spencer "Kişisel Güzellik" üzerine güzelliğin erdemlerini övdüğü iki acımasız deneme kaleme almıştı. Otobiyografisinde kendi sığlığıyla övünme cesaretini göstermiş ve Eliot'a üstü kapalı bir göndermeyle, "Fiziksel güzellik benim için olmazsa olmazdır; entelektüel özelliklerle duygusal özelliklerin en üst düzeyde olduğu biriyle olan geçmişteki bağım bu iddiamın üzücü bir kanıtı olarak alınabilir" diye yazmıştı.
Spencer dış görünüşün ötesini göremeyen biriyken, Henry James ise Eliot'ın kişiliğin güzelliğe galebe çalabileceğinin kanıtı olduğuna inanıyordu. Eliot'la ilk karşılaşmasını unutamadığını yazar: "Öncelikle, harikulade çirkin –enfes derecede gudubet. Düşük bir alnı, cansız gri gözleri, büyük sarkık bir burnu, biçimsiz dişlerle dolu büyük bir ağzı ve *bone qui n'en finessent [sic] pas* {hiç bitmeyecekmiş gibi görünen} çenesi ... Bu engin çirkinlikte birkaç dakika içinde kendisini gösteren ve zihni büyüleyen çok güçlü bir güzellik yatmaktadır. Bu yüzden benim başıma gelen sonunda sizin de başınıza gelir: Bir bakarsınız âşık olmuşsunuz."

dolayısıyla değişmeyeceğine inanıyordu. "Aklım ne kadar güçlü bir şekilde bastırsa da içgüdülerim yanıt vermiyordu." Eliot'ı hiçbir zaman sevmeyecekti.

Evlilik hayalleri tuzla buz olan Eliot'ı bekâr, isimsiz bir kadın olarak geçireceği bir gelecek bekliyordu. Kendisini geçindirebilmesi için yazması şarttı. Fakat Eliot'ın aşktan yana uğradığı hüsran yalnızca acı veren bir kurtuluşa kapı aralamamış, dünyayı yeni şekillerde düşünmesine de vesile olmuştu. Eliot *Middlemarch*'ta anlattığı şu duyguları muhtemelen o dönemde bizzat hissetmişti: "O anda yaşadıklarını hayatının yeni bir biçim aldığı, bir başkalaşım geçirmekte olduğu konusunda muğlak ve panik halinde bir bilinçliliğe benzetebilirdi.... Tüm dünyası sancılı bir değişim içindeydi; kendisine açıkça söyleyebildiği yegâne şey durup her şeyi en baştan düşünmesi gerektiğiydi.... Yaşadığı kaybın sonucuydu bu."[11] Spencer'dan red cevabı aldıktan sonraki aylarda Eliot "gerçek bir iyimser olmaya" karar vermişti. Üzgün olmayı reddediyordu. Çok geçmeden yeniden âşık oldu. Bu seferki aday George Henry Lewes'tı.

Lewes birçok önemli özelliğiyle Spencer'ın tam zıddıydı. Spencer kariyerine ateşli bir pozitivist olarak başlamış ve her şeyi kapsayacak bir kuram peşinde beyhude bir arayışa girmişti. Pozitivizm hevesi geçtikten sonra, sıkı bir toplumsal Darwinci olmuş ve solucanlardan medeniyete kadar tüm canlıları doğal seçilim yoluyla açıklamaktan hazzediyordu. Lewes ise çok yönlü bir entelektüel olarak tanınıyordu. Şiir, fizik, psikoloji ve felsefe üzerine denemeler yazmıştı. Akademik uzmanlaşmanın arttığı bir çağda Lewes bir Rönesans adamı olarak kaldı. Fakat parlak zihni umutsuz bir mutsuzluğu gizliyordu. Eliot gibi Lewes de aşk mağduruydu. Karısı Agnes en iyi arkadaşından çocuk bekliyordu.

Lewes ve Eliot melankolilerinin ilacını birbirlerinde bulmuşlardı. Lewes aralarındaki ilişkiyi derin ve romantik düzeyde gizemli bir ilişki olarak tanımlayacaktı. "Aşk hesap kitap dinlemiyor" diye yazıyordu Lewes. "Aşkta 'mantık' işlemiyor; 'sevmemiz gereken'leri değil, elimizde olmadan sevdiklerimizi seçiyoruz."[12]

11. George Eliot, *Middlemarch*, Londra: Norton, 2000, s. 305.
12. Valerie A. Dodd, George Eliot: *An Intellectual Life*, Londra: Macmillan, 1990, s. 227.

Yıl sonunda Lewes ve Eliot birlikte Almanya'ya giderler. Lewes "bilimin şairi", Eliot ise "bilimsel bir şair" olmak istiyordu.[13]

Eliot'ın dünya görüşündeki başkalaşımı açıklamak için aşka başvurmak çok kolaycı bir tutum olur. Oysa hayat hikâyeleri hiçbir zaman bu kadar basit ve açık değildir. Ama Lewes'in Eliot üzerinde açık bir etkisi olduğu da yadsınamaz. Eliot'ı roman yazmaya teşvik eden, özgüvenini yeniden kazanmasını sağlayan ve ilk elyazmasını yayıncısına götüren Lewes olmuştu.

Spencer'ın aksine Lewes on dokuzuncu yüzyılın coşkulu bilimine güvenmiyordu. İnatçı bir şüpheci olan Lewes ilk kez 1855'te *Life of Goethe* (Goethe'nin Hayatı) adlı kitabıyla meşhur olmuştu. Goethe'ye yakınlığını gizlemediği bu kitabında, onun bilimsel yönteme yönelik eleştirileriyle romantik şiirini harmanlamıştı. Lewes'in gözünde Goethe pozitivizmin mekanik kuramlarına direnen, onun yerine "*deneyim*in somut olguları"na güvenen biriydi. Lewes gerçek anlamıyla deneysel bir psikolojinin "düşünme organımız hakkında nesnel bir içgörü" sağlayabileceğini seve seve kabul ediyordu, ama "psikolojik dünyamızı" tarif eden "Sanat ve Edebiyat"ın da aynı derecede hakiki olduğuna inanıyordu. Hırslı deneyler çağında Lewes bir çoğulcu olarak kalmayı tercih etmişti.

Lewes psikoloji konusundaki nihai görüşünü en açık şekilde ölümünden sonra Eliot tarafından tamamlanan *The Problems of Life and Mind* (Hayatın ve Zihnin Sorunları) adlı eserinde anlatmıştı. Lewes'e göre beyin her zaman bir sır olarak kalacaktı, zira "bütünlüğü bakımından çok karmaşıktı". Pozitivistler iç karartıcı görüşlerinin propagandasını yapabilirler, diye yazıyordu, ama "aklı başında hiç kimse bununla bir şeyin *açıklanabileceğine* inanmaz. Hayat ve Varlık erişilmezliğini her zaman korur."[14] Özgürlük hiçbir şey değilse bile cehaletimizin kaçınılmaz bir sonucudur.

Eliot son romanı *Daniel Deronda*'yı (1876) yazdığı dönemde Laplace'ın, Spencer'ın ve diğer pozitivistlerin haksız olduğunu

13. George Levine (Der.), *Cambridge Companion to George Eliot*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 107.
14. George Lewes, *Comte's Philosophy of Science*, Londra: 1853, s. 92.

çoktan anlamıştı. Evreni damıtıp bir dizi anlaşılır nedene indirgemek mümkün değildi. Özgürlük ne kadar zayıf da olsa vardı. "Gerekircilik:[15] Bu çirkin sözcükten nefret ediyorum" diye yazıyordu.[16] Maxwell'in moleküller üzerine yazdıklarını okumuş, hatta onun ders notlarını günlüğüne geçirmişti. Hayatta hiçbir şeyin tam olarak tahmin edilemeyeceğini biliyordu. Bu görüşünü anlatmak amacıyla *Daniel Deronda*'ya Laplace'ın hayal ettiği insanın tasviriyle başlamıştı. Sahne somurtkan insanlarla dolu, dumanlı ve karanlık bir kumarhanedir. Eliot'ın sözleriyle, bu insanların "sanki hepsi aynı kökten beslenmişti de bu nedenle hepsinin beyni bir süreliğine aynı dar, biteviye eyleme mahkûm olmuş gibiydi." Bu kumarbazlar tamamen kudretsizdir, rastgele dağıtılan elleri için krupiyeye bağımlıdırlar. Kendilerine hangi kart gelirse gelsin ses çıkarmadan kabul ederler. Kaderleri istatistiğin vurdumduymaz yasalarınca belirlenmektedir.

Eliot'ın incelikle kurguladığı eserinde kumarhane rastgele bir seçim değil, belirlenimciliğin bir eleştirisidir. Eliot bu mekanik yaşam tarzını daha ilk baştan itibaren aptalca basitliklerini ortaya çıkaracak şekilde parçalarına ayırır. Daniel kumarhaneye girdikten sonra, yalnız bir kadın olan Gwendolen Harleth'ı gözetler. "Atılmış bir zar gibi" Gwendolen de meçhullerdedir. Onun gizemliliği hemen Daniel'in dikkatini çeker; Gwendolen kumarhanenin boğucu atmosferini aşmaktadır. Kaderlerini şansın eline terk etmiş kumarbazların aksine Gwendolen özgür görünür. Daniel ona bakıp, kendi kendine sorular sorar: "Güzel miydi değil miydi? Bakışlarına dinamiklik katan ifade ya da biçimin sırrı neydi?"[17]

Eliot kumarhane aracılığıyla bizim de gizemli olduğumuzu, "biçimin [bir] sırrı" olduğumuzu hatırlatır ve Gwendolen dinamik bir insan, kendi kaderini "belirleyen" biri olduğundan, hayatının nasıl gelişeceğine de kendisi karar verecektir. Kötü biri olan Grandcourt –"sözleri başparmak sıkacağının gücüne ve işkence gergisinin soğuk dokunuşuna sahipti"– ile oyuna gelip evlenmek zorunda kaldığında bile, kendisini kurtarmayı başarır.

15. Gerekircilik belirlenimcilikle eşanlamlıdır. On dokuzuncu yüzyılda popüler olan bu kurama göre insanın eylemlerinin kendisinden tamamen bağımsız nedenlerden kaynaklandığına ve bunların bir "gereği" olduğuna inanılıyordu.
16. Haight (Der.), *George Eliot's Letters*, Cilt IV, s. 166.
17. Eliot, *Daniel Deronda*, New York: Penguin Classics, 1996, s. 1.

Eliot bize insan özgürlüğünün doğuştan geldiğini hatırlatmak için Gwendolen'ı yaratmıştır, zira biz sabit cevabı olmayan bir denklemiz. Kendi kendimizi çözeriz.[18]

George Eliot o dönemin sosyal fiziğini reddetmesine karşın, Darwin'in doğal seçilim kuramını yeni bir "çağ"ın[19] başlangıcı olarak selamlamıştı. 1859'da yayımlanan *Türlerin Kökeni*'ni hemen o yıl içinde okumuş ve canlıların tarihinin bütünlüklü bir yapısı olduğunu fark etmişti. Burada başlangıcımızın gerçekçi bir versiyonu söz konusuydu. Pozitivistler yaşamın karmaşasının yalnızca bir görünüş olduğuna, her şeyin temelinde fizikî düzenin yattığına inanırken, Darwincilik tesadüfe doğanın bir gerçeği olarak bakıyordu. Tesadüf birçok açıdan doğanın bir gerçeğiydi.[20] Darwin'e göre, belli bir nüfus içinde çeşitliliği dayatan salt tesadüftü. Genetik mutasyonlar (Darwin bunlara *sıçrama* adını vermişti) hiçbir doğa yasasını dinlemiyordu. Bu çeşitlilik organizmalar arasındaki yeniden üretim oranlarının değişmesine ve bu da en iyi uyum sağlayanların hayatta kalmasına yol açıyordu. Hayat düzensizliğe rağmen değil düzensizlik *sayesinde* ilerliyordu. İlahiyatçının sorunu –"Doğada neden bu kadar sıkıntı ve olumsallık vardır?"– Darwin'in çözümü olmuştu.

Eliot'ı Darwin'e çeken şey tesadüfün canlandırıcı gücüydü. Burada bizatihi bilinemeyen bir hikâye vardı, zira tesadüfî çeşitlilik tarafından yönlendiriliyordu. Hayatın evrimi belirgin bir nedeni olmayan olaylara dayanıyordu. Darwin'in evrim kuramının *bütün* biyolojik gizemleri çözebileceğine (doğal seçilim yeni sosyal fizik olmuştu) inanan Herbert Spencer'ın aksine, Eliot, Darwin'in yalnızca gizemi derinleştirdiğine inanıyordu. Günlüğüne şunları yazmıştı: "Demek ki dünya adım adım cesur

18. Elbette özgür olmak bizi davranışlarımızın hesabını vermeye de zorlar. Eliot'ın sosyal fizikten yana en önemli sorunlarından biri insanlara ahlaki sorumluluk alanı tanımamasıydı. Sonuçta eğer her eylemin dışsal bir nedeni varsa, o zaman zulmü cezalandırmak zulümdür. Eliot romanlarında insan doğasının daha gerçekçi bir resmini çizmek ve böylece bizi daha iyi olmaya sevk etmek derdindeydi. Sosyal fizik bizi vurdumduymaz yapsa da, sanat merhametli hale getirebilir.

19. Haight, ed., *George Eliot's Letters*, Cilt III, s. 214.

20. Darwin doğal seçilimin temelinde güçlü bir tesadüfün olduğunu kabul etmişti. Kendisi *tesadüfî* sıfatını hiçbir zaman kullanmamış olsa da, çeşitliliklerin "yönlendirilmemiş" olduğunu ve "belirli bir hedefe doğru ilerlemediğini" sık sık belirtmişti.

açıklığa ve dürüstlüğe gidiyor! Oysa benim açımdan Gelişim kuramı [Darwin'in evrim kuramı] ve şeylerin oluşum sürecini anlatan diğer tüm açıklamalar, sürecin altında yatan gizemle karşılaştırıldığında güçsüz bir izlenim yaratıyor." Evrim bir amaca ya da plana doğru ilerlemediğinden –evrim yalnızca birikmiş hataların bir toplamından ibarettir– biyolojimizin sırrı anlaşılmaz kalır. "Bilim, o katı ölçücü bile" diye itiraf eder Eliot, "düzmece bir birimle başlamak zorundadır."[21]

Hayatın değişmez gizemi Eliot'ın en incelikli temalarından biridir. Sanatı aracılığıyla her şeyin bir gün kadir-i mutlak birkaç denklemle tanımlanabileceğini varsayan pozitivizmin palavralarına karşı çıkıyordu. Her zaman bilemeyeceğimiz şeyler, gerçekliğin son kertede başka bir şeye indirgenemeyecek veçheleri Eliot'ın ilgisini daha çok çekiyordu: "*Tüm* sıradan insan yaşamına dair kesin bir görüye ve hisse sahip olmak," der *Middlemarch*'ta, "çimlerin büyüdüğünü ve sincabın kalbinin attığını duymak gibi bir şey olurdu. O zaman sessizliğin öbür ucunda yatan o kükreme bizi öldürürdü. Oysa en çabuk olanlarımız ahmakça yürüyüp yolumuza devam ederiz."[22] Eliot'ın romanlarında gizemliliğimizi reddeden, özgürlüğün bir yanılsama olduğunu ve gerçekliğin (tesadüfen keşfettikleri) soyut yasalar tarafından dayatıldığını düşünen karakterler toplumun ilerlemesinin karşısında durur. Onlar kötü adamlardır, "yetersiz fikirlere" bel bağlarlar. Eliot, Tennyson'ın *In Memoriam*'ından şu dizeleri zikretmeyi çok severdi: "İnan bana, dürüst şüphede / yarım itikattan daha çok inanç vardır."[23]

Eliot'ın şaheseri *Middlemarch*'ta Laplace'ın verdiği adla "dünyanın nihai yasaları"nı arayan iki indirgemeci vardır. Dorothea Brooke'un kurumlu kocası Edward Casaubon günlerini çeşitli dinî deneyimler arasındaki gizli bağlantıyı bulacak olan "Mitolojilerin Anahtarı"nı yazarak geçirir. Eliot bu çalışmanın başarısızlığa mahkûm olduğunu söyler, çünkü Casaubon "küçük dolapların ve döner merdivenlerin arasında kaybolmuştur."[24] Casaubon "kalpteki yağ dejenerasyonu" nedeniyle ölür; sembolik bir ölüm diye bir şey varsa o da budur.

---

21. Eliot, *Daniel Deronda*, s. 1.
22. Eliot, *Middlemarch,* s. 124.
23. Rosemary Ashton, *George Eliot: A Life*, New York: Allen Lane, 1996, s. 145.
24. Eliot, *Middlemarch,* s. 126.

Hırslı köy hekimi Dr. Tertius Lydgate de bir o kadar beyhude bir araştırma peşine düşmüş, "hayatın ilkel dokusu"nu aramaktadır. Onun saçma arayışı Eliot'ın da dalga geçmekten hoşlandığı Herbert Spencer'ın biyoloji kuramlarına bir gönderme yapar.[25] Casaubon gibi Lydgate de biliminin açıklayıcı gücünü gözünde büyütür. Ama nihayetinde gerçeklik devreye girer ve Lydgate'in bilimsel kariyeri çöker. Birkaç mali zorluğu atlattıktan sonra, Lydgate gut doktoru olur; "kendisini başarısız biri olarak görür: Bir zamanlar hedeflediği şeyleri yapamamıştır." Onun hayatı bilimin sınırlarının bir kanıtı olur.

Casaubon'un ölümünden sonra, Eliot'la aralarında tekinsiz bir benzerlik olan *Middlemarch*'ın kadın kahramanı Dorothea, özgür iradenin kaba bir sembolü ve şair geçinen bir tip olan Will Ladislaw'a âşık olur. (Will "kendisine miras kalan kusura karşı güçlü bir isyan" içindedir.) Trajik bir şekilde, Casaubon'ın son isteğinden ötürü (gelişen yeni temaya dikkat!) Dorothea kalbinin sesini dinleyemez. Toplumda kendisinden daha düşük bir statüsü olan Will'le evlenirse malını mülkünü kaybedecektir. Bu yüzden mutsuz bir dul olmayı tercih eder. Devamında gelen bunaltıcı sayfaların ardından, nihayet Will Middlemarch'a geri döner ve onun gelmesiyle canlanan Dorothea, Will'le birlikte olmak istediğini fark eder. Özgürlük olmadığı sürece para bir kâğıt parçasından ibarettir. Dorothea rahmetli kocası Casoubon'un mirasını reddeder ve gerçek aşkıyla birlikte kaçar. Will'e sarılmak onun ilk özgür irade edimidir. Bundan böyle "ışık ve konuşma âleminde" mutlu mesut yaşarlar.

Ne var ki tüm kolay cevapları reddeden bir roman sıfatıyla *Middlemarch*, romanın mutlu sonunun düşündürdüğünden daha karmaşıktır. (Virginia Woolf *Middlemarch* için "yetişkinler için yazılmış sayılı İngiliz romanından biri" demişti.) Eliot zevkin kalıcı olduğuna güvenmeyecek kadar çok Darwin okumuştu. Hepimizin "zor, rahatsız edici bir Gerçeklik"[26] içine doğduğunu kabul eder. Dorothea tam da bu nedenle, Eliot'ı üzmesine karşın,

25. Eliot Kew Gardens'ta Spencer ile birlikte yaptıkları botanik keşiflerinden bahsetmeyi çok severdi. Sofu bir Darwinci olan Spencer her çiçeğin yapısını "evrimci gelişimin zorunluluğu" hakkında muğlak bir hikâyeye göndermede bulunarak açıklardı. Kapsamlı kuramına uymayan bir çiçek çıktığındaysa ... "o da çiçeğin sorunu"ydu!
26. Eliot, *Daniel Deronda*, s. 380.

romanı bekâr bir kadın olarak bitiremez. O hâlâ on dokuzuncu yüzyılın toplumsal uzlaşımlarının esiriydi. Eliot'ın romanın son paragraflarından birinde uyardığı üzere, "İç varlığı büyük oranda kendi dışındaki şeyler tarafından belirlenmeyecek kadar güçlü olan bir canlı yoktur."[27]

Eliot incelikli olay örgüleri aracılığıyla içeri ile dışarının, irade ile kaderin aslında ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiğini kanıtlamak istemişti. *Middlemarch*'ta, "her sınır hem bir başlangıç hem de bir sondur" itirafında bulunur.[28] İçinde bulunduğumuz durum kendi yolumuzu oluşturacağımız hammaddeyi sağlar ve "kaçınılmaz olan şey karşısında kendimizi hırpalamamak" önemli olsa da, "insanın kendi ruhunu daha iyi bir duruma doğru götürmesi" her zaman mümkündür.[29] Yaşamınızı her zaman değiştirebilirsiniz.

Yeni Model Zihin

Bilim özgürlüğü *gör*ebilseydi neye benzerdi? İradeyi bulmak istese nereye bakınırdı? Eliot özgürlüğümüzün kaynağında zihnin kendisini değiştirme yeteneğinin yattığına inanıyordu. *Middlemarch*'ta, Eliot'ın kendisi gibi sürekli değişen bir karakter olan Dorothea, zihnin "mermerden, yani katı ve değişmez bir şey olmadığına" emindir. "Zihin yaşayan ve değişen bir şeydir."[30] Dorothea bu fikre umutla sarılır, zira bu görüş ruhun da "kurtarılıp iyileştirilebilir" olduğu anlamına gelmektedir. Edebi seleflerinden biri olan Jane Austen gibi, Eliot da en büyük övgüyü değişiklik olanaklarını kucaklayabilecek kadar cesur karakterlere saklar. Nasıl Elizabeth Bennet kendi önyargılarından kaçarsa, Dorothea da önceki hatalarından kurtulur. Eliot'ın yazdığı gibi, "biz oluşum halindeyiz ve gelişiyoruz."

Eliot'ın beynin şekillendirilebilirliğine olan inancı, en azından çok yakın döneme kadar, biyolojide kabul görmüyordu. Laplace ve pozitivistler çevremizi bir hapishane –sınırları dışına kaçılamayacak bir yer– olarak görmüştü. Darwin sonrası dönemdeyse, belirlenimcilik arkasına saklanacağı yeni bir bahane bulacaktı.

27. Eliot, *Middlemarch*, s. 514.
28. *A.g.e.*, s. 512.
29. Aktaran Aston, *George Eliot: A Life*, s. 305.
30. Eliot, *Middlemarch*, s. 734.

Biyolojiye göre beyin genetik olarak yönetilen bir robottan başka bir şey değildi ve sinir bağlarımız bizim denetimimiz dışındaki güçlere tabiydi. Thomas Huxley'in küçümseyerek dile getirdiği üzere, "Bizler bilinçli makineleriz."[31]

Bu temanın en göz kamaştırıcı ifadesi, bilim çevrelerinde hâkim olan ve insanın tam takım nöronlarla doğduğunu savunan görüştü. Bu kurama göre beyin hücreleri, bedenimizdeki diğer hücrelerin hepsinden farklı olarak, bölünebilir değildi. Bebeklik dönemi bitince beyin de gelişimini tamamlamış oluyordu; zihnin kaderi çiziliydi. Yirminci yüzyıl boyunca bu fikir sinirbilimin temel ilkelerinden biri olarak kaldı.

Bu kuramın en hararetli savunucusu Yale Üniversitesi'nden Pasko Rakic'di. 1980'lerin başında Rakic nöronların asla bölünmediği düşüncesinin primatlarda hiçbir zaman gerçek anlamda test edilmediğini fark etmişti. Bu dogma tamamen kuramsaldı. Rakic hemen araştırmaya koyuldu. *Rhesus* cinsi 12 maymunu inceledi, onlara radyoaktif timidin (bir aminoasit) enjekte ederek beyinde nöronların gelişimini takip etti. Sonra timidin enjekte ettiği maymunları farklı aşamalarda öldürdü ve yeni nöron işaretleri aradı. Hiç yoktu. 1985'te yayımladığı "Primatlarda Nörojenezin Sınırları" adlı etkileyici yazısında, "*Rhesus* cinsi maymundaki tüm nöronlar doğum öncesi ve doğumdan hemen sonraki aşamada oluşmaktadır" diyordu. Rakic kanıtlarının kusursuz olmadığını kabul etmekle beraber, yine de bu dogmayı inanarak savunuyordu. Öyle ki nöronların neden bölünemeyeceğine dair ikna edici bir evrim kuramı oluşturacak kadar ileri gitmişti. Rakic uzak geçmişimize ait bir dönemde primatların yeni nöronlar üretme yeteneği yerine eski nöronlarımız arasındaki bağları değiştirme yeteneği geliştirdiğini düşünüyordu. Rakic'e göre, primatların "toplumsal ve bilişsel" davranışları nörojenezin olmamasını *gerektiriyordu.* Herkesin zaten inandığı şeyleri etraflıca kanıtlayan bu yazı, konu üzerine son söz gibiydi. Deneyleri hiçbir zaman bağımsız şekilde doğrulanmamıştı.

Fakat bilimsel yöntemin inceliği değişmez çözümleri kabul etmemesidir. Şüphecilik bilimin çözücüsüdür, zira her kuram kusurludur. Bilimsel gerçekler tam da geçici oldukları için, yeni ve

31. Thomas Huxley, "On the Hypothesis That Animals Are Automata, and Its history", *Fortnightly Review* (1874), s. 575-77.

daha güvenilir bir gözlemle değiştirilebilecekleri için anlamlıdır. Rakic'in sabit beyin kuramının başına gelen de budur. Bu kuram, Karl Popper'in ifadesiyle, *yanlışlanmıştır*.

1989'da New York City'deki Rockfeller Üniversitesi'nde Bruce McEwen laboratuvarında çalışan, doktorasını bitirmiş genç bir bilimci olarak Elizabeth Gould stres hormonlarının sıçanların beyinlerine etkisini araştırıyordu. Kronik stres nöronları mahveder ve Gould'un araştırması da hipokampustaki hücrelerin ölümüne odaklanmıştı. Fakat Gould beynin yozlaşmasını belgelerken, tamamen mucizevi bir şeye denk geldi: Beyin aynı zamanda kendi kendini sağaltıyordu.

Bu anormallik yüzünden kafası karışan Gould kütüphaneye gitti. Basit bir deney hatası yaptığını düşünüyordu, çünkü *nöronlar bölünmezdi*. Bunu herkes bilirdi. Neden sonra, 27 yıllık bir bilim dergisinin tozlu sayfalarını karıştırırken ilgi çekici bir ipucu buldu. Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) araştırmacı olan Joseph Altman 1962'den beri birkaç yazısında yetişkin sıçanların, kedilerin ve hintdomuzlarının yeni nöronlar oluşturduğunu iddia etmişti.[32] Rakic'in sonradan maymun beyinlerinde kullandığı tekniğin aynısını –radyoaktif timidin enjeksiyonu– kullanmış olmasına karşın, Altman'ın vardığı sonuçlar önce alay konusu edilmiş, sonra da görmezden gelinmişti.

Sonuç olarak, nörojenezin yeni alanı daha ortaya çıkmadan kaybolmuştu. Ancak on yıl sonra, New Mexico Üniversitesi'nden Michael Kaplan, yeni nöronlar doğuran nöronları görmek için bir elektron mikroskobu kullanacaktı. Kaplan bu yeni hücrelerin memelilerin beyninde (korteks de dahil olmak üzere) her yerde bulunduğunu keşfetmişti.[33] Fakat bu görsel kanıt bile, bilimin kendi öğretisine inatla bağlı kalmasını engelleyemedi. Kaplan yıllarca küçük görüldü, kendisine şüpheyle yaklaşıldı ve nihayetinde, tıpkı Altman gibi nörojenez alanını tümden terk etti.

Altman ve Kaplan'ın yazılarını okuyan Gould kendi hatasının aslında bir hata değil, görmezden gelinen bir gerçek olduğunu fark etti. Anormallik resmen örtbas edilmişti. Gould bulmaca-

32. J. Altman, "Are New Neurons Formed in the Brains of Adult Mammals?" *Science* 135 (1962), s. 1127-28.

33. M. S. Kaplan, "Neurogenesis in the Three-Month-Old Rat Visual Cortex", *Journal of Comparative Neurology* 195 (1981), s. 323-38.

nın eksik olan son parçasını, o sırada tesadüf eseri Rockefeller Üniversitesi'nde bulunan Fernando Nottebohm'un çalışmasını keşfettiğinde buldu. Nottebohm kuşların beyinleri üzerine yaptığı bir dizi harikulade çalışmada, kuşların şakıyabilmeleri için nörojenezin gerekli olduğunu göstermişti. Erkek kuşlar karmaşık ezgilerini mırıldanabilmek için yeni beyin hücrelerine ihtiyaç duyuyordu. Aslında kuşların şarkı söyleme merkezindeki nöronların %1'i her gün yenileniyordu. "O dönemde bu radikal bir fikirdi" der Nottebohm. "Beynin değişmez bir organ olduğu düşünülüyordu. Bilimcilere göre gelişim bir kez sonlanınca zihin kristalimsi bir yapıya bürünüyordu. Hepsi bu; servise hazırsınız."[34]

Nottebohm bu dogmayı kuşları kendi habitatlarında inceleyerek çürüttü. Nottebohm kuşları kendi doğal ortamlarından koparark metal kafeslerde tutsaydı, yeni hücrelerin bollaştığını göremeyecekti. Kuşlar şakıyamayacak kadar gerilecek ve böylece yaratılan yeni nöron sayısı daha az olacaktı. Nottebohm'un belirttiği üzere, "Doğayı çekip alın, tüm içgörünüz biyolojik bir boşluktan ibaret kalır."[35] Tam da kuşlara laboratuvarın *dışında* baktığı için nörojenezin en azından ispinoz kuşları ve kanaryalarda gerçek bir evrim amacı olduğunu gösterebilmişti.

Nottebohm'un verilerindeki zarafete karşın, bilimsel görüşleri tecrit edildi. Kuşların beyinleriyle memelilerin beyinleri arasında bir bağ olamazdı. Kuşlardaki nörojenez egzotik bir adaptasyon, uçuşun hafif bir beyin gerektirdiği gerçeğinin bir yansıması olarak görüldü ve geçiştirildi. Bilim felsefecisi Thomas Kuhn *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*'nda bilimin kendi çelişkilerini dışlama eğiliminde olduğuna dikkat çeker: "Bilimciler doğayı farklı bir şekilde görmeyi öğrenene kadar, yeni olgu hiç de bilimsel bir olgu değildir."[36] Nörojenez kanıtları "normal bilim" dünyasından sistematik olarak dışlanıyordu.

Fakat Gould kendi deney gözlemlerindeki tuhaflığın verdiği itkiyle ipuçlarını birleştirdi. Gerek Altman gerek Kaplan gerekse de Nottebohm'ın memelilerde nörojenez olduğuna dair güçlü

34. Rockefeller Field Araştırma Merkezi'nde bire bir görüşme, 26 Temmuz 2006.
35. Michael Specter, "Rethinking the Brain", *The New Yorker,* 23 Temmuz 2001.
36. Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions,* 3. baskı, Chicago: University of Chicago Press, 1996, s. 53.

kanıtlar sunduğunu fark etti. Görmezden gelinen bu veriler yığınıyla karşı karşıya kalan Gould önceki projesini bir kenara bıraktı ve nöronların doğuşunu araştırmaya başladı.

Sonraki sekiz yılını sayısız farenin radyoaktifleştirilmiş beynini ölçerek geçirdi. Fakat sebatkâr çalışma ödülünü verdi ve Gould'un verileri paradigmayı değiştirdi. Altman yeni nöronlar oluştuğunu göreli otuz yılı geçmişti, ama nörojenez ancak şimdi bir bilimsel gerçek haline geliyordu.

Bilimci kişiliğinin sürekli saldırı altında olduğu sinir bozucu doktora-sonrası dönemin ardından Gould'a Princeton'dan iş teklifi geldi. Hemen ertesi yıl, bir dizi çığır açıcı makalede, primatlarda Rakic'in verileriyle doğrudan çelişen nöron oluşumunu belgelemeye başladı. Makakların ve ipek maymunların tüm yaşamları boyunca yeni nöronlar yarattığını kanıtladı. Beyin değişmez bir şey olmak şöyle dursun, aslında sürekli hücresel bir altüst oluş içindedir. 1998'e gelindiğinde Rakic bile nörojenezin gerçek olduğunu kabul etti ve *rhesus* maymunlarında yeni nöronlar gördüğünü söyledi.[37] Ders kitapları yeniden yazıldı: Beyin kendi kendini sürekli yeniden yaratır.

Gould nörojenez miktarının yalnızca genlerimiz tarafından değil çevre tarafından da düzenlendiğini gösterir. Yüksek stres düzeyi yeni hücrelerin sayısını azaltabilir; keza güçlü bir hiyerarşide aşağıda olmak da (alt sınıf olmanın primatlardaki karşılığı budur) aynı etkiyi yaratabilir. Aslında stresli koşullarda yaşayan anne maymunlar, nöron oluşumu çok azalmış yavrular doğururlar, oysa stresi bizzat yaşamamışlardır.[38] Fakat umut her zaman var: Stresin yaraları sağaltılabilir. Primatlar –dalları, saklı yiyecekleri ve değişen oyuncaklarıyla– dört dörtlük canlı ortamlara

37. Rakic neden yanılmıştı? Bunun kolay bir cevabı yoktur. Rakic harikulade bir bilimcidir, kendi kuşağının en iyi sinirbilimcileri arasındadır. Fakat radyoaktif yeni nöronlar görmek fevkalade zordur. Bu hücreleri görmezden gelmek ise kolaydır, özellikle de orada olmamaları *gerekiyorsa.* Neticede bu nöronları görebilmek için arıyor olmak gerekir. Ayrıca neredeyse bütün laboratuvar primatları nörojenezi bastıran bir çevrede yaşarlar. Sıkıcı görünümlü bir kafes sıkıcı görünümlü bir beyin yaratır. Primatlar zengin bir ortama nakledilmedikleri sürece, onların yetişkin beyinleri de çok az yeni nöron yaratır. Tipik laboratuvar koşullarının hayvanlar açısından kötü olduğunun ve yanlış verilere yol açtığının fark edilmesi nörojenez alanındaki tesadüfi keşiflerden biridir.

38. C. L. Coe ve diğerleri, "Prenatal Stress Diminishes Neurogenesis in the Dentate Gyrus of Juvenile Rhesus Monkeys", *Biology of Psychiatry* 10 (2003), s. 1025-34.

kapatıldıklarında, yetişkinlerinin beyinleri de hızla iyileşmeye başlamıştı. Dört haftaya kalmadan kötü hücrelerde köklü yenilenmeler yaşanmış ve bir sürü yeni bağ oluşturmuşlardı. Nörojenez oranları normal düzeylere dönmüştü. Bu veriler ne anlama geliyor? Zihin asla kurtuluşun ötesinde değildir, zira hiçbir çevre hücre oluşumunu öldüremez. Biz hayatta olduğumuz sürece beynin önemli kısımlarında bölünme gerçekleşir. Beyin mermerden değil, balçıktandır ve bizim balçığımız asla katılaşmaz.

Sinirbilim bu keşfin derin anlamlarını daha yeni yeni keşfediyor. Hipokampus, yani beynin öğrenme ve belleği düzenleyen kısmı, sürekli yeni nöronlarla güçlendirilir[39] ve bu da bizim yeni fikirleri ve davranışları öğrenmemize yardımcı olur.[40] Diğer bilimciler antidepresanların (en azından kemirgenlerde) nöron oluşumunu tetiklediğini keşfettiler. Böylece depresyonun serotonin eksikliğinden değil son kertede yeni nöron sayısındaki azalmadan kaynaklandığını söylemiş oluyorlardı.[41] Nörojenez yolunu hedefleyen yeni bir grup antidepresan geliştiriliyor. Nedeni bilinmese de, yeni doğmuş beyin hücreleri bizi mutlu etmektedir.

Son olarak, özgürlük hâlâ soyut bir fikir olsa da, nörojenez evrimimizin her zaman devam edecek şekilde ilerlediğinin hücresel kanıtıdır. Eliot haklıydı: Hayatta kalmak durmadan yeniden başlamaktır. *Middlemarch*'ta yazdığı üzere, "zihin fosfor kadar aktiftir." Hepimiz her güne hafif değişmiş yeni bir beyinle başladığımızdan, nöron oluşumu değişikliklerimizin asla sonlanmadığını gösterir. Hücrelerimizin sürekli altüst oluşu içinde –beyinlerimizin bastırılamaz yoğrulabilirliği içinde– kendi özgürlüğümüzü buluruz.

Edebi Genom

Sinirbilim beynin şaşırtıcı derecede esnek yapısını göstermeye başlarken, diğer bilimciler de çok daha güçlü bir belirlenimci

39. F. H. Gage ve diğerleri, "Survival and Differentiation of Adult Neural Progenitor Cells Transplanted to the Adult Brain", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 92 (1995).
40. Greg Miller, "New Neurons Strive to Fit In", *Science* 311 (2006), s. 938-40.
41. Luca Santarelli ve diğerleri, "Requirement of Hippocampal Neurogenesis for the Behavioral Effects of Antidepressants" *Science* 301 (2003), s. 805-08.

ilkenin tesiri altına giriyordu: Genetik. James Watson ve Francis Crick 1953'te DNA'nın kimyasal yapısını keşfettiklerinde, biyolojiye görünüşte hayatın sırrını veren bir molekül bahşetmişlerdi. İşte tüm çıplaklığıyla kaynağımız buradaydı, varlık bazı aminoasitlere ve zayıf hidrojen bağlarına indirgenmişti. Watson ve Crick bu önemli molekülü plastik atomlarından ayırır ayırmaz tanımışlardı. İnşa ettikleri şey bir çift sarmaldı: iç içe geçmiş bağlardan oluşan sarmal bir yapı. Çift sarmalın biçimi kendi genetik bilgilerini nasıl aktarabileceğini gösteriyordu. Sarmalı bir arada tutan aynı baz çifti onun kodunu da temsil ediyordu. Bu kod dört harften oluşan bir hiyeroglifti: A, T, C ve G.

Watson ve Crick'in izinden giden bilimciler DNA'nın ilkel dilinin karmaşık organizmaların kılavuzu olduğunu keşfetmişlerdi. Bu fikri Merkezî Dogma adını verdikleri basit bir ifadeyle özetlemişlerdi: DNA'lar RNA'ları, RNA'lar da proteinleri yaratırlar. Karmaşık protein yapılarından ibaret olduğumuza göre, biyologlar insanın DNA'larının toplamına denk düştüğüne inanıyorlardı. Crick bu fikri şöyle formüle etmişti: "'Bilgi' bir kez [DNA'dan] proteine geçince, *bir daha dışarı çıkamaz*."[42] Genetik bilimi açısından hayat artık kolayca anlaşılabilen bir nedensel zincir haline gelmişti, organizmamızı kendi metnine, hücre çekirdeklerindeki bu ufacık çift sarmallara indirgemek mümkündü. Richard Dawkins'in *Gen Bencildir*'de yazdığı üzere, "Bizler hayatta kalma makineleriyiz, genler adıyla bilinen bencil moleküllerini körü körüne korumak için programlanmış robot araçlarız."[43]

Bu biyolojik ideolojinin mantıksal uzantısı İnsan Genomu Projesiydi. 1990'da başlayan proje türlerimizin genetik hikâyesini çözmeyi amaçlıyordu. Her kromozom, gen ve baz çifti sıralanacak ve anlaşılır hale gelecekti. Metinsel dayanaklarımız gizemlerinden arınacak ve nihayet özgür olmadığımız ayan beyan gösterilecekti. 2,7 milyar dolar gibi cüzi bir para karşılığında kanserden şizofreniye kadar her hastalığın kökü kurutulacaktı.

İyimser hipotez buydu. Fakat doğanın yazısı şaşırtıcı derecede karmaşıktır. DNA'larımızın edebiyatta bir karşılığı varsa o da

42. Robert Olby, *The Path to the Double Helix*, Londra: Macmillan, 1974, s. 432.
43. Richard Dawkins, *The Selfish Gene,* Oxford: Oxford University Press, 1976, ix. [Türkçesi için bkz. *Gen Bencildir*, Çev. Asuman Ü. Müftüoğlu, İstanbul: Tübitak, 2004, s. 5.]

Finnegans Wake'tir. İnsan Genomu Projesi yapıtaşlarımızı deşifre etmeye başlar başlamaz, moleküler biyolojinin çok sevdiği varsayımları da sorgulamak zorunda kaldı. Projenin ortaya çıkardığı ilk şaşırtıcı gerçek genomlarımızın baş döndürücü ebatlarıydı. İnsan bedenindeki 100 bin farklı proteini kodlamak için teknik açıdan 90 milyon DNA baz çiftine ihtiyacımız olmakla beraber, aslında bedenimizde 3 milyardan fazla baz çifti vardır. Bu aşırılığın çoğu lüzumsuzdur. Aslında insan DNA'sının %95'inden fazlası bilimcilerin verdiği adla intronlardan oluşur: Mükerrer, kodlanamayan saçmalıkların oluşturduğu uzun bir bölüm.

Fakat İnsan Genomu Projesi dillere destan deşifre etme işlemini tamamladığında, genlerle genetik dolgular arasındaki ayrım çizgileri silikleşmeye başladı. Biyoloji artık genin ne olduğunu bile tanımlayamıyordu. Merkezî Dogma'nın sevecen basitliği genetik gerçekliğimizin karmaşıklıkları karşısında yerle bir olmuştu. Genetik gerçekliğimize göre genlerimiz birbirine bağlanır, düzenlenir, metilize edilir ve bazen de kromozomları atlarlar (bunlara *epi*genetik etkiler denir). Bilim diğer edebiyat eserleri gibi insan genomunun da yoruma ihtiyaç duyan bir metin olduğunu keşfetmişti, zira Eliot'ın şiir için söyledikleri DNA'lar için de geçerlidir: "Bütün anlamların anahtarı yorumdur."

Bizi insan yapan ve dahası başka biri gibi değil olduğumuz gibi bir insan yapan sadece baz çiftlerimize gömdüğümüz genlerimiz değil, çevremizle diyalog halindeki hücrelerimizin kendimizi okuma şeklimizi değiştirerek DNA'mızı nasıl geri beslediğidir. Hayat bir diyalektiktir. Örneğin GTAAGT kod dizisi valin ve serin aminoasitlerini ekleme talimatı olarak tercüme edilebilir; bir boşluk, diğer protein parçalarını birbirlerinden uygun bir uzaklıkta tutan genetik bir duraksama olarak okunabilir ya da yazılımı tam o noktada kesmek için bir sinyal olarak yorumlanabilir.[44] İnsan DNA'sının temel özelliği olanaklı anlamların çokluğudur; DNA bağlam gerektiren bir koddur. Tam da bu nedenle böceklerle genlerimizin %42'si, şempanzelerle %98,7'si aynıdır ama yine de onlardan tamamen farklıyız.

İnsan Genomu Projesi genetik belirlenimciliğin sınırlarını göstererek, ironik bir şekilde, birey olduğumuzu teyit etmiş oldu. Zira bu proje bizi açıklamayı başaramadığından insanlığın bir metin-

44. Richard Lewontin, *Biology as Ideology*, New York: Harper Perennial, 1993, s. 67.

den ibaret olmadığını gösterdi. Moleküler biyolojiyi genlerimizle gerçek dünya arasındaki etkileşime odaklanmaya zorladı. İnsan doğasının yetişme tarzına göre durmadan değiştiği ortaya çıktı. Bu keşfedilmemiş alan soruların ilginç (ve içinden çıkılamaz derecede zor) hale geldiği yerdir.

İnsan zihnini ele alalım. Genellikle evrenin bilinen kısmındaki en karmaşık yaratı olarak görülen korteks genetik olarak programlanmış olsaydı, o zaman sözgelimi fare beyninden daha fazla gene sahip olması gerekirdi. Fakat durum böyle değildir. Aslında fare beyni ile insan beynindeki gen sayısı hemen hemen aynıdır. Bilimciler sayısız türün genlerini deşifre ettikten sonra, genomun boyutuyla beynin karmaşıklığı arasındaki karşılıklı ilişkinin çok az olduğu sonucuna vardılar. (Bazı amip türlerinin insanlardan daha çok geni vardır.) Bu demektir ki insan beyni kendi tasarımını belirleyen katı bir genetik programa göre gelişmez.

Peki, insan beynini DNA belirlemiyorsa, ne belirliyor? Cevap basittir: Hiçbir şey. Beynin anatomisinden genel anlamda genler sorumlu olsa da, plastik nöronlarımız deneyimlerimize uyum sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Karşılaştığı patojenlere yanıt olarak kendisini değiştiren bağışıklık sistemi gibi (ebeveynlerimizin B hücreleri bizde yoktur), beyin de sürekli olarak özel yaşam koşullarına uyum sağlamaktadır. Tam da bu nedenle körler görme kortekslerini Braille okumak için kullanabilirler ya da sağırlar işitme kortekslerinde işaret dilini işletebilirler. Bir parmağınızı kaybettiğinizde nöral plastisite sayesinde diğer parmaklarınız onun beyindeki yerini devralır. Sinirbilimci Mriganka Sur özellikle cesaret isteyen bir deneyde bir dağ gelinciğinin zihnini retinadan gelen bilginin işitme korteksine yönelmesini sağlayacak şekilde yeniden düzenlemişti. Çıkan sonuç Sur'u hayretler içinde bırakmıştı: Dağ gelincikleri hâlâ görebiliyorlardı. Dahası işitme korteksleri de, ışık eğrilerini yakalayabilecek şekle getirilmiş uzamsal haritaları ve nöronlarıyla, artık dağ gelinciklerinin tipik görme korteksine benziyordu.[45] Plastisite alanının kurucularından olan Michael Merzenich bu deney için, "beyni deneyimin şekillendirdiğine dair bulabileceğiniz

45. J. Sharma, A. Angelucci ve M. Sur, "Induction of Visual Orientation Modules in Auditory Cortex", *Nature* 404 (2000), s. 841-47.

en güçlü kanıt" demişti.[46] Eliot'ın her zaman savunduğu üzere, zihnin temel özelliği şekil verilebiliyor olmasıdır.[47]

DNA'nın zaferi buradadır: DNA bizi yaratır ama belirlemez. Genlerin kodladığı nöral plastisitenin bulunması hepimize genomlarımızı aşma olanağı sağlar. Bizler tıpkı roman karakterleri gibi metnimizin alfabesinden *ortaya çıkarız*. Elbette insan beynine içkin özgürlüğü kabul etmek –genetik açıdan bireyin kaderinin önceden *çizilmediğini* bilmek– tek bir çözümün olmadığını da kabul etmektir. Her gün hepimize yeni nöronlar ve plastik kortikal hücreler hediye ediliyor; beyinlerimizin neye dönüşeceğine ancak biz karar verebiliriz.

DNA'larımızı anlatmak için en iyi metafor edebiyattır. Tüm klasik edebiyat metinleri gibi, genomumuzun temel özelliği de kesin bir anlama sahip olması değil, dilinin değişkenliği ve akla birçok anlamı getirebiliyor olmasıdır. Bir romanı ya da şiiri ölümsüz kılan kendi içindeki karmaşıklığı, her okurun aynı sözcüklerde farklı bir hikâye bulmasıdır. Örneğin pek çok okur *Middlemarch*'ın sonunda Dorothea'nın Will'le kaçmasını, evliliğin kötülüğe galebe çaldığı geleneksel bir mutlu son olarak görür. Oysa Virginia Woolf'un da aralarında bulunduğu bazı okurlar, Dorothea'nın yalnız yaşayamamasını olay örgüsünde "trajediden çok melankoliye" doğru bir sapma olarak görür. Yani aynı kitap birbirinden tamamen farklı iki sonuca esin kaynağı olmuştur. Gelgelelim doğru yorum diye bir şey yoktur. Herkes

46. Sandra Blakeslee, "Rewired Ferrets Overturn Theories of Brain Growth", *New York Times* 25 Nisan 2000.

47. IQ gibi güçlü genetik bileşimi olan zihinsel özelliklerin bile, çevredeki değişikliklere inanılmaz duyarlı olduğunu bilimciler şimdi şimdi keşfediyorlar. Fransız araştırmacıların dört ila altı yaş arasında evlat edinilmiş sıkıntılı çocuklar üzerine yaptıkları bir incelemede, insan doğasının yetiştirilme tarzına bağlı olduğu gösterilmektedir. Deneye konu olan bu küçük çocukların evlat edinildikleri dönemde IQ'ları 77 civarındaydı, yani geri düzeye yakındı. Fakat çocuklara dokuz yıl sonra bir daha IQ testi yapıldığında, hepsinde de kayda değer bir ilerleme görülmüştü. Bu durum son derece şaşırtıcıydı, zira IQ'nun tüm hayat boyunca özünde aynı kaldığı varsayılır. Dahası bir çocuğun IQ'sunun ilerleme oranı ile evlat edinen ailenin sosyo-ekonomik durumu arasında doğrudan ilişki vardı. Orta sınıf ailelerin evlat edindiği çocukların ortalaması 92 iken, üst sınıf ailelere giden çocuklarda ortalama 20 puanlık artışla 98'di. Yani IQ'ları ortalamanın kaydadeğer derecede altındayken görece kısa bir zamanda normal düzeylere ulaşmıştı.

romandan istediği anlamı çıkarmakta serbesttir. Genlerimiz de aynı şekilde işler. Hayat sanatı taklit eder.

Kaosun Kutsanması

DNA'larımız nasıl böyle bir belirsizliğe önayak olurlar? Sonuçta *Middlemarch*'ın bir yazarı vardı; kendisi bilerek muğlak bir son seçmişti. Fakat gerçek hayatın zeki bir tasarımcısı yoktur. Bireysel özgürlük açısından gerekli esneklik payını yaratmak için, doğal seçilim, sinir bozucu olsa bile, dâhice bir çözüm üretmiştir. Hayatı kusursuz bir mühendislik başarısı olarak (hücrelerimizi de İsviçre malı küçük saatler gibi) görmek hoşumuza gitse de, gerçek şu ki parçalarımız kestirilebilir değildir. Bob Dylan bir keresinde, "Ben kaosu kabul ediyorum da, o beni kabul ediyor mu bilmem" demişti. Moleküler biyoloji de hayatın bu başına buyrukluğu karşısında kaosu kabul etmek zorunda kalır. Nasıl ki fizik sabit zaman ve mekân gerçeklikleri hakkındaki klasik mefhumları ortadan kaldıran bir gelişmeye imza atarak belirsiz kuantum dünyasını keşfetmişse, biyoloji de özündeki bilinemeyen keşmekeşi ortaya çıkarmaktadır. Hayat tesadüfler üzerine kuruludur.

Hayatın doğal düzensizliği konusundaki ilk içgörülerden birine, 1968'de büyük Japon genetikçi Motoo Kimura kendisinin "tarafsız moleküler evrim kuramı"na evrim biyolojisini eklediğinde ulaşıldı. "Tarafsız moleküler evrim kuramı" pek çok bilimcinin Darwin'den bu yana evrim kuramındaki en ilginç revizyon olarak gördüğü gelişmeyi anlatmak için kullanılan ağırbaşlı bir addır. Kimura'nın keşfi bir paradoksla başlamıştır. 1960'ların başına gelindiğinde biyologlar doğal seçilim yaşayan türlerdeki genetik değişiklik oranını nihayet ölçebiliyorlardı. Beklendiği gibi evrimin mekaniği tesadüfî mutasyondu: Çift sarmallar sürekli olarak düzeltme hatasının mağduru oluyorlardı. Fakat bu veri yığınlarının altında rahatsız edici yeni bir olgu vardı: DNA çok fazla değişir. Kimura'nın hesaplarına göre, ortalama genom, evrim denklemlerinin tahmin ettiğinden yüz kat daha fazla değişiyordu. Aslında DNA o kadar çok değişiyordu ki doğal seçilimin tüm bu "uyum sağlamalar"ı açıklaması mümkün değildi.

Ama iyi de genlerimizin evrimini doğal seçilim yönetmiyorsa, ne yönetiyor? Kimura'nın cevabı basitti: Kaos. Sadece tesadüf.

Mutasyon zarı ve genetik sürüklenme pokeri. DNA düzeyinde evrim çoğunlukla tesadüflerle işler.[48] Genlerimiz tesadüfî hataların bir kaydıdır.

Fakat belki de bu tesadüfîlik DNA'larımızla sınırlıdır. Saati andıran hücrenin düzenden yana az da olsa nasibini almış olması gerekir, öyle değil mi? Kuşkusuz genomlarımızın *tercümesi* –esas genlerimizin ifadesi– hiçbir karışıklık belirtisinin olmadığı kusursuzca düzenlenmiş bir süreçtir. Başka türlü nasıl işleyebilirdik ki? Moleküler biyoloji durumun bu olduğunu savunsa da işin aslı öyle değildir. Hayat baştan savmadır. Hücrelerimizin içinde nükleik asit ve protein parçacıkları amaçsızca salınır ve etkileşime geçmeyi beklerler. Ne bir yönlendirici el vardır ne de kesinlik garantisi.

2002 yılında *Science* dergisinde yayımlanan "Tekil Bir Hücrede Stokastik Gen İfadesi" başlıklı bir yazıda Caltech'ten Michael Elowitz biyolojik "gürültü"nün (bilimde kaos sözcüğünün eşanlamlılarından biridir) gen ifadesine içkin olduğunu kanıtlamıştır. Elowitz ateşböceklerinden çalınan iki ayrı DNA dizisini koli basili genomuna yerleştirerek işe başlar. Genlerden biri bu canlıların yeşil renk saçmasını sağlayan bir proteini kodlarken, diğer gen ise bakterinin kırmızı ışık saçmasını sağlar. Elowitz bu iki gen koli basilinde de (klasik biyoloji kuramının tahmin ettiği gibi) eşit şekilde ifade edilseydi, sarı rengin baskın çıkacağını (ışık dalgaları için kırmızı artı yeşil eşittir sarıdır) biliyordu. Yani hayat doğuştan gürültüden yoksun olsaydı, tüm bakterilerin rengi aynı olurdu.

Fakat Elowitz kırmızı ve yeşil ışık genleri sıradan düzeylerde ifade edildiklerinde (ve aşırı ifade edilmediklerinde) sistemdeki gürültünün aniden görülebilir hale geldiğini keşfedecekti. Bazı

48. Kimura'nın vardığı sonuçlar birtakım ihtilaflara yol açtıysa da –bazı yeni-Darwinciler kendisinin soyut matematikten yararlanan bir yaradılışçıdan başka bir şey olmadığını söylemişti– aslında olmaması gerekirdi, zira Darwin yaşasa muhtemelen Kimura'nın vardığı sonuçlara katılırdı. *Türlerin Kökeni*'nin 1872'deki son baskısında Darwin görüşünü çok açık bir şekilde ortaya koyar: "Son dönemde, vardığım sonuçlar fazlasıyla çarpıtıldığından ve türlerdeki değişimi münhasıran doğal seçilime bağladığım iddia edildiğinden, şunu söylememe müsaade edin: Bu kitabın ilk baskısında ve sonrasında şu sözleri ... açıkça ortaya koyduğum kanaatindeyim: 'Doğal seçilim değişiklik geçirmenin *yegâne* değil, en önemli yoludur.' Ama ne çare. Yanlış yorumların önünde hangi güç durabilir ki!" [Darwin, 1872, s. 395]

bakteriler (düzenli olanlar) sarıydı, ama diğer hücreler kendi içsel düzensizliklerinin etkisiyle koyu turkuaza ya da turuncuya çalıyordu. Renk farklılığının kaynağında floresans-protein düzeyindeki açıklanamaz çeşitlilik vardı: İki gen eşit şekilde ifade *edilmiyordu.* Moleküler biyolojideki her deneyin altında yatan basit önerme –hayatın düzenli kuralları vardır, DNA'larını aslına sadık ve doğru bir şekilde aktarır– prokaryotların renkli kolajı içinde kaybolmuştu. Hücreler teknik açıdan aynı olsa da, sistemin içindeki tesadüfîlik önemli miktarda floresans çeşitliliğine yol açıyordu. Bakteri renklerindeki bu farklılık tek bir şeye indirgenemezdi. Gürültünün tek bir kaynağı yoktu. Gürültü yalnızca *oradaydı*, hayatı yaşanabilir kılan şeyin ayrılmaz bir parçasıydı.

Öte yandan gen tercümesinin ayrılmaz parçası olan bu hercümerç yukarı doğru süzülür ve hayatın tüm veçhelerine sirayet eder. Örneğin meyve sineklerinin üzerlerinde duyu organı işlevi gören uzun tüyler vardır. Bu tüylerin yeri ve yoğunluğu sineğin iki tarafında birbirinden farklıdır, ama buna sistematik bir farklılık denemez. Ne de olsa sineğin iki tarafı da aynı genler tarafından kodlanır ve aynı çevrede gelişmiştir. Sinekteki çeşitlilik hücreleri içindeki atomların tesadüfî itiş kakışının, biyologların verdiği adla "gelişimsel gürültü"nün bir sonucudur. (Sol elimizle sağ elimizin parmak izlerinin farklı olmasının nedeni de budur.)

Bu ilke beynimiz için bile geçerlidir. Sinirbilimci Fred Gage retrotransposonların (insan genomunun etrafında dolanan artık genlerin) nöronlarda alışılmadık derecede fazla olduğunu bulmuştur Aslında sorun yaratan bu DNA parçacıkları beyin hücrelerimizin neredeyse %80'ine yerleşirler ve genetik programlarını keyfî olarak değiştirirler. İlkin, Gage bu veriler karşısında serseme dönmüştü. Beyin kasıtlı olarak yıkıcı, kendi kesin talimatlarını parçalamaya yatkın görünüyordu. Fakat sonra Gage bir epifani yaşadı. Tüm bu genetik kesintilerin kusursuz derecede eşsiz zihinler yarattığını fark etti, zira her beyin retrotransposonlara kendince tepki gösteriyordu. Başka bir deyişle, kaos bireysellik yaratır. Gage'ın yeni hipotezine göre, tüm bu zihinsel anarşi uyum sağlayıcıdır, zira genlerimizin neredeyse sınırsız çeşitlilikte zihinler yaratmasına olanak tanımaktadır.[49]

49. A. R. Muotri ve diğerleri, "Somatic Mosaicism in Neuronal Precursor Cells Mediated by L1 Retrotransposition", *Nature* 435, 2005, s. 903-10.

Dahası çeşitlilik iyi bir şeydir ya da en azından doğal seçilim cephesinden bakıldığında iyidir. Darwin'in *Türlerin Kökeni*'nde dile getirdiği üzere, "Aynı türden gelen canlılar yapı, bünye ve alışkanlıklar bakımından ne kadar çeşitli olursa doğadaki çok çeşitli yerlere tutunabilmeleri de o kadar kolay olacaktır."[50] Psikolojimiz evrimin bu mantığını kanıtlamaktadır. Embriyon ânından başlayarak sinir sistemimiz eşi görülmedik bir buluş olacak şekilde tasarlanmıştır. Benzer DNA'ları olan birbirine benzer ikizlerin bile beyinleri çok farklıdır. İkiz deneklere aynı ödevi yapmaları söylendiğinde işlevsel MRI cihazında korteks-lerinin farklı kısımlarının etkinleştiğ görülür. Yetişkin ikizlerin beyinleri teşrih edildiğinde, beyin hücrelerinin ayrıntılarının tümüyle farklı olduğu görülür. Eliot'ın *Middlemarch*'ın önsözünde dediği gibi, "belirsizlik bakidir ve çeşitliliğin sınırları insanın hayal edemeyeceği kadar engindir."

Nörojenez ve nöral plastisitenin keşfi gibi, biyolojinin düzensizliğe dayalı olduğu keşfi de paradigma yıkıcıdır. Bilim hayatın alengirli yönleri, DNA'nın proteinleri nasıl inşa ettiği ve proteinlerin aslında bizi nasıl inşa ettiği hakkında ne kadar bilgi sahibi olursa, hayatın bir Rolex saate benzerliği de o kadar azalır. Kaos her yerdedir. Karl Popper'in bir keresinde ifade ettiği gibi, hayat bir saat değildir, *hayat bir buluttur*. Tıpkı bir bulut gibi, hayat da "fevkalade düzensiz, tertipsiz ve öyle ya da böyle kestirilebilirlikten uzaktır."[51] Sınırsız hava akımlarının doğurduğu ve sürüklediği bulutların iradeleri esrarlıdır; havada buharlaşıp dönüşürler ve her an daha farklıdırlar. Biz de öyleyiz. Bilim tarihinde pek çok kez olduğu gibi, belirlenimci düzen saplantısının bir serap olduğu anlaşılmıştır. Geçmişte olduğu gibi hâlâ gizemli derecede özgürüz.

İndirgemeci yöntemlerin "hayatı çözme" girişimlerinin hoş başarısızlığı George Eliot'ın haklı olduğunu kanıtlıyor. 1856'da yazdığı meşhur sözleriyle, "*Sanat hayata en yakın olan şeydir*; sanat, deneyimi artırmanın bir yoludur."[52] Eliot'ın romanlarının yayılan gerçekçiliği neticede gerçekliğimizi keşfetmiştir. İnsanlar olarak

50. Charles Darwin, *On the Origin of Species*, Londra: John Murray, 1859, s. 112.
51. Karl Popper, *Objective Knowledge*, Oxford: Oxford University Press, 1972, 6. Bölüm.
52. George Eliot, "The Natural History of German Life", *Westminster Review*, Temmuz 1856.

hiçbir genetik ya da sosyal fiziğin tutsağı değiliz, zira hayat hiç de makineye benzemez. Hepimiz, genel itibariyle, istediğimiz gibi yaşamakta özgürüz, kendi esnek doğamız tarafından kutsanmış ve yük altına itilmiş canlılarız. Buradan insan doğasının hiçbir değişmez yasası olmadığı sonucu çıksa da, her seferinde kendi kendimizi çürütebileceğimiz-geliştirebileceğimiz sonucu da çıkar, zira bizler oluşum halindeki eserleriz. Bugün ihtiyaç duyduğumuz şey yeni ve belirsizliğimizi yansıtan bir hayat görüşüdür. Biz ne tamamen özgür ne de tamamen belirlenmiş canlılarız. Dünya kısıtlamalarla doludur, ama kendi yolumuzu bulabiliriz.

Eliot'ın inandığı karmaşık varoluş budur. Romanlarında hayatı etkileyen gayri şahsi güçleri ayrıntılarıyla ele almış olsa da, neticede insanların kendi kaderlerini kendilerinin tayin edeceğini göstermeye çalışır. Eliot özgürlüğümüze saygı duymayan tüm bilim kuramlarını eleştiriyor ve "insanların komşularıyla ilişkilerinin cebir denklemleriyle halledilebileceğine" inanıyordu. "Fakat" diyordu, "bu farklı hataların hiçbiri insanlara dair gerçek bir bilgiyle bir arada var olamaz." İnsanları eşsiz kılan şey her birimizin eşsiz olmasıdır. Eliot tam da bu nedenle insan doğasını tanımlamaya çalışmanın faydasız olduğunu, bunun kendi kendimizi meşrulaştırmak gibi tehlikeli sonuçlar doğuracağını savunmuştu. "Şu ya da bu şekilde insan şekline ve bireysel deneyime bürünmeyen bir formülü benimsemeyi reddediyorum."[53] Miras aldığımız zihinlerin kalıtımımızdan kaçıp kurtulmamızı sağladığını biliyordu; irademizi biyolojimize dayatmamız her zaman mümkündür. 1875 yılında bir arkadaşına, "Gerekirciliği ... isteme pratiğiyle, güçlü bir şekilde isteme isteğiyle vs. uzlaştırana kadar felsefenizle yetinmemi beklemeyin" diye yazıyordu.[54]

Eliot'ın öngördüğü gibi, özgürlüğümüz içimizde örülüdür. En temel düzeyde hayat, akıntılardan bize düşen paylarla doludur ve her türlü belirlenimciliği reddeden bir esnekliğe sahiptir. Bizler yalnızca karbon zincirleriyiz, ama kaynağımızı aşarız. Evrim bize sınırsız bireysellik armağan etmiştir. Bu hayat görüşünde azamet vardır.

53. Haight (Der.), *George Eliot's Letters,* Cilt V, s. 216-17.
54. *A.g.e.*, s. 166.

3
auguste escoffier
lezzetin özü

> Ne zaman açlık hakkında yazsam aslında sevgiden ve ona duyulan açlıktan, sıcaklıktan ve ona duyulan sevgiden ve ona duyulan açlıktan bahsediyorum ... ve sonra sıcaklık, zenginlik ve dindirilmiş açlığın ince gerçekliği tatmin ediliyor ve bunların hepsi birdir.
>
> –M. F. K. Fisher, *The Gastronomical Me*

AUGUSTE ESCOFFIER DANA ETİ suyunu bulmuştu. Ondan önce başkaları da kemik kaynatmıştı, ama hiç kimse açık açık tarifini yapmamıştı. Escoffier'den önce dana eti suyu yapmanın en iyi yolu gizem halesine bürünmüştü; yemek pişirmek simyayı andırıyordu, yarı gizemli bir işti. Fakat Escoffier pozitivizm son demlerindeyken sahneye çıkmıştı; bu dönemde bilgi –kâh doğru kâh yanlış– baş döndürücü bir hızla yayılıyordu. En çok tutan kitaplar ansiklopedilerdi. Escoffier de bilimdeki bu modanın heyecanına kapılmıştı; Lavosier'in kimyada yaptığını özel yemek alanında yapmak ve mutfaktaki eski hurafeleri yıkıp yeni bir aşçılık bilimini egemen kılmak istiyordu.

Escoffier'nin içgörüsünün kalbinde (ve birkaç kalp rahatsızlığının kaynağında) et suyu kullanımı vardı. Escoffier her şeye et suyu koyardı: Jelatinli marmelat haline getirir, koyu sebze

çorbasının ana malzemesi yapar ve soslar için tereyağı ve içkiyle zenginleştirirdi. Fransız kadınları evlerinde yüzyıllarca et suyu yapmış olmalarına karşın –*pot-au-feu* (suda kaynatılmış sığır eti ya da sebzeli sığır çorbası) ülkenin ulusal yemeğiydi demek yanlış olmaz– Escoffier proteinli et suyuna profesyonel bir tat katmıştı. *Le Guide Culinaire* (Mutfak Rehberi, 1903) adlı kitabının ilk bölümünde Escoffier kemiklerden yararlanarak tat yaratmanın önemini anlatır: "Gerçekten de yemek yaparken et suyu her şeydir. Et suyu olmadan hiçbir şey yapılamaz. Et suyunuz iyiyse gerisi kolaydır; yok eğer kötüyse ya da orta kararsa, o zaman güzel bir yemek hazırlamayı unutun."[1] Escoffier diğer aşçıların çöpe attığı şeyleri –tendon ve sığırkuyruğu parçalarını, kereviz sapını, soğanın uç kısımlarını ve havucun kabuklarını– kısık ateşte yücelik mertebesine yükseltiyordu.

Escoffier *Le Guide Culinaire*'e kendi tariflerinin "modern gastronomi bilimine dayalı" olduğu gibi iddialı bir giriş yapmış olsa da, aslında modern bilimi görmezden gelmişti. O dönemde bilimciler neyin sağlıklı olduğuna ilişkin kendi tuhaf ve tümüyle yanlış anlayışlarına dayalı müşkülpesent bir yemek pişirme tarzı yaratmakla meşguldü. Domuz kanı bünyeye yararlıydı. Keza işkembe de. Brokoli ise tıpkı şeftali ve sarımsak gibi hazımsızlığa yol açıyordu. Escoffier bu kötü bilimi görmezden gelmiş (kendisi peşmelbanın yaratıcısıydı) ve kuramın soyutlamalarındansa kendi damak tadına güvenerek kolları sıvamıştı. Escoffier'ye göre halk sağlığına en büyük tehdit, modern çağda yemek yemenin "haz alınabilecek bir faaliyetten tatsız tuzsuz bir işe" dönüşmüş olmasıydı.[2]

Escoffier'nin ansiklopedik yemek kitabının biçimi onun romantik eğilimini yansıtır. Sosçulara (sos yapmaktan sorumlu aşçılara) "aydınlanmış kimyacılar" demekten hoşlansa da, tariflerinde tereyağı, un, yermantarı ya da tuz miktarını tam tamına belirttiği nadirdi. Escoffier'nin yemek tarifleri tariften ziyade yemek pişirme sürecinin tasvirleridir: Yağı kızartın, eti ekleyin, "cızırdama sesini" dinleyin, et suyunu dökün ve suyunu çekene

1. Auguste Escoffier, *The Escoffier Cookbook: A Guide to the Fine Art of Cookery for Connoisseurs, Chefs, Epicures,* New York: Clarkson Potter, 1941, s. 1.
2. Auguste Escoffier, *Escoffier: The Complete Guide to the Art of Modern Cookery,* New York: Wiley, 1983, s. xi.

kadar kaynatın. Kulağa çok kolay geliyor: Tek yapmanız gereken duyularınızın sesine kulak vermek. Escoffier adeta bunun bilimsel bir deney olmadığını, hazcılık olduğunu söylemektedir. Rehberiniz haz olsun.

Escoffier'nin mutfakta yarattığı devrimin kökeninde dile verdiği önem vardı. Escoffier'nin mutfağında gerçek aşçı müthiş bir duyarlılığa sahip olmalıydı, "aşçılık sanatının şaheserini sahiplerinin önüne götürmeden önce tek tek her tadı en küçük ayrıntılarına kadar dikkatle incelemeliydi."[3] Escoffier yemek kitabında döne döne şunu vurgular: Önemli olan tek şey yemek deneyimidir, yani yemeğin tadının gerçekte neye benzediğidir. "Aşçının tek rehberi deneyimdir."[4] Aşçıbaşı hiçbir tadı kaçırmayan bir sanatçı olmalıdır.

Fakat Escoffier kızarmış et servisi yapmakla günü kurtaramayacağını biliyordu. Onun hazcılığı üstün nitelikli yemekleri de tatmalıydı. Ne de olsa Escoffier, César Ritz otellerinde aşçıbaşıydı ve müşterileri yemeklerinin yaldızlı ortama ve dudak uçuklatıcı masraflara değmesini bekliyorlardı. Escoffier işte bu noktada paha biçilmez et suyu koleksiyonuna başvuruyordu. Et suyunu sıradan soteyi soylulaştırmak, yemeğin tadına bir derinlik ve yoğunluk katmak için kullanıyordu. Eti sıcak tavada (Escoffier büyük, tabanı düz tavalar kullanmayı tercih ediyordu) pişirdikten sonra, eti dinlendirmek üzere tavadan alır ve leziz yağ ve et parçacıklarıyla dolu kirli tavayı *deglaze* ederdi.

Escoffier'nin başarısının sırrı *deglaze* etmekti. İşlemin kendisi fevkalade basitti: Bir et parçası çok yüksek ateşte pişirilir –kızgın tavada pişirilmiş hoş bir yabanördeği derisi, aminoasitlerin çapraz bağlanması ve karamelizasyonu için– ve sonra bir sıvı (örneğin zengin dana eti suyu) eklenir.[5] Sıvı buharlaştıkça, *fronde*'u, tavanın dibine yapışan yanmış protein parçacıklarını yumuşatır (*deglaze* etmek bulaşıkçıların da işini kolaylaştırır). Escoffier'nin soslarına o kutsal derinliğini veren şey çözülen *fronde*'dur; *boeuf bourguignon*'u (Şaraplı Sığır Yahnisi) *bourgu-*

3. Amy Trubek, *Haute Cuisine How the French Invented the Culinary Profession*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001, s. 126.
4. Escoffier, *The Escoffier Cookbook*, s. 224.
5. Escoffier şarap, brendi, porto şarabı, şarap sirkesi ve –etrafta boş bir alkollü içki yoksa– su da kullanırdı.

ignon yapan budur. Sonrasında cila için biraz tereyağı ekleyin ve sosumuz servise hazırdır.

Lezzetin Sırrı

Escoffier'nin temel tekniği bugün de vazgeçilmezdir. Kültürel biçimlerden çok azı yirminci yüzyıldan bu denli değişmeden çıkabilmiştir. Neredeyse bütün özel restoranlar hâlâ Escoffier'nin yemeklerinden yararlanıyorlar, kemikleri ve sebze başlarını et suyu için kullanıyorlar. İspanyol sosundan *sole Véronique*'e (dilbalığı) kadar her şeyi onun öğrettiği şekilde yiyoruz. Belki de Brillat-Savarin'in söyledikleri –"İnsan soyunun mutluluğu için yeni bir yemek keşfetmek yeni bir yıldızın keşfedilmesinden daha önemlidir"–[6] doğru olduğundan, Escoffier'nin önemini ne kadar anlatsak azdır. Çok açık ki onun aşçılığında –et suları, *deglaze* etme ve son dakikada tereyağında dolaştırma– bizim başlıca organlarımızdan bazılarını çok ama çok mutlu eden bir şeyler vardır.

Escoffier'nin dehasının kökenlerini aramaya onun yemek kitaplarından başlayabiliriz. İlk tarifi, "sonradan yapılacak her şeyin mütevazı başlangıcı" dediği kahverengi et suyudur (*estouffade*). Escoffier sığır etini ve kemiklerini tavada kavurarak (kahverengileştirerek) başlar. Sonra, der, bir et suyu tenceresinde havuç ve soğan kızartın. Ardından soğuk su, pişmiş kemikler, biraz domuz derisi, bir tutam maydanoz, kekik, defne yaprağı ve bir baş sarımsak ekleyin. 12 saat hafif ateşte kaynamaya bırakın, suyu belli bir ısıda tutmaya dikkat edin. Kemikler içindeki sırrı ele verince, uzun saplı bir tenceredeki kızgın ateşte et parçacıklarını soteleyin. Kemik suyuyla *deglaze* edin ve suyunu çekene kadar kaynatın. Tekrarlayın. Bir daha yapın. Sonra yavaşça et suyunun geri kalanını ekleyin. Yağı dikkatlice süzün (et suyu neredeyse tamamen yağsız olmalıdır) ve birkaç saat daha kısık ateşte kaynatın. Güzel bir kevgir ile süzün. Tam bir gün boyunca et suyu yapmak için uğraştıktan sonra artık yemek pişirmeye *başlayabilirsiniz.*

Escoffier'nin emek-yoğun tarifinde, ilk bakışta dili ilgilendiren çok az şey vardır. Ne de olsa herkes dilin yalnızca dört tadı

6. Jean Anthelme Brillat-Savarin, Çev. M. F. K. Fisher, *The Physiology of Taste*, New York: Counterpoint Press, 2000, s. 4.

alabildiğini bilir: Tatlı, tuzlu, acı ve ekşi. Escoffier'nin et suyu tarifi bu tatlardan herhangi birini eklemekten kasten kaçınıyor görünür. Tarifte çok az şeker, tuz ya da asit vardır ve kemikleri yakmadığınız müddetçe (ki pek akıl kârı değildir) acı tadı da yoktur. O halde neden et suyu bu denli temeldir, neden Escoffier'nin mutfağının "anasıdır"? *Deglaze* edilmiş et parçacıkları sinirli et kaşığa uygun hale gelene kadar et suyunda kısık ateşte pişirilerek hazırlanan sığır eti yediğimizde ne hissederiz? Ya da madem öyle, bir kâse tavuk çorbası (yani tavuk suyu) içtiğimizde ne hissederiz? Doğallığı alınmış proteini (et ve kemikleri Escoffier gibi pişirdiğinizde olan şey budur) bu denli anlatılmaz kılan nedir?

Cevap, Japoncada "leziz" anlamına gelen *umami*'dir. Biftekten soya sosuna kadar yediğimiz her şeyde umami tadı vardır. Et suyunu kirli sudan daha fazlası yapan da, *deglaze* işlemini Fransız aşçılığının ayrılmaz bir parçası kılan da umamidir. Tam olarak ifade etmek gerekirse, umami yaşamın oluşumundaki baskın aminoasit olan L-glutamat tadıdır (C5H9NO4). L-glutamat yaşam biçimlerinden *proteoliz* (ölüm, çürüme ve yemek pişirme sürecini anlatan utangaç bir bilimsel terim) yoluyla çıkartılır. Bilimciler hâlâ işkembenin sağlığa yararlarını kuramlaştırırken, Escoffier yemekleri nasıl tattığımızı anlamaya çalışıyordu. Onun dehası tabağa olabildiğince çok L-glutamat getirmekti. Emülsifiye edilmiş tereyağı ikisine de zarar vermiyordu.

Umami hikâyesi Escoffier'nin *tournedos Rossini*'yi (ördek ciğeriyle servis yapılan, dana eti suyu ve siyah yer mantarıyla süslenmiş fileminyon et yemeği) icadıyla hemen hemen aynı dönemde başlar. 1907 yılında Japon kimyacı Kikunae İkeda ona basit bir soru sormuştu: *Daşi*'nin tadı neye benzer? Daşi kurutulmuş bir suyosunu biçimi olan kombudan yapılan klasik bir et suyuna çorbadır. Daşi en azından MS 797'den bu yana Japon mutfağında Escoffier'nin et suyuyla aynı tarzda, yani genel bir çözücü işleviyle, her yemeğin temeli olarak kullanılmıştır. Fakat İkeda için karısının her gece pişirdiği daşinin tadı dört klasik tada, hatta bunların eşsiz bir birleşimine bile benzemiyordu. Sadece lezizdi ya da Japonların dediği gibi umamiydi.

İşte İkeda bilinmeyen tat peşinde hayalperest arayışına böyle başladı. Deniz yosunu çorbası dolu buhar çıkan bir kâse ile aynı

gizemli duyumu tetikleyebilen öze ulaşmak için deniz yosunları damıtıyordu. Bu noktada başka mutfakları da araştırmıştı. "Kuşkonmaz, domates, peynir ve ette ortak bir tat vardır" der İkeda, "ama bu bilinen dört tattan biri değildir."[7] Sonunda, İkeda daşi ve dana eti suyunda ortak olan gizli malzemeyi tek başına damıtmaya çalıştığı sebatkâr kimya çalışmalarının ardından, aradığı gizli molekülü bulmuştu: Glutamik asit, L-glutamatın öncülü. İkeda keşfini *Tokyo Kimya Cemiyeti Dergisi*'nde açıkladı.

Glutamik asidin kendisi tatsızdır. Ancak protein pişirme, mayalanma ya da biraz olgunlaşması için güneşte bırakmak yoluyla parçalarına ayrılınca molekül L-glutamata, dilin tadabileceği bir aminoasit haline gelir. "Bu çalışmada iki gerçek keşfedilmiştir" diye yazar İkeda sonuç bölümünde, "biri deniz yosunu çorbasında glutamat olduğu, diğeriyse glutamatın 'umami' tadıyla aynı hissi uyandırdığıdır."[8]

Fakat İkeda'nın hâlâ bir sorunu vardı. Glutamat kararsız bir molekül olup, bazı kimyasallarla birleşmeye meyillidir ve bunların çoğu leziz *değildir*. İkeda glutamatı dilin tadabildiği kararlı bir moleküle bağlaması gerektiğini biliyordu. Dâhice çözümü neydi? Tuz. Birkaç yıl süren sebatkâr deneylerin ardından, İkeda esmer suyosunundan metalik tuz damıtabilmişti. Bu tatsız beyaz tozun kimyasal kısaltması MSG idi: Monosodyum glutamat.[9] Tuzluydu, ama tuz gibi değildi. Tatlı, ekşi ya da acı da değildi, ama leziz olduğuna kuşku yoktu.

İkeda'nın araştırması tat alanında çığır açıcı bir buluş olmasına karşın tümüyle görmezden gelindi. Bilim zaten dili çözdüğünü düşünüyordu. Demokritos MÖ dördüncü yüzyılda tat duyusunun yemek parçacıklarının şeklinden kaynaklandığını söylediğinden bu yana dil basit bir kas olarak görülmüştü. Demokritos'a göre tatlı şeylerin "atomları yuvarlak ve büyük"ken, "çok ekşi tatların atomları büyük ama pürüzlü ve sivridir ve ayrıca küre şeklinde değildir."[10] Tuzluluğun nedeni ikizkenar atomlarken,

---

7. Alex Renton, "Fancy a Chinese?" *Observer Food Magazine*, Temmuz 2005, s. 27-32.
8. *A.g.e.*
9. K. Ikeda, "New Seasonings", *Journal of the Chemical Society of Tokyo* 30 (1909), s. 820-36.
10. J. I. Beare (Der.), *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmaeon to Aristotle*, Oxford: Clarendon Press, 1906, s. 164.

acı tadı "küresel, pürüzsüz, eşkenar olmayan üçgen şeklinde ve küçüktü." Nitekim Platon da Demokritos'ın yolundan gitmiş ve *Timaius*'ta tat farklarının kalbe giden küçük damarlara giren dildeki atomlardan kaynaklandığını iddia etmişti.[11] Aristoteles ise Platon'a inanıyordu. *De Anima*'da Aristoteles'in tarif ettiği dört tat şimdiden klasikleşmiş olan tatlı, acı, ekşi ve tuzluydu.

Sonraki iki bin yıl boyunca bu kadim kuram genel anlamda sorgulanmadan kabul edildi. Dil, yemeklerin nitelikleri papillalı yüzeyine kazınan mekanik bir organ olarak görülüyordu. On dokuzuncu yüzyılda tat tomurcuklarının keşfedilmesi bu kurama daha da itibar kazandırdı. Mikroskopla bakıldığında bu hücreler çiğnediğimiz yiyeceklerin uyabileceği küçük anahtar deliklerine benziyor ve dolayısıyla tat duyusunu tetikliyordu. Yirminci yüzyılın başlarında, bilimciler dört tadın her birini belli bir bölgeye tahsis ederek dilin haritasını çıkarmaya başladılar. Dilin ön kısmı tatlı şeyleri, yan taraflar ise ekşiyi seviyordu. Arka kısmı acı tatlara duyarlıyken, tuzluluk dilin her tarafıyla hissediliyordu. Tat algısı bu kadar basitti.

İkeda için üzücü olan, dilde onun leziz tadı için yer kalmamış olmasıydı. Söz konusu Batılı bilimciler umaminin Japon yemeklerine özgü boş bir kuram, lezizlik dedikleri ne idüğü belirsiz şeyle alakalı saçma bir fikir olduğunu söylüyorlardı. Dünyanın dört bir tarafındaki aşçılar tüm mutfaklarını daşiye, Parmesan peynirine, domates sosuna, et suyuna ve soya sosuna (bunların hepsi de zengin L-glutamat kaynağıdır) dayandırmaya devam ederken, bilim yalnızca ama yalnızca dört tat olduğu konusundaki naif ve bilimdışı inancında diretiyordu.

Bilimin kasıtlı cehaletine rağmen İkeda'nın fikri belli bir kesim arasında çok rağbet gördü. Onun tuzlu beyaz maddesi, MSG – tadacak aracımız olmadığı gerekçesiyle bilim tarafından varlığı reddedilen bu toz– yine de ucuz Çin yemeklerinden gerçek et suyu tadı vermek için glutamat kullanan et suyu tabletine kadar her yemekte bolca kullanılan bir malzeme haline geldi. Öyle ki MSG, Süper Çeşni etiketiyle Amerika'da bile satıldı.[12] İşlenmiş

11. Stanley Finger, *Origins of Neuroscience,* Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 165.

12. MSG sık sık Çin Restoranı Sendromu suçlamalarının hedefi olmuştur: MSG'nin bazı insanlarda baş ağrısı ve migrene yol açtığı düşünülmektedir. Fakat Jeffrey Steingarten'in belirttiği üzere (*It Must've Been Something I Ate,* s. 85-

gıdalar ve sanayi ürünleri yaygınlaştıkça, biraz MSG eklemek tat yanılsaması uyandırmanın kolay bir yolu haline geldi. Mikrodalgada pişirilen bir yemek sanki ocakta saatlerce kısık ateşte pişirilmiş gibi tat veriyordu. Ayrıca yoktan et suyu var etmek için kimin zamanı vardı ki?

Zamanla diğer öncüler yerel mutfakları araştırmaya başladılar ve kendi L-glutamatlarını buldular. Bayat peynirden ketçapa kadar her şey bu sihirli küçük aminoasit bakımından zengindi. Üstelik umami aşçılık dünyasının kendine özgü ilginçliklerinden bazılarını da açıklıyor görünüyordu: Antik Roma'dan başlayarak, bu kadar çok kültürde balık sosu olmasının nedeni nedir? (Tuzlu, hafif bozulmuş ançüezler glutamatlı kafa yapıcı yiyeceklerdir. Bunlar saf umamidir.) Neden suşiyi soya sosuna buluyoruz? (Çiğ balıktaki umami oranı çiğ olmasından ötürü düşüktür, zira içindeki glutamat henüz açığa çıkmamıştır. Birazcık soya sosu dile istenen umami tadını verir.) Umami İngiltere'de bira mayası ekstresinden[13] (bu da L-glutamatın başka bir adıdır) yapılan ezmeyi (Marmit) bile açıklar, ama mazur göstermez. (Marmitte 100 gram başına 1.750 mg glutamat vardır ve bu nedenle diğer mamul ürünlerin hepsinden daha yoğun bir glutamat oranına sahiptir.)

Elbette etin –ki et dediğimiz şey aminoasitten başka bir şey değildir– bu denli güzel bir tadı olmasının da nedeni umamidir. Düzgün pişirildiğinde etteki glutamat açığa çıkar ve tadılabilir. Aynısı kurutulmuş et ve peynir için de geçerlidir. Domuz bacağından jambon yıllandıkça, içinde en çok artan şey aminoasit glutamattır.[14] Parmesan peyniri ise glutamatın en yoğun bulunduğu gıdalardan biridir, 100 gramında 1.200 mg'dan fazla glutamat bulunur. (Yalnızca Rokfor peynirinde bu oran daha yüksektir.) Makarnaya bayat peynir eklediğimizde peynirdeki umami bir şekilde yemeğin diğer kısımlarındaki umami oranını

99) yakın dönemdeki araştırmalar hem Çin yemeklerini hem de MSG'yi temize çıkarmıştır.

13. Gıda üreticileri açıkça söylemeye utandıklarından çoğu zaman ürünlerin üstüne MSG yerine otolize bira mayası ekstresi kullanıldığını yazıyorlar (MSG'nin diğer takma adları arasında glutavene, kalsiyum kasinat ve sodyum kasinat sayılabilir).

14. Mutfakta umami kullanımına dair enfes bir tur için, bkz. Jeffrey Steingarten, *It Must've Been Something I Ate,* New York: Vintage, 2003, s. 85-99.

da artırır. (Tam da bu nedenle domateş sosu ve Parmesan peyniri kusursuz bir çifttir. Peynir domatesleri daha da domatese benzetir.) Biraz umami pek çok şeye kadirdir.

Ve elbette Escoffier'nin dehasının sırrı da umamidir. Tavanın dibindeki yanmış et parçacıkları L-glutamat bakımından zengin, açığa çıkmayı bekleyen protein depolarıdır. Umami suyundan çok da öte bir şey olmayan et suyunda dağılan bu koyulaşmış et parçacıkları ağzınızı çok derin bir lezzet hissiyle –bir çöküş halinde hayatın derinlerindeki tatla– doldurur.

Mutfak kültürü dilin biyolojik bir doğrusunu bilimden çok önce dile getirmişti, zira bizi beslemek zorundaydı. Hırslı Escoffier için dil pratik bir sorundu ve leziz yemekler yapmak için dilin işleyişini anlamak zaruriydi. Her yemek menüsü aşçılık içgüdülerini ampirik olarak doğrulayacak yeni bir deneydi. Yemek kitabında yemek yapan herkesin zaten bildiği şeyleri yazmıştı. Proteinin tadı güzeldir, özellikle de parçalarına ayrıldığında. Bayat peynirle bayat süt aynı şey değildir. Kemiklerde tat vardır. Fakat deneysel kanıtların çokluğuna rağmen deneysel bilim umami gerçekliğini reddetmeye devam ediyordu. Bu kibirli laboratuvar cengâverlerine göre, et suyunun lezzeti tamamen hayal gücümüzün eseriydi. Dil bu tadı alamazdı.

İkeda bilimcileri inandırabilmek için öncelikle glutamatı gerçekten tadabileceğimize dair anatomik kanıtlar bulmalıydı. Yemek kitaplarından alınma kısa veriler ya da pho çorbasına balık sosu, makarnaya Parmesan peyniri ve suşiye soya sosu ekleyen insanların olması yeterli değildi.

Nihayet, İkeda deniz yosunundan MSG damıtmayı başardıktan doksan küsur yıl sonra, kuramı kesin olarak kabul edildi. Moleküler biyologlar dilde yalnızca glutamat ve L-aminoasitlerini tadan iki ayrı reseptör olduğunu keşfettiler. İkeda'nın anısına bunlara umami reseptörleri adı verildi. İlk reseptörün keşfi 2000 yılında bir grup bilimci dilin beyindeki nöronlarda zaten saptanmış olan (glutamat aynı zamanda bir nörotransmitterdir) değişmiş bir glutamat reseptörü biçimi içerdiğini fark ettiklerinde gerçekleşti.[15] İkinci keşifse 2002

15. N. Chaudhari ve diğerleri, "A Novel Metabotropic Receptor Functions as a Taste Receptor", *Nature Neuroscience* 3 (2000), s. 113-19.

yılında geldi,[16] bu da tatlı reseptörlerinden türeyen bir reseptördü.[17]

Dildeki bu iki ayrı umami reseptörünün keşfedilmesiyle birlikte, umaminin hazcıların hayal güçlerinin bir ürünü olmadığı kanıtlanmış oldu. İnsanlarda yalnızca dana eti suyu, biftek ve daşiye yanıt veren bir duyu vardır. Ayrıca İkeda'nın da ısrarla belirttiği üzere, dil umami tadını kendi lezzet tanımı olarak kullanır. Birbiriyle ilişkili olarak algıladığımız (tam da bu nedenle çikolataya her zaman bir parça tuz eklenir ya da kavun jambonla süslenir) acı, tatlı, ekşi ve tuzlu tatlarının aksine, umami tadı tek başına alınır.[18] Umami işte bu kadar önemlidir.

Elbette bu tamamen mantıklıdır. Neden özel bir protein tadına sahip olmayalım? Doğallığından arındırılmış protein tadını severiz çünkü protein ve su deposu olduğumuzdan proteine ihtiyacımız vardır. İnsan bedeni günde kırk gramdan fazla glutamat üretir, bu nedenle sürekli aminoasit takviyesine ihtiyaç duyarız. (Doğuştan vejetaryen olan türler umami tadını iğrenç bulur. Veganlar alınmasın ama insanlar omnivordur.) Aslında doğuştan itibaren umami tadını alacak şekilde terbiye ediliriz: Anne sütünde inek sütünden on kat fazla glutamat vardır.[19] Dil bedenin ihtiyaç duyduğu şeyleri sever.

Bir Fikrin Kokusu

Dana eti suyu her zaman Fransız yemeklerinin glutamat bakımından zengin sırrı olmamıştı. Aslında yüksek mutfak her zaman leziz, hatta yenilebilir bile değildi. Escoffier burjuvazinin yeni restoranlarında yemek pişirmeye başlamadan önce (seleflerinin aksine hiçbir zaman bir aristokratın yanında özel aşçıbaşı olarak çalışmamıştı), özel yemek pişirme gösterişle eşan-

16. G. Nelson ve diğerleri, "An Amino-Acid Taste Receptor", *Nature* 416 (2002), s. 199-202.

17. Moleküler biyoloji baharatlı yiyecekleri nasıl tattığımızı da açığa çıkarmıştır. 2002'de araştırmacılar ağızda pul biberdeki aktif madde olan kapsaisini tutan değişmiş bir acı reseptörü (VR1) olduğunu keşfettiler. VR1 reseptörü ısısı fazla yiyecekleri de yakaladığından, beyin aşırı sıcak duyusunu VR1 sinirlerini harekete geçiren yiyeceklere tahsis etmektedir.

18. M. Schoenfeld ve diğerleri, "Functional MRI Tomography Correlated of Taste Perception in the Human Primary Taste Cortex", *Neuroscience* 127 (2004), s. 347-53.

19. Stephen Pincock, "All in Good Taste", *FT Magazine*, 25 Haziran 2005, s. 13.

lamlıydı. Yemek dekadan *göründüğü* sürece gerçek tadının hiç önemi yoktu. Görünüş her şeydi. Dünyadaki ilk meşhur aşçıbaşı olan Marie-Antoine Carême (1783-1833), Talleyrand ve Çar I. Aleksandır'ın yanında çalışmış ve Napoléon'ın düğün pastasını yapmış biri olarak bu aşçılık tarzının simgelerindendi. Fransız mutfağını yaratmış olma başarısı çoğu zaman Carême'e atfedilse de, yemekleri genelde onlarca, hatta bazen yüzlerce rokoko yemeklerden oluşan dillere destan büfelerde soğuk servis edilirdi. Carême'in Paris'inde leziz yemek bir heykelcilik biçimiydi ve Carême *pièce montée*'leriyle –badem ezmesi, domuz yağı ya da çekilmiş şekerden yapılan tafsilatlı oymalar– haklı bir şöhret edinmişti. Bu heykeller hoş olmakla beraber, yenilebilir değildi. Ama bu Carême'in umurunda değildi. Bir keresinde, "benim gözümde iyi sergilenmiş bir yemek yüz kat daha değerlidir" demişti.[20] Bu yavan gösteriş on dokuzuncu yüzyılın *service à la française*'inin (Fransız tarzı servisinin) tipik bir örneğiydi.

Escoffier tüm bu debdebeyi ve durumu gülünç buluyordu. Yemek dediğin yenmek için vardı. Bu nedenle Escoffier yemeğin sırayla sunulduğu Rus tarzı servisi tercih ediyordu. Carême'in süslü büfesinin aksine Rus tarzı serviste her tabakta bir yemek geliyor ve servis mutfaktan taze taze yapılıyordu. Aşama aşama servis yapılan yemek, olay örgüsü yavaş yavaş gelişen bir mutfak hikâyesi gibiydi: Önce çorba, ardından balık, sonra da et. Menüyü aşçıbaşı oluşturmasına karşın, yemeğin temposunu ve içeriğini müşteri belirliyordu. Tatlı servisi garantili mutlu sondu.

Restoran servisindeki bu devrim için mutfakta da benzer bir devrim gerekiyordu. Aşçılar artık günlerini badem ezmesi oyarak, etli jöle yaparak ya da Carême'in toksin bakımından zengin türlülerinden birini yapmak için harcayamazlardı.[21] Menüdeki her şey dakik olmalı ve siparişe göre pişirilmeliydi. Tadın hızlı imal edilmesi gerekiyordu. Bu yeni hız düzeyi sonucunda Escoffier'nin seçtiği aşçılık parolası "Faites simple" idi: Basit işlem. Her yemek yalnızca gerekli malzemeler kullanılarak yapılmalıydı ve

20. Kenneth James, Escoffier: *The King of Chefs*, Londra: Hambledon and London, 2002, s. 109.

21. Tipik bir Carême tarifi –*les petits vol-au-vents à la Nesle*– için gerekli malzemeler arasında iki dana memesi, yirmi horoz ibiği ve hayası, dört adet kaynatılmış ve kesilmiş koyun beyni, iki kemikli tavuk, on koyun uykuluğu, yirmi ıstakoz ve tüm bunları bir araya getirebilmek için birkaç litrelik ağır krema vardı.

bu malzemeler de kusursuz olmalıydı. Dana eti suyunda dana etinin gerçek özü yer almalıydı. Kuşkonmaz çorbası, ne eksik ne fazla, kuşkonmaz tadında olmalıydı.

Basitlik ve hız üzerine kurulu olan bu yeni yemek pişirme yönteminin güzel bir özelliği daha vardı: Yemek *sıcak* servis ediliyordu. Carême sıcaktan korkmasına karşın (domuz yağından heykelleri eriyebiliyordu), Escoffier müşterilerini kaynayan çorba kâseleri görmeye alıştırmıştı. Bonfilelerinin cızır cızır olmasını, soslarının *deglaze* edilmiş kızartma tavasından taze taze servis yapılmasını istiyorlardı. Escoffier'nin tariflerinde şu hususa özellikle dikkat çekiliyordu: Yemekler ılık servis yapıldığında tatlar tek yönlü olur. Escoffier'nin uyarısı şu yöndeydi: "Yemek mutlak anlamda kaynar sıcaklıkta servis yapılmadığı müddetçe müşteriler yemeği tatsız ve yavan bulacaklardır."[22]

Escoffier tavadan taze taze yemek servisi yaparken, farkında olmadan, koklama duyumuzun önemini keşfetmişti. Yemek sıcakken molekülleri hareketlidir ve buharlaşıp havaya karışır. Ateşte ağır ağır kaynayan et suyu ya da zeytinyağında hafifçe kızartılmış sarımsak tüm mutfağı baştan çıkartıcı kokusuyla doldurabilir. Oysa soğuk yemek için aynısı geçerli değildir. Soğuk yemek neredeyse tamamen tat tomurcuklarına dayalıdır; burun bu sürece dahil değildir.

Gelgelelim burnu tıkalı herkesin bildiği üzere, yemekten alınan hazzın kaynağında çoğunlukla aroması vardır. Gerçekten de sinirbilimcilerin tahminlerine göre, tat olarak algıladığımız şeylerin %90'ı aslında kokudur. Bir şeyin kokusu yalnızca bizi tükürük bezlerimizi harekete geçirerek yiyeceğimiz şeye hazırlamaz, aynı zamanda yiyeceğe yalnızca beş farklı tat duyusunun anlayabileceği bir karmaşıklık katar. Eğer dil yiyeceğin çerçevesiyse –bize dokunuş, ağız hissi ve tat parçaları hakkında hayati bilgiler sağlar– burnun duyumları da yiyeceği ilk başta çerçevelendirmeye değer kılan şeydir.

Escoffier duyarlılığı çok keskin olan burundan tam anlamıyla yararlanan ilk aşçıbaşıydı. Yiyecekleri öngörülü bir şekilde dilin ihtiyaçlarına (özellikle de umami isteğine) yanıt vermesine karşın, Escoffier dilin kavrayamayacağı bir sanatsallık düzeyine erişmeye çalışmıştı. Bu nedenle Escoffier'nin kapsamlı tarifleri

22. Escoffier, *The Complete Guide*, s. 67.

tamamen kokladığımız tadın güzelliklerine dayalıdır. Aslında kendisinin aşırı saplantılı olduğu tüm o mutfak nüansları –ıstakoz *veloute*'sindeki tarhun otu tadı, İngiliz kremasındaki vanilya esintisi, havuç çorbasının üstünde yüzen Frenk maydanozu yaprağı– tam da hassaslıktan uzak dilin yakalayamayacağı şeylerdir. Birçok lezzetin tadı kokudur.

Bir şey yediğimizde hava ağızdan girip geniz yoluna gider ve burada gaz halindeki sıcak yemek parçacıkları başparmak izi kadar bir alana dizilmiş 10 milyon koku reseptörüne bağlanır. Küçük bir parçacık reseptöre bağlandığında (bunun nasıl olduğu meçhuldür), fazladan iyon enerjisi ortaya çıkar; uzun aksondan geçer, kafatasına uğrar ve doğrudan beyne ulaşır.

Elbette burundaki reseptörler koku duyumuzun yalnızca başlangıcıdır. Dünya aromatik bir yerdir. Sayıları 10 bin ila 100 bin arasında değişen yakalayabildiğimiz farklı kokulardan her biri için burnun farklı bir reseptörü olmasını beklemek mantıksızlık olur. Gerçekten de koku duyumuz –tıpkı diğer duyularımız gibi– bir nevi hücresel kısayola meyleder ve kesinliğin yerine verimliliği koyar. Bu durumu hasislik olarak görmek mümkündür, ama aslında evrimimiz koku duyumuza fevkalade cömert davranmıştır: Koku reseptörleri insan genomunun %3'ünden fazlasını kaplar.

Koku duyusu neden bu kadar DNA gerektirir? Geniz yolumuzda 350 farklı reseptör türü olduğundan, her biri tek bir reseptör genini ifade eder. Bu reseptör nöronları bir o kadar farklı koku maddesiyle (bunların arasında kimyasal ailesi tamamen farklı olanlar da vardır) harekete geçirilebilir. Böylece beyin herhangi bir koku duyumunu yaratamadan önce, reseptörlerin birlikte çalışmaları gerekir. Reseptörlerin öncelikle dağınık bilgi parçacıklarını bütünlüklü bir temsil haline dönüştürmeleri gerekmektedir.

Bunun nasıl olduğunu anlamak için Nobel ödüllü Richard Axel'in laboratuvarında, parıldayan bir beyni olan ve nöronlarından her biri küçük bir neon ışığına benzeyen bir meyve sineği yaratılmıştı. Bunun için böceğin koku sinirlerinden her birine dikkatlice bir floresans protein yerleştirmek gerekmişti. Fakat parıldama sürekli değildi. Axel'in böceği, hücrenin içinde yüksek yoğunlukta kalsiyum olduğunda (aktif nöronlarda daha çok

kalsiyum vardır) floresans proteini çalışacak türdendi. Axel'in laboratuvar grubu özel bir mikroskop kullanarak, sineğin her koku aldığında beyninde gelişen faaliyet örüntülerini –gerçek zamanda– izleyebilmişti. Kokunun yükselişini, reseptörde bir kıvılcım şeklinde nasıl başladığını ve saniyenin milyonda biri kadar bir sürede küçük sineğin sinir sistemindeki uyarılmış hücreler şekline geldiğini takip edebilmişlerdi. Dahası floresanslı sinek farklı kokularla karşılaştığında, beynin farklı kısımları parıldıyordu. Badem kokusu olgunlaşmış bir muzun kokusundan daha farklı bir elektrik akımını harekete geçiriyordu. Axel kokunun işlevsel haritasını bulmuştu.

Fakat böceklerin bu şekilde görüntülenmesi, tüm teknik görkemine karşın, kokunun gerçek gizemini çözmüş olmaz. Axel neon nöronlarını kullanarak sineğin beynine bakabilir ve şok edici bir kesinlikle sineğin hangi kokuyu kokladığını ayırt edebilir. Axel bu zihin okuma işlemini sineğin beynine *dışarıdan* bakarak gerçekleştirir. Fakat *sineğin kendisi* ne deneyimlediğini nasıl bilir? Sineğin içinde bir drosofila hayaleti olduğuna, bunun parçalarına ayrılmış kokusunu yeniden birleştirdiğine inanmadığınız müddetçe, bu gizemi açıklamak olanaksız görünmektedir. Axel'in de belirttiği üzere, "bu duyum devresinin haritasını çıkartırken sineğin beyninde ne kadar yukarıya gidersek gidelim, sorun aynıdır: Sineğin beyninde kim tepeden bakmaktadır? Koku duyusu haritasını kim okumaktadır? Bizim büyük ve temel sorunumuz budur."[23]

Bu paradoksun ciddiyetini göstermek adına, kendi deneyimlerimizden bir örnek verelim. Koyu bir *demi-glace* sos –kemik kısmındaki jelatinin düşmesiyle yapışkan hale gelene kadar kısık ateşte pişirilen bir dana eti suyu– kokladığınızı varsayın. Escoffier sosun dananın damıtılmış özü olmasını istese de, bu tür bir saflığın uzun bir alışveriş listesi gerektirdiğini biliyordu. İnek kemiğini öyle basitçe suda ağır ağır kaynatamazsınız. Escofier'in aşçılığındaki ironi, onun süssüz yemek arayışının –yalnızca kendi tadında olan bir sos arzusunun– dana etinin özüyle alakası olmayan başka malzemeler eklemesine yol açmış olmasıdır. Böylece burnumuzun tanıdığı *demi-glace* aslında birçok farklı aromadan oluşur. Beynin tamamındaki nöronlar

23. Richard Axel, konuşma, 1 Aralık 2005: MIT, Picower Institute.

ışıldayarak, aynı anda koku reseptörlerimizi harekete geçiren türlü çeşitli kokuları yansıtırlar. Rostonun şehevi kokusu, baharat demetinin koruları hatırlatan kokusu ve meyanenin, tereyağında kahverengileşen o unun sakinleştirici rayihası vardır. Bu önde gelen kokuların altında *mirepoix*'nın bitkisel esintisini, domates salçasının ağızda kalan karamelleşmiş keskin tadını ve buharlaşan beyaz İspanyol şarabının fındık tadında aromasını hissederiz. Ama nasıl oluyor da bu farklı malzemelerin hepsi, tadı dana etinin özüne benzeyen özel *demi-glace* kokusu haline geliyor? Sinir sistemi cephesinden bakıldığında açıklanması zor bir durum olduğu muhakkaktır. *Demi-glace* servis edildiği andan itibaren, zihin, saniyenin milyonda biri kadar bir sürede, yüzlerce farklı koku reseptörünün faaliyetini bütünlüklü bir duyum haline getirmelidir. Bu sorun bağlantı sorunu olarak bilinir.

Ama bir dakika, beterin de beteri var. Bağlantı sorunu aslında beyne dağılmış ayrı nöronlardan oluşan bir ağ olarak temsil edilen bir duyum hissettiğimizde gerçekleşir. Oysa gerçek dünyada gerçeklik verili bir anda tek bir koku tetiklemez. Beyin sürekli farklı kokuların olduğu bir curcunayla karşı karşıyadır. Dolayısıyla hem çeşitli duyumlarını birleştirmesi hem de hangi nöronların hangi duyuma ait olduğunu deşifre etmesi gerekir. Örneğin bu *demi-glace* muhtemelen yumuşak bir bonfile eti için tereyağlı patates püresinin yanında sos olarak servis yapılmıştı. Escoffier'den mülhem bu yemek burnu derhal farklı kokularla –dana eti suyunun koyu kahverengi kalıntılarından dövülmüş russet patateslerinin nişastalı kokusuna kadar– doldurur. Böyle leziz bir yemek karşımıza geldiğinde ya bir bütün olarak yemeğin kokusunu alırız –üst üste binmiş kokuları bir tür mutfak senfonisi olarak duyarız– ya da bunlardan her birini ayrı ayrı koklamayı tercih ederiz. Başka bir deyişle, kendi girdilerimizi ayrıştırabiliriz ve isteğimize göre yalnızca patateslerin, *demi-glace*'ın ya da orta-iyi pişmiş sığır etinin kokusuna odaklanmayı tercih edebiliriz. Bu seçici dikkat edimi zahmetsiz görünse de, sinirbilim bu konuda herhangi bir ipucuna sahip değildir. Bu sorun ise ayrıştırma sorunu olarak bilinmektedir.

Ayrıştırma ve birleştirme baştan aşağı açıklanabilir olmadıkları için sorundur. Zihin haritalarımız ne kadar ayrıntılı olursa olsun, yine de haritalar hücre kakofonilerinin bir sosun bütünlüklü

olarak algılanmasına nasıl bağlı olduğunu ya da verili bir anda farklı duyumlarımız arasında nasıl gidip gelebildiğimizi ve sosun kokusunu etin kokusundan ayırabildiğimizi açıklayamayacaktır. Sinirbilim duyumun aşağısını teşrih etmekte uzmandır. Yemeklerimiz ise zihnin bir baş kısma ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.

Bir Öznellik Hissi

Meseleyi daha da karmaşıklaştırmak gibi olmasın ama, deneyimlediğimiz şey asla fiilî duyumlarımızla sınırlı değildir. İzlenimler her zaman eksiktir ve onları bütün olarak sunmak için bir parça öznelliğe ihtiyaç duyarlar. Duyumlarımızı birleştirdiğimizde ya da ayrıştırdığımızda, aslında ne algıladığımızı *düşündüğümüze* dair yargıda bulunuruz. Bu bilinçsiz yorumlama ediminin arkasında çoğunlukla bağlama dair ipuçları vardır. Belli bir ortam için beklenmedik olan bir duyumla karşılaştığınızda –bir McDonald's restoranında *demi-glace* kokusu gibi– beyniniz duyuma dair hükmünü gizliden gizliye değiştirmeye başlar. Muğlak girdiler farklı bir duyum halinde bir araya getirilir. Dana eti suyunun özel kokusu Quarter Pounder haline gelir.

Koku hissimiz bu tür dış etkilere karşı özellikle savunmasızdır.[24] Pek çok koku yalnızca moleküler ayrıntıları bakımından farklılık gösterdiğinden –dahası renkleri daha iyi görebilme yeteneği uğruna burun hassasiyetimizi uzun zaman önce feda ettiğimizi de unutmayalım– beyin çoğu zaman koklama duyusuyla elde *edilmeyen* bilgilere dayalı kokuları deşifre etmeye zorlanır. Örneğin Parmesan peyniri ve kusmuk, her ikisi de keskin bir tepe notası ve tatlımsı bir kalıcılığı olan butirik asit doludur. Bu nedenle gözleri kapalı denekler deney sırasında çoğu zaman iki itkiyi karıştıracaklardır. Ama gerçek hayatta bu tür duyu hataları çok nadirdir. Sağduyu gerçek duyularımıza baskın çıkar.

Anatomik bir düzeyde bunun nedeni koku duyusu haznesinin (*olfaktor bulb*) beynin üst kısımlarından geri beslemelerle tıka basa dolu olmasıdır. Bu geri besleme küçük reseptörlerin topladığı bilgiyi sürekli olarak değiştirir ve ilerletir.[25] Oxford'dan

24. Rachel Herz, "The Effect of Verbal Context on Olfactory Perception", *Journal of Experimental Psychology: General* 132 (2003), s. 595-606.
25. Eric Kandel, James Schwartz ve Thomas Jessell, *Principles of Neural Science*, 4. baskı, New York: McGraw Hill, 2000, s. 632.

bir grup bilimci basit bir sözcükle bile burnumuzun bize söyledikleri hakkında düşündüklerimizin kökten değişebildiğini göstermiştir. Bir deneğe koklaması için kokusuz hava verilip çedar peyniri kokladığını söylediğimizde, olfaktor bölgeler iştahla beklenti içine girer. Fakat aynı hava bir "vücut kokusu" etiketiyle geldiğinde, denek farkında olmadan beynindeki koku bölgelerini kapatır.[26] Duyum değişmemiş olmasına rağmen –hâlâ yalnızca saf havadır– zihin olfaktor yanıtını tamamen gözden geçirir. Farkında olmadan kendi kendimizi aldatırız.

Escoffier bu psikolojik gerçeği anlamıştı. Restoranları tümüyle telkinin gücünü gösteriyordu. Yemeklerinin özel isimleri olmasına ve yaldızlı gümüş servis tabağında sunulmasına özellikle dikkat ederdi. Porseleni Limoges'dan, şarap kadehleri Avusturya'dan ve parlatılmış enfes yemek takımlarını aristokratların mülk satışından geliyordu. Escoffier bifteği asla sosla servis yapmazdı; o *filet de boeuf Richelieu* (iyi süzülmüş bir et suyu sosuyla sunulan biftek) servisi yapmayı tercih ederdi. Garsonlarının smokin giymesini ister ve oturma odasının rokoko dekorasyonunun denetlenmesine yardımcı olurdu. Ne de olsa kusursuz bir yemek kusursuz bir ruh hali gerektiriyordu. Escoffier günde onsekiz saatini sıcak bir ocağın arkasında özel soslarını hazırlayarak geçirmesine karşın, nihayetinde tattığımız şeylerin bir *fikir* olduğunu ve duyularımızın bulundukları ortamdan güçlü bir şekilde etkilendiğini fark etmişti. "At eti bile" diye takılırdı, "doğru koşullarda leziz gelebilir."[27]

Kulağa şüpheli gelen bir kavramdır bu. Tekbencilik, görecilik ve diğer tüm postmodern izm'leri akla getirmektedir. Fakat bu bizim nörolojik gerçekliğimizdir. Bir şey duyumsadığımızda, bu duyum hemen önceki deneyimler üzerinden analiz edilir. Bir *demi-glace*; sos, et ve fileminyon servisi yapma tarzları başlığı altında dosyalanır. Beyin özel olarak bu *demi-glace* hakkında bize ne anlatacağını toparlamaya çalışırken, önceki deneyimler de dil ve burundan alınan bilgiyi deşifre etmemize yardımcı olur. Bu iyi bir sos mudur? Diğer soslarla ilgili anılarımıza kıyasla nasıldır? Dana eti sipariş ettiğimiz için

26. I. E. de Araujo ve diğerleri, "Cognitive Modulation of Olfactory Processing", *Neuron* 46 (2005), s. 671-79.
27. Kenneth James, *Escoffier: The King of Chefs*, s. 47.

suçluluk duyuyor muyuz? Bu yemeğe bu para değer miydi? Garson kaba mıydı?

Bu bilinçsiz soru yağmurunun yanıtları gerçekte ne deneyimlediğimizi belirler. Daha biz ikinci çatala uzanmadan, *demi-glace*'ın notu verilmiş ve öznelliğimiz duyum haline getirilmiştir. Dolayısıyla tattığımızı düşündüğümüz şey yalnızca kısmen ağızdaki lokma hakkındadır. Keza beyinde saklı deneyimler de bir o kadar önemlidir, zira duyularımızı *çerçevelendiren* bu anılardır.

Bu anlayışın en ikna edici kanıtını şarap dünyasında buluyoruz. 2001'de Bordeaux Üniversitesi'nden Frederic Brochet çok hınzırca iki deney yaptı. Brochet ilk testte 57 şarap uzmanına iki kadeh kırmızı ve beyaz şarap sunup, tatlarının neye benzediğini sordu. Aslında ikisi de aynı beyaz şaraptı, yalnızca beyaz olanın rengi besinler için kullanılan boya maddesiyle kırmızıya dönüştürülmüştü. Ama yine de uzmanlar "kırmızı" şarabı tarif ederken normalde kırmızı şarapları tarif etmek için kullandıkları ifadelere başvurmuşlardı. Uzmanlardan biri "şeker gibi" olduğunu söyleyip överken, diğeri "ezilmiş kırmızı meyvesi"ni beğenmişti. Uzmanlardan biri bile beyaz şarap olduğunu anlayamamıştı.

Brochet'nin yaptığı ikinci test daha da fenaydı. Vasat bir Bordo şarabını alıp iki değişik şişede servis yapmıştı. Şişelerden birinde özel Grand Cru yazılıyken, diğeri sıradan bir *vin du table* olarak etiketlenmişti. Aslında kendilerine aynı şarap sunulmuş olmasına karşın, uzmanlar, üzerinde farklı adların yazılı olduğu şişelere neredeyse karşıt notlar vermişti. Grand Cru şarabı "hoş, yıllanmış, karmaşık, dengeli ve tatlı" iken, *vin du table* "yavan, kalıcılıktan yoksun, yeni, tatsız ve bozuk" idi. Kırk uzman özel isimli şarabın içilmeye değer olduğunu söylerken, yalnızca onikisi ucuz şarap olduğunu bilmişti.

Bu şarap deneyleri öznelliğin her an her yerde olduğunu gösteriyor. Bir yudum şarap içtiğimizde, önce şarabı, sonra da ucuzluğunu ya da kırmızı olup olmadığını tatmayız. Hepsini aynı anda tadarız, tek bir yudumda *bu şarap ucuz* ya da *bu şarap pahalı* deriz. Sonuç olarak, şarap uzmanları beyaz şarabın kırmızı, ucuz şarabın da pahalı olduğuna gerçekten inanıyorlardı. Feci bir yanılgı içinde olmalarına karşın, bütün kabahat onlarda değildi. İnsan beyni kendisine inanacak şekilde tasarlanmıştır, kendi önyargılarımızı gerçeklerle karıştırır, düşüncelerimi-

zi gerçek duyumlarımızdan ayırt edemeyiz. Bir şarabın ucuz olduğunu *düşünürsek*, tadı da ucuz gelir. Bir Grand Cru tattığımızı düşünürsek tadı da Grand Cru gibi gelir. Duyularımız talimatları bakımından müphemdir, biz onun önerilerini yüzeye çıkartabildiğimiz diğer tüm bilgilere dayanarak ayrıştırırız. Brochet'nin bizzat belirttiği üzere, şarabın tadının neye benzediği konusundaki beklentilerimiz "şarabın tadı konusundaki kanaatimizin oluşmasında şarabın fiziksel özelliklerinden daha baskın olabilir."[28]

Duyularımızın yanılma payı (zihnimizdeki peşin hükümlere ve inançlarımıza açık olmaları) nöral indirgemecilik açısından özel bir sorun oluşturmaktadır. Şarabın tadı, diğer her şeyin tadı gibi, yalnızca dış dünyadan aldığımız verilerin toplamı değildir ve "aşağıdan yukarıya" yöntemiyle çözülemez; en basit duyularımızdan başlayıp yukarı doğru ilerleyerek anlaşılamaz. Bunun nedeni deneyimlediğimiz şeyle duyumsadığımız şeyin aynı olmamasıdır. Deneyim, daha ziyade, duyularımız verili durumda çıkınındaki tüm kişisel anıları ve kişiye özgü arzuları ortaya seren öznenin beyni tarafından yorumlandığında oluşan şeydir.[29] Felsefeci Donald Davidson'ın ifade ettiği gibi, benliklerimizden gelen bilgiye öznel bir katkı (kendi verdiği adla "şema"mız) ile dış dünyadan gelen nesnel katkı ("içerik") arasında ayrım yapmak son kertede olanaksızdır. Davidson'ın etkileyici epistemolojisinde, "örgütlenme sistemi ve örgütlen-

28. Daniel Zwerdling, "Shattered Myths", *Gourmet*, Ağustos 2004, s. 72-74.

29. Yukarıdan aşağıya geri beslemenin önemi beynin *dışında* da görülebilir. Örneğin iyi kızartılmış bifteği alalım. Escoffier yüksek ateşte kızartılmış bifteğin her zaman daha sulu olduğuna inanıyordu, zira kızgın tavada çevrilmiş deri "etin kendi suyunu korur". Bu tamamen yanlıştır. (Escoffier'in bile hataları vardı.) Teknik açıdan, yüksek ateşte pişirilen biftek kendi suyunu *daha az* muhafaza eder ve o baştan çıkartıcı cızırtı sesi aslında etin buharlaşıp havaya karışan kendi suyunun sesidir. (Yemeğin kendi suyunu azami düzeyde muhafaza edilebilmek için bifteği yavaş ve aralıksız pişirin ve son ana kadar tuz eklemeyin.) Ne var ki Escoffier'in fark ettiği şey doğrudur: İyi kızartılmış biftek gerçek anlamıyla kuru olsa bile, yine de *tadı ağza* daha sulu *gelir*. Bu aşçılık yanılsamasının bir açıklaması vardır: İyi kızartılmış bir biftek -yabanördeğinin derisi gevrektir, iç kısmı ise yumuşak ve kanlı- ağzımızın suyunu akıtır. Böylece daha iştah açıcı - ama daha susuz- bir biftek yediğimizde, et daha sulu *görünür*. Oysa gerçekte hissettiğimiz şey beynin tükürük bezlerini harekete geçirmesiyle ortaya çıkan kendi tükürüğümüzdür. Ağzımızın suyunun akması şeklindeki kişisel karar duyularımızla algıladığımız bifteğin tadını değiştirir.

meyi bekleyen şey" birbirine iflah olmaz derecede bağımlıdır.[30] Öznelliğimiz olmadan asla duyumlarımızı deşifre edemeyiz ve duyumlarımız olmadan hiçbir şeye öznel yaklaşamayız. Şarabı tadabilmek için önce yargıda bulunmak gerekir.

Fakat şarabı –Robert Parkervâri bir nesnellik mucizesi sayesinde– *gerçekte olduğu gibi* (şemalaştırıcı öznelliğin çarpıtmaları olmadan) tatsak bile yine de farklı bir şarap deneyimi yaşamış oluruz. Bilim belli kokulara ve tatlara olan duyarlılığımızın kişiden kişiye %1000'e varan oranlarda farklılık gösterdiğini uzun zamandır biliyor. Hücresel düzeyde bunun nedeni insanın koku korteksinin (beyinde dilden ve burundan gelen bilgiyi yorumlayan kısmın) aşırı esnek ve kendisini bireysel deneyimlerimizin içeriği etrafında düzenlemekte serbest olmasıdır. Diğer duyularımız yerleştikten uzun süre sonra, tat ve koku duyularımız nöral akışın bütünü içinde kalmaya devam eder. Doğa bizi bu şekilde tasarlamıştır: Koku alma haznesi yeni nöronlarla doludur. Sürekli yeni hücreler doğmaktadır ve bu hücrelerin hayatta kalmaları kendi faaliyetlerine bağlıdır. Yalnızca gerçekten maruz kaldığımız kokulara ve tatlara yanıt veren hücreler hayatta kalabilir. Geri kalan her şey sönümlenip gider.[31] Sonuç olarak beyinlerimiz yediğimiz şeyleri yansıtmaya başlar.

Bu çevresel esnekliğin belgelenmiş en iyi örneğini kimyasal androstenonda buluyoruz. Kimyasal androstenon idrar ve terde bulunan bir steroittir ve bir insan feromonu olduğu söylenmiştir. Androstenonu koklamak söz konusu olduğunda insanlar üç gruba ayrılır. İlk grup zaten koklayamaz. İkinci grup, trilyon androstenon başına ondan daha azını algılayabilen ve kokuyu aşırı kötü bulan (sidik kokusuna benzeten) çok duyarlı koklayıcılardan oluşur. Üçüncü gruptakiler ise kokuya daha duyarsızdır fakat tuhaf şekillerde hoş (örneğin tatlı, misk kokulu ya da parfüm gibi) bulurlar. Deneyimin duyarlılığı belli oranda değiştiriyor olması, duyumsal deneyimlerdeki bu farkları daha da ilginç kılmaktadır. Tekrar tekrar androstenona maruz bırakılan kişiler, beyinden aldıkları geri besleme sayesinde daha duyarlı hale gelirler.[32] Bu

30. Donald Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, 2001, s. 189.

31. O. Beluzzi ve diğerleri, "Becoming a New Neuron in the Adult Olfactory Bulb", *Nature Neuroscience* 6 (2003), s. 507-18.

32. J. D. Mainland ve diğerleri, "One Nostril Knows What the Other Learns", *Nature* 419 (2002), s. 802.

geri besleme genizdeki kök hücrelerin androstenona daha duyarlı koku reseptörleri yaratmasına yol açar. Yeni hücre bolluğu duyu deneyimini değiştirir. Bir zamanların parfümü sidiğe dönüşür.[33]

Elbette laboratuvarda olanın aksine gerçek dünyada deneyimlerimizi biz kontrol ederiz. Yemekte ne yiyeceğimizi biz seçeriz. Escoffier bunu herkesten önce anlamıştı: Tam da müşterilerinin ne isteyebileceklerini asla bilmediği için yemeklerini kendilerinin sipariş etmelerini isterdi. Sığır eti yahnisi mi yoksa biraz somon balığı mı? Bir kâse et suyu çorbası mı yoksa yer mantarlarıyla süslenmiş uykuluk mu? Escoffier müşterilerinin bazı temel kurallara –örneğin sığır etiyle beyaz şarap içmemek, yemek aralarında sigara içmemek, kremalı çorbadan sonra *blanquette* (beyaz salçalı bir et yemeği) istememek vs.– uymalarını istemekle beraber, her müşterinin kendine özgü istekleri olduğunun da farkındaydı. Menüyü tam da bu nedenle icat etmişti: Müşterileri kendi istedikleri yemekleri seçebileceklerdi.

Öte yandan bonfileyi barbunya balığına tercih ederek Escoffier'nin yemeklerini mideye indiren her müşterinin dil duyumları değişirdi. Escoffier Londra'da Savoy'da (César Ritz'in ortağı) çalıştığı dönemde, İngilizlerin damak tadını bile terbiye edebileceğine inanmıştı. İlk başta, dikkatle hazırlanmış menüsünün yeni patronları tarafından reddedilmesi Escoffier'yi dehşete düşürmüştü. (Sonradan dediğine göre, İngilizler gibi yemek pişirmeye başlayacağından korktuğu için İngilizce öğrenmeyi reddetmişti.)[34] Bazı müşteriler iki kremalı yemek sipariş ederken (gerçek bir gaf), bazıları sossuz et istiyor ya da akşam yemeğini biraz çorbayla geçiştiriyordu. Escoffier İngiliz müşterilerine düzgün yemek yemeyi öğretmek amacıyla, Londra'daki restoranına beş kişilik (ya da daha fazla) gruplar halinde gelenlerin yalnızca kendi seçtiği yemekleri yiyebileceklerine karar vermişti. Bir eğitim aracı olarak aşçıbaşının tadımlık menüsünü icat etmişti, zira insanların yemek yemeyi *öğrenebileceğine* emindi. Zaman içinde İngilizler Fransızlara daha da benzeyebilirdi. Escoffier haklıydı: Tat duyusu aşırı esnek olduğundan, yeni

33. C. J. Wysocki, "Ability to Perceive Androstenone Can Be Acquired by Ostensibly Anosmic People", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 86 (1989) ve L. Wang ve diğerleri, "Evidence for Peripheral Plasticity in Human Odour Response", *Journal of Physiology* Ocak 2004, s. 236-44.
34. Kenneth James, *Escoffier: The King of Chefs*, s. 132.

deneyimlerle tekrardan şekillendirilebilir. Gurme olmak için asla geç değildir.

Ansiklopedik yemek kitabının 1903 yılında yayımlanmasından bu yana, Escoffier'nin mutfak buluşları sayısız koku korteksini, burnu ve dili değiştirmeye devam etmiştir. Onun tarifleri duyumlarımızı gerçek anlamıyla değiştirmiş, bize ne istememiz gerektiğini ve en beğendiğimiz yemeklerin nasıl servis yapılması gerektiğini öğretmiştir. Buna iyi aşçılığın gücü diyebiliriz: İyi aşçılık yeni tür bir arzu yaratır. Escoffier sayesinde lezzetli et sularını, koyu sosları ve özel Fransız yemeklerinin tüm o gümüş donanımını sevmeyi öğrendik. Onun sayesinde fazladan ne kadar malzeme eklense de her yemeğin tadının kendi özü gibi olması gerektiğini öğrendik. Dahası Escoffier'nin tereyağı sevgisi yaşam sürelerimizi kısaltmış olsa da, yemek tariflerindeki bilgelik yaşamlarımızı biraz daha mutlu hale getirmiştir.

Escoffier nasıl böyle güçlü bir yemek koleksiyonu yaratmıştır? Kendi deneyimlerini ciddiye alarak. Lezzetin ziyadesiyle kişisel bir mesele olduğunu ve her türlü tat analizinin birinci şahıs perspektifinden yapılması gerektiğini biliyordu. İkeda gibi, dile bir yabancı muamelesi yapan dönemin bilimine değil, kendi arzularımızın ve geçici isteklerimizin çeşitliliğine kulak vermişti. Hazzımız onun deneylerinin rehberiydi. Yemek kitabının başında uyardığı üzere, "Hiçbir kuram, hiçbir formül ya da hiçbir yemek tarifi deneyimin yerini alamaz."[35]

Elbette bilimin asla çözemeyeceği bir şey varsa o da deneyimlerimizin bireyselliğidir. Gerçek şu ki hepimiz kişisel arzularımızın eğilimine uyarlanmış olan farklı bir beyne sahibiz. Bu arzular –nöronlar düzeyinde– hayatımız boyunca yediğimiz şeylere göre şekillenmiştir. Escoffier'nin *Mutfak Rehberi* altıyüz sayfadan fazladır, çünkü Escoffier ne kadar umami ve krema içerirse içersin herkesi tatmin edecek tek bir yemek tarifi olmadığını biliyordu. Tadın bir bakıma gerçekten önem arz eden tek yönü olan bireyselliği bilimle açıklanamaz. Öznel deneyim bir şeylere indirgenebilir değildir. Yemek pişirmek *hem* bilimdir *hem de* sanat. Aşçıbaşı Mario Batali'nin bir keresinde kendi tariflerinden biri hakkında dediği gibi, "Tutmuşsa doğrudur."[36]

35. Escoffier, *The Escoffier Cookbook*, s. 1.
36. Sam Sifton, "The Cheat", *New York Times Magazine*, 8 Mayıs, 2005.

4
marcel proust
belleğin yöntemi

Tüm çekmecelerinin içinde bilançolar,
Küçük aşk mektupları, şiir ve romans dolu,
Tutam tutam saç yüklü, kocaman bir eşya bu,
Ki daha az sır saklar kederli belleğimden.
Bu bir ehram, sınırsız büyüklükte bir mahzen,
Fukara kabri, ne çok ölüsü var içinde.
Ben ayın tiksindiği bir mezarlığım işte,

–Charles Baudelaire, LX, "İç Sıkıntısı"[1]

MARCEL PROUST'UN *Kayıp Zamanın İzinde* romanının başlığı bire bir çeviridir.[2] Proust eserlerinde zamanın durduğu saklı

1. Charles Baudelaire, *Baudelaire in English,* New York: Penguin, 1998, 91. [Türkçesi için bkz. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri,* Çev. Ahmet Necdet, İstanbul: Adam, 2001, s. 94.]

2. Proust'un epik eseri *A la Recherche du Temps Perdu*'nun İngilizce çevirisinin aslında iki farklı başlığı vardır. İlk başlık olan *Geçmiş Şeylerin Hatırası* çevirmen C. K. Scott Moncrieff tarafından konmuştur (Moncrieff bu adı Shakespeare'in bir sonesinden almıştı). Bu başlık bire bir çeviri değildir. Başlık Proust'un romanının içeriğini layıkıyla yansıtsa da, ne Proust'un zaman konusundaki saplantısını ne de onun romanlarında bir şeylerin izinde olduğunu yakalayabilmektedir. Proust başlığı çok ciddiye almıştı; *Geçmişin Sarkıtları*'ndan *Perdahtaki Yansımalar*'a ve *Günlerin Sürüncemesi*'nden *Sürüncemedeki Bir Geçmiş*'e kadar her şeyi düşünmüştü. Proust bu başlıkları birkaç ay tarttıktan sonra, *A la Recherche du Temps Perdu* başlığında karar kılmıştır. 1992'de çevirmen D. J. Enright romana çok daha düz anlamlı bir başlık vermiştir: *Kayıp Zamanın İzinde.*

yeri arıyordu. "Şimdiki zamanın en derinlerindeki onulmaz kusur" konusunda saplantılı olan Proust, saatlerin su gibi akıp gittiğini ve onu da beraberinde sürüklediğini hissediyordu. Her şey akıp gidiyordu. Proust otuzunu devirmiş sağlıksız bir insan olarak bu zamana kadar hayatında emareler biriktirmek ve annesine kendisini acındırdığı mektuplar yollamak dışında pek bir şey yapmamıştı. Henüz ölmeye hazır değildi.

Astımı yüzünden odasından çıkamadığı için gerçek bir yaşamdan mahrum olan Proust, sahip olduğu tek şeyden, yani belleğinden yararlanarak kendi sanatını yaratmıştı. Nostalji onun merhemi olmuştu, "zira hayatımız göçebe olsa da, belleğimiz yerleşiktir."[3] Proust ne zaman bir anıya dalıp kendini kaybetse zamanın izini de kaybettiğini, saatin tik taklarının zihnindeki yankılı mırıltıların altında boğulduğunu biliyordu. Proust sonsuza dek orada, kendi belleğinde, anılarıyla iç içe yaşayacaktı. Onun geçmişi bir şahesere dönüşecekti.

Bu vahiyle cesaret bulan Proust yazmaya başlamış ve yazmış da yazmıştı. Yazı taslaklarının arasında kaybolur, yeryüzüne ancak "hatırlamak için yardıma ihtiyaç duyduğunda" geri dönerdi. Proust belleğe olan inancını bütünsel bir tetkik haline dönüştürmek için sezgilerini, kendisine ve sanatına olan kölece bağlılığını kullanmıştı. Paris'teki çalışma odasının boğucu sessizliğinde Proust duygusal beynini öyle dikkatli bir şekilde dinliyordu ki sonunda nasıl işlediğini keşfetmişti.

Proust ne tür bir doğru keşfetmişti? Çok gerçek bir muhiti tasvir ettiğini, şaşaalı yıllarının doruğunda Paris'in bir fotoğrafını çektiğini söylemek beylik bir söz olur. Diğer edebiyat araştırmacıları cümlelerinin üslubuna, yemekli davetlerden birini anlatırkenki sakinleştirici kadanslarına ve coşkulu akışına odaklanmıştır. Proust kısıtlı zaman aralıklarında geniş mesafeler kat eder (bir cümlesi 356 kelime uzunluğundadır) ve çoğu zaman muğlak bir ayrıntı (bir peçetenin deseni ya da borulardaki su sesleri) ile başlayıp her şeyi kapsayan tümevarımcı bir tefekkürle bitirir. Laf kalabalığı konusunda Proust'tan aşağı kalır yanı olmayan Henry James, Proust'un üslubunu "tahayyül edilmesi zor olmayan en aşırı vecd haliyle kol kola giden tasavvur edilemez bir sıkkınlık" diye nitelendirir.

3. Marcel Proust, *Time Regained,* Cilt VI, New York: Modern Library, 1999, s. 441.



Marcel Proust'un 1892 yılına ait portresi, Jacques Emile Blanche.

Fakat Proust'un göz alıcı üslubuna ve sanatsal kabiliyetine duyulan bu inanç, gerçeği yansıtmakla birlikte, yazarın bellek üzerine düşüncelerinin ciddiyetini gözden kaçırmaktadır. Proust'un yancümlelere ve pastalara karşı zaafı olsa da, bir şekilde, yalnızca sıfatların ve yalnızlığın etkisiyle, modern sinirbilimin en temel özelliklerinden bazılarını sezinlemişti. Bilimciler anılarımızı bir dizi molekül ve beyin bölgesi şeklinde teşrih ederken, münzevi bir Fransız romancısının yolundan gittiklerini bilmiyorlar. Proust sonsuza dek yaşamamış olabilir, ama bellek teorisi baki kalmıştır.

Sezgiler

Proust kâhinsel güçleri olduğunu öğrenseydi şaşırmazdı. Gerek sanatın gerekse de bilimin olguları ele aldığına inansa da ("Bilimci için deneyler neyse yazar için de izlenim odur"), yalnızca sanatçının gerçekliği günlük hayatta deneyimlendiği şekliyle tasvir edebildiğini düşünüyordu. Proust romanını okuyan her

okurun "kendi benliğinde kitabın ne anlattığını bulabileceği"nden emindi. "Romanın doğruluğunun kanıtı" bu olacaktı.[4]

Proust sanatın tuhaf gücüne inanmayı filozof Henri Bergson'dan öğrenmişti.[5] Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazmaya başladığında, Bergson meşhur olmak üzereydi. Bir metafizikçi olarak opera salonlarını tıka basa dolduruyor, kendisini pürdikkat dinleyen entelektüel turistlere *élan-vital* (yaşama coşkusu), komedya ve "yaratıcı evrim" hakkındaki görüşlerini anlatıyordu.[6] Bergson'un felsefesinin özünü mekanik evren anlayışına şiddetle direnmek oluşturuyordu. Ona göre, bilim yasaları hareketsiz madde için ya da atomlarla hücreler arasındaki ilişkileri ayırt etmek için iyiydi, ama ya bizim için? Biz insanların bir bilinci, bir belleği, bir varlığı vardı. Bergson'a göre, bu gerçeklik –öz bilincimizin gerçekliği– bir şeye indirgenebilir ya da deney yoluyla teşrih edilebilir değildi. Bergson insanı ancak *sezgi* yoluyla anlayabileceğimize inanıyordu; bu işlem tekrar tekrar pek çok içebakış ve iç bağlantılarımız üzerine tefekküre daldığımız aylak günler anlamına geliyordu, yani temelde burjuva meditasyonuydu.

Bergson'un felsefesini içselleştiren ilk sanatçılardan biri Proust olmuştu. Proust eserlerinde sezgiyi, yatakta yatıp yuvarlanırken sessizce düşünerek bilinebilecek tüm doğruları yüceltiyordu. Bergson'un etkisi Proust için bir endişeye yol açmış olsa da –bir mektubunda şöyle yazıyordu: "Bay Bergson'un felsefesini romana dönüştürmek yerine yapacak yeterince işim var!"–[7] yine de Bergsoncu izleklere direnemiyordu. Gerçekten de Proust onun felsefesini bütünüyle sindirdiğinden, nesnelere düşüncelerden daha çok önem veren on dokuzuncu yüzyıl romanının her şeyi

4. *A.g.e.*, s. 322.

5. Proust 1891-93 yılları arasında Sorbonne'da Bergson'un konferanslarını takip etmişti. Ayrıca Bergson'un *Madde ve Hafıza*'sını tam da *Swann'ların Tarafı*'nı yazmaya başladığı 1909 yılında okumuştu. Bergson 1892'de Proust'un kuzeniyle evlenince hısım olmuşlardı. Fakat Proust'la Bergson arasında kayda geçmiş sadece tek bir konuşma vardır. Proust uykunun özünü tartıştıkları bu konuşmayı *Sodom ve Gomorra*'da aktarır. Fakat Bergson onu her zaman kendisine muhteşem bir kutu kulak tıkacı alan kuzen olarak hatırlayacaktır.

6. 1913'te Columbia Üniversitesi'ne gittiğinde New York City tarihinde trafik ilk kez felç olmuştu.

7. Aktaran Joshua Landy, *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 163.

tersinden gördüğü sonucuna varmıştı. "'Şeyleri tasvir etmek'le, onların çizgilerinin ve yüzeydeki görünüşlerinin soyut bir özetini sunmakla yetinen edebiyat türü kendisine gerçekçi adını verse de gerçeklikten en uzak türdür" diye yazıyordu.[8] Bergson'un ısrarla belirttiği üzere, gerçeklik en iyi *öznel olarak* anlaşılır, doğruları sezgisel olarak değerlendirilir.

Fakat bir kurmaca eser sezginin gücünü nasıl gösterebilirdi? Bir roman, Bergson'un ifade ettiği şekliyle, gerçekliğin "nihayetinde fiziksel değil, tinsel" olduğunu nasıl kanıtlayabilirdi? Proust çözümü beklenmedik bir biçim içinde sunmuştu: Limon tadı verilmiş, deniz kabuğu şeklindeki bir tereyağlı kek. İşte size "onun tininin yapısını" ele veren bir madde, "tekrardan psikolojik öğelerine indirgenebilecek" bir tatlı.[9] *Kayıp Zamanın İzinde* böyle –içinden tüm bir zihnin zuhur ettiği ünlü madlenle– başlar:

> Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, soyutlanmış, harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı. Bir anda, hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığımı boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz, benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aştığını, farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. Nereden geliyordu? Anlamı neydi? Nerede yakalanabilirdi? İkinci bir yudum alıyorum, ilk yudumdan fazlasını bulamıyorum, üçüncü yudumda, ikincide bulduğum kadarı da yok. İçmeye son vermem gerek, iksirin etkisi azalıyor sanki. Aradığım gerçeğin onda değil, bende olduğu belli.[10]

Bu göz kamaştırıcı paragraf Proust'un sanatının özünü –bir fincandaki çayın buharı gibi ağır ağır yüzünü gösteren doğruyu– yakalamaktadır. Öte yandan, Proust'un epifanisinin tetikleyicisi kek olsa da pasajın konusu kek değildir. Kek Proust'un en gözde

8. Proust, *Time Regained*, s. 284.
9. *A.g.e.*, s. 206.
10. Marcel Proust, *Swann's Way*, Cilt I, New York: Modern Library, 1998, 60. [Türkçesi için M. Proust, *Swann'ların Tarafı*, İstanbul: YKY, 1999, s. 50-51. Türkçe çeviriden alınan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra metnin içinde belirtilecektir.]

konusunu –yani kendisini– irdelemesi için yalnızca uygun bir mazerettir.

Proust bu kâhinsel şeker, un ve tereyağı parçalarından ne öğrenmişti? Aslında beynimizin yapısı üzerine pek çok şey sezinlemişti. Kekle ilgili meşhur satırların yazıldığı yıl olan 1911'de kafatasının içindeki duyuların nasıl birleştiği konusunda fizyologların en ufak bir fikri bile yoktu. Proust'un büyük içgörülerinden biri de koku ve tat duyularımızın anılarımızın eşsiz bir yükünü taşıdığı yönündeydi:

> Ne var ki, uzak bir geçmişten geriye hiçbir şey kalmadığında, insanlar öldükten, nesneler yok olduktan sonra, bir tek, onlardan daha kırılgan, ama daha uzun ömürlü, daha maddeden yoksun, daha sürekli, daha sadık olan koku ve tat, daha çok uzun bir süre, ruhlar gibi, diğer her şeyin yıkıntısı üzerinde hatırlamaya, beklemeye, ummaya, neredeyse elle tutulamayan damlacıklarının üstünde, bükülmeden, anının devasa yapısını taşımaya devam ederler.[11] (*a.g.e.*, s. 53)

Sinirbilim bugün Proust'un haklı olduğunu biliyor. Brown Tıp Fakültesi'nde psikolog olan Rachel Herz, "Proustçu Hipotezi Sınamak" gibi kıvrak zekâ ürünü bir başlığı olan bilimsel makalesinde, koku ve tat duyularımızın fevkalade duygusal olduğunu gösterir.[12] Bunun nedeni koku ve tat duyularının hipokampus (beynin uzun süreli bellek merkezi) ile doğrudan bağa sahip yegâne duyular olmalarıdır. Onların bıraktıkları iz silinmez. Diğer tüm duyularımız (görme, dokunma ve işitme) öncelikle talamustan (dilin kaynağı ve bilince açılan ön kapıdan) geçer. Dolayısıyla bu duyular geçmişimize seslenme konusunda çok daha etkisizdir.

Proust bu anatomiyi sezgileri yoluyla görmüştü. Kekin tadını ve çayın kokusunu kendi çocukluğunu aktarmak için kullanmıştı.[13] Keke sadece bakmakla hiçbir şey geri gelmiyordu. Proust

---

11. *A.g.e.*, s. 63.

12. Rachel Herz ve J. Schooler, "A Naturalistic Study of Autobiographical Memories Evoked by Olfactory and Visual Cues: Testing the Proustian Hypothesis", *American Journal of Psychology* 115 (2002), s. 21-32.

13. *New Yorker* yazarı ünlü hazcı A. J. Liebling bir keresinde şöyle yazmıştı: "Proust'un bu kadar hafif bir itkiyle (madlendeki brendi miktarı insanın dişinin kovuğuna bile gitmez) neler yazdığı düşünülürse, daha büyük bir iştaha sahip olmaması dünya için bir kayıptır."
Liebling, Proust'un aslında müthiş iştahlı biri olduğunu bilseydi herhalde mutlu

çocukluk anılarını belirsizleştirmiş olduğu için görme duyusunu suçlayacak kadar ileri gider. "Belki de o zamandan beri pastane raflarında sık sık madlenler görüp yemediğimden, görüntüsü Combray günlerinden ayrılıp daha yakın geçmişteki günlere bağlanmıştı" diye yazar[14] (s. 52). Edebiyat adına konuşacak olursak, neyse ki Proust keki ağzına atmayı tercih etmişti.

Elbette Proust bir kez geçmişini hatırlamaya başlayınca, kekin tadına olan ilgisini tümüyle kaybetmişti. Onun yerine kek hakkında neler *hissettiğine*, kendisi açısından kekin ne *anlam ifade ettiğine* saplantılı bir ilgi duymaya başlamıştı. Bu parçacıklar ona geçmişi hakkında başka neler hatırlatacaktı? Ağızdaki bu büyülü un ve tereyağı karışımından, başka hangi anılar ortaya çıkabilirdi?

Bu Proustçu anlayışta, kek felsefeye layıktır, çünkü zihinde her şey birbiriyle bağlantılıdır. Dolayısıyla bir kek kolaylıkla vahye dönüşebilir. Proust'un devamında görülen zihinsel çağrışımlarından bazıları (örneğin kekin tadı ve Combray anısı) mantıklı olsa da, bazıları da tuhaf derecede tesadüfî görünmektedir. Kek neden "Japonların suyla dolu porselen bir kâseyi silik kâğıt parçalarıyla doldurarak eğlendikleri oyunu" da aklına getirmektedir? Ve neden kolalı bir mendil ona "mavi ve büyük dalgalarla dolu" Atlantik Okyanusu'nu hatırlatmaktadır?[15] (s. 53) Proust beyninin tarihini dürüstçe aktaran bir vakanüvis olarak tam da bu tür tuhaf çağrışımları açıklayamadığı için onlara sarılmıştı. Kişiliğin temelinde nevi şahsına münhasırlığın yattığını anlamıştı. Ancak sinir bağlarımızın –bu bağlar ne kadar saçma görünürse görünsün– dokuma tezgâhının kaynağının izini sebatkârca sürerek kendimizi anlayabiliriz, zira *insan kendi kendinin tezgâhıdır.* Proust tüm bu bilgeliği bir ikindi çayından çıkarmıştı.

---

olurdu. Doktorların talimatı gereği günde yalnızca bir öğün yiyebilse de Proust'un yedikleri Liebling'in ağzına layıktı. Örnek bir menüde krema soslu iki yumurta, üç ayçöreği, yarım porsiyon tavuk çevirme, patates kızartması, üzüm, bira ve birkaç yudum kahve vardı.

14. Proust, *Swann's Way,* s. 63.

15. *A.g.e.,* s. 64.

Dün Yalanı

Dolayısıyla zaman vardır ama bir de anı vardır. Proust'un çoğunlukla kurmaca olmayan kurmaca eserleri, zamanın nasıl anı haline geldiğini araştırır. Marcel tam ıhlamurlu çayından bir yudum alırken, okurlarına belli belirsiz bir uyarıda bulunur: "Anılarımızı yeniden ele geçirme gayretimiz nafile, zihnimizin bütün çabaları boşunadır..."[16] Proust geçmişin neden bu denli ele avuca sığmaz olduğunu düşünür? Neden hatırlama gayreti "nafiledir"?

Bu sorular bizi Proust'un bellek teorisinin özüne götürür. Basitçe ifade etmek gerekirse, Proust anılarımızın düzmece olduğuna inanıyordu. Biz gerçek olduğunu hissetsek de, aslında anılar incelikle uydurulmuş yalanlardan başka bir şey değildi. Kek örneğini alalım. Proust keki yemeyi bitirip kırıntılarını porselen tabakta bıraktığımız andan itibaren, kekle ilgili anıyı kendi kişisel hikâyemize uyacak şekilde çarpıtmaya başladığımızı fark etmişti. Gerçekleri hikâyemize uysun diye eğip bükeriz, "zekâmız yoluyla deneyimi yeniden işleriz." Proust anılarımızın gerçekliğini dikkatli bir şekilde ve biraz şüpheyle ele almamız gerektiği uyarısında bulunur.

Metnin içinde bile Proustçu anlatıcı hatırladığı şeylerin ve insanların, özellikle de sevgilisi Albertine'in tasvirlerini sürekli değiştirir. Roman boyunca Albertine'in güzelliğinin işareti çenesinden dudağına, dudağından da hemen gözünün altındaki elmacık kemiğine kayar. Başka bir roman olsa bu gelişigüzel tutum hata olarak görülürdü. Oysa *Kayıp Zaman*'da romanın vermek istediği ders tam da anının tutarsız ve kusurlu olduğudur. Proust Albertine'in güzelliğinin işaretinin gerçekte nerede olduğunu asla bilemeyeceğimizi bilmemizi ister. Jacques Rivière'e bir mektubunda, "Hataları hata olarak gördüğümü söyleme zorunluluğunu hissetmeden resmetmeye mecburum" diye yazar.[17] Zira *her* anı hatalarla doludur, çetele tutar gibi takibini yapmanın hiçbir anlamı yoktur.

Romanın ilginç yönü, bugün bilimin Proust'un kuramlarının arkasındaki moleküler doğruyu keşfediyor olmasıdır. Bellek şaşmaz *değildir*. Geçmiş şeylerin anısı eksik ve hatalıdır.

16. *A.g.e.*, s. 59.
17. Aktaran Landy, *Philosophy as Fiction*, s. 4.

Anının güvenilmezliği bilimsel olarak ilk kez Freud tarafından ama bir tesadüf eseri kanıtlandı. Sinir hasterilerini çocukken maruz kaldıkları cinsel istismara dayandıran sayısız kadın hasta Freud'a psikoterapiye gidiyordu. Freud hastalarının itiraflarını açıklamak için birbirinden korkutucu iki senaryoyla karşı karşıya kalmıştı: Ya kadınlar yalan söylüyorlardı ya da cinsel taciz burjuva Viyana'da rahatsız edici derecede yaygındı. Sonunda Freud gerçek cevabın kendi kliniğinin sınırlarını aştığını anladı. Bir psikoterapist gerçekte ne olduğunu asla keşfedemezdi, zira kadınlar cinsel istismarı "hatırlarken" aynı zamanda sıcak anılar da yaratıyorlardı. İstismar hikâyeleri uydurma olsa bile, teknik açıdan yalan söylemiyorlardı, zira anlattıkları hikâyelere harfi harfine inanıyorlardı. Anılarımız sinik şeylerdir, gerçekte yaşanmış olup olmadıklarından bağımsız olarak beyin tarafından her zaman doğru olduğu *hissedilecek* şekilde tasarlanmıştır.

Sinirbilim yirminci yüzyılda uzunca bir dönem Freud'un aldırmazlık tutumunu takip etti. Anıların kurmaca niteliğini ya da hatırlama ediminin bir anıyı nasıl değiştirebileceğini araştırmak ilgisini çekmiyordu. Bilimciler anıların beyinde tıpkı bir kitaplıktaki tozlu kitaplar gibi raflara ayrıldığını düşünüyorlardı. Ama bu naif yaklaşım da gün geldi kendisini tüketti. Bilimciler geçmişimizin gerçekliğini araştırmak, anılarımızı gerçekte yaşadığımız gibi hatırlayabilmek için belleğin yalan heyulasıyla yüzleşmek zorundaydılar.

Her anı iki nöron arasındaki değişime uğramış bir bağlantı olarak başlar. Bu gerçeği ilk kez 1906'da Nobel Tıp ödülü kazanmış olan Santiago Ramon y Cajal sezmişti. Cajal'ın bilimsel yöntemi basitti: Beynin ince kıvrımlarına mikroskopla bakıyor ve gerisini hayal gücüne bırakıyordu. (Kendisi bu bilimsel yöntemine "spekülatif uçuş"[18] adını vermişti.)[19] O dönemde bilimciler insan beynindeki nöronların, tıpkı bir elektrik devresindeki birbirine bağlı teller gibi, kusursuz bir retiküler ağ oluşturduğunu düşünüyorlardı. Oysa Cajal her nöronun

18. Stanley Finger, *Minds Behind the Brain,* Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 214.

19. Cajal, *Genç Araştırmacıya Tavsiyeler*'de şunları yazıyordu "Ne kadar iyi bir gözlemci olursa olsun, kimse belli bir sezgiye -gerçeğin arkasındaki fikri ve görüngünün arkasındaki yasayı algılamak için ilahi bir içgüdüye- sahip olmadan makul bir çözüm üretemez."

aslında kendi zarı tarafından sınırları tamamen belirlenmiş bir ada olduğuna inanıyordu; bu görüş ancak 1950'lerde elektron mikroskopisi incelemeleriyle kanıtlanacaktı. Fakat nöronlar birbirine değmiyorsa, o zaman anıları şekillendirmeleri ve bilgi alışverişi yapmaları nasıl mümkün oluyordu? Cajal'ın hipotezi, hücreler arasındaki boşlukların –bugün verdiğimiz adla sinaptik yarıkların– iletişimin gizli alanları olduğu yönündeydi. Joseph Conrad'ın haritalar için söyledikleri beyin için de geçerlidir: En ilginç yerler boş alanlardır, zira değişecek olan bunlardır.

Cajal haklıydı. Anılarımız nöronların birbirleriyle iletişim kurmalarını kolaylaştıran sinapsların şiddetindeki ince değişimler olarak varlık gösterirler. Sonuç: Proust keki tattığında, kekin tadının ulaştığı nöronlar, yani Combray ve Leonie Hala'yı kodlayan nöronlar yanar. Hücreler kopmaz şekilde iç içe geçmiş, bir anı meydana gelmiştir. Sinirbilimciler bunun nasıl olduğunu hâlâ bilmeseler de[20] anı oluşumu sürecinin yeni proteinlere ihtiyaç duyduğunu pekâlâ biliyorlar. Şu açıklama bir anlam ifade edebilir: Proteinler hayatın tuğlası ve harcıdır ve hatırlamak için hücresel bir inşa gerekir. Zamandaki an beynin mimarisiyle bütünleşir.

Fakat 2000 yılında New York Üniversitesi'nde Karim Nader, Glenn Shafe ve Joseph LeDoux tarafından yapılan bir dizi alışılmadık deneyde bilimciler yalnızca bizim hatırlama edimini değiştirmediğimizi, aynı zamanda *hatırlama ediminin* de bizi değiştirdiğini kanıtladılar.[21] Bunun için kobay olarak kullandıkları fareleri, yüksek sesi ufak elektrik şokuyla özdeşleştirecek şekilde şartlandırdılar. (Sıra acıya geldiğinde zihin çabuk öğrenir.) Tahmin edildiği üzere, yeni proteinlerin yaratılmasını engelleyen bir kimyasal enjekte etmek, farelerde korku verici bir

20. Tahminler arasında nörotransmitter reseptörlerindeki yoğunluk artışı; heyecanlandırıcı her olayla birlikte nörotransmitterin daha da salgılanması; azot protoksit gibi bir tür geriye dönük haberci ya da yukarıda sıralananların hepsinin bir birleşimi yer almaktadır.

21. Karim Nader ve diğerleri, "Fear Memories Require Protein Synthesis in the Amygdala for Reconsolidation After Retrieval", *Nature* 406, s. 686-87. Ayrıca bkz. J. Debiec, J. LeDoux ve K. Nader, "Cellular and Systems Reconsolidation in the Hippocampus", *Neuron* 36 (2002) ve K. Nader ve diğerleri, "Characterization of Fear Memory Reconsolidation", *Journal of Neuroscience* 24 (2004), s. 9269-75.

anı oluşumunu da engellemişti. Beyinleri mevcut ortamı elektrik şokuyla bağlantılandıramadığından, şok her zaman şok ediciydi.

Fakat Nader, LeDoux ve Shafe bu basit deneyi bir adım ileri taşıdılar. İlkin, farelerin şoku sesle özdeşleştiren güçlü bir belleklerinin olduğundan emin olmak istediler. Sesi her duyduğunda korkuyla geri çekilen kemirgenlere ihtiyaçları vardı. Bu anının kırkbeş gün kadar güçlenmesine izin verdikten sonra, fareleri yeniden o korkutucu sesi dinletip beyinlerine bir protein inhibitörü enjekte ettiler. Fakat deneylerini farklı kılan zamanlamasıydı. Bilimciler anı oluşturma sürecini kesintiye uğratmak yerine, anıyı *hatırlama* sürecini kesintiye uğrattılar ve zararlı kimyasalı tam da fareler sesin ne anlama geldiğini hatırladıkları anda enjekte ettiler. Hatırlama dogmasına göre, çok fazla bir şey olmaması gerekiyordu. Uzun süreli bellek, beynin korunan dosya bölümünde klasörlenmiş olarak, anının anımsanmasından bağımsız olarak var olmalıdır. Zehir hücrelerinden çıktıktan sonra fareler korktuklarını hatırlamalıdır. Ses her şeye rağmen onlara yaşadıkları şoku hatırlatmalıdır.

Ama böyle olmadı. Nader ve arkadaşları farelerin korkutucu anılarını *hatırlamalarını* engelledikleri̇nde, özgün anı izi de ortadan kayboldu. Hatırlama süreci yalnızca tek bir kez kesintiye uğrayınca farelerin korkuları silinmişti. Fareler bellek kaybı yaşamıştı.[22]

İlk bakışta bu deneysel gözlem alakasız görünebilir. Ne de olsa anılarımızı hatırlama sürecinden bir şekilde ayrı olan değişmez izlenimler olarak düşünmeyi severiz. Ama gerçek bu değildir. Her anı ancak en son hatırlandığı kadar gerçektir. Bir şeyi ne kadar hatırlarsanız anı o kadar kusurlu hale gelir.

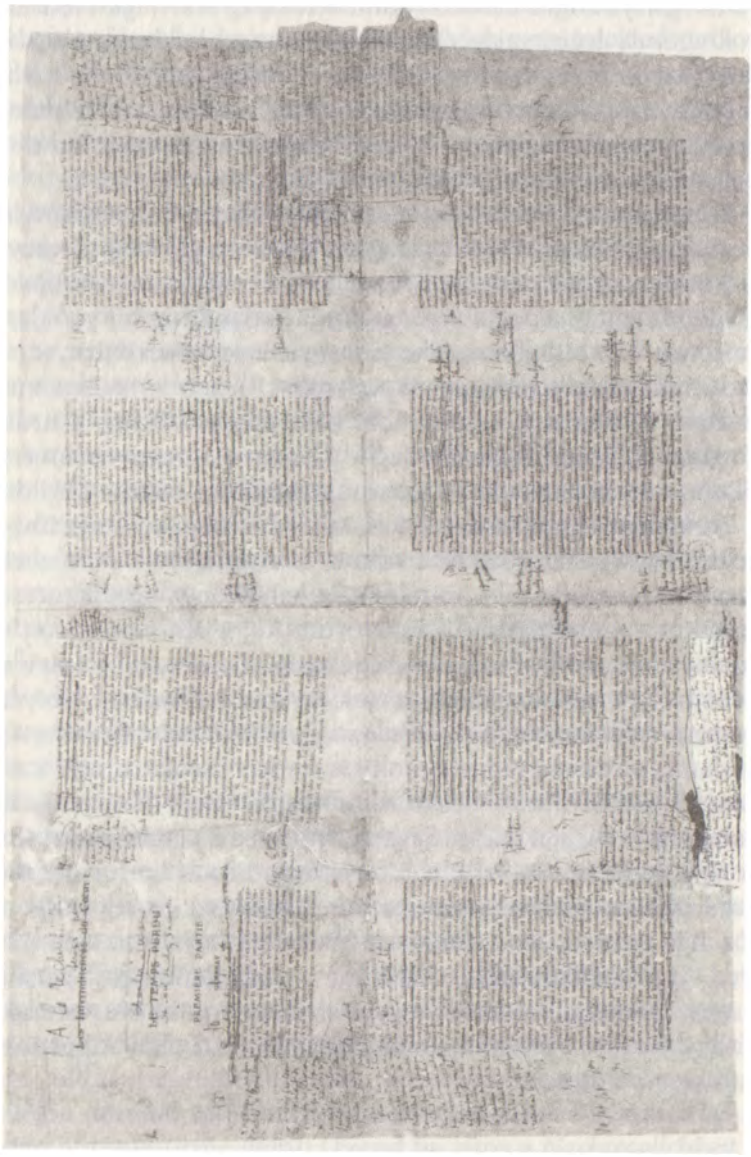
Nader deneyi basit görünmekle birlikte bilimin hatırlama kuramlarının tamamen yeniden tahayyül etmesini gerekli kılıyor. Bu deney belleğin hareketsiz bir bilgi deposu değil, kesintisiz bir süreç olduğunu göstermektedir. Bir şeyi her hatırladığımızda belleğin nöronal yapısı ince bir dönüşüm yaşar. Bu sürece yeniden bütünleştirme denir. (Freud bu sürece *Nachtraglichkeit*

22. Sinirbilimciler bugün yeniden bütünleştirmeyi travma sonrası stres bozukluğu ve ilaç bağımlılığı için mümkün bir tedavi olarak görüyorlar. Bilimciler yıkıcı anıları hatırlanma sürecinde engelleyerek endişeleri ve bağlılıkları tümüyle silmeyi umuyorlar.

ya da "geriye doğru hareket" adını vermişti.) Anı özgün itkinin yokluğunda değişir, giderek hatırladığımız şey hakkında olmaktan çıkar ve bizim hakkımızda bir şey haline gelir. Dolayısıyla saf nesnel anı, kekin özgün tadına "sadık" olan anı, asla bilemeyeceğiniz anıdır. Kekin tadını hatırladığınız an gerçekte tadının nasıl olduğunu unuttuğunuz andır.

Proust anının yeniden bütünleştirilmesinin keşfini sezgileriyle önceden görmüştü. Proust için anılar cümleler gibi değiştirmeyi asla bırakmadığımız şeylerdi. Bu nedenle Proust yalnızca tutkulu bir sentimentalist değil, aynı zamanda katlanılmaz bir yeniden yazıcıydı. Yazı taslaklarının kenarlarına bir şeyler çiziktirir, sonra kenarlar dolup taşınca sıra *paperoles*'e (özgün elyazmasının üstüne yapıştırılan kesilmiş küçük kâğıt parçacıklarına) gelirdi. Yazdığı hiçbir şey değişmez değildi. Kitabı matbaaya teslim ettikten sonra baskıyı durdurması alışılmadık bir durum değildi.

Proust'un yazma *sürecinin* kendisine inandığı açıktır. Hikâyelerini asla taslak çıkararak yazmazdı. Aslına sadık kalmadan tasvir ettiği anılar gibi, romanın da kendi doğallığında ortaya çıkması gerektiğini düşünüyordu. *Kayıp Zamanın İzinde* edebiyat eleştirmeni Charles Augustin Sainte-Beuve'e karşı bir deneme –Proust sanatçının gerçek yaşamı üzerinden edebiyat yorumu yapmanın mümkün *olmadığını* savunuyordu– olarak başlamış olmasına rağmen, çok geçmeden çocukluk, aşk, kıskançlık, eşcinsellik ve zaman hakkında bir epiğe dönüşmüştü. Sonra araya Birinci Dünya Savaşı girmiş, matbaa makinelerinin eritilip tanka dönüştürüldüğü bu süreçte Proust'un romanı da pazarı olmadığından yarım milyon sözcükten çeyrek milyon sözcüğe inmişti. Aynı dönemde Proust'un hayatının aşkı Alfred Agnostelli'nin uçağı trajik bir kazada denize çakılmıştı. Proust üzüntüsünü tümüyle yeni bir olay örgüsü oluşturarak ifade edecekti: Alfred'in romandaki ruh ikizi olan Albertine karakteri de ölecekti.



Kayıp Zamanın İzinde'nin düzelti sayfası. Kitap hâlihazırda baskıya gönderilmişti, ama Proust kapsamlı değişiklikler yapmakta ısrar ediyordu.

Anı üzerine bir roman için romanın anlatısının esnekliği en gerçekçi öğelerden biriydi. Proust kurmaca cümlelerini her zaman yeni bilgiler ışığında düzeltiyor, geçmişte sarf ettiği kelimeleri mevcut koşullarını yansıtacak şekilde değiştiriyordu. Ömrünün son gecesinde, dondurma, bira ve uyku ilacı diyeti nedeniyle zayıf düşmüş bir halde yatağında sere serpe yatarken çok sevdiği hizmetkârı Celeste'yi bir şeyler yazdırmak için yanına çağırmıştı. Romanındaki bir karakterin yavaş ölümünü anlattığı kısmı değiştirmek istiyordu, çünkü artık ölmenin nasıl bir şey olduğunu az da olsa daha iyi biliyordu.

Bu gerçek bizi ne kadar rahatsız ederse etsin, Proust'un yazdığı şekilde hatırlarız. Hatırlayacak anılarımız olduğu sürece bu anıların kenarları *şu anda* bildiklerimize uyacak şekilde değiştirilir. Sinapslar silinir, dendritlere ince ayar çekilir ve çok güvenilir olduğunu düşündüğümüz hatırlanan an tümüyle gözden geçirilir. Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'nin tamamlanmış basımını göremedi. Onun için eser her zaman değiştirilebilirdi, tıpkı bir anı gibi.

Nader 2002'de unutkan farelerini yaratmadan önce, sinirbilimciler hatırlama ve yeniden bütünleştirmenin puslu alanına adım atmaya çekiniyorlardı. Bunun yerine tüm dikkatlerini anıyı *depolamak*la sorumlu moleküllerin genel hatlarını çizmeye vermişlerdi. Anının fotoğrafa (bir ânın sabit enstantanesine) benzediğine inanıyorlardı. Dolayısıyla anının gerçekte nasıl hatırlandığı önemli değildi. Keşke Proust okumuş olsalardı.

Kayıp Zamanın İzinde'nin vermek istediği derslerden biri, her anının hatırlanma ânından ayrılmaz olduğudur. Tam da bu nedenle Proust tek bir kek yemek için *önce* elli sekiz sıkıcı sayfa boyunca anlatıcının zihinsel durumunu tasvir etmişti. Kendisinin içinde bulunduğu durumun geçmiş hissini çarpıttığını göstermek istiyordu. Ne de olsa Marcel gerçek hayatta Combray'da canının istediği gibi kekler yiyen bir çocukken, tek istediği şey bu küçük kasabadan kaçmaktı. Ama kaçtıktan sonra, bu defa da yaşadığı her günü, pervasızca harcadığı değerli çocukluğuna geri dönmeyi hayal ederek geçirmişti. Proustçu nostaljinin ironisi budur: Şeyleri gerçekte olduğundan çok daha iyi olarak hatırlar. Fakat Proust en azından kendi hilekârlığının fazlasıyla farkındaydı. Özlediği Combray'ın gerçek Combray olmadığını biliyordu. (Proust'un

ifade ettiği şekliyle, "Yegâne cennet kayıp cennettir.") Bu onun hatası değildi: Yalan söylemeden geçmişi tarif etmek mümkün değildir. Anılarımız kurmaca eserlere *benzemez*, kurmacanın *ta kendisidir*.

Proust'un romanları anının kurmaca niteliğini çok postmodern ve ilgi çekici bir tarzda irdeler: Üçyüz sayfa boyunca kendisini Marcel'le yalnızca bir defa özdeşleştiren[23] anlatıcı yine de cümlelerine *Ben* ile başlar. Tıpkı Proust gibi, anlatıcı da Ruskin'i tercüme etmektedir, yüksek sosyete salonlarının gediklisi olmuştur ve şimdi de *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazan hasta bir münzevidir. Ayrıca bazı karakterler, Proust sonuna kadar reddetse de, birbirlerini uzaktan tanırlar. Proust'un kitaplarında kurmaca ve gerçeklik tümüyle iç içe geçmiştir. Ama hep mahcup biri olan Proust bu gerçeğe-benzerliği reddetmişti:

> Ülkem adına gurur duyarak şunu belirtmem gerekir ki, tek bir gerçek olayın, tek bir gerçek kişinin yer almadığı, her şeyin, anlatımın gereği tarafımdan uydurulduğu bu kitapta, gerçek olan, var olan kişiler, Françoise'ın emekli hayatından vazgeçip tek başına kalmış olan hısımlarına yardıma koşan milyoner akrabalarıdır.[24]

Bu satırlar *Kayıp Zamanın İzinde*'nin son kitabı olan *Yakalanan Zaman*'ın sonlarına doğru karşımıza çıkar. Romanın gerçekliğe ayna tuttuğunu reddetmekten ziyade, gerçekliğe dair her türlü araştırmayı çürütme girişimi olduğunu söylemek daha doğru olur. Proust gerçeklik ile edebiyat, gerçek ile anı arasındaki tek buluşma yeri olarak iğneleyici bir kesişme noktası verir: Françoise'ın milyoner akrabaları. Proust bu noktada samimiyetsizlikten de bir adım ileriye gider. Roman ile hayat, gazeteci ile hikâyeci arasındaki sınır çizgileri iflah olmaz derecede bulanıklaşmıştır. Proust bu şekilde olmasını ister çünkü anılar da gerçekte böyledir. *Swann'ların Tarafı*'nın sonunda uyardığı üzere, "bellekte depolanan resimleri gerçekte aramak ne kadar çelişkili ... belirli bir görüntünün anısı, belirli bir ânın

23. Proust'un anlatıcı olduğunu doğrulayan satır şudur: "'Benim–' ya da 'Benim sevgili', ardından gerçek adım gelir, ki anlatıcıya bu kitabın yazarıyla aynı adı verirsek, 'Marcel'im' ya da 'Sevgili Marcel'im' olacaktır."
24. *Time Regained,* 225. [Türkçesi için bkz. *Yakalanan Zaman,* Çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2002, s. 155.]

özleminden ibarettir; ve evler, yollar, caddeler, de, heyhat, seneler gibi uçup giderler."[25]

Bu Proustçu paradigmada anılar gerçekliği doğrudan temsil etmez. Daha ziyade gerçekte yaşanmış şeylerin kusurlu kopyaları, özgün fotoğrafın teksir makinesinde çoğaltılmış halinin nüshasının nüshasıdırlar. Proust anılarımızın bu dönüşüm sürecine ihtiyaç duyduğunu sezgileri yoluyla anlamıştı. Anının değişmesini engellerseniz, varlığı sona erer. Combray kayıptır. Proust'un kabahatli sırrı şudur: Bir şeyi hatırlamak için önce yanlış hatırlamak gerekir.

Duygusal Proteinler

Bazı anılar zamanın dışında, zihnimizde incelikle katlanmış sihirli halılar gibi var olurlar. Anıların bilinçdışı bir şekilde toplanması Proust'un bellek modelinin kalbinde yer alır, çünkü anılarımız bizi tanımlasalar bile, bizden bağımsız bir varoluşa sahip görünürler. *Swann'ların Tarafı* başladığında, Proust çocukluğundaki tatlı kekleri hepten unutmuştur. Combray pek çok Paris banliyösünden yalnızca biridir. Neden sonra ona Leonie halasını hatırlatan keki yiyince ve çay kokusu peçeteyle birleşince, anı tıpkı bir hayalet gibi Proust'a tebelleş olmak üzere geri döner. Kayıp zaman bulunmuştur. Proust geçmişe dair bu ani epifanilere tapıyordu, çünkü daha hakiki göründüklerine ve hatırlama sürecinin yalanlarıyla pek kirlenmediklerine inanıyordu. Marcel bize Freud'un anlattığı çocuğu –hani oyuncaklarını arayıp bulmayı sevdiği için sürekli kaybeden ve kaybetmekten zevk alan şu çocuğu– hatırlatır.

Peki, nasıl oluyor da bilinçdışındaki bu anılar kaybolmuyor? Dahası nasıl oluyor da bu anıları unutulduktan sonra da hatırlayabiliyoruz? Nasıl oluyor da tüm bir roman ya da altı roman beyinde öylece saklanıp sabırla bir kekin gelmesini bekliyor?

Sinirbilim bundan birkaç yıl öncesine kadar Proust'un "talihli anlar"ını (*moments bienheureux*) –anının bir hayalet gibi göründüğü o harap edici epifanileri– açıklamaktan acizdi. Bilimdeki standart hatırlama modeli harekete geçebilmek için pek çok pekiştirmeye ihtiyaç duyan enzimler ve genler

25. Proust, *Swann's Way,* s. 606.

etrafında dönüyordu. Bu deneylerde kullanılan zavallı hayvanları tekrar tekrar eğitmek, nöronlarını sinaptik bağlarını değiştirmeye zorlamak gerekiyordu. Hissiz tekrarlar anının sırrı olarak görülüyordu.

Sinirbilimciler alınmasın ama anılar genelde bu şekilde oluşmaz. Hayat yalnızca bir defa vuku bulur. Proust *Swann'ların Tarafı*'nda keki hatırladığında bunun nedeni çok fazla kek yemiş olması değildi. Aslında tam tersi doğruydu. Proust'un anısı rahatsız edici derecede özgül ve her açıdan beklenmediktir. Onun Combray anısı bazı tesadüfî kırıntıların itkisiyle, hayatını kesintiye uğratır, hiçbir mantık dinlemeden, "kökenlerine dair hiçbir ima olmadan" araya girer. Proust'un geçmişi kendisini şoke eder.

Bu edebi anılar tam da eski bilimsel yöntemlerin açıklayamayacağı türdendir. Bu modellerin yaşadığımız anının rastgele ve tuhaf niteliğini kavrayamadığı görünür. Anının bütünselliğini, nasıl ortaya çıkıp nasıl gözden kaybolduğunu, nasıl yüzeye çıkıp nasıl geri plana itildiğini, nasıl yükselip nasıl alçaldığını açıklayamaz. Anılarımız tam da her türlü mantığa aykırı oldukları ve biz neyi unutup neyi unutmayacağımızı asla bilemeyeceğimiz için zihnimizi meşgul eder.

Ne var ki bilimi bu denli harikulade kılan şey kendisini değiştirebilmesidir. Kitabı baskıya verilene kadar cümlelerini kusursuzlaştırmaya çalışan Proust gibi bilimciler de hiçbir şeyin mevcut durumundan tatmin olmazlar. Hatırlama biliminin en son taslağında, kuram kaydadeğer bir konu değişikliği yaşar. Anılarımızı bütünüyle unuttuğumuzda bile varlıklarını nasıl sürdürdüklerine dair moleküler ayrıntıların kilidini açabilecek bilimsel söylentiler ortaya çıkıyor.

2003'te *Cell* dergisinde yayımlanan bu kuram ihtilaflı niteliğini hâlâ korumaktadır.[26] Ne var ki mantığındaki zarafet gerçekten etkileyicidir. Nobel ödüllü Eric Kandel'in laboratuvarında doktora sonrası araştırma görevlisi olarak çalışmış olan Dr. Kausik Si, anının "sinaptik işaret"ini –nöronların uzak elektrik menzilinde yaşamaya devam eden tohumu– bulduğuna inanmaktadır.[27] Dr.

26. K. Si, E. Kandel ve S. Lindquist, "A Neuronal Isoform of the Aplysia CPEB Has Prion-Like Properties", *Cell* 115 (2003), s. 879-91.
27. Tamam, itiraf ediyorum: Ben birkaç yıl Dr. Si'nin yanında çalıştım.

Kandel'le birlikte keşfettikleri molekül pekâlâ Proust'un geçmişin kökeni arayışına cevap olabilir.

Dr. Si bilimsel arayışına kekin ortaya koyduğu soruyu cevaplamaya çalışarak başlamıştı. Anılar nasıl bugüne kalırlar? Zamanın öldürücü asitlerinden nasıl kurtulurlar? Sonuçta diğer tüm hücreler gibi, beyin hücreleri de her zaman akış halindedir. Bir beyin proteininin ortalama yarı ömrü yalnızca ondört gündür. Hipokampal nöronlarımızın küçük bir bölümü ölür ve yeniden doğar; zihin sürekli bir reenkarnasyon halindedir. Fakat Dr. Si geçmişin değişmez olarak hissedildiğini biliyordu. Buradan hareketle anılarımızın çok güçlü –hücrelerimizden bile daha güçlü– bir malzemeden yapıldığı sonucuna ulaşmıştı.

Fakat bir nöronal anı sadece güçlü olamaz, özgül de olmalıdır. Her nöronun yalnızca tek bir çekirdeği vardır, oysa dendrit dalları ganidir. Bu dallar her yöne uzanır, dendrit sinapslarında diğer nöronlara bağlanır (ağaçlarla kaplı bir ormanda dalları birbirine değen iki ağaç düşünün). Anılarımız bu küçük kesitlerde oluşur, yani nöronal ağacın gövdesinde değil geniş gölgeliğinde.[28]

Bir hücre kendi uzak parçalarından birini nasıl değiştirir? Si geleneksel bellek modellerinden hiçbirinin böyle bir olguyu açıklayamayacağını fark etmişti.[29] Anı diye ayrı bir dala *işaret eden* başka bir şey, bilinmeyen bir malzeme olmalıydı. Milyon dolarlık soru şuydu: Bunu yapan molekül hangisiydi? Hangi moleküler sır dendrit kalabalıklarımızda pusuya yatmış, sessizce bir kurabiye bekliyordu?

Si araştırmasına sorunu enine boyuna masaya yatırarak başlamıştı. Bütün sinaptik işaretlerin haberci RNA'yı (mRNA) harekete geçirebileceğini biliyordu, zira mRNA protein oluşumuna yardımcı olur ve yeni anıların yeni proteinlere ihtiyacı vardır. Dahası mRNA anıların düzenlendiği yerde –dendritlerde– düzenlendiği için mRNA'yı harekete geçirerek bir nörona ayrıntılarını seçici şekilde değiştirme olanağı tanıyacaktı. Bu içgörü

28. Kelsey Martin ve diğerleri, "Synapse-Specific, Long-Term Facilitation of Aplysia Sensory to Motor Synapses: A Function for Local Protein Synthesis in Memory Storage", *Cell* 91 (1997), s. 927-38.

29. Dr. Si'den önce uzun süreli bellek için geleneksel açıklama CREB (Pavlovcu şartlanma sırasında nöronlarda harekete geçirilen bir gen) etrafında dönüyordu. Fakat CREB'nin etkileri tüm hücre çapındadır, bu nedenle özgül dendritlerde anı oluşumunu açıklayamaz.

Si'yi kurbağa yumurtalarına götürmüştü. Yumurtanın gelişimi sırasında mRNA'nın belli kısımlarını harekete geçirebilen bir molekül olduğunu duymuştu.[30] Aynı molekülün beynin anı merkezi olan hipokampusta da bulunduğu ortaya çıktı.[31] Bu molekülün meşum adı CPEB idi: Sitoplazmik poliadenilasyon element bağlayıcı protein.

Dr. Si CPEB'nin bellek için (ve yalnızca kurbağa zigotları açısından değil) gerçekten önemli olup olmadığını anlamak amacıyla, sinirbilimciler arasında gözde bir denek hayvanı olan deniz sümüklüböceklerini gözüne kestirdi ve arayışları sırasında hoş bir sürprizle karşılaştı: Sümüklüböceğin nöronlarında CPEB vardı. Dahası CPEB tam da sinaptik işaretin olması *gerektiği* yerdeydi, dendrit dallarında sessizce pusuya yatmıştı.

Si heyecana kapılmıştı. Şimdi onu engelleyerek CPEB'yi anlamaya çalışıyordu. CPEB olmadan nöronun bir anı oluşturması mümkün müydü? Hücre hâlâ bir sinapsı işaret edebilir miydi? Verilere pek güvenmese de cevap açıktı: CPEB olmadan sümüklüböceğin nöronları *hiçbir şey* hatırlayamıyordu.

Fakat Dr. Si CPEB'nin nasıl işlediğini hâlâ anlayamamıştı. Bu molekül zamanın dışında nasıl var oluyordu? Onu bu denli güçlü kılan neydi? Beynin çetin ikliminde nasıl hayatta kalıyordu? Si ilk ipucunu proteinin aminoasit dizisini çözdüğünde elde etti. Proteinlerin çoğu, yapıları farklı aminoasitlerin sağlıklı bir karışımı olan rastgele yan yana getirilmiş harfler olarak görünür. Oysa CPEB tamamen farklıydı. Proteinin bir ucunda tuhaf bir dizi aminoasit tekrarı vardı, sanki DNA'sı kekeliyor gibiydi (Q burada aminoasit glutaminini ifade eder):

QQQLQQQQQQBQLQQQQ

Si hiç vakit kaybetmeden benzer şekilde tuhaf tekrarları olan başka moleküller aramaya başladı. Bu süreçte biyolojinin en ihtilaflı alanlarından birine tosladı. Priona benzeyen bir şey bulmuştu.

30. Joel Richter, "Think Globally, Translate Locally: What Mitotic Spindles and Neuronal Synapses Have in Common", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 98 (2001), s. 7069-71.

31. L. Wu ve diğerleri, "CPEB-Mediated Cytoplasmic Polyadenylation and the Regulation of Experience-Dependent Translation of Alpha-CaMKII mRNA at Synapses" *Neuron* 21 (1998), s. 1129-39.

Prionlar bir zamanlar yeryüzündeki en kötü hastalık grubuna mensup zararlı patojenler olarak görülüyordu. Bunların arasında deli dana hastalığı, ölümcül ailevi uyuyamama hastalığı (bu hastalığı kapanlar uyuma yetisini kaybeder ve üç ay sonra uykusuzluktan ölürler) ve sinir sistemini tahrip eden diğer bir dolu hastalık vardı. Prionlar hâlâ bu korkunç ölümlerin nedeni olarak görülüyor. Fakat biyologlar prionların her yerde olduğunu da fark etmeye başlıyorlar. Prionları kabaca tanımlamak gerekirse, işlevsel açıdan birbirinden ayrı iki durumda var olabilen bir protein sınıfıdır (iki proteinden birinin yalnızca tek bir doğal durumu vardır). Bu durumlardan biri aktiftir, diğeri değildir. Ayrıca prionlar yukarıdan herhangi bir yönlendirme olmadan durum değiştirebilirler (kendilerini çalıştırıp kapatabilirler); DNA'yı değiştirmeden protein yapısını değiştirirler. Ayrıca prion bir kez çalışmaya başladığında, yeni ve bulaşıcı yapısını gerçek bir genetik materyal aktarımı olmadan komşu hücrelere nakledebilir.

Başka bir deyişle, prionlar biyolojinin kutsal kurallarından çoğunu ihlâl ederler. Prionlar bilmediğimiz ne kadar çok şey olduğunu bize hatırlatan şu sinir bozucu şeylerden biridir. Ne var ki beyindeki prionlar belki de bellek konusundaki bilimsel anlayışımızı değiştirecek anahtarı elinde tutuyor. CPEB proteini saatin etkilerine direnecek kadar güçlü olduğu gibi –prionlar neredeyse yok edilemez olmalarıyla nam salmıştır– aynı zamanda şaşırtıcı bir esnekliğe sahiptir. Genetik bir substratı olmayan CPEB prionları şekillerini görece kolay değiştirebilirler, bir anıyı canlandırabilir veya silebilirler. Düşünme ânında nöronların salıverdiği iki nörotransmitter olan serotonin ya da dopaminle uyarılma, CPEB'nin yapısını tamamen değiştirir, proteini aktif duruma geçirir.

CPEB harekete geçirildikten sonra, bir anı olarak özgül bir dendrit dalını ifade eder. Yeni biçimlenmesi içinde uzun süreli hatırlamayı sürdürmek için gerekli mRNA'yı devşirebilir. Artık daha fazla uyarılmaya ya da genetik değişime ihtiyaç yoktur. Protein, sinapslarınızda ses çıkarmadan sabırla bekleyecektir. Asla başka bir kek yiyemeyiz ama Combray zamanda kayıp olarak hâlâ orada olacaktır. Ancak keki çaya bandırmamızla birlikte anı yanardöner yüzeye çağrıldığında CPEB yeniden

canlanır. Kekin tadı Combray'ı temsil eden nöronlara yeni bir nörotransmitter akınını tetikler ve eğer bir niteliksel dönüşüm noktasına ulaşılırsa, harekete geçirilen CPEB komşu dendritlere bulaşır. Bu hücresel titreme sonucu anı meydana gelir.

Fakat Proust'un da ısrarla üzerinde durduğu üzere, anılar yalnızca bugüne kalmazlar, aynı zamanda sürekli değişirler. CPEB Proust'un hipotezini destekler. Geçmişimizi her hatırladığımızda anılarımızın dalları yeniden biçimlendirilir hale gelir. Anılarımıza işaret eden prionlar neredeyse ölümsüzken, onların dendrit ayrıntıları hatırlama ve unutma kutupları arasında gidip gelerek her zaman değişikliğe uğramaktadır. Geçmiş aynı anda hem ebedidir hem de geçici.

Burada genel hatları çizilen bu kuram, belleğin sinirbilimi açısından derin anlamlara sahiptir. İlkin, prionların birtakım tuhaf biyolojik uydurmalar olmadığının kanıtıdır. Prionlar yaşamın temel bir bileşenidir ve pek çok şaşırtıcı işleve sahiptir. Si ve Kandel'in araştırmasını takip eden İsviçreli bilimciler deli dana hastalığına yol açan prion geni ile uzun süreli bellek arasında bir bağ olduğunu bile keşfetmişlerdir. Özü itibariyle, nöronlarımız yanlış katlanmış prionlar oluşturmaya ne kadar yakınsa, belleğimiz de o kadar iyidir.[32] Diğer deneyler fare hipokampusundaki CPEB eksikliğini uzun süreli bellekteki özgül eksiklere bağlamıştır.[33] Ayrıntılar çoğunlukla muğlak kalsa da prionlar ile hatırlama arasında derin bir bağ olduğu anlaşılmaktadır.

Fakat CPEB modeli bellek metaforlarımızı da dönüştürmemizi gerektiriyor. Artık belleği yaşamın kusursuz bir aynası olarak göremeyiz. Proust'un da ısrarla belirttiği gibi, geçmişteki şeylerin hatırlanması illa gerçekte oldukları gibi hatırlandıkları anlamına gelmez. Prionlar bu gerçeği yansıtır, zira yapılarında bir tesadüfîlik öğesi vardır. Küçük yalanlara aldırış etmezler. CPEB bazı deneysel koşullarda (örneğin serotoninin birkaç kez verilmesinde olduğu gibi) aktif duruma geçebilse de, Si'nin deneyleri proteinin hiçbir neden olmadan da aktif hale gelebileceğini gösteriyor, zira protein dönüşümünü çoğunlukla protein

32. A. Papassotiropoulos ve diğerleri, "The Prion Gene Is Associated with Human Long-Term Memory", *Human Molecular Genetics* 14 (2005), s. 2241-46.
33. J. M. Alarcon ve diğerleri, "Selective Modulation of Some Forms of Schaffer Collateral-CA1 Synaptic Plasticity in Mice with a Disruption of the CPEB-1 Gene", *Learning and Memory* 11 (2004), s. 318-27.

katlanması ve tamkatlamanın esrarlı yasaları dayatmaktadır. Belleğin kendisi gibi CPEB de kendi olumsallığından haz alır.

Bu belirsizlik CPEB'nin tasarımının bir parçasıdır. Bir protein için prionlar benzersiz şekilde özgür olabilirler. DNA'nın talimatlarından hücrelerimizin yaşam döngülerine kadar her şeyi görmezden gelebilirler. İçimizde var olmalarına karşın, son kertede bizden ayrıdırlar ve kendi yarattıkları kurallara uyarlar. Proust'un da belirttiği üzere, "geçmiş ... bizim hakkında en ufak bir ipucuna sahip olmadığımız maddi bir nesnede saklıdır."[34]

Belleğimiz esrarını hâlâ koruyor olsa da, CPEB molekülü (eğer kuram doğruysa) zamanın dışında var olmayı sürdüren sinaptik ayrıntıdır. Dr. Si'nin ortaya attığı görüş duygusal fikirlerin kalıcılığını açıklamaya başlayan ilk hipotezdir. İşte bu nedenle Combray yüzeyin altında, hemen bilinç perdesinin arkasında sessiz sedasız var olabilir. Keza Marcel de aynı nedenle Combray'ı 1. sayfada değil, 58. sayfada hatırlar. Bu, bizde doğru olduğu *hissini uyandıran* açık anı üzerine moleküler bir kuramdır. Neden? Çünkü özümüzdeki tesadüfîliği kavramaktadır, çünkü prionlar tanım gereği kestirilemez ve dengesizdir, çünkü anılar bir tek kendilerine kulak verirler. Proust'un bildiği de budur: Geçmiş asla geçmiş değildir. Biz hayatta olduğumuz sürece, anılarımız o harikulade gelgeçliğini korur. Anıların değişken aynalarında kendi suretimizi görürüz.

34. Proust, *Swann's Way,* s. 59.

5
paul cézanne
görme olayı

> Düşünerek hakikati nasıl öğrenebiliriz? Bir yüzü çizdiğimizde daha iyi görmeyi öğrendiğimiz gibi.
>
> Ludwig Wittgenstein

VIRGINIA WOOLF "Kurmaca Eserlerde Karakter" adlı denemesinde iddialı bir beyanda bulunmuştu: "Aralık 1910'da ya da civarında insan doğası değişmiştir."[1] Bu söylediklerinde yalnızca birazcık ironi vardı. Görünüşte rastgele seçilmiş olan bu tarihle, aslında ilk post-izlenimci resim sergisine gönderme yapıyordu.[2] Etkinliğin yıldızı Paul Cézanne'dı. Cézanne'ın devrimci tabloları çoğunlukla gösterişsiz şeyleri konu alıyordu: Meyve, kafatasları, sıcaktan kavrulan Provence manzarası. Bu mütevazı konular yalnızca Cézanne'ın ressam olarak tercih ettiği biçimi, yani Roger Fry'ın serginin tanıtım afişinde yazdığı üzere "temsil klişesi"ni

1. Virginia Woolf, *Collected Essays,* Londra: Hogarth Press, 1966- 1967, Cilt I, s. 320.

2. Woolf burada Bertrand Russell'ın *Matematiğin İlkeleri* kitabının yayımlanma tarihine de göndermede bulunuyordu. Russell'ın bu destansı mantık eseri gerçekliği mantıksal temellerine indirgemenin mümkün olup olmadığı konusunda ateşli tartışmalara yol açmıştı. Ayrıntılar için bkz. Anne Banfield, *The Phantom Table.*

açıkça terk ettiğini gösteriyordu. Şöyle diyordu Fry: "Bundan böyle sanat görünüşe sahte bir bağlılık göstermeyi bırakacak. Cézanne'ın başlattığı devrim budur.... Onun tabloları yanılsama ya da soyutlama değil, gerçeklik peşindedir."[3]

Gerçekliğin tanımını değiştirmek kolay değildir. 1910 yılındaki sergide, Cézanne'ın tabloları basında "patoloji öğrencileri ve anomali uzmanları hariç kimse için ilgi çekici olmadığı" yönünde ağır eleştirilere maruz kalmıştı.[4] Eleştirmenlere göre, Cézanne gerçek anlamıyla deliydi. Cézanne'ın sanatı çirkin bir yalandan, doğanın kasıtlı bir şekilde çarpıtılmasından başka bir şey değildi. Eksiksiz ayrıntılar ve inceden inceye gerçeğe-benzerlik üzerinde duran akademik resim üslubu direnmeye kararlıydı.

Bu muhafazakâr estetiğin bilimsel kökleri vardı. O dönemin psikolojisi duyularımızı dış dünyanın kusursuz yansımaları olarak görmeye devam ediyordu. Göz tıpkı fotoğraf makinesi gibiydi: Işık piksellerini toplayıp pasif bir şekilde beyne gönderiyordu. Bu psikolojinin kurucusu, her duyumun daha basit duyu verilerine ayrılabileceğinde ısrar eden ünlü deneyci William Wundt'tu. Wundt'a göre bilim, bilinç katmanlarını birer birer kaldırabilir ve altındaki güvenilir uyarıcıları açığa çıkarabilirdi.

Cézanne görme konusundaki bu anlayışı tersine çevirmişti. Onun tabloları görmenin öznelliğini, yüzeylerin yanılsamalı niteliğini konu alıyordu. Cézanne post-izlenimciliği icat etmişti, çünkü izlenimciler yeterince tuhaf değillerdi. Şöyle diyordu: "Benim tercüme etmeye çalıştığım şey daha gizemlidir; varlığın köklerine dolanmıştır." Gerek Monet ve Renoir gerekse de Degas görmenin basitçe gözün aldığı ışıktan oluştuğuna inanıyordu. Bu sanatçılar çizdikleri güzel tablolarda gözün yakaladığı geçici fotonları tasvir etmeye, Doğa'yı bütünüyle onun aydınlattığı şekilde resmetmeye çalışıyorlardı. Fakat Cézanne ışığın yalnızca görmenin başlangıcı olduğuna inanıyordu. "Tek başına göz yeterli değildir, aynı zamanda düşünmek de gerekir" diyordu.[5]

---

3. Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman ve Olga Taxidou (Der.), *Modernism: An Anthology of Sources and Documents.* Chicago: University of Chicago Press, 1998, s. 189-92.

4. Christopher Butler, *Early Modernism,* Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 216.

5. Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne*, Londra: Taschen, 2001, s. 46.

Cézanne'ın epifanisi izlenimlerimizin yorum gerektirdiği yönündeydi; bakmak gördüklerimizi yaratmaktır.

Bugün Cézanne'ın haklı olduğunu biliyoruz. Görme sürecimiz fotonlarla başlar, ama bu yalnızca başlangıçtır. Gözlerimizi her açtığımızda, beyin şaşırtıcı bir tahayyül eylemine girişir ve ışık kalıntılarını anlayabileceğimiz bir biçim ve uzam dünyasına dönüştürür. Bilimciler kafatasını inceleyerek duyumlarımızın nasıl yaratıldığını, görme korteksi hücrelerinin nasıl sessizce görme olayını gerçekleştirdiğini görebilirler. Gerçeklik biz tanık olalım diye orada öylece beklemiyor; gerçeklik zihin tarafından yaratılan bir şeydir.

Cézanne'ın sanatı görme olayının nasıl olduğunu ortaya serer. Tabloları gereksiz derecede soyut olmakla eleştirilmiş olsa da –öyle ki izlenimciler bile Cézanne'ın tekniğiyle alay etmişlerdir– aslında bize dünyayı beyne ilk gözüktüğü şekilde gösterir. Bir Cézanne tablosunun sınırları ya da bir şeyi başka bir şeyden ayıran kalın siyah çizgileri yoktur. Onda yalnızca fırça darbeleri ve tuvalde bir rengin yüzeye sürüldüğünde başka bir renge değiştiği görüntüsünün olduğu yerler vardır. Görmenin başlangıcı budur: Gerçeklik beyin tarafından çözülmeden önce buna benzer. Işık henüz bir biçim haline gelmemiştir.

Fakat Cézanne burada durmadı. Böylesi çok kolay olurdu. Onun sanatı kendi tuhaflığını kutlarken bile temsil ettiği şeye sadık kalır. Böylece Cézanne'ın konularını her zaman tanıyabiliriz. Beyne tam da yeterince bilgi verdiği için Cézanne'ın tabloları deşifre edilebilir ve resim muğlaklık kıyısından çekip alınabilir. (Cézanne'ın biçimleri kırılgan olabilir, ama asla bütünlükten yoksun değildir.) Muğlaklık bakımından çok kesin olan fırça darbesi katmanları bir kase şeftaliye, bir granit dağa ya da kendi kendinin portresine dönüşür.

Cézanne'ın dehası budur: Bizi aynı durağan tuvalde, görüşümüzün başlangıcını ve sonunu görmeye zorlar. Soyut bir renk mozaiği olarak başlayan şey gerçekçi bir tasvire dönüşür. Tablonun doğduğu yer boya ya da ışık değil, zihnimizin içinde bir yerlerdir. Böylece sanat eserine girmiş oluruz: Tuhaflık resimde değil bizdedir.

Cézanne kültür ve bilimin kendi avangardına yetişmesini görecek kadar yaşamadı. İzlenimciliğin bile henüz tamamen kabul

görmediği bir dönemde Cézanne bir post-izlenimciydi. Fakat Fry ve Woolf açısından, Cézanne'ın üslubu kâhinsel düzeyde modern görünüyordu. Fry 1912 güzünde, yani Cézanne Provence'ta tek başına öldükten altı yıl sonra Grafton Galerisi'nde ikinci post-izlenimci sergiyi düzenledi. Cézanne'ın tabloları artık ciddi bir hareketin başlangıcı olarak görülüyordu; sanatsal deneyleri artık yalnız değildi. Beyaz duvarlarda Matisse'in, Yeni Ruslar'ın ve Virginia'nın kızkardeşi Vanessa Bell'in de tuvalleri sergileniyordu. Soyutlama yeni gerçekçilik olmuştu.

Fotoğrafın İcadı

Soyut resmin hikâyesi fotoğrafla –kelime anlamı "ışık yazısı"- dır– başlar. Fotoğraf tam da budur: Donmuş ışığa yazılı bir imge. Rönesans'tan bu yana sanatçılar gerçekliğin üç boyutunu yoğunlaştırarak iki boyut haline getirmek amacıyla *camera obscura*'dan ("karanlık odalar"dan) yararlandılar. Leonardo da Vinci bu aleti defterlerinde bir göz metaforu olarak kullanmıştı. Giovanni Battista Della Porta ise 1558'deki incelemesi *Magia Naturalis*'te (Doğal Sihir) fotoğraf makinesinin zorlanan ressamlar için bir araç olduğunu savunmuştu.

Fakat ışığa duyarlı kimyasalların keşfedildiği on dokuzuncu yüzyıla kadar resim sanatı temsil tekelini elinde tutmayı başardı. Gerçeğe-benzerlik artık bir teknolojiydi. Ticari amaçlarla resim yapan Louis Daguerre fotoğraf plağını icat etmişti. Gümüş kaplı bakır levhaları iyot buharına tutan Daguerre ışığa duyarlı yassı bir yüzey yaratmış, sonra bu levhaları ilkel bir fotoğraf makinesine (delikli bir kara kutuya) tutup cıva buharının sıcak zehriyle imgeler elde etmişti. Pikseller kusursuz hayaletler gibi ortaya çıkmıştı. Daguerre levhayı tuz solüsyonuna batırarak hayaletleri kalıcı hale getirmişti. Işık yakalanmıştı.

Hâlâ gerçekliği kopya etmeye çalışmakla meşgul olan ressamlar ise yeni teknolojiyi büyük bir tehdit olarak algılamışlardı. İnsan eli fotonla nasıl rekabet edebilirdi? J. M. W. Turner'ın bir *daguerreotype* gördükten sonra kendi günlerini yaşamış olduğuna şükrettiği söylenir, zira resim çağı bitmişti. Fakat bütün sanatçılar fotoğraf makinesinin zaferinin kaçınılmaz olduğuna inanmıyordu. Bilime doğuştan şüpheyle yaklaşan sembolist şair Charles Baudelaire 1859'daki bir fotoğraf sergisini değerlendi-

rirken, yeni aracın sınırları olduğunu dile getirmişti. Bu aracın kesinliği aldatıcıdır, diyordu, gerçekten orada olan şeylerin düzmece simulakrlarından öte bir şey değildir. Baudelaire'e göre fotoğrafçı bir *materyalistti* –Baudelaire bu hakareti yalnızca çok önemli meselelerde kullanırdı. Onun romantik görüşüne göre, fotoğrafçılığın gerçek görevi "bilim ve sanatın hizmetkârı olmaktı: Edebiyatı ne yaratmış ne de ona bir şey katmış olan matbaa ya da steno gibi boynu bükük bir hizmetkâr.... Eğer [fotoğrafçılığın] hayal âleminin alanına ya da değeri yalnızca insan ruhundan bir şeyin eklenmesine dayalı olan herhangi bir şeye el atmasına izin verilirse, bu bizim için çok daha kötü olacaktır."[6] Baudelaire modern sanatın fotoğrafçılığın boşladığı her şeyi tasvir etmesini istiyordu: "Geçici, uçucu ve olumsal öğeleri."[7]

Çok farklı renklerden bir grup Fransız ressam, Baudelaire'in yazılarından ve Edouard Manet'nin kışkırtıcı gerçekçiliğinden esinlenerek isyan etmeye karar vermişti. Fotoğraf makinesinin yalancı olduğuna inanıyorlardı. Kesinliği sahteydi. Neden? Çünkü gerçeklik durağan imgelerden ibaret değildi; çünkü fotoğraf makinesi durdurulamaz olan zamanı durduruyordu; çünkü her şey asla odakta değilken her şeyi odaktaymış gibi aktarıyordu. Çünkü göz bir lens, beyin de bir makine değildi.

Bu asi sanatçılar kendilerine izlenimciler adını vermişlerdi. Fotoğraf makinesindeki film gibi, onların temel vurgusu da ışıktı. Fakat izlenimciler ışığın hem bir nokta hem de bulanıklık olduğunu fark etmişlerdi. Fotoğraf makinesi noktayı yakalıyorsa, izlenimciler de bulanıklığı temsil ediyorlardı. Resimlerinde *zamanı* yakalamak istiyorlardı, öğleden sonraları gölgelerde bir saman balyasının nasıl değiştiğini ya da Saint-Lazare Garı'ndan ayrılan bir trenin dumanının yavaşça nasıl havaya karıştığını gösteriyorlardı. Baudelaire'in ısrarla savunduğu üzere, fotoğraf makinesinin dışarıda bıraktıklarını resmediyorlardı.

Örneğin Monet'nin erken dönem eserlerinden biri olan *Impression: Soleil Levant*'a (İzlenim: Güneşin Doğuşu) bakalım. Monet, Le Havre limanının bu sisli görüntüsünü 1872 baharında

6. Charles Baudelaire, *Charles Baudelaire: The Mirror of Art*, Çev. Jonathan Mayne, Londra: Phaidon Press, 1955.
7. Charles Baudelaire, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, Çev. P. E. Charvet, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

resmetmişti. Gri gökyüzünde turuncu bir güneş asılı durmaktadır; yalnız bir balıkçı dalgalı fırça darbelerinden yapılan bir denizde yol almaktadır. Burada gözün göreceği çok az şey vardır. Monet gemilerle, gemilerin dalgalı seyriyle ya da cam gibi suyla ilgilenmez. Fotoğrafın yakalayacağı tüm durağan şeyleri görmezden gelir. Onun yerine Monet anla, ânın geçiciliğiyle ve geçiciliği hakkında kendi edindiği izlenimle ilgilenir. Ruh hali resimle, öznelliği duyuların gerçekleriyle birbirine karışmıştır. Adeta bunun hiçbir fotoğrafın yakalayamayacağı bir sahne olduğunu söyler.

İzlenimciler zamanla daha da radikalleştiler. Bunun nedeni kısmen göz sorunlarıydı: Monet kör olmuş (ama bu onu Giverny köprülerinin resmini yapmaktan alıkoymamıştı). Gazyağı, neftyağı ve apsent içicisi olan Vincent Van Gogh yıldızların ve sokak lambalarının etrafında resmettiği halelerin muhtemelen gerçek olduğunu düşünüyordu. Edgar Degas aşırı derecede miyop olmuştu, bu nedenle giderek heykele ağırlık vermeye başlamıştı ("Şimdiden kör bir insanın zanaatını öğrenmem gerek" diyordu). Pastel boyalarından zehirlenen Auguste Renoir ise romatizmadan ötürü kötürüm kalmıştı.

Soyutlamalarının gerisinde fizyoloji mi vardı yoksa felsefe mi bilinmez ama, izlenimcilerin akademik gerçekçiliğinin temkinli geleneklerinden koptukları giderek daha belirgin hale geliyordu.[8] Dinî kahramanları, destansı muharebeleri ya da kraliyet ailesinin tablolarını resmetmiyorlardı. Bunların yerine her zaman resmettiklerini resmetmeye devam ediyorlardı: Burjuvazinin Pazar piknikleri, küvetteki kadınlar ve alacalı bulacalı suda süzülen mor zambaklar. Eleştirmenler eserlerini önemsiz ve yapmacık bulup alay ettiklerinde omuz silkmekle yetiniyorlardı. Ne de olsa izlenimci sanat, tekniğin yüceltilmesiydi; ışık olan her yerde resim yapabilirlerdi.

İzlenimciler tam da bu nedenle modern olduklarını kabul ederler, oysa Delacroix, Ingres ve Bouguereau için durum böyle değildi:

8. İzlenimcilerin üslup yenilikleri de resim teknolojisindeki gelişmelere bağlıydı. Örneğin Monet'nin okyanus ve gökyüzü çizmek için sık sık yararlandığı kobalt moru daha birkaç yıl önce sanayideki kimyacılar tarafından bulunmuştu. Monet bu yeni pigmentin ışığın etkilerini resmetmek için muazzam bir potansiyel taşıdığını hemen fark etmişti. "Nihayet" diyordu, "atmosferin rengini keşfettim: Mor."

Ressamın tek yapması gerekenin bir konuyu resmetmek olmadığını anlamışlardı. Ressam dediğin bir sanatçıydı ve sanatçıların da *ifade etmek* zorunda oldukları fikirleri olurdu. Satılamayan tuvallerinde –Louvre bunları hediye olarak bile kabul etmemişti– izlenimciler ressam soyutlaması fikrini icat etmişlerdi. Renk sembolik hale gelmişti. Bulanıklık modaydı. Uzun uzun bakmak *out*, göz atmak *in*'di.

Fakat sanat hareketlerinin ayırt edici özelliklerinden biri her zaman ilerliyor olmalarıdır. İzlenimcilik sanatçıyı gerçeğe-benzerliğin katı sınırlarından kurtararak, bu beyaz su leylaklarının asla tahayyül edilemeyeceği yerlere gidecekti. Fotoğraf makinesinin icadıyla harekete geçme ihtiyacı duyan Monet ve Degas izlenimciliğe giden yolu açtıysa, Paul Cézanne da izlenimciliğin ötesine geçen yolu döşemişti. Kariyerinin başlangıcında hiç çekinmeden dile getirdiği üzere, "İzlenimcilikten tıpkı müzelerdeki sanat gibi sağlam ve kalıcı bir şeyler çıkarmak istiyorum."[9]

Cézanne saatlerini çoğu zaman bir fırça darbesi hakkında düşünerek geçirirdi. Açık havada çalışırken çizdiği nesneye uzun uzun, ta ki bakışları altında eriyip gidene kadar, dünyadaki biçimler biçimsiz bir karmaşa derekesine düşene kadar bakardı. Cézanne görüşünü parçalayarak görme sürecinin başlangıcına dönmeye, "duyarlı bir kayıt levhası"ndan ibaret olmaya çalışıyordu. Bu yöntemin yavaşlığı Cézanne'ı yamuk bir masanın üzerine konmuş kırmızı elmalara ya da uzaktan görülen tek bir dağ gibi basit şeylere odaklanmaya zorluyordu. Fakat seçtiği nesnenin önemsiz olduğunu biliyordu. Resimleri aracılığıyla bize, yeterince sıkı bakıldığında bilinen evrenin yasalarını hemen her şeyde görmenin mümkün olduğunu söylüyordu. Cézanne bir keresinde, "tek bir elmayla Paris'i hayretler içinde bırakacağım" demişti.

Post-izlenimciliğin kurucusu resim yapmayı izlenimcilerin ustasından öğrenmişti: Camille Pissarro. Cézanne ve Pissarro ikilisi uyumsuz bir çiftti. Pissarro Batı Hint Adaları'ndan gelme melez bir Fransız Yahudisi iken, Cézanne kaba –bazıları "nadan" diyordu– bir Provence'lıydı. Arkadaşlıklarının kökeninde ikisinin de duyduğu yalnızlık, yalıtılmışlık hissi vardı. İkisi de Ingres'i bir tanrı mertebesine yükselten, yeteneği de ince bir çö-

9. John Rewald, *Cézanne*, New York: Harry Abrams, 1986, s. 159.

zünürlükle eşdeğer hale getiren dönemin akademik üslubunun sürgünleriydi. Ne mizaçları bu sanata uygundu ne de sabırları. Pissarro dost canlısı bir anarşistti ve Louvre'u yerle yeksan etmeyi öneriyordu, Cézanne ise ilk yıllarındaki resim hocalarını, "Bu hocaların tekmili birden hadım edilmiş piç kuruları. Bunlarda cesaretin zerresi yok" diye yâd ediyordu.[10]

Pissarro ve Cézanne baş başa kaldıkları anlarda kendi tarzlarına gömülürlerdi. Cézanne, Pissarro'nun izlenimci tekniğini anlamak için yöntemsel olarak hocasının resimlerini kopyalardı. Pissarro ona, "Göz her şeyi kapmalı" derdi. "Kurallara ya da ilkelere takılma, gördüklerini ve hissettiklerini çiz. Ayrıca doğadan utanma."[11] Cézanne Pissarro'nun sözüne kulak verdi. Çok geçmeden Cézanne'ın ilk resimlerindeki kırmızı ombra ve kızıl kahverengi (Courbet'i severdi) izlenimcilikteki tipik pastel katmanlarına dönüşmüştü. Cézanne'ın gözde Provence manzarasının resmedildiği erken dönem çalışmalarından *L'Estaque Kayalıkları*'nda Pissarro'nun etkisi açıkça görülmektedir.



"Yeşil Elmalar", Paul Cézanne, 1873.

10. Peter Schjeldahl, "Two Views", *The New Yorker*, 11 Temmuz 2005.
11. Becks-Malorny, *Cézanne*, s. 24.

Resme kesik ve güçlü fırça darbeleri hâkimdir; temel renkler kullanılır, ama çok çeşitli tonlarda. Dèrinlik ve yapı, hatta günün hangi saati olduğu bile, hepsi de resmin renk çeşidindeki ince farklılıklarla tanıma kavuşur. Fakat *L'Estaque Kayalıkları* tüm izlenimci görkemine karşın Cézanne'ın kendi avangardını yarattığını da göstermektedir.

Bunun nedeni Cézanne'ın ışığa tapmayı bırakmış olmasıdır. İzlenimci projeyi –ışığın göz üzerindeki dansının tasvirini– çok önemsiz, gerçeklikten uzak bulmuştu. (Bir keresinde biraz yüksek perdeden konuşarak, "Monet yalnızca bir gözdür" demişti.) *L'Estaque Kayalıkları*'nda uzaktaki deniz Pissarro'nun istediği şekilde kıvılcım saçmaz. Granit güneş ışığında parıldamaz ve hiçbir şeyin gölgesi yoktur. Cézanne izlenimciler gibi her şeyi ışık yüzeylerine indirgemek amacında değildi. Fotoğraf makinesiyle yarışmayı bırakmıştı. Bunun yerine, post-izlenimci resimlerinde, ânın kendi ışığından *daha fazlası* olduğunu göstermek istiyordu. İzlenimciler gözü yansıtıyorsa, Cézanne'ın sanatı da zihne tutulmuş bir aynaydı.[12]

Cézanne aynada ne görmüştü? Görsel biçimlerin (hareketsiz bir yaşamda elma ya da bir manzaradaki dağ) duyularımıza bilinçsizce dayattığımız zihinsel buluşlar olduğunu keşfetmişti. Cézanne "Doğa'yı kopyalamaya çalıştığını" açıkça itiraf ediyordu. "Ama beceremedim. Araştırdım, dört döndüm, her bir yönden baktım ama nafile."[13] Cézanne ne kadar çabaladıysa da, beyninin sinsice müdahalede bulunan yorumlarından kaçamıyordu. Soyut resimlerinde bu psikolojik süreci göstermek ve zihnin gerçekliği nasıl yarattığını fark etmemizi istemişti. Cézanne'ın sanatı bize görmeyeceğimiz şeyi, yani nasıl gördüğümüzü gösterir.

Işığın Sınırları

Görmenin nasıl başladığını, gözyuvarının ışığı nasıl bir elektrik koduna dönüştürdüğünü anlamak modern sinirbilimin en

12. Fransız ressam Emile Bernard, Cézanne'ın resim tekniğini gerçek anlamda gözlemleyebilen sayılı kişilerden biriydi. Cézanne'ın resim yaparken izlenimcilik kurallarını tamamen bir kenara bırakmış olması Bernard'ı hayrete düşürmüştü: "Yöntemi hiç de öyle değildi.... Cézanne gördüklerini yalnızca yorumluyordu, kopyalamaya çalışmıyordu. Görüşü gözden çok beyne odaklanmıştı" (Doran, s. 60).
13. Michael Doran (Der.), *Conversations with Cézanne,* Berkeley: University of California Press, 2001, s. 120.

doyurucu yanıt verdiği keşiflerinden biridir. Başka hiçbir duyu bu şekilde teşrih edilememiştir. Bugün görmenin atomik bir uyarmayla başladığını biliyoruz. Işık parçacıkları retinadaki reseptörlerin ince molekül yapısını değiştirir. Bu hücresel titreme bir ışık çakmasıyla sonlanan zincirleme bir reaksiyona yol açar. Böylece fotonun enerjisi bilgi haline dönüşür.[14]

Fakat Cézanne'ın da bildiği gibi, bu ışık kodu görmenin yalnızca başlangıcıdır. Eğer görme basitçe retinanın fotoreseptörleri olsaydı, Cézanne'ın tuvalleri belirsiz renk kütlelerinden başka bir şey olmazdı. Çizdiği Provence manzaraları anlamsız zeytin yeşili ve koyu sarı geçişmelerinden, hareketsiz yaşamları da salt boyadan ibaret olur ve ortada tek bir meyve bile olmazdı. Keza dünyamız da şekilsiz bir şey olurdu. Oysa evrimleşerek bugüne gelmiş sistemimizde gözyuvarının ışık haritası tekrar tekrar dönüşüm geçirir, ta ki saniyenin binde biri kadar bir süre sonra tuvalin tasviri bilincimize girene kadar. Biz bu renk cümbüşü içinde elmayı görürüz.

Gözün bu bilinçsiz faaliyeti esnasında neler olur? Gözden gelen verilerin beyinde nasıl işlendiğine ilişkin ilk bilimsel yaklaşım 1950'lerin sonunda David Hubel ve Torsten Weisel'in imza attığı bir dizi şaşırtıcı deneyde görüldü. O dönemde sinirbilim korteksin ne tür görsel uyarılmalara yanıt verdiğini bilmiyordu. Işığın retinayı uyardığı biliniyordu, ama zihni ne tür bir görsel bilginin uyardığı meçhuldü. Bu soruya yanıt vermeye çalışan deneyler aşırı basitti: Bir hayvanın (genellikle zavallı bir kedinin) retinasına ışık huzmesi yansıtılıyor ve galvanik bir iğne beynin V_1 adı verilen bir bölgesinden (görme korteksimizin ilk katmanından) hücresel elektriği kaydediyordu. Voltaj bulunursa, hücre bir şey görüyor demekti. Hubel ve Weisel'den önce bilimciler gözün fotoğraf makinesine benzediğini ve beynin görsel alanının zamanda ve mekânda muntazaman düzenlenmiş ışık noktalarından oluştuğunu düşünüyorlardı. Fotoğrafın piksellerden oluşması gibi, göz de beyne kusursuzca aktarılan yansımış ışığın iki boyutlu bir temsilini yaratmalıydı. Fakat

14. Fotoreseptörlerin elektrik mesajı aslında bir elektrik mesajının yokluğudur, zira fotonlar fotoreseptörlerimizin içindeki sodyum iyon kanallarının kapanmasına yol açar ve bu da hücrede aşırı kutuplaşmaya neden olur. Gözler susarak konuşur.

bilimciler kafatasının içinde bu fotoğraf makinesini bulmaya çalıştıklarında, buldukları tek şey sessizlik, ilgisiz hücrelerin elektriksel açıdan uyuşukluğuydu.

Ortada sinir bozucu bir çelişki vardı. Hayvan açıkça görebiliyordu, fakat hücreleri bir ışık huzmesiyle yalıtıldığında sessizdi. Adeta hayvanın görüşü boş bir tuvalden çıkıyordu. Hubel ve Weisel cesur bir adımla bu gizemin peşine düştüler. İlkin, buldukları sonuçlarla yalnızca korteks nöronlarını tek tek ışıklarla harekete geçirmenin olanaksız olduğunu doğrulamış oldular. Fakat sonra tamamen bir tesadüf eseri, uyarılmış bir hücre, dünyanın gördüğü parçasıyla ilgilenen bir nöron keşfettiler.

Bu hücre neye yanıt veriyordu? Hubel ve Weisel'in bu konuda hiçbir fikri yoktu. Nöron tam da tepkisiz olması gereken anda (yani onlar iki deney arasındayken) aktif hale gelmişti. Onu uyaracak hiçbir ışık yoktu. Ancak adımlarını tekrardan geriye doğru izledikten sonra olanları anlayabildiler. Işık projektörüne bir lam yerleştirdiklerinde, kedinin retinasında farkında olmadan "donuk ama gözden kaçmayacak bir gölge"ye yol açmışlardı. Bu yalnızca uçucu bir parlaklıktı –tek bir yönde düz bir çizgiydi– ama hücrenin istediği tam da buydu.

Bu keşif Hubel ve Weisel'i şaşkına çevirmişti. Görmenin hammaddesini bir anlığına görmüşlerdi ve bu hammadde tamamen soyuttu. Beyin hücrelerimiz tuhaf şeylerdi, ışık noktalarının değil çizgilerin oluşturduğu açıların cazibesine kapılıyorlardı.[15] Bu nöronlar kontrastı parlaklığa, keskin kenarları eğrilere tercih ediyorlardı. Hubel ve Weisel 1959'da kaleme aldıkları "Kedilerin Striate Korteksindeki Tekil Nöronların Alıcı Alanları" adlı çığır açıcı yazıda, görme korteksinin ilk katmanlarında görüldüğü şekliyle gerçekliği tarif eden ilk bilimciler oldular. Dünyanın görülmeden önceki, yani zihnin hâlâ görme duyusunu yaratmakta olduğu dönemdeki hali budur.

Cézanne'ın resimleri çizgilerin görme korteksi tarafından duyumsanan bu gizli geometrisini hatırlatır. Cézanne adeta beyni parçalamış ve görmenin nasıl gerçekleştiğini görmüştür. Örneğin *Château Noir'ın Üstündeki Mağaralara Yakın Kayalar*'a

15. Görme korteksimizin ön kısımları bir Piet Mondrian resmine çok benzeyen görsel girdiler tarafından uyarılır. Cézanne'dan fevkalade etkilenmiş bir ressam olan Mondrian, hayatını "biçimlere dair değişmez doğruları" arayarak geçirmişti. Sonunda sanatının özünün düz çizgi olduğunda karar kılmıştı. En azından V1 açısından bakıldığında Mondrian haklıydı.

(1904-1906) bakalım. Cézanne her zaman olduğu gibi basit bir konu seçmiştir: Düzensiz ağaçlarla çevrili, aşınmış birkaç iri kaya parçası. Yaprakların içinde mavi gökyüzüne açılan pencereleri görürüz. Fakat Cézanne'ın tablosu gökyüzü, kayalar ya da ağaçlar hakkında değildir. Cézanne bu öğelerin her birini duyumsal kısımlarına ayırmış, zihnin sahneyi nasıl yeniden inşa ettiğini göstermek için parçalara bölmüştür.

Resmi düz anlamıyla incelediğimizde, Cézanne'ın manzarayı her biri farklı bir renk çizgisi oluşturan fırça darbeleri şeklinde temsil ettiğini görürüz. Cézanne her şeyi farklı ışık noktaları halinde parçalara ayıran Seurat ve Signac'ın noktacılığını bırakmış, onun yerine çok daha şaşırtıcı bir yol izleyerek tüm resmi beneklerden ve fırça darbelerinden oluşturmuştu. Cézanne'ın kalın boya tabakası dikkati kendisine çeker ve bizi tuvali sabit bir imge olarak değil inşa edici bir süreç olarak görmeye zorlar. Sanat tarihçisi Meyer Schapiro'nun da belirttiği üzere, bir Cézanne resminde "adeta birbirinden bağımsız, kapalı, önceden var olan ve ressamın gözü önünde temsil edilmeyi bekleyen tek bir nesne yoktur, yalnızca ardı arkasına araştırılan bir dolu duyum vardır."[16] Cézanne bize tümüyle gerçekleşmiş biçimlerden oluşan bir sahne yerine, manidar kenar katmanları verir ve bunların içinden biçimler yavaş yavaş ortaya çıkar. Görüşümüz çizgilerden müteşekkildir ve Cézanne bu çizgileri rahatsız edici şekilde görünür kılmıştır.

V_1 nöronlarının temsil ettiği soyut gerçeklik budur. Cézanne'ın resminin yüzeyinin gösterdiği üzere, bizim en temel duyum düzeyimiz çelişki ve karmaşıklıklarla doludur. Işık şayialarının akın ettiği görme korteksinin hücreleri mümkün olan her yöne uzanan çizgiler görür. Açılar kesişir, fırça darbeleri ters düşer ve yüzeyler iflah olmaz derecede birbirine karışır. Dünya hâlâ biçimsizdir, farklı renklerin oluşturduğu bir kolajdan başka bir şey değildir. Fakat bu muğlaklık öznel yorumlarımıza yer bırakması nedeniyle görme sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. İnsan beyni bu gerçekliği çözümleyecek şekilde tasarlanmıştır. Cézanne'ın soyut manzarasından bir anlam çıkarabilmemiz için zihnin devreye girmesi gerekir.

16. Aktaran Daniel Schwarz, *Reconfiguring Modernism,* New York: Palgrave Macmillan, 1997, s. 108.

Buraya kadar görmenin hikâyesi gerçekte neleri duyumsadığımız hakkındaydı, yani retinanın yakaladığı ışık ve çizgiler ile görme korteksinin ilk safhaları. Bunlar bizim ileri-besleme projeksiyonlarımızdır. Yansıtılan fotonların dış dünyasını temsil ederler. Görme bu izlenimlerle başlasa da, hemen izlenimlerin düşündürdüğü muğlak şeylerin ötesine geçer. Sonuçta pratik insan beyni fotoğraf makinesinin yakaladığı türden doğrularla ilgilenmez; yalnızca sahnenin bir anlam ifade etmesini ister. Beyindeki görsel işlemenin ilk aşamalarından en sondaki parlak imgeye kadar, çoğunlukla da kesinlik pahasına, iç bütünlülük ve karşıtlık vurgulanır.

Sinirbilimciler bugün görme sürecinin sonunda algıladığımız şeyin yukarıdan-aşağı işleme adı verilen süreçten –kortikal beyin katmanlarının gerçek duyumlarımızı nasıl aşağıya yansıttığını ve etkilediğini (bazıları bozduğunu da diyebilir) anlatan bir terimdir bu– fazlasıyla etkilendiğini biliyorlar. Gözden gelen veriler beyne ulaştıktan sonra, hemen biri hızlı diğeri yavaş olan iki ayrı yola gönderilir. Hızlı yol hemen prefrontal kortekse (beyinde bilinçli düşünceden sorumlu bölgeye) kaba ve bulanık bir resim yollar. Bu arada yavaş yol görme korteksi üzerinden dolambaçlı bir yol tutturur ve bu süreçte ışık çizgileri titizlikle analiz edilip inceltilir. Yavaş görüntü prefrontal kortekse hızlı görüntüden yaklaşık bir salise geç varır.

Zihin neden her şeyi iki defa görür?[17] Çünkü görme korteksimizin yardıma ihtiyacı vardır. Prefrontal korteks kusurlu resmini aldıktan sonra, beynin "yukarı" kısmı derhal "aşağı" kısmın ne gördüğüne karar verir ve duyu verilerini işlemeye başlar. V_1'in biçimsiz yığınına biçim dayatılır; dış dünya beklentilerimize uymaya zorlanır. Bu yorumlar olmazsa gerçekliğimiz tanınmaz hale gelir. Işık tek başına yeterli değildir.

Nörolog Oliver Sacks bir keresinde Cézanne'ın tuvaline benzeyen bir dünyada yaşayan bir hastayı (metinde bundan sonra Dr. P diye geçecek) tedavi etmişti. Korteksindeki bir lezyondan ötürü Dr. P'nin gözlerine beyninden neredeyse hiç veri aktarımı olmuyordu. Dünyayı işlenmemiş biçimiyle, sadece ışık labirentleri ve renk kitleleri olarak görüyordu. Başka bir deyişle, gerçekliği

17. M. Bar ve diğerleri, "Top-Down Facilitation of Visual Recognition", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 103 (2006), s. 449-54.

gerçekte olduğu gibi görüyordu. Maalesef bu onun duyularının tamamen gerçeküstü olduğu anlamına geliyordu. Sacks bu hastalığı araştırmak için Dr. P'ye *National Geographic*'ten birtakım resimler gösterip, gördüklerini anlatmasını istemişti:

Cevapları çok tuhaftı. Gözleri bir şeyden başka bir şeye atlıyor, tıpkı yüzüme baktığında olduğu gibi küçük ya da tekil şeyleri yakalıyordu. Çarpıcı bir parlaklık, bir renk, bir şekil dikkatini çekiyor ve sonra yorum getiriyordu, ama hiçbir durumda sahneyi bir bütün olarak almamıştı. Manzara ya da sahnenin ne olduğuna dair hiçbir fikri yoktu.[18]

Dr. P'nin sorunu retinanın ötesine geçtiğinde ışığın akıbetiyle ilişkiliydi. Kendisinin gözlerinde bir sorun yoktu; fotonları kusursuzca alıyordu. Tek sorun, duyumlarını yorumlayamayan beynin dünyayı asla bir araya gelemeyecek parçalardan oluşan bir karmaşa yığını olarak görmesiydi. Baktığı bir fotoğraf soyut görünüyordu. Kendi suretini tanıyamıyordu. Dr. P muayenehaneden ayrılırken ilginç şeyler yaşanmıştı: "Şapkasını aramaya başladı. Elini uzattı ama yanlışlıkla karısının kafasını tutup, kafasına koymaya çalıştı. Karısını şapka zannetmişti! Karısı ise bu tür şeylere alışık görünüyordu."[19]

Sacks'ın trajikomik hikâyesi görme sürecinin ayrılmaz bir parçasına işaret ediyor. Yukarıdan-aşağı işleme sürecinin işlevlerinden biri nesne tanımadır. Prefrontal korteksin talimatları bize bir nesnenin farklı öğelerini –V_1'in gördüğü tüm o çizgileri ve kenarları– bütünlüklü bir nesne *kavramı* haline getirme olanağı tanır. Dr. P'nin yapamadığı buydu. Onun ışık izlenimleri hiçbir zaman bir araya gelip bir şey haline dönüşmüyordu. Böylece Dr. P bir eldiveni, sol ayağını veyahut da karısını görebilmek için, öncelikle kendi duyumlarını itinayla deşifre etmek zorundaydı. Her biçim sanki ilk defa görülüyormuş gibi yöntemli bir şekilde analiz edilmeliydi. Örneğin Dr. P kendisine bir gül verildiğinde, bilincindeki düşünme sürecini Sacks'a şu şekilde tarif ediyordu: "Uzunluğu bir seksenden fazla görünüyor. Sarmal şeklinde kırmızı bir şey ve ona tutturulmuş düz yeşil bir çizgi var." Fakat

18. Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat,* Londra: Picador, 1985, s. 9. [Türkçesi için bkz. *Karısını Şapka Sanan Adam*, Çev. Çiğdem Çalkılıç, YKY, 2008.]
19. *A.g.e.*, s. 10.

bu ayrıntılar asla gül fikrini tetiklemiyordu. Dr. P ancak gülü kokladıktan sonra biçimini ayırt edebiliyordu. Sacks'in sözleriyle, "Dr. P'ye hiçbir şey tanıdık gelmiyordu. Görsel açıdan cansız soyutlamalar dünyasında kaybolmuştu."

Cézanne'ın resimlerine bakmak Dr. P'de neyin eksik olduğunu anlamak için birebirdir. Cézanne'ın post-izlenimci sanatına baktığımızda, yukarıdan-aşağı işleme sürecimizin işbaşında olduğunu hissederiz. Cézanne izlenimin tek başına yeterli olmadığını –izlenimin zihin tarafından *tamamlanması* gerektiğini– bildiği için, izlenimcilerin üslubundan hem daha soyut hem de daha hakiki bir üslup yaratmıştı. Ayrıca Cézanne'ın post-izlenimci üslubu fazla radikal görülmesine karşın –Maanet kendisi için "malayla resim yapan bir duvarcı ustası" ifadesini kullanmıştı– aslında durum böyle değildi. Cézanne doğa konusunda soyutlamaya gidiyordu, çünkü gördüğümüz *her şeyin* bir soyutlama olduğunu anlamıştı. Duyumlarımızı anlamlandırmaya başlamadan kendi yanılsamalarımızı bunlara eklemek zorundayız.

Cézanne sanatında bu zihinsel süreci açıkça ortaya serer. Resimlerini çözülmenin eşiğine gelene kadar parçalarına ayırmış olsa da, bu çözülme gerçekleşmez. Nitekim resimlerinin sırrı budur. Onun resimleri anlaşılması çaba isteyen çatlaklar ve kırıklarla dolu bir şekilde varoluşun kenarında debelenirler. Böylesi ince bir dengeleme edimi kolay değildir. Cézanne bir tuvali satana kadar –ki bir şey satabildiği nadirdi– fırça darbelerini düzeltmeye devam eder ve resmetmek istediği hoş gerçekliğe daha da yaklaşmaya çalışırdı. Eseri dikkatlice sürülmüş farklı renk katmanlarıyla kesif bir niteliğe bürünürdü. Sonra resim çatırdar, kendi kütlesi tarafından parçalanırdı.

Cézanne için resim yapmak neden bu denli bir çaba gerektiriyordu? Çünkü tek bir yanlış fırça darbesiyle tuvalini mahvedeceğini biliyordu. Resimlerinde *açık havada* olmanın gelişigüzel atmosferini yansıtmak isteyen izlenimcilerin aksine, Cézanne'ın sanatı adamakıllı zordu. Sıkıca yapıştığı tuvallerinde beyne yalnızca deşifre edeceği kadarını vermek istiyordu, fazladan tek bir fırça darbesi bile olsun istemiyordu. Temsilleri çok kusursuz ya da çok soyut olsa her şey mahvolurdu. Zihin sanat eserine girmeye zorlanmazdı. Çizgilerinin hiçbir anlamı kalmazdı.

Cézanne ve Zola

Yıl 1858. Cézanne 18 yaşındaydı. En iyi arkadaşı Emile Zola onu Aix-en-Provence'ta yalnız bırakarak Paris'e gideli henüz çok olmamıştı. Zola çoktan yazar olmaya karar vermişti, ama Cézanne bildiğinden şaşmayan babasının zoruyla hukuk fakültesinde gün dolduruyordu. Zola ise Cézanne'a ateş püskürüyordu. "Resim senin için sadece geçici bir heves mi? Boş zamanlarındaki bir eğlenceden ya da bir sohbet konusundan mı ibaret? Eğer öyleyse, böyle davranmanı anlıyorum: ailenle takışmamakta haklısın. Yok, eğer resmi kendi mesleğin olarak görüyorsan, o halde benim için sen tam bir muammasın, bir sfenks, inanılmaz ve anlaşılmaz bir şeysin."[20] Cézanne hemen ertesi yaz Paris'e kaçacaktı. Sanatçı olmaya karar vermişti.

Şehirde hayat güçtü. Cézanne yalnız ve yoksuldu. Bohem olmak çok prim yapıyordu. Gün boyu Louvre'da takılıyor, sabırla Titian ve Rubens'in eserlerinin nüshalarını çıkarıyordu. Geceleri ise herkes barda toplanıyor ve bir yandan içki içerken diğer yandan siyaset ve sanat konuşuluyordu.

Cézanne başarısız olduğunu hissediyordu. İlk soyutlama deneyleri tesadüfî hatalar ve genç bir sanatçının zayıf eserleri olarak görülmüştü. Resimlerini el arabasıyla şehirde dolaştırmış, ama hiçbir galeriden kabul görmemişti. Cézanne'ın tek tesellisi kültürel ortamdı: Tıkanıklık içindeki Paris sanatı nihayet değişmeye başlıyordu. Baudelaire, Ingres'e sataşmaya başlamıştı. Manet, Velazquez'i inceliyordu. Gustave Courbet'nin cesur resimleri –"Çirkin de olsak, yeter ki hakiki olalım" düsturuyla– yavaş yavaş saygı görmeye başlıyordu.

1863'e gelindiğinde tüm bu yeni "çirkinlik" artık bastırılamaz durumdaydı. Bu "çirkinlik"ten o kadar çok vardı ki! İmparator III. Napoléon yıllık sanat gösterisi için Güzel Sanatlar Akademisi'nin reddettiği resimleri sergilemeye karar vermişti. Cézanne, Manet'nin *Le Déjeuner sur l'Herbe*'sini (Çimler Üzerinde Öğle Yemeği) –çıplak olduğunun farkında olmayan bir kadının skandal tablosunu– ilk kez bu galeride, Reddedilenler Salonu'nda görmüş ve resmen büyülenmişti. Manet'nin pornografik pikniğini yeniden tahayyül ettiği birkaç resme başlamıştı. Kadını ironik

20. Becks-Malorny, *Cézanne*, s. 8.

bir uzaklık hissiyle çizen Manet'nin aksine, Cézanne kendisini sanat eserinin içine koymuştu. Dağınık sakalı ve kel kafası onu ele veriyordu. Manet'yi yerin dibine sokan eleştirmenler şimdi Cézanne'a daha da acımasız davranıyorlardı. "Halk bu resme bir tarafıyla gülüyor" diye yazmıştı bir eleştirmen. "Bay Cézanne titremeli hezeyan halinde resim yapan bir tür deli olduğu izlenimi veriyor. Resim yapmayı bırakmalı."

Yirmi yıl sonra ise her şey değişmişti. Fransa-Prusya Savaşı'nda yenilen imparatorun devri kapanmıştı. Askere gitmemek için Paris'i terk eden Claude Monet Londra'dayken J. M. W. Turner'ın kâhince soyut suluboya resimlerini görmüştü. Fransa'ya yeni ilhamlarla dönmüştü. 1885'te Monet'nin izlenimciliği dâhice bir avangarda dönüşmüştü. Donuk ışık ressamlarının artık kendi salonları vardı.

Geçen yıllar Zola'ya da cömert davranmıştı. Yazdığı Rougon-Macquart romanları Zola'yı edebiyat dünyasında bir şöhret –kendinden emin ve ihtilaflarla dolu bir şöhret– haline getirmişti. Zola "bilimsel roman" yazmayı amaçlayan yeni bir edebiyat okulunun mağrur kurucusuydu: Doğalcılık. Zola'ya göre, romancı kelimenin gerçek anlamıyla bir bilimci olmalıdır, "insanı incelerken deney yöntemini kullanmalıdır."[21]

Elde ettiği başarılarla başı dönen Zola bir ressamı konu alan bir kitap yazmaya karar vermişti. Zola romanına *L'Oeuvre* (Şaheser) adını koymuştu, zira daha iyisini bulamayacağını düşünüyordu. Yöntemi gereği, eserini doğrudan doğruya gerçek yaşamdan aşırılma bir hikâyeye dayandırmıştı, ama bu kez aşırdığı hayat en iyi arkadaşının hayatıydı. Nitekim romanın 1886 baharında yayımlanmasının ardından Cézanne ile Zola bir daha asla konuşmayacaklardı.

L'Oeuvre'un başkarakteri Claude Lantier'dir. Cézanne gibi sakallı ve saçları dökülmüş bir Provence'lı olan Lantier, sergilenemeyecek kadar tuhaf resimler yapan bir ressamdır. Zola dertler konusunda da hedefi vurmuştu: Hem Claude'un hem de Paul'un tedavisi mümkün olmayan göz hastalıkları vardır, ikisi de babasının alay konusu olmuş ve ikisi de resimlerini yiyecek karşılığında bir manava satmak zorunda kalmıştır. Claude sıkıntı çeken basmakalıp bir sanatçıyken, en iyi arkadaşı Pierre Sandoz,

21. Kolocotroni, *Modernism*, s. 170.

kör kör gözüne parmağım misali, edebiyat alanında büyük bir şöhret kazanmıştır: Yazdığı yirmi roman "mikro ölçekte insanlığın hakikatini" belgeler.

Fakat Zola asıl hakaretini Claude'un sanatına ilişkin yazdığı satırlara saklamıştı. Zola'ya göre, Claude'un soyut resimleri "zihnin çılgınca hareketlerinden ... kendini yiyip bitiren zihnin korkunç draması"ndan başka bir şey değildi.[22] Sandoz'un romanları ise "insanı gerçekte olduğu gibi resmeder."[23] Bu romanlar "gelecek bilim yüzyılının yeni edebiyatıdır."[24]

Zola izlenimci arkadaşlarına açıkça ihanet etmişti. Monet, Pissarro ve sembolist şair Stéphane Mallarmé bu kitabı mahkûm etmek üzere birkaç kez bir araya gelmişlerdi. Monet "Düşmanlarımız, bizi diri diri mezara sokmak için sizin kitabınızdan yararlanacak" diye yazıyordu Zola'ya.[25] Fakat Zola'nın hiç de umurunda değildi. Artık soyutlamaya karşıydı. Cézanne'ın resimleri öznelliğimizi konu alıyorsa, Zola'nın romanları da insanı sıradan bir nesneye dönüştürme azmindeydi. Sanatçı, diyordu Zola, "yok olmalı ve yalnızca gördüklerini göstermelidir. Yazarın duygusal müdahaleleri roman için bir zaaftır ve olguların bilimsel değerini mahveden tuhaf bir öğeyi olgularla birleştirmektedir."[26]

Ne var ki Zola'nın üslubu çok uzun ömürlü olmadı. Bilimsel olduğunu iddia ettiği romanları kalıtsallığa ve biyolojik belirlenimciliğe olan naif inancına rağmen hiç merhamet görmedi ve yaşlandı. Eserleri beklediği gibi "insana dair doğruların ölümsüz ansiklopedisi" değildi. Oscar Wilde'ın dile getirdiği üzere, "Zola bize İkinci İmparatorluk döneminin resmini çizmeye çalışmıştır. Ama bugün İkinci İmparatorluk kimin umurunda ki? Onun zamanı çoktan geçti. Hayat gerçekçilikten daha hızlı ilerliyor." Ama beterin de beteri var: Zola'nın *L'Oeuvre*'da ihanet ettiği avangart şimdi yükselişe geçmişti. Zola'nın sanat hareketinin yerini post-izlenimcilik alıyordu. Zola 1900'e gelindiğinde Cézanne'ın soyut sanatını yanlış değerlendirdiğini kabul etmek zorunda

22. Emile Zola, Çev. Thomas Walton, *The Masterpiece*, Oxford: Oxford University Press, 1999, s. x.
23. *A.g.e.*, s. 180.
24. *A.g.e.*
25. Rachel Cohen, "Artist's Model", *The New Yorker*, 7 Kasım 2005, s. 62-85.
26. Kolocotroni, *Modernism*, s. 173.

kalacaktı. "Artık onun resimlerini daha iyi anlıyorum" diye itiraf ediyordu. "Uzunca bir süre ne olduğunu anlayamadım, çünkü abartılı olduğunu düşünüyordum, oysa şimdi inanılmayacak derecede samimi ve hakiki buluyorum."[27]

Sonunda, Cézanne ile Zola'nın yollarını bir daha birleşmemek üzere ayıran *L'Oeuvre* değildi. Zola hiçbir zaman özür dilemedi, ama o da isabet olmuştu: Felsefeleri arasındaki uçuruma hiçbir özür çare olamazdı. Onlar gerçekliğin doğası hakkında çelişkili sonuçlara ulaşmış iki çocukluk arkadaşıydı. Zola sanatında kendisinden kaçmaya çalışmış, ama gide gele yolu bilimsel olguların soğuk dünyasına çıkmıştı. Cézanne ise gerçekliği kendi *içine* dalarak aramıştı. Tıpkı bir resmi ressamın yaratması gibi, dünyayı da zihnin yarattığını biliyordu.

Bu şaşırtıcı vahiyle birlikte Cézanne modernist sanatı yaratmıştı. Onun tuvalleri kasten yeniydi; görme yasalarını ortaya sermek için resmin yasalarını ihlâl etmişti. Bazı ayrıntıları dışarıda bırakıyorsa, bunu neyi dahil ettiğimizi göstermek için yapıyordu. Elbette on - yirmi yıl içinde Paris yasayı daha da çiğnemek isteyen yeni kuşağa mensup modern ressamlarla dolacaktı. Pablo Picasso ve Georges Braque'ın başını çektiği kübistler Cézanne'ın tekniğini mantıksız sonucuna kadar götüreceklerdi. (Picasso bir keresinde kendisini en çok etkileyen iki kişinin Cézanne ve Buffalo Bill olduğunu söylemişti.) Dahası kübistler kendilerinin kuantum fiziğinin tuhaf olgularını öngördükleri hakkında şaka yapmayı sevseler de, başka hiçbir ressam insan zihnini Cézanne gibi algılamamıştı. Onun soyutlamaları anatomimizi ortaya serer.

Boş Tuval

Cézanne yaşlandıkça resimleri her geçen gün daha da fazla boş tuvallerle –kendisi süslü bir dille bunlara *nonfinito* adını veriyordu– dolmaya başlamıştı. Bu daha önce görülmedik bir durumdu. Resimler tamamlanmadan bırakılıyordu. Buna nasıl sanat denebilirdi? Ama Cézanne eleştirileri umursamıyordu. Resimlerinin yalnızca düz anlamıyla boş olduğunu biliyordu.[28]

27. Rewald, *Cézanne*, s. 182.

28. Gertrude Stein'ın bu Cézanne manzaralarından biri hakkında dediği gibi, "Bitmiş olsun ya da olmasın, her zaman bir yağlıboya resminin özünü hatırlatıyordu, çünkü her şey oradaydı."

Resimlerinin eksik bırakılmış olması aslında görme sürecini anlatan bir metafordu. Cézanne bu tamamlanmamış tuvallerde beynin kendisi için yapacağı şeyi kavramaya çalışıyordu. Bu nedenle Cézanne'ın muğlaklıkları oldukça kasıtlıdır, onun müphemliğinin temelinde netlik vardır. Cézanne boşluklarını bizim doldurmamızı istiyorsa boşluklarını tam anlamıyla doğru şekilde belirlemek zorundaydı.

Örneğin Cézanne'ın Mont Sainte-Victoire sulu boyalarına bakalım. Cézanne ömrünün son yıllarında her sabah Provence düzlüklerinin engin manzarasının görüldüğü Les Lauves doruğuna yürür, burada bir ıhlamur ağacının gölgesinde resim yapardı. Oradan toprağın saklı örüntülerini, nehir ve üzüm bağlarının üst üste binen düzlüklerde nasıl düzenli bir şekilde dizildiğini görebildiğini söylüyordu. Arka planda her zaman dağ vardı, hani şu kuru toprağı sonsuz gökyüzüyle birleştiriyor görünen sarp ikizkenar kayalar.

Elbette Cézanne'ın manzarayı bire bir aktarmak gibi bir derdi yoktu. Vadinin tasvirlerinde yalnızca öze ait öğeleri, biçimin gerekli iskeletini çizmek istiyordu. Bu yüzden nehri tek bir ma-



"Saint-Victoire Tepesi'nin Lauves'dan Görünümü",
Paul Cézanne, 1904-1905.

vi çıkıntıyla özet geçmişti. Kestane ağaçları silik bir yeşille hafifçe dokunarak çizilmiş, ara ara da'ince koyu kahverengi fırça darbeleri vurulmuştu. Tabii bir de dağ vardı. Cézanne genellikle Sainte-Victoire Dağı'nın meşum kütlesini sulandırılmış boya kullanarak, boş gökyüzüne doğru sürüklenen tek bir çizgi haline getiriyordu. Bu ince gri çizgi –dağın gölgeli silueti– tümüyle negatif uzamla çevrelenmiştir. Büyüyen boşluk karşısında cılız bir çiziktir.

Fakat dağ gözden kaybolmaz. Dağ *oradadır*, amansız ve boyun eğmez bir mevcudiyettir. Zihin Cézanne'ın resminin çıtlatmakla yetindiği biçimi kolaylıkla yaratır. Dağ neredeyse gerçek anlamıyla görülmez olmasına karşın –Cézanne dağın var olduğunu yalnızca ima etmiştir– belli belirsiz görünen cesameti resme demir atmıştır. Resmin nerede başlayıp nerede bittiğini bilmeyiz.

Cézanne'ın boş tuvale sarılması –boşluğun kendisini tüm haşmetiyle göstermesine izin verme kararı– onun en radikal buluşuydu. Netliğe ve dekoratif ayrıntıya tapan akademik tarzın aksine Cézanne'ın post-izlenimci resimleri kendi muğlaklıklarını konu ediniyordu. Şeylerle hiçbir şeyi dikkatlice karıştıran Cézanne'ın *nonfinito* tabloları bizatihi biçimin özünü sorgular. Onun eksik bırakılmış manzaraları tek bir duyum olmadığında bile –tuval boştu– hâlâ görebildiğimizin kanıtıydı. Dağ hâlâ oradaydı.

Cézanne boş tuvalde çalışmalarına başladığında, bilim henüz tabloların gerçekte olduğundan daha dolu görünmesinin nedenini açıklayamıyordu. Cézanne'ın *nonfinito* üslubunun varlığı, beynin hiçlikte anlam bulabilmesi, görüşümüzü ışık piksellerine indirgeyen her türlü zihin kuramını çürütüyor görünüyordu.

Cézanne'ın bu denli incelikle manipüle ettiği biçimin yanılsamalarıyla yüzleşen ilk bilimciler, yirminci yüzyıl başında *Gestalt* psikologları oldu. *Gestalt*'ın sözlük anlamı "biçim"dir ve Gestalt psikologlarını ilgilendiren de tastamam buydu. Yirminci yüzyılın başında Carl Stumph, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler ve Max Wertheimer tarafından kurulan Alman Gestalt hareketi, Wilhelm Wundt ve psikofizikçi arkadaşlarının kuramlarından etkilenen dönemin indirgemeci psikolojisini reddederek yola çıkmıştı. Wundt görme algısının son kertede temel duyumlarına

indirgenebilir olduğunu savunmuştu. Zihin tıpkı bir ayna gibi ışığı yansıtıyordu.

Fakat zihin bir ayna *değildir*. Gestaltçılar görme sürecinin gözlemlediğimiz dünyayı değiştirdiğini kanıtlamak üzere yola çıkmışlardı. Felsefi selefleri Immanuel Kant gibi, Gestaltçılar da *dışımızda* –dış dünyaya dair duyumlarımızda– olduğu düşünülen şeylerin çoğunun aslında *içeriden,* zihnin içinden geldiğini savunuyorlardı. (Şöyle yazıyordu Kant: "Tahayyül algının ayrılmaz bir parçasıdır."[29]) Gestaltçılar algılama kuramlarına kanıt olarak optik yanılsamalardan yararlanıyorlardı. Bunların arasında filmlerdeki hareket yanılsamasından (film aslında saniyede yirmi dört defa döndürülen durağan fotoğraflardır) iki değişik biçim arasında gidip geliyor görünen çizimlere (klasik örneği siluet halindeki iki yüz olarak da görülebilen vazodur) kadar farklı örnekler vardı. Gestaltçılara göre, bu günlük yanılsamalar gördüğümüz her şeyin bir yanılsama olduğunun kanıtıydı. Biçim yukarıdan aşağıya dayatılır. Duyu parçalarımızdan yola çıkan Wundtçuların aksine, Gestaltçılar günlük hayatta deneyimlediğimiz haliyle gerçekliği temel almışlardı.[30]

Modern sinirbilimin görme korteksi üzerine incelemeleri Cézanne ve Gestaltçıların sezgilerini doğrulamıştır: Görme deneyimi görsel duyumları aşar. Cézanne'ın dağı boş tuvalden ortaya çıkmıştır; çünkü beyin bu resimden bir anlam çıkarabilmek için ayrıntılarını doldurmuştur. Bu gerekli bir içgüdüdür. Zihin göze dayatma yapmasaydı, görüşümüz boşluklarla dolu olurdu. Örneğin optik sinirin retinaya bağlandığı yerde ışığa duyarlı koniler olmadığından, her insanın görme alanının merkezinde gerçek bir kör nokta vardır. Fakat insan kendi kör noktasına kördür: Beynimiz daima kusursuz bir dünya kaydeder.

Eksik duyularımızı anlamlandırma yeteneği insanın kortikal anatomisinin bir sonucudur. Görme korteksi 1'den 5'e kadar numaralandırılan farklı alanlara bölünmüştür.[31] Işık akisleri re-

---

29. Immanuel Kant, *The Critique of Pure Reason,* Çev. J. M. D. Meiklejohn, New York: Prometheus Books, 1990.

30. Mitchell G. Ash, *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967: Holism and the Quest for Objectivity,* Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 126.

31. V_5 kısmına çoğu zaman MT bölgesi adı verilir. Richard Born ve D. Bradley, "Structure and Function of Visual Area MT", *Annual Review of Neuroscience* 28 (2005), s. 157-89.

tinadan gelen bilginin ilk kez bir çizgi demeti olarak göründüğü V_1'den V_5'e kadar takip edildiğinde, görme sahnesinin kendi bilinçsiz yaratıcılığını edindiğini izlemek mümkündür. Özgün duyum –şu eksik bırakılmış tuval– öznelliğimiz tarafından yutulana kadar gerçeklik sürekli değiştirilir ve inceltilir.

Nöronların hem yanılsamalı hem de gerçek imgelere yanıt verdikleri görme korteksindeki ilk alan V_2'dir. Zihnin yukarı kısmı görmenin alt aşamalarını burada değiştirmeye başlar. Böylece yalnızca siyah ince bir çizginin olduğu bir dağ görmeye başlarız. Bu noktadan itibaren zihnimizin uydurduklarını gerçekte var olan şeylerden ayıramayız. Gerek gerçekten bir dağ gördüğümüzde gerekse de bir dağ tahayyül ettiğimizde tastamam aynı nöronlar yanıt verir. Saf, temiz algı diye bir şey yoktur.

Veriler görme korteksinin diğer alanlarında çarçabuk işlendikten sonra –renk ve hareket artık resimle bütünleşmiştir– V_5 diye de bilinen beynin orta lobuna (beyinde bilinçli algının oluştuğu yere) gönderilir. Kafanın arka kısmına yakın olan bu bölgede ilkin küçük hücre altkümeleri karmaşık uyarılara (örneğin Cézanne'ın yaptığı dağ resmine ya da gerçek bir dağa) yanıt verir. Bu nöronlar ışık saçtığında, tüm görsel işleme süreci nihayet tamamlanmıştır.[32] Duyum bilince hazırdır.

Ayrıca temporal bölgedeki nöronlar temsilleri bakımından çok özgül oldukları için, beynin bu bölgesindeki ufak lezyonlar tüm biçim kategorilerini silebilir. Görsel nesne agnozisi adı verilen bu sendroma yakalananlardan bazıları elmaları, yüzleri ya da post-izlenimci resimleri algılayamayabilir. Bu hastalar nesnenin belli öğelerini hâlâ fark edebiliyor olsalar da, parçaları bütünlüklü bir temsil haline getiremezler. Mesele şu ki bizim biçim dünyamız nöral işlemenin yalnızca bu son aşamasında, dış dünyanın güvenilir ışığından çok uzaktaki beyin kıvrımlarında var olur.

Öte yandan bilinci besleyen sinirler de bilinç tarafından değiştirilir. Prefrontal korteks bir dağ gördüğünü düşündüğünde, boş tuvalde bir biçim tahayyül ederek kendi verilerini düzenlemeye başlar. (Paul Simon'ın sözleriyle, "İnsan görmek istediğini görür, gerisini boş verir.") Aslında lateral genikülat çekirdekte (LGN), gözyuvarını beyne bağlayan kalın sinirde, korteksten

32. R. Quiroga ve diğerleri, "Invariant Visual Representation by Single Neurons in the Human Brain", *Nature* 435 (2005), s. 1102-07.

göze uzanan lifler gözden kortekse uzanan liflerden on kat daha fazladır. Gözlerimizi yalancı çıkartırız. William James'in *Pragmatizm*'de yazdığı gibi: "Duyum, şikâyetini avukatına anlattıktan sonra mahkeme salonunda kendi davasına dair onun münasip gördüğü aktarımı ses çıkarmadan dinleyen bir müvekkilin durumuna benzer."[33]

Tüm bu anatomi derslerinin anafikri nedir? Zihin bir fotoğraf makinesi değildir. Cézanne'ın da anladığı üzere, görmek tahayyül etmektir. Sorun şu ki gördüğümüzü *düşündüğümüz* şeyleri sayıya dökmek kabil değildir. Her insan kendi özgün görüşüne hapsolmuştur. Kendi bilincimizi dünyadan çekip alır ve gözyuvarlarının gayri şahsi dürüstlüğüyle görürsek, biçimsiz uzayda parıldayan yalnız ışık noktalarından başka bir şey göremeyiz. Böyle bir durumda dağ olmayacak, tuval yine boş olacaktır.

Cézanne'ın başlattığı post-izlenimci hareket güvenilmez öznelliğimizi konu alan ilk üsluptu. Onun resimleri resim eleştirisidir: Resimlerinde kendi gerçekdışılığımıza dikkat çeker.[34] Bir Cézanne resmi manzaranın negatif uzaydan yapıldığını ve meyve kâsesinin fırça darbelerinden oluşan bir demet olduğunu kabul eder. Her şey tuvale uyacak şekilde düzenlenmiştir. Üç boyut iki boyuta indirilmiş, ışığın yerini boya almış, tüm sahne bilerek yaratılmıştır. Cézanne bize sanatın insan marifetleriyle çevrili olduğunu hatırlatır.

Bizi şok eden şey görme sürecinin sanata olan benzerliğidir. Gördüklerimiz gerçek değildir. Gördüğümüz şeyler tuvalimize, yani beynimize uyacak şekilde düzenlenir. Gözlerimizi açtığımızda, yanılsamalı bir dünyaya gireriz; bu dünya retinanın parçaladığı, korteksin de yeniden yarattığı bir sahnedir. Nasıl bir ressam bir resmi yorumlarsa, biz de duyumlarımızı yorumlarız. Nöronal haritalarımız ne kadar kesin olursa olsun, gerçekte gördüğümüz şeyi asla çözmeyecektir, zira görme kişisel bir olgudur. Görme deneyimi retina piksellerini ve görme korteksinin parçalı çizgilerini aşar.

---

33. William James, *Writings 1902-1910,* New York: Library of America, 1987, s. 594.

34. Eleştirmen Clement Greenberg bu tür bir Kantçı özeleştirinin modernizmin özünü oluşturduğunu savunmuştu. Modernist sanatçı, der, "disiplinin kendisini eleştirmek için bir disiplinin temel yöntemlerini" kullanır. Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Art and Literature* 4 (1965).

Gördüklerimizi ifade etmemizi sağlayan araç bilim değil sanattır. Bu bakımdan, resim gerçekliğe en yakın olan, bizi deneyime en çok yaklaştıran şeydir. Cézanne'ın elmalarına baktığımızda, kafasının içine gireriz. Cézanne kendi zihinsel temsillerini temsil etmeye çalışarak sanatın gerçekçilik mitini nasıl aşacağını göstermişti. Rainer Maria Rilke'nin yazdığı gibi, "Cézanne meyveyi o kadar gerçek yapmıştı ki yenilebilir olmaktan çıkmıştı, tam da bu şekilde şeyimsi ve gerçek, orada olma inatçılıklarıyla yok edilemez olmuşlardı."[35] Elmalar her zaman neyse o olmuşlardır: Zihnin yarattığı bir resim, gerçek görünecek kadar soyut bir görüş.

35. Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne,* Londra: Vintage, 1985, s. 33.

6
igor stravinski
müziğin kaynağı

> Yalnızca çok ileri gitmeyi göze alanlar ne kadar uzağa gidileceğini bilebilir.
>
> T.S. Eliot

BALE SEKİZDE başlamıştı. Paris o gün sıcak ve rutubetli bir yaz günü yaşamış ve bu rahatsız edici hava gece de devam etmişti. Tiyatronun içinde boğucu bir atmosfer vardı. Salonun ışıkları sönünce, oyun öncesi içkileriyle hafif çakırkeyf olmuş seyirciler de program metinlerini bir kenara bırakıp susmuşlardı. Erkekler şapkalarını çıkartıp alınlarını silmiş, kadınlar da boyunlarındaki yaka kürklerini çıkartmışlardı. Ve perde yavaşça açıldı.

Dördüncü sırada, smokini içinde sicim sicim terleyen İgor Stravinski gerilmeye başlamıştı. Müziğini kendisinin bestelediği *Bahar Ayini* balesi ilk kez seyirci karşısına çıkıyordu. Hırslı ve genç bir besteci olan Stravinski kozmopolit kalabalığa dehasını göstermek için yanıp tutuşuyordu. Yeni müzik eseriyle ünlü olmak istiyordu; eseri öyle şok edici olmalıydı ki bir daha asla unutulmamalıydı. Modern zamanlar modern sesler gerektiriyordu ve Stravinski de civardaki en modern besteci olmak istiyordu.

O gece ilk dans *Bahar Ayini* değildi. Ballets Russes'in emprezaryosu ve aynı zamanda bu besteyi ısmarlamış olan Sergey

Diyagilev geceye klasik *Les Sylphides* ile başlamayı tercih etmişti. Chopin'in piyano müziği ve her zaman zarif olan Michel Fokine'in koreografisinin eşlik ettiği bu polonez kalabalığı memnun etmiş olsa da, aslında Stravinski'nin isyan ettiği her şeye sahipti. Fokine bu noktada Chopin'in hayali armonilerinden ilham almış ve baleyi bir romantizm düşlemine –saf bir şiirsel soyutlama eserine– dönüştürmüştü. Eserin tek konusu güzelliğiydi.

Bu parçadan sonra herhangi bir ara verilmedi. Alkışlar diner dinmez salonu merak dolu bir bekleyiş sardı. Sıkışık sahneye birkaç vurmalı çalgıcı daha geldi. Yaylı çalgıcılar görev bilinciyle enstrümanlarının akordunu yaptılar. Ardından orkestra şefi Pierre Monteux şef değneğiyle hazır işaretini verdi. Fagotçuya işaret etti. *Ayin* başlamıştı.

Bahar Ayini ilk başta aldatıcı derecede kolaydır. En üst perdeden çalan fagot (sesi bozuk bir klarneti andırır) eski bir Litvanya halk ezgisini çağrıştırır. Bu oynak parça masum kulaklara sanki bir sıcaklık vaat eder. Kış bitmiştir. Ölü toprağın yeşil tomurcuklar arpejine yerini bıraktığını işitebiliriz.

Fakat T. S. Eliot'ın da dikkat çektiği üzere, bahar aynı zamanda en gaddar zamandır. Leylaklar açar açmaz Stravinski'nin orkestra parçasının müthiş ahenksizliği de başlar, tıpkı "Doğa'nın kendi biçimlerini yenilediği anda her şeyin deneyimlediği muazzam duyum" gibi.[1] Müziğin en acımasız geçişlerinden birinde, Stravinski eserinin ikinci bölümünü devasa bir ses migreniyle açar. Müzik yeni başlamış olmasına karşın, Stravinski şimdiden beklentilerimizi bütünüyle reddetmenin keyfini çıkarmaktadır. Bu kısma "Bahar Alâmetleri" adını vermiştir.

"Alâmetler" jayra alâmet değildir. Birkaç saniye sonra fagotun renkli halk ezgileri epileptik ritmin altında boğulur, korno sesleri asimetrik olarak *ostinato** ile çatışır. Baharın bütün yaratımları birdenbire dikkat çekmek için birbirleriyle yarışmaya başlar. Gerilim arttıkça artar, arttıkça artar, ama akacak bir mahreç bulamaz. Düzensiz moment tıpkı bir mahşer günü müziği gibi acımasızdır; vuruş giderek öldürücü bir *fortissimo*'ya** dönüşür.

1. Stephen Walsh, *Igor Stravinsky: A Creative Spring,* Berkeley: University of California, 2002, s. 208.

* *Ostinato*: Bir müzik eserinde tekrar edilen melodi cümlesi veya ritmik kalıp. Çoğunlukla bas partisinde görülür. (ç.n.)

** *Fortissimo*: Bir müzik eserinin forte'den daha güçlü seslendirilmesi. (ç.n.)

İşte tam bu sırada galadaki dinleyiciler çığlık atmaya başladılar. *Ayin* hengâmeye yol açmıştı.

Çığlıklar bir kez başlayınca artık durması mümkün değildi. "Alâmetler" akorunun şamarını yedikten sonra, burjuvazi koridorlarda dövüşmeye başlamıştı. Yaşlı kadınlar genç estetlere saldırıyor, balerinlere hakaret ediliyordu. Hengâme o kadar gürültülü bir hal almıştı ki Monteux artık orkestrayı duyamıyordu. Orkestra gitmiş, yerine enstrüman seslerinin birbirine karıştığı bir kakofoni gelmişti. Müzikteki ahenksizliğin [*disonans*] yerini gerçek bir ahenksizlik almıştı. Çıkan arbede Stravinski'yi öfkeden deliye döndürmüştü. Aptal bir dinleyici kitlesi sanatını mahvediyordu. Kızgınlığı yüzünden okunan Stravinski oturduğu yerden kalkmış ve arka tarafa doğru koşmaya başlamıştı.

Kuliste Diyagilev vardı, deli gibi salonun ışıklarını bir yakıp bir söndürüyordu. Hızla yanıp sönen ışıklar salondaki cinnet halini daha da artırmıştı. Balenin koreografı olan Vaslav Nijinski sahneden inmiş, bir sandalyenin üstüne çıkarak dansçılara avazı çıktığı kadar bağırıp tempoyu duyurmaya çalışıyordu. Sahnedekiler onu duyamıyordu, ama önemi yoktu. Ne de olsa dansın konusu düzensizlikti. Müzik gibi Nijinski'nin koreografisi de sanatın bilinçli olarak reddedilmesiydi. Akademik balenin inceltilmiş, üç boyutlu şekilleri, kol ve bacakların ayrı konumlanışı, yaylanma hareketi, şehvetli kucaklaşmalar, dışa çevrilmiş ayaklar, bale eteği tüm bu dans gelenekleri alaya alınmıştı. Nijinski'nin yönetiminde dinleyiciler yalnızca dansçıların profillerini görüyorlardı; kambur gibi eğilmiş, kafaları aşağı doğru sarkmış dansçıların içe kıvrık ayakları ahşap sahneyi dövüyordu. Sonradan dans nedeniyle organlarının sarsıldığını söyleyeceklerdi. Bale de müzik kadar hiddetli derecede yeniydi.

Sonunda Paris polisi geldi, fakat polisin varlığı kargaşayı daha da artırdı. Gertrude Stein sahneyi şöyle tarif eder: "Hiçbir şey duyamıyorduk.... Dans çok iyiydi ve yanımızda değneğini sürekli sallayan bir adam dikkatimizi dağıtsa da dansı görebiliyorduk. En sonunda yanındaki heyecanlı tiplerden biriyle kavgaya tutuştu, adamın değneği indirmesiyle diğerinin karşı koymak için kafasına taktığı silindir şapkanın ezilmesi bir oldu. Her şey inanılmaz şiddetliydi."[2] Öfke dalgası müzik durana kadar devam etti.

2. Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* Londra: Penguin Classics, 2001, s. 150.

O gece yaşananların tek tesellisi oyunun epeyce reklamının yapılmış olmasıydı. Stravinski'nin orkestra eseri tüm şehrin dilindeydi. Birdenbire Colette'ten daha çok ilgi toplar olmuştu. Stravinski sonradan bu geceyi acı-tatlı diye hatırlayacaktı. Öncesinde hiç kimse sanatından haberdar değilken, şimdi gerçekten bir şöhret haline gelmiş, avangardın ikonu olmuştu. İcra tamamlanıp salon boşaldığında, Diyagilev Stravinski'ye tek bir şey söylemişti: "Tam benim istediğim gibiydi."[3]

O gece kalabalık neden galeyana gelmişti? Bir müzik parçası nasıl bir kalabalığı şiddete sürükleyebilirdi? *Ayin*'in sırrı budur. Dinleyiciler için Stravinski'nin yeni eseri amansız özgünlüğün sesiydi. Kalabalık daha fazla Chopin beklerken, modern müziğin hunharca doğuşuna şahit olmuştu.

Bu acının kaynağını partisyonda gerçek anlamıyla görmek mümkündür. Notalardaki kekeleme sayfalarca sürer. Siyahlıklar, ses pıhtıları. Saf, acı verici bir ses dolgunluğu ancak uzaktaki ürkütücü bir klarnet solosuyla kesilir. *Ayin*'in enstrümanları bile senfoni geleneğine hakaret eder. Stravinski romantik bestekârların taşıyıcısı olan yaylı enstrümanları boş vermişti. Yaylıların ince sesi ona insan sesini hatırlatıyordu. İnsanların olmadığı bir senfoni sesi, "Güzelliğin yükselişi önünde"[4] müziğin sesini duymak istiyordu.[5]
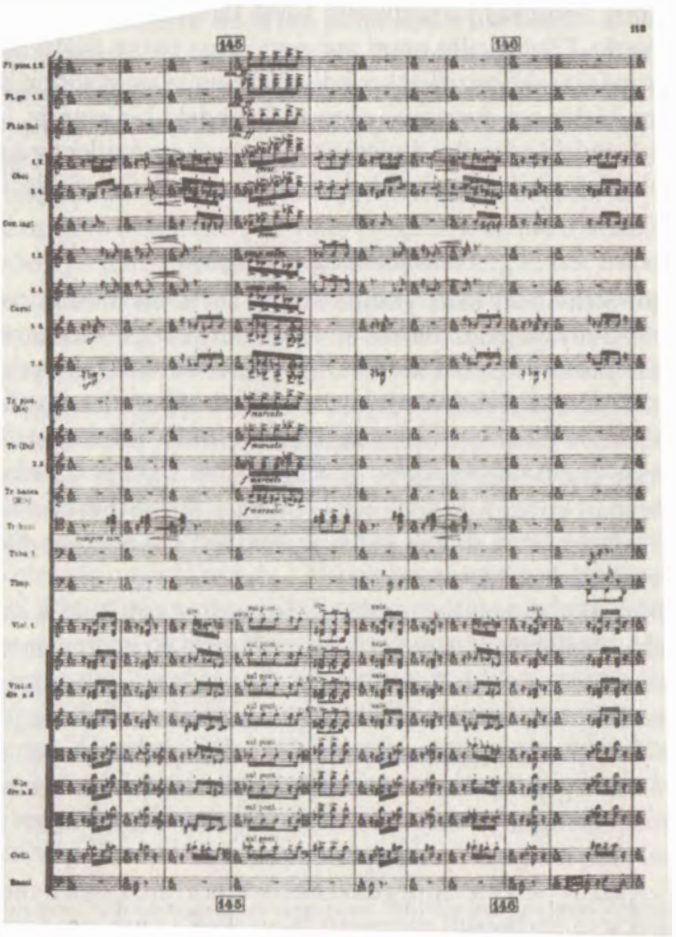
Stravinski bu etkiyi dinleyici kitlesine hiçbir ödün vermeden yaratmıştı. Dinleyicilerin geleneklerini bozmuş, yanılsamalarını paramparça etmişti. Galadaki kalabalık güzelliğin değişmez olduğunu düşünürken –bazı akorlar diğerlerinden daha hoştu– Stravinski daha iyisini biliyordu. İçgüdüsel olarak bir modernist olan Stravinski güzellik hissimizin değiştirilebileceğini, taptığımız armonilerin ve güvendiğimiz tonik akorların kutsal olmadığını fark etmişti. Hiçbir şey kutsal değildir. Doğa gürültüdür. Müzik işitmesini öğrendiğimiz bir ses parçacığından başka bir

3. Igor Stravinsky ve Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Londra: Faber, 1979, s. 46-47.

4. Vera Stravinsky ve Robert Craft (Der.), *Stravinsky in Pictures and Documents*, NewYork: Simon and Schuster, 1978, s. 524-26.

5. *Ayin* ne kadar acı verir? Zelda ve F. Scott Fitzgerald yemeğe gelen misafirlerine iki seçenek sunarlardı: *Ayin*'in cızırtılı bir kaydını dinlemek ya da kötürüm kalmış askerlerin fotoğraflarına bakmak. Belli ki ikisini az çok aynı kefeye koyuyorlardı.

şey değildir. *Ayin*'le birlikte Stravinski yeni bir şeyler öğrenme zamanının geldiğini beyan ediyordu.



Besteci Leopold Stokowski'nin koleksiyonunda yer alan *Bahar Ayini*'nin kenarına not düşülmüş bir partisyonu. Stokowski, daha sonraları Waltd Disney'in animasyon filmi *Fantazya* için bu senfoniyi yeniden düzenleyecekti.

Zihnimizin yoğrulabilirliğine –yeni müzik türlerine uyum sağlama yeteneğimize– olan bu inanç Stravinski'nin kalıcı içgörüsüydü. Dendiğine göre, İsviçre'de *Ayin*'i bestelemeye başladığı dönemde piyanosunda ahenksiz sesleri denerken komşusunun küçük çocuğu penceresine gelip, "Yanlış!" diye bağırır, ama Stravinski umursamazmış. Sonunda yanlışlıkların beyin tarafından düzeltileceğini biliyordu. Dinleyiciler onun zor notalarına uyum sağlayacak ve sanatındaki saklı güzelliği keşfedecekti. Bugün sinirbilimin bildiği üzere, bizim ses duyumuz oluşum halindeki bir eserdir. İşitme korteksindeki nöronlar dinlediğimiz şarkı ve senfoniler tarafından sürekli değiştirilmektedir. Hiçbir şey sonsuza kadar zor değildir.

Ahenksizliğin Doğuşu

İgor Stravinski 1882 yılında küçük soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası St. Petersburg'da opera sanatçısıydı. Ailesi hukuk okuması konusunda ısrarcı olmasına karşın Stravinski hukuktan nefret ediyordu. Sıkıcı bulduğu her şey hukuk sisteminde cisimleşmişti: Kurallar, biçimler, hükümler. Derslerinde çile dolduran genç İgor kendisini *angst*'a* kaptırmıştı. Sonradan çocukluk dönemini "onunla ilişkili herkesi ve her şeyi cehennemin dibine yollayacağım anı beklediğim dönem" diye tarif edecekti.[6]

Beklediği an babasının ölümüyle geldi. Artık hukuk mektebinden ayrılabilirdi. Hemen Nikolay Rimski-Korsakov'un müzik akademisine yazıldı. Stravinski'nin hayatı boyunca çalıştığı tek önemli hocası Rimski-Korsakov olacaktı. Eski halk ezgilerini yeniden işleyerek modern senfoniler haline getirecek olan olgun Stravinski gibi, Korsakov da çelişkileriyle var olan bir besteciydi. Alman müziğini seven bir Rus milliyetçisi, yumuşak karnı *yüzyıl sonu* olan bir çarlık yanlısıydı.

Korsakov St. Petersburg'daki konservatuvarda İgor'a modern bestecinin endişesini aşılamıştı. Korsakov'a göre, modern müziğin önündeki sorun basitti: Orkestra müziği sıkıcılaşmıştı. Wagner'in büyük ihtirasının yerini, pek çoğu baleler için yazılan neşeli pastişler almıştı. (Wagner tam da kendisinden beklenen

* *Angst*: Nesnesi olmayan endişe, varoluş endişesi. (ç.n.)

6. Igor Stravinsky ve Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Londra: Faber and Faber, 1960, s. 26.

bir davranışla bunun suçunu Yahudilere atmıştı.) Daha da kaygı verici olan şey, modernist devrimin bestecileri geride bırakmak üzere olmasıydı. Ressamlar soyutlamayı keşfetmekle meşguldü, oysa müzik zaten soyuttu. Şairler sembolizmi yüceltiyorlardı, oysa müzik her zaman sembolik olmuştu. Müzik *Ring Cycle*'dan daha azametli, Bach'tan daha kesin olamazdı. Modern besteci geçmişin çelmesini yemişti. Bu nedenle ses devrimi bir yapısöküm edimiyle başlamak zorundaydı. Wagner'in bundan yarım yüzyıl önce müzik üslubunu yenilemek üzere kendi şiddet dolu serüvenine giriştiğinde dile getirdiği üzere, "Şu anda sanat eserleri yaratılamaz, ancak devrimci faaliyet yoluyla, yıkıp parçalanmaya değen her şeyi yıkıp parçalayarak hazırlanabilir."[7]

Modernist darbe 1908'de Arnold Schoenberg klasik müziğin yapısını terk etme kararı aldığında gerçekleşti. Bir estetik isyan eylemi olarak bu adım bir romancının olay örgüsünü terk etmesiyle eşdeğerdi. Schoenberg'den önce her senfoninin birkaç basit kuralı vardı. Birincisi, besteci üç notalı bir akor olan tonik üçlüyü uygulardı.[8] Bu akor, müziğin görülmez merkezi, ilerleyişini belirleyen yerçekimi kuvvetiydi. Sonra, besteci dikkatle tonik üçlüden uzaklaşır ama çok uzağa gitmezdi. (Tonikten akustik uzaklık arttıkça, ahenksizlik de artar ve çok fazla ahenksizlik nezakete aykırı görülüyordu.) Müzik her zaman toniğin muzaffer geri dönüşüyle, armonik bir sonun mutlu sesiyle bitiyordu.

Schoenberg bu biçimin boğucu olduğunu düşünüyordu. Müziğinin yapısının "vasat bir *kitsch* taciri"nin bunaltıcı, eskimiş yeteneklerini değil, kendi ifade etmek istediği ihtiyaçları yansıtmasını istiyordu. "Ahenksizliğin kurtarılacağı", senfoninin sekiz notalı dizinin kolay klişelerinden sıyrılıp özgür kalacağı günü hayal etmeye başlamıştı. "Sanatsal açıdan intihar etmem gerekiyorsa" der Schoenberg, "bunu kabul etmem lazım."[9]

---

7. O dönemde, *Ayin* için koparılan yaygaranın 1861'den bu yana, yani Wagner'in *Tannhaüser*'i icra edilirken dinleyicilerin çığlık atmasından bu yana müzik dünyasında görülen en büyük hengâme olduğu söylenirdi. Açılış gecesinde yaşanan fiyaskodan sonra Stravinski kendisini şöyle teselli etmişti: "Wagner'i 45 yaşındayken ıslıkladılar. Ben daha 35 yaşındayım. Demek ki ben de ölmeden önce zafere ulaştığımı göreceğim." (Kelly, s. 299).

8. Her üçlü bir kök nota, üzerine onun üçlüsü bir nota ve bu notanın üçlüsü bir notadan oluşur. Örneğin Do üçlüsü Do-Mi-Sol notalarından oluşur. Bu, doğrudan doğruya oktav Do majör gamdan (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do) türer.

9. Alex Ross, "Whistling in the Dark", *The New Yorker*, 18 Şubat 2002.

Atonaliteyle intihar, en sonunda, Schoenberg'in 1908'de yazdığı Fa diyez minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün ortasında geldi. Bu dörtlü bir tonal entropi incelemesidir: Fa diyez minörün yavaş yavaş bozulduğunu duyarız. Dörtlünün üçüncü bölümüne gelindiğinde –sopranonun "Ben yalnızca kâhinsel bir sesin kükremesiyim" diye girdiği sırada– tonal yapı tümüyle silinmiştir. Tek başına hiçbir armonik birkaç oynak saniyeden fazla sürmez. Bir bütün olarak eseri yöneten yalnızca parçalarıdır. Klasik müzik yapısöküme uğratılmıştır.

O geceki programda Schoenberg bu "curcuna"nın arkasındaki mantığı açıklamaya çalışmıştı. Biçimden yana özgür olması gerekiyordu, çünkü müzik biçiminin artık bir anlamı yoktu. "Ahenksizliklerin ezici çokluğu" artık bastırılamaz ya da sansürlenemezdi.[10] Schoenberg artık başkalarının kurallarına uymayı bırakmıştı. Kendi kurallarını yazma zamanı gelmişti.

Stravinski Schoenberg'i ilk duyduğunda bu kıdemli müzisyenin önemini hemen fark etmişti. Bir çizgi aşılmıştı. Besteci artık *her şeyi*, çirkin şeyleri bile ifade etmekte özgürdü. Stravinski önceki bir mektubunda, "Schoenberg çağımızın en büyük yaratıcı ruhlarından birisidir" diye yazıyordu.[11]

Viyanalı dinleyiciler aynı fikirde değildi. Schoenberg tonaliteyi tamamen terk etmeden önce de besteleri beğeninin sınırlarını genişletmişti. Wagner'le boğuştuğu *Verklärte Nacht*'ı (1890) Viyana müzik camiası tarafından bilinmeyen bir ahenksizlik içerdiği gerekçesiyle yasaklanmıştı. Resmiyetçi-kuralcı toplum Schoenberg'in *yalnızca* bilinmeyen seslerle ilgilendiğini fark etmemişti. Ahenksiz bir ses eğer biliniyorsa, o zaman yeterince ahenksiz değildir. Schoenberg müziğini anlatmak için kimya metaforundan yararlanmayı seviyordu, zira kimya küçük değişikliklerin aşırı kuvvetli kimyasallar yaratabildiği bir bilimdi. "Bir hidrojen atomu fazla ya da bir karbon eksik" diye yazıyordu Schoenberg, "önemsiz bir maddeyi bir pigmente, hatta bir patlayıcıya dönüştürür."[12]

10. Aktaran Charles Rosen, *Arnold Schoenberg,* Chicago: University of Chicago Press, 1996, s. 33.
11. Walsh, *Igor Stravinsky*, s. 190.
12. Aktaran Peter Conrad, *Modern Times, Modern Places,* New York: Knopf, 1999, s. 85.

Ayin'in bestelendiği yıl olan 1913'e gelindiğinde Schoenberg müzik dinamiti yapmanın yolunu bulmuştu. Onun sanatı yalnızca atonal değildi; *acı verici derecede* atonaldi. *Ayin*'in galasından yalnızca iki ay önce, Oda Senfonisi no. 1, op. 9'u çaldığı bir konserinde, dinleyicilerle arasındaki nazik ilişki nihayet kopmuştu. Schoenberg'in yenilikleri karşısında dinleyicileri isyan etmişti: Sahnedekiler yuhalanmış ve polis çağırarak programı iptal ettirmişlerdi.[13] Travma geçiren dinleyiciler adına konuşan doktorlar Schoenberg'in atonalitesinin duygusal ve psişik strese yol açtığını söylemişlerdi. Boyalı basın dava ve yumruklaşma haberleriyle doluydu. Schoenberg ise pişman değildi: "Eğer bu bir sanatsa herkes için değildir, yok eğer herkes içinse o zaman sanat değildir."[14]

Petruşka Stravinski'nin Schoenberg'in cüretkâr avangardının izinde giden ilk büyük eserdi. Fakat Stravinski selefinin aksine tonaliteyle olan sorununu tonaliteyi tamamen ortadan kaldırarak çözmemişti. Atonalitenin çok boğucu olmasından ve Schoenberg'in, tüm "rasyonalizmi ve kurallarıyla şirin, evcil bir Brahms"a dönüşmesinden endişe ediyordu.[15] Stravinski dinleyicilerine *aşırı dozda* tonalite vererek eziyet etmeye karar vermişti. Canlanan bir kuklayı konu alan bir Diyagilev balesi olan *Petruşka*'da Stravinski iki eski halk ezgisini alıp, bunları kurulmuş iki oyuncak gibi birbirine düşürmüştü. Böylece iki anahtarda (neredeyse tamamen siyah tuşlardan oluşan Fa diyez minör ve tamamen beyaz tuşlardan oluşan Do majör) aynı anda ortaya serilen çift tonlu bir müzik ortaya çıkmıştı. Sonuç çözümsüz bir muğlaklık, çok fazla ahengin ironik ahenksizliğidir. Kulak işiteceği şeyi seçmek zorundadır.

Gürültü Dalgaları

Ses duyumuz saniyede 340 metre hızla giden bir ses dalgası kulak zarına çarptığında işlemeye başlar. Bu titreşim vücuttaki

13. Keza Alban Berg'in *Alternberglieder* ve *Uber die Grenzen*'i (Sınırların Ötesinde) eserleri hakkında da şikâyetler olmuştu. Bu eserlerde kromatik dizinin 12 tonu aynı anda çalınıyordu. Berg Schoenberg'in öğrencisiydi ve o gece orkestranın başında Schoenberg vardı.
14. Ross, "Whistling in the Dark."
15. Walsh, *Igor Stravinsky,* s. 397.

en küçük üç kemiği (kulağın içindeki bir iskeleti) harekete geçirir ve bunlar salyangozdaki sıvı dolu zara basınç yapar. Bu sıvı basınç oluşturan hava dalgalarını tuzlu sıvı dalgalarına dönüştürür ve o da tüy hücrelerini (mikroskopla görülebilecek kıllara benzediklerinden bu ad verilmiştir) harekete geçirir. Çok ince olan bu hareket iyon kanallarını açar, hücreleri elektrik yüklü hale getirir. Hücrelerin yüzeyindeki tüyler yeterince keskin bir açıyla yeterince uzun bükülürlerse, beyne bir elektrik sinyali yollarlar. Sükunet bozulur. Ses başlamıştır.

Salyangozda bu nöronlardan 16 bin adet vardır. Gürültülü bir dünyada bunlar durmadan bükülürler. Hava titreşimlerle doludur ve her titreşim kulağın yankı odasında çınlar. (Tüy hücreleri atomik boyutta seslere duyarlıdır. Brown hareketini, atomların rastgele itiş kakışını gerçekten duyabiliriz.) İyi ama bu elektrik kakofonisi içinden bütünlüklü bir sesi ayırt etmeyi nasıl başarırız?

Cevap anatomide saklıdır. Tüy hücreleri piyanodaki tuşlar gibi düzenlenmiştir. Bir uç yüksek frekanslı seslere yanıt verecek şekilde akort edilmişken, diğer uçta düşük frekanslı vuruşlar bükülmelere sebep olur. Bir dizi çalındığında tüy hücreleri yükselen notaları yansıtır. Müzikle birlikte salınırlar, gürültüdeki enerjiyi ustaca uzamsal bir elektrik koduna dönüştürürler.

Öte yandan her ses tüy hücrelerinin geçici bir modeli olarak başlasa da, bu yalnızca dinlemenin başlangıcıdır. Onaltıncı notayı çalmak için gereken sürede, kulağın duyduğu duyumsal dedikodular beynin içinde tekrar tekrar prova edilir. Sonunda ses birincil işitme korteksine, yani nöronların özgül ses perdelerini yakalayacak şekilde tasarlanmış oldukları yere ulaşır. İşitme korteksi kulağın içinde çınlayan ses dalgalarının tüm spektrumunu temsil etmek yerine, gürültünün içindeki notayı bulmaya odaklanır. Anlayamadığımız kakofoniyi duymazlıktan geliriz. (Tam da bu nedenle farklı enstrümanlarla çalınan bir müzik perdesini tanıyabiliriz. Trampet ve keman çok farklı ses dalgaları yaysa da, bu farkları önemsemeyiz. Önem verdiğimiz tek şey ses perdesidir.) İşitme korteksindeki bu seçici nöronlar uyarılınca müphem ürpertiler nihayet bir müzik notasına dönüşür.[16]

16. D. Bendor ve Q. Wang, "The Neuronal Representation of Pitch in the Primate Auditory Cortex", *Nature* 436 (2005), s. 1161-65.

Fakat bir müzik eseri zamana göre düzenlenmiş birtakım notalardan ibaret değildir. Müzik gerçek anlamıyla ancak farklı ses perdeleri bir kalıp haline geldiğinde başlar. Bunun kökeninde beynin kendi sınırlılıkları vardır. Müzik haz veren bilgi taşkınıdır. Ne zaman bir gürültü bizim işleme yeteneklerimizin üstüne çıksa –tüy hücrelerimize çarpan farklı ses dalgalarının tümünü deşifre edemeyiz– zihin pes eder. Tek tek notaları anlamaya çalışmaktan vazgeçer ve onun yerine notalar *arasındaki* ilişkiyi anlamaya çalışır. İnsanın işitme korteksi bu işi (beynin sol arka yarıküresinde yer alan) kısa süreli ses belleğini cümle, motif ve bölüm gibi daha büyük kalıpları açığa çıkarmak için kullanarak başarır. Bu yeni yakınlaşma bize uzamda gelişigüzel uçuşan tüm bu notalardan bir *düzen* bulup çıkarma olanağı tanır ve beyin düzen konusunda saplantılıdır. Anlamlandırabilmek için duyumlarımıza ihtiyaç duyarız.

Müziğin kaynağı işte bu psikolojik içgüdüdür: Nöronal düzeyde nasıl olursa olsun bir kalıp ararız. Bir senfoni dinlediğimizde hareket halinde bir gürültü duyarız, her nota bir sonrakine karışır. Ses *sürekli* olduğu görüntüsü çizer. Elbette fiziksel gerçekliğe göre her ses dalgası aslında ayrı –partisyonda yazılı notalar kadar ayrı– bir şeydir. Fakat müziği bu şekilde algılamayız. Beynimize gelen verileri sürekli soyutlarız, gürültü dalgasına ayak uydurabilmek adına kalıplar icat ederiz. Ve beyin aradığı kalıbı bir kez bulunca, hemen tahminler yürütmeye başlar, bir sonraki notanın hangisi olduğunu tahayyül eder. Daha biraz önce işittiğimiz melodiyi beklediğimiz melodiye dönüştürerek gelecekte hayali bir düzen kurar.[17] Kalıp bulmak amacıyla dinleyerek, her notayı beklentilerimiz üzerinden yorumlayarak, ses parçacıklarını bir senfoninin yükseliş ve alçalışlarına dönüştürürüz.

Duygu Gerilimi

Müziğin yapısı kalıp için yanıp tutuşan insan beynini yansıtır. Tonal müzik (yani çoğu barok, klasik ve romantik müzik) tonik üçlü yoluyla bir melodi kalıbı oluşturarak yola çıkar. Bu kalıp şarkının çerçevesini çizecek olan anahtardır. Beyin şiddetle bu yapıya ihtiyaç duyar, zira bu ona akabinde gelen karmaşık nota-

17. A. Patel ve E. Balaban, "Temporal Patterns of Human Cortical Activity Reflect Tone Sequence Structure", *Nature* 404 (2002).

ları düzenleme olanağı verir. Bir anahtar ya da motif anımsatıcı bir kalıp içinde belirtilir, sonra bundan uzak durulur ve sonra ahenkli bir sessizlik ânında geri döner.

Fakat bir kalıbın beyne kendisini beğendirmesi kolay değildir. Müzik işitme korteksini müziğin düzenini ortaya çıkarma konusunda zorladığı sürece bizi heyecanlandırır. Müzik çok barizse, kalıpları önceden mevcutsa, sinir bozucu ve sıkıcıdır. Tam da bu nedenle besteciler tonik akoru şarkının başında verirler ve sonra en sona kadar ondan köşe bucak kaçarlar. Beklediğimiz kalıp ne kadar geç gelirse, duygusal boşalma o kadar çok olur. İşitme korteksi şad olur, aradığı düzeni bulmuştur.

Bu psikolojik ilkeyi kanıtlamak amacıyla müzikolog Leonard Meyer, klasik kitabı *Emotion and Meaning in Music*'te (Müzikte Duygu ve Anlam, 1956) Beethoven'ın Do diyez minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, op. 131'in beşinci bölümünü analiz etmişti. Meyer'e göre müziğin tanımı düzen beklentilerine boyun eğmesi üzerinden değil, düzenle "flört" ettiği gerçeğini kabul ederek yapılabilirdi.[18] Meyer, Beethoven'ın şaheserindeki elli ölçüyü tespit etmişti; buna göre Beethoven'ın ritmik ve armonik bir kalıbı açıkça belirttiğini ama sonra incelikli bir tonal dansla onu tekrarlamaktan dikkatle kaçındığını ve onun yerine kalıbın farklı türlerini önerdiğini iddia ediyordu. Beethoven bu kalıbın kaçamaklı gölgesidir. Eğer Mi majör tonik ise, Beethoven Mi majör akorunun eksik versiyonlarını çalar, doğrudan ifade etmekten her zaman dikkatle kaçınır. Müziğinde bir belirsizlik öğesi hep vardır, onun bize vermeyi reddettiği tek akor için beyinlerimizi yalvarıp yakartır. Beethoven bu akoru sona saklar.

Meyer'e göre müzik hissinin kaynağı müziğin (gerçekleşmemiş beklentilerimizden doğan) ertelemeli gerilimidir. Geçmişteki müzik teorileri bir gürültünün gerçek imgeler ve deneyimler dünyasıyla ilişkisine (bağlamsal anlamına) odaklanmıştı, oysa Meyer müzikte bulduğumuz duyguların bizzat müziğin gelişen olaylarından çıktığını savunuyordu. Bu "cisimleşmiş anlam" senfoninin çağrıştırdığı ve sonra da umursamadığı kalıplardan, kendi biçimi içinde yarattığı muğlaklıktan doğar. "İnsan zihni için" diye yazar Meyer, "bu tür şüphe ve karmaşa durumları

18. Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music,* Chicago: University of Chicago Press, 1961, s. 145-60.

nefret uyandırır. Zihin bu tür şeylerle karşılaştığında açıklık ve kesinlik elde etmeye çalışır."[19] İşte biz de bir umutla Mi majörün çözüme kavuşmasını, Beethoven'ın yerleşik kalıbının tamamlanmasını bekleriz. Bu gergin bekleyiş, der Meyer, "bu parçanın tek varlık nedenidir, zira amacı tam da tonikteki kadansı ertelemektir."[20] Belirsizlik duyguyu yaratır. Müzik, anlamını ihlâl edilmesinden alan bir biçimdir.

Stravinski'nin müziği *tümüyle* ihlâldir. Kültürlü dinleyici kitlesi müziğin yalnızca muntazam bir ölçüye göre çalınan ahenkli akorların derlemesi olduğunu düşünürken, Stravinski yanıldıklarını fark etmişti. Hoş sesler sıkıcıdır. Müzik bizi ancak gerilimle karşı karşıya getirdiğinde ilginçtir ve gerilimin kaynağı da çatışmadır. Stravinski dinleyicilerin esas istedikleri şeyin isteklerinin reddedilmesi olduğunu görmüştü.

Ayin bu çatışmalı felsefeyi ifade eden ilk senfoni eseriydi. Stravinski dinleyicilerin beklentilerini önceden görmüş ve sonra hepsini tek tek boşa çıkarmıştı. Standart bahar şarkısını almış ve sanatını onun karşıtından yaratmıştı. Ahenksizlik asla ahenge boyun eğmez. Düzen asla düzensizliğe galebe çalamaz. Korkunç bir gerilim vardır, ama asla çözüme kavuşmaz. Her şey daha da kötüleşir ve sonra biter.

Duyarlı sinirlerimiz bu tür bir müzik eserini hakaret kabul eder. Bir sinaptik alışkanlık organı olan beyin öfkeden deliye döner. Kendimizi sahnedeki şiddet dolu kurban dansıyla özdeşleştirmeye başlarız. Stravinski'nin niyeti buydu: Onun müziği ayan beyan bir kışkırtmaydı. Söylemeye bile gerek yok ama, başarılı da oldu. Peki neden? Stravinski sanatına bu kadar çok ıstırabı sıkıştırmayı nasıl başarmıştı?

Bu sorunun cevabı bizi düzen fikrine geri götürür. Müzik bizim kalıp arzumuzla başlasa da, müzik *hissi* Meyer'in de belirttiği üzere tahayyül ettiğimiz kalıp çözülmeye başladığında başlar. Elbette *Ayin*, bu anlamda, uzun bir çözülmedir. Stravinski bazı yeni müzik kalıpları bulmakla kalmamış, aynı zamanda eski kalıplarımızı öldürmemiz gerektiğinde de ısrar etmiştir. Yer yer halk ezgilerinden yararlanmış, sonra bunları kromatik kurşunlarla yok etmiştir. Majör akorlardan oluşan büyük uyutucu fırça

19. *A.g.e.*, s. 16.
20. *A.g.e.*, s. 151.

darbelerini almış ve bunları kübist bir makineden geçirmiştir. Strauss değersizleştirilmiş, Wagner ter's çevrilmiş, Chopin alaya alınmıştır. Klasisizm sinikleştirilmiştir.

Ayin'in kalıplarındaki sadistçe yenilik, bilgi dolu beklentilerimize uyum sağlamayı ısrarla reddetmesi, onun memnuniyetsizliğinin kirli sırrıdır. Stravinski bildiğimizi zannettiğimiz tüm kuralları hiçe sayarak bizi beklentilere *sahip olduğumuz*, zihnin belli düzen türlerini ve ardından gelen belli boşalma türlerini beklediği gerçeğiyle yüzleşmeye zorlar. Fakat *Ayin*'de bu beklentiler yararsız hale getirilir. Bir sonraki notanın ne olduğunu bilmeyiz. Bu da bizi kızdırır.

Müziğin geriliminin –Stravinski'de grotesk boyutlara taşınan gerilimin– yol açtığı duygular tüm bedende çarpıntıya yol açar. Orkestra çalmaya başlar başlamaz, bedende bir dizi değişiklik görülür. Gözbebekleri genişler, nabız ve kan basıncı yükselir, derideki elektrik iletkenliği azalır ve beyincik (beyinde bedenin hareketleriyle ilgili bölge) alışılmadık derecede aktifleşir. Bacak kaslarına dahi fazladan kan gönderilir. (Böylece zaman içinde müziğin temposuna göre ayağımızla ritim tutarız.) Ses biyolojik köklerimizi sarsar. Schopenhauer'in de dediği gibi, "Yaylılarla eziyet çeken bizzat biziz."

Elbette Stravinski kan basıncımızı nasıl yükselteceğini çok iyi biliyordu. İlk bakışta bunun tartışmaya açık bir başarı olduğu düşünülebilir. Modern sanatın bu denli acımasız olması şart mıdır? Güzelliğe ne oldu peki? Stravinski'nin kötü niyetinin kökeninde zihni derinden kavramış olması yatıyordu. Müziğin devindirici gücünün ahenk değil, çatışma olduğunu anlamıştı. Hissetmemizi sağlayan sanat canımızı yakan sanattır ve hiçbir şey acımasız bir senfoni kadar canımızı yakamaz.

Müzik nasıl bu denli acı verebilir? Çünkü duygularımıza doğrudan hitap eder. Hiçbir fikir onun duygularına bulaşmaz. Tam da bu nedenle "her sanat müzik mertebesine yükselmek ister."[21] Senfoni bize belirsizliğin heyecanını –bir kalıp aramanın haz dolu endişesini– verir, ama gerçek hayatın riskleri yoktur. Müzik dinlerken bir soyutlama bizi harekete geçirir. Bir şeyler hissederiz ama nedenini bilmeyiz.

21. William Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry,* Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 86.

Yenilikçi Stravinski

Stravinski "Alâmetler" kısmını –hengâmeye yol açan o korkunç sesi– piyanoda bestelemişti. Bir el Mi majör çalarken, diğeri yedinci akordan Mi bemol majör çalıyordu. Stravinski bu sesleri fildişi ve abanozdan tuşlarla basıyordu ve ritim, çalar saat kadar ısrarcıydı. Bu baş ağrısına bazı senkoplu vurgular da eklemişti. Dehşet artık bir rutine binmişti. Rivayete göre, Diyagilev "Alâmetler" kısmını ilk dinlediğinde, "Bu böyle daha ne kadar devam edecek?" diye sormuş ve kendisini ürküten bir cevap almıştır: "Sonuna kadar, canım."

İşin ironik yanı, "Alâmetler"in korkunç güzelliğinin gerçekten ahenksiz olmamasıdır. Ses aslında ahenksiz bir *birliktelik* içinde karşı karşıya getirilen klasik tonal akorlardan oluşmuştur. Stravinski iki ayrı armonik kutbu birleştirir ve bu da bir kısa devre etkisi yaratır. Kulak armoni parçaları duyar (Mi, Mi bemol, Do), ama beyin bu parçaları birleştiremez. Nasıl olur bu?

Çünkü ses *yenidir*. Stravinski alışıldık olanı elektriklendirmişti. Müzik tarihinde daha önce hiçbir besteci bizi bu tür bir çıplak *staccato** ile çalınan bu özgül sıkıştırılmış hava esintisiyle karşı karşıya getirmemişti. Beyin allak bullak olur, hücreleri şaşkına döner. Bu sesin ne *olduğu*, nereye *gidebileceği* ya da *bir sonraki* notanın ne olacağı hakkında hiçbir fikrimiz yoktur. Gerilimi hissederiz, ama boşalmayı tahayyül edemeyiz. Yeninin şok ediciliğidir bu.

Stravinski yeniye tapardı. Sonradan *Le Sacre du Printemps*'in (İlkbaharın Kutsallığı) gerisinde çok az gelenek var" diye övünecekti. "Dahası hiçbir kuram yoktur. Bana yardım edecek tek şey kulağımdı."[22] Stravinski müziğin, tıpkı doğa gibi, sürekli bir altüst oluş gerektirdiğine inanıyordu. Özgün olmayan bir şey ilginç de olamazdı. Bu nedenle Stravinski kariyeri boyunca sürekli kendisini yeniden bulmaya çalışmış, hayatını farklı üslupları denediği dönemlere ayırmıştı. Önce modernist Stravinski, müziğin Picasso'su vardır. Bundan sıkılınca kendisini barok hicivcisine dönüştürmüştür. Oradan minimalizme yelken açmış, sonra neoklasisizme geçmiş ve nihayet ömrünün sonlarına doğ-

* *Staccato*: notaların kesik kesik ve kuvvetli çalınması. (ç.n.)

22. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Development,* London: Faber and Faber, 1962, s. 148.

ru Schoenberg'i hatırlatan diziselliğe sarılmıştır. Stravinski'nin bulaşmadığı bir *-izm* neredeyse yoktu.

Stravinski neden aynı kalmadı? Müzik bukalemunlarından bir diğeri olan Bob Dylan'ın dediği gibi, "Doğmakla meşgul olmayan biri ölmekle meşguldür." Stravinski'nin en büyük korkusu kestirilebilir şekilde yavaş yavaş ölmekti. Notalarından her birinin şaşkınlıkla yankı bulmasını, dinleyicilerini diken üstünde tutmasını istiyordu. "En güzel ve en büyük sanatçının devindirici gücü"nün güzellik ya da doğru değil, salt cesaret olduğuna inanıyordu. "Cesareti onaylıyorum: Cesaretin sınırı olmaz."

Stravinski'nin müziğinde cüretkârlığını her yönüyle görmek mümkündü. Senkoplamak istemediği bir ritim ya da alay etmek zorunda hissetmediği bir melodi olmamıştı. Fakat Stravinski'nin düzensizlik yaratma dürtüsünün en açık şekilde görüldüğü yer geçmişin müzik kalıplarından kaçınma eğilimidir. Yenilikteki ahenksizliğin zaman içinde ahenkli hale geleceğini biliyordu. Zihin muğlak gürültüyü yorumlamasını öğrenirdi. Böylece senfoni korkutucu olmaktan çıkıyordu.

Stravinski'nin majör akorlarla ya da geçmişin büyüleyici kalıplarıyla bir derdi yoktu. Aslında *Ayin* ahenkli ses perdeleri ve eski Rus halk ezgilerine göndermelerle doludur. Fakat Stravinski'nin gerilime ihtiyacı vardı. Müziğinin vurguyla, özgünlüğün Fırtına ve Atılım'ıyla kaynayıp taşmasını istiyordu. Bu tür bir müzik yaratmanın yegâne yolu yeni tür bir müzik, dinleyicilerin bilmediği ahenksiz bir ses yaratmaktı. *Ayin*'in girişinde, "Orkestrama *potansiyellerle* karşı karşıya kalan her hassas ruha yük olan büyük korkuyu emanet ettim" diye yazıyordu.[23] Stravinski'nin baharın ergenlik coşkusunda duyduğu işte bu sesti: Sınırları olmayan yeninin korku verici sesi, potansiyel olarak *her* biçimi alabilen bir biçim.

Sorunlu dengeleme edimi, elbette, tutarsız olmadan farkında olmaktır; zor ama olanaksız değil. Gala gecesinde *Ayin* saf gürültünün bir örneği, kesintisiz kaos olarak tarif edilmiş olsa da, aslında kalıpların incelikli bir birleşimidir. Stravinski'yi en iyi anlatacak sıfat kılı kırk yarıcıdır. Fakat Ayin'in dokusuna işlediği kalıplar Batı müziğinin bilindik kalıpları değildi. Beyin bu kalıpları bilmiyordu. Stravinski tüm uzlaşımları inkâr etmiş ve

23. Stravinsky (Der.), *Stravinsky in Pictures,* s. 524-26.

bu senfoni eserinde kendi armoni ve ritim sistemini yaratmıştı. "Alâmetler" akorunun temposunu ele alalım. Genellikle keyfi ve rastgele bir ritim olarak görülür. Oysa tam tersini söylemek gerekir. Stravinski bu ânı melodi ve armoniyi ertelemek için kullanır, böylece ahenksiz *stab*'ler[24] dışında hiçbir şey duymayız. Stravinski acının kaynağına odaklanmamızı ister.

Öte yandan bu bölümün azarlayıcı temposu aniden zuhur etmiş görüntüsü çizse de, Stravinski bizi bu ritmik çarpıntıya titizlikle hazırlamıştır. Stravinski girişteki halk ezgileri yağmurunun ortasında, kemanlarla akorun (Re-bemol, Si-bemol, Mi-bemol, Si-bemol) ve temponun (2/4'lük) genel hatlarını çizer ve böylece asıl "Alâmetler" başladığında kekeleyip tekleyen vurgularını ya güçlü ya da zayıf ritimler olarak duyarız. Rahatsız edici tesadüfîlikleri bir çerçeve içine alınmıştır, fakat (ironik bir şekilde) bu yalnızca tesadüfî yönlerini vurgulamaya yarar. Dahası Stravinski bir yandan yeni yarattığı kalıbı parçalamak için "Alâmetler" akorunu kullanarak tempoyu bozmakla meşgulken, diğer yandan biz dinleyicilerin tempoyu sürekli kılmasını sağlar. Bizi kendi özgül kalıbını zamanda ileri taşımaya zorlar. Aslında sürekliliğin tek kaynağının biz olduğunu hemen fark ederiz: Yardımcı kemanlar susmuştur. Stravinski kalıplara olan müptelalığımızı düzensizliğine düzen katmak için kullanmıştır. Düzen bize aittir.[25]

Ayin'in yöntemi budur. İlkin, Stravinski bizim kalıp yaratma sürecimize çomak sokar, bildiğimizi düşündüğümüz her şeyi kasten ve yüksek sesle alt üst eder. ("Alâmetler"in fark etmesi çok güç olmayan bir amacı da budur.) Ardından, kafamızı klasik döküntülerden temizledikten sonra, bizi müziğin nasıl olması *gerektiği* hakkında önceden sahip olduğumuz mefhumlara göre değil, müziğin kendisinden kalıplar yaratmaya zorlar. Geçmişin uzlaşımlarını terk eden Stravinski, bize kendi bale müziğindeki kalıp dışında başka bir kalıp bırakmaz. *Ayin*'e dışarıdan bir kalıp dayatmaya, kendisinin getirdiği yeniliğin kilidini Beethoven ya da Wagner'in veyahut da *Petruşka*'nın kalıplarını kullanarak açmaya çalıştığımız takdirde, bu kalıplar elimizde kalır.

24. *Stab*: Besteye dramatik etki katan, kesik kesik ve kuvvetli basılan tek akor.
25. Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 53.

Stravinski'nin notalarını fark edebilsek bile, notaların düzeni kafamızı karıştırır, çünkü Stravinski her şeyi parçalara ayırır. Onun tahayyülü bir karıştırıcıya benzer.

Tüm bu yenilik yönümüzü kaybetmemize yol açar. *Ayin*'de düzenin yankısını bulmak için aşırı dikkatli olmamız gerekir. Dikkatli dinlemezsek ya da incelikle oluşturulmuş titremelerini duymazdan gelirsek, tüm orkestra bir gürültü isyanına dönüşür. Müzik ortadan kaybolur. Stravinski'nin istediği de budur. Bir keresinde "Dinlemek çaba ister" demişti, "yalnızca işitmek marifet değil. O kadarını ördekler de yapıyor."[26]

Fakat Stravinski dinlemeyi zorlaştırır. Onun orkestra eseri bir izdihamdır ve kırılgan düzene ait ne varsa saklı kalır. Kalıpları duyarız, ama zar zor, ucu ucuna. Bir yapı olduğunu hissederiz, ama yalnızca zihnimizde var gibidir. "Bu bir müzik mi?" diye merak ederiz. Yoksa gürültü mü? Bu sekizlik notalar tesadüfî midir, yoksa Stravinski'nin deliliklerinin bir yöntemi var mıdır? Stravinski bu sorulara cevap vermeye tenezzül etmez, hatta kendisine bir soru sorulduğunu bile kabul etmez. Ses sadece izdiham yaratmaya devam eder.

Sonuç salt muğlaklıktır, hem de korkunç bir düzeyde. Stravinski "müzik doğası gereği herhangi bir şeyi ifade etmekten acizdir"[27] derken, müziğin ifade ettiği şeyin özünün belirsizlik olduğuna dikkat çekiyordu. Müzik muğlak olmadığı takdirde hiçbir şey ifade etmez, bir şey ifade ettiğindeyse yalnızca kesinliğin olmadığını ifade eder. *Ayin*'den önce pek çok besteci özgünlüğü sınırlamayı alışkanlık haline getirmiş olsa da –çok fazla yenilik çok acı verirdi– Stravinski hiç acımadan bu estetik oyuna bir son vermişti. Onun senfoni müziğinde ahenkli bir doruk noktası yoktur. Mutlu son beklentilerimizle alay eder. Aslında tüm beklentilerimizle alay eder.

Böylece diğer bütün besteciler diğer bütün senfonilerde kolay duruş açısını –tonikle sonlanan bir orkestranın tatmin edici sesini– düşünürken, Stravinski bakiresini büyük timpanilerle öldürmeye karar verir. Onu olanaksız dansı yapmaya zorlar, her ölçü çizgisinde farklı bir tempo tutturur. Ritmik kalıplar şizofrenik bir uğultu içinde uçar gider: 9/8'lik 5/8'lik olur, 5/8'lik de

26. Alex Ross, "Prince Igor", *The New Yorker*, 6 Kasım 2000.
27. Igor Stravinsky, *Chronicle of My Life*, Gollancz: Londra, 1936, s. 91.

3/8'lik olur, o da aniden 2/4'lük-7/4'lük-3/4'lük haline gelir vs. Hücrelerimiz buradaki karmaşayı sezebilir; bu tikel ses duvarının çözülmez olduğunu biliriz. Yapabileceğimiz tek şey beklemektir. Bunun da sonu gelecektir.

Platon'un Hatası

Müzik *nedir*? *Ayin*'in merkezindeki yanıtlanmamış soru budur. Galadaki şiddet dolu kalabalık senfoni eserinin kuru gürültüden ibaret olduğunda ısrar etmişti. Müzik her şey olabilirdi, ama bu değildi. Yeniliğin de sınırları vardı ve *Ayin* çizgiyi aşmıştı.

Stravinski elbette tam tersini düşünüyordu. Gürültünün "ancak düzenlendiğinde" müzik haline geldiğini söylemişti. "Bu tür bir düzenleme bilinçli insan eylemini gerektirir."[28] Müzik, diye bağırır *Bahar Ayini,* insan yapımıdır, işitmesini öğrendiğimiz bir gürültüler derlemesidir. Hepsi bu.

Stravinski kökten yeni bir müzik tanımı getirmişti. Platon'dan bu yana müzik, doğanın kendi içinde saklı olan düzeni anlatan bir metafor olarak görülmüştü. Müzik yaratılmaz, *bulunur* demişti Platon. Gerçeklik gürültülü görünürken, gürültünün içinde özsel bir armoni, "Esin Perilerinin bir hediyesi" vardı. Platon için bu durum müziği bir ilaç biçimi, "ruhlarımızda armonisini kaybetmiş her bir yörüngeye düzen getirme çabasında bir müttefik" haline getirmişti.[29] Do majörün güzelliği rasyonel titremesini yansıtıyordu ve o da içimizde paralel bir rasyonellik esinleyebilirdi.

Platon sanatın gücünü ciddiye alıyordu. Müziğin (şiir ve tiyatroyla birlikte) kendi hayali devletinde sıkı bir sansürden geçirilmesi gerektiğinde ısrar ediyordu. Pisagor'un sayısal gizemciliğinden etkilenen Platon yalnızca ahenkli müzik perdelerinin –zira bunlar muntazam geometrik oranlarda titreşiyordu– rasyonel düşünceye yardımcı olduğuna inanıyordu, ki bu da "arzular akıl yönünde çalıştığında" mümkündü. Maalesef bunun anlamı tüm ahenksiz notaların ve kalıpların sistematik olarak susturulmasıydı, zira ahenksizlik ruhun düzenini bozuyordu. Duygular tehlikeli şeylerdi.

28. Igor Stravinsky, *Poetics of Music,* New York: Vintage, 1947, s. 23.
29. Platon, *Timaeus*, Çev. Donald Zeyl, New York: Hackett, 2000, s. 36.

İlk bakışta *Bahar Ayini* Platon'un müzik teorisinin kusursuz bir kanıtı gibi görünür. Stravinski'nin orkestrasının ahenksizliği şiddetli bir kent ayaklanmasına yol açmıştı. Avangart tam da bu nedenle yasaklanmalıdır: Devletin bekası açısından zararlıdır. En güzeli şöyle mis gibi rahatlatıcı bir müziktir.

Fakat Platon –tüm ütopyacı içgörüsüne rağmen– müziğin ne olduğunu yanlış anlamıştı. Müzik *yalnızca* histir. Müzik *her zaman* ruhumuzu altüst eder. İnsanları akıldışı duygularla dolduran her müziği yasaklamak gerekseydi, o zaman çalacak tek bir şarkı bile kalmazdı. Platon yalnızca matematiksel düzen tanımına uyan notalara güvenir, oysa müzik gerçek anlamıyla bu düzen çöktüğünde başlar. Sanat belirsizlikten doğar.

Ayin pek çok miti yıkmıştı, ama Stravinski'nin yıkmaktan en çok haz aldığı mit ilerleme meseliydi. Şöyle diyordu: "Müzikte yalnızca dil aletlerini geliştirme anlamında ilerleme vardır."[30] Platon müziğin bir gün evrenin armonisini kusursuzca yansıtacağına –ve dolayısıyla ruhlarımızı aklın saf sesiyle esinleyeceğine– inanıyordu. Oysa Stravinski'nin senfonileri ilerlemenin anlamsızlığına adanmış anıtlardı. *Ayin*'in modernist anlayışında müzik sadece ihlâl edilmiş kalıplar sentaksıdır. Zamanla daha iyi olmaz, sadece farklılaşır.

Gala gecesindeki hengâmeden sonra yaşananlar Stravinski'nin ilerleme anlayışını kanıtlamıştı. İlk izleyici kitlesi senfoninin bilinen bütün gelenekleri çiğnemiş olmasına öfkelenmiş ve sahnedekileri yuhalamış olsa da, *Ayin* kendi geleneğini tanımlamaya devam etti. Nitekim galadan birkaç yıl sonra *Ayin* ayakta alkışlanıyor, Stravinski salondan kalabalığın omuzlarında çıkıyordu. Diyagilev, "Bizim küçük İgor konserlerinden artık polis eskortuyla çıkıyor, tıpkı boksörler gibi" diye takılıyordu.[31] Zamanında şiddetli bir hengâmeye yol açmış olan senfoni, modern müziğin basmakalıp bir örneği haline gelmişti. Dinleyiciler senfoninin hoş kalıplarını duyabiliyorlardı ve senfoninin titremelerinde saklı olan korkutucu güzelliği bulmuşlardı. 1940'ta Walt Disney *Fantazya*'nın müziği olarak *Ayin*'i kullanmıştı. "Alâmetler" bir çizgi film için uygun görülüyordu.

Ayin'in en yıkıcı zaferi inatçı kalıcılığı oldu. Platoncular müziğin doğal bir tanımı olduğuna ve düzeninin de bizim

30. Stravinsky ve Craft, *Expositions and Development*, s. 138.
31. Walsh, *Igor Stravinsky,* s. 233.

dışımızdaki matematiksel bir düzenin yansıması olduğuna inanırken, Stravinski'nin senfonisi bizi müziğin kendi yaratımız olduğunu kabul etmeye zorlamıştı. Senfonide kutsal bir şey yoktur: O sadece beyinlerimizin işitmeyi *öğrendiği* bir titreşimli havadır.

Peki, müziği işitmeyi nasıl öğreniriz? Bir gürültünün unutulması nasıl klasik bir modern senfoni haline gelir? *Ayin*'in acısı nasıl olur da haz vermeye başlar? Bu soruların cevabı bizi beynin eşsiz yeteneğine götürür: Beynin kendini değiştirebilme yeteneği. İşitme korteksi, diğer tüm duyum alanları gibi çok esnektir. Sinirbilim bu değişebilen hücrelere, müzik lügatini kullanarak, kortiko*fugal* ağ (Bach'ın ünlü hale getirdiği *fugal* biçimden yararlanılmıştır) adını vermiştir. Bu kontrpuntal nöronlar işitmenin küçük birimine geri beslemede bulunur, duyu hücrelerinin yanıt verdiği zamanlama kalıplarını, özgül frekansları ve genlikleri değiştirir. Kemancıların enstrümanlarını akort etmeleri gibi beyin de kendi ses hissini düzenler.[32]

Kortikofugal ağın merkezî işlevlerinden biri de, sinirbilimdeki adıyla, benmerkezci seçilimdir. Belli bir kalıba oturan gürültüler tekrar tekrar işitildiğinde beyin bu kalıbı belleğe alır. Beynin üst kısımlarından gelen geri besleme işitme korteksini yeniden düzenler ve böylece ileride kalıbı işitmek daha kolay hale gelir.[33] Bu öğrenme işi, çoğunlukla, plastisitenin altında yatan hücresel mekanizmaları değiştiren dopaminin marifetidir.[34]

Peki, kortikofugal geri besleme emrini veren nedir? Duyumlarımızdan sorumlu olan kimdir? Deneyim. *Notaları* nasıl işittiğimizi çoğunlukla insan doğası belirlese de, *müziği* işitmemizi sağlayan şey yetişme tarzımızdır. Üç dakikalık pop şarkısından beş saatlik Wagner operasına kadar kültürümüzün yaratıları bize belli müzik kalıplarını beklemeyi öğretir ve bu kalıplar zamanla beynimizde yer eder.

---

32. N. Suga ve E. Gao, "Experience-Dependent Plasticity in the Auditory Cortex and the Inferior Colliculus of Bats: Role of the Cortico-Fugal System", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 5 (2000), s. 8081-86.
33. S. A. Chowdury ve N. Suga, "Reorganization of the Frequency Map of the Auditory Cortex Evoked by Cortical Electrical Stimulation in the Big Brown Bat", *Journal of Neurophysiology* 83, no. 4 (2000), s. 1856-63.
34. S. Bao, V. Chan ve M. Merzenich, "Cortical Remodeling Induced by Activity of Ventral Tegmental Dopamine Neurons", *Nature* 412 (2001), s. 79-84.

Bu basit kalıpları bir kez öğrenince, farklı türlerine de aşırı duyarlı hale geliriz. Beyin çağrışım yoluyla öğrenecek şekilde tasarlanmıştır: Bundan sonra şu, şundan sonra bu gelir. Müzik beklediğimiz çağrışımlarla inceden inceye oynayarak etki bırakır, bizi tahminler yapmaya iter ve sonra hatalı tahminlerimizle yüz yüze getirir. Aslında beyinsapı *yalnızca* şaşırtıcı seslere yanıt veren bir nöronlar ağı içerir.[35] Bildiğimiz müzik kalıbı ihlâl edildiğinde, bu hücreler dopamin –işitme korteksini yeniden düzenleyen nörotransmitterin aynısı– salınımıyla sonlanan nöral işlemeyi başlatır.[36] (Dopamin aynı zamanda en yoğun duygularımızın kimyasal kaynağıdır; bu bize müziğin, özellikle de yenilik ve ahenksizlikle karşı karşıya kaldığında sahip olduğu tuhaf duygusal gücü açıklamakta yardımcı olur.) Müzik kırılgan kalıplarıyla bizi ayartarak beynin en temel devrelerine nüfuz eder.

Fakat dopaminin karanlık bir yönü vardır. Dopamin sistemi dengesiz olduğunda sonuç şizofrenidir.[37] Dopamin nöronları ateşlemelerini dışarıdaki olaylarla ilintilendiremezse, beyin etkili çağrışımlar yapamaz.[38] Şizofreni hastaları tam da duyumlarıyla zihinsel tahminleri uyuşmadığı için karmaşık işitme halüsinasyonları yaşarlar. Böylece hiç olmadık yerlerde kalıplar icat ederlerken, var olan kalıpları göremezler.

Ayin'in galası dinleyicilerin müzik açısından beklentilerini yöntemli bir şekilde yıkarak, gerçek anlamıyla deliliğe vurmuştu. Dinleyenlerin dopamin nöronlarını altüst ederek, akıl sağlıklarını da altüst etmişti. Sanki *Ayin* hakkındaki her şey yanlıştı. Nitekim orkestra şefi Pierre Monteux, Stravinski'nin deli olduğuna emin olduğunu söylemişti.[39] Senfoninin uzun

35. D. Perez-Gonzalez ve diğerleri, "Novelty Detector Neurons in the Mammalian Auditory Midbrain", *European Journal of Neuroscience* 11 (2005), s. 2879-95.
36. J. R. Hollerman ve W. Schultz, "Dopamine Neurons Report an Error in the Temporal Prediction of Reward During Learning", *Nature Neuroscience* 1 (1998), s. 304-09.
37. Şizofreni tek bir anatomik nedene indirgenemese de, dopaminerjik hipotez sinirbilimin en savunulabilir açıklamasıdır. Bu teoriye göre, şizofreninin pek çok belirtisinin arkasında belli dopamin reseptör alt türleri (özellikle de mezolimbik-mezokortikal dopamin sisteminde) fazlalığı vardır.
38. S. Tanaka, "Dopaminergic Control of Working Memory and Its Relevance to Schizophrenia: A Circuit Dynamics Perspective." *Neuroscience* 139 (2005), s. 153-71.
39. Thomas Kelly, *First Nights,* New Haven: Yale University Press, 2000, s. 277.

provalarında –*Ateşkuşu*'nun iki katı kadar prova gerekmişti– kemancılar *Ayin*'i "*schmutzig*" (iğrenç) bulduklarını söylemekten çekinmemişlerdi. Puccini bunun "bir delinin eseri" olduğunu düşünüyordu. Devasa fortissimo'ları çalan nefesli çalgıcılar aniden gülme krizine giriyorlardı. Stravinski uzun vadede kazanacağına emindi. Provalar esnasında orkestraya, mizahi bir dille, "Beyler, gülmenize gerek yok" demişti. "Ne yazdığımı biliyorum ben."[40]

Zamanla müzisyenler Stravinski'nin yöntemini anlamaya başladılar. Müzisyenlerin dopamin nöronları "Alâmetler" akoruna uyum sağladıkça Stravinski'nin yaratıcılığı beyinlerine işlendi. Bir zamanlar bir gürültü boşluğu olarak görünen şey erişilmesi zor bir ihtişamın ifadesi olmuştu. Burada kortikofugal sistem işbaşındadır. Kortikofugal sistem ahenksiz bir sesi, anlayamadığımız bir kalıbı alır ve anlaşılır kılar. Böylece *Ayin*'in acısı katlanılabilir ve ardından da güzel hale gelir.

Kortikofugal sistemin çok ilginç bir yan etkisi vardır. Zihinlerimizi genişletecek şekilde evrilmiş olsa da –bize sınırsız sayıda yeni kalıp öğrenme olanağı sunar– aynı zamanda deneyimlerimizi sınırlayabilir. Bunun nedeni kortikofugal sistemin pozitif bir geri besleme döngüsü olmasıdır, yani burada çıktısı girdisini tekrar tepkimeye sokan bir sistem söz konusudur. Sesi yüksek çıksın diye hoparlöre çok yakın tutulan bir mikrofon düşünün. Ortaya çıkan döngü beyaz gürültünün anlamsız bir parçasıdır, kesintisiz pozitif geri beslemenin sesidir. Zamanla işitme korteksi aynı şekilde işler; daha önce işittiğimiz bu sesleri daha iyi işitmeye başlarız. Bu zaten bildiğimiz eski klasikleri dinlemeye (zira kulağa daha iyi gelirler) ve bilmediğimiz zor şarkıları (zira kulağa kaba ve gürültülü gelirler ve hoş olmayan miktarda dopamin salgılarlar) duymazlıktan gelmeye cesaretlendirir. İnsan yeniliğin belirsizliğinden nefret edecek şekilde yaratılmıştır.

Bu nörolojik tuzaktan nasıl kurtuluruz? Sanata önem vererek. Sanatçı beynin pozitif geri besleme döngüsüne karşı sürekli bir mücadele içindedir, kimsenin daha önce yaşamadığı bir deneyim yaratmak için didinir durur. Şair yeni bir metafor, romancı yeni bir hikâye bulmak için uğraşmak zorundayken, besteci keşfedilmemiş kalıbı keşfetmek zorundadır, zira duygunun kaynağı özgünlüktür. Sanat zor olduğunu hissettiriyorsa, bunun tek

40. Kelly, *First Nights*, s. 281.

nedeni nöronlarımızın onu anlamak için esniyor olmalarıdır. Acının kaynağında büyüme vardır. Nietzsche'nin sadistçe dile getirdiği üzere, "Herhangi bir şeyin bellekte kalmak için acı vermesi şarttır; yalnızca sürekli acı veren şeyler bellekte kalır."[41]

Bu yenilik ne kadar eziyet verici olsa da gereklidir. Pozitif geri besleme döngüleri, tıpkı şu kulak tırmalayan mikrofon gibi, her zaman kendi kendilerini tüketirler. Israrla her şeyi yeni haline getiren Stravinski gibi sanatçılar olmasa ses duyumuz giderek daralır, müzik özündeki belirsizliği kaybeder, dopamin akışı durur. Böylece yavaş yavaş notalardaki his kaybolur ve geriye yalnızca kolay anlaşılır ahenkli bir ses, yani tamamen kestirilebilir müziğin nazik zırvaları kalır. Oysa *Ayin*[42] türünde eserler bizi sarsar ve kendinden memnun halimizden uyandırır. Zihnimizi gerçek anlamıyla açık tutarlar. Avangardın zorluğu olmasaydı zaten bildiğimiz şeyler dışında hiçbir şeye tapmayacaktık.

Stravinski'nin bildiği budur: Müzik zihin tarafından yaratılır ve zihin hemen her şeyi dinlemeyi öğrenebilir. Zaman verildiğinde uzlaşmaz *Ayin* bile müzikte bir klasik haline gelecek, dinleyicileri güzelliğiyle mest edecektir. Bu eserin tuhaf kalıpları hatırlanır olacak ve artık incitmemeye başlayacaktır. "Alâmetler"in bıçaklayıcı akoru kullanıla kullanıla körelecek ve incelikli şekilde oluşturulmuş tüm ahenksizlikler cansız bir güzellik derekesine düşecektir. Stravinski'nin kâbusu buydu ve gerçeğe dönüşeceğini biliyordu.

Stravinski'yi o gece ayaklanan dinleyicilerinden ayıran şey zihnin sınırsız olanaklarına olan inancıydı. İnsan beyni her şeyi dinlemeyi öğrenebileceğinden, müziğin kafesi yoktur. Müziğin ihtiyaç duyduğu tek şey ihlâl edilmiş bir kalıptır, bir düzensizlik tarafından kesintiye uğratılmış bir düzendir, zira bu akustik sürtüşmede bir his olduğu halüsinasyonuna kapılırız. Müzik bu histir. *Bahar Ayini* bu olguyu yücelten ilk senfoni eseriydi. *Bahar Ayini* beyni değiştiren sanatın sesidir.

---

41. Friedrich Nietzsche, *The Genealogy of Morals,* Çev. Walter Kauffmann, New York: Vintage, 1989, s. 61.

42. Ya da folk müziğini elektroyla harmanlayan Bob Dylan gibi sanatçılar veya rock müziği punkla birleştiren Ramones grubu... Müzik tarihi esasen dinleyicilerinin beklentilerine meydan okuma cesareti gösteren sanatçıların hikâyesidir.

7
gertrude stein
dilin yapısı

Kelimeler sonsuz zihnin sonlu organlarıdır.
Ralph Waldo Emerson

GERTRUDE STEIN bir avangart sanatçı olmadan önce bir bilimciydi. İlk yazısı *Psychological Review*'in Mayıs 1898 tarihli nüshasında yayımlanmıştı.[1] Bu makalede Stein, Harvard'da William James'in psikoloji laboratuvarında otomatik yazma üzerine yaptığı araştırmaları özetlemişti.[2] Deneylerinde kendi bilinçaltını yönlendirmek için ispritizma tahtası –normalde ölülerle temasa geçmek için kullanılan bir alet– kullanıyordu. Stein zihnine giren ilk kelimeleri yazmak istiyordu.

Tahmin edilebileceği üzere ortaya gülünç bir sonuç çıkmıştı. Stein'ın otomatik yazma deneyleri zihnin bastırılmış iç dehlizlerini ortaya çıkarmak yerine, kendiliğinden pek çok anlamsız konuşmaya yol açmıştı. Sayfalar dolusu anlaşılmaz cümle yazmıştı: "En uzun olamadığında ve dolayısıyla olmak ve dolayısıyla

1. Stein daha öncesinde, Eylül 1896'da, Leo Solomons ile birlikte "Normal Motor Otomatizmi" başlıklı bir bilimsel makale de yazmıştı. Fakat muhtemelen makalenin yazılışında payı çok azdı.
2. Stein bilimsel makalesi yayımlanmadan önce, Johns Hopkins Tıp Fakültesi'ne gitmeye hazırlanıyordu. Orada önde gelen beyin anatomicilerinden Franklin Mall'ın nöroanatomi laboratuvarında çalışacaktı.

en güçlü olmak." Bu kelimeler ne anlama geliyor olabilirdi? Stein verileri inceledikten sonra hiçbir anlam taşımadıklarına hükmetti. Deneyi başarılı olmamıştı. "Otomatik hareketler vardır ama otomatik yazma diye bir şey yoktur" diye yakınacaktı. "Normal bir insan için yazma, otomatik olarak gerçekleştirilemeyecek denli karmaşık bir faaliyettir."[3]

Fakat Stein'ın deneydeki başarısızlığı onu düşünmeye sevk etmişti. Yazdıkları kesin olarak hiçbir şey ifade etmediğinde bile, ki çoğunlukla durum buydu, onun hiçbir şeyleri gramer bakımından doğruydu. Cümlelerin hepsi anlamsızdı, ama yine de standart sözdizimi kurallarına uyuyordu. Özneler yüklemlerle uyumluydu, sıfatlar isimleri nitelendiriyordu ve her şey doğru kiple yazılıyordu. Stein şu sonuca varmıştı: "Anlam olmadan anlamsızlık mümkün değildir ve dolayısıyla otomatik yazma olamaz."[4] Deneyi sayesinde dilin kendi zincirlerinden kurtulacağını ummuştu, ama bu zincirlerden kurtulmanın mümkün olmayacağı sonucuna varmıştı. Dilimizin bir yapısı vardır ve bu yapı beynin içinde kuruludur.

Stein'ın deney sonuçlarını yeni bir edebiyat biçimine dönüştürmesi için on yıl daha geçmesi gerekiyordu. Stein bile gerçeküstü yazı tarzının otomatik yazma deneylerinden doğduğunu sonradan dile getirmiştir.[5] Hayatı boyunca kelimeler ve kurallar konusunda, dilin işleyiş şekli konusunda ve insan zihni için neden önemli olduğu konusunda saplantılı kalmasının gerisinde laboratuvarda yazdığı cümleler vardı. Stein'ın sanatı bilimden doğmuştu.

1912'de yazılan ama 1914'e kadar yayımlanmayan *Tender Buttons* (Sevecen Düğmeler) Stein'ın eleştirel anlamda büyük ilgi toplayan ilk kitabıydı. (İlk kitabı [*Üç Hayat*] yalnızca 73 adet satmıştı.) *Tender Buttons* gelişigüzel üç kısma ayrılmıştır: "Nesneler", "Yiyecek" ve "Odalar". İlk iki kısım "Koyun Eti" ve "Bir Şemsiye" gibi başlıkları olan kısa, nükteli parçalardan oluşur. Fakat Stein'ın konusu bu nesneler değildir. Onun konusu dilin kendisidir. Mensur şiirlerinin amacı "gramere ağırlık vererek

3. Aktaran Steven Meyer, *Irresistible Dictation,* Stanford: Stanford University Press, 2001, s. 221.
4. *A.g.e.,* s. 228.
5. Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* Londra: Penguin Classics, 2001, s. 86.

ses ve anlamı elemek"ti. Bir olay örgüsü yerine bize bir dilbilim dersi veriyordu.

Stein her zaman olduğu gibi cesaretini açıkça dile getirmekten çekinmemişti. *Tender Buttons*'ın daha ilk sayfası bir uyarı mahiyetindedir: Bu bir on dokuzuncu yüzyıl romanı değildir. Geleneksel sahne tasviri ya da ana karaktere dair manidar birkaç çıtlatma yerine kitap tuhaf bir metaforla başlar:

> BİR KARAF, YANİ KÖR BİR CAM.
> Bir tür cam ve bir kuzen, bir gösteri ve hiçbir tuhaflık yok tek bir incinmiş renk ve işaretleme sistemi içindeki bir düzenleme. Tüm bunlar ve benzemedikleri için düzensiz değil, sıradan değil.[6]

Bu aldatıcı paragraf dilin aldatıcılığını konu almaktadır. Kelimelerimiz şeffafmış gibi davransak da –dünyaya baktığımız bir cam parçası gibi– aslında yarısaydamdır. (Cam "kör"dür.) Stein bize isimlerin, sıfatların ve fiillerin gerçek olmadığını hatırlatmaya çalışır. Bunlar yalnızca keyfi gösterenlerdir, rastgele bir araya getirilmiş hece ve ses topluluklarıdır. Sonuçta bir *gül* gerçekten gül değildir. Harflerinde diken ya da rayihalı taç yapraklar yoktur.

O halde neden kelimelere bu kadar çok anlam yüklüyoruz? Neden sahte olduklarını hiç fark etmiyoruz? Stein'ın ilk kez bilimsel deneyleri sırasında zihninde uyanan bu düşünceye göre, söylediğimiz her şey "bir sistem içindeki düzenleme" tarafından çevrilmiştir. Bu dil sistemi görülmez olmasına karşın kelimeleri "benzemedikleri için düzensiz" olmaktan alıkoyar. Dili içgüdüsel olarak "düzenlediğimizden", "hiçbir tuhaflık yok" gibi görünür. Stein bizim bu gizli gramerleri kabul etmemizi istiyordu, zira dili bu denli anlamlı ve yararlı kılan bu gizli gramerlerin yapılarıdır.

Fakat madem Stein gramerden bahsetmek istiyordu, neden yalnızca gramerden bahsetmemişti? Neden her şeyi bu kadar zorlaştırmıştı? Bu soruların cevabını başka bir psikoloji deneyinde –William James'in işkillenmeyen üniversite öğrencileri üzerinde yapmayı sevdiği bir deneyde– bulabiliriz. James bu deneyin özünü *The Principles of Psychology*'de (Psikolojinin İlkeleri) anlatır ve zihnin kelimelerin altında yatan yapının

6. Gertrude Stein, *The Selected Writings of Gertrude Stein*, New York: Vintage, 1990, s. 461.

farkında olmasını sağlayacak bir yöntem önerir: "Alışılmadık bir yabancı kelime eklenirse, gramer teklerse ya da alakasız bir lügatten alınmış bir kelime aniden belirirse, cümle adeta infilak eder, bu alakasızlık bizi şok eder ve pasif kabullenme gider."[7]

"Gramerinde teklemeler" ve "alakasız kelime seçimleri" olan *Tender Buttons*'ı okumak genellikle insanın sabrını ölçmek için yapılmış bir deneye benzer. Stein'ın derdi de tastamam budur. Cümlenin sınırlamalarını hissetmemizi, kendi zihinsel alışkanlıklarımızı sorgulamamızı ister. Hiç olmadı, bizi "pasif kabullenme"den kurtarmak, dilin göründüğü kadar basit olmadığını göstermek ister. Bu nedenle cümlelerini alakasız sözlerle doldurur. Kendisini tekrarlar, sonra da tekrarlarını tekrarlar. Öznesi olduğunda yüklemi olmayan, yüklemi olduğunda da öznesi olmayan cümleler yazar.

Fakat Stein'ın zorluğunun sırrı bizi uzaklaştırmıyor olmasıdır. Aksine bu zorluk bizi içine çeker. Onun kelimeleri yakınlık talep eder: Bir anlam çıkarabilmek için içine girmemiz gerekir. Stein'ın en çok istediği şey bu zorlama yakınlıktır, zira bu yakınlık bizim dilin gerçek işleyişini sorgulamamızı sağlar. Onun cümlelerini zorlanarak okumayı göze aldığımızda, Stein der ki, "cümlelerin kendilerini nasıl ortaya serdiğini"[8] ve sözdiziminin içgüdüsel doğasını fark ederiz. Stein'ın esrarengizliği bizi ilkokul yıllarına, cümlenin basitçe kelimelerin bir toplamı olmadığını ilk kez fark ettiğimiz gramer derslerine götürür. "Okuldayken başka şeyler başkalarına daha heyecan verici gelebilir" der Stein, "ama benim için okuldayken gerçekten heyecan verici şey kuşkusuz cümleleri ortaya sermek"ti.[9] Stein yazılarında bu heyecanı paylaşmak istiyordu.

Stein'ın yazılarında titizlikle ortaya serdiği dilsel yapıları psikolojinin yeniden keşfetmesi için neredeyse elli yıl daha geçmesi gerekecekti. 1956'da Noam Chomsky adında utangaç bir dilbilimci Stein'ın haklı olduğunu söyledi: Kelimelerimiz beyne kök salmış, gözle görülmez bir gramere bağlıdır. Bu derin yapılar cümlelerimizin gizli kaynaklarıdır; soyut kuralları söylediğimiz

7. William James, *The Principles of Psychology,* New York: Dover, 1950, Cilt 1, s. 262.
8. Gertrude Stein, *Lectures in America,* Boston: Beacon Press, 1985, s. 211.
9. *A.g.e.*

her şeyi belirler. Kelimeleri anlamlı diziler haline getirmemizi sağlayarak, dile sınırsız olanaklar sunar. Charles Darwin'in ifade ettiği gibi, "Dil bir sanat elde etmek için içgüdüsel bir eğilimdir."[10] Stein'ın sanatındaki deha bize dil içgüdüsünün nasıl işlediğini göstermesiydi.

Picasso'nun Portresi

Stein, William James'in laboratuvarındaki otomatik yazma deneylerini tamamladıktan sonra, Johns Hopkins Tıp Fakültesi'ne girdi. İlk iki yılını embriyoların beyinlerini teşrih ederek, sinir sisteminin karmaşık gelişimini kaydederek geçirdi. Korteksi kesip dokuyu toksik formaldehit dolu fıçılarda korumayı öğrendi. Laboratuvar dışında olduğundaysa puro içmekten ve boks yapmaktan hoşlanıyordu. Herkes mükemmel bir bilimci olduğunu söylüyordu.

Stein klinik rotasyonlarına başladığında işin rengi değişti. Sonradan "Pratik tıp ilgisini çekmiyordu" diye yazacaktı.[11] "Sıkılıyordu, gerçekten sıkılıyordu."[12] Organik kimya çalışmak ya da anatomi derslerini ezberlemek yerine geç saatlere kadar Henry James okuyordu. Modernizmin ilk mırıltılarından ilham almış ve kendi tıp notlarını anlaşılmaz hale getirmeye başlamıştı.[13] Yazdıklarına bakan bir profesör, "Ya ben deliyim ya da Miss Stein" demişti.[14]

Stein 1903'te mezuniyetine yalnızca bir dönem varken, Paris'e taşındı. 27 rue de Fleurus'ta bir dairesi olan erkek kardeşi Leo ile birlikte yaşamaya başladı. Leo yakın zaman önce ilk kez bir Cézanne tablosu satın almıştı –Gertrude'a "Paris'te herkes tablo

10. Charles Darwin, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex,* New York: Hurst and Co., 1874, s. 101.

11. Aktaran Meyer, *Irresistable Dictation,* s. 55.

12. Stein, *Autobiography*, s. 81.

13. Stein bir profesöre beyin sapının anatomik çizimleri hakkında daktiloyla yazdığı mektubunda düzyazısını tipik eksantriklikler ve "hatalar" ile doldurmuştu: "Çizimler çalılıkları temizlerlerve açık biryolu terk ederler. Koşulları ders kitaplarından öğrenmekte okadar zorlandım ki bu tür bir temfizleme [temizleme] işlemine çok ihtiyacım olduğunu hissettim. XXXXX kitaplarının bildiğim hakikatleri söylememesi değil mesele, o kadar ç o k XXXXXXX söylüyorlar ki insanın kafası karışıyor..."

14. James Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company,* Londra: Phaidon, 1974, s. 45.

satın alabilir" demişti– ve kendisini yerel sanat muhitine kaptırmak üzereydi. Gertrude burada kendisini evinde hissetmişti. *Everybody's Autobiography*'de (Herkesin Otobiyografisi) yazdığı üzere, "Ona katıldım ve oracığa bir yere oturdum. Bir süre sonra yazmaya başlamıştım."

İlk eserleri oturduğu dairenin etrafında takılan sanatçıların izlerini taşır. *Üç Hayat* bir Cézanne portresinden esinlenmiştir. Bir sonraki kitabı *The Making of Americans* (Amerikalıların Oluşumu) Matisse ile ilişkisinin bir ürünüdür. Fakat Stein en çok Pablo Picasso'ya yakındı. *Picasso* (1938) adlı denemesinde yazdığı gibi, "Bu dönemde onu anlayan bir tek ben vardım, çünkü onun resimde yaptıklarını ben edebiyatta yapıyordum."[15]

İlişkileri 1905 baharında başlamıştı. Picasso o sırada mavi döneminden sıkılmaya başlamıştı. Stein kendisinden portresini yapmasını istemiş, Picasso da hayır diyememişti. Stein'ın Cumartesi partileri Paris avangart tayfası için çekim merkezi haline geldiği gibi (Matisse, Braque ve Gris hiç sektirmeden gelirlerdi), Gertrude ve kardeşi Leo da Picasso'nun ilk velinimetleri arasındaydı. Duvarları Picasso'nun deneyleriyle doluydu.

Picasso Stein'ın portresini yaparken başka hiçbir resminde olmadığı kadar zorlanmıştı. Stein günlerce Picasso'nun Montmarte tepelerindeki dairesine gidip gelmişti. Picasso tuvaldeki resim üzerinde dikkatle çalışırken bol bol sohbet etmişlerdi. Sanat ve felsefeden, William James'in psikolojisinden, Einstein'ın fiziğinden ve avangart dedikodularından bahsetmişlerdi.[16] Stein'ın otobiyografisinde –hınzırca bir adı vardır: *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*– resmin nasıl çizildiğini tarif eder:

> Picasso on altı yaşından beri kimseye poz verdirmemişti. O dönemde yirmi dört yaşındaydı. Gertrude ise hiçbir zaman portresinin yapılacağını düşünmemişti. Dahası ikisi de bu işin nasıl geliştiğini bilmiyor. Neyse, olan olmuştu. Gertrude bu portre için tam doksan defa poz vermiş ve bu süre zarfında çok şey olmuştu.... Gertrude Stein'ın poz verirken oturduğu kırık büyük bir koltuk vardı. Picasso'nun resim yaparken oturduğu küçük bir mutfak sandalyesi, büyük bir şövale ve çok sayıda büyük tuval vardı. Stein pozisyonunu almış,

15. Gertrude Stein, *Picasso,* Boston: Beacon Press, 1959.
16. Judith Ryan, *The Vanishing Subject,* Chicago: University of Chicago Press, 1991, s. 92.

Picasso sandalyesinin ucuna doğru, tuvaline çok yakın duracak şekilde oturmuştu. Kahverengi gri renkte çok küçük bir palette biraz kahverengi ve gri boya karıştırmış ve sonra resme başlamıştı. Picasso tüm baş kısmını yel yeperek boyamıştı. Baktığımda artık seni göremiyorum demişti asabice. Böylece resim olduğu gibi bırakılmıştı.[17]



"Gertrude Stein'ın Portresi", Pablo Picasso, 1906.

Fakat resim öylece bırakılmamıştı. Sevgilisi Alice B. Toklas'ın hayalî perspektifinden yazan Stein güvenilmezliğinden şüphe olmaz bir anlatıcıdır. Aslında Picasso baş kısmını 1906 güzünde İspanya'ya yaptığı ziyaretten sonra tamamlamıştı. Orada neler gördüğü –kadim İber sanatı mı yoksa köylülerin solmuş yüzleri mi bilinmez– çok tartışılmıştır, ama neticede üslubu sonsuza dek değişmiştir. Paris'e döndüğünde hemen Stein'ın portresi üzerinde oynamaya başlamış, çehresine ilkel bir görünüm vermişti. Kafasının görüntüsünü daha düz hale getirmiş ve

17. Stein, *Autobiography*, s. 52-60.

böylece tablo Cézanne'ın kendi eşini çizdiği tabloya –Picasso bu resmi Stein'ın dairesinde görmüştü– daha da benzemişti. Stein'ın portresine hiç benzemediğini duyduğunda, Picasso'nun "benzeyecek" dediği söylenir.

Picasso haklıydı. Yüzü çizildikten sonra Stein giderek daha soyut bir tarzda yazmaya başlamıştı. Nasıl Picasso resimde deneyler yapmışsa –Picasso'nun sanatı artık tutarsızlığın belagati hakkındaydı– Stein da dili "bir şeyler söyleme zorunluluğu"ndan kurtarmak istiyordu. Modern edebiyatın sınırlarını kabul etmesi gerektiğini yazıyordu. Hiçbir şey asla gerçekten tarif edilemez. Tıpkı resimde kullanılan boyalar gibi kelimeler de ayna değildir.

Stein birkaç yıl sonra *Tender Buttons*'ı yazmaya başladığında, cüretkârlığıyla Picasso'yu bile geride bırakacaktı. Stein'ın modernist düzyazısında sinir bozucu yanlış ad kullanımlarının biri diğerini kovalıyordu. "İhtimamın beraberinde getirdiği inanılmaz adalet ve benzerlik" diye yazıyordu neredeyse anlaşılır bir şekilde, "tüm bunlar mükemmel bir kuşkonmaz oluşturuyor." Stein için anlam yaratmak komik bir düzen oluşturma işiydi; anlatının can alıcı noktası absürd kuşkonmazdır.

Tender Buttons ilerledikçe saçmalığa doğru bu kayış da giderek abartılı bir hal alır. Stein eserinin sonlarına doğru *akşam yemeği* tarifi yaparken, cümleleri giderek ses birimlerine, modernist bir "jabberwocky"ye (abuk subuk yazılara) benzemeye başlar. "Yumurta kulak yemişler, bakın e trafa. Omuz. Varsın tuhaf olsun, satıldı sürülerin yanında çıngırakta." Hiçbir sözlük bu karmaşayı anlamanıza yardımcı olamaz. Aslına bakılacak olursa sözlük kullanmak işleri daha da zorlaştırır.

Bunun nedeni Stein'ın soyut cümlelerindeki anlamın –tabii bir anlamı varsa– bütünüyle kelimelerinin gerçek-*olmayışı*na dayanıyor olmasıdır. Kelimelerini gülünç şekilde düzenleyerek Stein bizi bunları yeniden görmeye, "hatırlamadan okumaya" zorlar. "Yumurta kulak yemişler" ilginç ise, bunun tek nedeni bunu bir bir anlamayı bırakmış olmamızdır. *Yumurta* artık yumurta değildir. Stein'ın yazısının başarıya ulaşması için cümle, kelimelerin tanımlarının toplamından daha fazlası olmalıdır. Orada başka bir şey daha olmalıdır: Tek tek kelimeleri aşan gizemli bir yapı. *Tender Buttons*'ı sadece kötü yazılmış bir düzyazı değil, bir şiir haline getiren işte bu şeydir.

Stein'ın sanatı alay konusu edilmiş ve ilk kitabını basması için yayıncısına cebinden ödeme yapmak zorunda kalmıştı,[18] ama dehasından asla şüpheye düşmemişti. Dost sohbetlerinde kendisini İsa'ya ve Shakespeare'e benzetmekten hoşlanıyordu. Stein'a göre sanatı zordu, çünkü çok özgündü, çünkü daha önce hiç kimse onun gibi yazmaya cesaret edememişti. Peki, hengâmeden sağ çıkmayı başaran Stravinski ne oluyordu? Cézanne artık ihtilaflı bir tartışma konusu değil miydi? İsa da sonunda popüler olmamış mıydı? Stein'ın sonradan itiraf edeceği üzere, "Şeyleri yeni bir tarzda görmek gerçekten zor, her şey insana engel oluyor, alışkanlıklar, okullar, günlük yaşam, akıl, günlük yaşamdaki ihtiyaçlar, uyuşukluk, her şey engel çıkarıyor, aslında dünyada çok az deha var."[19]

James Kardeşler

Stein hep geceleri yazardı. Paris sokakları sessizken, kendisi dışında her şeyi unutabiliyordu, "cümleleriyle, titizlikle oluşturulması gereken uzun cümleleriyle boğuşuyordu." Kelimelerini önce kalemle kâğıt parçalarına yazar, sonra yazdıklarını düzeltir, en sonunda da yazısını mürekkebin kesinliğiyle buluştururdu. Bazı geceler zincirlerinden boşanmış gibi hızlı yazardı, bir sayfayı iki buçuk dakikada doldururdu. Sonra tek bir satır bile yazamadığı geceler gelirdi, öyle hiçbir şey hissetmeden boş kâğıda bakar dururdu. Ama Stein ne olursa olsun masanın başına oturur, inatla sessizliğin geçmesini beklerdi. "Gökyüzü ağarmadan" asla çalışmayı bırakmazdı, zira ışık şeyleri çok gerçek, kendi "şeylikleri" içinde acı verecek derecede belirgin hale getiriyordu. Karanlığın örtüsü Stein'a dikkatini dağıtan bu şeyleri görmezden gelme imkânı sunuyordu. Böylece yazma sürecine, yazısının kendi kendini nasıl yazdığına odaklanabiliyordu. Stein sabaha doğru uyur ve öğleden sonra çok geç olmadan kalkardı.

---

18. Stein'ın yayıncısı *Üç Hayat*'ı okuduktan sonra İngilizcesinin akıcı olmadığını düşünmüştü. Stein'a elyazmasını "düzelttirmesi" için Paris'te oturan bir düzeltmenin ismini vermişti. Elbette Stein gramer hatalarının düzeltilmesini reddetmişti. Fakat editörünün pek eğlendiği söylenemezdi. "Çok acayip bir kitap yazdınız" diye uyarmıştı Stein'ı, "insanların bunu ciddiye almasını sağlamak zor olacak."
19. Mellow, *Charmed Circle,* s. 430.

Stein cümleleriyle gerçeklik arasındaki bağları koparan ilk yazar değildi. Gertrude Stein kübizmi edebiyat biçimine dönüştürmeden önce William James'in küçük kardeşi Henry James gereksiz laflarla dolu, anlaşılmaz romanlar yazarak meşhur olmuştu. James'in son dönem romanlarında hiçbir şey düz bir şekilde ya da doğrudan tarif edilmez. Bunun yerine, yazılarında daima yazdıklarının anlamını sorgular. Her şey kelimeler, kelimeler ve yine kelimeler tarafından sınırlanmıştır, ta ki özgün nesne sıfatlar, zarflar ve yancümlelerin dumanı altında kaybolana dek. Dünya üslup tarafından yutulur.

Gertrude Stein'ın Henry James'in eserlerini sevmiş olması kimseyi şaşırtmasa gerek. James'in romanlarına tekrar tekrar göz atar, bu yeniden yazılmış muğlak parşömenlerde ilham arardı. Bir keresinde Henry James için şöyle demişti: "Görüyorsunuz, bunu bir nevi atmosfere çevirdi ve önemli olan karakterlerin gerçekçiliği değil, yazının gerçekçiliğiydi."[20] *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*'nde belirttiği üzere, "Edebiyatta Henry James yirminci yüzyılın edebi yöntemine uzanabilen ilk yazardı."[21] Stein ona "öncü" diyordu.

Gertrude neden Henry'nin son dönem eserlerini modern edebiyatın başlangıcı olarak nitelendirmişti? Çünkü Henry James okurları dilin gerçekliği doğrudan yansıttığı yanılsamasından kurtaran ilk yazardı. Onun romanlarında kelimeler dikkatli yorum gerektiren muğlak sembollerdir. Dolayısıyla cümlelerinden her birinin anlamı yalnızca metinden değil, öznel okur ile bilinemeyen eser arasındaki etkileşimden doğar. Kusursuz bir doğru ya da nihai okuma hiçbir zaman mümkün değildir, zira, der Henry, gerçekliğin "bir tane değil milyonlarca penceresi vardır.... Bunların her birinde bir çift göz vardır."[22]

Henry'nin edebiyat felsefesi William'ın psikolojisini yansıtıyordu. 1890'da yazdığı *Principles of Psychology* adlı ders kitabında şunları dile getirmişti: "Dil bizim hakikat algımızın aleyhine çalışır." Kelimeler gerçekliği ayrı parçalardan –sıfatlar, isimler ve fiiller gibi– oluşmuş gibi gösterir, oysa gerçek hayatta

20. Robert Haas (Der.), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein,* Los Angeles: Black Sparrow, 1971, s. 15.
21. Stein, *Autobiography*, s. 87.
22. Aktaran Jacques Barzun, *A Stroll with William James,* Chicago: University of Chicago Press, 1983, s. 200.

tüm bu farklı parçalar birlikte hareket eder. William okurlarına dünyanın "büyük, çiçek açan uğultulu bir karmaşa" olduğunu ve duyularımıza dayattığımız muntazam kavramların ve kategorilerin hayalî olduğunu hatırlatıyordu. *Principles*'da yazdığı üzere, "Kısacası zihinsel hayatımızda muğlaklığın hak ettiği yere yeniden oturtulmasıdır, ki buna dikkat çekmek için sabırsızlanıyorum."[23] O dönemde eleştirmenler William'ın psikoloji eserlerini romancı gibi, Henry'nin de romanlarını psikolog gibi yazdığını söylüyorlardı.

Maalesef Stein Paris'in karanlığında yazmaya başladığında modern edebiyatla modern psikolojinin yolları ayrılmıştı. Modernist yazarlar Henry'nin deneylerinin izinden giderek benlik ve onun cümleleri hakkında giderek daha şüpheci bir tutum alırken, modern psikoloji William'ın zihin anlayışına sırt çevirmişti. Bir "Yeni Psikoloji" doğmuştu ve bu sıkı bilimin James'in muğlaklıklarına hiç ihtiyacı yoktu. Artık ölçme modaydı. Psikologlar nerede anlamsız, saçma şey varsa –tek bir duyunun parmaktan kafaya gitmesi için gereken zaman gibi– onu hesaplamakla meşguldü. Bilinci rakamlara dökerek, zihni bilime uygun hale getirmeye çalışıyorlardı.

William bu Yeni Psikoloji'yi pek düşünmüyordu. İndirgemeci yaklaşımının gerçekliğin neye *benzediği* konusunda tamamen yolunu kaybettiğine, beynin mekaniğini bilinçli zihnin "sonsuz dahili yanardönerliği"nin önüne koyduğuna inanıyordu. O dönemde revaçta olan insan duyumlarını ölçme saplantısı her duyumun tüm bir düşünme sürecinin parçası olarak algılandığını görmezden geliyordu. (William'ın ifade ettiği gibi, "Hiç kimse kendi içinde, kendi başına bir duyuma sahip olmamıştır.") William söylediklerini kanıtlamak amacıyla dil metaforuna başvurmuştu: "Bir *ve* hissi, bir *eğer* hissi, bir *ama* hissi ve bir *tarafından* hissi demeyi en az mavi hissi ya da soğuk hissi kadar kolay söyleyebilmeliyiz"[24] diye yazar.[25] Nasıl normalde cümleleri

23. William James, *Principles of Psychology*, s. 254.

24. Edward Reed, *From Soul to Mind*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1997, s. 208.

25. Stein sonradan James'in fikrini bir sanat eserine dönüştürecekti. Uzun ve neredeyse hiç anlaşılmayan şiiri "Ataerkil Şiir"de dilin genellikle boşladığımız tüm yönlerine dikkat çekmeye çalışmıştı. Bir stanza tamamen zarflara ayrılmıştı: "Able able nearly nearly nearly nearly able able finally nearly able nearly not

bağlayan kelimelere önem vermeyip, onun yerine "esas kısımlarına" odaklanıyorsak, Yeni Psikolo'glar da zihinde işbaşında olan "geçiş süreçleri"ni görmezden geliyorlardı. Yeni Psikoloji yanlılarının en büyük hatası buydu. Cümlelerin artikellere ve zarflara, zihnin de düşüncelerini bir araya getirmek için başka düşüncelere ihtiyacı vardır.

Stein William'ın felsefesini hiçbir zaman unutmayacaktı. Richard Wright'a "Tüm bildiklerimi bana William James öğretti" demişti.[26] William hayatının sonuna kadar Stein'ın kahramanı olarak kaldı. "Büyük hoca William James'e çok şey borçluyum. 'Kanıtlanmış hiçbir şey yoktur' demişti.'"[27] James bir keresinde Paris'te Stein'ı dairesinde ziyaret etmiş ve Cézanne, Matisse ve Picasso çizimleriyle dolu duvarlarını görmüştü. Stein ziyareti şöyle tarif etmişti: "Baktı ve şöyle bir soluk aldıktan sonra, sana dedim, dedi, her zaman dedim zihnini açık tutmalısın."[28]

Stein'ın yazısı William'ın psikolojisi ile Henry'nin edebiyatının eşsiz bir birleşimiydi. James kardeşler gibi o da cümlelerin pratik soyutlamalar olduğunu fark etmişti. Dünyaya adlar vererek açıklık katarız. Maalesef adlarımız uydurmadır. Stein *Tender Buttons*'ta "Bulutluluk nedir, bir astar mı, rulo mu, izabe mi?" diye sorduğunda, *bulutluluğun* aslında ne anlama geldiğini sorguluyordu.[29] Sonuçta bulutlar yitip giden belli belirsiz şeylerdir ve asla biri diğerine özdeş değildir. O halde aynı kelime böylesine farklı şeyleri nasıl ifade edebilir? Stein'dan önceki gerçekçi yazarlar kelimelerimiz ile dış dünyanın tam olarak örtüştüğü vehmine kapılmışlardı, oysa Stein kelimelerin öznel ve sembolik olduğu gerçeğine dikkat çekmişti. Kelime ayna değil alettir. Ludwig Wittgenstein'ın bir keresinde dediği gibi, "Bir kelimenin anlamı dildeki kullanımıdır." Stein kavgacı düzyazısıyla kelimeleri tamamen faydasız hale getirmeye çalışmıştı. Kelimeler

---

now finally finally nearly able." Bir stanzayı da tamamen edatlara ayırmıştı: "Put it with it with it and it and it in it in it add it add it at it at it with it with it put it put it to this to understand."

26. Richard Poirier, *Poetry and Pragmatism,* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992, s. 92.

27. Haas, *A Primer,* s. 34.

28. Stein, *Autobiography*, s. 89.

29. Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda dile getirdiği üzere, "Hiçten yararlanır, havayı alır, / Bir yer, bir barınak bulur ona, bir ad verir." (*Bir Yaz Gecesi Rüyası,* Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi, 1999, s. 97)

hiçbir anlam ifade etmediğinde geriye dilin hangi kısımlarının kaldığını anlamak istiyordu.

William James'in şiddetle karşı çıktığı Yeni Psikoloji'nin ömrü çok uzun sürmedi. Beyin bir türlü ince sırlarını açığa vermiyordu ve psikoloji de sinir sisteminin hızını ölçmekten sıkılmıştı. 1920'lere gelindiğinde bilimciler zihni ampirik olarak *dışarıdan* açıklamaya çalışmakla meşguldü; beyin bir kara kutu olmuştu. Bu yeni yaklaşıma davranışçılık adı veriliyordu. Davranışçılık açısından davranış her şeydi. Eylemlerimizden hareketle yeniden ifade edilemeyecek hiçbir fikir, inanç ya da duygu yoktu. Dünya animatronik makineler gibi yanıt verdiğimiz uyarıcılardan oluşuyordu.

Bu büyük hipotezin deneysel kanıtları iki psikolog Ivan Pavlov ve Edward Thorndike'ın çalışmalarına dayalıydı. Pavlov Rusya'da, Thorndike da Amerika'da Columbia Üniversitesi'nde çalışmıştı. Her ikisi de farelerin, kedilerin ve köpeklerin son derece eğitilebilir olduğunu kanıtlamışlardı. Pavlov ve Thorndike olumlu pekiştirme yöntemini (birkaç lokma yiyecek) kullanarak, aç hayvanları birçok aptalca oyuna şartlamışlardı. Fareler hiç durmadan kaldıraç koluna basıyor, köpeklerin zil sesini duyunca ağızları sulanıyor, kediler dolambaçlı labirentlerden kaçmayı öğrenebiliyorlardı. Davranışçılar öğrenme sürecini açıkladıklarına inanıyorlardı.

Bilimciler davranışçı mantığı çok geçmeden insanlara da uyguladılar. Fare bir köpekti bir insandı. Zamanla insan beyni kusursuz bir refleks makinesi, uyarılmalara ve yanıtlara aşırı hassas bir organ olarak görülmeye başlandı. Bu indirgemeci çerçevede zihin, koşullanmış içgüdüler ağından başka bir şey değildi. Çevremiz tarafından tuzağa düşürülmek konusunda tamamen özgürdük.

Çok açık ki insan doğasına bu yeni yaklaşım pek çok soruyu da beraberinde getiriyordu. Bunlardan en başta geleni dile ilişkindi. Çocuklar bu kadar çok kelimeyi ve gramer kuralını nasıl öğrenirler? (Örneğin iki yaşında bir çocuk her iki saatte bir yeni kelime öğrenir.) Doğduğumuzda bir dile sahip olmasak da, beyinlerimiz birkaç yıl içinde dil konusunda *saplantılı* hale gelir. Peki, bu nasıl olur? Karmaşık ve anlaşılması güç bir semboller sistemi zihni nasıl ele geçirir?

Davranışçıların tıkanıklığı çok uzun sürmedi. 1940'lara gelindiğinde dili uyarılmaların ve yanıtın sayısız ürününden biri olarak "açıklayıp" temize havale ettiler. Davranışçı kurama göre, ana babalar çocuklara doğru şekilde fiil çekimi yapma, çoğul ekleri ekleme ve kelimeleri telaffuz etme olanağı veren formatif geri beslemeyi sağlıyordu. Çocuklar şeyleri seslerle özdeşleştirerek başlıyor, sonra zaman içinde bu sesleri cümleler haline getirmeyi öğreniyorlardı. Eğer biri kırmızı bir güle bakıp "Kırmızı" diyorsa, bu "sözel davranış" yalnızca kırmızılık uyarılmasının tetiklediği bir refleksti. Çocuğun anne babası ona bu uyarılmayı doğru sıfatla özdeşleştirmeyi öğretmişti. "Kırmızı " dediyse, bu yalnızca kırmızılığın altında yatan uyarılmalar derlemesini özetliyordu. Çocuklar konuşmayı kola bastırmayı öğrenen fareler gibi öğreniyorlardı. Kelimeler duyumsal çağrışımları yansıtıyordu. Dil çözülmüştü.

Hayvanlar üzerine davranışçı çalışmayı insanlara en inanarak uygulamış psikolog olan B. F. Skinner edebiyatı bile uyarılma ve yanıt üzerinden açıklamaya çalışmıştı. 1934'te Skinner *Atlantic Monthly*'de "Gertrude Stein'ın Bir Sırrı mı Var?" başlıklı bir yazı yazdı. Bu yazıda Stein'ın deneysel düzyazısının aslında davranışçılığın deneysel bir kanıtı olduğunu savundu. Skinner'a göre, Stein sadece herhangi bir özel uyarılmaya verdiğimiz otomatik sözel yanıtlara ifade kazandırıyordu. Onun sanatı sadece istemsiz refleksti, "okumamış ve öğrenmemiş bir zihnin" mırıldanışlarıydı.

Stein Skinner'ın eleştirel teorilerine şiddetle karşı çıktı. Yazılarının karşıt psikoloji anlayışına kanıt oluşturduğuna inanıyordu. *Atlantic*'in editörüne yazdığı mektubunda "Hayır, onun [Skinner] düşündüğü kadar otomatik değildir" diyordu. "Sır olan bir şey varsa o da bunun tam tersidir. Ben [f]azladan bilinç, [a]şırılık yoluyla başardığımı düşünüyorum, ama o zaman ona bunu anlatmanın ne yararı var..."[30] Skinner Stein'ın bütün cümlelerinin "mevcut bir duyumsal uyarılmanın denetimi" altında olduğunu düşünüyordu, oysa Stein'ın tasvirlerinin çoğunda var olamayacak kadar absürd bir dünya yüceltiliyordu. *Tender Buttons*'ta "Kırmızı Güller"i "pembe kesik pembe, bir çöküntü ve satılmış bir delik, biraz daha az sıcak" diye tarif ettiğinde, kelimelerden hiçbirinin gerçek hayattan bir şeye işaret etmediğini

30. Mellow, *Charmed Circle*, s. 404.

bilir. Pembe renk kesik olamaz ve delikler satılmaz. Düğmeler asla sevecen değildir.

Absürdlüğe meyleden Stein bizi Skinner'ın görmezden geldiği şeyi kabul etmeye zorlamıştı: Dilin doğuştan gelen yapısı. Davranışçılar gramerin ana-baba dırdırı ve öğretmenin geri beslemesi yoluyla öğrendiğimiz pek çok küçük kuraldan oluştuğuna inanırken, Stein zihnin bu denli kısıtlanmış olmadığını fark etmişti. "Gül"ü kırmızı diye adlandırmamızı gerektiren ya da "pembe kesik pembe" yazmamızı engelleyen bir gramer kuralı yoktu. Sonuçta Stein kelimeleri eşi görülmedik şekillerde birleştirerek kendisine bir hayat kurmuştu. Kimse ona nasıl yazılacağını öğretmemişti. Yeninin şok ediciliği, Stein'ın özgün ve gülünç cümleler bulmak konusundaki sınırsız yeteneği; işte davranışçıların açıklayamadığı buydu.

Fakat bu yeniliğin kaynağında ne vardır? Dilin yapısının böylesine sınırsız bir ifade olanağı yaratabilmesinin sırrı nedir? Stein'ın şaşırtıcı içgörüsü dil yapılarımızın *soyut* olduğuydu. Skinner kullandığımız gramerin belli bağlamlarda belli kelimeler dayattığını savunsa da, Stein bunun yanlış olduğunu biliyordu. Yazılarında gramerin yalnızca belli *türde* bağlamlarda belli *türde* kelimeler kullanılmasını gerektirdiğini gösterir. *Tender Buttons*'ta "Kırmızı Bir Şapka"yı "koyu bir gri, çok koyu bir gri" diye tarif ettiğinde, bu bilişsel içgüdüye işaret eder. Kırmızının gri olduğundan nadiren bahsetsek de, bu tür bir cümle kurmamızı yasaklayan bir dilbilim kuralı yoktur. Adlar, fiiller ve sıfatlar sözdizimi açısından doğru düzenlendiği sürece, her ad, fiil ya da sıfat kullanılabilir. Kırmızı şapkayı istediğimiz şekilde tarif edebiliriz. Aynı sözdizimi, çoğu anlamsız olsa da, sınırsız sayıda cümleyi destekleyebilir.

Dili tahayyül etmenin aşırı tuhaf bir yoludur bu. Ne de olsa dilin amacı iletişimdir. O halde neden dilin yapısı (sözdizimi) anlamından (semantik) bağımsız işler? Yapı ve işlevin iç içe geçmiş olması gerekmez mi? Stein'ın dadacı sanatında durumun böyle olmadığı iddia edilmişti. Dili anlatımcı içeriği üzerinden değil –yazıları nadiren bir anlam ifade eder– gizli yapısı üzerinden tanımlamıştı. Anlam çekip alındığında, geriye kalan budur.

Noam Chomsky

11 Eylül 1956'da, MIT Radyo Mühendisleri Enstitüsü'ndeki bir toplantıda bilim kanonuna üç yeni görüş girdi. Bu fikirlerin üçü de yeni bir alan yaratacak, üçü de nasıl düşündüğümüz hakkındaki düşüncelerimizi sonsuza dek değiştirecekti.

İlk görüş Allen Newell ve Herbert Simon tarafından sunuldu. Kısa konuşmalarında zor mantık sorularını çözebilecek bir makine icat ettiklerini açıkladılar. Aslen, Newell ve Simon'ın programlama kodu tasımlar ve "eğer-o zaman" önermeleri gibi mantıksal oyunların mühendislik alanındaki karşılıklarını bularak felsefi mantık dilini bilgisayar diline tercüme etmişti. Aslında makineleri o kadar etkiliydi ki A. N. Whitehead ve Bertrand Russell'ın *Principia Mathematica*'daki ilk 52 kanıtının 38'ini çözmüştü. Hatta Russell'ın problemlerinden birine daha ince bir kanıt bulmuştu.[31] Zekâ "yapay" hale gelmişti. Zihnin taklidi yapılmıştı.

O günkü ikinci görüş psikolog George Miller'a aitti. Buluşunu zekice seçilmiş olan "Sihirli Sayı Yedi, Artı Eksi İki" başlığıyla sunmuştu.[32] Miller'ın düşüncesi basitti: Zihnin sınırları vardır. Kısa süreli belleğimiz unutkanlık devreye girmeden önce sadece yedi civarında rastgele parçacığı tutabilir.[33] Tam da bu nedenle –telefon numaralarından araba plakalarına ve Sosyal Güvenlik numaralarına kadar– hayatımızdaki bütün rastgele seçilmiş etiketler yedi rakamlıdır (artı eksi iki).

Ama Miller bununla yetinmemişti, zira zihnin aslında parçacıklarla ilgilenmediğini biliyordu. İnsanlar olarak duyumlarımızı sürekli yeniden kodlarız, tesadüfîliğin içinde bazı kalıplar olduğunu keşfederiz. Gerçekliği şu şekilde görürüz: Parçacıklar halinde değil öbek öbek, tomar halinde. Miller'ın yazısının so-

31. Howard Gardner, *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution,* New York: Basic Books, 1987, s. 147-55.

32. George Miller, "The Magical Number Seven, Plus or Minus Two", *The Psychological Review* 63 (1956), s. 81-97.

33. William James her zaman olduğu gibi başı çekmişti. James altmış yılı aşkın bir süre önce bir avuç mermerden yararlanarak zihnin yalnızca sınırlı miktarda bilgiyi işleyebileceğini göstermişti. Basit bir deney yapmıştı: Saymadan bir avuç mermer almış ve bunları bir kutuya fırlatmış, sonra mermerler havadayken kaç tane attığını tahmin etmeye çalışmıştı. Beş ya da altıdan fazla olmadığı müddetçe aslında kaç tane mermer attığını görebildiğini, ama bilinçli olarak sayamadığını keşfetmişti.

nunda –bunun sonradan aklına gelen bir düşünce olduğu da söylenebilir– belirttiği üzere, "geleneksel deneyci psikologların [yeniden kodlama] analizine katkıları çok azdır, hatta hiç yoktur." Bilim zihnin gerçekte nasıl çalıştığını, gerçekliğin çeşitli parçalarını öbekler haline getirerek nasıl anlam çıkardığımızı görmezden gelmiştir. Miller'ın tesadüfî gözleminden bilişsel psikoloji doğmuştu.

Şanslı radyo mühendislerine o gün sunulan son görüş, 27 yaşında büyük fikirlere teşne bir dilci olan Noam Chomsky'ye aitti. Chomsky'nin tebliğinin başlığı "Dil Tarifi için Üç Model"di, ama gerçekte modellerden birinin –davranışçılıktan yararlanılarak geliştirilmiş olan sonlu durum yaklaşımının– saçmalık derecesinde yanlış olduğunu konu alıyordu. Bu dil kuramı grameri birleşimsel istatistiğin yasalarına indirgemeye çalışıyordu. Bu anlayışa göre, bir cümledeki her kelime kendisinden önceki kelimeden türemekteydi. Bir isim, fiilin nedenidir, fiil de başka bir ismin. (Araya da birkaç sıfat serpiştirin, tam olsun!) Özel olarak kelime seçimi olasılık yasalarının eline kalmıştır. Mesela "Güller kırmızıdır" tabiri "Pembe kesik pembe"den daha olasıdır. (Bu kurama göre tarihteki en olasılık dışı cümlelerden bazılarında Gertrude Stein'ın imzası vardır.)

Chomsky verdiği teknik dersinde dilin istatiksel olarak birleştirilmiş bir dizi kelimeden ibaret olmadığını açıklamıştı. Argümanı iki farklı örnek etrafında dönüyordu, ama ikisi de fazlasıyla Stein'ı çağrıştırıyordu.

Chomsky'nin ilk örneği "Renksiz yeşil fikirler hiddetle uyuyorlar" cümlesiydi. İstatiksel dil modeline göre bu cümle teknik açıdan olanaksızdı. Hiçbir sonlu durum aygıtı bunu yaratamazdı. Fikirler uyumaz ve *renksiz* kelimesinin arkasından renk belirten *yeşil* sıfatının gelme olasılığı sıfırdır. Ne var ki Chomsky gülünç cümlenin gramatik açıdan mümkün olduğunu kanıtladı. Stein'ın *Tender Buttons*'ta yaptığı gibi, Chomsky şüphe çekecek denli manidar saçmalıklardan yararlanarak kelimeleri yöneten yapıların kelimelerden bağımsız bir varlığa sahip olduğunu kanıtlamıştı. Bu yapılar zihinden geliyordu.

Chomsky'nin ikinci argümanı daha da çarpıcıydı. İstatistiğe dayalı her dilbilim anlayışının –doğuştan gelen gramer yapılarının aksine– ölümcül bir kusurla malûl olduğunu fark

etmişti: Belleği sıfırdı. Sonlu durumlu bir aygıt verili bir zamanda bir kelime ekleyerek cümle kurduğundan, yalnızca bir önceki kelimeyi hatırlıyor ve öncesindeki her şeyi unutuyordu. Fakat Chomsky'nin içgörüsü belli cümlelerin uzun mesafeli bağımlılıklar içerdiği yönündeydi, yani belli bir kelimenin yerini cümlede çok önceden sarf edilmiş kelimeler tayin edebilirdi. Chomsky tezini kanıtlamak için "ya-ya da" ve "eğer–o zaman" kalıplarını kullandı. Örneğin "Eğer dil gerçekse, o zaman sonlu durum modeli yanlıştır" cümlesi kelime kelime, soldan sağa hesaplanamayacak bir gramer yapısına sahiptir. Ne zaman bir *eğer* görsek, hemen olmasa bile peşinden *o zaman* kelimelerinin geleceğini biliriz. Ama sonlu durum yaklaşımı, maalesef, istatistik makinesi *o zaman*'a geldiğinde *eğer*'i çoktan unutmuş olur. Chomsky'nin argümanı dilbilim jargonundan kelimelerle dolu olsa da, vermek istediği ders açıktı: "Bu basit dil modelinin [sonlu durumlu modelin] içsel nedenlerden ötürü kavrayamayacağı dil formasyonu süreçleri vardır."[34] Bunun nedeni her cümlenin basitçe kelimelerin toplamına eşit olmamasıdır. Chomsky'nin dilbilim anlayışında, kelimelerimiz sözdizimsel açıdan iç bağlantılarla –sonradan verdiği adla "dilin derin yapısı"yla– çevrilidir.

Gertrude Stein'ın sanatı Chomsky'nin argümanını öngören cümlelerle doludur. Örneğin Stein'ın sıkıcı tekrarlarından çoğu –"Yeknesaklığı tekrarlamayı seviyorum" demişti– aslında cümlelerimizin derin yapısını, kelimelerimizin iç içe geçtiğini gösterir. Stein *Tender Buttons*'ta *bitki*nin ne olduğunu tanımlamaya çalışırken kendisine şunları sorar: "What is cut. What is cut by it. What is cut by it in."* Stein bu cümleleri aynı kelime dizilerinin çok farklı anlamlara gelebileceğini göstermek için kurar. "What is cut" sorusunda *what* sözcüğü kesilen şeye işaret eder. Fakat "What is cut by it in" diye sorduğunda burada *what* kesilen şeyin *nerede* olduğunu anlatır. Uzaktaki bir kelimenin önceki bir kelimeyi değiştirebileceğini göstermektedir, tıpkı *in* kelimesinin *what* kelimesini değiştirmesi gibi. Elbette sonlu durumlu bir analiz bu cümleyi anlayamaz, zira anlam yalnızca

34. Chomsky'nin 1956 yılına ait özgün makalesi için, bkz. web.mit.edu/afs/athena.mit.edu/course/6/6.441/www/reading/IT-V2-N3.pdf.

* "Kesik nedir. Onunla ne kesilir. Onunla kesilen şey neyin içinde." İngilizce ile Türkçe arasındaki sözdizimi farklılığından ötürü özgün dildeki cümle kullanıldı. (ç.n.)

tek bir yönde, soldan sağa hesaplanır. Chomsky'nin "eğer–o zaman" cümlelerinde olduğu gibi, Stein'ın cümlesi de tamamen kendi içinde saklı olan sözdizimine, farklı kelimelerini bir araya toplayan uzun mesafeli bağımlılıklara dayalıdır. Yalnızca gerçek bir zihin Stein'ı okuyabilir.

Chomsky'nin paradigma değişikliği o gün başlamıştı, ama bu yalnızca bir başlangıçtı. Paradigma değişikliği zaman alır, özellikle de dilbilimin çetrefilli jargonuyla sunulduğunda. Chomsky haklı çıkmak için öncelikle herkesin yanıldığını kanıtlaması gerektiğinin farkındaydı. Bir sonraki hedefi, yine Gertrude Stein'ın yirmi yılı aşkın bir süre önce eleştirdiği davranışçı B. F. Skinner'dı. 1959'da, destansı ama teknik eseri *Syntactic Structures*'ın basımından iki yıl sonra, Skinner'ın *Verbal Behavior*'ı üzerine yaptığı değerlendirmeyi açık ve korkusuz bir dille yazdığı 32 sayfalık bir manifestoya dönüştürdü. Chomsky'nin tanınmış bir entelektüel olarak kariyeri bu eserle başladı.

Chomsky değerlendirmesinde davranışçıların kelimeler ve kurallarla ilgili açıklamalarındaki ölümcül kusura dikkat çekmişti. Dil, diyordu Chomsky, *sonsuzdur*. İstediğimiz uzunlukta yeni cümleler kurabilir, daha önce başka hiçbir beynin tahayyül etmediği ifadeler oluşturabiliriz. İnsan dilini diğer tüm hayvanların iletişim biçimlerinden ayıran bu sınırsız yaratıcılıktır – en iyi örnek Stein'ın düzyazısının kural tanımazlığıdır.[35] Sonsuz sayıda refleksimiz olmadığı müddetçe, davranışçılık kurulabilecek sonsuz sayıda cümleyi açıklayamaz.

O halde dili kavramanın doğru yolu nedir? Stein gibi, Chomsky de dilbilimin yalnızca tek tek kelimelere ya da fonetik tiklere değil dilin *yapısı*na odaklandığında ısrar etmişti. Chomsky'den önce dilbilimciler sınıflandırma ve gözlemle yetinmişlerdi, kendilerini sözel botanikçiler olarak görüyorlardı, oysa Chomsky bütün verilerinin hedefi ıskaladığını göstermişti. Chomsky'nin görmemizi istediği şeyi görebilmek için birkaç adım geriden bakmak gerekir. Yapısalcı perspektifin tepelerinden bakıldığında, İngilizceden Kantoncaya kadar her dilin aslında aynı olduğu anlaşılıyordu. Kelimeler farklı olabilirdi, ama yüzeyin altında aynı biçimi paylaşıyorlardı. Bu nedenle Chomsky beyinde ev-

35. Marc Hauser, Noam Chomsky, Tecumseh Fitch, "The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?" *Science*, 298 (2002), s. 1569-79.

rensel bir gramer olduğu sonucuna varmıştı. (Yeni Ahit'te ifade edildiği üzere, "Ve Kelam ete kemiğe büründü.") Kelimeleri hem incelikli hem de kaçınılamaz bir yapı içinde bir araya getirerek düzenlememizi doğuştan gelen bu dil aygıtı sağlar.

Öte yandan Chomsky'nin dilbilim anlayışının bazı ayrıntıları ihtilaflı niteliğini korusa da, dilin derin yapısının aslında önsel bir içgüdü olduğu artık açıktır. Nikaragua'da sağırlar üzerinde yapılan incelemeler bu evrensel gramerin en iyi kanıtıdır.[36] 1980'lerin başına kadar Nikaragua'daki sağırlar trajik bir yalıtılmışlık içinde yaşıyorlardı. Ülkenin bir işaret dili yoktu ve sağır çocuklar aşırı kalabalık yetimhanelere sıkışıp kalmışlardı. Fakat 1981'de ilk sağırlar okulu kurulunca, durumda hemen bir ilerleme kaydedildi. Çocuklara hiçbir zaman işaret dili öğretilmemişti (zira öğretmen yoktu), ama birdenbire ellerini kullanarak konuşmaya başlamışlardı. Kendiliğinden ortaya uydurma bir lügat çıkmıştı.

Fakat gerçek dönüşüm, yaşı daha küçük olan sağır öğrenciler bu yeni işaret diliyle tanıştığında gerçekleşti. Yaşı büyük öğrenciler görece belirsiz şekilde konuşmak zorundaydılar, oysa bu ikinci-kuşak konuşmacılar dillerine bir yapı kazandırmaya başlamışlardı. Onlara hiç kimse gramer öğretmemişti, gerek de yoktu. Chomsky'nin kuramında öngörüldüğü gibi, küçük çocuklar doğuştan gelen bilgilerini büyüyen söz dağarcığına dayatıyorlardı. Fiiller çekimli halde kullanılmaya başlamıştı. Sıfatlarla adlar birbirinden ayrılmış, eski konuşmacıların tekil göstergelerle aktardıkları kavramlar artık bir cümle içindeki çoklu göstergelerle temsil edilir olmuştu. Bu Nikaraguali çocuklar asla dil öğrenmemiş olsalar da, kendi dillerini icat etmişlerdi.[37] Grameri diğer insan dillerindeki gramerlere oldukça benziyordu. Stein haklıydı: "Yalnızca tek bir dil vardır."[38]

---

36. Michal Ben-Shachar, "Neural Correlates of Syntactic Movement: Converging Evidence from Two fMRI Experiments", *Neuroimage* 21 (2004), s. 1320-36.
37. Ann Senghas ve diğerleri, "Children Creating Core Properties of Language: Evidence from an Emerging Sign Language in Nicaragua", *Science* 305, s. 1779-82.
38. Dilin doğuştan geldiğinin güçlü örneklerinden birini de köle ve uşak plantasyonlarında görebiliriz. Burada yetişkin yaştaki çokdilli emekçiler kendi aralarında iletişim kurabilmek adına ortak bir iletişim sistemi geliştirmişlerdi. İlkin karma dille –gramer bakımından pek ileri olmayan, gelişmemiş bir dille– konuşuyorlardı. Fakat plantasyonlarda doğan çocuklar melez dilin sınırlarını çabu-

Chomsky'den elli yıl önce, dilin yapısından kaçınılamayacağını fark eden Stein, bu yapıyı hissedilebilir derecede açık hale getirmeye girişmişti. Şu satırlar Chomsky'nin dilbilimini özlü bir şekilde ifade etmektedir: "Herkes aynı şeyi tekrar tekrar, döne döne, sonsuz çeşitlilikte ama tekrar tekrar söyledi."[39] Stein'ın yapmak istediği şey bu aynılığın kaynağına ulaşmak, yapıları tamamen görülene kadar kelimeleri kesmekti.

Elbette dilbilim yapılarının varlığını ortaya sermek zordur. Bu yapılar görülemeyecek şekilde, cümlelerimizin gizli yapı iskelesi olarak tasarlanmıştır. Stein'ın içgörüsü şuydu: Okur gramerin varlığını ancak *bozulduğunda* fark eder. Nasıl Stravinski müziğin uzlaşımlarını bu uzlaşımları terk ederek ortaya serdiyse, Stein da gramerin gücünü grameri terk ederek göstermişti. Stein sanatı aracılığıyla kötü sözdizimi, morfoloji ve semantik kılıfını daha ne kadar ileri itebileceğini görmeye çalışmıştı. Yazılarını kelimelerin tanımlarına değil, seslerine dayalı bir şekilde kursa ne olurdu? "En uzun paragraf kadar uzun olacak muazzam derecede uzun cümlelerden"[40] ibaret bir roman yazabilir miydi? Ya da hiç noktalama işareti olmadan bir cümle kurmak nasıl olurdu? Neden öyle değil de böyle yazarız?

Stein'ın keşfettiği şey gramer hatalarını yücelten bir yazı üslubuydu. En radikal yazısında normalde bilinçsizce yaptığımız tüm dil kurallarının bilincine varmamızı sağlar. Fiillerin (düzensiz fiillerin bile) ânında çekildiğini, adların kendi doğallığında çoğul hale getirildiğini ve artikelleri öznelerine uyacak şekilde değiştirdiğimizi görürüz. Stein kendi yazılarını okumanın yegâne yolunun tashih etmek, ihlâl ettiği tüm kurallara yakından dikkat etmek olduğunu her zaman söylerdi.[41] Stein'ın hataları "içimizi dışımıza çıkartarak"[42] göremediğimiz sözdizimi yapılarının izini

---

cak aşmış ve çeşitli melez diller geliştirmişlerdi. Bu diller, yerleşik dillerin tüm gramer özelliklerine sahip olmaları bakımından karma dillerden önemli farklılıklara sahipti.

39. Gertrude Stein, *Lectures in America*, s. 138.

40. Gertrude Stein, *Writings 1932-46*, New York: Library of America, 1998, s. 326.

41. Aktaran Meyer, *Irresistible Dictation*, s. 138.

42. Aslında bu yöntem göründüğü kadar tuhaf olmayabilir. Ludwig Wittgenstein felsefesinde benzer bir yönteme başvurmuştu. Tıpkı Stein'ın yazılarında yaptığı gibi Wittgenstein da felsefesinde neredeyse her şeyi dışlayan dil kullanımlarıyla ilgileniyordu. Bir keresinde "her [felsefi] hatanın fizyonomisini inceleyerek" çalıştığını söylemişti. Yalnızca hataların haritasını çıkararak en iyi şekilde nasıl iler-

sürer. Stein dilin hangi öğelerden oluştuğunu bu öğeleri dışarıda bırakarak göstermişti.

Anlamsızlığın Anlamı

Zor yazılardaki sorun zor olmalarıdır. T.S. Eliot şairlerin kolay anlaşılır olmaması gerektiğini söylediğinde zorluğu yüceltmiş olabilir, ama muhtemelen bin sayfayı aşkın, anlatı olmayan tekrarlardan oluşan Stein'ın *The Making of Americans*'ını kastetmiyordu. Stein'ın cümlelerinin (keyfini sürmek şöyle dursun) anlaşılması için bile, okurun inatçı ve sabırlı olması gerekir. Bu cümleler zaman gerektirir, hep daha çok zaman gerektirir, hatta bazen bu bile yetmez, her şeye rağmen birçok paragraf anlaşılmaz kalır. Stein çoğu zaman şakacı olsa da nadiren eğlencelidir. Bazen dehasına olan güveni küstahlık kokar.

Ne var ki Stein'ın parçalı düzyazısı daha kolay bir avangardın zeminini döşemiştir. Stein *Otobiyografi*'de şu itirafta bulunur: "Bir şeyi ilk yaptığınızda onu yapmak o kadar karmaşıktır ki çirkin olmaya mahkûmdur, oysa sizden sonra gelenler nasıl yapılacağı konusunda kaygı duymadıkları için güzel yapabilirler. Böylece aynı şeyi başkaları yapınca herkes tarafından sevilebilir."[43]

Edebiyat tarihi Stein'ın estetik kuramını doğrulamıştır. Onun özgün çirkinliği olmadan Ernest Hemingway'in veciz güzelliğini tahayyül etmek güçtür. Hemingway Paris'te muhabirken Stein kendisine işinden ayrılıp roman yazmaya başlamasını söyler. "Gazetecilik yapmayı sürdürürsen, asla şeyleri göremeyeceksin, yalnızca kelimeleri göreceksin" der.[44] Stein sonradan, Hemingway'in yazı yazmayı kendisinin müsveddelerini düzelterek öğrendiğini söyleyerek övünecekti.[45] Hemingway'in fevkalade kısa ve süssüz olan (uzun ve gramere aykırı olduğu zamanlar hariç) yalın cümleleri Stein'ın daha zorlu deneylerini yansıtır. Hemingway'in bir

leneceğini görebiliyordu. Keza Samuel Beckett de Stein'ın edebiyat yaklaşımını benimsemişti: "İnşallah gün gelir de dilin en etkili kullanımının yanlış kullanım olduğunu görebiliriz" demişti. "Bir delik, ardından bir delik daha, ta ki gerisinde yatan şey –bir şey ya da hiçbir şey, önemli değil– süzülüp gelene kadar; bir yazar için bugün daha büyük bir hedef göremiyorum."

43. Stein, *Autobiography*, s. 28.

44. *A.g.e.*, s. 230.

45. *A.g.e.*, s. 234.

keresinde Sherwood Anderson'a şaka yollu dediği gibi, "Gertrude Stein ile ben iki kardeş gibiyiz."

Stein'ın edebi mirasını şekillendiren zorluğu olmuştur. Hemingway'in romanları Hollywood filmlerine ve sayısız taklitçiye ilham vermişken, Stein'ın sanatı akademisyenlerce yaşatılmıştır. Bugün Stein üniversite kampüslerinin ve kübizm tarihlerinin dışında hatırlanıyorsa, bunu neredeyse unutulmaz olan tek bir klişeye borçludur: "Bir gül bir güldür bir güldür bir güldür."[46] Stein bu aforizmayı yemek tabakları için bir dekorasyon olarak kullanmış olsa da, artık bütün yazdıklarını simgeliyor. Olay örgülerinden uzak durmanın tehlikesi budur.

Stein kimseyi etkilemeseydi hayal kırıklığı duyardı. Müthiş hırslı bir kadın olan Stein eserlerinin İngiliz dilini kurtaracağını umuyordu. "Kelimeler on dokuzuncu yüzyılda değerini kaybetti" diye yakınıyordu, "çeşitliliklerinin çoğunu kaybettiler ve ben de bu şekilde devam edemeyeceğimi, tekil kelimenin anlamını yeniden yakalamak gerektiğini hissettim." Planı basitti. İlkin, kelimelerin içkin anlamları olmadığını gösterecekti. Örneğin "Bir gül bir güldür bir güldür" diye yazdığında, aslında bir "gül"ün gül *olmadığını* kanıtlamaya çalışıyordu. Stein bu kelimeyi tekrar tekrar yazmakla, göstereni gösterilenden ayırmak, her kelimenin yalnızca keyfi seslerden oluşan bir hece olduğunu hatırlatmak istiyordu. (Tennyson'ın ifade ettiği üzere, kendi ismimizi sadece birkaç kez hızlı hızlı tekrarladığımızda ne kadar tuhaf göründüğünü anlayabiliriz.) Stein'ın şemasına göre, bu yapısöküm işlemi bize dilimizi yeniden inşa etme, klişeye bulaşmadan yazma olanağı verecekti. "Gül" cümlesini bu tür bir işleyişin nasıl olacağını göstermek için kullanmıştı. 1936'da Thornton Wilder'a şunları söylemişti: "Bak, ben aptal değilim! Günlük hayatta 'şudur... şudur... şudur... şudur' diye cümle kurmadığımızı biliyorum. Fakat bu satırı yazmakla İngiliz dilinde yüz yıldır ilk kez gülün kırmızı olduğunu düşünüyorum."[47]

---

46. Ralph Waldo Emerson'un dediği gibi, "Penceremdeki güller eski güllere ya da daha iyilerine bir gönderme yapmıyor; onlar neyse o... Yalnızca bir gül var." Muhtemelen bu fikri Shakespeare'den almıştı: Juliet oyunun bir yerinde: "Ad dediğin nedir? Gül dediğimiz şey / ama başka bir sözcükle de adlandırsak aynı güzellikte kokardı."
47. Aktaran Mellow, *Charmed Circle,* s. 404.

Fakat Stein'ın büyük planı ciddi bir sorunla karşılaştı. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın –ve Stein epey uğraşmıştı– kelimeleri anlamsız olmayı reddediyordu. Ne olursa olsun gül eskimiş çağrışımlarını bırakmıyordu. *Tender Buttons*, *tender* (*sevecen*) ya da *buttons* (*düğmeler*) kelimesinin anlamını silmemişti. İngilizcedeki kelimeler Stein'ın modernist saldırısını kolaylıkla püskürtmüştü. Birkaç yıla kalmadan Stein'ın devrimi unutuldu ve yazarlar eski usul hikâye anlatımına devam ettiler. (Elbette Stein'ın kitaplarının nadiren Left Bank'ın ötesine geçmiş olması da işini kolaylaştırmamıştı.)

Neden Stein sözlüğü yeniden icat edemedi? Neden hiçbir şey söylememek bu kadar zordu? Cevap bizi kendisinin ilk keşiflerine geri götürür: Dilin yapısı. Kelimeler sözdizimi tarafından birbirlerine karşılıklı olarak bağlanmış olduklarından, hiçbir şey ifade etmemeleri mümkün değildir. Anlam, bağlama ve bütünlüğe ait bir şeydir ve hiçbir kelime tek başına var olmaz. Stein'ın en anlamsız cümlelerinin bile her türlü ciddi yoruma ilham kaynağı olmayı sürdürmesinin nedeni budur. (William James'in *Principles of Psychology*'de belirttiği üzere, "Kelimeleri nasıl yan yana getirirseniz getirin –bir rüyadaki en çılgınca kelimeler bile– bir anlam ifade edebilir, yeter ki bir arada olmaları gerektiğinden şüphe etmeyin.") Stein ölümünden yalnızca birkaç ay önce, 1946 yılında verdiği bir mülakatta, nihayet yenildiğini kabul etti. Dili parçalayarak kurtarmak mümkün değildi, çünkü dil parçalanamazdı. "Anlam olmadan [kelimeleri] bir araya getirmek diye bir şey olamaz. Anlam olmadan kelimeleri bir araya getirmek olanaksızdır. Anlam olmadan yazmak için çok uğraştım ve olanaksız olduğunu gördüm. Kelimeleri yan yana getiren herkes bunlardan bir anlam yaratmak zorundaymış."[48]

İronik olsa da, Stein'ın en büyük başarısı deneylerindeki başarısızlığıydı, yani yazısını tamamen anlamsız hale getirememiş olmasıydı. Stein anlaşılmazlık peşinde koşsa da sanatı bugün de yankı bulmaktadır. Neden? Çünkü dilin yapısı –onun kelimelerinin ortaya serdiği bir yapıdır bu– beynin yapısının bir parçasıdır. Stein yazılarını ne kadar soyut hale getirirse getirsin, yine de evrensel olduğu kadar derin de olan bir içgüdü tarafından kısıtlanmış

48. Haas (Der.), *A Primer*, s. 18.

olarak dil oyunumuzun içinden yazıyordu. Chomsky'nin sonradan keşfedeceği doğuştan gelen gramer Stein için bile olmazsa olmaz bir içgüdüydü. "Gramer nasıl olabilir?" diye soruyordu kendine *How to Write*'da. Cevabı, "Her şeye rağmen" idi.

8
virginia woolf
ortaya çıkan benlik

Her şeyi açıklayan bir psikoloji hiçbir şeyi açıklamaz.
Marianne Moore

1920'DE, VICTORIA ÇAĞI romanının geleneksel anlatıcısının (her şeyi bilen bir Tanrı gibi her şeyi yukarıdan gören bir anlatıcıydı bu) ağzından iki roman yazdıktan sonra, Virginia Woolf günlüğüne şunları yazıyordu: "Nihayet yeni bir roman için yeni bir biçim konusunda kafamda bir fikir oluştu."[1] Woolf'un yeni biçimi bilincimizin akışını takip edecek, zaman içinde ortaya serildiği şekliyle "zihnin uçuşlarının" izini sürecekti. "Yalnızca duygu ve düşünceler olacak" diye yazıyordu Katherine Mansfield'e, "ne fincanlar ne de masalar."[2]

Bu modernist üslup perspektif bakımından radikal bir değişiklikti. Dönemin önde gelen romancıları ("Mr. Wells, Mr. Bennett ve Mr. Galsworthy") zihnin içiyle ilgilenmemişlerdi. "Fabrikalara, ütopyalara, hatta arabaların döşemelerine ve dekorasyonuna bile

1. Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf,* ed. Anne Olivier Bell, 5 Cilt, Londra: Hogarth, 1977-1980, Cilt 2, s. 13.
2. Virginia Woolf, *Congenial Spirits: The Selected Letters of Virginia Woolf,* ed. Joanne Trautmann Banks, New York: Harvest, 1991, s. 128.

baktılar, ama bir gün olsun hayata, *insan doğasına* bakmadılar."[3] Woolf bu hiyerarşiyi yıkmak istiyordu. "Modern Kurmaca" adlı yazısında, "Bir an durup sıradan bir günde sıradan bir zihni inceleyin" diye yazıyordu. "Bu değişen, bu bilinmeyen ve ucu bucağı olmayan ruhu, ne tür bir sapma ve karmaşıklık sergilerse sergilesin, yabancı ve dışsal öğelerden olabildiğince uzak tutarak aktarmak romancının görevi değil midir?"[4]

Fakat zihin ifade edilmesi kolay bir şey değildir. Woolf kendi içine baktığında asla durduğu yerde durmayan bir bilinç görmüştü. Düşünceleri çalkantılı bir akımın içinde akıyordu ve her an yeni bir duyum dalgasına yol açıyordu. Zihne durağan bir şey olarak bakan "eski moda romancıların" aksine, Woolf zihni ne katı ne de kesin bir şey olarak tarif ediyordu. Ona göre zihin "çok kararsız, hiç güven olmaz bir şeydi; kâh tozlu bir yolda kâh sokaktaki bir gazete parçasında kâh güneş alan bir nergiste görülebilirdi."[5] Woolf verili bir anda milyonlarca küçük parçacığa dağılmış görünüyordu. Beyni neredeyse hiçbir zaman bütünlük içinde, bir arada değildi.

Ama yine de o beyin bir araya getirilmiş bir şeydi. Woolf'un zihni parçalardan oluşuyordu, ama asla sökülmüş, parçalı hale gelmiyordu. Bir şeylerin bizi parçalamaktan alıkoyduğunu biliyordu, en azından çoğu zaman. Woolf günlüğünde "Tam merkezime bastırıyorum ve orada bir şey var" diye yazıyordu.[6]

Woolf'un sanatı bizi bir arada tutan şeyi arıyordu. Bulduğu şey benlikti, "öze ait şey"di. Beyin elektrikli nöronlardan oluşan bir dokuma tezgâhı olsa da, Woolf benliğin bizi bir bütün haline getirdiğini fark etmişti. Benlik kimliğimizin kırılgan kaynağıdır, bilincimizin yaratıcısıdır. Benlik olmasaydı biz de olmazdık. "İnsanın zihninde bir bütün olmalıdır" diyordu, "parçalar katlanılabilir değildir."[7]

---

3. Virginia Woolf, *The Virginia Woolf Reader,* New York: Harcourt, 1984, s. 205 [vurgu bana ait].
4. *A.g.e.,* s. 287.
5. Virginia Woolf, *A Room of One's Own,* New York: Harvest, 1989, s. 110.
6. Woolf, *The Diary,* Cilt 3, 275.
7. Aktaran Hermione Lee, *Virginia Woolf,* New York: Vintage, 1996, s. 407.



George Charles Beresford'un Virginia Woolf portresi, 1902.

Fakat madem zihin bu denli uçucudur, o zaman benlik nasıl ortaya çıkar? Neden birbirinden kopuk düşünceler yığınından daha fazlası olduğumuzu hissederiz? Woolf'un buluşu kendi geçici dünya yorumlarımızdan ortaya çıktığımızı görmüş olmasıydı. Ne zaman bir şey sezinlesek hemen duyumumuz için bir özne, algımız için bir algılayıcı icat ederiz. Benlik sadece bu öznedir; deneyimlerimiz hakkında kendimize anlattığımız hikâyedir. Woolf'un tamamlanmamış anılarında yazdığı üzere, "Biz kelimeleriz; biz müziğiz; biz o şeyin kendisiyiz."[8]

O dönemde bunlar gerçeküstü fikirlerdi. Bilimciler materyalizmin gücünü kavramakla meşguldü. Anatomi her şeyi açıklamayı vaat ediyordu. (James Joyce'un belirttiği üzere, "Modern ruh

8. Virginia Woolf, *Moments of Being*, Londra: Pimlico, 2002, s. 85.

deneylerle didik didik edilip incelenebilir.") Benlik maddenin oyunlarından yalnızca bir diğeriydi ve bu oyun zaman ve deneyimler yoluyla keşfedilecekti. Fakat Woolf benliğin ulaşılamayacak kadar derin olduğunu biliyordu. Modernist romanlarında bizim kelimelerle ifade edilebilir olmadığımızı, "bir kelebeğin kanadında olduğu gibi ... alttan birbirine demir kenetlerle tutturulmuş"[9] olduğumuzu göstermek istiyordu. Zihin bir makineyse, benlik de onun hayaletidir. Benlik görülemeyen şeydir.

Woolf'un yazdıklarının üzerinden neredeyse bir yüzyıl geçti ama benlik hâlâ ele avuca sığmaz niteliğini koruyor. Sinirbilim beynin altını üstüne getirdi, korteksi teşrih etti, ama kaynağımızı bulamadı. Woolf'un şaşırtıcı içgüdülerinden çoğu (zihin parçalardan oluşmuştur ama bu parçalar birleştirilerek varlık haline getirilmiştir) deneylerle kanıtlanmış olsa da gizemliliğimizi koruyoruz. Kendimizi anlamak istiyorsak, Woolf'un sanatı en açıklayıcı cevaptır.

Modernizmin Bölünmüş Zihinleri

Woolf'un yazı üslubu beyne ilişkin kişisel deneyimine derinden bağlıydı: Kendisi akıl hastasıydı. Tüm hayatı boyunca dönem dönem sinir krizleri yaşamıştı. Bu korkunç anlarda bunalımı boğucu hale gelirdi. Bu nedenle Woolf kendi zihninden korkarak zihnin ateşli "titreşimler"ine aşırı duyarlı bir şekilde yaşamıştı. İçebakış Woolf'un tek ilacıydı. Günlüğünde, "beni kendi psikolojim ilgilendiriyor" diye itiraf ediyordu. "Hayatımdaki iniş çıkışları tüm yönleriyle kendim için kâğıda geçirmek niyetindeyim. Bu şekilde nesnelleştirildiğinde acı da utanç da epey azalıyor."[10] Hiçbir şey kâr etmediğindeyse, acıyı azaltmak için kendi iğneleyici mizahına başvuruyordu: "Tıpkı bir armut gibi beynimi yokluyorum acaba olgunlaşmış mı diye; Eylül'e enfes hale gelir."[11] E. M. Forster'a ve diğer insanlara doktorlarından ve içtiği şuruplardan, yatakta kalma zorunluluğunun yarattığı acı ve uyuşukluktan şikâyet etse de, hastalılığının tuhaf yarar-

9. Virginia Woolf, *Deniz Feneri,* Çev. Naciye Aksesi Öncül, İstanbul: İletişim, 2003, s. 204-5. (Türkçe çeviriden alınan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra metnin içinde belirtilecektir.)
10. Woolf, *The Diary,* Cilt 5, s. 64.
11. Lee, *Virginia Woolf,* s. 187.

ları olduğunu da kabul ediyordu. Tedavisi mümkün olmayan deliliği –"beyindeki kanatların bu pırpır edişi"– bazı yönlerden tuhaf derecede aşkındı: "Delilikten ve diğer şeylerden bir şeyler kapmadım değil. Hatta bende dinin yerini bunların aldığından şüpheleniyorum."[12]

Woolf hiçbir zaman düzelemedi. Sürekli düşüncelere dalıyor ve her an kendisini harap eden bunalımın geri döndüğüne dair ipuçlarını kovalıyordu. Bu ruh hali yazılarına da tesir etmişti. *Sinirler* en sevdiği sözcüklerden biriydi. Bunun tıbbi çeşitleri –sinir bozukluğu (nevroz), sinir zayıflığı (nevrasteni), sinir hastalığı (nörastenik), sinir krizi– yazılarında sık sık karşımıza çıkar; bu hastalıkların keskin, bilimsel sancısı Woolf'un karakterlerinin iç monologlarının esnekliğiyle çelişiyordu. Woolf'un günlüğünde biçim üzerine notlar her zaman baş ağrısı üzerine yorumlarla iç içe geçmişti.

Fakat Woolf'un hastalığı kendisinin kurmaca eserlerdeki deneylerine bir amaç, "deneyimi deneyime uygun şekilde depolama"[13] tarzı da vermişti. Her bunaltıcı epizottan sonra bir yaratıcılık patlaması yaşıyor ve günlüğünü kendi "zorlu sinir sistemi"nin[14] işleyişleri hakkında taze içgörülerle dolduruyordu. Doktorlarının yatakta istirahata zorladığı Woolf zamanını tavana bakarak ve kendi beyni hakkında düşünerek geçiriyordu. "Tek bir durumu" olmadığına hükmetmişti. "Hasta olmanın insanı nasıl birkaç farklı insana böldüğünü görmek tuhaf" diyordu.[15] Verili bir anda hem deli hem aklı başında, hem dâhi hem de saçmalayan biriydi.

Woolf hastalığı sayesinde zihni hakkında öğrendiklerini –zihnin cıvaması niteliği, çoğulluğu, "uyumsuz şeyleri tuhaf şekilde bir araya toplaması"– edebiyat tekniğine dönüştürmüştü. Romanları insanları tanımanın, "şöyle ya da böyleydiler" demenin zorluğunu konu alır. *Jacob'un Odası*'nda, "İnsanları bir başlık altında toplamaya çalışmanın yararı yok" diye yazar.[16] Benlik

12. Bunu hastalığın estetikleştirilmesi olarak görmemek gerekir. Delilik gerçektir: 28 Mart 1941'de Woolf cebine taş doldurarak nehre girmiş ve boğulmuştu.
13. Woolf, *The Diary,* Cilt 4, s. 231.
14. *A.g.e.,* Cilt 3, s. 39.
15. Nigel Nicolson ve Joanne Trautmann (Der.), *The Letters of Virginia Woolf,* 6 Cilt, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975-1980, Cilt 3, s. 388.
16. Virginia Woolf, *Jacob's Room,* New York: Harvest, 1950, s. 154.

kesin görünmekle birlikte, Woolf'un yazıları aslında sürekli değişen izlenimlerden oluştuğumuz ama kimliğin ince cilası sayesinde bütünlük halinde göründüğümüz gerçeğini ortaya serer. İntiharıyla *Mrs. Dalloway*'in tepe noktasını oluşturan kâhin-deli Septimus gibi, biz de paramparça olma tehlikesiyle yaşarız. *Her zaman* paramparça olmamamızın arkasındaki gizem Woolf'un sanatındaki canlandırıcı gerilimdir.

Woolf 1922 yılında günlüğüne şöyle yazıyordu: "Kırk yaşındayım, ama beynimin mekanizmasını yeni yeni öğrenmeye başlıyorum."[17] Woolf aynı yıl, *Ulysses*'e yanıt olarak *Mrs. Dalloway*'i yazmaya başladı. Tıpkı Joyce gibi Woolf da romanını kalabalık bir şehirde tek bir güne sığdırmıştı. Ana karakteri Clarissa Dalloway ne kahramandır ne de trajik bir karakter, "kayda geçirilmesi gereken sonsuz derecede muğlak yaşamlardan" biridir.[18] Woolf'un kendisine hatırlatmayı sevdiği gibi, "Hayatın küçük görülen şeylerden ziyade genellikle büyük görülen şeylerde bulunduğuna şüpheyle yaklaşmak gerekir."[19]

Romanın meşhur başlangıcında Mrs. Dalloway kendisine çiçek almaya gider. Bu Haziran günü çoğunlukla bu tür getir götür işlerinden oluşacaktır, ama Woolf her zaman olduğu gibi gündelik hayatın içinde derin meseleleri ortaya koymayı başarır. Hayat bu şekilde yaşanır der, Mrs. Dalloway: Epifanilerimiz günlük işlerimizden ayrılamaz, şiirlerimiz sıradan varoluşun düzyazısıyla iç içe geçmiştir. Tek bir gün, yoğun bir şekilde aktarıldığında, psikolojimize açılan canlı bir pencere olabilir.

Woolf *Mrs. Dalloway*'den zihnin kırılganlığını, zedelenebilirliğini göstermek için yararlanır. Clarissa'nın partisiyle Birinci Dünya Savaşı gazilerinden Septimus Smith'in –savaştan ötürü ruhsal çöküntü[20] yaşayan bir şairin– intiharını iç içe geçirir.

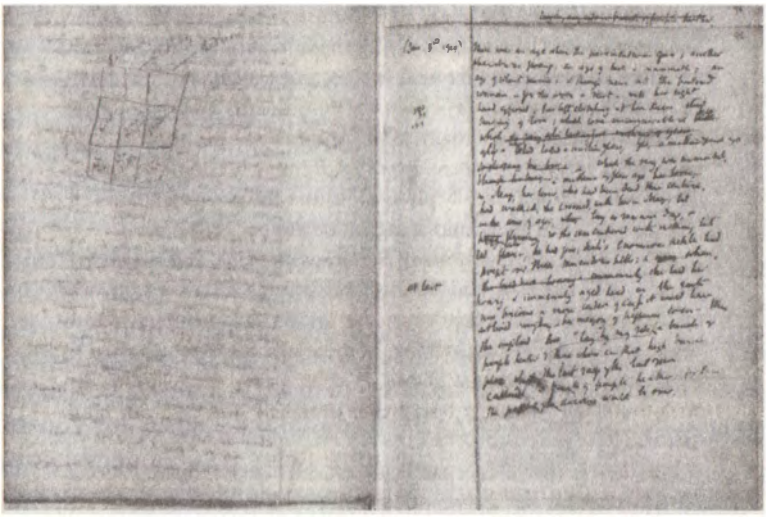
17. Woolf, *The Diary,* Cilt 2, s. 205-06.
18. Woolf, *A Room of One's Own,* s. 89.
19. Virginia Woolf, "Modern Novels", *Times Literary Supplement,* 10 Nisan 1919.
20. Woolf'un romanını yazmaya başladığı 1922 güzünde ruhsal çöküntü gerçek bir psikiyatri hastalığı olarak görülmeye başlanmıştı. Elaine Showalter doktorların bu yeni musibeti Woolf gibi kadınlar üzerinde yirmi yılı aşkın süredir kullandıkları kör aletlerle tedavi ettiklerine dikkat çekmiştir. Bu tedaviler arasında hastalara bromit ilacı vermek, yatağa kapatmak ve zorla süt içirmek ve dişlerini çekmek – bunun bedenin ateşini azalttığına inanılıyordu– sayılabilir. Diğer talihsiz hastalar ateş tedavisi görüyorlardı: Sıtma, tüberküloz ya da tifo enjeksiyonu yapılarak tedavi ediyorlardı. Nobel Ödülü 1927'de bu sadist tedavi yöntemine verilmişti.

Septimus'un "korkunç derecede kötü" doktoru Dr. Bradshaw deliliğini bir "orantı" rejimi dayatarak tedavi etmeye çalışır, fakat ilaç her şeyi daha da kötü yapar. Septimus'un hastalığının "fiziksel, salt fiziksel" olduğunda ısrar eden Bradshaw şairin intiharına yol açar. Septimus'un benliği parçalara ayrılmıştır ve bir daha da toplanamaz.

Clarissa partide Septimus'un intihar ettiğini duyar ve yıkılır. Septimus'la hiç tanışmamış olsa da, Clarissa "kendisini ona çok yakın hissediyordu."[21] Tıpkı Septimus gibi, kendi benliğinin korkutucu derecede nazik olduğunu, "derinlere kadar yayılan önemli bir şey"in eksik olduğunu bilir.[22] Dr. Bradshaw partiye geldiğinde, onun "insan ruhu üzerinde baskı yaratmak isteyen korkunç bir zorbalık" yaptığından şüphelenir.[23]

Fakat benzerlikler burada sona erer. Septimus'un aksine Clarissa parçalı benliğini telafi edecek bir şeyler bulur. Ölümsüz bir ruha inanmasa da –Clarissa şüpheci bir ateisttir– "görülmeyen kısımlarımız" hakkında "aşkın bir kuram" geliştirmiştir.[24] Bradshaw gibi doktorlar benliğin varlığını reddederler, ama Clarissa reddetmez; zihninde "görünmeyen bir merkez" olduğunu bilir. Roman ilerledikçe bu merkez ortaya çıkmaya başlar: Clarissa aynaya bakarken, "Bu onun kendi benliğiydi" diye düşünür. "Ok gibi, kaçınmasız. Bu onun [kendi] benliğiydi, ufacık bir çabayla, bir kendine gelme çağrısıyla parçacıkları bir araya getirdiğinde nasıl farklı, nasıl benzersiz, nasıl serinkanlıydı dünyayı bir merkezde, bir elmasta, odasında oturarak bir buluşma ânı oluşturan bir kadında toplarken...."[25] Mesele şu ki Mrs. Dalloway kendisini bir araya toplamayı *başarır*. Kendisini gerçek kılar, "bulunduğu her yerde kendine ait bir dünya" yaratır.[26] Bizim de her gün yaptığımız budur. Dağınık düşüncelerimizi ve değişken duygularımızı alır, katı bir şey haline getiririz. Benlik kendi kendini icat eder. Romanın son satırı Mrs. Dalloway'in narin mevcudiyetini onaylar: "Çünkü o vardı."[27]

21. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, New York: Harvest Books, 1990, s. 186.
22. *A.g.e.*, s. 31.
23. *A.g.e.*, s. 184.
24. *A.g.e.*, s. 151.
25. *A.g.e.*, 37. [Türkçesi için bkz. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Çev. Tomris Uyar, İstanbul: İletişim, 2004, s. 42.]
26. *A.g.e.*, s. 76.
27. *A.g.e.*, s. 194.



Wirginia Woolf'un *Mrs Dalloway* için tuttuğu not defteri, 1925.

Woolf'un bir sonraki romanı *Deniz Feneri* çalkantılı zihne daha da derinden nüfuz eder. Woolf bu kitabı yazma sürecinin psikanaliz tedavisine en yaklaştığı an olduğunu söyler. Hastalık dolu uzun bir yazın ardından, satırlar tıpkı bir itiraf gibi içinden akıvermişti. Romanın pek bir olay örgüsü yoktur. Handiyse bir Deniz Feneri yolculuğu vardır, sonra bir öğle yemeği gelir, sonra zaman geçer, sonra deniz fenerine bir yolculuk *olur*, sonra bir ressam olan Lily resmini bitirir. Fakat romanda fazla olay olmamasına karşın, zamanda akıp giden zihin süreçleriyle dolu olup kendinden geçmiş gibidir. Anlatı düşüncelerle, düşünce hakkında düşüncelerle, gerçeklik hakkında düşüncelerle sürekli kesintiye uğratılır. Birisi bir olgudan bahseder (düşüncesinde ya da sesli olarak), sonra bununla çelişen bir şey gelir. Çoğu zaman beyin kendi kendisiyle çelişir.

Woolf'a göre bu zihinsel rahatsızlık zihinsel gerçekliğimizin eksiksiz bir tarifidir. Benlik bilinç karmaşasından, "kırık parçalardan oluşan bir tür bütün"den ortaya çıkar.[28] Woolf modernist

28. Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*, New York: Harvest, 1974, s. 138.

arzularının en güçlü tasvirlerinden biri olan "Modern Kurmaca" yazısında, yeni edebi üslubunu psikolojik terimlerle tanımlamıştı. "Zihin bir dolu izlenim alır. Sayısız atomdan oluşan aralıksız bir sağanak halinde her yönden gelirler ve düşerken pazartesi ya da salı günkü hayatımız haline gelirler.... [Modern romancılar olarak] atomları zihne düştükleri düzende kayda geçirmeliyiz. Ne kadar birbiriyle bağlantısız ve uyumsuz görünse de her görüntünün ya da olayın bilince kaydedilme kalıbını takip etmeliyiz."[29]

Deniz Feneri bu tür düşen düşüncelerle doludur. Karakterler kalıcı olmayan izlenimlerle ve gelişmemiş duygularla dolup taşar. Bu tespit belki de en çok Mrs. Ramsay için geçerlidir. Romanın merkezindeki anne karakteri olan Mrs. Ramsay, bir felsefe ansiklopedisi yazarken *Q* harfinde takılıp kalmış bir filozof olan kocasını düşünürken zihninin farklı yönlere dağıldığını, paramparça olduğunu görür. Mr. Ramsay daha yakın zaman önce oğlu James'in deniz feneri yolculuğu yapmasına "barometrenin durmadan düşmesi ve batı yönünde rüzgâr olması" nedeniyle izin vermemiştir. Mrs. Ramsay kocasının haksızlık ettiği kanaatindedir. "Başkalarının duygularını hiç hesaba katmadan, bu kadar düşüncesiz bir biçimde gerçeğin peşinde koşmak, uygarlığın o incecik tüllerini bu denli kayıtsızca, bu denli acımasızca parçalamak Mrs. Ramsay'e göre insanlığa sığmazdı, korkunçtu." Fakat bir cümle sonra Mrs. Ramsay'nin düşünceleri yüz seksen derece döner: "Kocasına gösterdiği saygıyı dünyada kimseye göstermemişti.... İnsanların heyecanlarına daldırılıp çıkarılmış bir süngere benzetirdi kendini. Kendini onun ayakkabılarını bile bağlamaya layık değilmiş gibi hissetti."[30] [s. 48-49]

Woolf açısından Mrs. Ramsay'nin tutarsız duyguları dürüstçe yazıya geçirilmiş gerçeklik örnekleridir. Bizi karakterlerinin yıpranmış zihinlerinin içine götürerek ne denli kırılgan olduğumuzu gösterir. Benlik tekil bir şey değildir ve bilinç akışımız sadece akar. Biz her an, anlam veremediğimiz duyguların ve kontrol edemediğimiz duyumların etkisi altındayız. Mr. Ramsay "düşünce bir piyanonun hepsi de düzenli olan tuşları gibidir" inancındayken, Mrs. Ramsay şunu bilir: Zihin her zaman "kay-

29. Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series,* New York: Harvest, 2002, s. 150.
30. Virginia Woolf, *To the Lighthouse,* New York: Harcourt, 1955, s. 32.

naşır, akar ve yaratır." [*a.g.e.*][31] Hebrides havası gibi, değişim onun tek değişmezidir.

Woolf'un yazısı varlığımızın güvenilmezliğini unutmamıza bir an olsun izin vermez. Woolf *Kendine Ait Bir Oda*'da, "'zihnin birlik bütünlüğü' derken ne kastedilir ki" diye merak eder, "zira zihnin hiçbir zaman tek bir varoluş şekli olmadığı görünmektedir."[32] Okurlarının "zihindeki kopukluklar ve karşıtlıklar"ın ve bilincin "aniden bölünebileceği"nin[33] farkında olmasını istiyordu. En azından, diye yazar Woolf, "insanın durumunun sonsuz garipliği"ni her zaman tanımak zorundayız. Benlik ölümsüz görünse de –"hem sağlam hem de ebedi"– yalnızca bir an sürer. "Dalgaların üzerindeki bir bulut gibi" gelip geçeriz.[34]

Zihni bu şekilde değişken, benliği kendisine rağmen bölünmüş bir şey olarak görmek modernizmin en temel özelliklerinden biriydi. Bunu ilk kez dile getiren Nietzsche olmuştu. Felsefesinin veciz bir özetinde şöyle yazıyordu: "Benim hipotezim çoğulluk olarak öznedir."[35] Ondan hemen sonra, Rimbaud "Ben bir başkasıdır" diye yazmıştı. William James ise *Principles*'da benlik üzerine bölümün büyük bir kısmını "benliğin değişimleri"ne –"diğer eşzamanlı var olan bilinçlerin" farkında olduğumuz anlara– ayırmıştı.[36] Freud da aynı fikirdeydi. O da zihni çatışan dürtüler ağı halinde parçalamıştı. T.S. Eliot ise bu fikri bir edebiyat kuramı haline çevirmiş ve "ruhun birliğini savunan metafizik kuramı" reddetmiştir. Modern şairin "bütünlüklü ruhu" ifade etme fikrinden vazgeçmesi gerektiğini düşünüyordu, çünkü böyle bir şey yoktu. "Şairin ifade edecek bir 'kişiliği' yoktur, sadece özel bir aracı vardır ve bu bir kişilik değil, yalnızca bir araçtır."[37] Birçok modernist gibi Eliot da yanılsamalarımızı parçalamak istiyordu, bizi olmak istediğimiz gibi değil, olduğumuz gibi, yani salt bir varlık döküntüsü, bazı rastgele duyum parçaları olarak

31. *A.g.e.*, s. 33.
32. Woolf, *A Room of One's Own*, s. 97.
33. *A.g.e.*
34. Woolf, *The Diary*, Cilt 3, s. 218.
35. Christopher Butler, *Early Modernism*, Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 92.
36. William James, *The Principles of Psychology*, New York: Dover, 1950, Cilt 1, s. 399.
37. T. S. Eliot, *The Sacred Wood and Major Early Essays*, New York: Dover, 1998, s. 32.

gösteriyordu. Woolf da Eliot'ın izinden gitmişti. Günlüğüne biz "kıymıklar ve mozaikleriz; eskiden düşünüldüğü gibi lekesiz, yekpare, tutarlı bütünler değiliz" diye yazıyordu.[38]

Gerçeküstü görünmesine karşın modernistler beyni doğru algılamışlardı. Üst üste yapılan sayısız deney sonucunda, herhangi bir deneyimin kısa süreli bellekte yaklaşık on saniye kalabildiği anlaşılmıştır.[39] Bundan sonra beyin şimdiki zaman algısını kaybeder ve bilinci yeniden, yeni bir akışla başlamak zorunda kalır. Modernistlerin öngördüğü gibi, kalıcı görünen benlik aslında birbirinden kopuk anlardan oluşan sonsuz bir geçit törenidir.

Dahası beyinde bu kopuk anların birleştiği tek bir yer bile –deyim yerindeyse, Descartesçı bir tiyatro– yoktur. (Gertrude Stein'ın Oakland için söylediği korteks için de geçerlidir: "Orada orada diye bir şey yoktur.") Tersine, kafamız, hücrelerin hangi duyumların ve duyguların bilinç *haline gelmesi* gerektiğini kesintisiz şekilde tartıştıkları renksiz bir oturuma ev sahipliği yapar. Bu nöronlar tüm beyne dağılmıştır ve ateşlemeleri zamanla olur. Bu demektir ki zihin bir yer değil, bir süreçtir. Önemli filozoflardan Daniel Dennett'in yazdığı gibi, zihnimiz "uzman devrelerin, paralel kargaşalarında, çeşitli şeylerini yapmaya çalıştıkları, giderayak Çoklu Taslaklar oluşturdukları çoklu kanallar"dan oluşur.[40] Bizim gerçeklik adını verdiğimiz şey yalnızca son taslaktır. (Elbette hemen ertesi an tümüyle yeni bir elyazması gerektirir.)

Dağınık yapımızın en doğrudan kanıtını beynin şeklinde bulabiliriz. Beyin tek bir kafatasıyla çevrili olsa da, aslında iki ayrı loptan (sol ve sağ yarıküre) oluşur ve bunlar birbiriyle uyumsuzdur. *Deniz Feneri*'nin kahraman ressamı Lily anatomisini tamamen doğru tarif etmişti: "Her şey birbirine böyle dolaşıktı işte ... içinde hep karşıt iki ayrı duygu oluşurdu: Bir onların duyduğu, bir de benim diyordu; sonra şimdi olduğu gibi bu iki duygu, içinde, birbiriyle çekişmeye başlardı."[41] (s. 128) Lily'nin dediği gibi, her beyinde en az iki adet farklı zihin vardır.

Sinirbilimciler Roger Sperry ve Michael Gazzaniga bu fikri

38. Woolf, *The Diary,* Cilt 2, s. 314.
39. Merlin Donald, *A Mind So Rare,* New York: Norton, 2001, s. 13-25.
40. Daniel Dennett, *Consciousness Explained,* New York: Back Bay Books, 1991, s. 253-54.
41. Woolf, *To the Lighthouse,* s. 102.

1962'de ilk kez dile getirdiklerinde, hem kendilerine şüpheyle yaklaşılmış hem de alay konusu olmuşlardı.[42] Beyin hasarı olan hastaların incelenmesiyle, beynin sol tarafının bilinçli olduğu sonucuna varılmıştı. Burası ruhumuzun ikamet ettiği, her şeyin bir araya geldiği yerdi. Beynin diğer yarısı –sağ yarıküre– salt bir aksesuar olarak görülüyordu. Sperry 1981'deki Nobel ödülü konuşmasında, çalışmalarına başladığında sağ yarıküre hakkındaki egemen anlayışı şöyle özetlemişti: Sağ yarıkürenin "sessiz ve agrafiden mustarip olduğu gibi okuma güçlüğü çektiği, kelime algısı olmadığı ve apraksiyle malul olduğu düşünülüyordu. Ayrıca genel anlamda yüksek kavrama işlevinden yoksundu."[43]

Sperry ve Gazzaniga korpus kallosumları (beynin sağ ve sol yarıküresini birbirine bağlayan, sinir liflerinden oluşmuş ince köprü) kesik olan bölünmüş beyinli hastaları araştırarak bu öğretiyi çürüttüler. Nörologlar bu hastaları daha önce incelemiş ve özünde normal olduklarına kanaat getirmişlerdi. (Bu bulgu sonucunda beynin ameliyatla bölünmesi şiddetli epilepsi tedavisinde olağan bir yöntem haline gelmişti.) Bu durum nörologların bilincin yalnızca sol yarıküreye ihtiyaç duyduğu konusundaki şüphelerini doğrulamıştı.

Fakat Sperry ve Gazzaniga meseleye biraz daha yakından bakmaya karar vermişlerdi. Bölünmüş beyinli hastaları incelerken yaptıkları ilk iş, tek başına sağ yarıkürenin yeteneklerini sınamak oldu. Şaşırtıcı bir sonuca ulaştılar: Sağ yarıküre sessiz ya da aptal değildi; aksine "soyutlama, genelleme ve zihinsel çağrışım"da temel bir rol oynadığı görünüyordu. Hâkim dogmanın aksine beynin yarılarından birinin diğerine hükmettiği ve birbirlerine tehdit oluşturdukları doğru *değildi*. Hatta bu hastalar tam tersini kanıtlıyordu: İki lobun da kendine özgü bir benliği vardı, kendi arzuları, yetenekleri ve duyumlarıyla ayrı bir varlıktı. Sperry'nin yazdığı üzere, "Bu zamana kadar gördüğümüz her şey bu insanların ameliyat sonrasında iki ayrı zihinle, yani iki

42. Oysa böyle olmamalıydı. 1908'de Alman nörolog Kurt Goldstein aynı anda birden fazla felç geçiren bir hasta tarif etmişti. Sonradan yapılan otopside hastanın korpus kallosumunda lezyon olduğu da saptanmıştı. Goldstein kadının davranışındaki tuhaflığı görmüştü: "Bir keresinde eliyle boynunu yakaladı ve kendisini boğmaya çalıştı, zar zor ayırabildik. Keza kendi iradesine rağmen yatak örtülerini parçaladığına şahit olduk..."

43. nobelprize.org/medicine/laureates/1981/sperry-lecture.html.

ayrı bilinç alanıyla yaşamaya devam etmek zorunda kaldıklarını gösteriyor."[44]

Korpus kallosum hepimizin ayrı, tek bir birey olduğu inancını desteklese de, her *Ben* aslında çoğuldur. Bölünmüş beyinli hastalar hepimizin çok farklı zihinleri olduğunun yaşayan kanıtlarıdır. Korpus kallosum kesildiğinde, çoklu benlikler aniden ayrı benlikler olarak özgür hale gelirler. Beyin iç tutarsızlıklarını bastırmayı bırakır. Sol yarıküresiyle kitap okuyan bir hasta, sağ yarıküresinin, okuma yazma bilmediği için, sayfadaki harflerden çok sıkıldığını görmüştü. Sağ yarıküre sol ele kitabı atma talimatı veriyordu. Başka bir hastanın ise sol eli kıyafetlerini giydirirken sağ eli harıl harıl kıyafetlerini çıkarmaya çalışıyordu. Keza başka bir hastanın da karısına kaba davranan bir sol eli vardı. Yalnızca sağ eli (ve sol beyni) âşıktı.

Peki, neden normalde korteksteki bu çatışmanın farkında olmayız? Neden benlik gerçekte bölünmüş olmasına karşın bütün olduğunu hisseder? Sperry ve Gazzaniga bu soruya yanıt bulmak amacıyla, beyni bölünmüş hastaların sağ ve sol gözlerine farklı resimler göstermişlerdi. Örneğin bir hastanın sağ gözüne tavuk tırnağı, sol gözüne de karlı bir yol resmi tutulmuş, sonra hastaya çeşitli şekiller gösterip, gördüğü resimle en alakalı olan şekli seçmesi istenmişti. Bölünmüş beyinli hasta trajikomik bir belirsizlik içinde, iki eliyle iki farklı nesneye işaret ediyordu. Sağ el bir tavuğu gösterirken (sol yarıkürenin tanıklık ettiği tavuk tırnağına tekabül ediyordu), sol el bir küreğe işaret ediyordu (sağ yarıküre karın kürekle temizlenmesini istiyordu.) Hastadan çelişkili yanıtları açıklaması istendiğinde, hemen inandırıcı bir hikâye uydurmuştu. "Ha, o kolay! Tavuk tırnağı tavukta olur, tavuk pisliğini temizlemek için de küreğe ihtiyacınız vardır."[45] Beyninin iflah olmaz derecede karışmış olduğunu kabul etmek yerine kafa karışıklığını eli yüzü düzgün bir hikâye haline getirmişti.

Sperry ve Gazzaniga'nın zihnin bölünmüş olduğunu ve bölünmelerimiz karşısında içgüdüsel olarak bir bahanenin arkasına saklandığımızı keşfetmeleri sinirbilim dünyasında çok büyük

44. Stanley Finger, *Minds Behind the Brain,* Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 281.
45. Michael Gazzaniga, *The Social Brain,* New York: Basic Books, 1985, s. 72.

bir etki yaratmıştır. Bilim ilk kez bilincin beynin sayısız parçalarından birinden değil, *bütün* beynin mırıltılarından ortaya çıktığı fikriyle yüzleşmek zorunda kalmıştı. Sperry'ye göre, bizim birlik hissimiz "zihnimizin uydurduğu bir hikâye"ydi; benliği iç çelişkilerimizi görmezden gelmek için yaratmıştık. Woolf'un "Street Haunting" başlıklı denemesinde sorduğu gibi, "Burada mıyım orada mı? Belki de gerçek benlik ne budur ne de şu; o kadar değişken ve maceracı ki belki de yalnızca onun isteklerine izin verdiğimizde ve yoluna taş koymadığımızda gerçekten kendimiz olabiliyoruz?"[46]

Ortaya Çıkış

Woolf'un kurmaca eserlerinin altında yatan keskin ironi şudur: Woolf benliğini yapısöküme uğratmak, uçucu bir "karanlık küme"den başka bir şey olmadığımızı kanıtlamak için yola çıkmış olmasına karşın, sonuçta benliğin inatçı gerçekliğini keşfetmişti. Deneyimi araştırdıkça benliğin daha da gerekli olduğunu görmüştü. Başka hiçbir şey bilmesek bile burada olduğumuzu, bunu deneyimlediğimizi biliriz. Zaman geçer ve duyumlar gider gelir. Oysa biz kalıcıyız.

Woolf'un karakterleri onun benliğe olan inancının kırılganlığını yansıtır. Romanlarında her şey bireyin öznel prizmasından görülür. Mr. Ramsay Mrs. Ramsay'den farklıdır. Mr. Ramsay gökyüzündeki bulutlara bakıp yağmuru düşünürken, Mrs. Ramsay rüzgârın değişip değişmeyeceğini merak eder. Mrs. Dalloway Septimus'la olan tüm tuhaf benzerliklerine karşın Septimus *değildir*. Mrs. Dalloway pencereden atlamaz, parti verir. Woolf'un düzyazısı ne kadar modernist olursa olsun yanılsamalı benlik –bizi biz yapan o açıklanamayan öz– gözden kaybolmayı reddediyordu. Woolf günlüğünde kendisine şu soruyu soruyordu "Bu işe başladığımda ruhu kovmadım mı? Ama her zaman olduğu gibi, hayat kapıdan kovsan pencereden giriyor."[47]

Woolf sanatında hayatın araya girmesine izin verir. Bize fani parçalarımızı gösterir, ama parçalarımızın nasıl birleştiğini de gösterir. Woolf sırrın ne olduğunu fark etmişti: Benlik kendi kaynağından *ortaya çıkar*. Burada kilit sözcük *ortaya çıkmak*tır.

46. Woolf, *The Virginia Woolf Reader,* s. 253.
47. Woolf, *The Diary,* Cilt 2, s. 234.

Woolf'un karakterleri beynin elektrikli zarlarının etrafında yankılanan rastgele duyumlar demeti olarak ortaya çıksa da, aniden başka bir şeye dönüşürler. Erich Auerbach'ın *Mimesis*'te dikkat çektiği üzere, Woolf'un modernist düzyazısı, tam da bu nedenle, ne Joyce'un *Ulysses*'inde olduğu gibi karakterin özbilinçliliğinin mütemadiyen yazıya geçirilmesidir ne de tipik bir on dokuzuncu yüzyıl romanında olduğu gibi olayların ve algıların nesnel bir tasviridir. Woolf'un başarısı bu iki kutbu birleştirmiş olmasıydı. Bu teknik ona bilinci bir *süreç* olarak belgeleme olanağı verir ve bize düşüncemizin tüm yönlerini gösterir. Gayri şahsi duyum her zaman öznel bir deneyim haline gelmekte ve bu deneyim her zaman bir sonrakine akmaktadır. İşte bu süreksiz değişiklikten, her şeye rağmen, karakter ortaya çıkar. Woolf benliğimizin her iki yönünü de görmemizi istiyordu: "Bu hem bir nefes değse kırışıverecek bir şey hem de atlar koşulsa yerinden kıpırdatılamayacak bir şey olacaktı."[48] [s. 205] Kurmaca eserlerinde benlik ne dayatılır ne reddedilir. Daha ziyade kolayca ortaya çıkıverir, akışın içinden gizlice alınmış bir vizyondur.

Peki, benlik *nasıl* ortaya çıkar? Duyularımızdan, zihni oluşturan "parçacıklar, kırıntılar ve fragmanlar"dan[49] nasıl mütemadiyen ortaya çıkarız?

Woolf benliğin *dikkat edimi* yoluyla ortaya çıktığını fark etmişti. Duyu parçalarımızı belli bir bakış açısından deneyimleyerek birleştiririz. Bu süreçte bazı duyumlar görmezden gelinir, bazılarıysa öne çıkarılır. Dış dünya etraflıca yorumlanır. Woolf "Dikkatimin atomları ne muhteşem bir canlılıkla dağılıyor" der "ve kendi rolümü oynamak üzere çağrıldığım daha zengin, daha güçlü ve daha karmaşık bir dünya yaratıyorlar."[50]

Woolf'un dikkat süreci üzerine en ince tarifi *Deniz Feneri*'ndeki yemek sahnesinde biftek yahnisi servisinden sonra gelir. Ev sahibesi Mrs. Ramsay yemekteyken birden hülyaya dalar, zihni "her şeyin merkezindeki o dingin yere" gider. Konuşulanları dinlemeyi bırakmış (yalnızca "küplerden ve kareköklerden" bahsediyorlardı), masanın ortasındaki meyve kasesini düşünmektedir. "Ani bir canlılık"la zihni "tıpkı su içine vurup

48. *A.g.e.*, s. 171.
49. Virginia Woolf, *Between the Acts*, New York: Harvest Books, 1970, s. 189.
50. Virginia Woolf, *The Waves*, New York: Harvest Books, 1950, s. 261.

... aydınlatan bir zihin" [s. 132] gibi olur, "akıp giden, geçen ve görüntü gibi olan"ı [s. 131] deler geçer.[51] Mrs. Ramsay artık dikkat kesilir: Duyumlarının kolları bilincin seri akışına girmiştir.

Woolf'un düzyazısı beynin faaliyetindeki bu kısa saniyeyi uzun bir monolog haline getirir ve kelimeleriyle Mrs. Ramsay'in zihninin akışını yakından gözler. Gözlerinin meyve tabağına kaydığına şahit olur, siyah üzüme, sonra da iri sarı armuda takılan bakışlarını takip ederiz. Bilinçsizce bir güdü olarak başlayan şey –Mrs. Ramsay "neden olduğunu bilmeden" meyveye bakar– artık bilinçli bir düşüncedir. "Hayır" diye düşünür Mrs. Ramsay kendi kendine, "o armut istemedi."[52]

Bu dikkat ânında Mrs. Ramsay'nin zihni dünyayı yeniden yaratmıştır. Benliği kendisini gerçekliğe dayatmış ve bilinçli bir deneyim yaratmıştır. "Aşağısı tamamen karanlık" diye düşünür Mrs. Ramsay. "Ama sık sık yüzeye çıkıyoruz ve gördüğünüz de budur..."[53] Dikkat sık sık parçalarımızı bir araya toplar, benlik de geçici duyuları bir "varlık ânına" dönüştürür. Mrs. Ramsay'in zihninde gelişen süreçtir bu. Her şey gelip geçicidir ama okur için Mrs. Ramsay her zaman gerçek görünür. O asla yalpalamaz. Onun var olduğundan asla şüpheye düşmeyiz, hatta kaynağının kalıcı olmadığını gördüğümüzde bile. "Yaşamın geçip gitmeyen, kalıcı anları bunlardır" [s. 131] diye düşünür.[54]

Fakat biz nasıl kalıcı oluruz? Benlik dikkatli anların ayrı ayrı niteliğini nasıl aşar? Bir süreç nasıl biz haline gelir? Woolf için cevap basittir: *Benlik bir yanılsamadır*. Bu onun benlik hakkındaki nihai görüşüydü. Benliğe bir "mobilya parçası" gibi davranan on dokuzuncu yüzyılın sıkıcı bilinç anlayışını yıkmak için yola çıkmış olsa da, nihayetinde benliğin –bir zihin çabukluğu olarak bile olsa– gerçekten var olduğunu fark etmiştir. Nasıl bir romancı anlatı yaratırsa, insan da bir varlık hissi yaratır. Benlik sadece bir sanat eseri, beynin kendi dağınıklığını anlamlandırmak için yarattığı bir kurmacadır. Parçalardan oluşan bir dünyada benlik bizim tek "temamızdır – mükerrer, yarı hatırlanan, yarı öngörülen."[55] Benlik olmasaydı, hiçbir şey

51. Woolf, *To the Lighthouse*, s. 106-07.
52. *A.g.e.*, s. 108.
53. *A.g.e.*, s. 62.
54. *A.g.e.*, s. 105.
55. Virginia Woolf, *The Years*, New York: Harvest, 1969, s. 369.

olmazdı. Karakterlerle dolu, kendisine umutsuzca bir yaratıcı yazar arayan bir beyin olurduk.

Modern sinirbilim bugün Woolf'un inandığı benliği doğruluyor. Kendimizi kendi duyumlarımızdan yaratırız. Woolf'un öngördüğü üzere, bu süreç, duyumsal parçalarımızı odaklanmış bir bilinç ânına dönüştüren dikkat edimi tarafından kontrol edilir. Bu farklı anları birleştiren kurmaca benliktir: Kimsenin bulamadığı belli belirsiz varlık.

Bir meyve kâsesine bakma edimini alalım. Ne zaman özgül bir uyarana –örneğin yemek masasında duran bir armut– dikkat etsek, nöronlarımızın hassasiyeti artar. Bu hücreler artık başka zamanlarda görmezden gelecekleri şeyleri görebilirler.[56] Eskiden görülemeyen duyumlar aniden görülür hale gelir, zira dikkat feneri, aydınlattığı nöronların ateşleme oranını seçerek artırır. Bu nöronlar bir kez uyarıldığında, kendilerini bilinç akışına giren geçici bir "koalisyon" haline getirirler. Bu veri hakkında önemli olan şey dikkatin yukarıdan-aşağıya doğru işliyor görünmesidir (bunun sinirbilimdeki adı "yürütücü kontrol"dür). Yanılsamalı benlik nöronal ateşlemede çok gerçek değişikliklere yol açmaktadır.[57] Adeta hayalet, makineyi kontrol etmektedir.

Ne var ki benlik dikkat et*mez*se, algı da asla bilinç haline gelmez. Bu nöronlar ateşlemeyi bırakır ve temsil ettikleri gerçeklik diliminin varlığı sona erer. Mrs. Ramsay yemek masasındaki sohbetten uzaklaşıp meyveye odaklandığında gerçek anlamıyla kendi hücrelerini değiştirmektedir. Aslında bilincimiz bu tür bir ayırt edici benliğe ihtiyaç duyuyor görünür: Ancak seçildikten *sonra* duyumun farkına varırız. Woolf'un ifade ettiği şekliyle, benlik "bizim merkezî algısallık istiridyemiz"dir.[58]

Bilinçli benliğin gücü hakkında en şaşırtıcı kanıtı dikkatini toparlayamayan hastalar oluşturmaktadır. Bu içgörü beklenmedik bir yerden gelmişti: körler. Lawrence Weiskrantz 1970'lerin başlarında araştırmalarına başlamadan önce, bilim birincil

56. C. J. Mc Adams, J.H.R. Maunsell, "Effects of Attention on Orientation-Tuning Functions of Single Neurons in Macaque Cortical Area V_4" *Journal of Neuroscience* 19 (1999), s. 431-41.
57. Steven Yantis, "How Visual Salience Wins the Battle for Awareness", *Nature Neuroscience* 8 (2005): 975-76. Ve John Reynolds ve diğerleri, "Attentional Modulation of Visual Processing", *Annual Review of Neuroscience* 27, s. 611-47.
58. Woolf, *The Virginia Woolf Reader,* s. 248.

görme alanlarındaki (V_1) lezyonların kalıcı körlüğe yol açtığını düşünüyordu. Yanılıyordu.

V_1'deki lezyonlar *bilinçli* körlüğe yol açar; Weiskrantz buna "körgörü" adını vermişti. Bu hastalar kör olduklarını düşünseler de aslında görebilirler, en azından bilinçsizce görebilirler. Eksik olan şey farkındalıktır. Gözleri görsel bilgiyi aktarmaya, beyinlerinin hasarsız kısımları da bu bilgiyi işlemeye devam eder, ama körgörülü hastalar beyinlerinin bildikleri şeye bilinçli olarak erişemezler. Böylece görebildikleri şey yalnızca karanlıktır.

O halde körgörü ile körlüğün farkı nedir? Körgörülü hastalar şaşırtıcı yeteneklere sahiptirler. Çeşitli görsel işlemlerde tamamen kör olanlarda asla göremeyeceğimiz derecede ehliyetli olduklarını gösterirler. Örneğin körgörülü bir hasta kendisine gösterilen şeyin kare mi yoksa çember mi olduğunu ya da bir ışık yanıp yanmadığını tekinsiz bir netlikte "tahmin edebilir" Işık hakkında açıktan bir farkındalığa sahip olmasalar da yine de ışığa yanıt verebilirler, yalnızca neye yanıt verdiklerini bilmezler.[59] Beyin taramaları, öz farkındalıkla ilişkili alanların faaliyeti çok az, hatta hiç olmadığından dile getirdikleri absürd iddiaları onaylar, diğer yandan görmeyle ilişkili alanlar görece normal faaliyet gösterirler.[60]

Körgörülü hastaları böylesine büyüleyici kılan budur: Bilinçleri duyumlarından kopuktur. Beyin "görmeye" devam etse de zihin bu görsel girdilere dikkat edemez. Körgörülü hastalar kortekse giren bilgiyi öznel olarak yorumlayamazlar. Onlar, duyumlarımızı duymadan önce, benlik tarafından değiştirilen dikkat ânı yoluyla, dönüştürmemiz gerektiğini gösteren üzücü kanıtlardır.[61] Benlikten koparılmış bir duyum artık duyum değildir.

---

59. Lawrence Weiskrantz, "Some Contributions of Neuropsychology of Vision and Memory to the Problem of Consciousness", *Consciousness in Contemporary Science* içinde, ed. A.Marcel ve E. Bisiach, Oxford Oxford University Press, 1988.
60. A. Cowey ve P. Stoerig, "The Neurobiology of Blindsight", *Trends in Neuroscience* 14 (1991), s. 140-45.
61. Beyinlerinin bir tarafında belli lezyonlar olan kişiler bu bulguyu doğrulamıştır. Bu hastalar görsel-mekânsal boşlama olarak bilinen bir sendrom yaşarlar. Şiddetli vakalarda bu sendromun kurbanları görsel dünyanın yarısına dikkat edemezler. Örneğin bir adam elindeki kitabın yalnızca sol tarafını okuyabilir ya da bir kadın dudağının yalnızca sağ tarafına ruj sürebilir. Fakat normalde hastalar boşladıkları algısal alanlara yanıt vermeye devam edebilirler, ama bu tür uyarılmaların gerçekte var olduğunu kabul edemezler.

Elbette sinirbilimin bulmayı *başaramadığı* şey benliği yaratan hücre tezgâhıdır.[62] Sinirbilimin bildiği bir şey varsa o da makinede bir hayalet olmadığıdır: Yalnızca makinelerin titreşimleri vardır. Kafamızda yüz milyarlarca elektrikli hücre vardır, ama bunlardan biri bile biz değiliz ya da biri bile bizi bilmez veyahut da bize önem vermez. Aslında biz var bile değiliz. Beyin, fiziğin acımasız yasalarına mahkûm olan maddenin sınırsız gerileyişinden başka bir şey değildir.

Kuşkusuz bunların hepsi doğrudur. Ama yine de mekanik zihne bir benlik yanılsaması hak görülmezse, eğer makinede bir hayalet yoksa, o zaman her şey yerle bir olur. Duyumlar bütünlük oluşturamaz. Gerçeklik sırra kadem basar. Woolf, *Dalgalar*'da merak içinde "Bir benlik olmadan görülen dünyayı nasıl tarif edebiliriz?" diye sorar ve "Tek bir sözcük bile yoktur" diye cevap verir.[63] Haklıdır. Kurmaca benlikten mahrum olduğumuzda her şey karanlıktır. Kör olduğumuzu düşünürüz.

LIly

İnsan beyninin en gizemli yönü tanıdıkça daha gizemli hale gelmesidir. Benlik tekil bir şey değildir ama yine de dikkatimizin tekilliğini kontrol eder. Benlik insanın deneyimlediği en mahrem şeydir ama bir hücresel elektrik titreşiminden ortaya çıkar. Dahası Woolf'un özgün sorusu da hâlâ cevaplanmayı bekliyor: Benlik gerçek olmamasına rağmen neden gerçek olduğunu hisseder. Görünen o ki gerçekliğimiz bir mucizeye dayalıdır.

Fakat sinirbilim, tipik bir inatçılıkla, doğrudan bu gizemin üzerine gitmiş ve anlaşılamaz olanı test edilebilir olan üzerinden yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Sonuçta zihinsel indirgemeciliğe göre, hayaletler, ruhlar ya da cinler gibi üstün varlıklara gönderme yapmanın hiçbir yararı yoktur. Nöronlar tıpkı atomlar gibi her şeyi açıklar ve farkındalık aşağıdan yukarıya doğru süzülerek gelmelidir.

---

62. Seth Gillihan ve Martha Farah, "Is Self Special? A Critical Review of Evidence from Experimental Psychology and Cognitive Neuroscience", *Psychological Bulletin* 131 (2005), s. 76-97.
63. Woolf, *The Waves*, s. 287.

Bilinç sorununa en izlenebilir bilimsel yaklaşımın fiziksel substrat arayışı olması şaşırtıcı olmasa gerek. Sinirbilim yeterince sıkı baktığımız takdirde benliğin gizli kaynağını, neye dikkat etmemiz gerektiğine karar veren et kıvrımını bulacağımıza inanır. Bu yerin teknik adı "bilincin nöral karşılığı"dır (Neural Correlate of Consciousness: NCC).

Caltech'te bir sinirbilimci olan Christof Koch bu araştırma ekibinin başını çekmektedir. Koch NCC'yi "bilinçli algının belli bir yönünü ortaya çıkaran asgari sayıda nöronal olay" olarak tarif eder. Örneğin Mrs. Ramsay masanın ortasındaki meyve kâsesini düşündüğünde, NCC'si (en azından Koch'un tarif ettiği şekliyle) onun armut konusundaki bilinçliliğini yaratan hücreler ağıdır. Koch'a göre bilim NCC'yi bulduğunda, benliğin duyumundan nasıl çıktığını da kesin olarak görebilir. O zaman kaynağımız ayan beyan görülebilir.

Kulağa çok basit geliyor olabilir (maddi nedenselliği açığa çıkarmakta bilimin üstüne yoktur). Ama gerçekte NCC fevkalade karmaşıktır. Koch'un ilk sorunu bilincimizin birliğinin geçici olarak parçalandığı ve böylece indirgemeci araştırmaya açık hale geldiği deney ânını bulmaktı. Temel deneysel paradigmasını kullanmak için binoküler rekabet diye bilinen optik bir yanılsamaya yoğunlaştı. Binoküler rekabet kuramda basit bir olgudur. Herkesin iki gözyuvarı vardır; bu nedenle daima birbirinden biraz farklı olan iki dünya görüşüyle karşı karşıya kalırız. Biraz bilinçsizce trigonometriden yararlanan beyin bu farklılığı sinsice siler ve gördüğümüz farklı şeyleri tek bir imgede kaynaştırır. (Bölünmüş beyinli hastaların kanıtladığı üzere, kendi tutarsızlıklarımızı görmezden gelecek bir yapıya sahibiz.)

Fakat Koch bu konuda pürüz çıkarmaya kararlıydı. "Sol ve sağ gözlerin mütekabil kısımları iki ayrı imge görürse –ki bunu burnun önüne aynalar ve bir bölme koyarak yapmak çok kolaydır– ne olur?" diye sorar.[64] Normal koşullarda beyin iki ayrı gözümüzden gelen iki ayrı imgeyi yekdiğerinin üstüne yerleştirir. Örneğin sol göze yatay, sağ göze dikey çizgiler gösterildiğinde, kişi bilinçli olarak ekose bir model algılayacaktır. Fakat bazen benliğin kafası karışır ve yalnızca tek bir gözün girdisine dikkat

64. Christof Koch, *The Quest for Consciousness,* Englewood, Colorado: Roberts and Company, 2004, s. 271.

etmeye karar verir. Birkaç saniye sonra hatasını anlar ve *diğer* göze dikkat etmeye başlar. Koch'un belirttiği üzere, "İki idrak bu şekilde sonsuza dek değişebilir."[65]

Deneyin yol açtığı bu kafa karışıklığının nihai sonucu olarak özne –bir anlığına da olsa– algının altında yatan dalaverenin farkına varır. İki ayrı şeyi gören iki ayrı gözün girdisine sahip olduğunu fark eder. Koch beyinde görsel hâkimiyet mücadelesinin nerede gerçekleştiğini bilmek ister. Hangi göze dikkat etmek gerektiğine hangi nöronlar karar veriyor? Hangi hücreler duyulardaki karmaşıklığa birlik dayatıyor? Koch bu yeri bulduğunda bilincimizin nöral karşılıklarından birini de bulacağına inanır. Benliğin nerede saklandığını keşfedecektir.

Anlayış bakımından barındırdığı zarafete karşın bu deneysel yaklaşımda birkaç ciddi sorun vardır. Birincisi yönteme dairdir. Beyin evrenin en büyük düğümüdür. Beyindeki nöronların her biri binlerce başka nörona bağlıdır. Bilinç, gücünü bu yinelemeli bağlılıktan alır. Ne de olsa benlik ayrı bir Descartesçı sahneden değil, *bir bütün olarak beynin* karşılıklı ilişkilerinden ortaya çıkar. Woolf'un yazdığı gibi, "Hayat simetrik olarak dizilmiş fayton fenerleri değildir; hayat ... bilincin başından sonuna kadar bizi çevreleyen parıltılı bir haledir."[66] Bilincin tek bir nöral karşılığa –"fayton feneri"– indirgenmesi tanım gereği bir soyutlamadır. NCC belli algısal deneyimlerin nerede gerçekleşeceğini tarif edebilir, ama dikkatin kaynağını ortaya çıkaramaz ya da benliği çözemez, zira bunlar ortaya çıkan özelliklerdir ve tek bir kaynakları yoktur. Woolf'un bahsettiği hesaplanamaz gizem çözülemeyecektir. Sinirbilim deneyler yoluyla neleri açıklayabileceği konusunda gerçekçi olmalıdır.

NCC'nin bilinç konusundaki yaklaşımının diğer büyük kusuru çok basittir ve zihin konusundaki *tüm* indirgemeci yaklaşımlar için geçerlidir. Özbilinçlilik, en azından iç kısımlarımızdan hissedildiğinde, hücrelerin toplamından daha fazlası olduğu hissini uyandırır. Deneyimlerimizi yalnızca nöronlarımız üzerinden açıklama girişimi asla başarılı olamaz, çünkü nöronlarımızı deneyimlemeyiz. Woolf bunu biliyordu. Zihni yalnızca fiziksel terimlerle tarif etmenin –bilim tarihi bu tür başarısız kuramlarla

65. *A.g.e.*
66. Woolf, *The Virginia Woolf Reader*, s. 287.

doludur– pek çok eksiklik taşıdığına inanıyordu. Woolf'a göre bu tür indirgemeci psikolojiler "karmaşıklaştırmaktan ziyade basitleştirir, zenginleştirmekten ziyade değer kaybettirir."[67] Bu yaklaşımlar özümüzdeki bireyselliği reddeder ve "tüm karakterleri vakalara" dönüştürür. Woolf bize zihnin her zihni aynı hale getirerek çözülemeyeceğini hatırlatır. Bilinci sadece prefrontal kortekstekı salınımlarla tanımlamak öznel gerçekliğimizi çöpe atmak anlamına gelir. Benlik kendini bütün olarak hisseder, ama bilim yalnızca parçalarını görebilir.

İşte sanat burada devreye girer. Noam Chomsky'nin dediği gibi, "romanların bize insan hayatı ve kişiliği hakkında bilimsel psikolojiden her zaman daha fazla şey öğretmesi mümkündür, hatta fevkalade muhtemeldir."[68] Bilim bizi parçalarsa, sanat da geri birleştirir. *Deniz Feneri*'nde Lily sanata olan tutkusunu şöyle anlatır: "Çünkü onun aradığı, o bilinen şey değil, bir tek beden olmaktı; ne tabletler üzerindeki yazıları, ne de insanın bildiği herhangi bir dilde yazılabilecek şeyleri istiyordu."[69] (s. 70) Woolf gibi Lily de deneyimimizi ifade etmek ister. İfade edebileceğimiz yegâne şeyin bu olduğunu bilir. Biz yalnızca kendimizle içli dışlıyız.

Sanatçılar bilimcilerin tarif edemeyecekleri şeyleri tarif ederler. Biz kırpışan kimyasallardan ve anlık voltajlardan başka bir şey olmamamıza rağmen, benlik gerçek görünür. Bu inanılmaz paradoks karşısında Woolf bilimin mutlak bilgi iddialarını terk etmesi gerektiğine inanıyordu. Deneyim deneyi gölgede bırakır. Woolf modernist romanlarını yazdığından bu yana temelde hiçbir şey değişmedi. Yeni psikolojiler gelip geçti ama ölçülemeyecek kadar gerçek bir gerçeklik olan öz farkındalığımız bilime tebelleş olmayı sürdürüyor. Woolf'un da anladığı gibi, benlik, gerçek muamelesi yapılamayacak bir kurmacadır. Ayrıca kendimizi kurmaca eserler olarak kavramak kendimizi anlamanın en üstün yoludur. Wallace Stevens'ın bir keresinde yazdığı gibi, " nihai iman kurmacaya imandır, çünkü onun kurmaca olduğunu, başka da bir şey olmadığını biliriz."[70]

---

67. Virginia Woolf, "Freudian Fiction", *Times Literary Supplement,* 25 Mart 1920.
68. Noam Chomsky, *Language and the Problems of Knowledge,* Cambridge: MIT Press, 1988, s. 159.
69. Woolf, *To the Lighthouse,* s. 51.
70. Wallace Stevens, "Adagia", *Opus Posthumous,* New York: Knopf, 1975, s. 163.

Sinirbilim kapsamlı ve bütünlüklü bir bilinç kuramından hâlâ çok uzak olmasına karşın, yine de Woolf'un sanatındaki fikirleri doğruluyor. Bilinç bir yer değil, bir süreçtir. Biz bir şekilde dikkat ânından ortaya çıkarız. Yanılsamalı benlik olmadan tümüyle körüz.

Fakat sırf özümüz elle tutulur olmadığı için onu anlama çabamızı tamamen bir kenara bırakmamız gerekmiyor. Bilmenin zorluğunu konu alan bir roman olarak *Deniz Feneri* bir keşifle sona erer. Woolf romanın en önemli anlarından biri olan son sahnede Lily karakterini çelişkili kaynağımıza rağmen yine de kendimiz hakkındaki doğruları öğrenebileceğimizi göstermek için kullanır.

Lily romanın başında resme başladığında duyumunun nesnel gerçeklerini tarif etmeye çalışmaktadır. "Ama onun [Lily] yakalamak istediği şey" diye yazar Woolf, "insanı sarsan o heyecanın kendisi idi, bir biçim olmadan önceki şeydi. Hadi onu yakala ve yeniden başla; hadi yakala ve yeniden başla, dedi ve yeniden sımsıkı sehpasının başına mıhlandı." Fakat bu gerçeklik –bir benlik olmadan görülen dünya– tam da bizim asla göremeyeceğimiz şeydir. Sanatsal süreçte çektiği sıkıntılar sayesinde Lily bunu öğrenir: "Alay eder gibi gülümsedi; bir de resme başlarken artık zihnimi karıştıran sorunu çözümledim diye düşünmüştü, değil mi?"[71] [s. 230]

Romanın sonuna gelindiğinde Lily sorununun çözümsüz olduğunu öğrenmiştir. Benlikten kaçılamaz; gerçeklik açığa çıkarılamaz. Lily şunları düşünür: "Onun yerine ufak tefek günlük mucizeler, aydınlatmalar, umulmadık bir anda karanlıkta çakılan kibritler vardı."[72] Uyumsuz fırça darbeleri ile dolu olan resmi mütevazıdır. Bunun yalnızca bir resim olduğunu, neticede soluğu tavan arasında almaya mahkûm olduğunu bilir. Resim hiçbir şey çözmeyecektir, ama zaten hiçbir şey asla çözülmüş değildir. Gerçek gizemler bakidir ve "o yüce vahiy belki de hiç gelmeyecek."[73] Lily'nin tek istediği resminin "sıradan deneyimle aynı düzeyde olması, bunun yalnızca bir sandalye olduğunu,

71. Woolf, *To the Lighthouse*, s. 193.
72. *A.g.e.*, s. 161.
73. *A.g.e.*

bunun bir masa olduğunu ama aynı zamanda bir mucize, bir esrime olduğunu hissetmektir."[74]

Ama sonra, orta kısımlara doğru vurduğu cesur fırça darbeleriyle Lily bir anlığına bile olsa ifade etmek istediği şeyi görür. Bunu bize bir biçim dayatarak değil, deneyimimizin nazik gerçekliğini kabul ederek yapar. Lily'nin sanatı bizi olduğumuz gibi, "rüya ve gerçekliğin tuhaf bir alaşımı, granitle gökkuşağının ölümsüz evliliği"[75] olarak tarif eder. Lily sırrımızın cevapsız olduğunu bilir. Onun yaptığı soru sormaktır. Roman bu yaratıcılık durağıyla sona erer:

> Ani bir devinimle her şeyi tüm açıklığıyla görüvermiş gibi, oraya tam ortaya bir çizgi çekti. İşte olmuştu; tamamlanmıştı. Yorgun argın fırçasını bırakarak, evet, diye düşündü, gördüm sonunda.[76] [s. 248]

74. *A.g.e.*, s. 202.
75. Aktaran Julia Briggs, *Virginia Woolf: An Inner Life*, New York: Harcourt, 2005, s. 210.
76. Woolf, *To the Lighthouse*, s. 208.

koda

> Hakikatin orada öylece bizi bekleyen bir şey olduğu fikrini terk etmemiz gerektiğini söylemek, bizim dışımızda bizden bağımsız bir hakikat olmadığını keşfettiğimiz anlamına gelmez.[1]
>
> Richard Rorty

1959'da C. P. Snow meşhur beyanında iki kültürümüzün (bilim ve sanatın) "karşılıklı bir anlayışsızlık"tan mustarip olduğunu söylemişti. Bu anlayışsızlıktan ötürü, diyordu Snow, bilgimiz kendi alışkanlıkları ve söz dağarcıkları olan yalıtık derebeyliklerden oluşuyor. "Edebiyat entelektüelleri" T. S. Eliot ve *Hamlet*'i analiz ederken, bilimciler evrenin temel parçacıklarını incelediler. Snow "tutumları o kadar farklı ki pek bir ortak zemin bulamıyorlar" diye yazıyordu.

Snow'un bilgi alanındaki bu bölünmeye çözüm önerisi bir "üçüncü kültür"ün oluşturulmasıydı. Bu yeni kültürün bilimcilerle sanatçılar arasındaki "iletişim boşluğu"nu kapatacağını umuyordu. Şairler Einstein'ı düşünürken, fizikçiler de Coleridge okuduğundan birbirlerini anlamak iki tarafın da menfaatineydi. Kurmacalarımız ve gerçeklerimiz birbirini besleyecekti. Dahası bu üçüncü kültür her iki kültürün de aşırılıklarını törpüleyecekti.

Snow'un kehaneti tuttu, en azından kısmen. Üçüncü kültür şu anda gerçek bir kültürel harekettir. Fakat bu yeni üçüncü

1. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity,* Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 8.

kültür Snow'un tabirini ödünç almasına karşın, onun projesinden uzaklaşmıştır. Günümüzün üçüncü kültürü sanatçılarla bilimciler arasındaki bir diyalog –deyim yerindeyse ortak bir kültürel alan– yerine, halkın geneliyle doğrudan iletişim kuran bilimcileri anlatıyor. Bu bilimciler doğrularını kitlelerin diline tercüme ediyorlar.

Bu gelişme bir yandan önemli ve gereklidir. Günümüzde üçüncü kültüre mensup bilimcilerin çoğu halkın bilimsel avangart anlayışını fazlasıyla ilerletmiştir. Richard Dawkins'ten Brian Greene'e, Steven Pinker'dan E. O. Wilson'a kadar pek çok bilimci hem önemli bilimsel araştırmalara imza atıyor hem de dili iyi kullanıyor. Çalışmaları sayesinde kara delikler, memler ve bencil genler şu anda kültürel lügatimizin parçası olmuştur.

Fakat daha derine indiğimizde bu üçüncü kültürün ciddi sınırları olduğu hemen anlaşılır. Bir defa, mevcut iki kültürümüz arasındaki uçurumu kapatmayı başaramamıştır. Hâlâ denkler arasında bir diyalogdan bahsetmek mümkün değildir. Bilimciler ve sanatçılar dünyayı apayrı dillerle tarif etmeye devam ediyorlar.

Diğer yandan bu bilimci düşünürlerin savunduğu görüşler çoğu zaman bilimsel girişim ve beşeri bilimlerle ilişkisi konusunda tek boyutlu bir anlayışa sahiptir. E. O. Wilson genel olarak üçüncü kültür hareketinin manifestosu olarak görülen çalışması *Consilience*'ta beşeri bilimlerin "aklileştirilmesi" gerektiğini ve "ampirizm eksiğinin" indirgemeci bilim yoluyla düzeltilmesi gerektiğini savunur. Şöyle yazar: "Bilginin birlikteliği anlayışının temel fikri yıldızların doğuşundan toplumsal kurumların işleyişine kadar elle tutulur bütün olguların, aradaki diziler ne kadar uzun ve dolambaçlı olursa olsun, son kertede fizik kurallarına indirgenebilen maddi süreçlere dayalı olduğudur."[2]

Wilson'ın ideolojisi teknik açıdan doğrudur, ama son kertede oldukça anlamsızdır. Aklı başında hiç kimse yerçekimi kuvvetini ya da indirgemeciliğin başarılarını reddetmez. Ama Wilson her soruyu cevaplamanın en iyi yolunun kuantum mekaniği olmadığını unutuyor. Bazı şeyler parçalandığında sadece parçalanmış olurlar. Bu kitapta ele alınan sanatçılar, gerçekliği tarif etmenin pek çok farklı yolu olduğunu ve bunların hepsinin de doğruyu ortaya çıkarabileceğini gösteriyorlar. Fizik kuarkları

2. E. O. Wilson, *Consilience*, New York: Vintage, 1999, s. 291.

ve galaksileri, sinirbilim beyni, sanat da fiilî deneyimlerimizi tarif etmek konusunda yararlıdır. Bu düzlemlerin birbirine karşılıklı olarak bağlı olduğu reddedilemez, ama özerk oldukları da unutulmamalıdır: Sanat fiziğe indirgenemez. (Robert Frost'un yazdığı gibi, "Şiir tercümede kaybolan şeydir.") Üçüncü kültürümüzün konusu da bu *olmalıdır*. Üçüncü kültür çoğulculuğun savunuculuğunu yapmalıdır.

Mevcut üçüncü kültürümüzün parlak ışıklarından çoğu maalesef bilimsel olmayan her şeye ziyadesiyle düşmandır. Sanatın biyolojimizin bir alâmeti olduğunu ve deneysel olmayan her şeyin sadece eğlencelik olduğunu savunuyorlar. Daha da kötüsü, üçüncü kültür bu tutumu takınırken içinde eritmeye çalıştığı sanatı her zaman anlamıyor. Steven Pinker'ın *The Blank Slate: The New Sciences of Human Nature* (Boş Levha: İnsan Doğasının Yeni Bilimleri) kitabı bu alışkanlığın kusursuz bir örneğidir.

Pinker düşünce dünyasındaki üç yanlış yapıya olan inancı kırmak için yola çıkar: Boş Levha (zihnin esasen çevremiz tarafından şekillendirildiği inancı), Soylu Vahşi (insanların doğuştan iyi oldukları ama toplum tarafından bozuldukları inancı) ve Makinedeki Hayalet (bilincin arkasında biyolojik-olmayan bir varlık olduğu inancı). Bu romantik mitleri savunan sanatçılar ve hümanistler elbette Pinker'ın savunduğu akılcı evrimci psikologların ve sinirbilimcilerin baş düşmanlarıdır.

Pinker şöyle yazar: "Vahiy Virginia Woolf'un bugün meşhur olmuş şu sözünde bulunabilir: '1910 Aralık'ında ya da civarında insan doğası değişmiştir.'" Pinker için Woolf "yirminci yüzyılda uzunca bir süre elit sanatlara ve eleştiriye hâkim olan modernizm felsefesini" cisimleştirir ve "onun insan doğasını inkârı daha da ileri götürülerek postmodernizme miras bırakılmıştır." Woolf yanılıyordu, der Pinker, çünkü "insan doğası 1910'da ya da sonraki yıl değişmemiştir."[3]

Pinker belli ki Woolf'u yanlış anlamıştı. Woolf bunu söylerken ironi yapmıştı. Bu alıntı Woolf'un kendisinden önceki eleştirmenleri tam da zihnin iç işleyişlerini görmezden geldikleri için eleştirdiği "Kurmaca Eserlerde Karakter" adlı denemeden alınmıştır. Woolf insan doğasını yansıtan romanlar yazmak istiyordu. Pinker gibi o da bilincin belli öğelerinin değişmez ve evrensel olduğunu

3. Steven Pinker, *The Blank Slate*, New York: Penguin, 2003, s. 404.

biliyordu. Her zihin kendi doğallığında parçalıydı ama her benlik kendi parçalarından aynı şekilde ortaya çıkmıştı. Woolf işte bu psikolojik süreci yeni edebi biçime tercüme etmek istiyordu.

Pinker, Virginia Woolf'a düşüncesizce saldırmakta haksız olsa da (Woolf'u müttefik olarak göreceği yerde düşman bellemişti) "postmodernizmin papazları"nı azarlamakta haklıdır. Postmodernizm (*-izm*'ler içinde en açıklanamaz olanı) sık sık bilim ve bilimsel yöntemi ucuz numaralarla inkâr eder. Postmodernistlere göre doğru diye bir şey yoktur, yalnızca değişen tarifler vardır ve bunların hepsi de aynı derecede geçersizdir. Çok açık ki bu fikir kendisini çok çabuk tüketir. Hiçbir doğru kusursuz değildir, ama bu tüm doğruların aynı derece kusur*lu* olduğu anlamına gelmez. Bir iddia ortaya atarken her zaman sapla samanı ayırmak zorundayız.

Dolayısıyla mevcut kültürümüzde refleks olarak diğerine saldıran iki epistemolojik aşırılık vardır. Postmodernistler cahilce davranarak bilimi pek çok metinden biri olarak sarfınazar etmişken, birçok bilimci de iflah olmaz derecede hatalı bir dal olarak beşeri bilimleri defterden silmiştir. Üçüncü kültürümüz faydalı bir diyalog inşa etmek yerine yangına körükle gitmiştir.

Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*'i yazmaya başlamadan önce, yeni romanında "psikolojinin çok gerçekçi bir şekilde ele alınması gerektiğini" yazmıştı. Bu kitabın zihni gerçek durumu içinde yakalamasını, varoluşumuzun merkezindeki bu debdebeli süreci ifade etmesini istiyordu. Woolf edebiyatın uzunca süre bilinç konusunda basitleştirilmiş bir anlayışa sahip olduğunu düşünüyordu. İşleri karmaşıklaştırmaya kararlıydı.

Sanatta zihin üzerine araştırmalar Virginia Woolf'la bitmedi. 2005'te İrlandalı romancı Ian McEwan *Mrs. Dalloway*'i –üst sınıf bir Londralının hayatındaki tek bir günü konu alan bu romanı– bilimsel olarak güncelleştirdi. McEwan *Cumartesi* adlı romanında Woolf'un anlatı yapısını yeniden işler (ki zaten *Mrs. Dalloway* de *Ulysses*'in yeniden işlenmiş halidir), fakat hikâye bu kez bir beyin cerrahının perspektifinden anlatılır. Dolayısıyla psikoloji *çok* gerçekçi şekilde yapılır. *Mrs. Dalloway* gibi *Cumartesi* de savaş ve deliliğin gölgesindedir ve seyir halindeki uçaklara ve başbakana üstü kapalı göndermeler vardır. Hayatın

sıradan anlarının –manavda alışverişten squash oyunlarına kadar– hayatın *tümünü* içerdiği gösterilir.

Cumartesi şafak sökmeden başlar. Başkarakter Dr. Henry Perowne kendisini uyanık bulur, ama "tam olarak ne zaman bilinçli olduğu belli değildir, zaten bunun pek önemi de yoktur."[4] Bildiği tek şey gözlerinin açık olduğu ve bir *varoluşa* sahip olduğudur: Hissedilir ama gayri cismani bir mevcudiyet: "Orada adeta yoktan var olup maddiyat kazanmış gibi öyle karanlıkta duruyor."[5]

Elbette bir sinir cerrahı olduğundan Henry daha iyisini bilir. Henry korteksle içli dışlıdır. Korteks "onun evi gibidir". Zihnin beyin olduğuna ve beynin de fisürlerden ve kıvrımlardan oluşan miyelinli bir kütle olduğuna inanır. Kitabın yazılma aşamasında iki yılı aşkın bir süre boyunca bir sinir cerrahının etrafında dört dönmüş olan McEwan anatomimizdeki ilginç uyuma bayılır. Bize kaynağımızın tuhaflığını gösterme konusunda ısrar eder.

Fakat McEwan aynı zamanda karakterinin işgal ettiği materyalist dünyayı karmaşıklaştırır. Henry felsefeden nefret eden, edebiyatıysa sıkıcı bulan bir karakterdir, ama sürekli metafizik hülyalara dalıp kaybolur. Öğle yemeği için balık alırken şunları düşünür: "Özel olarak bu balığın bu sürünün içinden zuhur edip, *Daily Mirror*'ın sayfalarında, yok yok, bu nüshasının bu sayfasında soluğu alma şansı nedir? Sonsuzda bir gibi bir şey. Bir sahildeki kum tanecikleri de aynı şekilde düzenlenmiştir. Dünyanın tesadüfî düzeni bu, bir özel koşul karşısında akıl almaz sayıda olasılık var."[6] Fakat olasılıklara karşın gerçekliğimiz bütünlüğünü korumayı başarır: Balık orada, poşet torbanın içinde gazeteye sarılı durmaktadır. Varoluş bir mucizedir.

Ama varoluş aynı zamanda güven olmaz bir mucizedir. Woolf bize bunu Septimus'la göstermişti. Septimus'un deliliği akıl sağlığımızın pamuk ipliğine bağlı olduğuna dikkat çeker. McEwan ise benzer bir etki yaratmak için Huntington hastalığından mustarip olan Baxter'ı seçer. Sinir cerrahı Baxter'ın hastalığının "en saf biçimiyle biyolojik belirlenimcilik" olduğunu söyler: "Talihsizlik tek bir gende, tek bir dizinin, yani CAG'ın aşırı

4. Ian McEwan, *Saturday*, Londra: Jonathan Cape, 2005, s. 3.
5. *A.g.e.*
6. *A.g.e.*, s. 128.

tekrarında yatıyor."[7] Bu küçük baskı hatasından kaçış yoktur.

Fakat McEwan bu tür belirlenimci bir ilişkinin hayatın geneli açısından doğru olduğuna inanmak gibi bir mantık hatası yapmaz. Henry maddemizin gerçek meziyetinin bize maddeden *daha* fazla olma izni vermesi olduğunu bilir. Açık bir beyin üzerinde çalışırken Henry bilincin gizemlerine dalar. Bilim beyni "çözse" bile, "merakın devam edeceğini" bilir. "Bir nemli maddenin, birleşince yaşanan ânın canlı bir yanılsamasını oluşturan, içteki bu parlak düşünce, görüntü, ses ve temas sinemasını nasıl yapabildiği yine de merak edilecek. Bir gün gelip de maddenin nasıl bilinç haline geldiği açıklanabilecek mi?"[8]

Cumartesi bu sorunun cevabını vermez. Aksine roman bize tekrar tekrar bu sorunun hiçbir cevabı olmadığını hatırlatır. Zihnin hücrelerimizdeki suyu bilinç şarabına nasıl dönüştürdüğünü asla bilemeyeceğiz. Trajik bir genetik kusuru olan Baxter bile nihayetinde bir şiirle değişir. Henry'nin kız kardeşi Matthew Arnold'ın materyalizmin melankolisi hakkındaki şiiri "Dover Beach"i okumaya başladığında Baxter donup kalır. Kelimeler "tanımlamaya ancak başlayabildiği bir arzu uyandırmıştır."[9] *Cumartesi*'nin olay örgüsü bu tesadüfî olaya –kafiyeli kelimelerden daha gerçek bir şey tarafından harekete geçirilemeyen bir zihne– dayalıdır. Şiir maddeye hükmeder. Bundan daha ihtimal dışı bir şey olabilir mi?

McEwan *Cumartesi*'yi başladığı gibi bitirir: Karanlıkta, geniş zamanla ve Henry yataktayken. Uzun bir gün olmuştur. Henry uykuya dalmak üzereyken son düşünceleri beyin, ameliyat ya da materyalizm hakkında değildir. Bunların hepsi çok uzak görünür. Bunların yerine Henry'nin düşünceleri bilip bilebileceğimiz tek gerçeğe döner: *Deneyim*imiz. Bilinç hissi. Hissetme hissi. "Son düşüncelerinden biri, bu hep var, oluyor. Ve sonra: Yalnız bu var."[10]

McEwan'ın eseri bu göz kamaştırıcı bilimsel ayrıntı çağında bile sanatçının zorunlu bir ses olmayı sürdürdüğünün güçlü bir kanıtıdır. McEwan kurmaca eser aracılığıyla bilimin sınırlarını

7. *A.g.e.*, s. 92.
8. *A.g.e.*, s. 255.
9. *A.g.e.*, s. 279.
10. *A.g.e.*

araştırırken fayda ve zarafetin de hakkını verir. Maddenin bir özelliği olarak varoluşumuzdan hiçbir zaman şüpheye düşmemiş olsa da –cerrah tam da bu nedenle yaralarımızı sağaltabilir– McEwan kendisinin farkında olan bir zihnin paradoksunu yakalar. Her benlik bir beyin olmakla birlikte kendi başlangıçlarını düşünen bir beyindir o.

Cumartesi nadir bulunan bir kültür nesnesidir ve bunun tek nedeni McEwan'ın sanatçılığı değildir. Bu roman belki de yeni, dördüncü bir kültürün –beşeri bilimler ile bilimler *arasındaki* ilişkiyi keşfetmeye çalışan bir kültürün– doğuşunu simgeliyor. Anlayış bakımından Snow'un özgün tanımına daha yakın olan (ve *Cumartesi* gibi eserlerde ete kemiğe bürünen) bu dördüncü kültür, keyfi entelektüel sınırları görmezden gelecek ve bunun yerine tüm ayrım çizgilerini bulanıklaştırmaya çalışacaktır. Bilimler ile beşeri bilimler arasındaki bilgiyi özgürce nakledecek ve indirgemeci olguyu fiilî deneyimimize bağlamaya odaklanacaktır. Doğrulara ilişkin pragmatik bir görüş benimseyecek ve doğruları kökenleri bakımından değil yararlılığı bakımından değerlendirecektir. Şu roman, şu deney, şu şiir ya da şu protein bize kendimiz hakkında ne anlatıyor? Kim olduğumuzu anlamamıza nasıl yardımcı oluyor? Hangi köklü sorunu çözüyor?

Bu sorulara verdiğimiz cevaplarda açık görüşlü olursak, şiirin de bilimsel kısaltma kadar doğru ve yararlı olabileceğini keşfederiz. Bilim her zaman evreni araştırmak için başlıca yöntemimiz olarak kalacaktır, fakat bilimin her şeyi tek başına çözebileceğini, hatta her şeyin çözülebileceğini düşünmek safdillik olur. Modern bilimin en büyük keşiflerinden bazılarının –Heisenberg'in belirsizlik ilkesi[11] ya da bilincin ortaya çıkan doğası gibi– aslında bilimin sınırlarını konu ediniyor olması ironiktir. Romancı ve lepidopterist* Vladimir Nabokov'un bir keresinde dediği gibi, "Bilim ilerledikçe gizem hissi de artar."[12]

Bugün her şeyi asla bilemeyeceğimizi bilecek kadar bilgiye sahibiz. İşte tam da bu nedenle sanata ihtiyacımız var: Sanat bize gizemle yaşamayı öğretir. Yalnızca sanatçılar bir cevap

11. Kuantum fiziğine göre bir parçacığın aynı anda ya konumunu ya da momentumunu (kütle çarpı hız) bilebiliriz, ikisini aynı anda bilmemiz mümkün değildir. Başka bir deyişle, bir şey hakkında her şeyi bilemeyiz.

* Kelebek ve güveleri araştıran böcekbilimci. (y.h.n.)

12. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York: Vintage, 1990, s. 44.

sunmadan anlatılamaz olanı araştırabilir, zira bazen soruların cevabı yoktur. John Keats bu romantik dürtüye "olumsuz yetenek" adını vermişti. Keats'e göre, Shakespeare gibi bazı şairler "kendinden geçmiş bir halde gerçeğin ve aklın peşine düşmeden belirsizlikler, gizemler, şüpheler içinde kalma yeteneğine" sahiptir.[13] Keats şunu fark etmişti: Bir şey sırf çözülemiyor ya da fizik yasalarına indirgenemiyor diye onun gerçek olmadığı söylenemez. Bilgimizin kıyısının ötesine geçtiğimizde sahip olduğumuz tek şey sanattır.

Fakat dördüncü bir kültüre ulaşabilmemiz için öncelikle sahip olduğumuz iki kültürün alışkanlıklarını değiştirmesi gerekir. Hepsinden önce, beşeri bilimler samimi bir adımla pozitif bilimlerle bağ kurmalıdır. Henry James yazarı hiçbir şeyi kaybetmeyen biri olarak tanımlamıştı; sanatçılar onun çağrısına kulak vermeli ve bilimin ilham verici gerçeklik tasvirlerini görmezden gelmemelidir. Her hümanist *Doğa*'yı okumalıdır.

Öte yandan bilimler kendi doğrularının tek doğru olmadığını kabul etmek zorundadır. Hiçbir bilginin bilgi tekeli yoktur. Bu basit fikir her türlü dördüncü kültürün başlangıç önermesi olacaktır. Bilimin önde gelen savunucularından Karl Popper'in dediği gibi, "Bilginin nihai kaynakları fikrini bırakmamız ve bütün bilgilerin beşeri olduğunu kabul etmemiz elzemdir. Bilgi, hatalarımız, önyargılarımız, rüyalarımız ve umutlarımızla birbirine karışmıştır ve yapabileceğimiz tek şey menzilimizin dışında olsa da doğruyu el yordamıyla aramaktır. Eleştirinin ötesinde bir otorite yoktur."[14]

Bu kitapta sanat ve bilimin geniş bir eleştirel alan içinde yeniden bütünleştirilebileceğini gösterdiğimi umuyorum. Bilim de sanat da yararlı olabilir ve her ikisi de doğru olabilir. Yaşadığımız çağda sanat, bilimsel indirgemeciliğin, özellikle de insan deneyimi söz konusu olduğunda elde ettiği başarıları ve aşırılıkları dengeleyecek zorunlu bir güçtür. Sanatçının gayesi budur: Tüm zaafları ve aşırılıklarıyla *bizim* gerçekliğimizi gündemde tutmak. Whitman'ın bir keresinde dediği gibi, dünya büyüktür, çokluklar içerir.

13. John Keats, *Selected Letters,* Oxford: Oxford University Press, 2002, s. 41.
14. Karl Popper, *Conjectures and Refutations,* New York: Routledge, 2002, s. 39.

teşekkür

NEREDEN BAŞLAMALI? Sanırım bu kitabın başlangıcından. Menajerim Emma Parry *Seed* dergisinde yayımlanan kısa makalemi okuduktan sonra benimle temasa geçti. Sabrı ve rehberliği olağanüstüydü. Bütünlükten uzak pek çok taslak gerekti ama o sonunda Proust ve sinirbilim hakkındaki dağınık düşüncelerimi bütünlüklü bir kitap önerisi haline getirdi.

Araştırmalarımın çoğunu Oxford Üniversitesi'nde yaptım. Bana tüm günümü kütüphanede geçirme lüksünü verdiği için Rhodes Trust'a teşekkür ediyorum.

Bu kitabı yazma fikri ilk kez Dr. Eric Kandel'in sinirbilim laboratuvarında çalışırken kafamda şekillendi. Dr. Kandel'in laboratuvarında çalışırken bilimci olmayı hayal ediyordum. Doktora sonrası araştırma görevlileriyle ve doktora öğrencileriyle birkaç yıl geçirdikten sonra yeterince iyi olmadığımı fark ettim. (W. H. Auden bir keresinde bilimcilerin arasındayken "kendisini düklerle dolu bir odaya yanlışlıkla girmiş pejmürde bir papaz yardımcısı" gibi hissettiğini söylemişti. Bu duyguyu tamamen anlıyorum.) Bana bilimsel sürece katılma fırsatı verdiği için Dr. Kandel'e her zaman minnettar kalacağım. Ayrıca bu kitabı yazarken benimle konuşmuş olan tüm bilimcilere teşekkür etmek istiyorum. Doktora sonrası araştırma görevlilerinin yirmi birinci yüzyılın cefakâr sanatçıları olduğuna hiç şüphem yok.

Dr. Kandel'in laboratuvarında Dr. Kausik Si'nin yanında çalıştım. Ondan daha iyi bir mentor bulamazdım. Dehası ve kibarlığı bana her zaman ilham kaynağı olacak. Araştırmasını muhtemelen

birkaç yıl geriye atmış olsam da –deneylerde başarısızlıkta üstüme yoktu– edebiyat ve bilim üzerine sohbetlerimiz düşüncelerimin oluşmasında temel rol oynamıştır.

Bunların dışında, anlaşılması çaba isteyen taslaklarımı okuyan ve yazdıklarımı geliştirmenin yollarını öğreten sabır taşlarından bahsetmem gerek: Jad Abumrad, Steven Pulimood, Paul Tullis, Sari Lehrer ve Robert Krulwich. Onlar olmasaydı bu kitap kesinlikle çok daha kötü olurdu. Ayrıca Houghton Mifflin'deki herkese de teşekkür etmek istiyorum, özellikle de bir kitap yaratma lojistiğinde bana el ayak olan Will Vincent'a ve elyazmasındaki hataları düzelten Tracy Roe'ya teşekkür etmek istiyorum.

Amanda Cook gerçekten inanılmaz bir editör. Onun hakkında ne kadar güzel şey söylesem az. Amanda'nın yorumları olmasaydı bu kitabın ebadı iki katına çıkacak ama okunabilirliği yarı yarıya düşecekti. Kendisi yazımı düzeltmekle kalmadı, fikirlerimi de düzeltti. Dahası çok büyük bir konu hakkında yazabileceğime güvendiği için de kendisine her zaman minnettar kalacağım.

Son olarak, kız arkadaşım Sarah Liebowitz'e ve annem Ariella Lehrer'e borcumu kelimelerle anlatamam. Kitabı o kadar çok okudular ki sayısını ne ben biliyorum ne onlar. Yazarken keyfim kaçtığında neşe kaynağı oldular, ama daha çok çalışmam gerektiğini unuttuğumda da tepemdeydiler. Her cümle onların desteği, eleştiri ve sevgisi sayesinde daha iyi oldu. Onlar olmadan olmazdı.

kaynakça

Abbott, Alison. "Music, Maestro, Please!", *Nature* 416 (2002), s. 12-14.

Ackerman, Diane. *A Natural History of the Senses*, New York: Vintage, 1990.

Acocella, Joan. *The Diary of Vaslav Nijinsky*, Çev. Kyril Fitzlyon, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

Alarcon, J. M. ve diğerleri. "Selective Modulation of Some Forms of Schaffer Collateral-CA_1 Synaptic Plasticity in Mice with a Disruption of the CPEB-1 Gene", *Learning and Memory* 11 (2004), s. 318-27.

Alberini, Christine. "Mechanisms of Memory Stabilization: Are Consolidation and Reconsolidation Similar or Distinct Processes?", *Trends in Neuroscience* 28 (2005).

Altman, Joseph. "Are New Neurons Formed in the Brains of Adult Mammals?", *Science* 135 (1962), s. 1127-28.

Aquirre, G. K. "The Variability of Human Bold Hemodynamic Responses", *Neuro-Image* 8 (1998), s. 360-69.

Ash, Mitchell G. *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967: Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Ashton, Rosemary. *George Eliot: A Life*, New York: Allen Lane, 1996.

---. G. H. Lewes. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Auerbach, Erich. *Mimesis*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.

Austen, Jane. *Emma*, New York: Modern Library, 1999.

Bailey, C., E. Kandel, ve K. Si. "The Persistence of Long-Term Memory", *Neuron* 44 (2004), s. 49-57.

Balschun, D. ve diğerleri. "Does cAMP Response Element-Binding Protein Have a Pivotal Role in Hippocampal Synaptic Plasticity and Hippocampus-Dependent Memory?", *Journal of Neuroscience* 23 (2003), s. 6304-14.

Banfield, Ann. *The Phantom Table*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Bao, S., V. Chan ve M. Merzenich, "Cortical Remodeling Induced by Activity of Ventral Tegmental Dopamine Neurons", *Nature* 412 (2001), s. 79-84.

Bar, M. ve diğerleri, "Top-Down Facilitation of Visual Recognition", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 103 (2006), s. 449-54.
Barlow, H. B., C. Blakemore ve J. D. Pettigrew. "The Neural Mechanism of Binocular Depth Discrimination." *Journal of Physiology* (Londra) 193 (1967), s. 327-42.
Barzun, Jacques. *A Stroll with William James*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
Baudelaire, Charles. *Baudelaire in English*. New York: Penguin, 1998.
---. *Selected Writings on Art and Artists*, Çev. P. E. Charvet. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
---. *Charles Baudelaire: The Mirror of Art*, Çev. Jonathan Mayne. Londra: Phaidon Press, 1955.
Beare, J. I. (Der.) *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmaeon to Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1906.
Beckett, Samuel. *Three Novels*. New York: Grove Press, 1995.
Becks-Malorny, Ulrike. *Cézanne*. Londra: Taschen, 2001.
Beer, Gillian. *Darwin's Plots*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
---. *Open Fields*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. New York: Harvest, 1974.
Beluzzi, O. ve diğerleri. "Becoming a New Neuron in the Adult Olfactory Bulb", *Nature Neuroscience* 6 (2003), s. 507-18.
Bendor, D. ve Q. Wang, "The Neuronal Representation of Pitch in the Primate Auditory Cortex", *Nature* 436 (2005), s. 1161-65.
Bergson, Henri. *Creative Evolution*. New York: Dover, 1998.
---. *Laughter: An Essay in the Meaning of the Comic*. Los Angeles: Green Integer, 1999.
---. *Time and Free Will*. New York: Harper and Row, 1913.
Berlin, Isaiah. *Three Critics of the Enlightenment*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000.
Berman, Paul. "Walt Whitman's Ghost", *The New Yorker*, 12 Haziran 1995, s. 98-104.
Blackburn, Simon. *Truth: A Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
Blakeslee, Sandra. "Cells That Read Minds." *New York Times*, 10 Ocak 2005, D4 kısmı.
---. "Rewired Ferrets Overturn Theories of Brain Growth", *New York Times* 25 Nisan 2000, F1 kısmı.
Boas, Franz. *A Franz Boas Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
Bohan, Ruth. "Isadora Duncan, Whitman, and the Dance." *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, ed. Ezra Greenspan. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
Borges, Jorge Luis. *Collected Ficciones*. New York: Penguin, 1999.
Born, R., ve D. Bradley, "Structure and Function of Visual Area MT", *Annual Review of Neuroscience* 28 (2005), s. 157-89.
Briggs, Julia. *Virginia Woolf: An Inner Life*. New York: Harcourt, 2005.

Brillat-Savarin, Jean Anthelme. *The Physiology of Taste,* Çev. M. F. K. Fisher, New York: Counterpoint Press, 2000.
Browne, Janet. *Charles Darwin: Voyaging.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996.
Bucke, Richard Maurice (Der.), *Notes and Fragments.* Folcroft, Penn.: Folcroft Library Editions, 1972.
Burrell, Brian. *Postcards from the Brain Museum.* New York: Broadway Books, 2004.
Burrow, J. W. *The Crisis of Reason.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.
Butler, Christopher. *Early Modernism.* Oxford: Oxford University Press, 1994.
Caramagno, Thomas. *The Flight of the Mind.* Berkeley: University of California Press, 1992.
Caroll, David (Der.), *George Eliot: The Critical Heritage.* Londra: Routledge and Kegan Paul, 1971.
Carter, William. *Marcel Proust: A Life.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 2002.
Cartwright, Nancy. "Do the Laws of Physics State the Facts?" *Pacific Philosophical Quarterly*, 61, (1980), s. 75-84.
Chaudhari, N. ve diğerleri. "A Novel Metabotropic Receptor Functions as a Taste Receptor." *Nature Neuroscience* 3 (2000), s. 113-19.
Chip, Herschel B. (Der.). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics.* Berkeley: University of California Press, 1984.
Chomsky, Noam. "A Review of B. F. Skinner's 'Verbal Behavior.'" *Language* 35 (1959), s. 26-58.
---. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge: MIT Press, 1965.
---. *The Chomsky Reader.* New York: Pantheon, 1987.
---. *Language and Mind.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
---. *Language and the Problems of Knowledge.* Cambridge: MIT Press, 1988.
---. *Syntactic Structures.* The Hague: Mouton, 1957.
Chowdury, S. A. ve N. Suga, "Reorganization of the Frequency Map of the Auditory Cortex Evoked by Cortical Electrical Stimulation in the Big Brown Bat." *Journal of Neurophysiology* 83, (2000), s. 1856-63.
Churchland, P. M. "Reduction, Qualia, and the Direct Introspection of Brain States." *Journal of Philosophy* 82 (1985), s. 8-28.
Coe, C. L., ve diğerleri. "Prenatal Stress Diminishes Neurogenesis in the Dentate Gyrus of Juvenile Rhesus Monkeys." *Biology of Psychiatry* 10 (2003), s. 1025-34.
Cohen, Rachel. *A Chance Meeting.* New York: Random House, 2003.
---. "Artist's Model", *The New Yorker*, 7 Kasım 2005, s. 62-85.
Coleridge, Samuel Taylor. *The Major Works.* Oxford: Oxford University Press, 2000.
Conrad, Peter. *Modern Times, Modern Places.* New York: Knopf, 1999.
Cowey, A., ve P. Stoerig. "The Neurobiology of Blindsight." *Trends in Neuroscience* 14 (1991), s. 140-45.

Craig, A. D. "How Do You Feel? Interoception: The Sense of the Physiological Condition of the Body." *Nature Reviews Neuroscience* 3 (2002), s. 655-66.
Dalgeish, Tim. "The Emotional Brain", *Nature Reviews Neuroscience* 5 (2004), s. 582-89.
Damasio, Antonio. *Descartes' Error*. Londra: Quill, 1995.
---. *The Feeling of What Happens*. New York: Harvest, 1999.
---. *Looking for Spinoza*. Londra: Vintage, 2003.
Darwin, Charles. *The Autobiography of Charles Darwin*. New York: W. W. Norton, 1993.
---. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. New York: Hurst and Co., 1874.
---. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life*. Londra: John Murray, 1859.
Davidson, Donald. *Essays on* Actions and *Events*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
---. *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Oxford University Press, 2001
---. *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Davis, Ronald. "Olfactory Memory Formation in Drosophila: From Molecular to Systems Neuroscience." *Annual Review of Neuroscience* 28 (2005), s. 275-302.
Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
De Araujo, I. E., v.d. "Cognitive Modulation of Olfactory Processing." *Neuron* 46 (2005), s. 671-79.
Debiec, J., J. Le Douxve K. Nader. "Cellular and Systems Reconsolidation in the Hippocampus." *Neuron* 36 (2002), s. 527-38.
Dennett, Daniel. *Consciousness Explained*. New York: Back Boy Books, 1991.
---. *Darwin's Dangerous Idea*. Londra: Allen Lane, 1995.
---. *Freedom Evolves*. New York: Viking, 2003.
Descartes, René. *Discourse on Method and Meditations of First Philosophy*. Cambridge: Hackett, 1998.
Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee, 1934.
---. *Experience and Nature*. New York: Dover, 1958.
---. "Theory of Emotion." *Psychological Review* 1 (1894), s. 553-69.
Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Back Bay, 1976.
Dickstein, Morris. *The Revival of Pragmatism*. Chapel Hill, North Carolina: Duke University, 1998.
Diggins, John Patrick. *The Promise of Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
Dodd, J. V. ve diğerleri. "Perceptually Bistable Three-Dimensional Figures Evoke High Choice Probabilities in Cortical Area MT." *Journal of Neuroscience* 21 (2001), s. 4809-21.
Dodd, Valerie A. *George Eliot: An Intellectual Life*. Londra: Macmillan, 1990.

Doetsch, Valerie ve Rene Hen "Young and Excitable: The Function of New Neurons in the Adult Mammalian Brain." *Current Opinion Neurobiology* 15 (2005), s. 121-28.
Donald, Merlin. *A Mind So Rare*. New York: Norton, 2001.
Doran, Michael. (Der.) *Conversations with Cézanne*. Berkeley: University of California Press, 2001.
Eco, Umberto. *The Open Work*. Londra: Hutchinson Radius, 1989.
Edel, Leon. *Henry James. A Life*. Londra: Flamingo, 1985.
Eliot, George. *Adam Bede*. New York: Penguin Classics, 1980.
---. *Daniel Deronda*. Oxford: Clarendon Press , 1984.
---. *The Lifted Veil: Brother Jacob*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
---. *Middlemarch*. Londra: Norton, 2000.
---. *The Mill on the Floss*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
---. "The Natural History of German Life." The *Westminster Review*, Temmuz 1856, s. 28-44.
Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays*. Londra: Faber and Faber, 1969.
---. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. New York: Dover, 1998.
Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
Emerson, Ralph Waldo. *Nature, Addresses, and Lectures*. Boston: Houghton Mifflin, 1890.
---. *Selected Essays, Lectures and Poems*. New York: Bantam, 1990.
Escoffier, Auguste. *Escoffier: The Complete Guide to the Art of Modern Cookery*. New York: Wiley, 1983.
---. *The Escoffier Cookbook: A Guide to the Fine Art of Cookery for Connoisseurs, Chefs, Epicures*. New York: Clarkson Potter, 1941.
Finger, Stanley. *Minds Behind the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
---. *Origins of Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.
---. "Professor Sokal's Bad Joke." *New York Times*, 21 Mayıs 1996.
Fishman, Y. ve diğerleri. "Consonance and Dissonance of Musical Chords: Neural Correlates in Auditory Cortex of Monkeys and Humans." *Journal of Neurophysiology* 86 (2001), s. 2761-88.
Folsom, Ed ve Kenneth M. Price. "Biography." Walt Whitman Arşivi. http://waltwhitmanarchive.org/biography.
Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Vintage, 1994.
Freud, Sigmund. *On Aphasia*. Çev. E. Stengel. New York: International Universities Press, 1953.
Fry, Roger. *Cézanne: A Study of His Development*. New York: Kessinger, 2004.
Gage, F. H. ve diğerleri, "Survival and Differentiation of Adult Neural Progenitor Cells Transplanted to the Adult Brain." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 92 (1995), s. 11879-83.
Galison, Peter. *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps*. Londra: Sceptre, 2003.
Galton, Francis. *Hereditary Genius*. Londra: Macmillan, 1869.
Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballet Russes*. New York: Da Capo, 1989.

Gardner, Howard. *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York: Basic Books, 1987.
Gasquet, Joachim. *Cézanne*. Çev. C. Pemberton. Londra: Thames and Hudson, 1927.
Gass, William H. *The World Within the Word*. New York: Alfred A. Knopf, 1978.
Gay, Peter. *Freud*. New York: W. W. Norton, 1998.
Gazzaniga, Michael, ed. The New Cognitive Neurosciences. 3. Baskı. Cambridge: MIT University Press, 2000.
Gazzaniga, Michael. (Der.) "Some Functional Effects of Sectioning the Cerebral Commissures in Man." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 48 (1962), s. 1765-69.
Geertz, Clifford. "Thick Description: Towards an Interpretative Theory of Culture." *The Interpretation of Cultures* içinde, ed. C. Geertz. New York: Basic Books, 1973.
Gillihan, Seth ve Martha Farah. "Is Self Special? A Critical Review of Evidence from Experimental Psychology and Cognitive Neuroscience." *Psychological Bulletin* 131 (2005), s. 76-97.
Goldberg, Elkhonon. *The Executive Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Gopnik, Adam. *Paris to the Moon*. Londra: Vintage, 2001.
Gould, Elizabeth ve diğerleri. "Learning Enhances Adult Neurogenesis in the Hippocampal Formation." *Nature Neuroscience*, 2 (1999), s. 260-265.
Gould, Stephen Jay. "Evolutionary Psychology: An Exchange." *The New York Review of Books* 44 (1997).
---. *The Hedgehog, the Fox,* and the Magister's Pox. New York: Harmony Books, 2003.
---. *The Mismeasure of Man*. New York: W. W. Norton, 1981.
---. *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
Greenberg, Clemenet. "Modernist Painting." *Art and Literature* 4 (1965), s. 193-201.
Gross, C. G. "Genealogy of the 'Grandmother Cell'." *Neuroscientist* 8 (2002), s. 512-18.
---. "Neurogenesis in the Adult Brain: Death of a Dogma." *Nature Reviews Neuroscience* 1 (2002), s. 67-72.
Haas, Robert Bartlett, (Der.) *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow, 1971.
Hacking, I. *The Taming of Chance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
---. "Wittgenstein the Psychologist." *New York Review of Books* (1982).
Haight, Gordon, (Der.) *George Eliot's Letters*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1954-1978.
Hauser, Marc, Noam Chomsky, Tecumseh Fitch, "The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?" *Science* 298 (2002), s. 1569-79.

Heisenberg, Werner. *Philosophic Problems of Nuclear Science*. New York: Pantheon, 1952.
Herz, Rachel. "The Effect of Verbal Context on Olfactory Perception." *Journal Of Experimental Psychology: General* 132 (2003), s. 595-606.
Hill, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge: Cambridge University Pres, 2000.
Hollerman, J. R. ve W. Schultz. "Dopamine Neurons Report an Error in the Temporal Prediction of Reward During Learning." *Nature Neuroscience* 1 (1998), s. 304-09.
Holmes, Richard. *Coleridge: Darker Reflections*. Londra: HarperCollins, 1998.
Hoog, Michel. *Cézanne*. Londra: Thames and Hudson, 1989.
Horgan, John. *The End of Science*. Londra: Abacus, 1996.
Hubel, D. H., T. N. Weisel ve S. LeVay. "Plasticity of Ocular Dominance Columns in Monkey Striate Cortex." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London Biology Letters* 278 (1977), s. 377-409.
Husserl, Edmund. *General Introduction to Phenomenology*. New York: Allen and Unwin, 1931.
Huxley, Aldous. *Literature and Science*. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1963.
Huxley, Thomas. "On the Hypothesis That Animals Are Automata, and Its History." *Fortnightly Review* (1874), s. 575-77.
Jackendoff, Ray. *Patterns in the Mind*. New York: Basic Books, 1994.
Jackendoff, Ray ve Steven Pinker. "The Nature of the Language Faculty and Its Implication for Evolution of Language." *Cognition* 97 (2005), s. 211-25.
James, Henry. *The Art of Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
---. *The Figure in the Carpet and Other Stories*. Londra: Penguin, 1986.
James, Kenneth. *Escoffier: The King of Chefs*. Londra: Hambledon and London, 2002.
James, William. "The Consciousness of Lost Limbs." *Proceedings of the American Society for Psychical Research* 1 (1887), s. 249-58.
---. *Pragmatism*. New York: Dover, 1995.
---. *The Principles of Psychology*. Cilt 1. New York: Dover, 1950.
---. *The Principles of Psychology*. Cilt 2. New York: Dover, 1950.
---. "What Is an Emotion?" *Mind* 9 (1884), s. 188-205.
---. *Writings 1878-1899*. New York: Library of America, 1987.
---. *Writings 1902-1910*. New York: Library of America, 1987.
---. *The Varieties of Religious Experience*. New York: Penguin Classics, 1982.
Jarrell, Randall. *No Other Book*. New York: HarperCollins, 1999.
Joyce, James. *Ulysses*. New York: Vintage, 1990.
Kandel, Eric. *In Search of Memory*. New York: Norton, 2006.
Kandel, Eric, James Schwartz ve Thomas Jessell. *Principles of Neural Science*. 4. Baskı. New York: McGraw Hill, 2000.
Kant, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*, Çev. J. M. D. Meiklejohn. New York: Prometheus Books, 1990.

Kaplan, M. S. "Neurogenesis in the Three-Month-Old Rat Visual Cortex." *Journal of Comparative Neurology* 195 (1981), s. 323-38.
Kaplan, Michael ve Ellen Kaplan, *Chances Are...* New York: Viking, 2006.
Kaufmann, Michael Edward. "Gertrude Stein's Re-Vision of Language and Print in Tender Buttons." *Journal of Modern Literature* 15 (1989), s. 447-60.
Keats, John. *Selected Letters*. Oxford: Oxford University Press, 2002
Kelly, Thomas. *First Nights*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.
Kermode, Frank. *History and Value*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
Keynes, R. D. (Der.) *Charles Darwin's Beagle Diary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
Kitcher, Philip. *In Mendel's Mirror*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
Koch, Christof. *The Quest for Consciousness*. Englewood, Colorado: Roberts and Company, 2004.
Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman ve Olga Taxidou (Der.), *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
Kozorovitskiy, Y. ve diğerleri. "Experience Induces Structural and Biochemical Changes in the Adult Primate Brain." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 102 (2005), s. 17478-82.
Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*, 3. Baskı. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Kummings, Donald ve J. R. LeMaster (Der.) *Walt Whitman: An Encyclopedia*. New York: Garland, 1998.
Landy, Joshua. *Philosophy* as *Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
Laurent, G. "Odor Encoding as an Active, Dynamical Process." *Annual Review of Neuroscience* 24 (2001), s. 263-97.
Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage, 1996.
Levine, George (Der.). *Cambridge Companion to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
Lewes, George Henry. *Comte's Philosophy of Science*. Londra, 1853.
---. *The Life of Goethe*. 2. Baskı. Londra: Smith, Elder, and Co., 1864.
---. *The Physical Basis of Mind. With Illustrations. Being the Second Series of Problems of Life and Mind*. Londra: Trübner, 1877.
Lewontin, Richard. *Biology as Ideology*. New York: Harper Perennial, 1993.
Lewontin, Richard ve Stephen Jay Gould. "The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme." *Proceedings of the Royal Society of London* 205, no. 1161 (1979), s. 581-98.
Lindemann, B. ve diğerleri. "The Discovery of Umami." *Chemical Senses* 27 (2002), s. 843-44.
Litvin. O. ve K. V. Anokhin. "Mechanisms of Memory Reorganization During Retrieval of Acquired Behavioral Experience in Chicks: The Effects of Protein Synthesis Inhibition in the Brain." *Neuroscience and Behavioral Physiology* 30 (2000), s. 671-78.

Livingstone, Margaret. *Vision and Art: The Biology of Seeing*. New York: Harry Abrams, 2002.
Loving, Jerome. *Walt Whitman*. Berkeley: University of Chicago Press, 1999.
Luria, A. R. *The Mind of Mnemonist*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
Ma, X., ve N. Suga "Augmentation of Plasticity of the Central Auditory System by the Basal Forebrain and/or Somatosensory Cortex." *Journal Neurophysiology* 89 (2003), s. 90-103.
---. "Long-Term Cortical Plasticity Evoked by Electrical Stimulation and Acetylcholine Applied to the Auditory Cortex." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 16 Haziran 2005.
Mahon, Basil. *The Man Who Changed Everything: The Life of James Clerk Maxwell*. Londra: John Wiley, 2003.
Maia, T. ve L. McClelland, "A Reexamination of the Evidence for the Somatic Marker Hypothesis: What Participants Really Know in the Iowa Gambling Task." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 101 (2004), s. 16075-80.
Mainland, J. D. ve diğerleri. "One Nostril Knows What the Other Learns." *Nature* 419 (2002), s. 802.
Malcolm, Janet. "Someone Says Yes to It." *The New Yorker*, 13 Haziran 2005, s. 148-65.
Martin, Kelsey, v. d., "Synapse-Specific, Long-Term Facilitation of Aplysia Sensory to Motor Synapses: A Function for Local Protein Synthesis in Memory Storage." *Cell* 91 (1997), s. 927-38.
McAdams, C. J. ve J. H. R. Maunsell. "Effects of Attention on Orientation-Tuning Functions of Single Neurons in Macaque Cortical Area V_4." *Journal of Neuroscience* 19 (1999), s. 431-41.
McEwan, Ian. *Saturday*. Londra: Jonathan Cape, 2004.
McGee, Harold. *On Food and Cooking*. New York: Scribner, 2004.
McGinn, Colin. *The Mysterious Flame*. New York: Basic Books, 1999.
McNeillie, Andrew, ve Anne Olivier Bell, (Der.). *The Diary of Virginia Woolf*. 5 Cilt New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976-1984.
Mellow, James. *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*. Londra:Phaidon, 1974.
Melville, Herman. *Redburn, White-Jacket, Moby Dick*. New York: Library of America, 1983.
Menand, Louis, *The Metaphysical Club*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.
---. (Der.) *Pragmatism: A Reader*. New York: Vintage, 1997.
Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
---. *Explaining Music*. Berkeley. University of California Press, 1973.
---. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
---. *The Spheres of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
Meyer, Steven. *Irresistible Dictation*. Palo Alto: Stanford University Press, 2001.

---. "The Physiognomy of the Thing: Sentences and Paragraphs in Stein and Wittgenstein." *Modernism/Modernity* 5.1 (1998), s. 99-116.
Milekic, M. H., ve C. M. Alberini. "Temporally Graded Requirement for Protein Synthesis Following Memory Reactivation." *Neuron* 36 (2002), s. 521-25.
Miller, Edwin Haviland, (Der.). *Walt Whitman: The Correspondence.* 6 Cilt. New York: New York University Press, 1961-1977.
Miller, George. "The Magical Number Seven, Plus or Minus Two", *The Psychological Review* 63 (1956), s. 81-97.
Mitchell, Silas Weir. *Injuries of Nerves, and Their Consequences.* Philadelphia: Lippincott, 1872.
Muotri, A. R. ve diğerleri. "Somatic Mosaicism in Neuronal Precursor Cells Mediated by L1 Retrotransposition. *Nature* 435 (2005), s. 903-910.
Myers, Gerald E. *William James: His Life and Thought.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1986.
Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature.* New York: Harcourt Brace, 1980.
---. *Strong Opinions.* New York: Vintage, 1990.
Nader. K. ve diğerleri. "Characterization of Fear Memory Reconsolidation." *Journal of Neuroscience* 24 (2004), s. 9269-75.
Nader. K. ve diğerleri. "Fear Memories Require Protein Synthesis in the Amygdala for Reconsolidation after Retrieval." *Nature* 406, s. 686-87.
Nelson, G. ve diğerleri. "An Amino-Acid Taste Receptor." *Nature* 416 (2002), s. 199-202.
Nicolson, Nigel ve Trautmann, Joanne, (Der.). *The Letters of Virginia Woolf.* 6. Cilt. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975-1980.
Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science.* Çev. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1974.
---. *The Genealogy of Morals* Çev. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1989.
Nottebohm, Fernando. "Neuronal Replacement in Adulthood." *Annals of the New York Academy of Science* 457 (1985), s. 143-61.
Olby, Robert. *The Path to the Double Helix.* Londra: Macmillan, 1974.
Otis, Laura, (Der.), *Literature and Science in the Nineteenth Century.* Oxford: Oxford University Press, 2002.
Papassotiropoulos, A. ve diğerleri. "The Prion Gene Is Associated with Human Long-Term Memory." *Human Molecular Genetics* 14 (2005), s. 2241-46.
Patel, A., ve E. Balaban. "Temporal Patterns of Human Cortical Activity Reflect Tone Sequence Structure." *Nature* 404 (2002), s. 80-83.
Pater, William. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry.* Oxford: Oxford University Press, 1998.
Peirce, Charles Sanders. *Peirce on Signs: Writings on Semiotics.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
Peretz, I., ve R. Zatorre, "Brain Organization for Music Processing." *Annual Review of Psychology* 56 (2005), s. 89-114.
Peretz, I., ve R. Zatorre (Der.), *The Cognitive Neuroscience of Music.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

Perez-Gonzalez ve diğerleri. "Novelty Detector Neurons in the Mammalian Auditory Midbrain." *European Journal of Neuroscience* 11 (2005), s. 2879-85.
Perry, Ralph Barton. *The Thought and Character of William James* 2. Cilt. Boston: Little, Brown, 1935.
Pincock, Stephen. "All in Good Taste." *FT Magazine*, 25 Haziran 2005, s. 13.
Pinker, Steven. *The Blank Slate*. New York: Penguin, 2003.
---. *The Language Instinct*. Londra: Penguin, 1994.
---. *How the Mind Works*. New York: W.W. Norton, 1999.
---. *Words and Rules*. New York: Basic Books, 2000.
Platon. *Timaeus*, Çev. Donald Zeyl. New York: Hackett, 2000.
Poirier, Richard. *Poetry and Pragmatism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
---. *Trying It Out in America*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1999.
Polley, D. B. ve diğerleri. "Perceptual Learning Directs Auditory Cortical Map Reorganization Through Top-Down Influences." *Journal of Neuroscience* 26 (2006), s. 4970-82.
Popper, Karl. *Conjectures and Refutations*. New York: Routledge, 2002.
---. *Objective Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
Proust, Marcel. *The Captive and the Fugitive*. Cilt V. New York: Modern Library, 1999.
---. *The Guermantes Way*. Cilt III. New York: Modern Library, 1998.
---. *Letters to His Mother*. New York: Greenwood Press, 1973.
---. *On Art and Literature*. New York: Carrol and Graf, 1997.
---. *Pleasures and Regrets*. Londra: Peter Owen, 1986.
---. *Sodom and Gomorrah*. Cilt IV. New York: Modern Library, 1998.
---. *Swann's Way*, Cilt I. New York: Modern Library, 1998.
---. *Time Regained*, Cilt VI. New York: Modern Library, 1999.
---. *Within a Budding Grove*. Cilt II. New York: Modern Library, 1998.
Quine, V. W. *From a Logical Point of View*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.
---. *Ontological Relativity and Other Essays*. New York: Columbia University Press, 1977.
---. *Ouintessence*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 2004.
Quiroga, R., v.d. "Invariant Visual Representation by Single Neurons in the Human Brain." *Nature* 435 (2005), s. 1102-07.
Rakic, P. "Limits of Neurogenesis in Primates." *Science* 227 (1985), s. 1054-56.
Ramon y Cajal, Santiago. *Advice for a Young Investigator*. Cambridge: MIT Press, 2004.
---. *Nobel Lectures, Physiology or Medicine, 1901-1921*. Amsterdam: Elsevier Publishing, 1967.
Reed, Edward. *From Soul to Mind*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1997.
Renton, Alex. "Fancy a Chinese?" *Observer Food Magazine*, Temmuz 2005, s. 27-32.
Rewald, John. *Cézanne*. New York: Harry Abrams, 1986.

Reynolds, John, v.d. "Attentional Modulation of Visual Processing." *Annual Review of Neuroscience* 27, s. 611-47.
Richardson, Alan. *British Romanticism and the Science of the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
Richardson, Richard. *Emerson: The Mind on Fire*. Berkeley: University of California Press, 1996.
Richter, Joel. "Think Globally, Translate Locally: What Mitotic Spindles and Neuronal Synapses Have in Common." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 98 (2001), s. 7069-71.
Rilke, Rainer Maria. *Letters on Cézanne*. Londra: Vintage, 1985.
Rizzolatti, Giacomo, Leonardo Fogassi ve Vittorio Gallese. "Neurophysiological Mechanisms Underlying the Understanding and Imitation of Action." *Nature Reviews Neuroscience* 1 (2001), s. 661-70.
Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
---. *Essays on Heidegger and Others*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
---. *Objectivity, Relativism, and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
---. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Basil Blackwell, 1978.
---. *Philosophy and Social Hope*. New York: Penguin, 1999.
Rose, Steven. *Lifelines: Biology, Freedom, Determinism*. Londra: Allen Lane, 1997.
---. *The 21st Century Brain*. Londra: Jonathan Cape, 2005.
Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Ross, Alex. "Prince Igor." *The New Yorker*, 6 Kasım 2000.
---. "Whistling in the Dark: Schoenberg's Unfinished Revolution." *The New Yorker*, 18 Şubat 2002.
Ryan, Judith. *The Vanishing Subject*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
Sacks, Oliver. *An Anthropologist on Mars*. Londra: Picador, 1995.
---. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. Londra: Picador, 1985.
---. *Seeing Voices*. New York: Vintage, 2000.
Sanfey, Alan ve Jonathan Cohen. "Is Knowing Always Feeling?" *Proceedings of the National Academy of Sciences* 101 (2004), s. 16709-10.
Santarelli, Luca ve diğerleri, "Requirement of Hippocampal Neurogenesis for the Behavioral Effects of Antidepressants." *Science* 301 (2003), s. 805-08.
Schjeldahl, Peter. "Two Views." *The New Yorker*, 11 Temmuz 2005.
Schmidt-Hieber, C. "Enhanced Synaptic Plasticity in Newly Generated Granule Cells of the Adult Hippocampus." *Nature* 429 (2004), s. 184-87.
Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. Londra: Faber, 1975.
———. *Theory of Harmony*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Schoenfeld, M. ve diğerleri, "Functional MRI Tomography Correlated of Taste Perception in the Human Primary Taste Cortex." *Neuroscience* 127 (2004), s. 347-53.
Schultz, Wolfram, ve diğerleri, "Neuronal Coding of Prediction Errors." *Annual Review of Neuroscience* 23, s. 473–500.
Senghas, Ann ve diğerleri, "Children Creating Core Properties of Language: Evidence from an Emerging Sign Language in Nicaragua." *Science* 305, s. 1779-82.
Shapin, Steven. *The Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Sharma, J., A. Angelucci ve M. Sur. "Induction of Visual Orientation Modules in Auditory Cortex." *Nature* 404 (2000), s. 841-47.
Shattuck, Roger. *Proust's Way*. New York: W.W. Norton, 2001.
Shuttleworth, Sally. *George Eliot and 19th Century Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
Si, K. ve diğerleri. "A Neuronal Isoform of CPEB Regulates Local Protein Synthesis and Stabilizes Synapse-Specific Long-Term Facilitation in Aplysia." *Cell* 115 (2003), s. 893-904.
Si, K., E. Kandel ve S. Lindquist, "A Neuronal Isoform of the Aplysia CPEB Has Prion-Like Properties." *Cell* 115 (2003), s. 879-91.
Sifton, Sam. "The Cheat." *New York Times Magazine*, 8 Mayıs 2005.
Silvers, Robert. *Hidden Histories of Science*. New York: New York Review of Books Press, 1995.
Simms, Byran. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Sinclair, May. *Mary Oliver: A Life*. New York: New York Review of Books Press, 2002.
Specter, Michael. "Rethinking the Brain." *The New Yorker*, 23 Temmuz 2001, s. 42-65.
Sperry, Roger. "Cerebral Organization and Behavior" *Science* 133 (1961), s. 1749-57.
---. "Some Effects of Disconnecting he Cerebral Hemispheres." Nobel ödülü konuşması, 1981. Bkz. nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1981/sperry-lecture.html (erişim tarihi 5 Mart 2005).
Squire, Larry ve Eric Kandel. *Memory: From Mind to Molecules*. New York: Owl Books, 1999.
Stein, Gertrude. *As Fine as Melanctha*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1954.
---. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Londra: Penguin Classics, 2001.
---. *Everybody's Autobiography*. Cambridge: Exact Change, 1993.
---. *Lectures in America*. Boston: Beacon Press, 1985.
---. *Picasso*. Boston: Beacon Press, 1959.
---. *The Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage, 1990.

---. *Writings 1903-1932.* New York: Library of America, 1998.
---. *Writings 1932-1946.* New York: Library of America, 1998.
Steingarten, Jeffrey. *It Must've Been Something I Ate.* New York: Vintage, 2003.
Stevens, Wallace. *The Necessary Angel.* New York: Vintage, 1951.
---. *Opus Posthumous.* New York: Knopf, 1975.
---. *The Palm at the End of the Mind.* New York: Vintage, 1967.
Stoddard, Tim. "Scents and Sensibility." *Columbia*, bahar 2005, s. 17-21.
Stravinski, İgor. *Poetics of Music.* New York: Vintage, 1947.
Chronicle of My Life. Gollancz: Londra, 1936.
Stravinski, İgor, ve Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky.* Londra: Faber, 1979.
---. *Memories and Commentaries.* Londra: Faber and Faber, 1960.
---. *Expositions and Development.* Londra: Faber and Faber, 1962.
Stravinski, Vera, ve Robert Craft (Der.), *Stravinsky in Pictures and Documents.* New York: Simon and Schuster, 1978.
Suga N., ve R. Gao, "Experience-Dependent Plasticity in the Auditory Cortex and the Inferior Colliculus of Bats: Role of the Cortico-Fugal System." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 5 (2000), s. 8081-86.
Suga, N., v.d. "The Corticofugal System for Hearing: Recent Progress." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 22 (2000), s. 11807-14.
Sur, M. ve J. L. Rubenstein. "Patterning and Plasticity of the Cerebral Cortex." *Science* 310 (2005), s. 805-10.
Sylvester, David. *About Modern Art.* Londra: Pimlico, 1996.
Tadie, Jean Yves. *Marcel Proust: A Life.* New York: Penguin, 2000.
Tanaka, S. "Dopaminergic Control of Working Memory and Its Relevance to Schizophrenia: A Circuit Dynamics Perspective." *Neuroscience* (2005), s. 153-71.
Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Tradition.* Oxford: Oxford University Press, 1996.
Toorn, Pieter van den. *Stravinsky and the Rite of Spring.* Oxford: Oxford University Press, 1987.
Tramo, M. ve diğerleri. "Neurobiological Foundations for the Theory of Harmony in Western Tonal Music." *Annals of the New York Academy of Science* 930 (2001), s. 92-116.
Traubel, Horace. *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel, 1882-1892.* Des Moines: University of Iowa Press, 2001.
Trubek, Amy. *Haute Cuisine How the French Invented the Culinary Profession.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.
Updike, John. *Self-Consciousness.* New York: Fawcett, 1990.
Vollard, Ambroise. *Cézanne.* New York: Dover, 1984.
Wade, Nicholas. "Explaining Differences in Twins" *New York Times*, 5 Temmuz 2005.
Walsh, Stephen. *Igor Stravinsky: A Creative Spring.* Berkeley: University of California Press, 2002.

Wang, L. ve diğerleri, "Evidence for Peripheral Plasticity in Human Odour Response." *Journal of Physiology* (Ocak 2004), s. 236-44.
Weiner, Jonathan. *Time, Love, Memory*. New York: Knopf, 1999.
Weiskrantz, Lawrence. "Some Contributions of Neuropsychology of Vision and Memory to the Problem of Consciousness." *Consciousness in Contemporary Science* içinde, ed. A. Marceland E. Bisiach. Oxford Oxford University Press, 1988.
West-Eberhard, Mary Jane. *Developmental Plasticity and Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
Whitman, Walt. *Democratic Vistas and Other Papers*. Amsterdam: Fredonia Books, 2002.
---. *Leaves of Grass: The "Death-Bed" Edition*. New York: Random House, 1993.
Wilshire, Bruce (Der.), *William James: The Essential Writings*. Albany: State University of New York, 1984.
Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.
Wilson, E. O., *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York: Vintage, 1999.
---. *Sociobiology: The New Synthesis*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 2000.
Woolf, Virginia. *Between the Acts*. New York: Harvest Books, 1970.
---. *Collected Essays*. Londra: Hogarth Press, 1966-1967.
---. *The Common Reader: First Series*. New York: Harvest, 2002.
---. *Jacob's Room*. New York: Harvest, 1950.
---. *Moments of Being*. Londra: Pimlico, 2002.
---. *Mrs. Dalloway*. New York: Harvest Books, 1990.
---. *A Room of One's Own*. New York: Harvest, 1989.
---. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt, 1955.
---. *The Virginia Woolf Reader*. New York: Harcourt, 1984.
---. *The Waves*. New York: Harvest Books, 1950.
---. *The Years*. New York: Harvest, 1969.
---. *Congenial Spirits: The Selected Letters of Virginia Woolf*, ed. Joanne Trautmann Banks. New York: Harvest, 1991.
---. *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell, 5. Cilt. Londra: Hogarth, 1977-1980.

dizin

A

Agnostelli, Alfred 103
Kayıp Zamanın İzinde (Proust) 92, 95, 96, 103, 105, 106
Altman, Joseph 57, 58, 59
Anderson, Sherwood 185
Arnold, Matthew 217
Auerbach, Erich 202
Austen, Jane 55
Axel, Richard 82, 83

B

Babinski, J. 31
Banfield, Anne 114
Batali, Mario 91
Baudelaire, Charles 92, 117, 118, 129
Beckett, Samuel 184
Beethoven, Ludwig 150, 151, 155
Bell, Vanessa 117
Berg, Alban 147
Bergson, Henri 13, 95, 96
Bernard, Emile 122
Bhagavatgita 18
Blanche, Jacques Emile 94
Bouguereau, Adolphe-William 119
Braque, Georges 132, 168
Brillat-Savarin, Anthelme 73
Brochet, Frederic 87, 88
Brooklyn Eagle (ed. Whitman) 23
Burton, Sir Frederick William 47

C-Ç

Carême, Marie-Antoine 80
Caton, Richard 38
Celeste (Proust'un hizmetkârı) 105
Cézanne, Paul 12, 13, 14, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 167, 168, 170, 171, 174
Chomsky, Noam 14, 166, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 209
Chopin, Frederick 140, 142, 152
Comte, Auguste 44
Consilience (E. O. Wilson) 213
Courbet, Gustave 121, 129
CPEB (sitoplazmik poliadenilasyon element bağlayıcı protein) 110, 111, 112, 113
CREB geni 109
Crick, Francis 61
Çimen Yaprakları (Leaves of Grass) (Whitman) 17, 18, 21, 22, 25, 26, 31, 41

D

Daguerre, Louis 117
Dalgalar (Woolf) 206
Damasio, Antonio 19, 36, 37, 38
Daniel Deronda (George Eliot) 50
Darwin, Charles 12, 13, 43, 52, 53, 54, 55, 65, 66, 68, 167
Davidson, Donald 88
Dawkins, Richard 61, 213
De Anima (Aristotle) 76
Degas, Edgar 115, 119, 120
Delacroix, Eugène 119

Dennett, Daniel 198
Descartes, René 19, 20, 21, 34, 198, 208
Disney, Walt 158
DNA 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 82, 110, 111, 113
"Dover Beach" (Arnold) 217
Dylan, Bob 65, 154, 162

E
Eakins, Thomas 41
Eliot, George 12, 13, 21, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 62, 64, 68, 69, 139, 140, 184, 197, 198, 212
Eliot, T. S. 212
Elowitz, Michael 66
Emerson, Ralph Waldo 12, 13, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 39, 163, 185
Emotion and Meaning in Music (Leonard Meyer) 150
Enright, D. J. 92
Escoffier, Auguste 12, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 88, 90, 91
Everybody's Autobiography (Stein) 168

F
Fisher, M. F. K. 70
Fokine, Michel 140
Forster, E. M. 191
Fowler (frenolojist ve Whitman'ın yayımcısı) 20, 21
Fredericksburg Muharebesi 27
Freeman (ed. Whitman) 23
Freud, Sigmund 100, 102, 107, 197
Frost, Robert 214
Fry, Roger 114, 115, 117

G
Gage, Fred 67
Gall, Franz Josef 19, 20
Galvani, Luigi 38
Gazzaniga, Michael 199, 200
Gettysburg Muharebesi 29
Goethe, Johann von 50
Gogh, Vincent van 119
Goldstein, Kurt 199
Gould, Elizabeth 57, 58, 59
Greene, Brian 213
Gris, Juan 168

H
Hemingway, Ernest 184, 185
Herz, Rachel 97
Holmes, Oliver Wendell 20
How to Write (Stein) 187
Hubel, David 123, 124
Hugh Wynne (Mitchell) 30
Hume, David 34
Huxley, Thomas 56

I-İ
Impression: Soleil Levant (Monet'nin tablosu) 118
Ingres, Jean 119, 120, 129
In Memoriam (Tennyson) 53
İkeda, Kikunae 74, 75, 76, 78, 79, 91

J
Jacob'un Odası (Woolf) 192
James, Henry 32, 43, 48, 93, 167, 172, 219
James, Henry Sr. 33
James-Lange hipotezi 35
James, William 9, 13, 31, 32, 33, 34, 35, 137, 163, 165, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 178, 186, 197
Jarrell, Randall 40
Joyce, James 13, 190, 193, 202

K
Kandel, Eric 108, 109, 112, 220
Kant, Immanuel 135
Kaplan, Michael 57, 58
Keats, John 219
Kimura, Motoo 65, 66
Koch, Christof 207, 208
Koffka, Kurt 134
Köhler, Wolfgang 134
Kuhn, Thomas 58

L
Lange, Carl 35
Laplace, Pierre-Simon 44, 45, 46, 47, 50, 51, 53, 55
Le Déjeuner sur l'Herbe (Manet'nin tablosu) 129
LeDoux, Joseph 101, 102
Le Guide Culinaire (Escoffier) 71
Leonardo da Vinci 117
Les Sylphides (Stravinsky) 140
Lewes, George Henry 49, 50
Liebling, A. J. 97, 98

M
Mallarmé, Stéphane 131
Mall, Franklin 163
Manet, Edouard 118, 128, 129, 130
Mansfield, Katherine 188
Matisse, Henri 117, 168, 174
Maxwell, James Clerk 13, 46, 47, 51
McEwan, Ian 215, 216, 217, 218
McEwen, Bruce 57
Melville, Herman 29, 30, 31
Merzenich, Michael 63
Meyer, Leonard 150, 151
Middlemarch (George Eliot) 43, 49, 53, 54, 55, 60, 64, 65, 68
Miller, George 178, 179
Mimesis (Auerbach) 202
Mitchell, Silas Weir 29, 30, 31
Moby Dick (Melville) 30
Moncrieff, C. K. Scott 92
Mondrian, Piet 124
Monet, Claude 115, 118, 119, 120, 122, 130, 131
Montaigne, Michel 39
Monteux, Pierre 140, 141, 160
Mont Sainte-Victoire 133
Moore, Marianne 188
mRNA (Messmenger/Haberci RNA) 109, 110, 111
Mrs. Dalloway (Woolf) 193, 194, 201, 215
MSG (monosodyum glutamat) 75, 76, 77, 78

N
Nabokov, Vladimir 218
Nader, Karim 101, 102, 105
Newell, Allen 178
Newton, Isaac 44, 45
Nietzsche, Friedrich 37, 162, 197
Nijinski, Vaslav 141
Nottebohm, Fernando 58

O-P
"O Hymen! O Hymenee!" (Whitman) 25
Pavlov, Ivan 109, 175
Picasso, Pablo 132, 153, 167, 168, 169, 170, 174
Picasso (Stein'ın deneme yazısı) 168
Pinker, Steven 213, 214, 215
Pissarro, Camille 13, 120, 121, 122, 131
Platon 13, 76, 157, 158
Poe, Edgar Allan 21
Popper, Karl 57, 68, 219
Porta, Giovanni Battista Della 117
Pragmatizm (James) 137
Proust, Marcel 11, 12, 13, 14, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 220
Puccini, Giacomo 161

R
Rajon, Paul Adolphe 47
Rakic, Pasko 56, 57, 59
Ramon y Cajal, Santiago 100
Renoir, Auguste 115, 119
Rilke, Rainer Maria 138
Rimbaud, Arthur 197
Rimski-Korsakov, Nikolay 144
Ritz, César 72, 90
Rivière, Jacques 99
Rorty, Richard 212
Russell, Bertrand 114, 178

S
Sacks, Oliver 126, 127, 128
Sainte-Beuve, Charles Augustin 103
Schapiro, Meyer 125

Schoenberg, Arnold 145, 146, 147, 154
Seurat, Georges 125
Shafe, Glenn 101, 102
Shakespeare, William 92, 171, 185, 219
Showalter, Elaine 193
Signac, Paul 125
Si, Kausik 108, 109, 110, 112, 113, 220
Simon, Herbert 178
Simon, Paul 136
Skinner, B. F. 176, 177, 181
Snow, C. P. 13, 212, 213, 218
Sodom ve Gomorra (Proust) 95
Solomons, Leo 163
Specimen Days (Whitman'ın sözlü otobiyografisi) 28
Spencer, Herbert 48, 49, 50, 52, 54
Sperry, Roger 199, 200, 201
Steingarten, Jeffrey 76
Stein, Gertrude 12, 13, 14, 132, 141, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 198
Stevens, Wallace 9, 209
Strauss, Richard 152
Stumph, Carl 134
Sur, Mriganka 63
Syntactic Structures (Chomsky) 181

T

Tannhaüser (Wagner) 145
Tender Buttons (Stein) 164, 165, 166, 170, 174, 176, 177, 179, 180, 186
Tennyson, Alfred, Lord 53, 185
The Blank Slate: The New Sciences of Human Nature (Pinker) 214
The Making of Americans (Stein) 168, 184
The Principles of Psychology (James) 34, 165
The Problems of Life and Mind (Lewes) 50
The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton (George Eliot) 42
Thomson, William 46
Thorndike, Edward 175
Üç Hayat (Stein) 171
Timaius (Platon) 76
Toklas, Alice B. 168, 169, 172
Turner, J. M. W. 117, 130
Twain, Mark 21

U

Ulysses (Joyce) 193, 202, 215
Umami 74, 77, 78, 79

V

Velazquez, Diego 129
Verbal Behavior (Skinner) 181
Verklärte Nacht (Shoenberg) 146

W

Wagner, Richard 144, 145, 146, 152, 155, 159
Watson, James 61
Weisel, Torsten 123, 124
Weiskrantz, Lawrence 204, 205
Wertheimer, Max 134
Whitehead, A. N. 178
Whitman, Walt 12, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 219
Wilde, Oscar 131
Wilder,Thornton 185
Wilson, E. O. 213
Wittgenstein, Ludwig 114, 174, 183
Woolf, Virginia 12, 13, 14, 54, 64, 114, 117, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 214, 215, 216
Wright, Richard 174
Wundt, William 115, 134, 135

Z

Zola, Emile 129, 130, 131, 132

Marcel Proust tüm gününü yatakta geçirir, eski günleri düşünürdü. Paul Cézanne saatler boyu öylece bir elmaya bakardı. Auguste Escoffier sadece müşterilerini memnun etmeye çalışırdı. İgor Stravinski müşterilerini memnun etmemeye çalışırdı. Gertrude Stein ise sözcüklerle oynamayı severdi. Fakat aralarındaki teknik farklara rağmen, bu sanatçıların hepsi de insan deneyimine sonu gelmez bir ilgi duyuyordu. Yarattıkları eserler keşif edimleriydi, anlayamadıkları gizemlerle bu şekilde boğuşuyorlardı.

Daha önce iki kitabını yayımladığımız Jonah Lehrer *Proust Bir Sinirbilimciydi*'de kendi alanlarına damga vurmuş sekiz isim üzerinden, sanatçıların bilim alanında kanıtlanmış olguları bilimcilerden önce sezgileriyle öngördüklerini herkesçe anlaşılır bir dille anlatıyor. Bunu yaparken duygularla düşünceler arasındaki ayrıma olduğu gibi, sanatla bilim arasındaki katı işbölümüne de karşı çıkıyor ve yeni bir yol, "dördüncü kültür" yolunu öneriyor.

Fakat dördüncü bir kültüre ulaşabilmemiz için öncelikle sahip olduğumuz iki kültürün alışkanlıklarını değiştirmesi gerekir. Hepsinden önce, beşeri bilimler samimi bir adımla pozitif bilimlerle bağ kurmalıdır. *Proust Bir Sinirbilimciydi* bu yolda atılmış önemli bir adım.



9 786053 144656

KDV'den mu