ELENA FERRANTE

Sayfa Sınırları İçinde

Yazmanın ve Okumanın
Zevki Üzerine
Sohbetler



İtalyanca Aslından Çeviren
Eren Yücesan Cendey

EVEREST DENEME

EVEREST
2538

ELENA FERRANTE

İlk romanı *L'amore molesto* (*Belalı Aşk*, 1992) yayımlandığından beri gerçek kimliğini gizli tutan yazarın müstear ismidir. On yıl sonra *I giorni dell'abbandono* (*Sen Gittin Gideli*, 2002) isimli kitabı okurla buluştu. Yazarlık deneyimini anlattığı *La frantumaglia* (*Bir Yazarın Yolculuğu*, 2003) kitabını, *La figlia oscura* (*Karanlık Kız*, 2008) takip etti. *La spiaggia di notte* (*Kumsalda Bir Gece*, 2007) isminde bir de çocuk kitabı bulunmaktadır. 2011 yılında, sonraları "Napoli Romanları" olarak anılacak dört cildin ilki *L'amica geniale* (*Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım*) yayımlandı. Bunu, *Storia del nuovo cognome* (*Yeni Soyadının Hikâyesi*, 2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (*Terk Edilenler ve Kalanlar*, 2013), *Storia della bambina perduta* (*Kayıp Kızın Hikâyesi*, 2014) izledi. "Napoli Romanları" büyük ilgi çekti ve tüm dünyada milyonlarca okuyucuya ulaştı, HBO tarafından televizyon dizisine uyarlandı. Yazarın *The Guardian* gazetesi için kaleme aldığı yazılardan oluşan *L'invenzione occasionale* (*Tesadüfi Buluşlar*, 2019) isminde bir de deneme kitabı yayımlandı. *I margini e il dettato* (*Sayfa Sınırları İçinde*) ise ilk olarak 2021'de yayımlandı.

EREN YÜCESAN CENDEY

İtalyan Lisesi ve İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü mezunudur. Italo Calvino, Cesare Pavese, Umberto Eco, Elena Ferrante, Susanna Tamaro, Gianni Rodani, Valerio Massimo Manfredi, Alessandro Baricco gibi pek çok yazarın eserlerini Türkçeye çevirmiştir.

ELENA FERRANTE

SAYFA SINIRLARI İÇİNDE

Yazmanın ve Okumanın Zevki Üzerine Sohbetler

İtalyanca Aslından Çeviren:
Eren Yücesan Cendey

§

Yayın No **2538**
Dünya Edebiyatı **353**

Sayfa Sınırları İçinde
Yazmanın ve Okumanın Zevki Üzerine Sohbetler
Elena Ferrante

Kitabın Özgün Adı: *I Margini e il dettato*

Editör: İlknur Akman Erk
Kapak Tasarımı: Hamdi Akçay
İtalyanca Aslından Çeviren: Eren Yücesan Cendey
Sayfa Tasarımı: Simge Sunar
Düzeltmen: Okan Yılmaz, Meliha İnanç Altınsaray

© 2021, Edizioni E/O
© 2022, Everest Yayınları
Kaynak belirterek yapılacak kısa alıntılar dışında
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. Basım: Mayıs 2024

ISBN 978-625-369-193-6
Sertifika No: 43949

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 45099
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır.

SAYFA SINIRLARI İÇİNDE

Yazmanın ve Okumanın Zevki Üzerine Sohbetler

YAYINCININ NOTU

Bu kitabın kökeninde, Bologna Üniversitesi Umberto Eco Uluslararası İnsani Araştırmalar Merkezi yöneticisi Profesör Costantino Marmo imzasını taşıyan bir e-posta bulunuyor.

Mektubun bir bölümü şöyledir:

2020 güz dönemini, Elena Ferrante'nin, Bologna Üniversitesi'nde, yazarlığına, poetikasına, anlatı tekniğine ya da kendi seçeceği bir konuya ilişkin üç gün boyunca, kamuya açık ders verebileceği ideal bir dönem olarak düşünmek hoşuma gidiyor; uzman olmayan büyük bir kitlenin de bu derslere büyük ilgi göstereceğini düşünüyorum.

Eco Lectures, *Umberto Eco'nun bu yüzyılın başında Bologna Üniversitesi Sosyal Çalışmalar Yüksek Okulu Başkanı olduğu dönemde üniversiteye ve Bologna kentine sunmaya karar verdiği ve ulusal ve uluslararası kültür insanlarının katılmasının amaçlandığı* Lectiones Magistrales *geleneğinin bir parçasıdır.*

İlk olarak 2000 yılının ocak ayında Elie Wiesel, son olarak da 2014 yılının ilkbaharında Orhan Pamuk bir dizi konuşma yapmıştır.

Sonrasında pandemi, kapanmalar yaşandı ve yüz yüze toplantılar olanaksız hale geldi. Bu sırada Elena, daveti kabul etmiş ve üç ders kaleme almıştır. 2021 yılının kasım ayında oyuncu Manuela Mandracchia, Elena Ferrante'nin bu üç

metnini Bologna Güneş Arenası Tiyatrosu'nda ve ERT (Emilia Romagna Teatro) işbirliğiyle sahneye taşıdı.

Bu kitapta, yazarımızın okuma ve yazma sürecinin devamı olarak, ADI (Associazione degli Italianisti); Profesör Alberto Casadei ve ADI başkanı Gino Ruozzi'nin daveti üzerine yazdığı "Dante'nin Kaburgası" adlı makalesi de yer alıyor.

Bu metin "Dante ve Öteki Klasikler" konferansında (29 Nisan 2021), araştırmacı ve eleştirmen Tiziana de Rogatis tarafından okunmuştur.

Sandra Ozzola

KALEM VE ISTIRAP*

* Burada, İtalyanca *penna* (kalem) ve *pena* (ıstırap) kelimeleriyle oyunlar yapılıyor. (ç.n.)

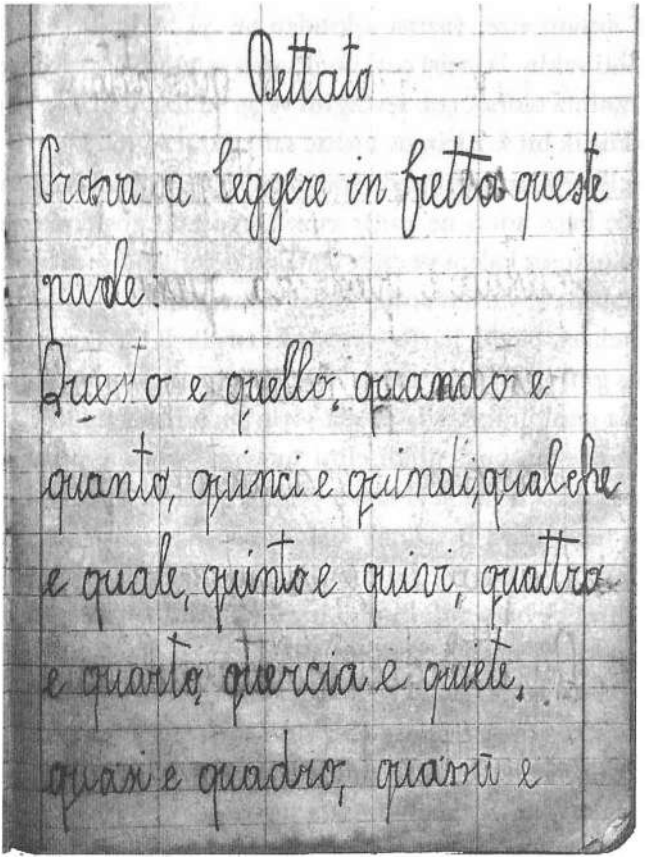
Hanımefendiler, Beyefendiler,

Bu akşam size, yazma aşkından ve iyi bildiğimi düşündüğüm, ilki sakin, ikincisi coşkun iki yazı tarzından söz edeceğim. Ama izniniz olursa, çok sevdiğim ve şu sıralar alfabeyle yeni tanışan küçük bir kız için de birkaç satır yazacağım.

Cecilia –sizin karşınızda ondan bu isimle bahsedeceğim– geçenlerde bana adını ne kadar güzel yazdığını göstermek istedi. Ona tükenmez kalem ve çıktı almak için kullandığım bir kâğıdı verince bana şöyle buyurdu: "Bak." Sonra tüm dikkatini vererek –harf beharf, büyük harfle– ve sanki tehlikeli bir süreçten geçiyormuş gibi gözlerini kısarak "Cecilia" yazdı. Mutlu oldum ama biraz da gerildim. Arada sırada şöyle geçirdim içimden: "Şimdi yardım edeyim ona, şimdi elini tutayım." Hata yapmasın istiyordum. Ama o her şeyi kendi başına becerdi. Yazmaya, sayfanın en tepesinden başlamak konusunda hiç endişe göstermedi. Çizgileri bir yukarı bir aşağı kıvırdı, her bir ünlü ve ünsüz harfe gelişigüzel boyut verdi, kimini büyük kimini küçük kimini orta boy yaparken, harfler arasında dikkat çekici boşluklar bıraktı. Nihayetinde bana döndü ve neredeyse bağırarak, "Gördün mü?" diye sorarken övgü bekleyen bir emir tonu vardı sesinde.

Elbette –bol bol– kutladım onu ama içimde hafiften bir huzursuzluk vardı. Nedendi bu hata yapma korkusu? Neden içimde elini yönlendirme dürtüsü oluşmuştu? Son günlerde hep bunları

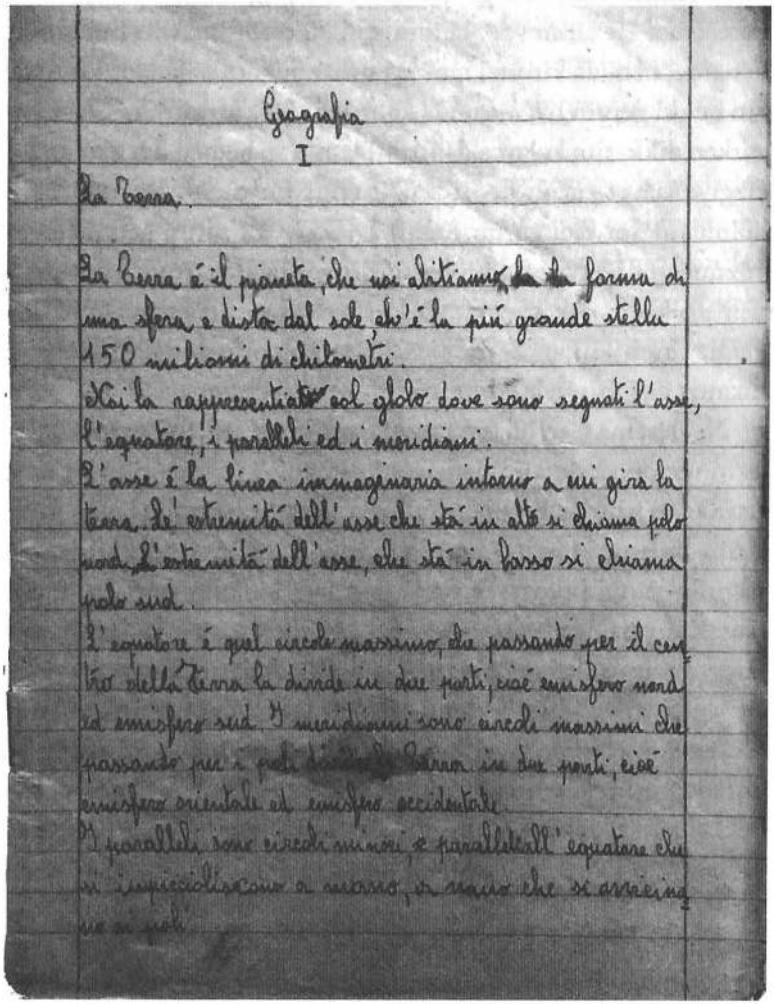
düşündüm. Tabii ki onlarca yıl önce ben de aynı dikkatle, aynı kaygıyla, aynı övülme arzusuyla sıradan bir kâğıt üzerine aynı şekilsizlikle yazmış olmalıydım. Tüm dürüstlüğümle söylemeliyim ki bu konuda hiçbir hatıram yok. Yazıyla ilgili ilk anılarım ilkokul defterlerimle ilgili –bilmem, hâlâ öyle midir–; siyah yatay çizgiler vardı ve aralarındaki boşluklar farklı ölçülerde olurdu. Şöyle:


Dettato

Prova a leggere in fretta queste parole:

Questo e quello, quando e quanto, quinci e quindi, qualche e quale, quinto e quivi, quattro e quanto, quercia e quiete, quasi e quadro, quanto e

Satırarası boşlukların genişliği, ilkokul birden ilkokul beşe kadar değişiklikler gösteriyordu. Eğer elini terbiye edersen, küçük, yuvarlak harfleri ve yukarı uzanan ya da aşağı sarkan harfleri satıra sığdırabilirsen sınıfını geçebilirdin; sayfayı kesen yatay çizgilerin arası darala darala, beşinci sınıfta tek satıra kadar düşüyordu. Şöyle:


Geografia
I
La Terra.
La Terra è il pianeta che noi abitiamo ha la forma di una sfera e dista dal sole che è la più grande stella 150 milioni di chilometri.
Noi la rappresentiamo col globo dove sono segnati l'asse, l'equatore, i paralleli ed i meridiani.
L'asse è la linea immaginaria intorno a cui gira la terra. L'estremità dell'asse che stà in alto si chiama polo nord, l'estremità dell'asse, che stà in basso si chiama polo sud.
L'equatore è quel circolo massimo, che passando per il centro della Terra la divide in due parti, cioè emisfero nord ed emisfero sud. I meridiani sono circoli massimi che passando per i poli dividono la Terra in due parti, cioè emisfero orientale ed emisfero occidentale
I paralleli sono circoli minori e paralleli all' equatore che si immaginano a mezzo i quali che si avvicinano ai poli

Artık büyümüştün –okul hayatına altı yaşında başlamıştın ve şimdi on yaşındaydın–; ve büyüdüğün, yazının sayfa boyunca düzenli bir şekilde akmasından anlaşılıyordu.

Nereye akıyordu? Beyaz kâğıdın sınırlarını belirleyen sadece siyah yatay çizgiler değildi, biri sağda biri solda olmak üzere iki de kırmızı dikey çizgi vardı. Yazmak, bu iki çizgi arasında hareket etmek anlamına geliyordu ve bu çizgiler –bu konuda son derece net bir anım var– benim için en çetin sınavdı. Bunlar iki kenarda, hem de kırmızı renkle boylu boyunca uzanıyordu ve yazın bu iki gergin hat arasında kalmazsa ceza alıyordun. Oysa yazarken dikkatim kolayca dağılabiliyordu ve hemen her zaman sol çizgiye riayet etsem de, sözcüğü tamamlayamamam veya hece bölmenin zor olduğu bir noktaya takılıp alt satıra geçememem yüzünden diğer çizginin ötesindeki boşluğa taşıyordum. Bu nedenle o kadar çok ceza aldım ki sınır duyum bir parçam haline geldi; şimdi kullandığım kâğıtlarda bulunmasa da, o dikey ve kırmızı çizginin tehdidini üzerimde hissederim.

Ne desem? Cecilia tarzı yazılarım, artık o defterlerdeki yazıların içinde ya da altında kalmış olmalı. Anımsamıyorum ama satırlar ve sınırlar arasında kalmayı nihayet öğrenmiş olan yazılarım oralarda olmalı. Karanlığın içinden beliren, görünmezken, kâğıdın ya da bilgisayar ekranının üzerinde bir harfler zinciri olarak görünür hale gelen her şeyin bende yarattığı mağrur zafer duygusunun kökeninde olasılıkla o ilk çabalarım yer alıyor. Geçici ve büyük olasılıkla eğreti olan bu alfabetik birleşim, nihayet gözlerimin önünde, beynimin ilk dürtülerinin huzurundadır ve burada, dışımda ve şimdiden uzağımdadır. Bunun oluşması benim için her seferinde öylesine çocuksu bir sihirdir ki, enerjisini yazıyla sembolize etmem gerekirse, ona bakmamı, harflerde onu

görmemi ve bulmamı talep eden Cecilia'nın adını yazışındaki kuralsızlığa başvururum.

Yeniyetmeliğimden bu yana süren yazma tutkumda, o kırmızı çizgilerin hem tehdidini hissetmiş –son derece tertipli bir yazım vardır, bilgisayar kullanırken bile birkaç satır sonra hemen hizalamaya gider, onları aynı genişliğe sığdıran ikona basarım– hem de ihlal etme arzusu ve korkusu yaşamışımdır. Sanırım yazma konusundaki duygumun –ve peşimden sürüklediğim tüm zorlukların– sınırlar içine sığmamın verdiği tatminle ve başarabilmek adına yol açtığım kayıp ve israfla ilgisi vardır.

Adını yazmaya çabalayan küçük bir kız çocuğuyla başladım ama şimdi devam etmek için sizi Italo Svevo'nun muhteşem kitabı *Zeno'nun Bilinci*'nin kahramanı Zeno Cosini'nin satırları arasına davet etmek istiyorum. Zeno, ciddi bir yazma gayreti içine girmiştir ama onun gayreti benim gözümde Cecilia'nınkinden çok da uzak değildir. Okuyalım:

> "Öğle yemeğinden sonra rahatça koltuğa uzanıyorum, elimde bir kurşun kalem ve bir parça kâğıt var. Her türden çabayı zihnimden sildiğim için alnım gevşek. Düşüncem benden ayrılıp uzaklaşmış gibi görünüyor. Görüyorum onu. Yükseliyor, alçalıyor... Zaten tek etkinliği de bu. Ona, bir düşünce olduğunu ve tezahür etmekle yükümlü olduğunu anımsatmak için kalemi kavrıyorum. İşte alnım kırışıyor çünkü her kelime pek çok harften oluşuyor ve şimdinin ihtişamı yükselirken, geçmişi bulanıklaştırıyor."

Yazan kişinin, ezelden beri sürdürdüğü işine giriştiği ânı anlatarak konuya girmesi, hiç de nadir değildir. Edebiyat konusu

tartışılırken doğası gereği kaçamak olan, hayali "iç"in yazılı sözcük aracılığıyla dışarıya sürüklenme şekline daha fazla dikkat etmek gerekir. Ben bunun büyüsüne kapılmışımdır, takıntılı bir şekilde bu anlatıların koleksiyonunu yaparım. Svevo'nun bu metni genç kızlığımdan beri beni hep heyecanlandırmıştır. Zor gelse ve sonuç hep hayal kırıklığı yaratsa da hiç durmadan yazıyordum. İşte o bölümü okuduğumda Zeno Cosini'nin de benimle aynı sorunlara sahip olduğuna ama onun çok daha fazlasını bildiğine ikna oldum.

Dinlediğiniz üzere, Svevo her şeyin bir kurşunkalem ve kâğıt parçasıyla başladığının altını çiziyor. Sonra şaşırtıcı bir bölünme oluyor: Yazmak isteyen kişinin Ben'i, kendi düşüncesinden ayrılıyor ve ayrılma esnasında o düşünceyi görüyor. Bu sabit ve kesin bir görüntü değil. Düşünce–görüntü, alçala yüksele hareket halinde bir şeymiş gibi gösteriyor kendini ama gözden kaybolmadan önce tezahür etmekle yükümlü. Fiil tam olarak "tezahür etmek"*; ve bu çok manidar çünkü el sayesinde oluşturulan bir eyleme gönderme yapıyor. Ben'in gözleri önünde bulunan, –hareketli yani canlı olan şey– kalem tutan bir 'el ile yakalanmalı' ve kâğıt parçası üzerinde yazılı sözcüğe dönüşmeli. Bu basit bir işlem gibi görünüyor ama Zeno'nun, öncesinde gevşek olan alnı kırışıyor, çektiği zahmet azımsanacak gibi değil. Neden? Svevo, burada son derece önemsediğim bir gözlem yapıyor. Çabanın nedeni, şimdinin –kelime kelime yazan Ben'inki dahil tüm şimdinin– daima önce gelen, daima geçmişte kalan ve bu nedenle bulanıklaşmaya meyleden *düşünce–görüntü*yü net kılamamasıdır.

* Yazar burada İtalyanca *manifestarsi* fiilini kullanıyor: Fiilin kökündeki *mano*, "el" demektir. (ç.n.)

İşte bu birkaç satırı okur, içindeki ironiyi yakalar, uğraşır ve kendime uyarlardım. Zamana karşı bir koşu hayal ederdim; koşuda, yazan kişi daima geride kalırdı. Bu sırada harfler, biri ötekine kendisini dayatarak hızla yan yana sıralanırken, görüntü firar eder, yazı can sıkıcı bir muğlaklığa mahkûm olurdu. Yazma, beynin dalgasını incelemeye çok fazla zaman harcardı. "Pek çok harf" ağırdan alırdı, kendileri geçmiş haline gelirken, geçmişi yakalamak için nefes nefese kalırken pek çok şey kaybolurdu. Kendi yazdıklarımı yeniden okurken, zihnimin içinde balık gibi kayan bir sesin sonradan gerçekten harfe dönüşenden fazlasını aktardığı izlenimine kapılırdım.

Küçük bir kızken, içimde yabancı bir sesin oturduğunu düşündüğümü hiç hatırlamıyorum. Hayır, hiç böyle bir rahatsızlık deneyimlemedim. Ne var ki yazarken iş karışırdı. Çok okurdum ve hoşuma giden şeylerin neredeyse hiçbiri kadınlar tarafından yazılmamıştı. Sayfalardan erkek sesleri geliyor hissine kapılırdım, bu ses beni işgal ederdi ve türlü türlü şekillerde o sesi taklit etmeye çalışırdım. On üç yaşımdayken –net bir anıya tutanayım dedim– iyi yazdığım izlenimine kapıldığımda sanki birisi bana neyi yazı haline getirmemi ve bunu nasıl yapacağımı söylemiş gibi gelirdi. Kimi zaman bu kişi erkekti ama görünmezdi. Benim yaşımda mıydı, daha mı büyüktü yoksa yaşlı biri miydi, bunu hiç bilmezdim. İtiraf etmeliyim ki daha geniş anlamda, kız kalsam da, erkeğe dönüştüğümü hayal ederdim. Neyse ki bu izlenim, ergenliğimin sonunda neredeyse tümden silindi. "Neredeyse" diyorum, çünkü o eril ses gitmiş olsa bile içimde bir tutukluk tortusu, doğuştan gelen bir yavaşlık nedeniyle kadın zihnimin beni durdurduğu, sınırlandırdığı izlenimine kapılırdım. Yazmak

bizatihi zor değilmiş gibi, buna bir de kadın olmam ekleniyordu; bu nedenle asla o büyük yazarlar gibi kitaplar yazamayacaktım. O metinlerin yazı niteliği, kudreti içimde bir hırs alevi tutuşturuyor, olanaklarımın çok ötesinde görünen niyetler yüklüyordu.

Tam olarak hatırlamıyorum ama belki lisenin sonunda, tamamen rastlantısal bir şekilde Gaspara Stampa'nın *Rime* adlı yapıtı ve özellikle de beni etkileyen bir soneyle karşılaştım. Bugün, onun şiir geleneğinin en bilinen özelliğini kullandığını biliyorum: Dil, aşk karşısında yetersiz kalıyordu; bu aşk, ister bir başka insana ister Tanrı'ya duyulsun, böyleydi. O zamanlar böyle bir bilgiye sahip değildim ve onun biteviye bir aşk acısı ve yazılı söz üretmesi büyülemişti beni; bu, onu kaçınılmaz olarak ya şiir ve şiir malzemesi ya da onun formülüyle aşk ateşini tutuşturan canlı nesneyle, 'insani tülle örtülmüş ölü dil' arasındaki eşitsizliği keşfetmeye sürüklüyordu. O dönemde adeta doğrudan bana hitap ettiğini düşünerek okuduğum dizeler şunlardı:

"Sefil ve düşkün yaratılmış bir kadınken fıtrattan
Hissem var ise o yüce meşaleyi taşımaktan
Şairlik damarının kırıntısı olsun güç yetirecekken
Neden esirgenirim halimi cihana anlatacak olandan?
Aşk'sa şayet görülüp işitilmedik cilveli kıvılcımlardan,
Geri dönemeyeceğim bu yüksekliğe beni çıkaran,
Neden bu alışılmadık yeni yolda
Acıyı kalemle birbirine kendimde denk tutamam?
Ve doğanın gücüyle mümkün olmaz ise başa çıkmak
Sıkça galebe çalan Aşk belki, bir mucize eseri olarak
Üstesinden gelir her basmakalıp ölçüyü yıkıp aşarak
Anlatmam mümkün değil bu iş nasıl olacak
Deniyorum bahtımdan gelen bu büyük nimete sığınarak

Yeni üslubun kalbime nakşolan güçlü mührünü okuyarak"*

Sonrasında Gaspara Stampa ile daha sistematik biçimde meşgul oldum. İlk okuyuşumda beni en çok etkileyen, kendini 'sefil ve düşkün bir kadın olarak' ilan etmesi oldu tabii. Ben, diyordu Gaspara, kendimi çöp gibi hissetsem, değersiz bir kadın olsam da içimde aşk ateşinin alevlerini yükseltebiliyorsam neden o ateşe şekil vermek ve dünyaya gösterebilmek için biraz ilhama ve güzel sözlere sahip olmayayım ki? Aşk, tutuşmak için alışılmadık bir yöntem kullanarak beni yükseklere, girmemin yasak olduğu yerlere kadar fırlattıysa, oyunun malum kurallarını ihlal ederek kalemimin aşk ıstırabımı gerçeğe en yakın şekilde üretmesini neden mümkün kılmasın? Öte yandan, Aşk, benim tabiatıma güvenemeyecekse en azından önceden belirlenmiş tüm sınırları alt eden bir mucize gerçekleştirebilir. Bunun nasıl gerçekleştiğini, nasıl derim bilmiyorum ama kalbimin içine yeni sözcükler nakşedildiğini hissediyorum.

O zamanlar ben de kendimi sefil ve düşkün bir kadın olarak görüyordum. Söylediğim üzere, kalemimi dile getirmek istediğim ıstıraba yaklaştırmama engel olanın kadın doğam olmasından korkuyordum. Anlatacak sözü olan bir kadının doğası gereği, içine kapatıldığı sınırları eritmesi ve kendini dünyaya yazısıyla göstermesi için sahiden bir mucize mi gerekir, diye düşünüyordum.

Sonra zaman geçti, başka okumalar devreye girdi ve Gaspare Stampa'nın yepyeni bir işlem yaptığını anladım: O eril şiir kültürünün kalıplarıyla –aşk ıstırabının ölçüsüzlüğünü kalemin

* "Rime VIII", çev. Ayçin Kantoğlu, *Sarmal Çevrim* dergisi, sayı 25 (Ocak-Şubat) 2022. (ç.n.)

ölçüsüne indirgeme zorluğu– yetinmiyor ve hiç beklenmedik bir katkıda bulunuyordu: 'Fani dilin' ve özünün 'insani tül' içerisinde, kendi ıstırabı ve kendi kalemiyle dikilmiş sözcükler giysisini cesurca arayan bir dişi bedendi bu. Hem eril hem dişil kalem ve ıstırap arasında durduğumuzda doğuştan gelen bir tür dengesizlik seziliyor; nitekim Stampa –beş yüzyıl önce ama aynen bugün olduğu üzere– geleneksel eril yazılı dil içinde hiç beklenmeyen dişil kalemin 'oynanmış oyunu' ihlal etmek ve 'yeteneğini ve tarzını' göstermesi için cesurca çabalaması gerektiğini söylüyor.

İşte bu noktada –sanırım yirmili yaşlarımda– zihnime bir tür kusurlu çember yerleşti: İyi yazma izlenimi yaratmak istiyorsam eril geleneğe sıkıca tutunarak erkek gibi yazmalıydım ama kadın olduğum ve kadınca yazabilmem için eril gelenekten dikkatle öğrenmeye çalıştıklarımı ihlal etmem gerekirdi.

Sonrasında, onlarca yıl boyunca, hep o çemberin içinde kalarak yazdım. Acil görünen ve mutlak olarak bana ait olan bir şeyden hareket ediyor, günlerce, haftalarca kimi zaman aylarca yazıyordum. Her ne kadar başlangıçtaki dürtünün etkileri son bulsa bile ben direniyordum, yazım satırbesatır yeniden, yeniden yazılarak ilerliyordu. Bu arada, yönümü işaret eden pusula ibresini yitirmişti, nereye gideceğimi bilemeden gecikiyordum. Size çelişkili görünecek bir şey söyleyeceğim: Bir hikâyeyi sonlandırdığımda seviniyor, kuralları uyguladım izlenimine kapılıyordum; yine de sanki ben yazmamışım gibi geliyordu –yani her şeye hazır olmanın coşkusuna kapılmıyordum, yazının çağrısını duymuş ve tüm serim boyunca bunu kelimelerimin içine sırlamışım gibi hissetmiyordum– sanki gayet disiplinli biri nihayetinde; "İşte bakın, ne güzel cümleler, ne güzel imgeler yazdım, hikâye

bitti, haydi övün beni," demek için rahat yolları bulmuş gibiydi.

İşte bundan yola çıkarak, açıktan açığa iki türde yazdığımı düşünmeye başladım: İlki, okul zamanından beri kendini gösteren ve daima öğretmenlerimin övgülerini kazanan yazımdı. Bana, aferin sen büyüyünce yazar olacaksın, derlerdi. Bir de beklenmedik şekilde su yüzüne çıkan ama keyfimi tümden kaçırarak solan bir yazım vardı. İşte bu keyifsiz yazı, yıllar içinde farklı yollara saptıysa da özünde hâlâ direnmekte.

Yazmayı bildiğimi düşünmeme neden olan dengeli, sakin ve kabullenici yazıda, kendimi hâlâ sıkışık ve rahatsız hissederim. Gaspare Stampa'nın Eros'un eski okunu modernize ederek bir arkebüz tüfeği olarak kullanması imgesinde kalan ben, o yazıyla kıvılcımlar çakar, barutu yakarım. Ama sonra kurşunlarımın pek uzağa varmadığını fark ederim. Bunun üzerine, coşkuyla bir başkasını ararım ama nafile, o da nadiren ateş alır. Bu, ilk satırlarda belli olur ama ben onu koruyamam, silinip gider. Ya da bıkıp usanmadan ve yüzsüzce, noktalamaya bile özen göstermeden sadece şiddetin gücüyle sayfalara burnunu sokar. Ve ansızın terk eder beni. Hayatımın uzunca bir döneminde, hazırlık olduğunu umduğum yavaş sayfalar yazdım ve o dizginlenemeyen atılımın belireceği anı bekledim; beyninin kırıntısıyla, tüm bedenin ve tüm kafanın olası benlerini sahiplenen beklenmedik bir hareketle yazan ben, tüm gücüyle koşmaya başlayacak ve işine yarayan tüm dünyayı ağlarına dolduracak sandım. Bunlar güzel anlardır. Bazı şeyler aşikâr olmak ister, derdi Svevo, ve yazan el tarafından havada kapılmak. 'Sefil ve düşkün' bir kadın olarak bana ait bazı şeyler, diyordu Gaspara Stampa, alışıldık oyundan çıkmak ve yeteneğini, tarzını bulmak ister. Oysa benim kişisel deneyimimde, o bir şeyler tam yakalanacakken kaçıveriyor, kayboluyordu.

Tabii ki onu yeniden çağırabilir, güzel bir cümleye sırlayabilirdim ama nesnenin belirdiği ve onu kaleme aldığın an, nesne ya yazının neşesini başlatacak sihirli düzeni kurar ya da bizi daha hazır, daha az dalgın yakalayacak yeni ve şaşırtıcı fırsatı beklerken eldeki kelimelerle oyalanır. Bir öyküyü kurup onurlu bir şekilde işlemek bir şeydir, düzen vermeye çalışılan dünya kadar hareketli olmayan rastgele bir yazı yazmak başka bir şey. O, ya müdahale eder ya yok olur, bir bakarsın tek görünür, bir bakarsın kalabalık; ya mini minidir, adeta fısıltıdır ya da dev gibi kocamandır ve haykırır. Sonuç olarak, Mallarmé'nin ünlü zar atışı misali, gözler şüphelenir, yuvarlanır, parlar, düşünür.

Elime pek kaypak gelen bu yazıyla başa çıkabilmek için sık sık Virginia Woolf'un *Bir Yazarın Günlüğü*'nden notlara başvurdum. Zaman sınırlı olduğundan, burada benim için çok önemli olan iki kısa metinden alıntı yapacağım. İlki, ona neler yaptığını soran Lytton Starch ile sohbetinden bir parçadır:

"Peki, ya romanınız?"

"Ah, elimi torbaya sokuyorum, ne çıkarsa bahtıma onu çekiyorum." (Orijinal dilde şöyle: *Oh, I put in my hand and I rummage in the bran pie*).

"Ne hoş. Ve hep farklı gelir."

"Evet, ben yirmi kişiyim."

Hepsi bu: el, torba, yirmi kişi. Ama görüyorsunuz, şu öznel şaka içinde iki önemli veri var: İlki, yazma eylemi saf bir kısmet işidir; ikincisiyse yazının yakaladığı gündelik hayatın içindeki tekil bir benin değil, –laf olsun diye atılmış bir sayı olan– yirmi

kişinin incelemesiyle oluşur; Woolf, yazarken kim olduğumu ben bile bilmem, demiştir. Tabii ki ben Virginia değilim. Şimdi Woolf'a ait öteki metne geçelim:

> "Hammaddeden, edebiyat üretilebileceğine inanmak hatalıdır. Hayatın dışına çıkmak –evet, işte bu nedenle Sidney'in müdahalesi hoşuma gitmedi– ve her şeye yabancılaşmak gerekir: Herkes tek bir noktaya yoğunlaştırmalıdır dikkatini; kişiliğin dört bir yana dağılmış parçalarına başvurmadan, beynin içinde sabit bir yer edinilmelidir. Sidney geliyor, ben Virginia oluyorum; yazarken duyarlılıktan başka bir şey değilim. Kimi zaman Virginia olmak hoşuma gidiyor ama sadece dağılmışken, değişmişken ve edilgenken. Şimdi (...) sadece duyarlılık olmak istiyorum."

Woolf'un fikrini gayet iyi anlıyorum: Yazmak, insanın kendi beyni içine kamp kurması ve pek çok sayıda, birbirinden farklı, birbirinin türevi olan şekiller içinde kaybolmamasıdır ve Virginia her gün ham bir hayat yaşamaktadır. Küçük bir kızken bana sanki şöyle demişti: Ah, evet, Virginia olmak hoşuma gidiyor ama ciddiyetle yazı yazan ben Virginia değildir; cidden yazan ben yirmi kişidir, kalem tutan ele yoğunlaşmış yüksek duyarlılıktaki çoğulluk. Bu elin görevi torbaya dalmak, oradan harfleri, kelimeleri, cümleleri çekmektir. Gerçek yazı, gerekli kelimeleri ararken edebiyat dağarcığını eşeleyendir. Ham hayatın ve uysal yazının adı Virginia değildir yani. Yazanın adı yoktur. O, alfabeden beslenen, taşkın akış içinde alfabe üreten saf duyarlılıktır.

İşte bu sunuma hayran kaldım: Virginia, adıyla tanımlanan kişiden tamamen bağımsız bir varlık, derin dikkat yoğunlaşmasıyla bir kopukluk içinde yazılı sözcük üretiyor. Ne var ki ona bir

öz vermek benim için hep çok zor oldu. İzlenimime göre kadın ve erkek yazarlar bu konu hakkında çok fazla ve düş kırıklığıyla konuşuyorlar. Şunu dediğimizi düşünün: Hikâye kendini anlatır, kahraman kendini yaratır, dil kendini konuşur, sanki yazan biz değilizdir, içimizde yaşayan bir başkasıdır. O bir başkası, kadim dünyadan günümüze aynı hat üzerinde uzanır: Dikte eden Tanrı, Kutsal Ruh'un dünyaya inişi, esrime hali, bilinçaltının şifreli sözü; bizi yakalayan ve her seferinde tasarlayan ortak zihin ağı, vb. Birkaç kez düşüncelerimi aydınlığa kavuşturmayı denedim ama aydınlanamadılar ve ben de kendime, o iki yazıma döndüm. İkisi birbirinden ayrı değiller. İlki, o alışıldık olanı, ikinciyi de içinde barındırıyor. Kendimi onlardan mahrum edersem tümden yazamam. O yazı, ilkokul defterlerinin kırmızı çizgileri dahil olmak üzere beni özenle sınırlar arasında tutuyor. Onun sayesinde, öğrendiğim kurallar dahilinde sayfalarımda temkinli hatta ürkek bir üreticiyim – hiçbir zaman cesur olamadım, böyle bir derdim var. Gündelik yaşantıya kapıldığımda kolayca sıyrıldığım daimi alıştırmamdır bu. Bazen kendi kendime, Virginia Woolf yazsa aynı bu uysallıkla yazardı, derim.

Sorun olan öteki, Woolf'un kendine bir duyarlılık özü olarak tembihlediği yazıdır. Onun da merkezi, ilki gibi beyindedir; kesinlikle nöronlardadır. Yazarken onu hissederim ama nasıl kumanda edeceğimi bilemem. Zihnim ondan kurtulmayı, en azından tezahürlerini idare etmeyi bilmez, belki de bunu yapmayı istemez. Böyle olunca, karalama yeteneğim de (bu ifadeyi de Woolf'tan aldım: *scribbling*) gerçek yazıyı beklerken her zamanki oyunuyla oyalanır.

Nitekim işim, sabır üzerinde temellenir. Geleneğe sağlamca oturmuş yazma şeklinin içinden, kartları karmakarışık edecek

bir şey yükselsin ve şu olduğum sefil ve düşkün kadın da kendi sözünü söylemenin yolunu bulsun beklentisi için anlatır dururum. Eski teknikleri memnuniyetle benimserim, tüm ömrüm onları nasıl ve ne zaman kullanacağımı öğrenmekle geçti. Yeniyetmeliğimden bu yana aşk ve ihanetler, tehlikeli araştırmalar, dehşetli keşifler, yanlış yola sapmış ergenler, sonradan şansı dönen bahtsız hayatlar üzerine romanlar yazmaya bayılırım. Böylece bir okur olarak ergenliğim, hissettirmeden bir yazarın uzun ve keyifsiz bir çaylaklığına dönüştü. Yazınsal türler, güvenli alanlar, sağlam zeminlerdir. Şuraya hafiften tarihsel bir vurgu yapar, sakin, temkinli ve hoşnut şekilde alıştırmamı sürdürürüm. Bu arada tek beklentim, zihnimin dikkatinin dağılmaması, hata yapmaması ve sınır çizgilerinin dışındaki öteki benlerin –pek çokturlar– birbirlerine katlanmaları, elimden tutmaları, gitmeye korktuğum, ayrıldığımda üzüldüğüm ve ötesine gidersem dönüş yolunu bulamayacağım yerlere yazı sayesinde sürüklemeleridir. O an –öğrenilmiş, uygulanmış– kuralların pes ettiği ve elin torbadan işe yaramayan ve dengeyi hızla bozacak olanı çektiği andır.

Bu yöntemin mutlaka iyi kitaplar üreteceği kesin midir? Hayır, sanmam. Bana gelince, bu yazı da ilettiği coşkun kudret duygusuna rağmen ıstırap ve kalem arasındaki boşluğu doldurmaz, sayfanın yüzeyine, oracıkta yakaladığının pek azını bırakır.

Belki de her şey gibi onu da elde etmeyi, tutmayı, içermeyi, yani değerlerini ve kusurlarını tanımayı, onu kullanmayı öğrenmeyi bilmek gerekir. Ben bunu başaramadım, başarabileceğimi de sanmıyorum. Uzun süre boyunca, onu bir yıkım aracı, içinde kapanıp kaldığımı hissettiğim duvarı yerle bir edebilecek bir

çekiç gibi hissettim. Ama yıkmak, bugün bana oldukça saf bir yenilikçi amaç gibi görünüyor. Tüm ürkek ve sadık insanlar gibi, verilmiş formların dışına çıkabilmek ve yazının tüm formların dışına taşmasına izin vermek konusunda itiraf edilmemiş ve edilemez hırslara sahiptim. Sonra yavaş yavaş o süreç bitti: Samuel Beckett, olağanüstü Samuel Beckett bile, hem edebiyatta hem başka sahalarda vazgeçemeyeceğimiz tek şeyin form olduğunu söylemişti. Böylece ben de kendimi geleneksel olarak sağlam yapılar kullanmaya, onları dikkatle işlemeye adadım ve elimden gelen gerçekle yazabilmeyi sabırla beklerken, tüm bedenimle kendime yer açabilmek için her türlü dengeyi ve şekli altüst ettim. Benim için gerçek yazı budur: Zarif, önceden çalışılmış bir davranış değil, çırpıntılı bir edimdir.

Beckett'i özellikle andım. Varlığını yazıya adayan birinin, yazılı sözler üretsin diye beynin bir köşeciğine tıkılmış ben üzerinde herhangi bir iz bırakmamış olması nadirdir. Hiç kuşkum yok ki o satırlarda yalnızca yazma tutkusuna bir tür saygı değil, aynı zamanda kusurlu ya da değerli kendi eserinin anlamına açılan küçük ya da büyük bir kapı vardır. Şimdi, beni ilgilendiren yönüyle, Beckett, en iyi işini *Adlandırılamayan* adlı eserde çıkarmış olan yazardır. Bağışlayın, sunacağım metin biraz uzun ama daha da uzun hatta metnin tümü olabilirdi. Şimdi okuyalım:

> "...sözcüklerde var oluyorum ben, sözcüklerden yapılmışım, başkalarının sözcüklerinden, başkaları kim, yer de hava da duvarlar da döşeme de tavan da sözcüklerden yapılmış, tüm evren burada benimle, ben havayım, duvarlarım, duvarlarla çevrilmiş olanım, her şey boyun eğer, açılır, çekilir, akar, köpük köpük, tüm bu köpüklerim ben, bir araya gelen, birleşen,

dağılan, gittiğim her yerde kendimi buluyorum, bırakıyorum kendimi, kendime doğru gidiyorum, kendimden geliyorum, var olan bir tek kendimim, benim küçük bir parçam, yeniden ele geçirilen, yitirilen, kaçırılan, tüm bu sözcüklerim ben, tüm bu yabancılarım, serpilecek toprağı, uçuşacak göğü olmayan bu toza dönüşmüş sözcüklerim, onlar olduğumu söylemek için bir araya geliyor, birbirlerinden kaçışıyorlar, hepsi, birleşenler, ayrılanlar, bir daha bir araya gelmeyecek olanlar, başka bir şey olduğumu söylemiyorlar, hayır, başka bir şey daha diyorlar, bambaşka bir şey olduğumu, sert, kapalı, boş, kuru, soğuk ve karanlık bir yerde duran dilsiz biri olduğumu söylüyorlar, burada hiçbir şey kımıldamıyor, kimse konuşmuyor, ben dinliyorum, duyuyorum, arıyorum, bir hayvan kafesinde doğmuş bir hayvan kafesinde doğmuş bir hayvan kafesinde doğmuş bir hayvan kafesinde doğup ölmüş bir hayvan, önce doğmuş sonra ölmüş bir hayvan gibi diyorum, onlar böyle diyorlar, böyle bir hayvan gibi korkusundan ve öfkesinden, türünün başka üyeleriyle ilişkisi tümüyle kesilmiş bir hayvan gibi, hayır, öfke geçti, yalnızca korku kaldı..."*

Bütünüyle sözcüklerden oluşmuş bir benin yarattığı düzenli–düzensiz gürültü –ara ara kafese kapatılmış ve sadece korkuyla güdülenmiş uzun hayvanlar zincirini çağrıştıran bu gürültü– içinde ben de biraz kendimi buldum. Onu okumadan önce zihnimde annemden kaynaklanan bir başka imge vardı: Kırıntı–kelimelerin yarattığı bu anafor başımı döndürüyor, korkutuyordu ve hayallerimde taşkın sulara gömülmüş yeryüzü parçasındaki kalıntılar vardı. Annem bana başının içinden söz ederken korku

* çev. Elif Gökteke, Uğur Ün, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 160. (ç.n.)

içinde, *frantumaglia** derdi, beni de öyle korkuturdu ki uzun zaman bir kafes imgesini yeğlemiştim. Kafesin en azından kesin sınırları vardı, kendimi bir mekân içinde hissediyordum. Ben arkamdan kapıları kapatmaya meyilli bir insanımdır ve uzun süre kendimi belirsiz hissetmektense birilerine benzetmeyi yeğledim. Bir kafesin içindeki kırık parçacıklar girdabı –ki bu son yıllarda sık sık ortaya çıkmaya başladı– bana daha kontrol edilebilir geliyordu.

Yatay siyah, dikey kırmızı çizgileriyle ilkokul defterlerim kesin benim kafeslerimdi. Sonuç olarak, hikâyeciklerimi onlarda yazıya dökmeye başladım ve o zamandan beri de hemen her şeyi temiz, düzenli, uyumlu, başarılı bir anlatıya dönüştürmeye gayret ettim. Ama başımın içindeki uyumsuz uğultu kaldı, beni kitap yayımlamaya ikna eden sayfaların da ondan kaynaklandığını biliyorum. Belki de beni kurtaran –ama kurtuluş cehennem azabını ortaya çıkartmakta pek yardımcı olmaz– düzen ihtiyacının altında engellemek, dağıtmak, hayal kırıklığı yaratmak, başarısızlığa düşürmek ve kirletmek isteyen bir enerji sürüp gidiyordu. O enerji beni bir şu yana çeker, bir bu yana. Yazmak gerçekten benim için kalıcı bir dengelenme/dengesizleşme haline şekil vermeye; o kırık parçacıklar karmaşasını bir yuvaya oturtmayı ve dağıtmayı beklemeye dönüştü. Aşk romanı ancak aşksızlık romanı olduğu zaman beni tatmin etmeye başladı. Polisiye roman, katili kimsenin bulamayacağını bildiğim zaman sarar beni. Gelişim romanı, kimse gelişmediği zaman doğru yoldadır bana göre. Güzel yazı, uyumunu yitirdiği ve çirkinin çaresiz gücünü edindiği zaman güzelleşir. Ya kahramanlar? Duru bir tutarlılık sergilediklerinde sahteliklerini hissederim ve ancak zıddını

* Kırık parçacıklar karışımı. (ç.n.)

söyleyip yaptıklarında hayranlık duyarım. Macbeth cadıları olarak bilinen o olağanüstü anlatıcılar, sisin ve pis havanın içinden belirirken, "Güzel çirkindir, çirkin güzeldir," derler. Ama bundan ve başkalarından bir başka sefer söz edeceğiz.

AKUAMARİN

Hanımefendiler, Beyefendiler,

Bugün, on altı ve on yedi yaşlarım arasında kendime koyduğum bir kuralla başlıyorum. Yazan kişinin –hâlâ sakladığım bir defterime böyle not etmiştim– yaptığı ve başkalarından aldığı dürtüleri söze dökme görevi vardır. Bu formülü bir de alıntıyla güçlendirmiştim: Olanı olduğu gibi söyle, diyordu Denis Diderot, *Kaderci Jacques ve Efendisi* kitabında. O zamanlar Diderot'nun bu kitabı hakkında hiçbir şey bilmiyordum ama çok sevdiğim bir öğretmenim öğüt niteliğinde söylemişti bu cümleyi.

Küçükken gerçek şeylere tutkundum, onların sınırlarını yazmak, içeriğini yazmak, tanımını yazmak, emrini yazmak hatta gerekirse hükmünü yazmak istiyordum. İçim içime sığmıyordu, tek arzum dünyanın, ötekinin, başkalarının üzerine akıp dökülmek ve anlatmaktı. Bir anlatının doğuşunu rastlantıyla uyaran her şey dışarıdadır, bizim üzerimize yürür, biz onun üzerine yürürüz, bize karışır, kendi içinde karışır. İçte –içimizde– organizmamızın hassas mekanizmalarından başka bir şey yoktur. 'İçsel yaşantı' diye nitelediğimiz ses, yazı biçiminde maddeleşmek isteyen beynin daimi çakan ışığıdır. Bu nedenle beklentiyle bakınıyordum çevreme, o zamanlar benim için, yazmanın aslen gözleri vardı: sarı yaprağın titreyişi, kahve makinesinin parlak parçaları, annemin açık mavi bir ışık yayan akuamarin taşlı yüzüğü, bahçede kavga eden kız kardeşlerim, lacivert önlüklü kel

adamın koca kulakları. Ben onlara ayna olmak istiyordum. Kırıntıları öncesiyle sonrasıyla bir araya getiriyordum, onları birbiri içine yerleştiriyordum ve ortaya bir hikâye çıkıyordu. Benim için çok doğaldı, sürekli yapıyordum bunu.

Sonra zaman geçti, her şey karmaşıklaştı. Kendime karşı savaş açtım: Neden bu, neden bu değil, bu olur, bu olmaz, bu iyi, bu iyi değil. Birkaç yıl içinde artık yazamadığımı fark ettim. Hiçbir sayfam, hoşuma giden kitaplar düzeyinde değildi, belki cahildim, belki deneyimsizdim, belki kadın ve bu nedenle beceriksizdim, belki aptal, belki yeteneksizdim. Sanki oda, pencere, toplum, iyiler, kötüler, giysiler, ifadeler, düşünceler, işlenirken bile atıl kalan nesneler, tümü bir yere kapatılmıştı. Bir de sesler vardı, şehrimin lehçesi yazarken rahatsız ediyordu beni. Dili kuralına uygun yazdığımda bu sefer gerçek olandan uzaklaşıyor, başarmaya uğraştığım güzel yazının içinde sırıtıyordu.

Uzak bir geçmişte kalan notlarımdan küçük bir örnek paylaşayım: annemin parmağındaki akuamarin. Gerçek, tamamen gerçek bir nesneydi ama zihnimin içinde ondan daha oynak bir şey yoktu. Lehçeyle dil, mekânla zaman arasında annemin bir net bir bulanık imgesiyle ve benim ona karşı muhabbetli ya da düşmanca duygularımın eşliğinde dalgalanıyordu. Akuamarin yanar dönerdi, yanar döner bir gerçekliğin parçasıydı, yanar döner benim bir parçamdı. Onu bir tanımlama içine yalıtmayı başarsam da –tasvir üzerine çalışırken–ona gök mavisi ışık atfediyordum, bu sefer taş özünü yitiriyor, heyecanım, düşüncem hoşken nahoş duygum haline geliyordu, suya düşmüş ya da ben üzerine üflemişim gibi matlaşıyordu. İşte bu matlaşma sonuçsuz kalmıyordu, sanki bu şekilde taşa ışığını iade edebilirmişim gibi neredeyse fark ettirmeden tonumu yükseltiyordu. En iyisi

–diyordum kendime– "gök mavisi 'ışık" yazmak. Ya da ışığı boş verebilirdim, rengin kendi yeterdi; gök mavisi akuamarin. Ama içindeki küçültme eki [*cilestr-ino*]** rahatsız ediyordu, sözlüğü eşeliyordum, göksel, göksel renk sonra da neden olmasın, "tirşe" yazıyordum. İşte bu etkileyici geliyordu: Tirşe akuamarin, tirşe ışık yansıtan akuamarin. Derken tirşe akuamarinin ışığı –ya da akuamarinin tirşe ışığı– yaratmaya çalıştığım, ağır lehçeli sesiyle sürtüşen Napolili anne prototipiyle, annemin hikâyesinin çağrıştırdığı imgelerle birlikte yayılıyordu. Bu iyi miydi, kötü mü? Bilmiyordum. Tek bildiğim, o küçük sıfatın, şimdi beni gerçek ailenin gri hikâyesinden çıkarmak ve siyah, neredeyse gotik bir hikâye içine sokmak olduğunu biliyordum. Kırık yürekle de olsa onu terk ediyordum. Elveda "tirşe". Şimdiden yitirmiştim güvenimi: Gerçek yüzüğün, gerçek deneyimimin gerçek nesnesinin, yazıya gerçeklik vereceği düşüncesi kesinlikle yalan görünüyordu.

Akuamarin konusu üzerinde fazlaca oyalanmamın nedeni, yeniyetmeliğimden bu yana peşimi inatla bırakmayan gerçekçilik çağrımdır ama o da bir noktada yetersizliğimin doğrulanmasına dönüştü. Gerçekliğin yeniden üretiminde doğru sonuç almayı bilmiyordum, olanı olduğu gibi anlatamıyordum. Daha kolay olacağını düşünerek fantastik anlatıyı denedim, onu da bırakıp neo-avangart yollara saptım. Benim ya da başkalarının yaşadığı gerçek hikâyelere demir atma ihtiyacım tartışmasız çok güçlüydü. Tanıdığım ya da eskiden tanımış olduğum insanları

* Yazar İtalyanca *cilestrino* kelimesini kullanıyor. (ed.n.)

** İtalyanca kelimelerin sonuna eklenen *-ino* ve *-ina* ekleri, küçültme ekleridir. (ed.n.)

model alarak kahramanlar yaratıyordum. Davranışlarını, konuşma şekillerini gördüğüm ve duyduğum şekilde not alıyordum. Manzaraları, ışığın akışını tasvir ediyordum. Toplumsal dinamikler, ekonomik ve kültürel olarak uzak çevreler yaratıyordum. Yarattığı rahatsızlığa rağmen lehçenin de yerini bulmasına göz yumuyordum. Yani doğrudan deneyimlerimden elde ettiğim notlarla sayfalar dolduruyordum. Ama sonuç hep hüsran oluyordu.

İşte bu noktada, her şeyle ve gerçekten yardım eli uzatan kitaplarla olduğu üzere rastlantı sonucu *Kaderci Jacques ve Efendisi* adlı kitabı baştan sona okuma fırsatı buldum. *Jacques* hakkında önemli olanı söylemeyeceğim çünkü konuya daha önce yazılmış ve Diderot'yu etkilemiş olan Laurence Sterne'nin *Tristam Shandy* eseriyle başlamalıyım; ondan söz etmeyi sahiden çok istiyorum ama eğer ikisini de okumadıysanız bana güvenin, bu iki kitap, hikâye anlatmanın ne kadar zor olduğunu söylerken, sizde anlatma isteğini katbekat artırıyor. Bu okumamın, yıllar sonra öğretmenimin vurguladığı cümleyi içeriğe iade etmeme yaradığını söylemekle yetiniyorum.

Efendisi, Kaderci Jacques'a, "Olanı olduğu gibi söyle," diyordu. O da yanıtlıyordu: "Kolay değil. Yazarın abartmaya ya da hafifletmeye yol açan kişisel karakteri, kişisel ilgisi, kişisel zevki, kişisel tutkuları yok mu? Olanı olduğu gibi söyle! Bu, şehrin tamamında tek bir gün içinde iki kez bile olmaz. Ayrıca dinleyenin konuşandan daha büyük bir hazırlığı var mı? Hayır. Bundan yapılan çıkarımla, bir büyük şehirde, günde yalnızca iki kez söylenen olduğu gibi anlaşılmıştır, diyebiliriz." Efendi bunun üzerine şu yanıtı veriyordu: "Dilin ve kulakların kullanımını, hiçbir şey söylememek, hiçbir şey dinlememek, hiçbir şeye

inanmamak ilkesi üzerine yasaklamaktan bahsediyorsun sen! Ne olursa olsun, sen yapabildiğin kadar söyle, ben yapabildiğim kadar dinleyeceğim, yapabildiğim kadar inanacağım sana."

Bu konulara değinen yığınla kitap okumuştum, bazı sayfalar gereksiz yere zordu ve basitçe söylemem gerekirse bunlarda teselli bulmuştum. Yazdığım her cüsseli ya da cılız roman, sonunda benim isteklerimin –ölçüsüz isteklerim vardı– çok uzağında oluyordu ve belki de neden sadece benim yetersizliğim değildi. Gerçek olanı anlatmak –diye vurguluyordu Jacques– yapısal olarak zordur ve anlatan kişinin deforme eden bir ayna olduğunu hiç aklımızdan çıkarmamamız gerekir. Sonuç olarak? En iyisi vazgeçmek mi? Hayır, diye yanıtlıyordu efendisi, insan pes etmemelidir: Gerçeği yansıtarak yazmak çetin iştir ama sen elinden geleni yap.

Elimden geleni yapmaya gayret ettiğim uzun bir süreç başladı. Kendime her zamankinden daha az titiz olmayı buyurdum ve bu nedenle belli bir noktada yazdığım bir kitap bana pek de fena görünmedi ve –daha önce hiç olmadığı üzere– bir yayınevine gönderme hevesimi artırdı. Bu hikâyenin nereden aklıma geldiğini, hangi gerçek kişi ve olaylardan beslendiğini son derece ayrıntılı bir şekilde anlatan bir not iliştirmeyi de düşündüm. Cidden yazmayı denedim o mektubu, sayfalarca sürdü. Başlangıçta her şey net görünüyordu. Gerçek olaylara yaklaşarak hikâyenin oluştuğu durumları belirtiyordum. Sonra gerçek insanları ve gerçek mekânları tanımlamaya başlıyor ve bunları ekleye çıkara yavaş yavaş olayın gerçek insanları ve mekânları haline geldiklerini söylüyordum. Bundan sonra dahil olduğum geleneğe; kimi kahramanların oluşumunda kimi tekil sahnelerin yerleştirilmesinde kimi de bir davranışın tasarımında olmak üzere

bana esin kaynağı olmuş romanlara geçiyordum. Nihayetinde de her şeyin nasıl hatalı okunduğu üzerine kafa yoruyor, kaçınılmaz olan hataları savunuyor, konuya kafa yoruyor ve bunları gerekli bir arabulucu olarak takdim ediyordum.

Ama konuyu derinleştirdikçe eşlikçi mektubun hakikiliği bulanıyordu. Ben, ben, hep ben vardım. Kusurları abartan, liyakatleri hafifleten ya da tersi hep bendim. Daha da önemlisi, sanırım ilk kez o kitapta, yazabilecek olduğum sisli ortamı sezinledim ve o bana kendimi kötü hissettirdiği için yazamadığımı anladım. Yavaş yavaş kafam karıştı ve bıraktım.

O noktada beceriksiz yazarlık damarımın kendi çıkış noktasını bulduğunu söylemek istemiyorum. O günden bu yana yıllar geçti, başka önemli okumalar yaptım, tatmin etmeyen pek çok şey kaleme aldım. Bazı küçük keşifler yaptıysam –safça ama benim için önemli– bu daha az katı bir estetik kural (olanı olanak sınırları içinde söyle) ve kendimi gözden geçirdiğim mektup müsveddesi sayesinde olmuştur.

Bazılarını burada sıralıyorum.

İlk küçük keşfim. O güne dek hep üçüncü tekil kişi ağzından yazmıştım. Mektubun birinci tekil kişisi, yazı ilerledikçe ne yapacağını bilemez oldu ve bilemedikçe beni konuya daha çok dahil etti ve işte bu bana ümit vaat eden bir yenilik olarak göründü.

İkinci küçük keşif. Gerçek, edebiyatı yapılırken kaçınılmaz olarak zengin bir trükler dizgesine indirgeniyordu ki bunlar mahirce kullanılırsa olaylar sosyolojik, politik, psikolojik, etik vb. eşkalleriyle aynen yaşandıkları gibi sayfaya yansıtılmış görünüyordu. Yani olan, olduğundan bambaşka hale geliyordu. Bu bir gözbağcılık oyunuydu ve başarabilmek için sanki kimse anlatmamış, kimse yazmamış, hakikat olduğu haliyle gözler

önündeymiş gibi yapmak gerekiyordu ve bu o kadar iyi üretilmiş oluyordu ki alfabenin harflerini bile unutturuyordu.

Üçüncü küçük keşif. Her bir anlatı, kaçınılmaz olarak kadın ya da erkek bir anlatıcının eseriydi ki ister gizlensinler ister çarpık boy göstersinler ister ben anlatıcı numarası yapsınlar ister tüm edebi yapının kapakta imzası olan kadın ya da erkek yazarı olarak kendilerini göstersinler onların doğası, yapısı gereği gerçekliğin kırıntısının kırıntısından başka bir şey olamazdı.

Dördüncü küçük keşif. Neredeyse farkına varmadan, mutlak gerçekçilik heveslisinden, artık şöyle diyebilen güvenilmez bir gerçekçiye dönüşmüştüm: "Şu dışarıdakini" ancak tüm geri kalanla birlikte "şu dışarıda" olan kendime de anlatabilirsem yazabilirim.

Beşinci küçük keşif. Edebiyat yapmak, gerçeği oluşturan kırıntılar anaforunu esaslı bir dilbilgisel ve sözdizimsel düzen içinde olmaya mecbur edemezdi.

İşte bu notlar beni seksenli yılların ikinci yarısından itibaren yazdığım ve sonra yayımladığım kitaplarıma dönüp bakmaya yöneltti. Otuz yılı aşkın süre sonra kendime şöyle dedim: Olanı olduğu gibi söylemek felç etkisi yaratabiliyor; sayısız başarısızlığımın ve tesadüfi nadir başarımın toplamının beni sağır, dilsiz ve nihilist kılma riski var; bu nedenle olanı elimden geldiği şekilde söylemeyi deneyeceğim ve belki şansım yaver gider de olduğu gibi söyleyebilirim. Ve çeşitli denemeler ve hatalarla yoluma devam ettim. Bunu, başlangıçta takıntılı bir çalışkanlıkla yazmakta ısrar eden elimi boşluktan kurtarmak için yaptım. Ama sonra konuya daha ciddi yoğunlaştım. Birinci tekil şahıs bir anlatıcı yarattım ve o, kendisiyle dünya arasındaki rastlantısal dürtülerin

heyecanıyla zar zor kendine mâl ettiği formu deforme ediyordu ve bu berelerden, burkulmalardan, yaralardan, zedelenmelerden hiç beklenmeyen başka olasılıklar fışkırıyordu; tüm bunlar giderek daha fazla kontrolden çıkan bir hikâyenin, belki bir hikâye bile olmayanın çizgisi boyunca ilerlerken, anlatan benin değil, bizzat yazarın tertemiz yazısı sayesinde dolaşık çile muntazam bir yumağa dönüşüyordu.

Belalı Aşk budur: Eğitimli, katı, bağımsız kadın çizgileri içine kapatılmış Delia, küçük bir "polisiye" olayın sabit kuralları içinde soğuk bir kararlılıkla hareket ediyor, ama her şey –polisiye türünün kendisi bile– dağılmaya başlıyor.

Sen Gittin Gideli budur: Eğitimli, evli, çocuklu kadın çizgileri içine kapatılmış Olga, küçük bir evlilik krizi olayının sabit kuralları içinde acılı bir ustalıkla hareket ediyor ama her şey– "bir evlilikten sahneler" türü bile– dağılmaya başlıyor.

Özellikle *Karanlık Kız* budur: Eğitimli, boşanmış, kızları büyümüş kadın çizgileri içine kapatılmış Leda, küçük bir korku hikâyesinin sabit kuralları içinde hareket ediyor ama her şey –korku türü dahil– dağılmaya başlıyor.

Bu kitaplarımda kendimi hiç belli etmediğim ve kendi anlatı düzeni içinde akan "şu dışarıdakinin" hikâyesini yazma fikrimi yumuşattım çünkü gerçekçi edebiyatın büyük sayfasına dahil olma görevim vardı. Bunun yerine, edebi ifade deposundan su çekmeye başladım ve işime yarayan şeyleri –farklı türler, farklı teknikler, etkiler ve hatta berbat etkiler– yüksek ve alçak arasında bir sınır belirlemeden ele geçirdim. Anlatan ses olmayı bıraktım –ne ses ne ses taklidi– ve tümüyle yazı olan birinci tekil dişil kişi oldum; bu kişi yazarken bazı koşullarda sapmaların, beklenmedik sarsıntıların, düzensiz sıçrayışların nasıl gerçekleştiğini

ve bunların kendisinin üzerinde kaleye kapandığı satranç tahtasının sağlamlığını krize sokabildiğini anlatıyordu.

Bu son nokta üzerinde ısrar etmek istiyorum. Kendimi, yazıyla anlatan birinci tekil şahıslar Delia, Olga, Leda olarak hayal etme olayı –okurun gözünde bu *onların* yazısıydı– benim için önemli oldu. Kendimi, pek çok faaliyeti arasında edebiyat yapan bir kadın olarak değil de sadece edebiyat yapan, Delia, Olga, Leda'nın yazısını yaratırken kendini de yaratan ben olarak hayal etmeme izin verdi – hayal etmek fiilinde ısrarcıyım. Sanki bu şekilde, içinde otosansür, yeterlilik ve yetersizlik, liyakatler ve kusurlar, şifasız zedelenmeler ve dikişler, duygular ve karanlık heyecanlar olmadan kendimi gösterebileceğim bir alan çizgisi belirledim. Hepsi bu değil: Size daha önce sözünü ettiğim o çift yazıyı da değerlendirebilirim sandım. Yani her iki yazı arasında bir denge kurmak için uysal olanı sözde–gerçekçi yavaş gidiş için, asi olanı da öncekinin kurgusunu kendi kurgusuyla dağıtması için kullanmayı denedim.

O üç kitaba uygunluklarla beslenen, dünyayı çatarken iskeleyi doğru kuran birleştirici bir yazıyla başlıyorum. Bu sağlam kafesi, gerekli gerçekçilik etkileriyle, antik ve çağdaş mitoloji yazarlarından alıntı yinelemelerle ve kendi okuma birikimimle oluşturuyorum. Sonra sancılı, birleşmekten aciz, güzelçirkin, çirkingüzel oksimoronlar yaratan, tutarsızlıklar ve çelişkiler üreten yazı geliyor – geldiğini ümit ediyorum. O geçmişi şimdiye, şimdiyi geçmişe taşıyor, anne ve kız bedenini birbirlerine uluyor, önceden belirlenmiş rolleri altüst ediyor, kadın ıstırabı zehrini hayvanları da içine alan gerçek bir zehre dönüştürüyor, insanlarınkine bulaştırıyor ve onları öldürüyor, normal işlevi açılmak olan kapıyı açılmayan ama sonra açılan bir kapıya dönüştürüyor, ağaçları, cırcırböceklerini, dalgalı denizi, broş iğnelerini,

oyuncak bebekleri, kumun solucanlarını tehditkâr veya acılı veya öldürücü veya şifalı kılıyor.

Yazılar benim ve aynı zamanda Delia'nın, Olga'nın, Leda'nın. Kişileri, mekânları, zamanları yazıyorum ve bunu kişilerin, mekânların, zamanların bana zerk ettiği şekilde, yaratanlarla yaratılanlar, formlarla formlar girdap şeklinde karışırken yapıyorum. Sözün özü, bu yazma şekli, Delia, Olga ve Leda'nın kendilerini kurgular kütüğüne kaydettirmelerinin ve benim, yazarın –yıllar ve yıllar boyunca okumanın ve yazmaya ve rastlantısallığa olan düşkünlüğün hep bitmemiş olarak kalan sonucu– onları kaydeden yazıyı icat etmemin ve bozmamın daima tehlikeli sonucudur. Onların otobiyografisiyim, onların benim otobiyografim olduğu gibi, diyebilirim.

Pek de iyi bilemediğim o ilk üç kitap hakkındaki konuyu bir hamlede kapatmak için Delia, Olga ve Leda'nın hayatlarındaki olaylara dayanarak damgalanmış bedenlere dönüştüklerinin hayal edildiğini eklemeliyim. Geçmişte, kendinden başka olana köprüler atmışlar ama başaramamışlar ve yalnız kalmışlar. Görünürde akrabaları yok, kız arkadaşları yok, kocalara, sevgililere hatta çocuklara bile güvenmiyorlar, kendilerini onlara emanet etmiyorlar. Hiç kimse onları tanımlamadığı için fiziksel yapıları bilinmiyor. Onlar anlatının yegâne kaynağı. Olaylar hakkındaki yorumlarını, başkalarının yorumlarıyla karşılaştırmak mümkün değil. Üstüne üstlük, beraberliklerinin görüntüsü olamayacak, söylemlerinin anlamını bilemeyecek kadar hikâyelerde yaşananların yakınına itilmiş gibi görünüyorlar. O kadınların öyle olmasını istedim. Usulün buyurduğu mesafeyi reddederek yazdım. Madem onlar yaralarına olan mesafeyi sıfıra indirdiler, ben de ıstıraplarına olan mesafeyi sıfıra indirdim. Yazar olarak kendimi

onların olaya getirdikleri yorumla, onların yalıtılmış koşullarıyla harmanlıyordum, kendimi –yazan ben olsam da– ötekinin, dıştakinin, işlerin gerçekten nasıl gittiğine tanıklık edenden ayırıyordum.

Belalı Aşk ve *Sen Gittin Gideli* kitaplarımda kendimi dışlamam bilinçli bir estetik seçim oldu. Örneğin ben de Delia da, Delia'nın annesinin kumsalda başına ne geldiğini bilmiyoruz; örneğin ben de Olga da, apartman kapısının neden ansızın işlemez hale geldiğini, ansızın aralandığını bilmiyoruz. Ben de Delia ve Olga gibi varsayımlarda bulunabilirim ve onlar gibi bu varsayımlarla yetinebilirim ama bunları kanıtlamamızın yolu yoktur.

Programlama açısından daha radikal olan ise *Karanlık Kız*'dır. Leda, hikâyesinin ne başında ne sonunda, asla anlam veremediği bir eylem gerçekleştirir ve bir oyuncak bebek çalar. Şahsen ben, Elena Ferrante; hem benim hem onun yazısını yaratırken ikisinin de anlatı süreci, dönüşü olmayan bir noktaya varsın diye mutlak, yoğun bir yalıtılma koşulu belirledim. İkimiz de bir tür tükenmişliğe itildik resmen, öyle ki bu, Leda'nın kızlarına hitap ettiği son repliğiyle özetlendi: "Öldüm ama iyiyim."

Birkaç yıl boyunca *Karanlık Kız*'ı son ya da yayımlayacağım son kitap olarak kabul ettim. Ergenlikteki mutlak gerçekçilik takıntım tükenmişti. Süreçte ayakta kalan bir tek, içine lehçe serpiştirilmiş haberci natüralizmini, yaldızlı yazmayı, her an başkaldırıp kazanmaya hazır olan kadın kahramanları reddetmeme yol açan bir gerçekçilik arzusuydu. Kadınlarım, onları ve kendimi gerçeğe uygun anlatabilmemin tek koşulu olarak benim arzum dışında –ısrar ediyorum: başkalarının itkileri olmadan yazılamaz; bu eski ilkem hiç değişmedi– bir tür tekbencilik

(solipsizm) içinde kalmışlardı ve yazar ben, bunun olmaması halinde, özgün olmayan anlatılara doğru bir gerileme olacağı fikrindeydim.

Derken, tamamen rastlantısal bir şekilde Feltrinelli Yayınevi'nin bir kitabına geri döndüm; 1997 ya da 1998 yılında çıkar çıkmaz okuduğum Adriana Cavarero'nun bu eserinin adı *Bana Bakan Sen, Beni Anlatan Sen* idi. O ilk okuma, bana iyi gelmemişti hatta *Belalı Aşk* ile girdiğim yoldaki güvenimi sarsmıştı; yine de kendini anlatma ve anlatılma konusundaki dişi dürtünün incelenmesini son derece büyüleyici bulmuştum. En azından öyle hatırlıyorum. Her neyse; şimdi sözünü etmek istediğim ilk değil, ikinci okumam zaten.

Yine anneler ve kızlarını konu edinen, yetmiş yıllık bir süreye yayılmasına niyet ettiğim hacimli bir kitap için karalamalar yaparak *Karanlık Kız* çıkmazından kurtulmaya çalışıyordum ki, Cavarero'nun kitabını yeniden elime aldım. Sanki hiç okumadığım yepyeni bir kitaptı, Karen Blixen'in *Afrika Çiftliği* adlı eserinden alıntıladığı leylek bile yabancı gelmişti. Ama hayal gücümü ateşleyen *Zorunlu Öteki* ifadesi oldu. Hannah Arendt ile özel diyalogdan oluşan bölümün başlığı olan bu ifade, narsisizm sahillerinde dolaşıyor ve nihayetinde şu tanımın kıyısına yanaşıyor:

> "Zorunlu öteki (...) yeri doldurulamazlığı, kırılganlığı ve yargılanamazlığıyla vazgeçilmez bir üründür."

Çok iyi anımsıyorum, bu büyük bir sarsıntı yarattı bende. Önceki üç kitabımın içinden sıyrılmak, ama yine de içinde kalmak için ihtiyacım *öteki* imiş gibi hissettim.

Sırasıyla anlatmak istiyorum. Cavarero, ele aldığı konuyu sürdürmek için pek çok kitaptan yararlanırken belli bir noktada İtalyan feminizminin en önemli yapıtlarından biri olan ve Milano Kadınlar Kitaplığı'nın hazırladığı *Hakların Olduğunu Sanma* metnini ortaya koyuyordu. Ve bunun içinden küçük bir arkadaşlık hikâyesini çekip çıkarıyordu. Sendikanın kazanımı olarak, eğitimlerini yarıda bırakmış olan kadın ve erkek işçilerin üç yıl içinde 150 saatlik eğitim almalarının mümkün olduğu yetmişli yıllarda Emilia ve Amalia ele alınıyordu. Amalia doğası gereği harika bir anlatıcıydı ve başlangıçta hep aynı şeyleri anlattığı için Emilia'yı sıkıcı buluyordu. Ama daha sonra kurs için alıştırmaları birbirlerine okurken, Amalia'nın dikkati yükselmiş, Emilia'nın yazdığı küçük yazılar dikkatini çekmişti. Emilia ise Amalia'nın başarısına ağlayacak kadar hayranlık duyduğundan, Amalia arkadaşının yaşadıklarını kaleme alma dürtüsünü hissetmiş ve yazdığı metni ona armağan etmek istemişti. Emilia bu armağanı büyük bir mutluluk içinde daima çantasında taşımıştı.

Hakların Olduğunu Sanma kitabını yıllar önce okumuştum ama Emilia ve Amalia ikilisine dikkat etmemiştim. Oysa Cavarero onların yer aldığı iki sayfanın içinden bu soluk kadın figürlerini çekip çıkarıyor ve büyük bir duyarlılık ve zekâyla anlatıyordu. "Kadın arkadaşlığının anlatı karakteri"ni yazıyordu. "Dinleyin bakın,", "biyografilerin karşılıklı yararlarını da ortaya koyan özyaşamsal anlatıların kesişmesi"ni yazıyordu. "Karşılıklı olma mekanizması sayesinde her biri kendini anlatıyor ve öteki öğrendiği hikâyeyi başka kadınlara ve erkeklere anlatabiliyor ama özellikle de olayın kahramanı olan kişiye yeniden aktarıyor," yazıyordu. Konuyu şöyle toparlıyordu: "Sözün özü: Hikâyemi sana, sen de bana anlatasın diye anlatıyorum." Heyecana

kapılmıştım. İşte benim hacimli roman müsveddeme katmak için aradığımı, merkezinde iki kız arkadaş olan ve bu iki kızın yaşanmışlıklarının –Emilia ve Amalia'nınkinden daha farklı olarak– ilmek ilmek birbirlerine dolanmaları hikâyesini bulmuştum.

Hakların Olduğunu Sanma kitabını yeniden elime aldım. Emilia ve Amalia'nın boy gösterdikleri sayfalar, şimdi karalamakta olduğum hikâye için önem kazanmıştı. Cavarero'nun doğrudan belirtmediği ama benim hayal gücümü coşturan bir bölüm buldum. İyi anlatıcı Amalia, bir yerde Emilia için şöyle diyordu: "O kadın, olup biteni sahiden anlıyordu, birbirinden kopuk ama gerçek ve derin cümleler yazıyordu." (Rosenberg & Sellier, 1987). O *sahiden* ifadesi hemen hoşuma gitti. *Gerçek ve derin* ifadesi hoşuma gitti. Yazmayı seven, kendini başarılı hisseden Amalia'nın, Emilia'nın yazma çabaları karşısında önüne geçirilemez hayranlığını hissettim. Amalia'nın başarılı olmasına rağmen elde edemeyeceğini bildiği bir sonuç karşısındaki kıskançlığa benzer duygusunu bile sezinler gibi oldum.

Genellikle yaptığım üzere abartmaya başladım. Cavarero şöyle yazıyordu: "Emilia'nın çantasında sakladığı beğenilen sayfalar hakkında bir şey bilmiyoruz." O, ne Amalia'nın ne de Emilia'nın 'kaba saba otobiyografi denemeleri' diye nitelediği yazılarının kaybına üzülüyordu. Kendince haklıydı: Onun araştırması, metinlerarası dinamikleri değil iki kadın arasındaki anlatısal dostluğun olumlu yönlerini vurgulamaya dayanıyordu. Oysa ben onlara, o metinlere sahip olamadığım için yeriniyordum, anlatıcı olarak sorunlarım yüzünden onları kendime yakın hissediyordum çünkü özenli yazının da ne olduğunu iyi biliyordum, sınırları aşan yazının da. Hayaller kuruyordum,

bari Amalia'nın yazdığı metin elimde olsaydı, onda Emilia'nın gerçek ve derin cümlelerinin parlayışını belirleyebilirdim, diyordum. Şu anda emin olduğum şey, kurduğum o hayallerin Lena ve Lila'nın yazma dinamiklerini oluşturmaya yaradığıdır. Amalia'nın hayranlık yüklü sözlerini okumak bana yetmişti ve –bunu itiraf etmeliyim– kız arkadaşının "kopuk cümleleri" benim gözümde "gerçek yazı"ya, coşkunlukla gelen (Dante olsa onu, *Sanki kendi devinimiyle,* diye tanımlardı) ve sonra bir defterin kırmızı çizgileri arasında güzelce kapanan yazıya dönüşmüştü. Tahminime göre, güzel yazabilen Amalia, Emilia'nın kopuk parçacıklarını evcilleştirmiş, bu evcilleştirme Emilia'yı, *zorunlu öteki*yi mutlu etmişti.

Bu noktada söylemem gerekir ki, Cavarero bu formülü Emilia için değil Alice B. Toklas için kullanmıştır; Toklas'ın otobiyografisi –dikkat edin, biyografisi değil– Gertrude Stein tarafından yazılmıştır. *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*'nü* on kadar yıl önce kötü, hem de çok kötü okumuştum. Uzun müsveddemi karalama dönemimde Adriana Cavarero'nun ona ithaf ettiği sayfalardan başlayarak yeniden okudum. İtiraf etmeliyim, genç kızken hiçbir şey anlamamışım meğer, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü* yapı ve uygulama anlamında temel nitelikte, güzel bir eser. Cavarero'nun, kitabı yeniden ele almama neden olan bazı sayfalarını burada paylaşacağım. İşte:

> "Otobiyografi ve biyografi türleri çakışır. (...) Gertrude, kendi hayat hikâyesini başkasına anlattırarak yazar: Arkadaşı,

* Türkçede: Gertrude Stein, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*, çev. Nesrin Kasap, Metis Yayınları, 2018.

ev arkadaşı, hayat arkadaşı Alice anlatır ona. (...) Gertrude Stein'ın devasa benlikçiliği (egotizm) böylece iç içe geçmiş hikâyelerin edebi kurgusunu üretmeyi başarır; kendisi hikâyenin içinde yer alırken, Alice ona bakan, onu anlatan *öteki* olarak boy gösterir..."

Lenu ve Lila'nın yazılarının arasındaki ilişkinin tam olarak netlik kazanması bence bu noktadan hareketle mümkün oldu. Ve olasılıkla tam bu noktada Olga'dan, Delia'dan, özellikle de Leda'dan çıkabilmeyi düşünmeye başladım ve bir tür karşılıklı zorunlu ötekilik üzerine çalışmaya, birbirleri içinde iyice eriyen ama kesinlikle birbirlerine indirgenemeyen iki kişi arasındaki bağı anlatmaya başladım.

Beni bu yöne iten asıl neden *Otobiyografi*'yi yeniden okumam oldu. Kitap çok iyi olmuştu çünkü yazımında –belki gerçekte de– Gertrude'un –Cavarero'nun ifadesiyle– benlikçiliği çift işlev kazanmıştı: Metne imzasını koyan yazar Gertrude Stein idi ve kapakta yazar olarak o görünüyordu ve kitabın kahramanı da Gertrude Stein idi. Ama dikkat: Kitabı okur ya da yeniden okursanız, satır satır Alice Toklas'ın serimini izlersiniz. Gertrude'un parlak son satırlarda arkadaşının karara varamadığını görerek Alice'in otobiyografisini yazmayı bizzat üstlenmesi tesadüf değildir. Arkadaşına verdiği söz, Cesare Pavese'nin Einaudi için yaptığı çeviride şu şekilde dile getirilir: "Onu Defoe'nun, Robinson'un otobiyografisini yazdığı gibi yazacağım." Canım arkadaşım, sevgilim, karım, bir başkasının otobiyografisini yazmanın mümkün olduğu tek şekilde ele alacağım seni: Birinci tekil şahısmışım gibi davranacağım, kahraman olarak birinci tekil şahsın yerine ben geçeceğim, kesinlikle Cuma değil Robinson olacağım. Her ne kadar Alice metnin ekonomisi içinde hem onun

karısı hem de dâhilerin karıları hakkında yazmaya vekil olan kişi olsa da, gereken yazınsal yapıya sahip olmadığından sadece dâhilerin karılarını değil –ki bunu çok iyi yapıyor– aynı zamanda dâhi bir eşi yani Gertrude'u, dâhi erkekler arasında üçüncü tekil şahıs olarak tanıyabilir ve temsil edebilir miydi?

Bu noktada konuyu, Alice'in Gertrude'u ilk kez gördüğü anla ilgili ünlü metni paylaşarak kapatıyorum:

> "Mercan broşundan ve sesinden müthiş etkilendim. Hayatımda sadece üç kez dehayla karşılaştığımı söyleyebilirim ve her seferinde içimde bir çıngırak çaldı, yanılmış olamazdım; diyebilirim ki her üç seferde de bu sözkonusu kişinin dehasının nitelikleri kamu tarafından kabul edilmeden önce oldu. Sözünü ettiğim üç dâhi Gertrude Stein, Pablo Picasso ve Alfred Whitehead idi."

Burada tek bir şeyin altını çizmek istiyorum. Bir kadının, kapağa adını yazar olarak yazdıran kadının, kendini "zorunlu öteki"nin ağzından cesurca dâhi olarak tanımlamasını ve iki erkekten önce kendi adını anmasını şahane buluyorum. Bu, bana eşi benzeri olmayan bir yüzsüzlük gibi göründü ve içimden gülmek, bu sevimlilik karşısında kıkırdamak geldi. Yemin edemem ama sanıyorum o andan itibaren, bir süredir adını *Zorunlu Arkadaş* koyduğum müsveddemin adını *Benim Dâhi Arkadaşım* olarak değiştirdim (Türkçede *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım*). Bu konuya bir dahaki sefere döneceğim.

TARİH, BEN

Hanımefendiler, Beyefendiler,

Bu son buluşmamıza, Emily Dickinson'un tarih ve cadılardan söz ettiği kısa bir metnini sunarak başlamak istiyorum. Bunu, *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım* kitabımda değindiğim bir önceki konunun yanı sıra, satırları yeniden canlandıran ve yeni metinlere yol açan yazıları ele almak için yapacağım.

Birkaç kısa dize:

> "Cadılık Tarihte darağacına asıldı
> Ama Tarih ve ben
> İhtiyacımız olan tüm cadılığı
> Etrafımızda buluyoruz, her gün"

Bu bir avuç sözcük içinde en çok hoşuma gitmiş olanı, "Tarih"i ve ben'i gururla birbirine bağlayan "ve"dir. İlk dizede, cadıların sanatını darağacına asan Tarih* dediğimiz yazılı hikâye vardır. *Ama* olumsuz ifadesiyle başlayan öteki üç dizede "ben" vardır; bu *ben,* geçmişin anlatısıyla bağlantı kurarak, Tarih ile bağlantısı sayesinde ihtiyaç duyduğu cadılık sanatını her gün etrafında bulur.

On kadar yıldır bu şiiri aşağı yukarı böyle okuyordum ve cadılara yapılan göndermeyle ilgili hayaller kuruyordum, dişil

* İtalyanca *storia* kelimesi, hem "tarih" hem "hikâye" anlamına gelir. (ç.n.)

ben'in, büyüleri boğmuş olan yazının içinden birbirine karışamaz sanılan insanları ve şeyleri ihtiyaç halinde bir arada eriterek bunları gündelik hayatta uygulayacak yazıyı bulup çıkarması beni heyecanlandırıyordu. Eminim, tam da bu nedenle, bugün sizinle konuşurken beni *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım*'a sürükleyen esinler arasına bu dizelerin çağrıştırdığı imgeyi de katmalıyım. Masa başına oturmuş bir kadın meydan okurcasına, hesap çıkarırcasına *Tarih (Hikâye) ve ben* yazıyor, bu yan yana gelmenin coşkusuyla bir dizi kelimenin yolunu açıyor ve cadılık sanatının düşmanı yazının içinden, o sanatı anımsatan bir hikâye çıkarıyor. Sanırım, zaman içinde o ufak tefek kadın figürünün yerine günümüzün bir kişisini, bir kadını yerleştirdim. O, Torino'daki bir apartman dairesinde kırışmış alnıyla, dikkat kesilmiş bakışlarıyla bilgisayar başında yazıya oturmuş, başka kadınlar, anneler, kız kardeşler, kız arkadaşlar –cadı bir arkadaş– Napoli mekânları, küçük olaylar, acılı akraba ve tanıdıklar yaratıyor, Tarihin son altmış yılını yazmak için aylardan beri kaleme aldığı sayısız metin içinden gerekenleri çekip çıkarıyordu. Onun gerçekliğini hissediyordum, beni ilgilendiren gerçekliğini.

Devam etmeden önce, Gertrude Stein ve onun *Alice Toklas Otobiyografisi* kitabına dönmeme izin verin. Yazarken başka yazıdan beslenen ve rast giderse kendi gerçekliğini ötekinde bulan yazı konusuna meraklı olduğumdan dağarcıktan başka şeyler çekip çıkartmak istiyorum.

Dostoyevski'nin verdiği isimle "gerçek canlı hayat" bir takıntıdır, yazan kişinin başının derdidir. Az ya da çok yeterlilikte kurgular oluşturmamızdaki amaç, kurgunun gerçeğe benzemesi

değildir, en söylenemez olanı, mutlak bir sadakatle kurgu aracılığıyla söyleyebilmektir. Gertrude Stein, Hemingway'i namussuz, ödlek, *yellow** diye tanımlıyordu. Bunu yapıyordu, çünkü onun görüşüne göre Ernest, hakiki Hemingway'in hikâyesini anlatsa mükemmel bir eser yaratabilecekken, itiraflarla –Gertrude böyle niteliyordu– yetiniyordu ve işine gelen itiraflarla, mesleğini sürdürebilmesine yarayacak itiraflarla –diye ısrar ediyordu– kendini sınırlıyordu.

Şimdi, *Otobiyografi*'de de bolca bulunan iyilik maskesi arkasından kötü sözler söyleme sanatını bir kenara bırakalım. Stein'ın asıl suçlaması, "Hemingway, gerçeği söylemeyi deniyor ama araya uydurma itiraflar yerleştiriyor," değildir. Suçlama şudur: Yeteneğini hakiki kendini anlatmak için kullanabilecekken, iyi kotarılmış, başarılı bir edebi ürün, ama oportünist amaçlar yüzünden de yalancının birini önümüze koyar. Bu noktada, bir sonraki soru şundan başka bir şey olamaz: Hemingway, hakiki Ernest'in bereketli hikâyesini yazabilecekken, sadece mesleğine uygun "itiraflar" yazıyor olabilir, ama aynı kabahatle lekelenmemek için Stein neden gerçek Gertrude'u yazmıyor?

Benim görüşümü söyleyeyim. Stein kendini mahirce işleyebileceği –kolayca itiraflar diye nitelediği– bir edebi form içinde tutarak dünyadaki varlığını yazmakla yetinmiyor. Gayet iyi yapabilecekken, kendine özel bir stil yaratmıyor, yani kelimeleri ve cümleleri kendi ses tonuyla sunmuyor. Bunun yerine, otobiyografi gibi son derece yapısal bir türü ele alıyor ve onu sakatlıyor. İşte, onun farklılığı bu; belki Dickens olsa, "Onun cadılık sanatı da bu," derdi. Alice'in, kendinin ve başkalarının hakiki kişisel bilgilerini, Alice'in, kendinin ve başkalarının biyografik verilerini mahirce işlenebilecek edebi bir formun içine değil ama

* "Hakaret" anlamında. (ç.n.)

mahirce işlenebilecek bir edebi formun kurgusu içine sokuyor; bu form sahte olduğu için deforme edilebilir ve edilmelidir.

Alice Toklas Otobiyografisi adlı kitabın kapağındaki görüntüyü bir getirin aklınıza. Orada, görünüşte romanın başlangıçta elde etmek istediği gerçeklik etkilerine ironik bir gönderme yapılıyor ve okurlara kurgusal hikâyeler değil cehenneme yapılmış seyahatlerin hakiki raporlarını, ele geçirilmiş gerçek müsveddeleri, gerçek mektupları, gerçek günceleri sunduğu belli ediliyor. O eski tuzağın düzeneğine göre, Gertrude Stein kendini, bizzat yarattığı bir kahraman için uydurduğu otobiyografinin yazarı olarak sunmalıdır. Ama tuzak onu bozan bir darbe alıyor. Gertrude Stein, gerçek bir insan; kendini yazar, Alice Toklas'ın yani uydurulmuş değil hakiki bir insanın otobiyografisinin –*yazarı*– olarak tanımlıyor ve metinde otobiyografik "ben" ağırlıklı olarak kendini değil bir başkasını yani bizzat Gertrude Stein'ı, o hakiki ve dâhi insanı anlatıyor.

Sonraları, birileri burada sadece "tuhaf bir hile" yapıldığını söyleyecektir. Ama bu pintice bir indirgemeciliktir. Stein, burada, hakiki Gertrude hakkında yazmanın sadece gerçeklikle yazmak anlamına gelmediğini; edebi yazının büyük içerikleri, o anda en rahat, en güzel gibi görünen ama aslında "gerçekten" yazma niyetimiz için ölümcül bir tuzak oluşturan formları üzerinde eylem geliştirmemiz gerektirdiğini göstermektedir. Bunu yapmak için kendini yazan ben'i –biyografik gerçekliğin kaynağı Alice B. Toklas– bir kurgu, "hayatının ve görüşlerinin" anlatılması icap eden bir hanımefendi gibi işliyor; aynen Mark Twain'in kalemiyle doğan Huckleberry Finn gibi. Ne var ki bunu yapınca, gerçek Alice'in yaydığı ışıkla kurgunun baş döndürücü rahatsızlık unsurunu da işin içine dahil etmiş oluyor. Alice Toklas aslında Stein'ın yazdığı metinleri daktilo eden, müsveddelerini düzeltmeye yardım eden kişidir. Tam da bu nedenle –metinde

de söylendiği üzere– Stein'ın kalemini en derinlemesine tanıyan okurdur. Nitekim kurgu dahilinde sürekli olarak düzeltiyormuş, ekliyormuş, aydınlatıyormuş, yorumluyormuş izlenimi veriyor; öyle ki bu kurgusal otobiyografi iki kadının yazdığı bir biyografi gibi görünüyor, oysa aslında ikisi yan yana oturuyorlar, biri dikte ediyor, öteki daktilo başında arada mola vererek, geri dönerek, mantık yürüterek yazıyor.

İşte, kurgu hikâye, otobiyografik gerçeklik, biyografik gerçeklik arasındaki geleneksel ilişkiyi altüst eden bu durum sayesinde Stein'ın kitabı, yazmak isteyen "ben" için müthiş bir ders; kesinlikle bugün Hemingway kitaplarından çıkarabileceğinden çok daha uyarıcı bir öğreti oluşturuyor. Ernest'in kabahati, çok iyi bilinen eski oyunun kurallarıyla temkinli bir şekilde iyi yazmak oluyor. Gertrude'un marifeti, çok iyi bilinen eski oyunun kurallarına uyarak iyi yazmak oluyor, ama o kuralları birbirine karıştırıyor ve kendi amaçları doğrultusunda işliyor.

Elbette Stein-Hemingway meselesi, temel bir sorun barındırıyor: Namussuzluk ya da değil, ödleklik ya da değil, kariyer ya da değil, gerçekçe yazmak sahiden zor, belki olanaksız. Dostoyevski *Yeraltından Notlar* kitabında, korkunç kahramanına şöyle dedirtir:

> "Hatta yaşamdan öyle kopuğuz ki gerçek 'canlı hayata' karşı adeta tiksinti duyuyor, bize hatırlatılmasına dahi katlanamıyoruz. Öyle bir hale gelmişiz ki, gerçek 'canlı hayat' bize adeta bir iş, bir ödev gibi görünüyor, onu kitaptan öğrenmeyi yeğliyoruz."*

* çev. Nihal Yalaza Taluy, İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi, s. 187. (ç.n.)

Edebi hırsları olanlar, eli yazmaya sürükleyen küçük ve büyük gerekçelerin "gerçek hayattan" kaynaklandığını iyi bilir: Aşk acısını, yaşama ıstırabını, ölüm endişesini; her şeyin çarpık olduğu dünyayı düzeltme arzusunu, bizi yeniden şekillendirecek yeni bir *ethos** arayışını, sonuncuların sesi olma, gücü ve gücün zulümlerini sıfırlamayı, talihsizliklere ilişkin kehanetlerde bulunma gerekliliğini ve gelecekte mutlu dünyalar inşa etmeyi yazmayı delicesine isterler. Öyle ki bir sabah içimde bir şeyler kıpırdanır, belki anneme yaptığım şeyle ilgili bir pişmanlık bile olsa yazmak için can atan *ben* karşıma dikilir ve bir hikâyenin ilk satırlarını yazmaya başlarım. Beni etkilemiş, kızdırmış olan ya da benimkine benzeyen uzun hikâye geleneği çevremi sarar; öte yandan, kitapların, gazetelerin, filmlerin, televizyonun, şarkıların dilini saymıyorum bile; bütün bunlar, farkına bile varmadan öğrendiğim pek çok şey "canlı hayatı" yazıya itmek için binbir numara yapar. Bana ait o karışık yaşanmışlığı da bu formüle dahil etmek doğal gelir. Ve bu güzel bir andır. Canım isterse, biraz yeteneğim varsa, bana ait olan ve aynen olduğu gibi söylenmek isteyen cümleler içime doğar. O zaman kibirle şöyle düşünürüm: İşte bu, benim sesim, sesimle gerçek hayatımı anlatıyorum. Ve başkaları da bana bunu söyleyecekler, ben de daima bu dürtüyü arayacağım, belirmezse yitirdiğim korkusunu yaşayacağım, belirirse fazla yıpratmış olmaktan çekineceğim.

Dinliyor musunuz? Benim, benim, benim. Bu iyelik sıfatlarını ne çok yineliyoruz. Aslında yazı konusunda ileriye atılacak ilk büyük adım bunun tam tersini keşfedebilmektir: Muzaffer bir edayla bizim saydığımız şeyler aslında başkalarına aittir. Dünyayla olan alışverişlerimiz, evet, onlar kesinlikle bizimdir.

* Ahlak. (ç.n.)

Fakat sözcükler –defterlerimizin kırmızı kenar çizgilerini göz önünde tutarak onları içine kilitlediğimiz yazı formu– öyle değildir. Aslında kabul edilmesi gereken, hiçbir sözcüğün gerçekte bize ait olmadığıdır. Yazmanın kendimize özel sesimizi, tonlamamızı mucizevi bir şekilde özgürlüğüne kavuşturmak olduğu fikrinden vazgeçmeliyiz: Bana göre bu, yazma hakkında gönülsüz bir söylemdir. Oysa yazmak, her bir mezarın açılmayı beklediği uçsuz bucaksız bir mezarlığa girmektir. Yazmak, daha önce yazılmış olan –büyük edebiyat, tüketim edebiyatı hatta gerekirse deneme-roman ve sahne işleri– ne varsa içine yerleşmek ve girdaplı, kalabalık bireysellik sınırları içinde kalemindekileri dökmektir. Yazmak, daha önce yazılmış her şeyi sahiplenmek, bu müthiş şansı harcamayı, yavaş yavaş kullanmayı öğrenmektir. "İşte, kendi özgün sesi olan biri," diyenler bizi şımartmamalıdır. Yazma konusunda her şeyin ardında yazıya dökülmüş uzun bir hikâye vardır. Hatta benim doğuşum, sınırları aşmam, aşırı arzum benden önce başlayan, benden sonra devam eden bir taşkınlığın parçasıdır. Bu nedenle "yazan kendimden" söz ettiğimde, okumuş olan hatta oyalanma okuması sözkonusu olduğunda okumaların en aldatıcılarını yapmış olan "kendimden" söz ettiğimi eklemem gerekir. Okuduğum her kitabın içinde, bilerek ya da rastlantıyla yakaladığım başka yazılmış eserler kalabalığı olduğunu da vurgulamalıyım. Sonuç olarak, kişisel sevinçleri, yaraları, dünyanın manasını yazmanın, her ne olursa olsun, daima, başkalarına ait olan şeylerin aranıp bulunması ya da rastlantıyla karşılaşılmasıyla ortaya dökülmüş iyi ya da çürük ürünlerden yararlanmak demek olduğunu bilmek gerekir. Yazan ben'in en büyük hatası, en ciddi saflığı Robinsonlaşmaktır: Issız adada kurduğu düzende, gemiden taşıdığı ıvır zıvırın hiç yararı

olmadığını sanarak pek mutlu olan Robinson; ya da başkalarının işlediği ve sözel aktarımla öğrendiği malzeme üzerinde çalıştığını kendine bile itiraf etmeyen Homeros gibi hayal etmek. Biz yapmayız, biz "gerçek hayatı" yeniden yaparız. Ve bunun farkına vardığımız anda eril ya da dişil ödlekler değilsek çaresizce gerçek "canlı hayatı" söylemenin yolunu araırız.

Sonuç olarak, yazı bir kafestir, ilk satırımızla kendimizi oraya sokmuş oluruz. Özellikle, yükümlülük hissederek, daha çok emek sarf ederek ıstırapla hatta endişeyle yazanların yüzleştiği bir sorundur bu. Örneğin Ingeborg Bachmann ömrü boyunca "gerçekten söylemek" çabasında ısrarcı olmuştur. 1959-1960 yılları arasında Frankfurt derslerinde yazan ben'in çoğulluğundan –nitekim derslerin birinin başlığı *Yazan Ben*'dir– günümüzde edebiyatı seven herkes için gerekli olan düzmecenin daimi riskinden söz etmiştir. Beşinci dersinde, benim için büyük önem taşıyan bir reçete vermiştir.

> "...şu ana kadar hiç hükümranlık kurmamış olsa da, sezgimize hükmeden ve öykündüğümüz o dile ulaşmak için bize miras kalmış olan kötü dili kıyasıya işlemeliyiz."

Kötü dili sertçe işlemeliyiz, cümlesinin altını çiziyorum sizin için. Onun başka pek çok sözü gibi, beni son derece etkileyen ve kendime uyarlayarak sık sık yeniden kullandığım bir başka söyleminin de –1955 yılında yapılan bir röportaj– altını çizmek istiyorum: Onu çağdaş şiirin karmaşık, soyut dili üzerine sorgulayan kişiyi şöyle yanıtlıyor:

"Mörike ya da Goethe'nin kullanmış olduğu eski imgelerin artık kullanılamayacağını, kullanılmaması gerektiğini, çünkü bizim ağzımızda yapay görüneceğini düşünüyorum. Kendi farkındalığımızın ve değişmiş olan bu dünyanın koşullarına karşılık veren gerçek cümleler bulmalıyız."

Görüyorsunuz: Değişen dünyanın baskısı var; darbeleri kaydeden farkındalık var, kudret isteyen bir dil var; onu sezinleyen ve o sezgiyi gerçek cümlelere dönüştürmeyi deneyen, yazan ben var. Ne var ki eski imgeleri ve kötü dili görmezden gelemeyiz. Onları önümüzde bulduk, onlar var. Peki, yeni imgeleri, iyi dili nereden çekip çıkaracağız? Bizim yazımız henüz var olmayanı elde etmek istiyorsa bile –Mörike ve Goethe'nin bile olsa bizim ağzımızda yapay duracak– var olan dilden başka neyle çalışacak? İyi de, nasıl çalışacak? Bachmann'ın Frankfurt derslerinden son bir alıntı daha yapalım:

"Bazen, sıradan bir insanın şiirinde de nitelik bulunabilir, iyi bir hikâye, hoş ve zekice bir roman daima mümkündür; günümüzde hata yapanlar elbette yetenekler değildir ve rastlantısal bir şekilde isabetli, ilginç, istisnai aşırılıklar da vardır ve kişisel olarak bunlar da hoşumuza gidebilir. Yine de bir şairi kaçınılmaz olarak kabul etmemize yol açabilen, yönü, sorunların sürekli boy göstermesi, tek ve yinelenemez sözcükler evreni, şekiller ve çatışmalardır."

Böyledir, maalesef böyledir. Dünyanın dürtmesiyle herkes yazıyla iyi bir şeyler koyabilir ortaya, ama bir şairin eserinde eşsiz ve değiştirmesi mümkün olmayan sözcükler, şekiller, çatışmalar bulduğumuzda onu vazgeçilmez olarak niteleriz. Yine

de kötü dilin, yapay ve düzmece kelimelerle işleyerek yarattığı bu gerçek evreni, nasıl ve nerede, neyin ağır basmasıyla geliştirdiğini söylemek sahiden zordur. Ben yıllar içinde sık sık fikir değiştirdim. Yazan ben'i isteyerek ya da istemeyerek oluşturan o miras dile ağırlık vermeyi hiç bırakmadım. Yazan eli, o "kötü dil" dağarcığından hediyeler yakalayarak yazmaya yönlendiren rastlantısallığı hiç küçümsemedim. Bachmann gibi, ben de vasat bir kişinin yazdığı iyi bir şiir, iyi bir hikâye, hoş bir roman ile vazgeçilemez bir kadın ya da erkek yazarın eseri arasındaki farkı belirtmek gerektiğini düşünürüm. Edebiyatın kaderi için temel bir farktır bu. Yine de, ilk olarak sıradan insanla sıradışı insanın aynı zeminden hareket ettiklerini hayal etmeye meylediyorum; katedralleriyle, köy kiliseleriyle, dar ve karanlık sokakların dua odacıklarıyla bir edebi yazı; ikinci olarak da, rastlantının –elini dağarcığa sokan ve kelimeler avlayan el– küçük eserlere de büyük eserlere de can vermekte farklı bir rolü olmadığını düşünüyorum. Sahici, iyi veya dönemsel cümleler, kurulmuş cümleler arasında kendi yollarını ararlar. Ve o kurulmuş cümleler de bir zamanlar kurulmuş cümleler arasında kendi yollarını kazmışlardı. İşte, bu küçük ve büyük eserler zincirinin küçük ve büyük her halkasında ciddi bir çalışma, rastlantısal aydınlanmalar, gayret ve şans vardır. Şam Yolu* her ne kadar aydınlık bir hedefe yönelik olsa da, tam olarak çizilmiş belli bir yol değildir. Herhangi bir yol gibi, üzerinde kan ter içinde yürürken rastlantısal bir şekilde bir başka olası yol daha olduğunu fark ettiğin yoldur.

Edebi etkinlik, kendini yazının büyük tomarına kaydetmezse mümkün olmaz mı? Evet. Yazı kaçınılmaz olarak başka yazıyla da

* Tarsuslu Aziz Pavlos'un Şam Yolu'ndaki aydınlanmasına gönderme yapan İtalyanca bir deyimdir. (ed.n.)

mücadele etmelidir; takdire değer minik bir kitabın da, yönü belirleyen, sözcüklerden, şekillerden ve çatışmalardan özgün bir evren yaratan büyük kitabın da hareket noktası olan cümle daha önceki yazılı zeminden fırlayabilir.

Eğer yazan eril ben için bu geçerliyse yazan dişil ben için çok daha geçerlidir. Yazmak isteyen bir kadın, yalnızca beslendiği ve sayesinde yazar olmak, kendini ifade etmek hevesine kapıldığı tüm edebi servetle değil, aynı zamanda o servetin ağırlıklı olarak eril olduğu ve doğası gereği gerçek dişil cümlelere yer açmadığı gerçeğiyle de mücadele etmelidir. Yazıdan oluşan ben'im, altı yaşımdan itibaren evrensel saydığı eril yazını öğüttü; bendeki karalamacı damar da buradan gelir. Bu kadar da değil. Eril yazıyla beslenmiş dişil ben, kadınlar için yapılmış kadın yazısını, erkekler tarafından izlenmediği hatta onlar tarafından kadın işi yani gereksiz bulunduğu için düşük düzeyde kalan yazılar yazmayı kabullendi. Tanıdığım son derece kültürlü erkekler, sahiden de hayatlarında hiç Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna María Ortese okumadıkları gibi, Jane Austen, Brontë kardeşler, Virgina Woolf da okumamışlardı. Genç kızlığımda ben de ne yapıp edip kadınlarca yazılmış yazıdan sıyrılmak arzusunu çok derinden duymuştum, bambaşka hırslarım olduğunu hissediyordum.

Demek istiyorum ki bizim ben'imiz –yazan dişil ben– yaman bir süreç katetti ve yolunu açmaya devam ediyor, kim bilir daha ne kadar sürdürmek zorunda kalacak bunu. İki satır karalamaya niyetlendiğimiz anda, yazının yetersizliğine ilişkin sıralamaya çalıştığım sorunlara bir de ister parlak olsun ister ham, tek bir sayfanın dahi biz kadınların gerçeklerini sonuna kadar dile getirmemiş hatta değinmemiş olduğu meselesi ekleniyor. Aşırıya

kaçılırsa ona uygun bir mecra bulunması uyarısı yapılır ama başarılı olunursa uygun tek bir mecra vardır. Meksikalı kadın şair María Guerra'nın şiirine* bir kulak verin:

"Yitmiş bir şiirim var.
Çoktan yazdım
Kâğıdın üstünde hazır
Kitabı oluşturmak için
Boş yere çabaladım.
Rüzgârın davetine kapılan
Bir şiirdi."

Bizim yazma çabamıza olan tam da budur: María Guerra, sözcüklerin kitap oluşturmak –*para formar el libro*– için hazır olduğunu söylüyor ama yine de bir kitap oluşturamıyor çünkü sınırların dışına taşıyor, rüzgâra kapılıp gidiyorlar.

Genç bir kızken durum böyle görünmüştü bana. Gençliğimde kendimi fazla coşkun hissediyordum, aşırıya kaçıyordum. Yalnızca yazarken değildi bu. Sözellik de kadınların konuşmalarına hapsedilmişti; ya da erkeklerle konuşurken uygun düşen kadınsı tonla telaffuz edilebilir sayılan cümlelere, veya onlara ait olan, kendi kendimize gülerek ama aynı zamanda tiksinerek dillendirdiğimiz müstehcen kelimelere. Geri kalanı sessizdi, kendimizi dolu dolu ifade etmeyi başaramıyorduk. Radyo veya televizyonun yapmacık sözelliğinin İtalyancasına sığınıyorduk ama yakışmıyordu. Yerel lehçe de yardımcı olmuyordu. Hep engelleyen, sıkıntı yaratan bir şeyler vardı.

* Maria Guerra, *Vocazione Di Vento*, Fahrenheit 451, 2000.

Lehçeyle sorunlarım oldu, gerçekliği, yazılı İtalyancadan daha fazla yansıttığına hiçbir zaman ikna olamadım. Zeno Cosini'nin ağzından anlatan Italo Svevo, İtalyanca-Toskana lehçesiyle yazılmış itirafların tümünü palavra sayıyordu, sanki Trieste lehçesiyle yazarsa her şey anlaşılacaktı. Uzun süre ben de buna inandım ve üzerinde çalıştım. Şehrimi seviyorum, Napoli kendi dilini kullanmadan anlatılamaz gibi geliyordu. *Belalı Aşk* ve *Napoli Dörtlemesi* kitaplarımın önemli bölümlerini lehçeyle yazmıştım ama sonunda onları ya sildim ya da Napoli ağzı İtalyancasıyla yazdım. Esasen lehçeye ait sözcük dağarcığı ve sözdizimi yazıya girdikleri anda bana İtalyancadan da yapmacık görünüyor. Söylenişin yazıya dönüştürülmesi, sözelin etkin bir taklidi olmalı ama benim kulağıma bir ihanet gibi geliyor. Napoliten dili, sanki yazıya dökülünce sterilize oluyor. Tutkusunu, muhabbetini, bana sık sık hissettirdiği o tehlike hissini yitiriyor. Napoliten, çocukluk ve ergenlik deneyimlerimde eril kabalığın ağırlığının, sokakta şahit olduğum şiddetin ya da tam tersine kadınları saran o yapış yapış tatlı sözlerin diliydi. Benim duygularım elbette, kişisel talihsizliklerimin bir parçasıydı. Yazınımı yaratırken onu gerçekçi anlatının geleneksel çehresi olarak değil de, yeraltından akan bir dere, dildeki bir şive, bir altyazı, birkaç bilindik müstehcen kelimeyle kesiliveren yazının bir rahatsızlığı olarak görmeyi adım adım öğrendim.

İddia –diye düşünürdüm ve düşünürüm– içine kapatılmış olduğumuz kafesi özgürce kullanmayı öğrenmektir. Acılı bir çelişki vardır bunda: İster yazınsal anlamda sağlam bir tür ister yerleşik söylemlere yönelik bir alışkanlık hatta dilin bizzat kendisi, lehçe sözkonusu olsun, bir kafes özgürce nasıl kullanılabilir? Stein'ın sözü olası bir yanıt olarak görünüyordu: Benimserken deforme etmek. Mesafeyi korumak mı? Evet, ama sadece

sonradan olabildiğince yaklaşmak için. Masumane iç dökmeyi engellemek mi? Evet, ama sonradan iç dökebilmek için. Tutarlılığa meyletmek mi? Evet, ama daha sonra tutarsız olabilmek için. Sözcükler anlamlarıyla sürtüşmeyene dek temize çekmek mi? Evet, ama sonra müsvedde olarak bırakmak için. Kanonik beklentilerin türlerini yüklemek mi? Evet, ama sonradan hayal kırıklığına uğratmak için. Yani o formların içine yerleşmek ve sonra bizi içine almayan, hiçbir şekilde sığdıramayan her şeyi deforme etmek. Büyük edebi kataloğun süslü palavralarının çarpışarak birbirinde çatlaklar yaratması bana verimli görünüyordu. Herkesten önce beni şaşırtarak hiç beklenmedik bir gerçekliğin ortaya çıkmasını umuyordum.

Özellikle, yayımlanan son iki kitabımda, *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım* dörtlemesinde ve *Yetişkinlerin Yalan Hayatı*'nda bu anlayışla çalıştım. Bunlar başarılı kitaplar oldu mu bilmiyorum; kitaplarımın hiçbiri için bilmiyorum. Tek bildiğim, ilk üç kitabımın çok daha fazlasında da hep kadınlar kendilerini anlatır, yazar kadınları anlatır. Öteki metinlerde kadın kahramanlar kendileri için yazmışlardı –saklı yaraların dürtüsüyle otobiyografiler, günceler, itiraflar– ve şimdi anlatan ben'in kız arkadaşları vardı, artık kendinin dünyayla baş etmesini anlatma çabası yoktu; özdeşleşmek ve yabancılaşmak oyununda başkalarını anlatmak ve anlatılmak sözkonusuydu.

Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım'da –yazının hikâyesi– Elena'nın yazısı, Lila'nın yazısı ve elbette bizzat yazarın yazısı – niyetime göre iki kız arkadaş arasındaki tüm buluşma-çatışmayı; dünyanın ve içinde hareket ettikleri dönemin kurgusunu bir arada tutan iplikti. Bu yönde ilerledim çünkü son yıllarda her anlatının ona şekil veren yazı serüvenini de kapsaması gerektiğine

inandım. Buna bağlı olarak, yapısal olarak kahramanların her ikisinin de küçüklüklerinden itibaren çevrelerindeki düşmanca dünyaya okuma ve yazma aracılığıyla diz çöktürmeye meylettikleri bir hikâye anlatmayı denedim. İki kız, mafyacı birinin kirli parasıyla hayatlarının ilk kitabını satın alıyorlar. Birlikte okuyorlar ve zengin ve güçlü olmak için birlikte bir kitap yazmayı planlıyorlar. Ama Lila anlaşmayı bozuyor, çocukluk kitabını tek başına yazıyor, üstüne üstlük bu yazı Lenu'yu öylesine etkiliyor ki, Lenu ömür boyu onu kendi yazınının içinde eritiyor.

Daha önce de bildiğim ve yanlış yönettiğim özenli ve sınırların ötesine taşan iki tür yazıdan söz etmiştim. Cavarero, Emilia ve Amalia, Toklas ve Stein, Dickinson, Bachmann gibi yazarların üzerimdeki etkilerini anlatmıştım. Bütün bunlar –ve anmaya zaman bulamadığım başkaları– kendi titizliğini Lila'nın sancılı yeteneğine indirgemeye çalışan Lenu'yu ve arkadaşını iğneleyen, onun varlığını şekillendiren, ondan hep daha fazlasını bekleyen Lila'yı yarattım.

Yazan ve yayımlayan ben Lenu'dur. *Napoli Dörtlemesi* boyunca Lila'nın olağanüstü yazısı hakkında Lena'nın bize özetlediklerinden daha fazlasını bilemeyiz. Veya Lena'nın yazısından sızandan fazlasını. Bir noktada kendime şöyle dedim: Lila'nın mektuplarının ya da defterlerinin metnini taklit etmelisin. Ama karmaşık olduğu kadar çelişkili bir süreçte özgünlük hevesiyle Lila'yı güçten düşürerek emmesi ve emdiği Lila'yı yeniden güçlendirmesi Lena'nın isyankâr madunluğuyla tutarsız göründü gözüme. Öte yandan –kitap iyi bir noktaya varmışken kendime itirafta bulunarak– Lenu ile birlikte yazan ben, yazar ben, Lila'nın yazısını yazmayı başarabilecek miydim? O olağanüstü yazıyı tam da kendiminkinin yetersizliğini anlatmak için mi yaratıyordum?

Hikâyenin seriminin bir aşamasında Lila'nın Lenu'nun bilgisayarına girmesi ve kendi tarzını arkadaşınınkine karıştırarak metni iyileştirmesi geldi aklıma. Elena'nın titiz yazısının değiştiği, Lila'nın dizginlenemeyen yazısının içinde eridiği pek çok sayfa yazdım. Ama bu girişim bana yapay ve üstelik yersiz göründü: O olası gelişime ait sadece bir iki küçük iz bıraktım. Üstelik o yolda ilerleseydim; Lena'nın yazısı, Lila'nın yazısının el vermesiyle değişim gösterseydi hikâyenin bütüncül tasarımını değiştirmem gerekecekti. Buna göre Lila, Lena ile birlikte kitap yazma anlaşmasından cayacak olursa, Lena ancak bir kariyeri başlatan ama daha ötesine geçemeyen bir roman yazabilirdi; Hemingway'in Stein için yazdıkları, Bachmann'ın faniler için diye bahsettikleri türden bir roman. Lena yazı konusunda şöyle olmalıydı: Kendini gerçekleştirmiş ama tatminini hissedememişti. Lila'nın onun kitaplarını beğenmediğini biliyordu. Sınırlar arasında kalma şartıyla arkadaşının yazısını kendininkine katarak yazdığını biliyor. Tek başına o kötü dilden, yapay görünen eski imgelerden asla sıyrılamayacağını biliyordu oysa olasılıkla arkadaşı bunları becerebilirdi. Bu yapının içine harmanlanmış iki yazıyı, o karışımı dahil etmek mutlu sona varmak demek oluyordu; iki küçük kızın yapamadıklarını –birlikte kitap yazmak– şimdi yetişkin olarak yazdıklarında hayatlarının hikâyesini anlatan bir final kitabı oluşturacaklardı. Bu benim için mümkün değildi. *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım* dörtlemesini yazarken bu türden bir finali aklım almazdı bile.

Son zamanlarda bir şeyler değişti. *Yetişkinlerin Yalan Hayatı* romanımı tasarlarken başlangıçta andığım Dickinson şiirini yeniden düşündüm ve geç de olsa çok önemli bir an yakaladım. Şimdi şiiri yeniden dinleyelim.

"Cadılık Tarihte darağacına asıldı
Ama Tarih ve ben
İhtiyacımız olan tüm cadılığı
Etrafımızda buluyoruz, her gün"

Neye dikkat etmemiştim? "Tarih ve ben" ifadesi birlikte bir "Biz"; "Etrafımızda" ise bir mekân oluşturuyordu. *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım* dörtlemesi bu satırların dürtüsüyle ortaya çıkmış olsa da bunu başaramamıştı. Tarihin baskısı, dişi kahramanların ve başlarından geçen olaylarıyla çokluğu derken, hikâyeyi ören ip kopmamak için *ben ve sen* ikilisine tutunuyordu. Daha önce yazmış olduğum üç kitaba damgasını vuran Ben ile karşılaştırıldığında Lila ve Lenu'nun birbirlerinin *içine sızmaları* (Dante'nin bulduğu iddia edilen ama öyle olmayan *inleiarsi** fiiliyle) bir yörünge sıçrayışı sayılıyordu.

Ne var ki şimdi gözlerimin önünde yeni bir sınır belirmekteydi. İki kız arkadaşın asli günahları, önce küçükken sonra yetişkinliklerinde kendi başlarına başarabileceklerini sanmalarıydı. Kötü bir dille yazılmış küçük kitaplardan başkasını yazamayanlarla sadece vazgeçilmez kitaplar ortaya koyabilenler arasındaki ayrıma hapsolan Lena, kendi yapıtlarının zayıflığının, geçiciliğinin farkına varıyor, Lila ise yayımlamaktan tümden kaçarak daimi bir kaçaklık haline kendini veriyordu.

Yetişkinlerin Yalan Hayatı ile başka bir şey yapmayı denedim. Romanı yazan –kadın– kahramanın kim olduğunun bilinmediği bir hikâye oluşturdum. Anlatıda boy gösterenler arasında Giovanna ben'in taklidi de olabilirdi, kendisi de. Hikâye çok uzun olacak, daimi olarak gerçek ve yalan arasında gidip gelecekti ve kadın kahramanların büyük çoğunluğunun halini özetleyen

* (İta.) In-lei-arsi: O kadının içine girmek. (ç.n.)

bir başlığa sahip olacaktı: *Dulluk Durumu.* Yazar olarak ben de sahneye çıkmalı, yazmayla ilgili zorluklarımı, farklı kaynakları bir arada tutma çabamı, tutarsız anlatı bölümlerini, benzer ama yine de çatışan duyarlılıkları, yazının çok farklı niteliklerini anlatmalıydım. Ama daha bitmek bilmeyen müsveddemde gücüm tükendi. Girişimim sonuca ulaşamayacak ve hikâyeden çok, kördüğüme dönecek gibi göründü. Şimdilik, yayımlanan giriş kitabının ötesine geçmeyi es geçiyorum ve her halükârda öyle sanıyorum ki bu kitap kendi kendine yetebilir.

Bugün, kadınların yazdığı edebiyat kendi gerçekliğinin yazısına sahip olmak istiyorsa, her birinin emeği gereklidir diye düşünüyorum. Uzun bir zaman dilimi boyunca sadece vasat kitaplar yazanlarla önlenemez sözel evrenler yaratanlar arasındaki farktan vazgeçmeliyiz. Tarihsel olarak hakikatimizi kabul etmeyi göz önünde bulundurmayan kötü dile karşı harmanlanmalı, yeteneklerimizi birbirine katmalıyız ve tek bir satır bile rüzgâra kapılıp gitmemeli. Bunu başarabiliriz. Ve işte bu nedenle bugün bize rehberlik eden ve buraya ulaştıran Dickinson şiirini sizinle bir daha düşünmek istiyorum.

"Cadılık Tarihte darağacına asıldı
Ama Tarih ve ben
İhtiyacımız olan tüm cadılığı
Etrafımızda buluyoruz, her gün"

Sanırım dişil ben'in Tarihe saf ve yalın biçimde katılması Tarihi değiştirir. İlk dizedeki Tarih, cadılık mesleğini darağacına asan Tarih –dikkat edin burada önemli bir şey olmuş–, ikinci dizede yer alan ve sayesinde etrafımızda işimize yarayan tüm cadılık sanatını bulabildiğimiz Tarih değildir – olamaz.

DANTE'NİN KABURGASI

María Corti –olağanüstü çalışması sayesinde lisedeki tanışmamdan sonra bende ilk kez Dante okuma hevesi yaratan– 1966 yılındaki bir konuşmasında, yerinde bir iğnelemeyle Eugenio Montale'nin Dante ile ilgili konulardaki uzmanlığını, "yazarlarımız arasında moda olan, hiç kuşkusuz parlak olsa da belli bir amatörlükten ya da bir-iki metni aceleyle yağmalayıp sonra da kendi kültürel bekâretlerine güvenerek üretmeye alışmaktan gelen militanca doğaçlamanın hortumlayışından" ayırıyordu. Onun sözlerinin her birine katılıyorum. Peki, o halde şimdi, bu oturumda, Corti'nin elli beş yıl önce yazarlık hevesine kapılan pek çoğumuz için söylediklerini neden yinelemeye karar verdim?

Aşk yüzünden, diyebilirim. Hatta genç kızlığımda Dante ve arkadaşlarının dizelerini ilk kez okurken zihnime kazanmış olan aşk yüzünden: Korku, esrime hatta endişe ve dehşete ulanan aşk. Daha on altı yaşımdayken sevmenin acı çekme, kesin bir tehlikeyle yüzleşme olduğunu öğrenmiştim. Üstelik bu, köşenin hemen ardında bekleyen ölümün korkusu değildi; aşkın doğası, kendine özgü enerjisi gereği hayatın ruhunu hem güçlendiriyor hem sersemletiyor hem de onurunu kırıyordu. Aynı süreçte, aşk olmadan yeryüzünde de cennette de başkalarına esenlik getirmenin de kendimizi kurtarmamızın da mümkün olmadığı düşüncesi zihnime kazındı, o halde kendimizi ifşa etmemiz, risk almamız kaçınılmazdı. Bu satırları yazmaya, her şeyden önce Dante'nin sözlerini eskiden olduğu gibi şimdi de sevdiğimi ama

onların gücünün beni bitkin düşürdüğünü kabullenebilmek için başladım; Corti'nin titiz çalışması olmasa bu aşkla yüzleşmeye kalkışmaktan korkacağımı da söylemeliyim. Sonrasında lise bir ve üniversite yıllarım –yazmayı her şeyden çok istediğim dönem– arasında Dante'ye ait iki üç şeye sıkı sıkı sarıldım ve binbir ayarlama ve yanlış anlamaya rağmen bunları bana aitlermiş gibi zihnime yerleştirdim.

Elli yıl önce okuduğum, ders olarak çalıştığım Dante, Provans topraklarında ve Toskana'da Sicilya esiniyle yazan ozanların geleneğinden hareket ediyor, şehrin daha zarif bir edebiyat arzusunda olan yönetici sınıfının ihtiyacını istemeden yorumlayarak yeni bir tarz yaratıyor, insanlık tarihinin merkezine İsa'yı koyan bilge bir şair-filozofa dönüşerek kendini çalışmaya adıyor ve muhteşem *Komedya* yapısını son kantoda hafiften mistisizme bulayarak Aristoteles mantığı üzerinde yükseltiyordu.

O dönemde titizlikle ezberlediğim bu formülü icabında güncelleyerek bugün de kullanıyorum. Genç kızlığımda beni gerçek anlamda etkileyenleri sıralamam gerekseydi –öğrenci değil, çaylak bir okur ve yazarlık heveslisi olarak– Dante'nin takıntılı bir şekilde gerçek ve mecazi anlamıyla yazma eylemini anlattığını, onun gücünü ve yetersizliğini, başarı ve başarısızlığın geçiciliğini sahnelediğini söylemem gerekirdi.

Başarısızlığı sahneleyişi beni hepsinden fazla sarstı. Dante başarılarını vurgularken de insanlık deneyimini alfabeye sırlamanın yakıcı hayal kırıklıklarına açık bir sanat olduğu fikrinden kurtaramıyordu kendini. Burada, sizi o döneme ait defterlerimde bulduğum alıntılarla sıkmak istemiyorum. Lise öğrencisi olarak ilk okumamda Bonagiunta için çok üzüldüğümü söylemekle

yetineyim. Dante'nin "Araf" bölümünün XXIV. kantosunda onun ağzından söyledikleri beni duygulandırmıştı.

> "Ey kardeş, nihayet anladım, dedi.
> Devam etti: Alıkoymamızı kendimizi,
> Noter'in Giuttone ve benim dizelerimizi
> Yazmaktan bu yeni yumuşak biçemde!
> Şimdi görüyorum ki sizlerin kalemleri
> Tamamen sadık mutlak efendisinin hislerine
> Bizimkilerdeyse yok bu haslet kesinlikle;
> Konuyu inceleyen biri derinlemesine,
> Bulamaz başka bir fark bu iki biçemde."*

O "nihayet anladım"la, o hüzünlü yetersizlik idrakiyle dertlendim, Bonagiunta sanki şöyle der gibiydi: "İşte şimdi fark ediyorum ki aşılması gereken bir engel var ve sen Dante, bunu fark ettin ve yazınla bunu başardın ama Noter, Guittone ve ben başaramadık."

Peki, neden biri başarırken ötekiler başarısız oluyor? Esin kaynağı yoksunluğundan mı? Duygusal körelme, zihinsel ve anlayış yetersizliğinden mi, zamansızlıktan mı? Hayır. Hayretler içinde, Bonagiuanta'nın sorunu hız olarak belirlediğini fark ettim. Hatta o dizeleri okurken ilkokuldaki dikte sınavlarım geldi aklıma, öğretmen kürsüden yüksek sesle metni okurken –sıkça olduğu üzere– geride kalma korkusu yaşardım. Kişisel yorumuma göre Noter, Guittone, Bonagiunta'nın kabahati Aşk'ın dikte ettiği ve esinlediğine kulak vermemeleri değil, onun hızına yetişememeleriydi; böyle olunca sesin yazıya dönüşmesi endişe verecek kadar yavaş oluyordu.

---

* Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, çev. Ayçin Kantoğlu, Everest Yayınları, s. 472. (ç.n.)

Yazma heveslisi bir okur olarak o izlenimimin zayıflamadığını söylemeliyim, yıllar içinde, Dante yapıtlarında mistik okumanın artması (Casella, Corti, Colombo) ve kaynaklarının belirlenmesiyle o aşk dolu *esinleme ve dikte etmenin* –kalem sonradan yakalasın ve anlamlandırsın diye– poetikanın ilanı olduğu kadar, bir zorluğun da ifşası olduğuna inancım pekişti. Yazar-Dante olay örgüsünü öyle bir şekilde kurar ki başarı ve başarısızlık aynı madalyonun iki yüzü olur. Tatlı sözcük, yüreğin içinden yazının dışına yörünge sıçrayışı yaparken yeterli ve hızlı bir kâtibe muhtaçtır. Eğer o geçişi süratle tamamlayamazsa – Bonagiunta bunu kabul ediyor: *Sizlerin kalemleri /tamamen sadık mutlak efendisinin hislerine / bizimkilerdeyse yok bu haslet kesinlikle,* derken başarısızlığın kaçınılmazlığına işaret ediyor. Kahraman-Dante (Gorni'ye göre) düğümü çözerek kurtulmayı ve hızlı kâtip olmayı başarmış; Aşk'ın dikte ettiklerini yakalayıp kaydedebilmiştir, Bonagiunta ise zincirlerini çözemediğinden yavaş kalmıştır.

Hızlı kâtipler olmayı engelleyen zincirin doğası nedir? Dante'nin "stil" terimiyle, üzeri örtülü olarak bunu açıkladığını düşünüyordum: "Elin eğitildiği eski bir stil vardı, Noter, Guittone, Bonagiunta ve ben Dante bu stile göre terbiye görmüştük; ama ben şimdi bağlarımı çözdüm, o artık yetersiz bir araçtı,", Aşk'ın dikte ettiği kelime başka bir stile ihtiyaç duyuyor; onun eğitilmiş olmasından çok, önceden edinilmiş düğümler çözüldüğünde –*Yeni Hayat* eserinde yazdığı ve benim defterlerime not ettiğim üzere– yazının *neredeyse* kendi kendine yazılmış gibi görünmesi gerekiyor.

Birbirlerinden ayrı bölümleri kaynaştırıyordum. O "neredeyse" söylemi benim gözümde önemliydi. Hiçbir dil ve hiçbir yazı

kendi başına oluşmaz. Bu, şu anlama geliyordu: Kâtip eğitim almalı, öyle bir maharet kazanmalı ki kelime yazıya dönüşürken *sanki* içeriden dışarıya, yürekten sayfaya kendi başına koşsun. Yeni stil, yeni olmak için eskisinin sınırlarını belirlemek ve aşmak için çalışmalıydı, Aşk'ın dikte ettiği hiçbir şeyi –asla– kaçırmayacak bir yazı elde etmeliydi. Bonagiunta, diyordum kendi kendime; iyi iş çıkarmayı isterdi ama eğitimi ve o dikteye ayak uydurmasına yarayacak disiplini yoktu. Dante öyle değildi. O –belki geçmişin ve geleceğin bütün öteki yazarlarından daha fazla– yazının yetersizliğini tanıyor, korkuyor ve bununla mücadele ediyordu hatta onu insan olmanın sınırı ve faniliği olarak kabul ediyordu. İlk andan itibaren yazısında yer alan *yeni* takıntısının altında, yazının bizzat yazı tarafından zincirlere vurulduğu bilinci yatıyordu; her kelimenin kendine ait bir geleneği vardı; her ilk hitabın içinde bir ikincisi gizliydi; Cimabue'nin içinden Giotto doğmuştu; tek başına ya da bir okulda, daima başkalarının yazısından yola çıkarak öğrenmek gerekiyordu; kalem bir atletten daha disiplinli oldukça hızlanıyor, Aşk'ın sesini kovalayabiliyor ve yazılı geleneğe göre mutlaka kaçırılmış olan yakalanıyordu; sonuç olarak her form hiç de dayanıklı olmayan bir kafesti ama insan kimsenin yazmadığı gibi yazma hırsına kapıldıysa yine de gerekliydi.

İlahi Komedya bu gözle bakınca bana uzun uzadıya ve ayrıntıyla hazırlanmış olağanüstü bir tuzak olarak göründü. Bugün hâlâ, son yedi yüz yıl içinde hiçbir yazarın kendi zamanının canlı bilimsel incelemesini, geçmişe ait evrakın bilimsel belleğini böyle kalabalık ama içindeki her bireyin tek tek düşünüldüğü, tutkuyla kişiselleştirildiği ve bu kadar ayrıntılı bir şekilde yerel–evrensel kılındığı bir kafese dönüştüremediğini düşünüyorum.

Cömert mizaçlı birileri Proust'u andı ve ben de bu fikre ikna olmaya çalıştım. Ama başaramadım.

Çok yıllar öncenin ilk okumalarından beri, mucizevi tutkunun özdeşleşme olduğunu düşündüm. Yazarlığa hevesli bir okur olarak, Dante'nin en muhteşem mahareti budur, diye düşünürdüm. Uzağa gitmemek için yine Bonagiunta ile karşılaşmasında kalmak istiyorum. Okuyor, okuyor, coşuyordum: Nasıl da güzeldi o *i' mi son un* (ben kendimim), kendi işinin gururlu tanımı ne kadar etkileyiciydi. Ama işte iki dize sonra üzüntüye kapılıyordum. Bonagiunta'ya ve onun başarısızlığını dürüstçe kabullenişine üzülüyordum. Dante kendi mükemmelliği içinde, yeninin kurucusu olmanın sonsuz gururuyla Dante idi ama aynı zamanda geride bırakılan Bonagiunta idi. Bizzat kendine ait dar görüşlülüğün belleğine başvurarak dar görüşlülüğü temsil ediyordu. Başarısızlığı, daha iyisini yapmayı öğrenmeye yetecek ömrü olmadığı endişesiyle besleyerek sahneliyordu.

Dante'nin yapısal sınırları dahilinde ve otobiyografik ben'in ekseninde kalarak bir başka kişide bedenlenmesi ağzımı açık bırakıyordu. Öteki kişinin anlık bir davranışını, zar zor algılanabilecek duygular ve kırgınlıklarla yüklü bir pozunu yakalayabilecek kadar hızlı, göz kamaştırıcı sentetik ifadelerle dolu enerjik dilinin sırrı bana göre her şeyden önce özdeşleşebilmenin sonucuydu. Dante'nin bir tasviri, hiçbir zaman sadece tasvir değildir, daima kendinin aktarımı, yüreğin –saniyeler içinde– içeriden dışarıya doğru sıçrayışı ama daima kendinin aktarımıdır. Yarım dizelik repliklerden oluşan özellikle yoğun bazı diyaloglar, birbirine zıt tarafların bir tür çılgınca dağıtımıdır. Canlı ya da cansız, hatanın ve dehşetin, her şeyi anlama yetisinin motivasyonuyla –tam da özümseyerek yakalamak anlamında– kendinin dışına sıçrayışlardır.

Şiirinde fazlasıyla belirgin olan –adeta mesafeleri olduğunca kısaltabilme anlamında dizginlenemez bir ihtiyaç– özdeşleşme kudreti sadece Anlatıcı-Şair Dante'de değil, aynı zamanda Okur- Dante'de de gözlenebilir. Okuldayken onun benzerlikleri güçleriyle beni sersemletiyordu. Ama sonrasında inceleme fırsatları bulduğumda o figürlerin genellikle doğası farklı metinlerden kaynaklandığını öğrendim. Yine de sözkonusu olan asla bir transkripsiyon, bir saygı duruşu veya sadık bir tercüme çalışması değildi. Dante pagan metinler veya Kitab-ı Mukaddes veya felsefi, bilimsel, mistik sayfalar okurken başkalarının sözcüklerinin içine öylesine mahremiyetle sızıyordu ki anlamın ve güzelliğin sırlarını yakalayabiliyor ve onlarla kendi yazısını buluyordu.

Bu işlem, kimi zaman unutulmaz oluyor kimi zaman da sanki hareket noktası ona yeterince dikte vermemiş veya olağanüstü olanı gereken hızla yakalayamamış ve bir şeyleri kaçırmış gibi başarısız oluyordu. Yine de Dante'nin dilinden dökülen sözel enerji bir metne aktığında ve sonra ganimetiyle kendine döndüğünde benim için daima tartışılmaz oluyordu; dizeler, ünlü olanlarla karşılaştırıldığında hantal, karanlık görünseler bile çirkin durmuyorlardı.

Bu sonuncuların, beni kendilerine daha fazla çektiklerini söylemeliyim. Onun durumunda, dağınıklığın ve çirkinliğin ne olursa olsun çıtayı yükseltme eğilimine tanıklık ettiğinden şüphelenirdim. Üç bölümde de hayal etmeyi ve yazmayı zaten bildiği şeylerin ötesine geçme çabasını görüyordum. Kimi zaman şöyle düşünüyordum: En alim notalar bile ona yetişemez. Aklımı zorluyor ve kendi kendime şöyle diyordum: Sadece kendi güzellik duyusunu değil, bizimkini de geride bıraktı; bizler fazlasıyla temkinli okumaya ve yazmaya alışkınız, ödleğiz; o öyle değil; şiirin yadsınmasıyla da şiir yapılabileceğini görüyor.

Özdeşleşmeye yönelik bu aşırı dürtüyü dile getirmek için –"Cennet" bölümünde sessiz değişimlerin göksel mutluluğuna, mistik ışığa bulanıp erimek gibi halleri ifade edebilmek için– *inluiarsi* (*"Cennet" IX-73*), *intuarsi* (*"Cennet" XXII-127*), *inmiarsi* (*"Cennet" IX-81*)* – şeklinde yeni kelimeler türetmiştir. Bunlar, cüretkâr fiillerdir ve bu nedenle şansları olmamıştır. Biz, şimdiye dek kullandığım *özdeşleşme* sözcüğünü yeğledik. Yine de o sözcüklerde yazan ve anlatan kişinin en büyük arzusunu gördüm, görmeye devam ediyorum: kendinden sıyrılma arzusu; engellenmeden bir başkası olma hayali, sen benken sen olmak; dilin ve yazının öteki olmanın kısıtlamasına uğramadan akması.

Dante'nin *inluiarsi* kullandığı halde *inleiarsi,* bir dişi olma ifadesi icat etmemesi beni etkiledi. Aslında kadına güçlü bir çekim, belirgin kadın hassasiyeti (Pound'un, Dante'nin kendine özel şiir tarzı olan *rima*'larda hep sondan bir önceki dizeye vurgu yapmasını *dişil* olarak nitelemesi ilginç hatta eğlencelidir). Kendini bir Sybil kadar aşırı duyarlı olarak temsil etmesiyle, bedeninin doğumundan beri algılanması mümkün olmayan sinyallere ve hassasiyetlere açık olduğunu söylemesiyle (*giunta*) son derece cesur davranmıştır. Ve her şeyden daha çok yeniliklerinin en yenisi olarak kendini Beatrice olarak hayal etmiştir.

Bu noktada küçük bir düzeltme yapmak istiyorum. Bu metni Dante'ye olan sevgim nedeniyle yazmaya karar verdiğimi söylemiştim. Öyledir de. Mademki mümkün olduğunca "dürüst" konuşmak için kendimi zorlama niyetindeyim –hakikat, yazan kişinin, özellikle de Dante'nin düşüncelerinin zirve noktasında bulunur– benim Dante'ye olan sevgimin, onun en cüretkâr

* (İta.) *Inluiarsi:* Erkek olmak. *Intuarsi*: Sen olmak. *Inmiarsi*: Ben olmak. (ç.n.)

yaratımıyla doğduğunu itiraf etmem gerekir: Beatrice elbette. Hatta gençlik okumalarımın anılarına başvurursam eklemem gerekir ki Dante'yi hemen sevmeme yol açan Beatrice olmuştur. Dante korkmuş, karanlık bir ormanda kaybolmuşken, başkalarının ağlamaları ve bayılmalarına maruzken, gerçeğe uygun bir Floransalı kadın tarafından kurtarıldığını dile getiren erkek olarak hayranlığımı kazandı; bu kadın onun selamını reddediyor, sonra onu kurtarıyor, iyi bir hayata ulaştırarak onu sayıklayan bir bebek olmaktan kurtarıp yeniden eğitiyordu.

Bugün bile onun ne yaptığını anlamakta zorlanıyorum. Gorni haklı olarak, "Beatrice tüm Batı edebiyatında bu denli onurlu bir rol üstlenen tek kadındır," diye vurgulamıştır. Peki, ama neden yalnızca Dante kadınını dişil akımın hiyerarşisinde bu kadar yükseğe yerleştirmiştir? Onu bu şekilde onurlandırmak için hangi makul stratejileri kullanmıştır?

Yıllar boyunca, bu düzeyde bir onurlandırmanın zamanının çok ötesinde olduğunu düşündüm. Ama elden gelen bir şey yoktu, Dante gayet normun içindeydi. Örneğin parlak konuşma eylemini ilk yerine getirenin bir kadın olduğunu dışlıyordu. Verdiği ilk nefesiyle yarattığı belagatin Adem'in ayrıcalığı olduğunu ve söylenen ilk sözün *Deus* olduğunu kabul ediyordu (*De Vulgari eloquenta* yapıtını okurken ilk kadının kendine ait bir dili olmaması nedeniyle, yaratılmış dünyanın zekâsına sahip olmak istiyorsa elinin altında olan yılanın dilini öğrenmek zorunda olduğunu hayal ediyordum). Babil Kulesi'nden önce de sonra da kadınların dil kullanımının herhangi bir şekilde onurlandırılmadığını söylüyordu ve *Convivio* eserinde kadınlarla çocukları eşit tutuyordu. Kadınlar güzellikleri ve sessizlikleriyle ayırt

ediliyordu ve *Rime*'de ve *Yeni Hayat* eserinin bir bölümünde yer alan genç Beatrice de aslında bir istisna değildir.

Gündelik yaşantıda Dante onu, dikkat çekmeyen renkli giysilerine bürünmüş olarak tanımlıyordu çünkü o atası Cacciaguida'nın anlattığı o süslü püslü kadınlardan çok uzaktı, mahremiyetine düşkündü; ama o kadar güzeldi ki erkeklerin belirlediği arzu hiyerarşisinde özel bir yeri vardı. Rüyalarda sessiz ve çıplaktı; pembe ve şeffaf bir tüle bürünmüş oluyordu; hafiften örtünmüş o çıplaklığın saflık sembolü olması pek de inandırıcı değildi. Göz kamaştırmak için yaratılmış genç gözleri ve gülümsemek, ya da her şey yolunda giderse bir konuşmanın başlangıcı olmayan, insanı dilsiz ve titrek bırakan, içe atılan bir selam için yaratılmış bir ağzı vardı. Sonuç olarak, genç şair onun Provanslı dişiliğine, onun Sicilya–Toskana diline, Guinizzelli'nin yeni buluşuna ve Cavalcanti'nin kaygılı çizgilerine uyum sağlamasına kaptırmıştı kendini.

Daha sonra, yine de genç kadının ölümünden önce bir şeyler değişmeye başladı. *Yeni Hayat* yapıtında Dante'den selamını esirgediği o anlar gözüme çok güzel görünüyordu. Beatrice, neşeli arkadaşlarıyla birlikte bayılmaya yüz tutmuş haliyle onu boyalı bir duvara dayıyordu; sanki adam bir el işiydi, figürler arasında bir figür, kurgular arasında bir kurguymuş gibi görünüyordu. Eserin XIX. bölümünde, duru bir nehir kıyısında uzanan yolda yürürlerken, Dante "dile dökme arzusu", kayıtları değiştirme dürtüsü, sevda köleliği geleneğinin silinmesi ve onun yerine zarif cinsin övülmesi isteği duyar.

Tüm yardımcı kitaplar bu bölüme işaret ediyorlardı ve ben bunun önemini zihnime kazıyordum: Bu, uzun bir çalışma ve ardından da kendini dönüştürme sürecinin başlangıcıydı. Ama

nihayetinde benim aklımda kalan "dile getirme arzusu" ve ardından baskın yapan o ilk dize (dilim sanki kendi kendine hareket ederek konuştu) oldu: *Aşk zekâsına sahip kadınlar;* siz kadınlar sadece "saf dişiler" değilsiniz, sizin Aşk'ı anlayabilme yeteneğiniz de var.

Bu önemli bölümde dişi hiyerarşi üzerine yeniden düşünüldüğünü hissediyordum; artık sevda köleliği hatta tek başına o nazik yürek de olmayacaktı. Dante bu yeni yaratım sürecinde "zekâ" kelimesini kullanıyordu ve edebiyatın bütüncül geleneğinde yeri olan bu kelime, edebiyatın bir başka bütüncül geleneğini temsil eden Aşk'tan sonra geliyordu. Dante sahiden de beklenmeyen bir sıçrayış yapıyordu ve bu metnin incelenmesi esnasında "saf dişilerin" sembolik figürlere dönüşmesine karşı çıkan yorumda kendini belli ediyordu. Sonuçta Havva'nın kızları "adi kitle" oluyordu. Ama zarif kadınlar onlardan ayrılıyordu –Yani "Araf-X. Kanto"daki Micol gibi rahatsız eden ve hüzünlü kadınlardan farklıydılar– üstüne üstlük zekâ sahibi ve olasılıkla *Convivio* eserindeki sosyolojik tanıma uygun sınıftandılar: Onların kendilerini bilgiyle besleyememelerin nedeni organik bir kusur, yüzeysellik ve tembellik değildi; "ailesel ya da toplumsal bakım sorumlulukları" idi. Duyarlı ve eğitimli şair-adam, ona Aşk'ın dikte ettiği zarif kelimelerle hitap ediyordu çünkü biliyordu ki *o* kelime *o* kadınlarca anlaşılabilirdi. Elbette, kendileri kadınlara mahsus ve bu nedenle de doğası gereği işe yaramaz bir dil kullanacaklardı. Elbette, onlar söyleyemezler ama övülebilirler. Ayrıca şairin onlara yönelttiği kavramsal anlamda karmaşık olan ve onları mükemmelen tanımlayan övgüleri idrak yeterliliğine sahiptirler: Zarif değil, çok zarif Beatrice. *Yeni Hayat* yapıtının genç şairi, cinsel çekimi ve güzellik hiyerarşisini parantez

içine aldıktan sonra idrak yeterliliği üzerine kurulmuş yeni bir dişi hiyerarşisi ortaya koyuyordu. Cinsel amaçlar yok ediliyor ve güzellikleriyle zarif erkeklerin kalplerini çarptıran zarif kadınlar kategorisine dokunulmuyordu; Dante'nin oluşturduğu dişi kategorinin kadınlarına kendini sunmak, okuma yapmak, cesur düşünceleri dile getirmek mümkündü çünkü tüm bunların o kadınlarca anlaşılacağı biliniyordu.

Dante bu kadarla kalsa da, benim gözümde kendi döneminin sınırları dahilinde, kadınların güçlerini yücelten bir erkek olarak dikkat çekici bir işlem yapmış olurdu. Ama o bilindiği üzere durmadı. En azından ben lise ve üniversite yıllarımda öyle düşündüm.

Belki de kadınlar dünyasının, gözleri önünde yatanla sınırlı olmadığını fark etmişti: ev sorumlulukları altında ezilen anneler, kocaların baskısı altındaki genç kadınlar, her türlü şiddete maruz kalan kız çocukları, ahlaksız alışkanlıkları olan kadınlar ya da Francesca gibi şövalye romanları okuyarak sarsılan zarif kadınlar. Belki *Yeni Hayat*'ın son satırlarında, bazı kadınların daha karmaşık profillere sahip olabileceğini sezinlemişti; bazı dişi figürler ciddi ve tehlikeli biçimde yeniydiler, hatta Aşk zekâsına sahip olduğunu söylediği o kadınlara göre bile daha yeniydiler. Ve işte bu nedenle yapıtını sonlandırırken, artık eski formları zorlamanın ve "şimdiye dek kadınlar hakkında söylenmemiş olanı söyleyebilmenin yolunu bulmadan" Beatrice hakkında yazmayacağını ilan eder.

Bunu gerçekten de yapacaktır. Bunun için birkaç yıl, erkekçe avarelikler ve pek çok inceleme gerekecektir. Ama Beatrice *İlahi Komedya*'da yeniden boy gösterdiğinde artık yalnızca Aşk Zekâsı sahibi ve yalnızca zarif bir kadın olmayacaktır. Dante dâhi bir darbeyle onu kökten değiştirecek, eserin bir eleştirisinde

Garavelli'nin söylediği üzere onu sessizliğinden kurtaracaktır. Bu konuya başka yerde değinildi mi bilmiyorum ama kesinlikle bunu hak ediyor. Dante, bu Floransalı kızın heykelini, anlatının sahip olduğu değerlerle dikecektir.

Beatrice şimdi konuşuyor, üstelik kadınlara mahsus o basit kurallara göre konuşmuyor, kısa bir selamlamayla da yetinmiyordur. Beatrice bir erkek gibi, hatta bir erkekten daha iyi konuşuyordur. Adeta Dante'nin kendisiymiş gibi "Cehennem"deki II. Kanto'da, Virgilio'nun sorusu üzerine, "Aşktır beni harekete geçiren, bana bunları söyleten," der. Ve "Araf" XXX. Kanto'da, sözel bir nitelik sıçrayışı yapar ve ağızları açık bırakır. Dante hakikaten onu yüceltmek için elinden geleni yapmıştır. Onun hakkında hiçbir kadın hakkında söylenmemiş olanı söylemek için Âdem'in ilk kusursuz dilini *söndürmüş*, kadının da erkeğin de dillenmesinin doğal olduğunu söyleyenlere katılmıştır ("Cennet" - XXIV) ve ölüm sayesinde "saf kadın" olmaktan kurtulmuş Bice Portinari'ye,* sadece göklerde bir kürsü vermekle kalmamış, ona sıradışı bir belagat ve bilgi nasip etmiştir.

İşte şimdi, beni geçmişte ve şimdi en çok heyecanlandıran noktaya vardık: Beatrice, Limbo ve Aden ve göksel küreler arasında dişi sanatı erkeğinkiyle harmanlayarak tartışılmaz bir yetki sahibi olur. Farklı anlarda sevgilidir, annedir ve şaşırtıcı bir şekilde amiraldir. Dünya ötesi hayatında eril anlatıcı, ben sıfatını kazandıran ayrıcalığa sahiptir; Agostino Ippona** ve Severino Boezio*** özelliklerini haiz olarak, vizyonların da başkahramanıdır. Göklerdeki kadın yetkisi sayesinde anlatıcı ben'e, altmış dört kanto süren seyahatten sonra yazarın adını verir: Dante.

---

* Beatrice. (ç.n.)

** Aziz Augustinus (ç.n.)

*** Boethius. (ç.n.)

Ve bu sadece bir başlangıçtır. Hemen ardından, hiyerarşik olarak bulunduğu noktaya dayanarak Beatrice erkeğini, kelimenin tam anlamıyla daha iyi hayata geçtiği için, yani artık genç bakışlı o güzeller güzeli kız olmaktan sıyrıldığı ve her manada tamamlanmış bir insana dönüştüğü için sertçe azarlar. Onu bu kınayışında her şekliyle intikam duygusu vardır. Sanki şöyle der gibidir: "Bak bana, gör bende nasıl bir kudret gizliydi ve sen benim dönüşümümü anlamadın, bana ait olmayan bir halde kaldın." Dante'nin gözyaşı dökmesini gerektiren suçu, onu daima çocuksu kalan zarif kadın imgesine sırlamasıdır; zaman içinde o imgenin eriyip gittiğini öğrenememiştir; onu doğası gereği kendinin ve Aşk'ın idrakine varamayan *kız çocuk (pargolette)* olarak değil de, en iyi olasılıkla eril dilin övgülerini sessizce anlama yeteneğine sahip olarak yansıtmıştır. Ama şimdi dünyevi hayatın düğümlerince sıkıştırılmamış olan kadın farkındalıkla, ilimle ve dille *güzelleşmeyi* bilir.

Dante, bu nihai Beatrice'yi yaratmak için gereken unsurları nereden alıyordu? On sekizinci yüzyılın son otuz yılında yapılan çalışmalar, erkeklerin dillendirirken varsaydıkları kadınlara oranla Ortaçağ'da kadının rollerinin ne kadar farklı ve karmaşık olduğunu ortaya koydu. Eğitimli kadınlar; tehlikeyi göze alarak okuyan, yazılar hakkında yorumlar yapan kadınlar vardır. Nitekim –*Convivio* eserinde erkeklere ve özellikle miskinliğe zamanı olmayan ve işi boyunu aşmış kadınlara demokratik bir şekilde bilgi dağıtan, bilgi ve anlam yüklü şarkılar besteleyen ve onları bilgelikle yorumlayan– şair düşünürün Beatrice'ye atfettiği bütünlüklü yeteneklerin listesi yapılmaya kalkışıldığında insan büyük bir şaşkınlığa kapılabilir. Ben hâlâ şaşırıyorum. Bugün Dante'yi, Luisa Muraro'nun kadın mistisizmiyle ilgili olarak

yüzyılın sonunda yapılmış bir dizi çalışmaya dayanarak yazdığı *Kadınların Tanrısı*'nda tanımladığı Meister Eckhart ile mukayese edesim geliyor. Eckhart'ın, bekâret yemini ederek kendilerini dünyadan soyutlayan kadınları eserlerine yansıtması gibi, Dante de Beatrice'yi şiirsel olarak Kutsal Yazıların bilgili ve yorumcu kadınlarına bakarak yeniden yaratmış olabilir. Teolojinin sembolü olan bir Beatrice klişesinin onaylanması değildir sözkonusu olan. Beatrice –sadece– bir sembol değildir. Dante onu kelimesi kelimesine Tanrı'nın zekâsına, kurgusal dile sahip bir kadın olarak hayal eder ve –benim düşünceme göre– Magdeburglu Mechtil, Bingenli Hildegard, Norwichli Juliana, Marguerite Porete veya *magistra theologorum* Folignolu Angela gibi isimleri kendine model olarak alır. Bir kadın figüre bilimsel-teolojik-mistik yetenekler atfederken bunları aslında kendinden, kendi çalışmalarından, kendi kaburgasından almıştır. Ama bunu yaparken –onun ifadesiyle *in-lei-arsi* (o kadın olmak) halinde– mistikleşmeye meyilli mantıkçılığıyla, vizyoner realizmiyle –kadın için ne mümkünse onu hayal etmeye zorlamıştır kendini. Bu nedenle ona müteşekkir olmamız gerekir. Bu anıtıyla sonraki yüzyıllarda yapılacak olandan çok daha fazlasını gerçekleştirmiştir. –Adem'in, yaratanından ilk kelam armağanını aldığında ona imanla hitap ederek, *Tanrı,* demesinden yola çıkarak ve belki onun sureti olarak– Beatrice'nin ilk sözü, *Dante,* olmuştur.

DENEME

EVEREST

Sayfa Sınırları İçinde, çağdaş İtalyan edebiyatının dünyaca tanınan yazarı Elena Ferrante'nin okumak ve yazmak üzerine dört metnini bir araya getiriyor: Bunların ilk üçünü yazar Bologna Üniversitesi Umberto Eco Konferansları kapsamında üç ders için kaleme almıştır; dördüncüsü ise İtalyanistler Kongresi'nin kapanışında okunmak üzere yazdığı, büyük ozan Dante hakkında bir makaledir.

Ferrante, bu metinlerde sayfanın kenar boşluklarının arasında kalan yerde yazınsal bir hayatın inşası üzerine kendi deneyimini merkezde tutarak düşünüyor: Okunmuş kitapların, edebiyat kanonunun dikte ettiklerinin ve daimi bir yazar adayının yerle bir ettiklerinin sonucunda bir dilin keşfedilişine ortak ediyor okuru. Bu aynı zamanda kadın gerçekliklerine yabancı bir dilin karşısında bir yenisinin yaratılması anlamına geliyor; "sınırların dışına taşıp rüzgâra kapılan sözcükleri" derlemeyi öğrenmek, "hiçbir satırı rüzgârda kaybolmayacak" eserlere doğru hep ilerlemek için.

EVEREST
www.everestyayinlari.com
/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

9 786253 691936