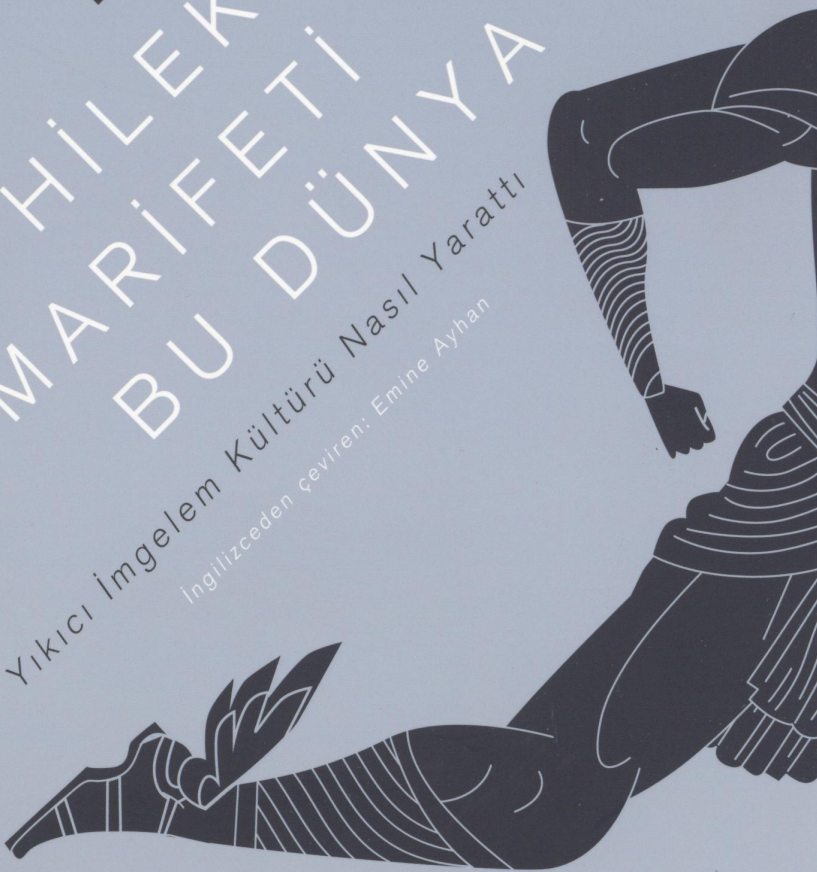
Lewis Hyde

HİLEKÂRIN MARİFETİ BU DÜNYA

Yıkıcı İmgelem Kültürü Nasıl Yaratti

İngilizceden çeviren: Emine Ayhan



ALFA | ARAŞTIRMA

LEWIS HYDE (1945)

Boston doğumlu yazar, şair, denemeci, çevirmen ve kültür eleştirmeni. Minnesota ve Iowa üniversitelerinde Sosyoloji ve Karşılaştırmalı Edebiyat eğitimi gördü, savaş ve ırkçılık karşıtı hareketlerin içinde yer aldı. Öğrencilik yıllarında arkadaşlarıyla ortaklaşa çıkardığı *Ivory Tower* (*Fildişi Kule*) adlı edebiyat dergisiyle başladığı şiir ve yazı çalışmaları, Nobel Ödüllü İspanyol yazar Vicente Aleixandre'nin şiirlerinden yaptığı 1979 tarihli *A Longing for the Light* (*Işığa Özlem*) çeviri seçkisiyle devam etti. Yazı uğraşını desteklemek için elektrikçilik, öğretmenlik, hastabakıcılık gibi işlerle uğraştı. Kültür alanındaki çalışmalarında hayalgücü ve sanatsal yaratıcılığın kolektif yaşamdaki dolaşım biçimlerine odaklandı. 1983'te yayımlanan *Armağan* (Metis, 2008) kitabında, mitlerden ve şiirden hareketle sanat pratiğinin serbest piyasa ilişkileriyle ve ideolojilerle kuşatılamayacak olan armağan niteliği üzerinde durdu. 1988'de ilk şiir kitabı *This Error is the Sign of Love* (*Bu Hata Aşka İşarettir*) yayımlandı. Yıkıcı zekânın kültürlerin canlı kalmasındaki payını mitoloji ve sanat alanından örneklerle araştırdığı *Trickster Makes This World* (*Hilekârın Marifeti Bu Dünya*) çalışması 1998'de yayımlandı. Hyde'ın 2010 tarihli *Common as Air* (*Hava gibi Müşterek*) adlı çalışması ise, özellikle ABD'deki yasal yaratıcı mülkiyet düzenlemeleri koşullarında geçmişten devraldığımız ortak kültür mirasının ön açıcı bir eleştirel savunusunu sunuyor. Yazarın 2019'da yayımlanan (ve Emine Ayhan çevirisiyle yayın programımızda yer alan) son kitabı *A Primer for Forgetting* (*Unutmanın El Kitabı*) ise, mitlerde ve politik, psişik, manevi hayatta unutmanın hatırlamaktan daha faydalı olduğu durumlar üzerine esin verici denemelerden oluşuyor. Çalışmaları için birçok önemli kurumdan burs alan Hyde, Harvard Üniversitesi ve Kenyon College'da uzun süre yaratıcılık ve Amerikan edebiyatı dersleri verdi. Şimdilerde yol arkadaşı yazar Patricia Vigderman'la Cambridge, Massachussetts'te emeklilik hayatı sürüyor. Hyde aynı zamanda, sanatçı, yazar ve şairlere fon sunan Creative Capital Foundation'ın kurucularındandır.

EMİNE AYHAN (1981)

Adana doğumlu. İngiliz Dili ve Edebiyatı, Sistematik Felsefe ve Karşılaştırmalı Edebiyat eğitimi gördü. Çeşitli geçimlik işlerin yanında kitap çevirisine yöneldi. Lewis Hyde, Mary Douglas, Wendy Brown, Svetlana Boym, Terry Eagleton, Alasdair Gray, Neil Gaiman, Rita Felski, Spinoza ve Shakespeare gibi yazar, düşünür ve eleştirmenlerden yaptığı kitap çevirilerinin yanı sıra şiir ve makale çevirileri de bulunuyor. Yayınevimizden çıkan Shakespeare çeviri edisyonunun editörlüğünü yapıyor. Çeviri mesleğinden artakalan zamanlarda Shakespeare, Kafka ve edebiyatta dönüşüm fikri üzerine düşünüyor, yazıyor, seminerler veriyor.

Hilekârın Marifeti Bu Dünya
© 2018, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Trickster Makes This World
© 1998, Lewis Hyde
Farrar, Straus and Giroux, New York ile yapılan anlaşmayla yayımlanmıştır.

Kitabın Türkçe yayın hakları Anatolialit Ajans aracılığıyla Alfa Basım Yayım Dağıtını Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Çeviren Emine Ayhan
Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Zuhal Turan

ISBN 978-605-038-076-7
1. Basım: Ekim 2019

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29
Sertifika no: 45099

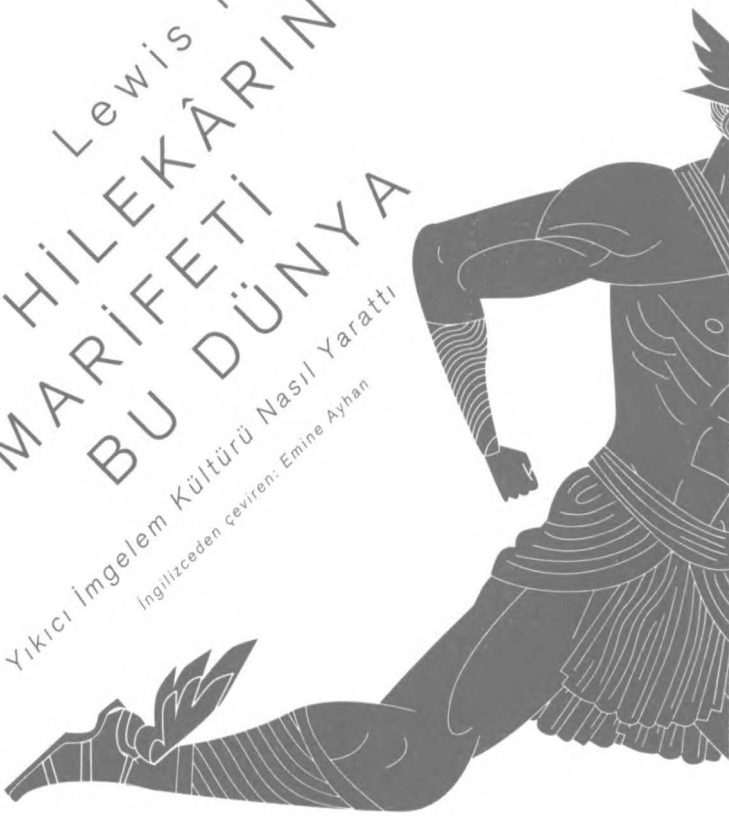
Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 43949

Lewis Hyde

HİLEKÂRIN MARİFETİ BU DÜNYA

Yıkıcı İmgelem Kültürü Nasıl Yarattı

İngilizceden çeviren: Emine Ayhan



ALFA

TAN VAKTİ GİZLİCE EVE GİREN MATTHEW'E

Derken annesinin evine varan Hermes
güz melteminde sis misali
anahtar deliğinden yan yan içeri süzüldü...

İÇİNDEKİLER

İllüstrasyonların Listesi, 7
Önsöz, 11
Giriş, 15

BİRİNCİ KISIM: DOĞA TUZAĞI

1 İŞTAHIN TUZAĞINI ATLATMAK 39
2 "BU BENİM TARZIM, KIRKURDU, SENİN DEĞİL" 74
3 İLK YALAN 99

ARA FASLI

ÖLÜLER DİYARI 145

İKİNCİ KISIM: İKİ YOLLU RASTLANTI

4 İLİNEKLERİN HÜCUMU 161
5 KAVŞAKLARIN TANRISI 182
6 ŞANSLI BULUNTU 213

ÜÇÜNCÜ KISIM: KİR ÇALIŞMASI

7 DİLSİZ UTANÇ, UTANMAZ DİL 253
8 YERSİZ MADDE 285

DÖRDÜNCÜ KISIM: KÜLTÜR TUZAĞI

9 HERMES TUZAĞI ATLATIYOR 329
10 FREDERICK DOUGLASS VE ESHU'NUN ŞAPKASI 364
11 HİLEKÂR SANATLAR VE *ARTUS* ESERLERİ 404

SONUÇ

12 KEHANET 453

ELÇİ 502

EK I: HERMES'E HOMERİK İLAHİ 505
EK II: HİLEKÂR VE CİNSİYET 529
EK III: MAYMUN VE ÖLÜMSÜZLÜK ŞEFTALİLERİ 545

KAYNAKLAR, 561
TEŞEKKÜR, 579
İLLÜSTRASYONLARIN KAYNAKLARI, 583
DİZİN, 585

İLLÜSTRASYONLARIN LİSTESİ

Ateşi çalan Kırkurdu. Navaho kum boyaması. Kırkurdu Semavi Ateşin Koruyucusunun evinden İlk Adam ile İlk Kadının kulübesine gitmektedir. Güneşin evinden ve Kartaldan uzak durup, geceleyin Ayın evinden geçerek seyahat etmeyi tercih eder. s. 37

"Kırkurdu ile Kuş" petroglifi. Painted Desert (Boyalı Çöl) Taşlaşmış Orman Milli Parkı, Arizona. Geç Anasazi dönemi, yaklaşık İS 1000-1300. Fotoğraf detayı: Linda Connor. s. 143

Üst kısmında Eshu'nun yüzünün, ortasında kehanet sırasında kullanılan on iki palmiye çekirdeğinin bulunduğu kehanet tablası. s. 159

Alaska, Sitka'da yaşayan Tlingitlere ait Kuzgunlu barbekü başlığı. Kuzgun gagasında göklerden çaldığı gün ışığı kutusunu taşımaktadır. s. 251

Yanında annesi Maia ve Apollon'un sığırlarıyla beşiğinde yatmakta olan bir günlük bebek Hermes'in başında *petasos* denen seyyah şapkası var. Ressam Brygos'a ait kırmızı figürlü bir kylix'in dış detayı, yaklaşık İÖ 480. s. 327

Dudakları birbirine dikilmiş Loki'yi gösteren oyma taş, Danimarka. s. 421

Fondaki tereyağı çömleklerini kırdıktan sonra annesi ve gopiler (Krişna'ya adanmış köylü kızlar) tarafından bir dibek taşına bağlanan bebek Krişna. Kangra'ya ait minyatür, yaklaşık 1790. s. 451

Bir kadüsenin (Hermes'in asası) bronz başlığı. İÖ 5. yüzyıl başları. s. 505

Elefsis Gizemlerindeki dadı Baubo. Anadolu'daki Priene şehrinden pişmiş kil. İÖ 5. yüzyıl. s. 529

Wu Cheng-en'in *Ehon Saiyuki* (*Batıya Yolculuk*) romanının 19. yüzyıl başında yapılan Japonca bir baskısında yer alan Maymun resmi. s. 545

HİLEKÂRIN MARİFETİ BU DÜNYA

ÖNSÖZ

Michael Chabon

Kitap bir haritadır; haritasını çıkardığı alan "dünya"nın kendisi olabileceği gibi, diğer kitaplar da kartografın zihni de olabilir. Büyük bir kitap ise, bu üç alanın hepsini birden haritalar, daha doğrusu, bizi bu üçünün, yani dünya, edebiyat ve insan tekinin muhayyilesinin eşuzamlı olduğuna inandırır. Ama elbette doğru değildir bu. Harita da tüm soyutlamalar gibi bir nevi yalandır. Kafamızın dışındaki ve içindeki dünya ile iç ve dışı temsil etmek için kullandığımız çizgiler birbirleriyle ne kadar örtüşüyorsa, takımyıldızların gökyüzüne saçılmış yıldızlarını aralarına çizgiler çizerek birleştiren bir plan ile zihnimizin görünürdeki bir yıldız kavisinde tek bir çizgi üstünde cebelleşen iki balık görme eğilimi de ancak o kadar örtüşür.

Bu nedenle, büyük bir kitap kısmen bir aldatma edimi, yalanlardan örülme bir doku, yani bir hiledir. Aslına bakarsanız, büyük bir kitap, anlamsız olanda anlam, kaosta örüntü, göklerde balıklar, prensesler ve canavarlar bulma, keşfetme veya bunları empoze etme yönündeki asli insa-

ni hileye başvurur. Bu aldatma edimi temelde bilinçli ya da bilinçsiz bir kendini aldatmadır ve o olmadan hayat orgazmın ve çürüyüp kokuşmanın parantezine alınmış, korkunç ve beyhude bir süreç olurdu, ki öyledir. Bu bakımdan, o yalanı söyleyen, olumsal olanı cisimleştiren ve bu yolla ona zorunluluk görünümü veren Büyük Zatın önünde saygıyla eğilme noktasına gelmemize şaşmamalı. Söz konusu zatın adı Hilekârdır. Lewis Hyde'ın yazdığı *bu* büyük kitap da Hilekârın edebiyat, insanlık tarihi ve Hyde'ın zihninin şaşılası zenginlikteki mıntıkasında yaptığı yolculukların bir haritası. Ne kadar hileli olursa olsun, hesaplamalarıyla böylesine gerçeklik hissi veren bir haritayla daha önce hiç karşılaşmadım.

Budalalık tarihimizde, mitolojinin bize dar geldiğine; onu paketlemenin, ironi, araştırma veya edebi etki araçlarıyla işleyip ele almanın; peri masalına, süslemeye, motife indirgemenin araya mesafe koyan zekice yollarını bulduğumuza kendimizi inandırdığımız muhtelif anlar olmuştur. Yine pek mantıklı olmamakla birlikte, buna alternatif bir yaklaşım da, atalarımızdan kalma mitleri bir tür gizli anahtar veya kullanım kılavuzu olarak; asli, ilkel, doğal ve bastırılmış olana götüren kestirme bir yol olarak görme arayışına girmektir. Hayatım boyunca hep bir mitoloji sevdalısı oldum ve kâh Stan Lee'nin *Thor* serisinin, kâh Robert Graves'in *Ak Tanrıça*'sının okuru olarak bu iki tür budalalığa da düştüm. Ama sonunda anladığım o ki, mitler birer hikâyeden ibarettir ve bilincin gözünü kamaşmayla açtığı ilk an ile son kırpışı arasındaki bu meçhul ve yıkık dökük yerde avunmak için bel bağlayabileceğimiz tek şey hikâyelerdir. Ben doğuştan bir mitofil ve meslekten bir hikâye anlatıcısıyım, ama *Hilekârın Marifeti Bu Dünya*'yı okumadan önce mitlerin birer hikâyeden, hikâyelerin birer yalandan ibaret olduğunu, yalanların da elimizdeki yegâne şey olduğunu sahiden hiç anlamamıştım. *Hilekâ-*

rın Marifeti Bu Dünya'da Hyde kadim hikâyelerden bir iplik seçiyor ve post-Freudyen laf kalabalığına veya Wiccanların‡ tamtam seslerine başvurmadan, tarihöncesinden Duchamp'a, Frederick Douglass'ın kaçış anlatısından Güneybatı Amerika'da Kırkurduyla bizzat karşılaşmasına kadar bütün ilmek ve saçaklarıyla bu ipliğin izini sürüyor. Bu hikâyenin sonuçta ortaya çıkan ilmek ilmek örülmüş ağıyla bizleri aynı, yıldız kordonlarına yakalanmış balıklar gibi yakalıyor Hyde.

İnsanlığın yalanlar bohçasının mirasçısı bir yazar olarak, eserlerimde *Hilekârın Marifeti Bu Dünya* ile ilk karşılaşmamın şokunu hiçbir zaman tamamen üstümden atamadım; nihayetinde, halihazırda bildiğim ve uzun zamandır sahip olduğum her şeyle bir karşılaşmaydı bu. Düzenbazlar ve hilekârların size zaten sahip olduğunuz bir şeyi satarkenki tarzına benzer bir tarzı var kitabın, kakat söz konusu büyük bir yazar olunca, hile yaparken sizi zenginleştirmenin bir yolunu daima buluyor. *Hilekâr*'ı okumamdan önce kendimi, "tür" kurmacası ve "edebi" kurmaca alanları arasında kaybolmuş hissediyor; okurları hem yükseğe taşımak hem de eğlendirmek, (çarpımı aslında William Faulkner olabilecek iki çarpılan olarak) hem Marcel Proust gibi hem de Robert E. Howard gibi yazmak istiyordum. Kendimi aynı anda birçok patikaya yakın hissediyor, edebiyat haritasında, elinde sopayla pinyatayı tutturmaya çalışan gözü bağlı biri gibi oradan oraya yalpalıyordum. *Hilekârın Marifeti Bu Dünya*'yı okuduktan sonra bu kaybolmuşluk hissinin biraz bile azaldığını söyleyemem; Hilekâr ve tüm insan hemcinslerim gibi, ben de halen dünyalar arasında kapana kısılmış durumdaydım.

---

‡ Pagan cadılık olarak da bilinen Wicca inanışı, 20. yüzyıl ortalarında İngiltere'de ortaya çıkmış, kendine has bir dizi ritüele ve yaşam tarzına sahip, çağdaş bir doğa dini hareketidir. Bu inanışa bağlı kişilere Wiccan deniyor -çn.

Büyük Hilekârlarımızdan birinin de dediği gibi, "Hiçbir Yol Eve Çıkmıyor"du.‡ Ama artık şunu biliyordum ve kitabı okuduğum günden bu yana da hiç unutmadım: Ben sınır bölgelerinde dolaşmak için *doğmuştum*. Yanılgıya düşmek, yani yolunu şaşırıp amaçsızca dolaşmak insanca bir şeydir. Bu amaçsız dolaşmalarımızdan, sanki önem taşıyorlarmış, bir başlangıçları, ortaları ve sonları varmış gibi hikâyeler yaratma edimi de öyledir. Tamam, bu amaçsız dolaşmaların hakikaten de bir önemi yok, ama böyle söyleyince ortaya ne neşe, ne sanat, ne de haz çıkıyor. Kırkurdu böyle önemsiz bir gerçekle asla vakit kaybetmezdi.

‡ Yazar, Bob Dylan'ın "No Direction Home" şarkısına gönderme yapıyor -çn.

GİRİŞ

Her nesil Hilekârı yeni baştan yorumlamaya girişir.
—Paul Radin[1]

Her zaman faniler olarak yorumda bulunuruz.
—Frank Kermode[2]

Anlatacağım ilk hikâye tamamen gerçek değil, ama tamamen düzmece de sayılmaz.

Üniversiteden mezun olduktan sonraki kış bir gün Arizona, Winslow'un kuzeyinde otostop çekiyordum. Tam güneş batmıştı ki, eski yeşil bir Chevrolet kamyonetle gelen üç Navaho[‡] erkeği beni yoldan aldı. Sürücüyü iyi hatırlıyorum, çünkü saçları benimkiyle aynı uzunluktaydı, bir de sağ kulak kepçesinin üst kısmı yoktu. O ve arkadaşları New Mexico sınırındaki bir inşaat şantiyesinde çalışıyor ve haftasonu için Tuba City'deki evlerine gidiyorlardı. Karanlık çökerken iki ya da üç kere, kâh karşıdan karşıya geçen, kâh yol kenarındaki çalılarda sinsi sinsi

---

1 Radin, 168.

2 Kermode, s. 145.

‡ Navaholar Güneybatı Amerika'da yaşayan yerli halklardan biridir. -çn.

ilerleyen kırkurtlarına‡ rastladık. Bunun üstüne, arabada kırkurtları ve onların karanlıkta görme yetileri üzerine şakayla karışık hürmetkâr bir sohbet başladı. Kadim bir hikâye olduğunu ancak sonradan anlayacağım hikâyeyi işte ilk o zaman duydum.

Çok eskiden, diye söze başladı sürücü, Kırkurdu yolda giderken bir tepenin yamacında adamın tekine rastlamış.[3] Adam gözlerini yuvalarından çıkarıp önündeki kavak ağacına fırlatıyormuş. Gözler bir süre ağaçta asılı kaldıktan sonra adam "Gözler, geri gelin!" diye bağırıyor, bunun üzerine gözler yine yuvalarına dönüyormuş. Bu numarayı öğrenmek için can atan Kırkurdu adamı yalvar yakar numarayı ona öğretmeye ikna etmiş. "Yalnız, benden söylemesi, Kırkurdu," diye eklemiş adam ona numarayı öğrettikten sonra, "Bunu günde dört kereden fazla deneyeyim deme." "Herhalde ki yapmam. Hem niye böyle bir şey yapayım ki?" diye cevap vermiş Kırkurdu. (Hikâyenin burasına, arabada sürücü dışında herkes gülmüştü.)

Adamın gitmesiyle Kırkurdu gözlerini çıkarıp kavak ağacına fırlatmış. O anda kilometrelerce ötesini, alçak tepelerin ardını, akarsuyun gittiği yerleri ve etraftaki şeylerin şeklini görmeye başlamış. Bunu dört kez tekrarladıktan sonra "O herifin koyduğu kural sadece kendi ülke-

---

‡ Kırkurdu (İng. *coyote*) köpekgiller familyasının Kuzey Amerika'da rastlanan, küçük kurda ve büyük tilkiye benzeyen üyesidir. Amerikan popüler kültüründeki en meşhur temsilcisi, ilk kez Warner Bros. tarafından 1949'da piyasaya sürülen *Wile E. Coyote and the Roadrunner* (*Hilekâr Kırkurdu ve Koridor Kuşu*) adlı çizgi filmin sürekli aç olan ve bir koridor kuşunu avlamaya çalışırken sürekli çuvallayan kahramanıdır -çn.

3 Gözünü fırlatan Kırkurdu hikâyesinin Kuzey Pasifik'ten Kuzeydoğu Woodlands'e ve Güney Amerika'ya kadar değişen bir düzineden fazla versiyonu bulunmaktadır. Bkz. Thompson, s. 299. Ben hafızamı tazelemek için burada Cheyenne versiyonunu kullandım, bkz. Kroeber, s. 168 (tekrar basım Thompson, s. 63).

sinde geçer," diye düşünmüş, "Burada geçerli olduğunu sanmam. Burası benim ülkem." Ve gözlerini beşinci kez ağaca fırlatıp beşinci kez "Gözler, geri gelin!" diye seslenmiş ama gözler geri dönmemiş. Zavallı Kırkurdu kavaklıkta yalpalayarak yürümeye başlamış; ağaçlara tosladıkça basıyormuş feryadı. Haline bir çare bulamayınca, nafile, yere uzanıp uykuya dalmış. Çok geçmeden birkaç fare çıkagelmiş ve Kırkurdunun öldüğünü zannederek, yuva yapmak için tüylerini kırkmaya başlamış. İşbaşındaki fareleri fark eden Kırkurdu ses etmeden ağzı açık beklemiş ve sonunda farelerden birini kuyruğundan yakalamış.

"Fare Kardeş, şu ağacın tepesini görüyor musun?" demiş Kırkurdu, ağzının kenarından konuşarak. "Ya ağaçta asılı duran gözlerimi görüyor musun?" diye sormuş. "Evet," demiş fare, "Güneşten epey bir şişmişler. Akları hafiften akmaya başlamış. Başlarına da sinekler üşüşmüş." Fare gözleri geri getirmeyi teklif ettiyse de, Kırkurdu ona güvenememiş. Derken "Gözlerinden birini bana ver" demiş fareye. Fare söyleneni yapmış, Kırkurdu da farenin verdiği küçük kara küreyi kendi gözyuvasına yerleştirmiş. Şimdi biraz olsun görebiliyormuş ama göz yerinde dursun diye başını alışık olmadığı bir açıda tutması gerekiyormuş. Kavaklıktan düşe kalka çıkarken bir Bufaloya rastlamış. "Hayrola, Kırkurdu?" diye sormuş Bufalo. Başına gelenleri duyunca Kırkurduna acıyıp gözlerinden birini takdim etmiş. Kırkurdu gözü alıp sol gözyuvasına yerleştirmiş, ama gözün bir kısmı dışarı sarkıyormuş. Bu yüzden Kırkurdu yana eğilmek zorunda kalmış. Yoluna o şekilde devam etmiş.

Sonunda sürücü beni Tuba City'nin dışındaki (tabelasında "Odalarda ısıtma mevcuttur!" yazan) ucuz bir motelde indirdi. Vedalaşmamız çok kısa sürdü; ben de onlara bir hikâye anlatmayı, en olmadı, benzin parasına katkıda bu-

lunmayı isterdim ama ağzı var dili yok bir tiptim, üstelik parasızdım da. Kırkurdu hikâyesinden hiçbir şey anlamamıştım ve hikâyenin öyle ya da böyle bana yönelik bir ima içerdiğinden işkilleniyordum. Rüya gibi, esrarengiz bir hikâyeydi bu. Üniversitedeyken okuduğum şeylerle hiç alakası yoktu. Sözgelimi son sınıfta okuduğum aşkıncı klasiklerde vücudundaki uzuvları değiş tokuş eden karakterler yoktu. Doğru, Thoreau *Walden*'da kendini bütün bu klasiklerin üstünde bir yere koymak istemişti, ama gözleriyle ilgili herhangi bir sorun yaşamıyordu. Bir de Emerson'daki şu "saydam gözküresi"‡ esprisi vardı ama o da yardımsever hayvanların çözeceği bir sorun değil, Amerikan bireyciliğinin zirve anlarından biriydi. Yıllar sonra Kırkurdunun üzerimdeki etkisini biraz biraz anlamaya başladım. Oysa o zamanlar, gizli bir dünyanın bir anlığına açığa çıktığını ve bu açığa çıkışın öyle ya da böyle hikâyenin anlatılma koşullarıyla, yani kışın alacakaranlıkta hızla yol alan arabayla, birbirine yabancı yolcular arasında kurulan anlık samimiyetle ve tabii, araba farının altında belli belirsiz seçilen kırkurtlarıyla alakalı olduğunu düşünmüştüm sadece.

Bu sahneyi her hatırlayışımda, elimde olmadan küçük çaplı bir haz seline kapılır, benzin otomatiği benzin pompaladıkça önümüzde eriyip kaybolan ufukların yarattığı yükselen bir olanaklılık hissi duyarım. Ne zaman bir yolculuğa çıkacak olsam hep böyle hissederim. Onlarca yıldır senede bir iki kez Boston-New York trenine binerim ve o, koca demirden yüklüğün rayların üstünde hızlanmasıyla benim hayal gücüm de istisnasız harekete geçer. Bir yol-

‡ Ralph Waldo Emerson'ın özellikle *Nature* (*Doğa*-1836) adlı kitabında kullandığı felsefi mecaz. Saydam gözküresi doğanın sunduğu her bilgiyi içine çeken gözlemci bireyi temsil etmektedir. Emerson'a göre, birey doğaya sadece bakarak ve onu tüm duyularıyla algılayarak hem onunla hem de içerdiği tanrısal ve bilimsel bilgiyle bir olabilir -çn.

culuğa başlarken her şey insana öyle olanaklı ve anlam yüklü görünür ki. Pencereden akıp giden küçük kasabalar, önünüzde uzanan harcanmamış zaman, sazlıklarda tefekküre dalmış balıkçılar, köprü altlarında mumya gibi kıpırtısız duran güvercinler, çınlamalar eşliğinde tren geçidinin açılmasını bekleyen arabaların arka koltukları, bir on dokuzuncu yüzyıl duvar ustasının ufukta kaybolmakta olan terk edilmiş bir fabrikanın duvarının üst kısmına kondurduğu küçük bir bezeme. Bu hızlı geliş gidiş içinde her şey ama tek tek her şey daha bir ifade yüklü gelir insana. Hareket eden trenin içinden, gerçeğin mat ve kesif dokusunu göremem belki, ama onu dokuyan mekiğin hızla inip kalkan çözgü iplikleri arasındaki hareketini daha geniş bir açıdan görürüm. İşte böyle anlarda kalemimi çıkarıp yazmaya başlarım; sanki manik ve konuşkan bir ruh halinde olan, manzaranın kendisidir de, ben onun seçilmiş, kutlu kâtibiyimdir. Böyle anlarda, olup bitenlerin kusursuz ifadesinin tam karşımda durduğuna kani olurum.

Elbette bir yolcunun kuruntularıdır bunlar. Trende yazdıklarımdan dişe dokunur bir şey çıktığı olmaz. Burnundan amfelamin çeken Jack Kerouac bir dozla bir kitap taslağına başlayıp ona son halini verebilir belki, ama ben öyle yapamıyorum. Italo Calvino son kitabında Avrupa'nın kadim zeki yarı-tanrıları Hermes ve Merkür (hani şu sandaletlerinde kanat olanlar, hani heykelleriyle halen tren istasyonlarını süsleyenler) üstüne kafa yorduğunu söylüyor ve onların hızına, daha yöntemli bir sanatkârlık özleminin verdiği kıskançlıkla baktığını itiraf ediyor. Şöyle diyor Calvino: "Ben Merkür olmayı düşleyen bir Satürn'üm ve yazdığım her şey bu iki itkinin yansıması."[4] Satürn eli ağır bir işçidir; koca bir madeni para koleksiyonu yapıp, paraları koyduğu her zarfı muntazam bir el-

[4] Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millenium* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988), s. 52.

yazısıyla tek tek işaretleyen yahut düzgün olsun diye bir paragrafı on bir kez yeni baştan yazandır o. Satürn dört yüz sayfalık bir kitabı bitirebilir, ama yaptığı tek şey buysa sıkıntıya düşer; ona üstünde çalışılacak lezzette bir şey vermesi için mütemadiyen Merkür'e has içgörüye ihtiyaç duyar.

Bu kitap trende yazılmadı ama, "Merkür'ü düşleyen Satürn"ün ruhuyla dolu. Kitap başka şeylerin yanı sıra, bir yolculuğun başında canlanıp hayat bulan türde bir hayal gücünü betimliyor ve böyle bir hayal gücüne yapılan bir çağrı niteliği taşıyor. Kırkurdu, Hermes, Merkür gibi hilekâr figürlerini konu alan bir kitap bu ve bütün hilekârlar "yolda"dır. Onlar arada-oluşun efendileridir. Bir hilekârın yeri ocağın yanı değildir; mahkeme salonunda, asker çadırında, şaman kulübesinde, manastırda yaşamaz o. Sessizlik anlarında bu yerlerin hepsinden tek tek geçerek, haylazlıklarıyla hepsine hayat katar ama onların yol gösterici ruhu değildir. O dışarıya açılan eşiğin, kasabanın kıyısındaki (küçük bir pazarın kurulduğu) kavşağın ruhudur. Alacakaranlıkta yolun ruhudur o; bir kasabadan diğerine koşar durur, ama aslında iki kasabaya da ait değildir. Yolda yabancılar ve hırsızlar vardır, bir de, çalılıkların arasında, sizin güvenli geçiş belgelerinizden habersiz, karnı aç ve muzip bir hayvan dolanmaktadır. Eskiden böyle yollar, her yolcunun geçerken koyduğu taşlardan oluşan taş yığını anıtlarla işaretleniyordu. Hermes adı bir zamanlar "taş yığınına ait olan" anlamına geliyordu.[5] Bu da bize, taş yığını anıtların birer yol işaretçisinden fazlası olduğunu gösterir; artan bir belirsizliğin damga vurduğu bu gibi ara uzamlarda hüküm süren güçlere ve onlarla pazarlık etmek için gereken zekâya adanmış sunaklardır bunlar.

---

[5] Jacqueline Chittenden, "The Master of Animals," *Hesperia* XVI (1947): 89-114, öz. Bkz. 94vd.

Sağ salim evine varan her otostopçu bir noktada Hermes'e bağlılık ve saygısını bildirmiştir.

Hilekârın seyahat ettiği yol gerçek bir yol olduğu kadar bir ruh yoludur da. Gökyüzüyle yeryüzü, yaşayanlarla ölüler arasında hareket edebilen hünerli bir ustadır o. Bu sıfatla da kimi zaman tanrılar arasında habercilik yapar, kimi zaman da ölüleri yeraltındaki ölüler diyarına götürmek veya aramızda dolaşmaları gerektiğinde onları salmak için mezarları açmak suretiyle ruhlara kılavuzluk eder. Gökyüzüyle yeryüzü arasındaki yol bazen kapalı olur. İşte o zaman hilekâr haberci değil, hırsız sıfatıyla yolculuk eder ve insanların bu dünyada hayatta kalmak için ihtiyaç duyduğu faydalı şeyleri tanrılardan çalar. Bunun Batı'daki ünlü örneği, ateşi çalan kurnaz Prometheus'tur. Bununla beraber, ihtiyaç duyulan bir şeyin gökyüzünden çalınarak yeryüzündekilerin tasarrufuna açılması, dünyanın her yerinde rastlanan bir motiftir. Sözgelimi Kuzey Pasifik sahillerinde rastlanan hilekâr Kuzgun figürü bir su ve gün ışığı hırsızıdır; Japonya adasında tarım sanatlarını gökyüzünde kapalı tutuldukları yerden kurtarıp yeryüzüne sunan da yine bir hilekârdır. (Bu figürler özellikle sıkı korunan bariyerlerde *hilekâr* sıfatıyla karşımıza çıkar, zira o bariyerleri geçip ilerlemeleri için düzenbazlıkta usta olmaları gerekir.)[6]

---

[6] Ben de dahil birçok araştırmacı, "hilekâr"ın yan anlamlarını bu karaktere atfedilen fiillerin kapsamına kıyasla çok sınırlı bulmaktadır. Bazıları bu yüzden hilekârın adını değiştirme yoluna gitmiştir (mesela bir yazar onun için Hilekâr-Dönüştürücü-Kültür Kahramanı adlandırmasını kullanıyor, ki zekice olmakla beraber hantal bir adlandırma bu, bkz. Ricketts, "The Structure and Religious Significance..."). Diğerleriyse "hilekâr" genel teriminin 19. yüzyıl antropolojisinin bir icadı olmasından ve bu figürün yerli kültürlerdeki kullanım amacına uygun olmamasından yakınarak yerel adlara sadık kalıyor. ("Hilekâr" terimini ilk kez, 19. yüzyıl etnoloğu Daniel Brinton'ın *The Myths of the New World*

Kısaca, hilekâr bir sınır-aşandır. Her topluluğun bir hududu, kendine göre bir iç-dış algısı vardır. Hilekârsa ticareti ve alışverişi teminat altına alacak şekilde orada, şehrin ve hayatın kapılarında daima hazır bulunur. Hilekâr, toplulukların kendi toplumsal yaşamlarını eklemlemesine ve ifadelendirmesine aracılık eden iç sınırlarda da hazır ve nazırdır. Bizler sürekli (doğru-yanlış, kutsal-dünyevi, temiz-kirli, erkek-dişi, genç-yaşlı, canlı-ölü vb) ayrımlar üretiriz ve her ayrım çizgisi çektiğimizde, hilekâr o çizgiyi geçip ayrımı karmaşaya sürükleyerek bozar. Hilekâr yaratıcı, dolayısıyla bilge budaladır, saçları ağarmış bebektir, karşı cinsin kıyafetlerini giyendir, kutsal sövgülerin sözcüsüdür. Bir kişinin muteber davranış anlayışı onu eyleme geçmekten alıkoyuyorsa, hilekâr, hayatın akışını yeniden sağlayacak ahlakdışı bir davranış ve aynı anda hem doğru hem de yanlış olan bir eylem önerisi sunmak için

---

(*Yeni Dünyanın Mitleri*) adlı kitabında kullandığı genel kabul görmektedir. Brinton'ın kitabı üç baskı yapmıştır ama Algonkin'lerdeki Manabozho figürüne ilişkin betimlemesi hilekâr tanımına uysa bile, ben üç baskıda da "hilekâr" terimine rastlamadım, bkz. Brinton, 1. Baskı, 1868, s. 162. Ben bu terimin antropolojide ilk kez, James Teit'in *Traditions of the Thompson River Indians* (*Thompson Nehri Yerlilerinin Gelenekleri*) adlı kitabına Franz Boas'ın yazdığı 1898 tarihli önsözde kullanıldığı görüşündeyim, bkz. Boas, "Introduction," s. 4).

Bu sonuncusu kısmen doğru bir tutumdur, zira hilekâr figürü için kullanılan yerel adlandırmaların onun kutsal karmaşıklığını daha etkili şekilde hissettirdiği tartışmasızdır. Ama bu figürün hilekârlığının etnografların icadı olduğu söylenemez. Hermes, Homeros Yunancasında *mechaniôta* diye adlandırılıyor, ki bu terim pekâlâ "hilekâr" olarak tercüme edilebilecek bir terimdir bu (*Hermes'e İlahi*, satır no. 436). Batı Afrika hilekârı Legba ise aynı zamanda *Aflakete* diye adlandırılıyor ve bu ad "sana hile yaptım" anlamına geliyor (*Aflakete*: Pelton, s. 80, 87). Winnebago yerlilerinin hilekârının adıysa "hilebaz/düzenbaz" anlamındaki *Wakdjunkaga* (Radin, s. 132). Kısacası, hilekârlık antropolojinin ortaya çıkışından çok daha eski tarihlere dayanıyor.

boy gösterir. Muğlaklığın ve müphemliğin, çift anlamlılığın ve iki yönlülüğün, çelişkinin ve paradoksun mitik tecessümüdür o.

Standart görüş, hilekârın bir sınır-aşan, diğer bir deyişle bir sınır ihlalcisi olduğu yönündedir. Gelgelelim bu kitabı yazarken, bu görüşte önemli bir değişiklik yapmak gerektiğini fark ettim, çünkü hilekârın bir sınır *yarattığı* veya öncesinde gözden saklanmış bir ayrımı yüzeye çıkardığı durumlar da vardır. Örneğin, bazı mitolojilerde tanrılar önceden yeryüzünde yaşarken, hilekârın yaptığı bir şeyden ötürü göğe yükselmek durumunda kalır. Bu durumda hilekâr, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki uzaklığın müsebbibi olarak karşımıza çıkıyor; tanrıların habercisi sıfatıyla karşımıza çıktığındaysa, kendisinin yol açtığı bir sorunu çözmek için devreye giriyor gibidir.[7] Bu gibi örneklerde sınır yaratımı ve sınır aşımı birbiriyle bağlantılı olduğundan, hilekârı tanımlamanın en iyi yolu, sınırın onun bulunduğu yerde olduğunu söylemektir. Bu haliyle hilekâr ya çizgi çizerek sınırı yaratıyor, ya onu siliyor ya da yerini değiştiriyordur. Her halükârda, girdiği tüm şekillerle bir eşik tanrısı olarak daima orada, sınırdadır.

Hilekârdan eril bir varlık olarak bahsetmemin nedeniyse,‡ bu kapsamda ele alınan bütün figürlerin erkek olması. Elbette, dünyada hilebaz kadınların veya mitolojide çevirdiği dalaverelerle nam salmış kadın figürlerin bulunmadığı anlamına gelmez bu, ama mevcut örnekler arasında, hilekâr figürlerindeki gibi dört başı mamur bir düzenbazlık kariyerine sahip olanların sayısı yok denecek kadar azdır. Bunun çeşitli nedenleri olabilir. En bariz neden, kanonik hilekârların hepsinin ataerkil mitolojilere ait olmasıdır ve öyle görünüyor ki, ataerkilliğin

---

[7] Bkz. Pelton, s. 78.

‡ Yazar özgün metinde hilekârdan bahsederken eril "he" zarfını kullanmasına atıfta bulunuyor -çn.

asal aktörleri marjlarda dahi erkeklerdir. Hal böyleyken, kadınların iktidardan azımsanmayacak ölçüde pay aldığı kültürel bağlamlarda dişi hilekârla karşılaşıp karşılaşmadığımız sorusu geliyor akla. Böyle bir arayıştan eli boş dönmüyoruz belki, ama fazla örnekle karşılaştığımız da söylenemez. Yerli Amerikan folklorunda yer bulan dört başı mamur dişi hilekârlardan birine, ki dişi bir Kırkurdudur bu,[8] her ikisi de anasoylu ve anayersel olan iki Pueblo topluluğunda rastlıyoruz: Hopiler ve Tewalar. Gelgelelim bu dişi Kırkurdu daha geleneksel olan erkek Kırkurduyla yan yana hareket ediyor ve ikisinin birlikte yer aldığı hikâyelerin çoğu erkek Kırkurdu etrafında dönüyor. Üstelik Kuzey Amerika'da anasoylu ve anayersel olan başka birçok kabile var ve hilekâr figürü hepsinde yine erkek olarak karşımıza çıkıyor.[9]

Bir soruşturma hattını da şu şaşılası gerçeği kaydederek başlatmak mümkün: Hilekârlar şehvetin güdümünde olduğu halde, bu hiperaktif cinsellikleri hemen hiçbir zaman bir evlat sahibi olmalarıyla sonuçlanmıyor. Buradan çıkarılabilecek bir sonuç, hilekâr hikâyelerinin doğurgan olmayan yaratıcılıkla ilgili olduğu, bu yaratıcılık türünün de doğurmayan cinsiyetle özdeşleştirildiğidir. Bu açıdan düşünüldüğünde, hilekâr figürlerinin yolda yaşadıkları fırsatçı cinselliğin kadınlar için erkeklere kıyasla daha ciddi sonuçlar taşıdığı açıktır (kaldı ki, şehvet dişi Kırkurdunun özelliklerinden biri *değildir*).*

Kitabın ilerleyen bölümlerinde, hilekâr figürlerine ilişkin giriş niteliğindeki bu izaha daha pek çok şey eklene-

---

[8] Bkz. Ballinger. Daha fazla ayrıntı için bkz. Ek II: Hilekâr ve Toplumsal Cinsiyet

[9] "Hilekâr"ın tanımlandığı başka makaleler için bkz. Douglas Hill; Hynes, "Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters;" Turner, "Myth and Symbol," s. 580-81; Sullivan ve diğ.

* Burada değinip geçtiğim bu mülahazaları kitabın sonunda yer alan cinsiyet konulu ekte daha ayrıntılı ele alıyorum.

cek. Sözgelimi hilekârların cinsel iştahları peşinde nasıl oradan oraya sürüklenip durduklarını, utanmazlıklarını ve kirin onlar için nasıl büyük bir cazibesi olduğunu ele alacağız. Ne var ki, benim açımdan bu başlıklardan daha ilgi çekici olan bir şey var, ki bu, şu an çizdiğimiz ilk portreyi tamamlamak için elzem bir son söz niteliğinde: Tüm yıkıcı davranışlarına karşın, hilekârlar daima kültürün yaratıcıları sıfatıyla baştacı edilmiştir. Hilekârlar hayal gücünde birtakım gerekli şeyleri gökyüzünden çalıp insan soyuna veren figürler olarak yer bulmaz sadece. Onlar yola dirençle devam eden ve bu dünyanın insan yaşamına elverişli bir yer haline gelecek biçimde şekillendirilmesine aracılık eden varlıklar olarak tasavvur edilir. Amerikan yerlilerinin yaradılış hikâyelerinden birinde, Yüce Ruh insanların ortaya çıkışına atıfla Kırkurduna şunları söyler: "Yeni İnsanlar geldiklerinde hiçbir şey bilmiyor olacaklar: ne giyinmeyi, ne şarkı söylemeyi, ne de ok fırlatmayı. Tüm bunları nasıl yapacaklarını onlara sen göstereceksin. Onlar için bufalo avlayacak, onlara somon yakalamayı öğreteceksin."[10] Yunan geleneğinde ise, Hermes sadece ateşi ele geçirmekle kalmaz, ateş yakmak için bir yöntem, bir *techne* geliştirip yayar ve tanrılardan sığır çaldığı zaman insan soyuna aynı anda etlerini o ateşte pişirecekleri evcil hayvanları da sunmuş olur. Öldürme ve yeme etrafında gelişmiş bütün bir kültürel kurumlar kompleksi yalancı bir hırsız olan Hermes'ten türetilmiştir.

Avlanma ve et pişirme gibi sanatlar, zamanın başlangıcına, yani hilekârın bu dünyayı şekillendirme işine ilk giriştiği zamanlara dayanır. Bununla beraber, hilekâr, sonrasında sahneyi terk etmiş değildir. Kültür kahramanı hilekâr daima devrededir; görünüşte toplumsallık dışı olan edimleriyle dünyamızı canlı tutmaya devam eder ve ona varlığını sürdürmesi için gereken esnekliği kazandı-

[10] Lopez, s. 3. Bu hikâye bir Okanagan yaratılış efsanesidir.

rır. Bunun ne anlama geldiğini ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak izah edeceğim; bu hususu şimdi gündeme getirmemin nedeni, kitabın konusu hakkında daha etraflı bir fikir verebilmek. Kitapta sadece hilekâr mitinde ifade bulan imgelemi tarif etmekle kalmayıp, bu mitin ortaya koyduğu bir paradoksu da tartışmaya açmak istiyorum. Söz konusu paradoksu kısaca şöyle ifade etmek mümkün: Kültürlerin kökenleri, canlılıkları ve kalıcılıkları tam da onlara dayanak oluşturan şeyleri deşifre ederek sekteye uğratan figürlere yer açmalarını gerektirir. Bunun nasıl böyle olabildiğine, yani toplumsal hayatın nasıl olup da toplumsallık karşıtı karakterlere kutsalın bir parçası şeklinde muamelesi edilmesine bağlı olabileceğine dair bir fikir verebilmeyi umuyorum.

Kadim hilekâr mitolojisine ilişkin her tartışmada öyle ya da böyle gündeme gelen soru, modern dünyada hilekârların kendilerini nerelerde gösterdiğidir.* Buna verilecek

---

* Modern öncesi veya geleneksel hilekârlara gelince, hilekâr olarak adlandırılan figürlerin listesi epey uzundur. Bu kitapta ancak az sayıdaki temsili hikâyeye odaklanıyorum. Avrupa'da Norsların Loki'si ve Yunanların (ateş hırsızı Prometheus'a ve bilhassa Odysseus'a selam çakan) Hermes'i; Yerli Amerikan mitlerinde yer bulan Kırkurdu, Kuzgun ve Winnebagoların hilekârı Wakdjunaga; Hindistan'da Krişna, daha doğrusu, tereyağı ve gönül hırsızı bir bebek yahut ergen olarak resmedilen Sanskrit olmayan Krişna; Batı Afrika'da (her ikisi de Amerika kıtasına köle ticaretiyle gelmiş olan) Eshu ve Legba; son olarak da Çin'de Maymun Kral. Afro-Amerikalı hilekârlar ise Tavşan Arkidiş (Brer Rabbit) ve Anlamlayan Maymun'dur. Japonyalı Susa-nö-o ve Hermes'in Romalı torunu Merkür ya da simya ilminde sonradan aldığı adla Merkurius gibi diğer hilekârlaraysa kitapta geçerken değiniyorum.

Yerli Amerikan hilekârlarının kısa bir listesini vermek gerekirse: Kuzeydoğu Algonkinlerin Glooscap'i; İrokualar'da Flint ile Sapling; Orta Woodlands'te Manabozho veya Wiska jak; Plains, Plateau

ve Kaliforniya'da Kırkurdu; Kuzey Pasifik'te Kuzgunun yanı sıra Mink ve Bluejay. (Bkz. Thompson, s. 294). Hilekâr Tavşan ise Güneydoğu Amerika'da karşımıza çıkar; Tavşan hikâyeleri Afro-Amerikan Tavşan Arkidiş hikâyeleriyle iç içe geçmiş olmakla beraber, Tavşan Arkidiş hikâyelerinin menşeinin Amerika değil, Afrika olduğu sanılmaktadır (ayrıca bkz. Alan Dudes, "African Tales Among the North American Indians"). İyi bilinen diğer hilekârlar ise, Batı Afrika'da Ananse (bkz. Pelton); Pasifik Adaları'nda Maui (bkz. Luomala) ve Avrupa'da Till Eulenspiegel'dir (bkz. Oppenheimer). İrlandalı hilekârlar için bkz. Harrison ve Doan. Güney Amerikalılar için bkz. Basso ve Sullivan.

Dünya çapındaki hilekârların eksiksiz bir listesini yapmaya kalkışsak, muhtemelen sonsuz bir liste olur bu. Hilekâr sınır aşan bir figürse şayet, insanların sınırlar icat ettiği yerlerde, yani her yerde öyle ya da böyle bir temsilcisi var demektir. Yine de, daha uzun bir liste arayanlar *The Encyclopedia of Religion*'ın "hilekâr" maddesine bakabilirler (New York: Macmillan, 1987). Ayrıca Rickett'in Kuzey Amerikalı hilekâr figürleri üzerine yazdığı 1964 tarihli tezi ile editörlüğü Hynes ve Doty'e ait olan *Mythical Trickster Figures* adlı çalışmaya bakılabilir.

Listemi sonlandırırken, Prometheus'u da bir hilekâr figürü saydığımı iki çekince koyarak belirtmiş olayım. Birincisi, Prometheus ve kardeşi Epimetheus özellikleri itibariyle birbirinden ayrılır (ikisi birbirinin zıttıdır; Prometheus "öngörü"ye, Epimetheus'sa "son görü"ye sahiptir). Dinler tarihinde, müphem ve ayrımlaşmamış erken bir karakter genellikle zaman içinde, biri iyi diğeri kötü, biri bilge diğeri budala, biri yüksek diğeri de aşağı olan iki figüre ayrışır. Fakat hilekâr figürleri bu ayrımlaşmaya direnir. Hilekârın özelliklerini tek tek ayırmak, bu mitolojiden uzaklaşmak demektir.

Prometheus'u ise ancak kardeşiyle birlikte okuduğumuz takdirde bir hilekâr figürü sayabiliriz, ki ana Prometheus hikâyesinde olan da budur: Ateşin çalınmasından sonra ortaya çıkan iyiden ve kötüden iki kardeş *birlikte* sorumludur. Ama yine de iki kardeştirler ve mitin sadece bu kısmında onları gerçek anlamda bir arada görürüz. Prometheus daha çok tek başına tasavvur edilir; örneğin Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* oyununda kardeşinin herhangi bir rolü yoktur.

Bu da beni Prometheus'u olsa olsa bir yarı-hilekâr saymamın ikinci nedenine getiriyor: Prometheus çok acı çeker! Zeus onu

ilk cevap, hilekârların zaten öteden beri bulundukları yerlerde boy gösterdiğidir: Amerikan yerlilerinin kış vakti anlattıkları hikâyelerde, Çin sokak tiyatrosunda, Tereyağı Hırsızı Krişna için düzenlenen Hindu şenliklerinde ve Batı Afrika kehanet seremonilerinde. Afrikalı hilekârlar köle ticaretiyle Batıya yolculuk etmiştir. Bugün Afro-Amerikan hikâye anlatıcılığı geleneğinde, blues müziğinde, Haiti vudu büyülerinde ve daha birçok yerde hâlâ izlerine rastlamak mümkündür. Kaliforniya, Oakland'de bir Yoruba‡ kâhinini ziyaret ettiğimde, hilekâr Eshu için on yedi palmiye çekirdeğinin kenara ayrıldığını görmüştüm.

Modern dünyada hilekârların nerelerde karşımıza çıktığı sorusuna verilecek ikinci cevapsa, birincisini geçersiz kılacak niteliktedir. Yukarıda saydığımız türden geleneksel bağlamlar dışında modern hilekâr diye bir şey yoktur, zira hilekâr figürü yalnızca çoktanrıcılığın girift topolojisinde hayat bulur. Tinsel dünya eğer tek bir kötülük tecessümüyle (şeytan) karşıtlık içindeki tek bir yüce tanrının hakimiyetindeyse, antik hilekâr sırra kadem basar. Burada bir es verip, şeytan ile hilekârın sürekli birbirine karıştırıldıkları halde, aslında aynı şey olmadıklarını belirtmek gerek.* İkisinin birbirine karıştı-

---

bir kayaya bağlar ve sonsuza dek ciğerini yiyecek bir kartalı başına musallat eder. Hikâye kahramanın onulmaz acılar içinde kıvranmasıyla son bulur. Hilekâr ise bunun aksine, bir durumu her zaman tersine çevirip kendini kurtarmakta usta bir kaçaktır ve çok ciddi bir tehlike söz konusu olduğunda, planlarından yahut ego pozisyonundan istisnasız vazgeçer. Tavşan Arkidiş'in bize sempatik gelmesinin nedeni hiç yakalanmamasıdır. Bununla birlikte, hilekârlar da bazen acı çeker ama hikâyeleri katiyen acıyla değil, şakacılık ve kıvraklıkla noktalanır. Prometheus'sa bir hilekâra göre haddinden fazla ciddidir.

‡ Yorubalar Nijerya'nın en kalabalık etnik topluluğudur -çn.

* 1920'lerin sonunda Nijerya'da etnograflar, bilgi kaynaklarının Yoruba hilekârı Eshu hakkında anlattığı hikâyelerin birer

rılmasının nedeni, hilekârdaki müphemliğin yeterince kavranamamasıdır. Şeytan bir kötülük failiyken, hilekâr ahlak*sız* değil, ahlak*dışı*dır. O, deneyimlerimizin iyi ile kötünün ümitsizce iç içe geçtiği büyük kısmını cisimleştirir ve sahneye koyar. Paradoksal bir kategori olan kutsal ahlakdışılığı temsil eder. Antropolog Paul Radin'in yerli Amerikan hilekârı için söylediği şu sözlerin Hıristiyan Şeytan'ı için sarfedildiğini duymamız pek olası değildir:

> Hilekâr aynı anda yaratan ve yıkan, bahşeden ve hükümsüz kılan, başkalarını üçkâğıda getiren ve biteviye üçkâğıda getirilendir... İyiden de kötüden de bîhaber olduğu halde, ikisinden de mesuldür. Ahlaki veya top-

---

"Şeytan" hikâyesi olduğuna hükmetmiştir; zaten misyonerlerin onlara yapmalarını öğrettiği şey de budur. (Bu arada, Yoruba diline tercüme edilen İncil'lerde "Şeytan" yerine "Eshu" adı kullanılmaktadır.) Şeytanı bu defa hilekâr Legba kılığında karşılarında bulduklarından kuşku duymayan Hıristiyanlar, komşu Dahomey'de de aynı şeyi yapmış ve Legba'yı çarpıtarak Âdem ile Havva hikâyesinde yerel bir oyuncu olarak ona yılan rolünü vermiştir. (Eshu ile Şeytanın birbirine karıştırılması konusunda bkz. Herskovits, *Journal of American Folklore*, s. 455 not; Frobenius I, s. 229; Ogundipe I, s. 4, 177. Legba ile Şeytanın birbirine karıştırılması konusunda bkz. Herskovits ve Herskovits, *Dahomean Narrative*, s. 151; Pelton, s. 87.)

Amerika'ya gelince, Winnebago halkı arasında çalışma yaptığı yıllarda (yaklaşık 1908-18) Winnebago hilekârı Wakdjunkaga'nın Şeytanın ta kendisi olduğuna hak getiren Paul Radin'se "burada yeni yarı-Hıristiyan Peyote kültü"nün üyelerini bulduğunu düşünmüştür (Radin, s. 111-2). Hilekârın bir kuş sürüsünü kandırdığı bir hikâyeyi yorumlayan bilgi kaynaklarından biri Radin'e şöyle demiştir: "Biz Winnebago'lar o kuşlarız, Wakdjunkaga ise Şeytan" (Radin, 147-51). 13. yüzyılda, Nors hilekârı Loki etrafında da benzer bir kafa karışıklığı yaşanmıştır. (Winnebago hilekârı ile Şeytanın birbirine karıştırılması konusunda bkz. Radin, s. 112.)

> lumsal hiçbir değere sahip değildir... buna karşın, tüm değerler onun edimleri yoluyla vücut bulur.[11]

İlk bakışta böyle karmaşık görünen bir figürün yok oluşunun insan soyunun tinsel bilincinde bir ilerlemenin, daha inceltilmiş bir ahlaki muhakemenin göstergesi olduğu öne sürülebilir. Fakat bunun tam tersini söylemek de mümkün: Hilekâr figürlerinin bellekten silinmesi veya düşüncesiz bir şekilde Şeytan'la karıştırılması olsa olsa, hayatın muğlaklıklarının geri plana itilmesine hizmet eder. Eylemlerimizin hiçbir ahlaki muğlaklık[12] taşımamasını ümit edebiliriz, ama durum böyle değilken böyleymiş gibi yapmak, doğru ile yanlışın ne olduğu konusunda daha net olmamızı sağlamaktan çok, şişirilmiş bir doğruculukla maskelenmiş bilinçsiz bir zalimliğe götürür bizi.

Modern dünyada hilekârlarla nerede karşılaştığımız sorusuna dönersek, şu ana kadar bu soruya iki cevap verdim: Onlarla ya öteden beri bulundukları yerlerde karşılaşırız ya da "modern"le kastımız çoktanrıcılığın ortadan kalktığı bir dünyaysa şayet, hiçbir şekilde karşılaşmayız. Gelgelelim bunların ikisi de yetersiz cevaplardır. "Bir tanrı nedir?" diye soruyor Ezra Pound ve şöyle cevap veriyor: "Bir tanrı ebedi bir haletiruhiyedir."[13] Şayet hilekâr engelsizce uzanan açık bir yolda hayata canlılık katıyor ve tüm iç-dış sınırlarla oynuyorsa vs, bu halen aramızda olduğu anlamına gelmelidir, çünkü bunların hiçbiri dünyadan silinip gitmiş değildir. Hilekârın işlevleri tıpkı Osiris'in kemikleri gibi dört bir yana saçılmış olabilir, ama bu durum söz konusu işlevlerin tamamen yok olduğu anlamına gelmez. Mesele, onun saçılmış gövdesinin nerelerde yeniden

---

[11] Radin, s. xxiii.

[12] Hilekâr ve ahlaki muğlaklık konusunda bkz. Diamond.

[13] Ezra Pound, *Selected Poetry 1909-1965* (New York: New Directions, 1973), s. 47.

hayat kazanabileceğini veya çoktan kazanmış olduğunu ortaya çıkarmaktır.

Amerika'da yeniden doğan bir hilekâr mitinin kahramanı olmaya aday figürlerden biri, özellikle edebiyatta ve sinemada karşımıza çıktığı haliyle dolandırıcı figürüdür (zaten gerçek dolandırıcıların çoğu hayali olanlar kadar etkileyici değildir ve akıbetleri genellikle daha üzücüdür). Dolandırıcının gizli bir Amerikan kahramanı olduğunu savunanlar bile vardır.[14] Onun şehre inerek, sadece birkaç kişinin bile olsa banka hesaplarını soyup soğana çevirmesi hoşumuza gider, çünkü o Amerika hakkında herkesin bilip de dillendirmediği şeyleri (sözgelimi kapitalizmin yakın çevremizdeki insanlardan çalmamıza nasıl cevaz verdiği veya borsa gibi kurumların nasıl da sabıkalı dolandırıcıların ihtiyaç duyacağı cinsten bir güven gerektirdiği gibi hakikatleri) cisimleştirir.

Eğer dolandırıcı figürü Amerika'nın dillendirilmeyen kurucu babalarındansa, modern hilekârların mevcut olmadığını söylemek şöyle dursun, tam tersi bile ileri sürülebilir: Hilekârlar her yerdedir. Antik dünyada bir yerden bir yere seyahat etmek sadece alışılmadık bir şey olmakla kalmıyor, çoğu kez bir delilik alameti sayılıyordu (sözgelimi bir hikâye "falanca kişi başıboş dolaşıyordu" diye başlıyorsa, dinleyenler belanın kapıda olduğunu şıp diye anlardı) ama günümüzde artık herkes seyahat ediyor. "Amerika" derken yersiz yurtsuz seyyahların ve serbest piyasanın diyarını, yerlilerin değil göçmenlerin diyarını, herkesin her zaman her şeyi söyleyebildiği o arlanmaz toprakları, fırsatların ve fırsatçıların ülkesini, bireylerin birlikte yaşadıkları topluluğa aldırmaksızın hareket etmesinin mümkün olduğu, hatta buna teşvik edildiği o ülkeyi kastediyorsak şayet, hilekâr hiçbir yere kaybolmamış

[14] Gizli bir Amerikan kahramanı olarak dolandırıcı adam konusunda öz. bkz. Kindberg; ayrıca bkz. Haltunnen ve Wadlington.

demektir. "Amerika" hilekârın ilahlaştığı yerdir; hilekâr "Amerika"nın her yerindedir.

Beyaz Avrupalıların bu topraklarda ilk arzı endam ettiği dönemlerde çoğu Amerikan Yerlisinin teşhisi de bu yönde olmuştu. Yerel düzeyde başlangıçtan beri çevreye, periferiye ait olan birçok şeyi merkezi addeden bir ırk ve yaşam tarzıydı bu. Elbette hilekâr figürünü de aynı akıbet bekliyordu. Cheyenne bölgesinde yerli halkın bu kültürle temasından önceki dönemde "hilekâr" için kullanılan sözcük aynı zamanda "beyaz adam" anlamına geliyordu (sanırım bunun nedeni hilekârın yer yer "yaşlı adam" olarak betimlenmesi ve yaşlı adamların beyaz saçlı olmasıdır). Avrupalıların gelişinden sonra katiyen tesadüf sayılamayacak dilsel bir çakışmaydı bu. Nitekim bu kitap için araştırma yaparken, 1899'da kaydedilmiş bir Cheyenne Kırkurdu hikâyesiyle karşılaştım. "Beyaz Adam yolda giderken" diye başlayan hikâye[15] yıllar önce Arizona alacakaranlığında dinlediğim şu göz akrobasisi macerasıyla devam ediyordu ve aradaki tek fark, "Kırkurdu"nun "beyaz adam" olarak değiştirilmesiydi.[16] Bunu öğrendiğim anda, Chevrolet kamyonette anlatılan hikâyede kastedilenin ben olduğumdan zerre şüphem kalmadı. Ne de olsa, kırsalda avare avare dolaşıp otostop çeken, oyunu kendi kuralları-na göre oynayan ve başka adamların benzinini harcayan kişi benden başkası değildi. Sürücü anlattığı hikâye vasıtasıyla bana ufak çaplı bir nasihatte bulunmak istemişti.

Navaholar Kırkurdu hikâyelerini çeşitli saiklerle anlatır.[17] En basitinden, eğlenceli hikâyelerdir bunlar; insan-

---

[15] Kroeber, s. 165.

[16] Kırkurduna "beyaz adam" diyen Cheyenneler bu örneklerden sadece biridir. Batı Afrika'da bir hikâye anlatıcısı, Melville Herskovits'e Eshu'nun kurnazlığıyla siyah adamı değil, beyaz adamı anımsattığını söylemiştir. Bkz. Herskovits, *Journal of American Folklore*, s. 455 not.

[17] Navaholarda hikâye anlatıcılığı, şifacılık ve cadılık konusunda bkz. Toelken, "Life and Death in Navajo Coyote Tales."

ları güldürerek hoşça vakit geçirmelerini sağlar. Yanı sıra insanlara nasıl davranmaları gerektiğini de öğretirler. Kırkurdunun bir şeyleri dört kereden fazla yapmaması; belli bir tevazuya sahip olması; kendi bedenine karşı belli bir saygı duyması gerekmektedir. Ve tabii ki, hikâyelerin eğlencesi kısmen, Kırkurdunun bu gibi emirleri yerine getirmeyi nefsine düşkünlüğünden ötürü reddetmesinden kaynaklanır, çünkü onun kuralları ihlal etmesini seyretmenin dolaylı bir hazzı vardır. Ayrıca potansiyel olarak bereketli bir fantazidir de bu, çünkü dinleyenler sırf muhayyel düzeyde bile olsa yerel sınırların ötesinde uzanan toprakları keşfe davet edilir (Kırkurdu o yüksek ağacın tepesinden kim bilir neler görmektedir?).

Uzun yıllar Navaholar arasında yaşamış bir halkbilimci olan Barre Toelken'e göre, bu hikâyeleri anlatmanın altında başka birtakım güdüler de vardır. Bunlardan en önemlisi, Navaho Kırkurdu hikâyelerinin şifa ritüellerinde kullanılmasıdır. Bu bakımdan, hikâyeler bir nevi ilaç niteliğindedir. Göz akrobasisi hikâyesi sadece Kırkurdunun bencilliğine yönelik bir eleştiri olmakla kalmaz, göz hastalıklarını iyileştirme amaçlı her tür şifa ritüelinde de rol oynar. (Üniversite dördüncü sınıftan sonra bir "göz hastalığı" geçirmiş miydim acaba? Kitap okuyarak öğrenmeye biraz ara verme zamanı gelmişti belki de) Hikâye bir eğlencelik olarak, zevkli bir düzensizlik ve kargaşa fantazisi uyandırırken, bir ilaç olarak ise yara açan kargaşanın ardından, dağılmış şeyleri yeniden birleştirir. Aslına bakılırsa, hikâyeyi böyle ahlaki veya sağaltıcı amaçlar gütmeksizin anlatmak, ona ve topluluğa bir tür şiddet uygulamak anlamına gelir (zira bu durumda hikâye anlatıcısının cadılığa kalkıştığı şüphesi doğar).

Bütün bunlar, hilekârın modern dünyanın her yanında hazır bulunduğu fikrinin bir sınırı olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Amerikan yerlilerinin gezgin, bireyci,

gözü doymaz bir uygarlık yaratmış olmakla iftihar eden beyazlara dair teşhisinin yer yer bu fikri yansıttığı doğru. Fakat insan Kırkurdu hikâyelerinin girift kullanımlarına dair bir fikir edindiğinde, çoğu modern hırsızın ve gezginin hilekârın dünyasına ait önemli bir unsurdan, yani o dünyanın kutsal bağlamından yoksun olduğunu görüyor hemen: Ortada ritüel bağlamı yoksa, hilekâr da yok demektir. Hilekârın ahbapları, yani hilekârın haylazlığını sürdürdüğü yerleşik alanlarda ikamet eden diğer bütün tinsel güçler bizimle değilse, hilekâr da bizimle değildir. Sığırlarını çaldığı ağırbaşlı Apollon yahut yeraltı dünyasından kızını kurtardığı acılı Demeter olmadan, Hermes'i hakkıyla tahayyül etmek olanaksızdır. Yolların tanrısı hilekâr, yolculuğunun anlam kazanması için daha yerleşik alanlara ihtiyaç duyar. Herkes seyahat edince ortaya çıkan sonuç hilekârın ilahlaştırılması değil, başka bir şekilde ölmesidir. İşte yine başladığımız noktaya döndük: Hilekâr ya çoktanrıcılığa aittir ya da çoktanrıcı olmayan bir bağlamdaki mevcudiyeti en azından, hem sınırlara bağlılıkla riayet eden hem de sınırların canlılığının uzun vadede muntazaman ihlal edilmelerine bağlı olduğunu ikrar eden, yani bu sıradışı ikili tavra sahip olan başka güçler, insanlar, kurumlar ve geleneklerle ilişkiyi gerektirir.

Şu halde, yirminci yüzyılın gezgin, yalancı, hırsız ve utanmaz figürlerinin çoğunun hilekârla uzaktan yakından alakası yoktur. Bu figürlerin gerçekleştirdiği ihlaller ya yeterince incelikli değildir ya da tam yüksek bir incelik seviyesine ulaşacakken aniden düşüşe geçen cinstendir. Hilekâr öyle alelade bir yalancı veya hırsız değildir.* O ya-

* İnsanların bana sürekli söylediği şeylerden biri, düzenbaz politikacıların modern birer hilekâr olduğu, ama ben bu konuda epey şüpheliyim. Zira hilekârları hilekâr yapan şey sadece genellikle dünyevi ve küçük amaçlar gütmeleri değil, merkezdense çevreye ait olmalarıdır. Hilekâr figürü iktidarı ele geçirecek olsaydı,

lan söylediği veya hırsızlık yaptığı zaman bir şeylerin yanına kâr kalmasını veya zengin olmayı değil, yerleşik hakikat ve mülkiyet kategorilerini altüst etmeyi ve bu yolla olanaklı yeni dünyaların yolunu açmayı amaçlar. Pablo Picasso'nun "sanat doğruyu söyleyen bir yalandır" sözü, bizi kadim hilekârın ruhuna yaklaştırır. Picasso içine doğduğu dünyayı yeniden şekillendirip canlandırmanın peşindeydi. O bu dünyayı ciddiye aldı, altüst edip parçalarına ayırdı, sonra da ona yeni bir biçim verdi.

Zaten kitapta bu yıkıcı muhayyilenin aramızda nerelerde nasıl yaşamaya devam ettiğini bulmak ümidiyle çoğunlukla sanat pratiklerine yöneliyorum. Bazı sanatçılar kurduğum anlatıda merkezi rol oynuyor: Bunlardan biri Picasso, ama Marcel Duchamp, John Cage, Allen Ginsberg, Maxine Hong Kingston gibi başkalarına da yer veriyorum. (Ayrıca sanatı hitabet, eylem alanı ise politika olan Amerikalı köle Frederick Douglass'a da bir bölüm ayırıyorum.) Bununla birlikte, söz konusu şahsiyetlerden herhangi birinin hilekâr olduğu gibi bir sav öne sürmüyorum. "Hilekâr," Hermes ve Kırkurdu gibi somut örneklerinden zaten çoktan uzaklaşmış bir soyutlamadır. Gerçek kişiler ise arketiplerden de arketiplerin yerel versiyonlarından da her zaman daha karmaşıktır. Ralph Ellison *Görülmeyen Adam* romanını, Batı Afrika hilekârları ile onların Amerikan folklorundaki Tavşan Arkidiş (Brer Rabbit) gibi torunlarının çağrıştırdığı örüntüye yerleştirmeye teşebbüs eden bir arkadaşına yazdığı hırçın cevapta şöyle diyor: "İnsan, arketiplerin de tıpkı vergiler gibi hep bizimle, dolayısıyla edebiyatla yaşamaya mahkûm olmasını umuyor ama zaman, mekân ve koşulların oluşturduğu belirli bir dokunun içinde yaşayan insan, el mecbur, bu ikisi [arketipler ve edebiyat] arasında bir yerde duruyor ... Arketip-

o anda hilekâr olmaktan çıkardı. Düzenbaz politikacıysa bir kültür kahramanı değil, düpedüz sahtekârdır.

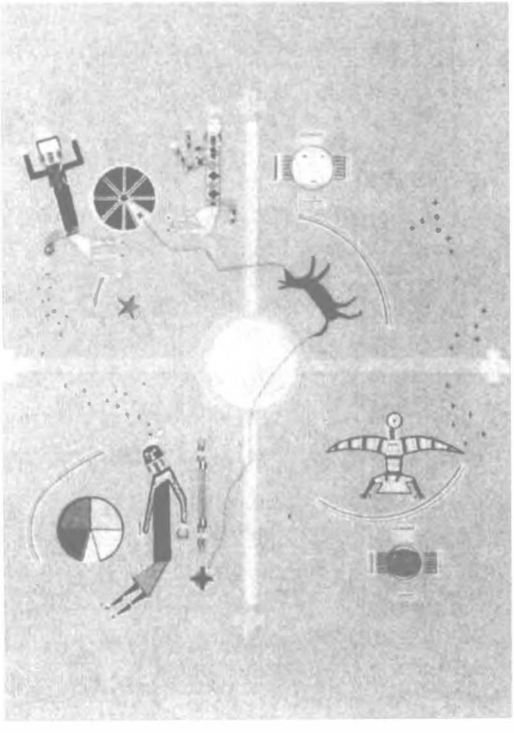
ler zamandan münezzehtir, romanlarsa zamanın tasallutu altındadır."[18] Özgül (orijinalden kopya) olanın genel olandan yakınmasının sesidir bu; alacalı bulgunun rafine teoriye verdiği sert karşılıktır: "Romanımı arketipin asit teknesine batırma."

Bana gelince, kitapta yer verdiğim sanatçıların birer hilekâr olduğu değil, sanat pratiği ile hilekâr mitinin belirli noktalarda kesiştiği kanısındayım. İkisinin birbirini aydınlatabileceği ümidiyle hilekâr hikâyeleri ile eylem halindeki hayal gücünün belli örneklerini yan yana getiriyorum. Yöntemim olur da işe yararsa, bunun nedeni, özgül bir sanat eserinin ardındaki gerçek hikâyeyi açığa çıkarıyor olmam değil, sadece, kesişmelerin yeniden düşünüp görmemizi sağlaması açısından bereketli olmasıdır. Yeniden düşünüp görme gayesi hilekârın ruhuyla da uyumludur, zira o tüm arketiplere saldıran arketiptir. Miti parçalarına ayırıp altüst etme tehdidi taşıyan mit karakteridir o. Ezeli ebedi olan her şeyden kuşku duyan ve zamanın tasallutu altındaki bu dünyaya nasıl iniş yapacaklarını görmek için onları göksel mahfazalarından çıkarıp aşağıya sürükleyen "ebedi bir haletiruhiye"dir.

[18] Ellison, *Shadow and Act*, s. 46, 57.

BİRİNCİ KISIM

DOĞA TUZAĞI



1

İŞTAHIN TUZAĞINI ATLATMAK

Beyazyem
Açıyor kara gözlerini
Kanun ağında.
–Basho[1]

YEM HIRSIZI

Hilekâr miti, yaratıcı zekâyı iştahtan türetir. Mit asıl derdi beslenmek olan bir varlıkla başlar ve aynı varlığın gelişerek zihnen kıvraklaşması, hem hile yapma hem de hileyi açığa çıkarma konusunda ustalaşması, kendi izini saklama ve başkalarının kendi izlerini saklama yöntemlerini görme becerisi kazanmasıyla son bulur. Hilekâr karnı aç yola çıkar ama çok geçmeden, öteden beri süregelen bir gelenekte sanatın önkoşulu olarak yer bulan yaratıcı hile türünde ustalık kazanır. Aristoteles, Homeros'un bize evvela "usulüne göre yalan söylemeyi öğrettiğini" belirtir.[2] Homeros yalanları öyle gerçek gösterir ki, onlar dünyamıza girip aramızda gezinir. Odysseus bugün hâlâ aramızda dolaşmaktadır ve Homeros'un kendi otoportresi gibidir, zira dedesi Autolycus'tan, onun

[1] Basho, Blyth içinde, *Haiku*, s. 21.

[2] Aristotle, *Poetics*, 1460.

da kendi babası Hermes'ten devraldığı bir sanat olan yalanda ustadır.[3] Zaten Hermes de, bu bölümde ele alacağımız eski bir hikâyede anlatıldığı gibi, yalan uydurmayı canı fena halde et çeken aç bir tıfılken keşfetmiştir.

Bu hikâyeyi şimdi anlatırsam, kıvrılıp büklümlenerek ilerleyen bir anlatıdan buraya dümdüz bir çizgi çekmiş ve söyleyeceğim şeyi vaktinden evvel söylemiş olacağım. Halbuki her şeye en başından, yani hilekârın karnını nasıl tok tutacağını öğrenmesiyle başlamamız gerekiyor.

Hilekâr hikâyeleri, bariz biçimde çok daha girift kültürel anlamlar taşıdığında bile avlanmanın her şeyden daha hayati olduğu günlerden kalma bir dizi imgeyi muhafaza eder. Eski Nors hikâyelerinde anlatılana göre,[4] haylaz Loki bir keresinde diğer tanrıları öyle kızdırır ki, kaçıp saklanmaktan başka çaresi kalmaz. Loki sığındığı dağlarda kendine dört yanında kapılar olan bir ev yapar, böylece dört yandan ufku gözleyebilecektir. Gündüzleri oyalanmak için kendini somon balığına dönüştürüp dağlardaki ırmaklarda yüzer, şelalelerden atlar. Loki bir sabah ateşin başında oturmuş diğerlerinin onu nasıl yakalayabileceğini kafasında kurmaya çalışırken, orada duran bir sicimi eline alır ve balık ağlarının öteden beri örüldüğü şekilde örerek bir ağ yapar. Tam o sırada diğerlerinin yaklaştığını fark eden Loki ağı ateşe attıktan sonra somon balığına dönüşüp yüzerek uzaklaşır. Ama tanrılar Loki'nin ördüğü ağın küllerini bulur ve böylece onu yakalamak için nasıl bir tuzak kullanacaklarını anlamış olurlar. Bu sayede de sonunda Loki'yi yakalarlar.

Hilekârın marifetlerinin ikircikli karakterini çok iyi ortaya koyan bir hikâyedir bu: Balık ağını hayal edip ilk bulan, sonra da onunla yakalanan Loki'dir.[5] Dahası, bu tu-

[3] *Odysseia* XIX:432.

[4] Young, s. 84-5.

[5] Lopez, s. 73.

zak hilekârın başlıca icatlarındandır. Sözgelimi Amerikan yerlilerinin yaradılış hikâyelerinde, Kırkurdu insanlara somon yakalamayı öğretirken kütük ve dallardan ilk balık bendini yapar. Kuzey Pasifik sahillerinin hilekârı Kuzgun ise ilk balık oltasını yapar,[6] örümceğe ve insanlara ağ örmeyi öğretir.[7] Yunanistan'da hilekârlığın tarihi de benzer kökenlere sahiptir. "Hile"nin Homeros Yunancasındaki karşılığı *dólos*'tur[8] ve terimin bilinen en eski kullanımı hayli dikkate değer bir hileye atıfta bulunmaktadır: Balık yakalamak için kancanın ucuna yem takmak.

İster doğuda ve batıda, ister kuzeyde ve güneyde olsun, dünyanın en eski numarası budur. Patates soyacağı, gaz sayacı, ilmihal ya da ses çatalı icat ettiğine inanılan bir hilekâr yoktur; o, balık avlamak için kullanılan tuzakları icat edendir.

> Kırkurdu bir gün büyük bir ırmağın yanından geçerken birden midesi kazınmış. Kavak sırıkları ile söğüt dallarından bir balık tuzağı yapıp suyun içine koymuş. Ardından da "Somon!" diye seslenmiş, "Gel, bu tuzağa düş." Çok geçmeden büyük bir somon gelip tuzağın oluğuna takılmış. Somon kurtulayım derken sıçrayarak kendini ırmağın kenarına fırlatınca, Kırkurdu onu sopayla vurarak öldürmüş ve "Şöyle güzel bir gölgelik bulayım da şunu pişireyim" diye düşünmüş.[9]

---

6 Ricketts, "The Structure and Religious Significance...," s. 139.

7 *A.g.e.*, s. 142.

8 Bkz. Norman O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 21-23 ve Detienne, *Cunning Intelligence*, s. 27-28. Sözcüğün bilinen en eski kullanımına Homeros'un rastgele benzetmelerinde rastlanır: "Denize çıkıntı yapan kayanın üstünden bir balıkçı... küçük balıklara bir tuzak gibi nasıl atarsa yemli oltasını [*dólos*], işte öyle..." (*Odysseia* XII: 252).

9 Lopez, s. 73.

Hilekâr yaptığı tuzaklara düşmeleri için genellikle bizzat avlarının özelliklerinden yararlanır. Kuzey İdaho'da anlatılan bir Nez Percé[‡] hikâyesinden aldığımız bu parçada, Kırkurdu somon bendini yaparken, somonların kendi kuvvetlerinden faydalanmaktadır. Somonlar yumurtlamak için ırmakta akıntıya karşı yüzer; ırmakta izleyecekleri güzergâhı cinsel iştahları veya içgüdüleri belirler, Kırkurdu da onların bu özelliğiyle iş görür. Ucuna yem takılmış bir olta kancasında dahi *harekete geçiren* kuvvet kurbanın açlığıdır. Kancanın ucundaki solucan sadece orada durmaktadır; onu kapansa balığın kendisidir. Batı Plains bölgesinde anlatılan bir Crow[¶] hikâyesinde de yine, Kırkurdu iki bufaloyu güneşten gözlerinin kamaşacağı bir düzlüğe sürüp sonra da uçurum kenarına kaçışmalarını sağlayarak tuzağa düşürür.[10] Bufalo gibi büyük otoburların yırtıcılara karşı doğal savunma mekanizmalarından biri çevikliklerdir. Kırkurdu da (veya bufaloları aynı yolla avlayan Amerikan yerlileri de) bu hayvanların içgüdüsel savunma mekanizmalarından yararlanarak, onları güneşi doğrudan alan açıklıklardan uçuruma doğru sürer. Böylece çeviklikleri bufaloların aleyhine döner. Tuzaklar icat eden hilekâr bu anlamda bir iştah ve içgüdü teknisyenidir.

Hal böyle olunca hilekârın, Loki hikâyesinde anlatıldığı gibi, kendi tuzaklarına düştüğü de olur. Hilekâr aynı anda hem kültür kahramanı hem de budala; hem avlayan hem de ahmaklığı yüzünden av olandır. Hilekâr acıkınca bazen yemeğini yakalamak için zekice tuzaklar geliştirir, bazen de aklı başından gider. Tavşanın Kırkurdunu birkaç kez dümene getirdiği, Texas'ta anlatılan bir Apaçi hikâyesi şöyle sonlanır:

---

‡ Amerika'nın İdaho bölgesinde yaşayan yerli halk -çn.

¶ Amerika'nın Montana bölgesinde yaşayan yerli halk -çn.

10 Lopez, s. 127-28.

Tavşan bir karpuz tarlasına gelmiş. Tarlanın ortasında kauçuk sakızından yapılmış bir çöp adam duruyormuş. Tavşan ona ayağıyla vurunca ayağı yapışıp kalıvermiş. Onu kurtarayım derken diğer ayağı, sonra sırayla iki eli, en sonunda da kafası yapışmış. Kırkurdu onu bu halde bulmuş.

"Bu halde ne yapıyorsun böyle?" diye sormuş Kırkurdu.

"Bu karpuz tarlasının sahibi onunla karpuz yemediğim için bana kızdı. Beni buraya yapıştırdıktan sonra da ara sıra gelip bana zorla tavuk yedireceğini söyledi. Ona yemeyeceğimi söyledim ben de."

"Ne aptalsın. Ben senin yerine geçerim."

Kırkurdu, Tavşanı oradan çekip kurtarmış ve sakızdan tuzağa kendisini yapıştırmış. Karpuzların sahibi olan çiftçi gelip Kırkurdunu görünce, onu vurarak delik deşik etmiş.[11]

Kırkurdu sadece sakızdan tuzaklara yapışmakla da kalmaz. Başka hayvanlar, genellikle de kurnaz kuzeni Tilki, Tavşan veya Örümcek tarafından aptal yerine konarak etini onlara kaptırır.

Hilekâr tuzak kurma konusunda maharetlidir ama iş tuzaklardan kaçmaya gelince, o kadar açıkgöz değildir. Kanımca, hilekâr miti avcılık zekâsının kademeli oluşum hikâyesini de içermektedir. Hilekâr sanki tam da kendisi bir balık olduğu için bir balık tuzağını tasavvur edebilmiştir. Hinlik ancak daha fazla hinlikle alt edilebilir. Kırkurdu tam da başkalarının ince zekâsıyla karşılaştığı için ince bir zekâya sahiptir. Taşralı bir hödüğün ancak onu eğitecek yeteri kadar dolandırıcıdan kazık yedikten sonra kozmopolit olup çıkması gibi bir şeydir bu.

Son dönemlerde evrim teorisinde ortaya çıkan yeni fi-

[11] Lopez, s. 113.

kirler bu savları yankılar niteliktedir. Harry Jerison *Evolution of the Brain and Intelligence* (*Beynin ve Zekânın Evrimi*) adlı kitabında etoburlar ile avladıkları otoburların zekâlarının çarpıcı bir karşılaştırmalı tablosunu sunuyor.[12] Kabaca beynin vücut büyüklüğüne oranını endeks alan Jerison'ın tablosuna bakınca, tarihin herhangi bir anında etoburlarla otoburları karşılaştırdığımızda, avcıların avlarından her zaman biraz daha zeki olduğunu görüyoruz. Bununla birlikte, Jerison'a göre, ortada hiçbir zaman sabit bir ilişki yok, zira her iki tarafta da yavaş ve aşamalı bir zekâ artışı söz konusu. Beyin-vücut oranını birden ona kadar ölçeklendirdiğimizde, antik çağda bu oranın otoburlarda iki, etoburlarda dörtken, otuz milyon yıl sonrasında otoburlarda dörde, etoburlarda ise altıya yükseldiğini görüyoruz. Bir otuz milyon yıl daha ileri gittiğimizde, aynı oranın otoburlarda altıya, etoburlarda ise sekize yükseldiğini, son kertedeyse, otoburlarda dokuza, etoburlarda da ona çıktığını görüyoruz. Görünüşe göre, avcılar biraz daha zeki, ama avların zekâsı da sürekli gelişiyor. Evrim teorisinde, av ile avcı arasındaki gerilim zekânın oluşumuna yön veren başlıca motorlardan biridir, zira iki taraf mütemadiyen dönüşlü bir şekilde birbirine karşılık vermektedir.

Şayet hilekâr miti, zekânın aşamalı gelişim öyküsünü içeriyorsa, bu hikâyenin sonu nereye varmaktadır? Etobur avcının beyin-vücut oranı ona vardığında neler olur mesela?

Batı Amerika'da Kırkurdu etrafında azımsanmayacak çeşitlilikte bir folklor gelişmiştir. Bu hikâyelerden birine bakılırsa, eski zamanlarda koyun yetiştiriciler sürülerine dadanan kurtlardan ve kırkurtlarından, dışarıya zehirli kargabüken (striktin) özüne bulanmış leşler koya-

[12] Jerison, s. 313.

rak kurtuluyordu. Anlatılana göre, bu yöntemle çok sayıda kurt öldürülüyordu ama leşlerin zehirli olduğunu zamanla fark eden kırkurtları artık bu tuzağa düşmüyordu. Başka bir hikâyeye göre ise, madeni kapanlar kuran avcılar misk sıçanı, vizon, tilki ve kokarca yakalarken, kırkurdu yakaladıkları çok nadir oluyordu. Kırkurtları tuzaklarla kendilerine has bir ilişki geliştirmiştir; bir doğa bilimcinin de dediği gibi: "kırkurtlarının bir espri anlayışına sahip olduğu ... sonucuna varmamak güçtür. Aksi takdirde, tecrübeli kırkurtlarının kurulan tuzakları eşeleyerek yerinden çıkarıp ters çevirdikten sonra üstlerine işemeleri veya dışkılamaları başka türlü nasıl açıklanabilir?"[13]

Bu imaj bizi, kırkurdu ile tuzaklar arasındaki ilişkinin üçüncü veçhesine getiriyor: Bir Kırkurdu tuzağın üstüne dışkıladığında, av ya da avcı değil, üçüncü bir şey konumundadır. Alaska'da anlatılan bir Tlingit‡ hikâyesinden alınmış şu parça üçüncü şeyi adlandırmamıza yardımcı olacak:

> [Kuzgun] bir gün kalabalık bir insan topluluğunun balık avlamak için kurduğu bir kamp yerine gelmiş... Hanelerden birine girmiş ve balık avlarken yem olarak ne kullandıklarını sormuş. "Yağlı et" diye cevap vermiş hanedekiler. Bunun üstüne Kuzgun, "Kancalarınızı gösterin de bakayım, yeterince yem koyuyor musunuz" demiş ve kancalarına yemi nasıl geçirdiklerini dikkatle incelemiş. Balıkçılar balık avlamaya çıkınca gizlice peşlerinden gidip kancadaki yemi almak için suya dalmış. Balıkçılar yemin yenmekte olduğunu his-

[13] Leydet, s. 65; ayrıca bkz. Leydet, s. 95, 108vd., 126-27, 147 ve Snyder, s. 68.

‡ Kuzey Amerika'da, kuzeybatı Pasifik sahillerinde yaşayan yerli halk -çn.

> settikleri anda oltalarını hızla çekmişler ama kancanın ucunda hiçbir şey bulamamışlar.[14]

Hikâyenin sonunda, bu küçük numaradan ötürü Kuzgunun başı belaya girer (balıkçılar onun gagasını çalar, o da gagasını geri almak için incelikli bir tezgâh kurmak zorunda kalır) ama şimdilik bizim için önemli olan sadece, balıklar ile balıkçılar arasındaki ilişkide hilekârın kenara çekilip üçüncü bir taraf olmasıdır.

Afrika'daki Zulu halkının Thlókunyana adıyla bilinen hilekârında da yine aynı motifle karşılaşıyoruz. Thlókunyana "sansar büyüklüğünde" ufacık bir adam olarak tasavvur edilir. Nitekim diğer adlarından biri, kuyruğunun ucu siyah olan kızıl sansar anlamına gelmektedir. Bir Zulu hikâye anlatıcısı bu hayvanı şöyle tanımlıyor:

> Diğer bütün hayvanlardan daha zeki, çünkü aşırı kurnaz. Vahşi kedi yakalamak için bir tuzak kurulmuşsa, o [sansar] hemen tuzağa gelip kedi için yerleştirilmiş olan fareyi kaptığı gibi kaçar: Kedi gelmeden fareyi tuzaktan çıkaran odur, kedi geldiğindeyse, sansar fareyi çoktan mideye indirmiş olur.[15]

İnanca göre, bir avcı bu hilebaz sansarı yakalamayı becerse bile bu ona uğursuzluk getirir. Ayrıca sansarın yakalandığı tuzakta da bir tür uğursuzluğun veya büyü etkisinin kalacağına, bu etkinin tuzağın gücünü ebediyen gölgeleyeceğine, dolayısıyla o tuzakla artık av yakalanamayacağına inanılır.[16]

İster gerçek hayatta ve folklorda Kırkurdu olarak, isterse mitolojide Kuzgun veya Thlókunyana olarak karşımı-

---

[14] Swanton, s. 8; ayrıca bkz. Thompson, s. 306.

[15] Callaway, s. 3.

[16] *A.g.e.*, s. 4 ve dipnotu.

za çıksın, hilekâr tuzaktaki yemi zekice fark eder, bu da yakalanmasını daha zorlaştırır. Zehre bulanmış leşe yaklaşmayan kırkurdu bunun belki en yalın örneğidir; zehirlenmez belki ama yiyecek bir şey de elde edemez. Kuzgun ve Thlókunyana bu bakımdan daha kurnazdır; onlar eti tuzaktan alarak yemeyi beceren yem hırsızı hilekârlardır. Bu hikâyelerin hepsinde de bir av-avcı (örn. balık-balıkçı) ilişkisi vardır, ama yem hırsızı bu ikili yeme oyununa doğrudan katılmaz. O bir parazit veya dış asalak gibi, avcı ile av arasındaki çatışmanın hemen dışında durarak karnını doyurur. Bu konumu açısından bakıldığında, yem hırsızı yeme oyununun alışıldık kurallarının bir tür eleştirmeni olarak kendini göstermekte ve bu kuralları altüst etmektedir. Öyle ki, uğradığı kapanlar etkisini kaybetmektedir. Kırkurdunun boş tuzağa bıraktığı mesajı yorumlayan hangi avcının gururu incinmez ki?

Aktardığımız hikâyelerin hepsinde de hilekâr karnını doyurmaktan fazlasını yapmak, yani kendisi yem olmadan karnını doyurmak zorundadır. Hilekârın zekâsı, kaynağını iki açıdan iştahtan alır: O aynı anda hem açlığını gidermekte hem de kendisinin olmayan her tür açlığı alt etmektedir. Bu ikincisi önemli bir izlektir. Okanagan[‡] yaradılış efsanesinde Kırkurduna Yeni İnsanlara somon avlamayı öğretmesini buyuran Yüce Ruh sözlerine şöyle devam eder: "Senden yapmanı istediğim önemli bir iş var... Yeryüzünde sayısız kötü mahluk yaşıyor. Onları öldürmen gerek, yoksa Yeni İnsanları yerler... Yeni İnsanlar bu insan yiyen canavarları öldürdüğün ve ... onlara hayatta kalmanın tüm yollarını öğrettiğin için sana hürmet edecekler."[17] Hilekâr Kuzey Amerika'da da yine insanla beslenen canavarları alt etmek için devreye girer.

---

‡ Kanada'nın batısındaki British Columbia bölgesinde yaşayan yerli halk -çn.

17 Lopez, s. 3.

Demek ki, hilekâr miti bu dünyada önüne geleni yiyip yutan büyük güçler olduğunu ve hilekârın zekâsının sadece kendini beslemeye değil, bu doymak bilmez güçleri kurnazlıkla alt etmeye de hizmet ettiğini söylemektedir bize. Avcı ile onu zekâsıyla alt eden av arasında mücadeleye dayalı tipik bir karşılaşma vardır. Oysa yem hırsızı mücadeleye ve karşıtlığa dayanmayan farklı türden bir strateji önermektedir. Burada hilekâr avcı ile avın karşı karşıya geldiği yerde beslense bile, oyuna girince onların kurallarıyla değil, kendi kurallarıyla oynar. Demek ki, hilekârın kurnazlığının ardındaki bir diğer güç de, kendini yeme oyunundan tümüyle çıkarmak ya da en azından, ne kadar uçlara gidebileceğini ve karnını yine de doyurabileceğini görmektir (çünkü yemek yemeyi bırakırsa, hilekâr olmaktan çıkacaktır).

İŞTAH ORGANLARINI YEMEK

Tanrı her erkek, kadın ve çocuğa günde üç kere
ne kurban etmesini şart koşar?
-Yoruba bilmecesi[18]

İştahın kökenlerini izah eder görünen fazla hikâye yoktur ama Kuzey Pasifik sahillerinde yaşayan Tsimshian halkının hilekârı Kuzgun hakkındaki hikâye çevriminin başında yer alan bir hikâyede buna yakın bir şey bulmak mümkün. "Kuzgun Doymak Bilmiyor" hikâyesi,[19] iştahın tuzağından kaçıp kurtulmaya yönelik bir arzu ve bu arzunun sınırı etrafında kurgulanmıştır.

Görünüşe göre, bir zamanlar tüm dünya çepeçevre karanlıkla kuşatılmış haldeymiş. Eskiden Kraliçe Charlotte Ada-

[18] Walker, *Nigerian Folk Tales*, s. 4.

[19] Akt. Boas, "Tsimshian Mythology," s. 58-60.

larında hayvanların yaşadığı bir köy varmış. Hayvanların şefi ile karısı da tek çocukları olan, pek düşkün oldukları oğullarıyla birlikte bu köyde yaşarmış. Babası oğlunu bütün tehlikelerden uzak tutmaya çabalarmış. Bu yüzden, oğlana oturdukları büyük evin arka tarafındaki kendi yatağının üstünde bir yatak yapmış. Onu sürekli yıkayıp temizlemiş ve oğlan nihayet koca bir delikanlı olmuş.

Bu boylu poslu delikanlı günün birinde hasta düşmüş ve çok geçmeden ölmüş. Annesiyle babasının ağlamaktan göz pınarları kurumuş. Hayvanların şefi kabileyi evine davet etmiş. Bütün kabile toplandığında, şef oğlunun naaşının yere yatırılmasını emretmiş ve "Bağırsaklarını çıkarın," demiş. Kabile üyeleri delikanlının bedenini yere yatırıp bağırsaklarını çıkardıktan sonra bağırsakları evin arka tarafında yakmışlar, cansız bedeni de babasının oğlu için yaptığı yatağa yatırmışlar. Oğullarının cesedinin altında yatan şefle karısı her sabah uyanıp ağıt yakıyor, kabile üyeleri de onların ağıtlarına eşlik ediyormuş.

Şefin karısı bir sabah gün doğmaya yakın matem tutmak için kalkınca başını kaldırmış ki ne görsün; evvelce oğlunun yattığı yatakta ateş parçası gibi ışık saçan bir delikanlı yatıyormuş. Kadın kocasına seslenmiş ve yatağa tırmanarak sormuş: "Sen misin, canım oğlum? Bu sen misin?" "Evet, benim," diye karşılık vermiş ışık saçan delikanlı. Bunu duyan anneyle babanın yüreği sevinçle dolmuş.

Şeflerini ve eşini teselliye gelen kabile üyeleri ışık saçan delikanlıyı karşılarında görünce şaşkınlıktan küçük dillerini yutmuşlar. Delikanlı onlara şöyle demiş: "Göktekiler sonu gelmeyen ağıtlarınızdan öyle usandı ki, gönlünüze su serpmek için beni aşağı gönderdi." Prensin yeniden aralarında yaşayacak olmasına herkes pek sevinmiş; annesiyle babasıysa oğlanın üstüne her zamankinden daha çok titrer olmuş.

Şefin koca cüsseli iki kölesi varmış: bedbaht bir adam ile karısı. Bu iri yarı kölelerin adı İki Uçlu Ağız'mış. İkisi her sabah eve envai çeşit yiyecek getirirmiş. Her av dönüşü, koca bir parça balina eti getirip ateşe atar, yerlermiş.

Oysa, ışık saçan delikanlı hemen hiç yemek yemiyormuş. Günler böyle geçip gitmiş. Delikanlı ağzına bir lokma et alıp biraz çiğnedikten sonra yutmadan tükürüyormuş. Annesi ona yemek yedirmeye çalışıyormuş ama o annesinin verdiği her şeyi geri çeviriyor, boğazından bir lokma geçmeden yaşayıp gidiyormuş. Annesi bu duruma çok dertleniyor, oğlunun yine ölmesinden korkuyormuş. Bir gün ışık saçan delikanlı gezintiye çıkınca şef oğlunun yatağına çıkmış ki ne görsün; kendi öz oğlunun cansız bedeni öylece yatakta yatıyormuş! Şef buna rağmen yeni oğlunu sevmekten vazgeçmemiş.

Bir zaman sonra şefle karısı dışarıdayken İki Uçlu Ağız adlı köleler yine koca bir parça yağlı balina etiyle çıkagelmiş. Balinanın yağını ateşe atıp yemişler. O sırada delikanlı yanlarına yanaşıp sormuş: "Nasıl bu kadar acıkabiliyorsunuz?" İki koca köle cevap vermiş: "Acıkıyoruz çünkü kaval kemiklerimizdeki yara kabuklarını yiyoruz." "Peki bunları yemek hoşunuza gidiyor mu?" diye sormuş delikanlı. "Ah, hem de nasıl, tatlım," demiş erkek köle.

"O zaman ben de bir tadına bakayım şu kabukların," deyivermiş prens. "Olmaz, tatlım! Bizim gibi olmaya özenme sakın!" diye karşı çıkmış köle kadın. "Sadece tadına bakıp tükürürüm ben de," demiş prens. Derken adam balina etinden bir parçacık kesip üstüne küçücük bir yara kabuğu koymuş. Kadın "Ne fena adamsın! Zavallı prense ne yapıyorsun?" diye çıkışmış kocasına ama nafile.

Işık saçan prens üstündeki yara kabuğuyla beraber eti ağzına alıp tadına baktıktan sonra geri tükürmüş. Sonra da yatağına dönmüş.

Şefle karısı eve dönünce prens annesine, "Anne, çok acıktım," demiş. "Ah, canım, sahi mi söylüyorsun?" diyen şaşkın kadın göz bebeği oğlunu beslemek için kölelere lezzetli yiyecekler hazırlamalarını emretmiş. Delikanlı getirilen yemekleri silip süpürmüş. Yemeği bitirir bitirmez de yine kurt gibi acıkmış. İki köle ona daha çok yiyecek getirmiş, delikanlı onları da silip süpürmüş. Böylece günler boyu durmadan yemiş de yemiş. Derken babasının evindeki bütün erzak bitmiş. Bunun üstüne, prens köydeki evleri tek tek dolaşıp, evlerde ne kadar erzak varsa hepsini yiyip yutmuş. İki Uçlu Ağız'ın yara kabuklarının tadına bakmışmış bir kere.

Kabilenin bütün yiyecek stoku çok geçmeden tükenmeye yüz tutmuş. Büyük şef oğlunun bu halinden ötürü üzüntü ve mahcubiyet içindeymiş. Kabileyi toplayıp, "Bütün yiyeceklerimizi yiyip bitirmeden oğlumu köyden göndereceğim," demiş. Kabile üyeleri onun bu kararına katılmış. Bunun üstüne, şef oğlunu çağırmış ve onu evin arka tarafında karşısına oturtup şöyle demiş: "Sevgili oğlum, seni okyanus üzerinden anakaraya göndereceğim." Ardından ona küçük yuvarlak bir taş, kuzgun tüylerinden yapılmış bir harmaniye ve içi her tür yemişle dolu olan kurutulmuş bir deniz aslanı mesanesi vermiş. "Bu kuzgunlu şilteyi üstüne atınca Kuzguna dönüşüp uçacaksın," demiş oğluna. "Uçmaktan yorulunca bu yuvarlak taşı denize at ki dinlenebilesin. Karaya ulaşınca da bu yemişleri toprağa; somon ve alabalık yumurtalarını da bütün ırmak ve derelere serp ki, bu dünyada yaşadığın sürece aç kalmayasın." Babasının bu sözleri üzerine, oğlan kuzgun tüyünden harmaniyesini üstüne geçirmiş ve uçarak doğuya doğru süzülmüş.

Kuzgunun ve açlığın kökenlerini anlatan hikâye böyle. Çevrimin devamındaki hikâyelerde ise, Kuzgun ırmak ve

derelere balıklar, toprağa ise yemişler serperek bildiğimiz dünyayı yaratır. Kuzgun bu dünyaya ayak bastığında ışık yoktur, ama geldiği gök katında ışık olduğunu hatırlayınca, dünyayı karanlıktan kurtarmak için oraya dönüp ışığı çalar.

Kuzgunun açlığına gelince, öncelikle, ışık saçan prensin aslında şefin oğlu olmadığını hatırlatalım (neticede, öz oğlunun cesedi yatağında duruyordur); prens gökten gelen bir tür temsilcidir ve acıya deva olmak için ölen oğlanın yerini almak üzere gönderilmiştir. Oğlanın annesiyle babasının yaşadığı ada yerle gök arasındadır; Kuzgun önce gökyüzünden hayvanlar kabilesinin dünyasına ve o dünyadan, hem iştahın hem de yemişlerle balıkların sonunun olmadığı bu dünyaya yolculuk eder. Kısaca söylemek gerekirse, birçok hilekâr hikâyesinde olduğu gibi, Tsimshianların Kuzgunu da bir aracı, bir elçidir. Hikâyede üç varlık düzlemi vardır ve Kuzgun bu üçü arasında yer değiştirir.

Kuzgunun son evi olan bu dünyanın açlığın ve yiyeceğin dünyası olduğu düşünüldüğünde, oğlunu çok seven babanın onu her tür fenalıktan koruma çabası hüsrana uğramaya yazgılıdır. Zira bu dünya insanların da hayvanların da öldüğü bir yerdir. Bunun tersini arzulamak, değişmez bir mükemmelliği, bir cenneti, bir ideali arzulamakla eşdeğerdir. Bu mülahazayı göz önünde tutarak, hikâyedeki üç muamma arasında bağlantı kurabiliriz artık: Baba neden ölen oğlunun bağırsaklarının çıkarılmasını ister? Köleler neden İki Uçlu Ağız adını taşımaktadır? Bahsi geçen şu yara kabuklarının hikmeti nedir?

Öncelikle belirtmek gerekir ki, yemek yeme ile ölüm değişimin dünyasının bir parçasıdır (tıpkı bu ikisinin bastırılmasının değişmeyen bir mükemmelliğin parçası olması gibi). Bu bakımdan, bağırsakların bizim değişken dünyamızın bir göstergesi olduğunu ve bu yüzden, İki

Uçlu Ağız olarak adlandırıldıklarını söyleyebiliriz. Hikâyedeki köleler bu anlamda, bedenin, evimize günü gününe her tür yiyeceği getiren hizmetkârı konumundaki yemek borusunu temsil eder. Hikâye bağırsakların oğlana hükmedip hükmetmeyeceği sorusu etrafında kurulmuştur. Baba bunun böyle olmayacağını umar ve oğlan ölünce maiyetindekilere bağırsakları çıkarıp yakmalarını söyler, ki iştahın bertaraf edilmesine dair hoş bir imgedir bu. Şayet oğlan yaşarsa, bağırsakları olmadığı için, açlıktan, bağlanmaktan, hastalıktan ve ölümden azade olacaktır. Her halükârda, anneyle babanın kederi ve fedakârlığı, ateş gibi ışık saçan ve organları alınmışçasına yemek yemeyen esrarengiz bir "ideal" varlığı çağırmıştır.

Hikâyedeki en esrarengiz imge, kölelerin kaval kemiğindeki yara kabuklarıdır. Kuzey Pasifik sahillerinde Kuzgun yer yer "bacakları pul pul hilekâr" diye anılır;[20] yerliler kuzgunun gagasıyla sırtını kertmesini muhtemelen onun kendi kendisini yediği şeklinde yorumlamış, onu kendi derisinin kabuklarının tadına bakan Aç olarak görmüştür. Kabuk imgesini daha mecazi düzeyde yorumlamak için evvela derideki kabukların nasıl oluştuğunu ve ne tür bir işlev gördüğünü anımsayalım. Kabuk dünyayla sert bir teması akla getirir, çünkü yaradan sonra oluşur ve yaranın iyileştiğine işarettir. Yaramız iyileştikçe kabuğu soyulur. Kabuk bu anlamda bir nevi bedensel dışkıdır. Derinin kabuk bağlaması aynı zamanda, bir tür meyve verme olarak da düşünülebilir; et kabuk bağlayarak kendisinden yeni et üretir. Elbette alışılmadık bir meyvedir bu, ama hikâyede sahiden yenmektedir.

"Sert temas" fikriyle başlayacak olursak, hikâyede kaval kemiğinde bulunan kabuklar, eldeki nasır gibi, çalışmayı ve insan soyunun karnını doyurmak için sarfettiği emeği temsil eder (zaten hikâyede kaval kemiği kabuk

[20] Nelson, s. 279.

bağlayanlar da yiyecek getiren kölelerdir). Hilekâr mitolojisinde rastlanan yaygın motiflerden biri, biz insanların bir zamanlar karnımızı doyurmak için çalışmak zorunda olmadığımızdır (kulübenin kapısında her sabah bir tas sıcak mısır lapası bulduğumuz günlerdir bunlar). Ama işte sonra hilekâr çıkagelip aptalca bir şey yapmıştır ve biz o gün bugündür çalışmak zorundayızdır. Dolayısıyla, "kaval kemiğindeki kabukları yemek" muhtemelen, kıtlığın ve çalışmanın dünyasına girmek anlamına gelir.

Kabuklar yarayla bağlantılı olduğu için Kuzgunun bir yaralanmışlıktan doğduğunun işareti olarak da okunabilir. Fakat bu hikâyede söz konusu olan yara nedir? Hatırlayın: Baba oğlunu her tür tehlikeden uzak tutmayı ümit etmiş, ama bu ümidi önce oğlanın ölmesiyle, sonra da yara kabuklarının onun ruhunu utanç verici biçimde aç bir mahluka çevirmesiyle iki kez hüsranla sonuçlanmıştır. Ben ikinci hüsranın, babanın ilk hüsrana verdiği tepkiden kaynaklandığını sanıyorum. Baba kendi kabilesine oğlanın bağırsaklarını çıkarttırır; bir bakıma bağırsaklara benzeyen kölelerin (ki görünüşe göre, kabuk bağlamış yaraları vardır) hikâyede ortaya çıkışı bundan sonra gerçekleşir. Kuzgun babanın bu dünyadan kaçan, ümitle gelmesini beklediği ideal oğul değildir. Daha ziyade, tam da babasının idealizminden ötürü yaralandığı için bu dünyada olan huzursuz, aç mahluktur ve bu yaranın meyvesini tadar.

Son olarak, eğer yara kabukları bir tür dışkıysa, bu durumda hikâye muhtemelen, Kuzgunun bedensel atıklarını bıraktığı yerde hayat bulduğunu ifade etmektedir. (Aslına bakılırsa, Kuzgunlar dışkı yerler ve hilekâr mitolojisi bu türden dışkı epizotlarıyla doludur). "Dışkı" buraya cuk oturan bir sözcük, zira bu bağlamda bedensel atığın dönüştüğü şey, yiyecektir. Muhtemelen Kuzgun atığın mahsule dönüştüğü veya daha iyi bir ifadeyle, kişinin

kendi atığının kendi yiyeceğine dönüştüğü yerde hayat bulmaktadır (hikâyedeki iki köle de kendi yara kabuklarını yemektedir). Burada, yeme eyleminin bir anlamda kendini yemekle eş olduğunu yahut bu dünyada yiyen herkesin eninde sonunda yeneceğini düşündüren bir yeme döngüsü söz konusudur. Bu dünyada beslenen her şey günün birinde başka ağızlarda yemek olacaktır; iştahın veya bugünlerde kullandığımız deyişle, ekolojik karşılıklı bağımlılığın kanunu budur. Hikâyede ölen oğlanın çıkarılan bağırsaklarının, köleler biçiminde yeniden sahneye çıktığı yollu yorumum doğruysa şayet, bu hikâyede "her şeyin başlangıcında," kendi yaralı organlarının meyvesini tadan Kuzgunun olduğu ve Kuzgunun bu bitmeyen açlık dünyasını tam da kendi kendini yeme edimiyle harekete geçirdiği sonucuna varırız.

Bu arada, hikâyenin dokusuna bir parça doğa tarihinin işlenmiş olduğunu da belirtmek gerek. Avcılar ormanda bir hayvan öldürdükleri zaman genellikle bağırsakları orada çıkartıp hayvanın cesedini öyle eve götürürler. Bırakılan bağırsakları ise, daha sonra kuzgunlar yer (kuzgunların ardından da organların başına kırkurtları ve kurtlar toplaşır). Rivayete göre, Kuzgun, Athabascan[‡] yerlilerine, avladıkları her hayvanın bağırsaklarını yemesi için kendisine bıraktıkları takdirde geyik avlayabileceklerini söylemiştir. Başka yerlerde de, avlanan hayvanın iç organları Kırkurduna armağan olarak bırakılır.[21] Bu örneklerin hepsi de iştahı temsil eden organları yiyen bir iştah imgesi sunmaktadır.

Bu muhtelif yorumlar bir noktada birleşiyor: Kuzgun hepsinde de bu dünyaya inmektedir. "Kuzgun Doymak Bilmiyor" hikâyesi bir düşüş hikâyesidir. Gök katı yemek

---

‡ Alaska'nın güney ve orta bölgeleri ile Kanada'nın kuzeybatı bölgesinde yaşayan geniş nüfuslu ve çok lehçeli bir yerli halk -çn.

21 Ricketts, "The Structure and Religious Significance...," s. 163.

yemeyen varlıklarla muhkemdir; mideler ve balıkların bulunduğu bu daha aşağı dünyadaysa, sürekli yemek yiyen faniler ikamet etmektedir. Hilekâr Kuzgun, ışık saçan çocuk ile iştahın bir karışımıdır; açlığını tatmin etmekten aciz olan son derece güçlü bir varlıktır o. Hilekâr dünyayı meydana getirmiş, ona güneş ışığını bahşetmiş, onu balıklar ve yemişlerle donatmış, ama onu "nasılsa öyle" meydana getirmiştir, yani bitimsiz bir zaruretin, çalışmanın, sınırlanmanın ve ölümün dünyası olarak.

Başta da belirttiğim gibi, bize iştahın doğuşu hakkında bilgi veren bunun gibi fazla hikâye yoktur. Buna karşın, hilekâr hikâyeleri birçok gelenekte hilekârın açlığının ve yol açtığı sonuçların örnekleriyle doludur. Bu bağlamda, Amerikan Yerlisi Colville[‡] halkı arasında anlatılan bir hilekâr hikâyesini ele alalım. Hikâyeye göre, Kırkurdu, İhtiyar Bufalo için yepyeni bir çift boynuz yapar, Bufalo da bu armağana karşılık ona büyülü bir yavru bufalo ineği verir, ama küçük bir de nasihatte bulunur:

> "Bu ineği sakın öldürme, Kırkurdu," demiş Bufalo. "Karnın acıktığında, çakmaktaşı bıçağınla ondan yağlı bir parça kes. Sonra da yarasını külle ov ki, kesik iyileşsin. Böylece sonsuza kadar yiyecek etin olur."
>
> Kırkurdu böyle yapacağına söz verdikten sonra ineği alıp beraberinde dağlara götürmüş. Her karnı acıktığında ondan bir parça yağlı et kesmiş ve yarayı Bufalonun dediği gibi külle ovarak iyileştirmiş. Ama bir süre sonra Kırkurdu et yemekten sıkılmış; canı ilik ve biraz da taze ciğer istemiş. Bu arada, Kırkurdu düzlükleri aşarak kendi ülkesine varmışmış.
>
> "Bufalonun dedikleri sadece onun ülkesinde geçer," diye düşünmüş Kırkurdu. "Ama burada emirleri ben

‡ Kuzeybatı Pasifik bölgesinde yaşayan bir yerli halk -çn.

veririm. Burada Bufalonun sözü geçmez. Zaten ruhu da duymaz."

Bunun üstüne, Kırkurdu yavru ineği bir dere kenarına götürmüş. "Yorulmuş gibi bir halin var," demiş ona. "Burada biraz otla da dinlen."

İnek otlanırken Kırkurdu onu öldürüvermiş. İneğin derisini yüzdüğü sırada saksağanlar çıkagelmiş. Kırkurdu onları kovalamaya çalıştıkça saksağanlar daha da çoğalmış ve sürüler halinde ete akın ederek hepsini silip süpürmüş...[22]

Sonunda Kırkurdunun eli boş kalmış ve tabii, büyülü ineği de öldüğü için, iş işten geçmiş. Hikâyenin olay örgüsü tipiktir: Hilekâr bir dizi şartı yerine getirerek kullanabileceği bir armağan alır ve çok geçmeden açlığı onu bu şartları ihlal etmeye yöneltir. Sonuç olarak, elindeki bolluk bereket geri döndürülemez şekilde azalır. Yani açlık, ideal olanı yiyip bitirir, hilekâr da bunun cefasını çeker. Burada yalnız iki seçenek var gibi durmaktadır: sınırlı yiyecek ya da sınırlı iştah. İkinci seçenekte karar kılamayan Kırkurdu birincisinin dayatması altındadır. Hilekâr mitolojisinde karşımıza çıkan yaygın bir olay örgüsüdür bu.

Fakat bu mitoloji daima aynı anda iki yönde işliyor gibidir. Bu nedenle yer yer, hilekârın ona hükmeden iştaha sınır koyduğu, tersi yöndeki olay örgüsüyle de karşılaşırız. Bu bağlamda özellikle, Wisconsin'deki Winnebago yerlilerinin seri hikâyeler şeklindeki hilekâr çevrimleri geliyor aklıma, zira bu çevrimdeki bazı epizotlar "Kuzgun Doymak Bilmiyor" hikâyesinin bir tür tersine çevrilmişi gibi.* Winnebago hikâye çevriminin başında, hilekâr

---

[22] Lopez, s. 41.

* Bu hikâye serisi ilk kez, Paul Radin'in, hilekâr figürleri üstüne yazılmış erken tarihli kilit çalışmalarından biri olan *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (*Hilekâr: Yerli Amerikan*

kıvrılarak sırtındaki kutuya konmuş uzun bir penise sahiptir ve bağırsakları vücuduna dolanmış vaziyettedir.[23] Bu hilekâr tasviri, iştahın istilası altındaki birinin zekice üretilmiş bir imgesidir. Ne var ki, hikâyenin seyri boyunca bu tuhaf organlar küçülerek yeniden düzenlenir, ta ki hilekâr iyi kötü bir insan görünümüne kavuşana dek.[24]

Bağırsaklarıyla ilgili epizotta, hilekâr birkaç ördek yakalamıştır ve onları kızartmaya hazırlanmaktadır. Ördekler pişerken biraz kestirmeye niyetlenir ve uzanmadan önce anüsüne şöyle der: "Şimdi, küçük kardeşim, ben uyurken benim için gözcülük etmen gerek. Bu tarafa yaklaşan birini görürsen defet."[25] Hilekâr uykuya dalar dalmaz, kızaran etin kokusunu alan birkaç tilki eti çalmaya gelir. Anüs onları kaçırtmak için gaz çıkarır ama tilkiler aldırmadan karınlarını doyurur. Uyanınca etin yerinde yeller estiğini gören Hilekâr basar feryadı:

> "Eyvahlar olsun! Eyvahlar olsun! O açgözlü yaratıklar yüzünden hevesim kursağımda kaldı! [Anüsüne dönerek] Ya sen, adi şey, senin yaptığına ne demeli? Ateşe göz kulak ol demedim mi ben sana? Nasıl unutursun, ha! Bu ihmalkârlığının cezasını çekmen için ağzını yakayım da gör bakalım, bir daha kullanabiliyor musun!"
>
> Böyle söyledikten sonra yanan bir odun parçası alıp anüsünün ağzını yakmış. Tabii anüsüne ateşi basarken kendisini de yaktığından, bir yandan da bağırıyormuş:

Mitolojisi Üstüne bir Çalışma, 1956) eserinde yayımlanmıştır. Radin doktorasını 1910'da Columbia Üniversitesinde yapmış bir antropologdur. Çalışmalarını yapmak için uzun seneler Wisconsin'deki Winnebagolarla birlikte yaşamıştır. Radin yaptığı yorumlarla, Winnebagoların hilekâr hikâyelerini yer buldukları kültürel bağlama büyük bir ustalıkla yerleştirmiştir.

[23] Radin, s. 142.

[24] *A.g.e.*, s. 59.

[25] *A.g.e.*, s. 16.

"Ah! Ah! Bu kadarı da fazla ama! Derimi nasıl da uslandırdım. Zaten bunun için Hilekâr demiyorlar mı bana?.."

Derken hilekâr ateşin başından ayrılmış. Yolda giderken, kendisinden önce kesinlikle birinin oradan geçtiğini düşünmüş, çünkü yürüdüğü patikada izler varmış. Sonra karşısına, muhtemelen başka birinin vücuduna ait olan bir tike et çıkıvermiş. "Herhalde biri öldürdüğü hayvanı götürmüş buradan," diye geçirmiş aklından. Ardından yerdeki eti alıp yemiş. Tadı çok hoşuna gitmiş. "Aman, tadı da ne güzelmiş bunun!"

Hilekâr bir yandan yürüyüp bir yandan yolda bulduğu yağlı etleri ağzına atarken birden büyük bir şaşkınlıkla, yediği etlerin kendi vücudunun, bağırsağının parçaları olduğunu fark etmiş. Meğer Hilekâr anüsünü yakınca, bağırsakları kasılıp parça parça yere düşmeye başlamışmış, yerden toplayıp yediği şeyler de o parçalarmış. "Vay be! Demek bana boşuna Budala Hilekâr demiyorlar!..." demiş ve bağırsaklarını yine birbirine bağlamış. Bağırsakların büyük kısmı yokmuş ama neyse.[26]

Hikâyede hilekârın bağırsakları böylece normale döner.* Hilekârın penisine gelince, bu da hikâyenin başında normalden biraz büyük bir organ olarak karşımıza çıkar. Hilekâr onun yüzünden bazı sıkıntılar yaşar. Sözgelimi battaniyesini örttüğünde penisi battaniyeyi bir çadır direği gibi kaldırır.[27] Ayrıca Hilekâr penisini şefin ırmakta yıkanan kızıyla çiftleşmesi için bir yılan misali su altına

[26] *A.g.e.*, s. 17-18.

* Hilekâr kendi bağırsaklarını yer. Bunu bile isteye yapmasa bile burada bir çeşit kendi kendini kurban etme söz konusudur. Carl Jung hilekârın "mesihin bir atası" olduğunu söylerken, bu bilinçsiz ıstırap motifini düşünmüş olmalıdır (Jung'dan akt. *a.g.e.*, s. 203).

[27] *A.g.e.*, s. 18-19.

yollayabilir. Fakat hikâye çevriminin ilerleyen kısmında, Hilekâr ona penisinin amma da tuhaf olduğunu söyleyerek sataşan bir ses duyar. Bu sesi duymasıyla, vücut şeklinin tuhaflığının bilincine varır ve penisiyle testislerini insan vücudundaki yerlerine yerleştirerek vücudunu yeniden düzenlemeye başlar. Hilekâr kendisine sataşan bu sese çok da öfkelenir. Derken sesin çizgili bir sincaptan geldiği anlaşılır. Çizgili sincap kaçıp bir ağaç kovuğuna sığınınca Hilekâr onu yakalaması için penisini bir yılan gibi peşine salar.

> Böylece penisini çıkarıp, onunla ağacın kovuğunu yoklamış ama kovuğun dibine yetişememiş. Bunun üstüne, penisini biraz daha uzatıp kovuğun içini tekrar yoklamış fakat deliğin dibine yine ulaşamamış. Derken penisini iyice çözerek kovuğun daha derinlerine salmış ama nafile. Sonunda penisini, durduğu kutu boş kalana kadar uzatıp kovuğun içini bir kez daha yoklamış ama deliğin dibine bir türlü ulaşamıyormuş. "Yeter ama!" demiş bıkkınla ve penisini aniden geri çekmiş. Gelgelelim, penisi geri geldiğinde sadece küçücük bir kısmı duruyormuş. Ödü kopan Hilekâr bağırmış: "Ah, bana nasıl da büyük bir zarar verdi! Seni alçak, ben bunu sana ödetmesini bilirim!"
>
> Öfkeden deliren Hilekâr, sincabın saklandığı ağacı vura vura parçalamış. Sincabı da bulup ayağıyla dümdüz etmiş. Penisine gelince, her yanı kemirilmiş bir halde orada duruyormuş. Bu manzara karşısına dehşete kapılan Hilekâr basmış feryadı: "Ah, nasıl da harika bir organdan mahrum bıraktı beni! Ama neden böyle sızlanıp duruyorum ki? Kalan parçalarından insanların işine yarayacak bir şeyler yapayım bari."*

---

* Hikâyenin kaynağı için bkz. Radin, s. 38-39. Bu hikâye (hilekâr hikâyelerinde de yer yer rastlanan) dişli vajina (*vagina dentata*)

Hilekâr böylece penisinin kalan parçalarını (patates, enginar, pirinç, fasulye gibi) yenebilir bitkilere dönüştürür.[28] Hilekârın bağırsaklarını kaybedip yine insanların yiyebileceği bitkilere dönüştürdüğü çok sayıda hikâye vardır. Yani, hilekârın iştahla özdeşleşmiş organları yok olduğunda, insan iştahının nesnesi haline gelir. Bu tür yiyecekler açlığı tatmin ederken dahi açlık yaratan melez nimetlerdir. İştahımızı kesmek için iştahla özdeşleşmiş organları yememiz gerekir, onları yeriz ve iştah geri döner. Bizi besleyen yiyecekler hilekârın armağanlarıysa şayet, onları yemek hilekâr gibi olmak; bu dünyaya sürülmediği takdirde, kendi köyündeki bütün yiyecekleri yiyip bitirecek olan doymak bilmez Kuzgun gibi olmak demektir.

Buradaki genel fikir, iştah organları tüketilip aşındığı takdirde, bir hilekârın şehvet ve açlığın güdümünden bir nebze çıkacağıdır. Hilekâr bu durumda yaşadığı kayıptan dolayı acı çeker; ne de olsa, bu kötü durum onun başına gelmiştir. Diğer taraftan, bu kayıptan yarar da sağlayabilir ama sağlayacağı yarar kendi kurnazlığının veya tasarısının bir meyvesi olmaması bakımından rastlantısaldır. Ama kurnazlığı doğuran da muhtemelen rastlantıdır. Bir başka ifadeyle, hilekâr nasıl ki tuzağa düşürme becerilerini tuzağa düşürülme deneyimleri sonucunda kazanıyorsa, onu iştaha dair belli bir bilinç geliştirmeye götüren de muhtemelen dizginlenmemiş iştahı veya şehveti yüzünden çektiği ıstıraptır. Aradaki bağlantıyı

motifinin ilginç bir versiyonu olarak okunabilir (dişli vajina motifi için örn. bkz. Lopez, s. 53vd.). Bu durumda, dişli vajina korkutucu bir kastrasyon imgesi olarak değil, kişiyi sakatlayan bir arzunun münasip bir arzuya dönüşümünün bir imgesi olarak anlaşılabilir. Zira söz konusu dişler cinsel organı yemek yerine, ona şekil vermektedir.

[28] Örn. bkz. Lopez, 89.

kurmak kolay olsa da, bu hususu özellikle belirtmemin nedeni, iştaha getirilen sınırın rastlantısal değil, kasıtlı olduğu hilekâr mitlerinin bulunmasıdır. Aslında, buraya kadar ele aldığımız hikâyelerde tam böyle bir anla karşılaştık: Kuzgun hikâyesinde ölen oğlunun bağırsaklarını yaktıran baba, Winnebago hilekârının budalalığı yüzünden acı çekerek geçirdiği değişimi bilinçli bir şekilde gerçekleştirmeye çalışır.

Homerik Yunan geleneğine döndüğümüzde de, ayrıntıları bir nebze farklılık göstermekle beraber, benzer bir örüntüyle karşılaşırız. *Hermes'e İlahi*'de Hermes'in doğumundan hemen sonraki günler anlatılır.* Hermes, Zeus'un Maia adlı bir periden doğan gayrimeşru çocuğudur. Hikâyenin başında, yeni doğan bebek annesinin mağarasından çıkarken bir kaplumbağaya rastlar ve hayvanın kabuğundan ilk liri yapar. Hermes bu enstrümanla kendini anlatan bir şarkı söyledikten sonra onu bir kenara bırakır. "Aklına türlü türlü şeyler geliyordu. Çünkü canı fena halde et çekiyordu."[29] Bunun üstüne, Hermes üvey kardeşi Apollon'un sürüsündeki sığırları çalmaya koyulur.

"Canı fena halde et çekiyordu" ifadesi, çoğu Kırkurdu hikâyesinde kaçınılmaz olarak bir nevi musibeti de beraberinde getirir. *Homeros İlahileri*'nde etçil arzunun beyanı, bu Yunan hilekârının Kırkurdunun kuzeni olduğunu ortaya koymaktadır. Hikâyenin ilerleyen kısmında, hırsız kardeşini yakalamayı nihayet başaran Apollon'un şu sözleri de bunu göstermektedir: "Canın et çekecek olsa, inek-

* *Homeros İlahileri* her biri belli bir tanrıya (Demeter, Dionysos, Apollon vs) atfedilmiş, *İlyada* ve *Odysseia* tarzında yazılmış bir grup şiirdir. *Hermes'e İlahi*, içerdiği malzeme çok daha eski çağlara ait olduğu halde, muhtemelen İÖ 420 civarında yazılmıştır. Bu ilahinin bana ait çevirisi, kitabın sonundaki birinci ek kısmında yer alıyor.

29 *Hermes'e İlahi*, satır no. 62-64.

lerine ve yünlü koyunlarına saldırır, dağ ormanlarındaki gariban çobanların başına bela kesilirsin sen."[30]

İlahi bize Hermes'in tıpkı Kırkurdu gibi bir et hırsızı olduğunu anlatır. İhlalci tabiatını göz önünde tutunca, Hermes'in kuralları çiğnemesi ve çaldığı sığırları yemesi bizi şaşırtmaz. Ama buradaki Hermes hikâyesinin olay örgüsü, önemli bir detayıyla diğerlerinden ayrılır. Hikâyedeki canalıcı olay, Hermes'in çaldığı sığırları Alpheus nehri yakınlarındaki bir ahıra götürmesinden sonra gerçekleşir. Anlatılana göre, Hermes bir çukurda ateş yaktıktan sonra ahırdan iki inek getirip onları keser.

> Küçük küçük doğradığı bol damarlı etleri tahta şişlere geçirip hepsini -kasları, sırt kısmındaki pek leziz etleri ve kara kanlı karın kısmını- bir güzel pişirdikten sonra şişleri yere dizdi...
>
> Ardından Hermes üstünden yağ damlayan etleri sevinçle şişlerden çıkarıp bir kayanın üzerine yaydı ve kurayla tamı tamına eşit on iki parçaya ayırdı.*
>
> O anda yüce Hermes'in canı kurban etinden çekti. Bir tanrı olduğu halde, etin enfes kokusu aklını başından aldı. Ama ağzı ne kadar sulansa da, gururlu yüreği eti yemesine müsaade etmedi. Daha sonra Hermes pişirdiği bütün yağı ve eti alıp, saklamak üzere geniş ahıra götürdü ve çocukluk hırsızlığının bir nişanesi olarak yüksek bir yere astı. Ardından da kuru dallar toplayıp

[30] *A.g.e.*, satır no. 286-88.

* Burada hoş bir espri var. Olimpos tanrılarının sayısı on ikidir ve Hermes de onlardan biridir, daha doğrusu, onlardan biri olmayı arzulamaktadır. Hermes burada tanrılık sıfatı üzerinde hak iddia eder şekilde kendisini de kurban payına dahil etmektedir. Bu haliyle yüksek bir makam için adaylığını koyup gizlice kendi adaylığına destek vererek oy sayımına katılan bir politikacıya benzemektedir.

> ateş yaktı ve kestiği hayvanların toynaklarıyla başlarını yanıp kül olsunlar diye ateşe attı.
>
> Tanrı işini bitirdikten sonra sandaletlerini çıkarıp Alpheus'un derin sularına fırlattı. Közleri söndürüp siyah küllerin üstüne kum serpti ve geceyi parlak ayışığı altında geçirdi.[31]

Demek ki, burada et yemeyen bir et hırsızı vardır (bu arada, olağan bir antik Yunan töreninde töreni yöneten kişi kurban etinden yerdi, yani Hermes bu anlamda da alışılmadık bir şey yapmaktadır).[32] Hermes'in "gururlu yüreği"nin burada neden iştahına baskın çıktığını ileride daha detaylı ele alacağım; şimdilik, Hermes'in bir arzusuna, başka bir arzusu uğruna ket vurduğunu söylememiz yeterli. Görünüşe göre, *İlahi*'nin başında Hermes'in statüsü net değildir: Bir Olimpos tanrısı mıdır yoksa ebeveynlerinden birine ait olan mağaradan çıkmış bir kırma mıdır? Hermes suç işlediği gece mağaraya döndükten sonra annesine şöyle der:

> Seni ve kendimi bir daha aç koymamak için ne gerekiyorsa yapmaya hazırım. Böyle bir yerde yaşamamız konusundaki ısrarın da yersiz. Kurbanın ve duanın meyvelerini yemeyen yegâne tanrılar neden biz olalım ki? Diğer ölümsüzlerle birlikte yığınla tahılın tadını çıkararak zengin ve göz alıcı bir hayat sürmek, sonsuza dek tek başımıza bu izbe mağarada oturmaktan daha iyi.[33]

---

[31] *Hermes'e İlahi*, satır no. 120-41.

[32] Walter Burkert *Homo Necans* adlı kitabında Antik Yunan'da olağan bir kurban töreninin tasvirini sunar (s. 3-7, 12). Burkert'in aktardığına göre, kurban edilen hayvanın iç organları "sunaktaki ateşte çabucak pişirilip yenir. Böylece törenin aktif katılımcıları komünal etle bir araya getirilmiş olur..." Ayrıca bkz. Camp, *Athenian Agora*, s. 97.

[33] *Hermes'e İlahi*, satır no. 166-72.

Kuzgun hikâye çevrimindeki hilekâr gökyüzünden balıkların ve çalışmanın dünyasına iniyordu. Burada ise, onun, aynı yolu tersten gitmek isteyen bir kuzeniyle karşı karşıyayız. Hermes et yememekte karar kılarak kendini bir Olimpos tanrısı olmaya hazırlamaktadır. Çünkü et yemek, fanilerin diyarına hapsolmak demektir. Hermes'in gözüyse yükseklerdedir. Mağarada yaşayan bir çocuk olmaktansa, ışıklar saçan bir prens olmak istemektedir o. Hermes ete değil, tanrıların yemeğine, "kurbanın ve duanın meyvelerine" açtır. Yememek suretiyle de, etin yanında kendi bağırsaklarını da kurban ediyor veya *İlahi*'deki imgeyle ifade edecek olursak, yüreğindeki gurur lehine tükürük bezlerini reddediyor gibidir. Hermes de Kırkurdu gibi kurallara karşı gelerek inek çalar ve inekleri öldürür; ama o, bu sınırı ihlal etmek suretiyle yerine başka bir sınır da koymuş olur. Daha doğrusu, bu yeni sınırı koyan, Hermes'in "yüreği" diye tercüme ettiğim yanıdır. Buradaki sözcük genellikle "yürek," "ruh" veya "soluk" olarak çevrilen *thymos* sözcüğüdür.[34] *Thymos* aynı zamanda "zihin" anlamına gelmektedir, zira Homerik Yunanlara göre zekânın yeri suskun beyin değil, göğüs ve konuşan sestir. Öyleyse, bu hikâyede bir et hırsızının zekâsının iştaha sınır koyduğunu ve bu yolla o etin içinde saklı duran kancayı atlatarak ölümü savuşturduğunu görüyoruz.

KURBAN ETİ

Hermes'in sığırları katlederek kurban sanatını icat ettiği de sıkça öne sürülür.* Tek başına *İlahi*'nin bu iddiaya

[34] Onians, s. 13-14.

* Örneğin, Jean-Pierre Vernant *The Cuisine of Sacrifice* (*Kurban Mutfağı*) adlı çalışmasında "ilk kurban edimini Hermes'in gerçekleştirdiğini" söyler (Vernant'dan akt. Detienne, *Cuisine of*

yeterli dayanak sunacağından emin değilim. Eserde Hermes'in liri ve kavalı icat ettiği; "çırayı ve ateşi bulduğu" açıkça söylenmekle beraber, kurbanı kimin icat ettiğine dair herhangi bir ifadeye rastlanmaz. Yine de, *İlahi*'yi diğer hilekâr mitlerinin bağlamına yerleştirdiğimizde, bu iddia daha anlamlı hale gelmektedir. 5. Bölümde göreceğimiz üzere, Batı Afrika'da Yoruba hilekârı Eshu "kurbanın babası" olarak görülür, çünkü göklerin lütfunu kazanmaları için insanları tanrılara kurban eti sunmaya teşvik eden odur. Hermes'i bu bağlamda görmemize yardımcı olacak bir örnek de, yine bir Yunan hilekârı olan Prometheus'un hikâyesinde karşımıza çıkar. Prometheus da Hermes de etle olan ilişkilerini değiştirmek için zekice numaralar tasarlar ama Hermes Prometheus'tan çok daha kurnaz çıkar, çünkü Prometheus iştahın tehlikelerinin aslında nerede yattığını biraz geç anlar.

Eskilerin anlattığı versiyona göre, Prometheus ile Zeus Altın Çağın sonlarına doğru bir kavgaya tutuşmuştur.[35] Prometheus çamurdan insanlar yaratmıştır ve ardından

---

Sacrifice, s. 165). T. W. Allen ise *The Homeric Hymns* (*Homeros İlahileri*) için yazdığı yorum yazısında "kurban ritüelini Hermes'in emrettiğini" belirtir (Allen ve diğ., *The Homeric Hymns*, s. 268). Walter Otto *The Homeric Gods* adlı kitabında şöyle der: "Hermes ... kurban sunmanın prototipi olarak kabul edilir" (Otto, s. 122). Walter Burkert ise *Greek Religion* (*Yunan Dini*) adlı çalışmasında, "ateşi, çırayı ve kurbanı Hermes'in icat ettiğini" söyler yine (Burkert, *Greek Religion*, s. 157). (Ayrıca bkz. Burkert'in "Sacrificio-sacrilegio: il trickster fondatore" [Kurban ve küfür: kurucu hilekâr] başlıklı makalesi). Karşıt görüşler içinse Laurence Kahn'ın *Hermès Passe* adlı kitabının ilk bölümüne ve Jenny Strauss Clay'in *The Politics of Olympus* (*Olimpos Politikası*) adlı çalışmasının Hermes konulu bölümüne bakılabilir.

[35] Burada aktardığım Prometheus hikâyesinde Hesiodos'un *Theogony*'si (satır no. 507-616) ile *İşler ve Günler*'inden (satır no. 27-105, 112-15). Ayrıca bkz. Detienne, *The Cuisine of Sacrifice*, s. 24, 43, 253; Graves, s. 144-45; Norman O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 58 ve Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*.

vuku bulan olaylardan anlaşılan odur ki, Prometheus insanların dünyadaki payını artırmak istemiştir. Altın Çağda insan soyu ne çabucak yaşlanıyor, ne de acı içinde ölüyordu. Ama insanlar yine de ölümlüydü ve Prometheus muhtemelen onların ölümsüz olmasını istemiştir. Her halükârda, Prometheus ile Zeus arasındaki anlaşmazlığın sebebi, kesilen bir öküzün hangi kısımlarını tanrıların, hangi kısımlarını insanların yiyeceğidir. Prometheus kesilen öküzün etini iki paya ayırmış ve öncelikli tercih hakkı Zeus'a ait olduğundan, ayırdığı iki payın görünümünü değiştirmiştir: İyi olan (yenebilir) payı öküzün mide zarıyla kaplayarak (zira Yunanlar o günlerde hayvanın karın bölgesini, yani işkembesini yemiyordu)[36] nahoş bir görünüme bürürken, daha kötü olan payı (yenmez kemikleri) de lop et gibi göstermek için yağla kaplamıştır.

Ama Prometheus Zeus'u kandırmayı başaramaz, çünkü o, Prometheus'un üçkâğıdının altında yatanı görebiliyordur. Buna rağmen, Zeus etin "daha iyi" olan kısmını değil, kemikli kısmını seçer. Hesiodos bunu şöyle ifade ediyor: "Sonsuz bilgeliğe sahip olan Zeus ... bu hileyi fark etti ve içinden, fani insanlara karşı bir fesat düşündü... Ak yağı iki eliyle kaldırdı..." Hesiodos hikâyenin tam burasında bizi ilgilendiren bir eklemede bulunuyor: "Yeryüzündeki insan soyu işte bu yüzden ölümsüz tanrılara hoş kokulu adak taşları üstünde beyaz kemik yakar."[37] Prometheus'un hilesi böylece ilk kurbana yol açmıştır.

Prometheus'un hilesi burada kısaca anılması gereken bir şeye daha yol açmıştır. Zeus'un "fanilere karşı düşündüğü fesat" çeşitli biçimler alır: Zeus ateşi insanlardan saklamış ve Prometheus ateşi ondan geri çalınca, fesat bir armağan olarak Pandora'yı göndermiştir. Tarihteki ilk ka-

---

[36] Detienne, *Cunning Intelligence*, s. 58.

[37] Hesiod, *Theogony*, satır no. 550vd. (Bkz. *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica*, s. 19).

dın düşmanlarından olan Hesiodos'a göre, sadece erkeklerin kabul edildiği Altın Çağ kulübünü sona erdiren kişi Pandora'dır, zira cinsel üreme, hastalık, delilik, ahlak bozukluğu ve çalışma onunla birlikte yeryüzüne gelmiştir. Prometheus'tan sonra insanlar ateşe ve ete kavuşmakla kalmamış, daha çabuk yaşlanıp acı içinde ölmeye de başlamıştır.

Prometheus'un kesilen öküzü pay etme şekline daha yakından bakarsak, onun aslında hilekârların dillere destan basiretinden nasibini almamış, akılsız bir hilekâr olduğunu görürüz. Açlığından kaçayım derken, yine ona yakalanan Kırkurduna benzer şekilde Prometheus da itinayla pay ettiği etlerin anlamını gerçekten kavrayamaz. Burada yatan anlamı, yani Zeus'un açıkça gördüğü anlamı görmek için Yunanlarda kemiğin ölümsüzlük demek olduğunu bilmek önemlidir.[38] Bu inanışa göre, kemik ölmeyen özdür; çürümeden azade olandır (zaten Yunanlar bir cesedi yaktıktan sonra kemikleri muhafaza ederdi). Karın bölgesi ise, bunun aksine, bütün bir antik Yunan edebiyatında muhtaç, edepsiz, amansız ve her şeye baskın çıkan iştahı temsil eder. Antik Yunan geleneğinde karın istisnasız biçimde "iğrenç," "kötülük eden," "aşağılık," "ölümcül" gibi sıfatlarla yer bulur. *Odysseia*'nın bir yerinde Odysseus şöyle bağırır: "Bu nefretlik karından daha köpeksi [veya edepsiz] bir şey yok mu? En korkunç dertler ve ıstıraplar içindeyken bile bizi kışkırtıyor ve onu unutmamıza mahal vermiyor."[39]

Demek ki, bu mitteki sembolizm karın zarıyla kaplanan eti yiyenlerin, dünyada da aynı paydan nasibini alacağını ima etmektedir. Zeus, Prometheus'un hazırladığı "daha iyi" payı fanilere bıraktığındaysa, faniler ister iste-

[38] Detienne, *The Cuisine of Sacrifice*, s. 40-41.

[39] *Odysseia* VII: 216-21.

mez yedikleri şeye dönüşmüş ve amansız bir ölümü ertelemek için sürekli etle doldurulması gereken birer karın, birer et torbası halini almıştır.[40] Prometheus imgeleri kurnazca şifrelemeye kalkışmış, ama Zeus daha kurnaz bir yorumcu olduğunu kanıtlayarak bu şifreyi çözmüş ve et hilesi sonuç olarak geri tepmiştir.

Öyleyse, Prometheusçu kurban miti, aç bir hilekârın iştahı veya bağırsakları kurban ettiği türden bir hikâye değil, akılsızca bir hile neticesinde insan soyunun bitmeyen açlığa saplanıp kaldığı, dünyadan payına bitmeyen açlığın düştüğü türde bir hikâyedir. Yara kabuklarını yiyen Kuzgun masalı gibi bu da iştahın ve düşüşün kökenine ilişkin bir hikâyedir. Prometheus'tan sonra insanlar kendi açlıklarının kapanına kısılmıştır, ki içinde hızla yaşlanıp ölecekleri bir kapandır bu. Prometheus insanlarla aynı yazgıyı paylaşmaz ya da Kuzgun gibi doymak bilmez bir yiyici haline gelmez belki ama Zeus tarafından bir kayaya zincirlenir ve bir kartal sonsuza dek onun ciğerini yer, ciğer her gece tekrar büyüdükçe kartal her gün onu tekrar yer. Demek ki, Prometheus da insanların ve Kuzgunun mustarip olduğu bitimsiz açlıktan kendince mustarip olmuştur.

Şimdi, Prometheus'un hilesini aklımızda tutarak, kurbanın bir hilekâr icadı olup olmadığı sorusuna geri dönelim. Bu soruya cevap vermek için, Prometheus ile Hermes'in geldiği kültürde *kurbanın ritüel bir pay etme edimi olduğu* bilgisini göz önünde tutmak gerek.[41] Bu da, Yunanların kurban ritüelinde bölüştürülen payların, ilgili tarafların daha soyut "paylarını," yani politik ve tinsel işlevlerini temsil ettiği anlamına gelir. Sözgelimi, kemikler tanrı-

[40] Detienne, *The Cuisine of Sacrifice*, s. 60-61.

[41] *A.g.e.*, s. S. 10, 13, 99, 102-5; ayrıca bkz. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 269-75.

ların somut payı olmakla beraber, onların tinsel payını, yani ölümsüzlüğünü simgeliyordu. Başka bir örnek vermek gerekirse, antik Yunan'da rahipler kurban edilen hayvanın iç organlarını pişirip yiyordu ve kurbandan paylarına düşen bu somut parça, rahiplerin topluluk içindeki konumunun bir simgesiydi. Antik Yunanların kurbanlık bir hayvanı pay etme biçimleri, toplumlarının nasıl bölümlendiğini gösteren bir harita oluşturuyordu. Böylece bir öküzün budunu yiyen birini görünce o kişinin şehrin yüksek hakimlerinden olduğunu anlıyordunuz.

Böyle bir sistemde insanlar ilk kurbanı tasavvur ettiklerinde, ilksel bir pay etme edimini de tasavvur etmiş olurlar. Ve başlangıçtaki pay etmede bir *değişiklik* varsa,* ki görünüşe göre, hem Hermes hem de Prometheus mitinde söz konusu olan budur, bu durumda kurban büyük ihtimalle bir hile veya dalavere yoluyla icat edilir, zira daha az güce sahip olanların daha güçlü olanların elinde bulundurduğu şeyden pay alması, genellikle böyle bir değişiklik sayesinde mümkün olur (örneğin, Prometheus da tanrıların elindeki gücü (ç)almak ister). Bu yüzden, kurbanın icadı, hilekârın çevirdiği ilk dalavereyle gerçekleşmez: Hilekâr *önce* bir yeniden bölüşüm hilesi icat eder ve el çabukluğuyla yapılan bu hile sayesinde öküzün budu bir kölenin tabağında yer bulur. Prometheus örneğinde bu hile geri teperken (insanlar etle beraber, hayattan da daha amansız bir pay alır), Hermes örneğinde hile işe yarar (Hermes eti geri çevirince alacağı pay da artar). Bununla beraber, iki örnekte de bir bölüşüm değişikliği gerçekleşmekte ve hem hileyi hem de onun sonucunda ortaya çıkan yeni düzenlenişi yücelten bir kurban türü ortaya çıkmaktadır.

---

* Başlangıçlar söz konusu olduğunda, bir değişiklikten söz edilemeyeceğinin farkındayım, ama biz burada mitik zamandan bahsediyoruz ve mitik zamanda ilk şeylerin ilk sırada olması gerekmez.

Artık, iştahın kurban edilişine ilişkin elimizdeki malzemeye genel bir şekil verip, onu daha önceki tuzak tartışmasına bağlayabiliriz. Hilekâr figürü çoğunlukla bir tür "aç tanrı" olarak hayal edilir. Bu imge iki türlü yorumlanabilir: Hilekârlar ya bağırsaklara sıkışıp kalarak doymak bilmez yiyicilere dönüşmüş tanrılardır ya da iştahla ilişkili organların düzenlenmesi yoluyla bir nebze daha tanrısal nitelik kazanmış iştahlı varlıklardır. Değindiğimiz hikâyelerde bir hiyerarşi söz konusu: Hilekâr alt düzeyde iştahın hükmü altındadır (Kırkurdu ineğinin hepsini yemek durumundadır); daha yüksek düzeydeyse, ya iştahtan azadedir (ışık saçan anoreksik prens) ya da daha semavi yiyeceklere (kurban etinin dumanı) yönelik bir iştaha sahiptir. Dahası, hilekâr yüksek ile alçak arasında uzanan yolda yürür (ve sonuç olarak, ya Kuzgun ve Prometheus mitlerinde olduğu gibi açlığa düşer ya da *Hermes'e İlahi*'de ve Kuzgun mitinin başında olduğu gibi açlığı dizginleyerek onun üstüne yükselir). Yüksek ile alçak arasında uzanan bu yolda kurbanla da karşılaşırız. Kurban en basit şekliyle amaçlanmamış görünür (yenen penis ve birçok Kırkurdu mitindeki zayi olan bağırsak motifinde söz konusu olan budur); diğer durumlardaysa (Kuzgun hikâyesindeki yanan bağırsaklarda ve Hermes'in iştahına gem vurmasında olduğu gibi) bilinçli eylem söz konusudur.

Hilekârın zekâsının av ile avcı arasındaki gerilimden kaynaklandığı fikrine dönelim şimdi de. Hilekârın hilelerinin altında yatan arzu, yenmeden yemek, yani iştahı onun nesnesi haline gelmeden tatmin etmektir. Hilekâr başlangıçta iştahına yenik düşüyor ve iştahın zorlaması yüzünden tuzağa düşüyorsa şayet, bu durumda, amaçlanmış kurbanı iştahı değiştirmeye, yani iştahın zorlaması veya yol açtığı sonuçlar olmaksızın yemeye yönelik bir girişim olarak okuyabiliriz. Antik Yunan'daki hilekâr mitlerinde gökle özdeşleşmiş yiyecekler alışıldık tiksin-

dirici bagajlarından, yani yaşlılık, hastalık ve ölümden sıyrılmış bir iştahı tatmin eder. Bu hikâyelerde yeme oyunundan nihai bir kaçış tasavvur edilir: Av-avcı ilişkisinin ötesinde olan ölümsüz yiyiciler semavi yiyeceklerle ziyafet çeker ve hiçbir zaman kurtlar veya zaman tarafından yenmez.

Daha önce de belirttiğim gibi, bu kurban mitlerinde pay edilmiş etin içinde bir kanca saklıdır ve bu kanca ölümlülüğün ta kendisidir. Prometheus bu kancayı görmez ve Altın Çağ insanların etteki kancayı kaparak ölümlülere dönüşmesiyle sona erer. Hermes ise bu tuzağı atlatmayı başarır. Etten ve daha da önemlisi, ete olan *arzusundan* feragat ettiği bir kurban töreni icat etmek suretiyle yeme oyununu değiştirir. Mecazi düzeyde, Hermes iştahın tuzağını atlatmak için o iştahla özdeşleşmiş organı, yani kendi tiksindirici karnını feda eder. Dolayısıyla, *İlahi* bu konuda doğrudan bir ifade içermese bile bana göre, Hermes'in kurban sanatını icat ettiğini ve bunu iştahıyla girdiği mücadeleden galip çıkarak yaptığını söylemek doğrudur.

Üstelik Hermes yemekten uzak durmak suretiyle sadece iştahı kurban etmekle kalmaz, akıllanarak "yemin içyüzünü öğrenmiş" de olur. Zehirli leşlere yanaşmayan kırkurtları açlıklarını dizginlemeleri sayesinde öldürülmekten kurtulurlar. Hermes de aynı şeyi yapar, zira yemek onun durumunda da ölümlüye dönüşmek demektir. Ne var ki, gerçek karnı olanlar için iştahı dizginlemek ancak kısmi bir çözüm sunar. Zehirli kargabüken özünden sakınan kırkurtlarının yemek yemeyi bıraktığını düşünmeyiz. Hermes bile sığır etini yememe nedeninin, *sonradan* kurban ve duanın meyvelerinin tadını çıkarmak istemesi olduğunu söyler açıkça. (Kurban ve duanın meyveleri daha uhrevi yiyecekler de olsa, eninde sonunda yiyecektir; Hermes gökleri düşlerken açlığın olmadı-

ğı bir düzlemin değil, yemek yiyen tanrıların olduğu bir düzlemin hayalini kurar.) O halde, yeme karşı uyanık olan Hermes'in de diğerleri gibi bir yem hırsızı olduğunu varsayabiliriz. Kuzgunun eti yiyip kancadan nasıl sakındığını hatırlayın. Hermes de benzer şekilde sığır çalar ve kurban etinden çıkan dumanı kendisine adamak suretiyle yalnızca ona zarar vermeyecek olan payı tüketir. Hermes'in "kurban ve duanın meyvelerinin" tadını çıkaracağını söylemek, karşımızda yine, eti yiyip geride boş bir kanca bırakan bir hilekâr olduğunu söylemenin kibarcasıdır.

2

"BU BENİM TARZIM, KIRKURDU, SENİN DEĞİL"

BECERİKSİZ EV SAHİBİ

Hilekârın yolda yaşadığını söylemek, durumu tam anlamıyla ifade etmeye yetmiyor, çünkü böyle deyince onun oradan oraya *amaçsızca* yolculuk ettiği, yol nereye götürürse oraya gittiği gibi bir intiba uyanıyor. Çinli Maymun Kral için bir yerde şöyle denir: "Bugün doğuyu turladı, yarın batıyı dolaştı... Yoktur belli bir güzergâhı."[1] Yerli Amerikan hikâyelerindeki geçişlerse tipik olarak şu tümceyle ifade edilir: "Bir gün yine rasgele dolaşırken..."[2] Hilekârın yolda olduğunu belirtmekteki gaye belki de George W. S. Trow'un harikulade deyişiyle, onun "bağlamsız bir bağlama" sahip olduğunu ifade etmektir. Belli bir kasabada veya şehirde olmak, yerleşik olmak demektir; yolda olmaksa, çeşitli durumların bizi sevk ettiği yollara yönelmek yerine, durumlar arasında olmak demektir.

---

1 *Journey to the West* I, s. 134.

2 Radin, s. 21.

Her halükârda, hilekâr rotasını zaman zaman tamamen yitirir; onun yolculuğunun amaçsız kısmını en açık gördüğümüz yer de burasıdır. Kuzey Amerika'da yaygın olarak bilinen bir hikâyede, Kırkurdunun kafasını bir geyiğin boş kafatasına sokup bir daha çıkaramaması anlatılır.

> Ne yapacağını bilemeyen Kırkurdu çaresizlikten ağlamaya başlamış. Nereye gittiğini göremiyormuş. Bağırıp çağırıyor ... ve kafatasını başından çıkarmaya çalışıyormuş ama boşuna. Sonunda almış başını gitmiş.
>
> Yolda giderken ayağı bir şeye çarpmış. "Kimsin," diye sormuş Kırkurdu.
>
> "Ben bir kiraz ağacıyım," diye cevap vermiş karşıdaki.
>
> "Güzel. Demek ki, ırmağın yakınında bir yerdeyim."
>
> Kırkurdu yolunu ayağıyla yoklaya yoklaya yavaşça yürümeye devam etmiş. Irmağı bulabilirse, hangi yoldan gideceğini de anlayacakmış.
>
> Yürürken yine bir şeye toslamış. "Kimsin?" diye sormuş.
>
> "Ben bir kavak ağacıyım," demiş karşıdaki.
>
> "Demek ki, ırmağa epeyce yaklaşmışım."
>
> Yoluna devam eden Kırkurdunun ayağı yine bir şeye takılmış. "Kimsin?"
>
> "Ben bir söğüt ağacıyım."
>
> "A, demek öyle! O halde tam ırmağın kenarındayım."
>
> Kırkurdu adımlarını çok dikkatli atmasına rağmen, sürekli bir şeylere takılıp düşüyormuş. En sonunda yuvarlanıp ırmağa düşmüş ve akıntı onu alıp götürmüş.[3]

---

[3] Lopez, s. 135-36. Burada aktarılan, hikâyenin bir Gros Ventre versiyonudur. Gros Ventre kabilelerinin asıl yurdu Doğu Woodlan-

Önünü görmeden dolaşma motifi, Winnebago hilekâr hikâyeleri çevriminde de karşımıza çıkar. Buradaysa hilekâr topluma hayli zararlı bir dizi eylemde bulunur ve sonunda açlık krizine girerek yanlışlıkla bir grup çocuğu öldürür. Çocukların babası hilekârın peşine düşer; hilekâr nereye giderse gitsin ondan kaçamaz. Sonunda çareyi, okyanusa atlayıp, "dünyanın sonunda güneşin doğduğu yere" kaçmakta bulur. "Kıyıya nasıl çıkacağını ... bilmediğinden, amaçsızca yüzer durur."[4] Derken birtakım balıklarla karşılaşır. Hikâyede bu balıklardan bazılarının tür adları verilmektedir. Hilekâr, karşılaştığı son balığın (beyaz balık) yönlendirmesiyle kıyıya ulaşır. Ardından "dünyada yine amaçsızca dolaşmaya başlar."[5]

Çok geçmeden, ona şöyle diyen bir bitkiyle karşılaşır: "Beni çiğneyen sıçar!" Buna inanmayan hilekâr bitkiyi yer ve öyle bir dışkılamaya başlar ki, her yerini saran bok yığınından kaçmak için bir ağaca tırmanmak zorunda kalır. Sonra ağaçtan kendi bokunun içine düşer ve gözü görmez olur.

> Bunun üstüne, Kırkurdu koşmaya başlamış. Hiçbir şey göremiyormuş. Koşarken ağacın tekine toslamış. Acısından bağırmış. Kolunu uzatıp ağaca dokunmuş ve şu şarkıyı söylemeye başlamış:
>
> "Ağaç, sen ne çeşit bir ağaçsın böyle? Bana kendin hakkında bir şey söyle!"
>
> Bunun üzerine ağaç cevap vermiş: "Ne çeşit bir ağaç olduğumu sanıyorsun? Bir meşe ağacıyım ben. Eskiden vadinin ortasında duran çatallı meşeyim ben."[6]

---

ds olmakla birlikte Gros Ventrele 19. yüzyılın başından bu yana Kuzey Montana'yı mesken tutmuştur.

4 Radin, s. 11.

5 *A.g.e.*, s. 13.

6 *A.g.e.*, s. 27.

Önceki hikâyede olduğu gibi, burada da hilekâr yıkanabileceği akarsuya varana kadar ağaçlara toslayıp durur.

Bu hikâyelerdeki ağaçlar ile balıklar, "tür bilgisi" olarak adlandırdığım bir bilgiye sahiptir. Onlar amaçsız gezginin tam tersi konumdadır. Bir türün kendi ihtiyaçları doğrultusunda yerleştiği şekilde uzama yerleşmişlerdir. Bazı balık türleri kıyıya yakın yerlerde yüzerken, diğerleri açıklarda yüzer; bazı ağaçlar söğüt gibi yalnızca su kenarında büyürken, bazıları da sudan çok çok uzaklarda yetişebilir. Bu hikâyelerde hilekârın amaçsız dolaşma edimi, amaçsız olmak dışında her şey olabilecek ve doğaları gereği uzamda yerleşik olan varlıkların karşısına kasten konuyor gibidir.

Şimdi bu mitlere, her zamanki gibi aç olan hilekârın, yemeğini kendine özgü bir tarzda yakalayıp hazırlayan bir hayvan arkadaşını (bu bir ayı, balıkçıl, misk sıçanı veya çulluk olabilir) ziyaret ettiği en meşhur Yerli Amerikan hikâyelerinden olan "Beceriksiz Ev Sahibi" ile birlikte bakalım. Hikâyenin Okanagan versiyonundan bir epizot bu (bu arada, Köstebek, burada Kırkurdunun karısıdır):

> Bir keresinde Kırkurdunun ininde hiç yiyecek kalmamış. O da ... arkadaşı Balıkçıla misafirliğe gitmiş.
>
> "Balıkçıl, yiyecek neyin var?" diye sormuş Kırkurdu. "Açlıktan ölüyorum."
>
> Balıkçıl onun bu teklifsiz konuşma tarzından hoşlanmasa da, oğlunu çağırıp ona üç söğüt dalı getirmesini söylemiş.
>
> Balıkçılın oğlu gidip dalları getirmiş. Balıkçıl dalları ateşe tutup berkitmiş. Sonra da ateşten çekip bükerek kemerine bağlamış.
>
> Balıkçıl daha sonra yuvasının tepesine uçmuş, oradan da buz tutmuş ırmağın üstündeki bir delikten içeri

süzülmüş. Sudan çıktığında, belindeki her söğüt dalının ucunda birer balık asılıymış.

Kırkurdu karnı şişene kadar yemiş, üstüne bir de, evdeki karısıyla çocuklarına biraz balık ayırmış.

"Yarın mutlaka yanıma uğra," demiş Kırkurdu giderken.

"Yarın gelebileceğimi sanmam," demiş Balıkçıl.

"Kesin gelmen lazım. Yarın evde güzel yemek var, seversin. Uğramamazlık etme."

Balıkçılın hiç gidesi olmadığı halde ona uğrayacağını söylemiş.

Ertesi gün Balıkçıl evlerine gittiğinde, Kırkurdu oğluna gidip üç söğüt dalı getirmesini söylemiş. Oğlan elinde dallarla dönünce, Kırkurdu onları ateşe tutup berkitmiş, sonra da büküp kemerine bağlamış. Ardından da ininin tepesine çıkmış.

"Orada ne yapıyorsun öyle?" diye sormuş karısı Kırkurduna.

"Ne demeye soruyorsun ki? Daha önce de yaptığım şey, biliyorsun. Kardeşimiz Balıkçıla yemek getireceğim."

Kırkurdu ininin tepesinden ırmağa atlamış, ama deliği tutturamayınca oracıkta boynunu kırıp ölmüş.

Bu olanları seyreden Balıkçıl, Kırkurdunun yattığı yere gitmiş ve kemerindeki üç söğüt dalını alıp buzdaki delikten suya atlamış. Çok geçmeden kemerinde bir sürü balıkla sudan çıkmış. Ardından da dört kere Kırkurdunun üstünden geçmiş, böylece Kırkurdu yeniden hayata dönmüş.

"Bu benim tarzım, Kırkurdu, senin değil," demiş Balıkçıl. "Senin gibi, başkalarını taklit etmem ben."

Kırkurdu balıkları alıp inine götürmüş ve Köstebekle çocuklarına göstermiş.

"Şu koca koca balıklara bakın. Aynı Balıkçılın yap-

tığı gibi yakaladım onları. Balıkçıl benim gücümden korkuyor. O yüzden, bana bunu bir daha yapmamamı söyledi. Efsunumun ne kadar güçlü olduğunun farkında tabii."

Derken Köstebek balıkları pişirmiş.[7]

Beni "Beceriksiz Ev Sahibi" hikâyesini, Balıkçılın deyişiyle "tarzı" olmayan bir hayvanın hikâyesi olarak okumaya yönelten iki şey var: az önce aktardığımız, "tür bilgisi" hakkındaki hikâyeler ve hilekârın adlarından birinin "taklitçi" olması. Balıkçıl, Çulluk, Kokarca, Ayı, Misk Sıçanı; bunların hepsi de dünyada kendilerine has varoluş tarzları, kendilerine has tabiatları olan hayvanlardır. Her birinin kendine özgü bir avlanma tarzı vardır ve en azından hilekâr hikâyelerinde, sahip oldukları özel avlanma tarzları sayesinde bu hayvanların hiçbir zaman aç kalmadıklarını görürüz. Buna karşılık, Kırkurdu belli bir tarza, tabiata, irfana sahip değil gibi durmaktadır. O diğerlerini taklit etme yeteneğine sahiptir belki ama kendine has bir yeteneği yoktur.

Bu eksikliğin çeşitli sonuçları vardır. Bir kere, Carl Jung'un da belirttiği gibi, hilekârın "hayvanlardan aptal" olduğu anlamına gelir bu.[8] Hayvanlar en azından doğuştan bir bilgiye, bir varoluş tarzına sahiptir ama hilekâr öyle değildir. Hayvanlar dağları dışkılarıyla bulamalarına yol açacak o bitkiyi yememeleri gerektiğini, kendi yiyeceklerini nasıl yakalayacaklarını ve ırmağın ne tarafta olduğunu bilirler. Hilekâr ise tüm bu bilgilerden yoksun-

---

[7] Lopez, s. 30-32; ayrıca bkz. Thompson, s. 72. Franz Boas "Tsimshian Myhology" adlı yazısında "Beceriksiz Ev Sahibi" hikâyesini ayrıntılı bir şekilde tartışır (s. 694-702). Hikâye -ağaçlar ve balıklar gibi- her biri belli bir bölüşüm alanına sahip olan tiplerde karşımıza çıkar. Ricketts'in hikâyeye ilişkin farklı okumasını 12. Bölümde ele alıyorum.

[8] Jung'dan akt. Radin, s. 203.

dur, bu yüzden de aç ve kendi pisliğine bulanmış halde oradan oraya yalpalar durur.*

İçgüdüden yoksun olmak bir hayvan için tehlikelidir. Peki ama bu dünyada doğuştan gelen aklıselimi yitirmiş olmanın ne gibi bir faydası olabilir? Herhangi bir tarzdan yoksun bir varoluş tarzının olası avantajı nedir?

Bu sorulara verilebilecek ilk cevaplardan biri, bir tarzdan yoksun olduğu halde başarılı bir taklitçi olan birinin netice itibariyle bir tarzlar repertuvarına sahip olacağıdır. Örümceği taklit ederek bir ağ örebiliyorsak, kunduzu taklit ederek bir göl oluşturabiliyorsak, balıkçılın gagasını taklit ederek bir kargı yapabiliyorsak, armadilloyu taklit ederek zırhlanabiliyorsak, leoparı taklit ederek kamufle olabiliyorsak, zehirli sarmaşığı taklit ederek kimyasal silahlar geliştirebiliyorsak ve tilkiyi taklit ederek rüzgâr yönünde avlanabiliyorsak, bu onlardan daha becerikli ve üstün avcılar olduğumuz anlamına gelir. Hilekâr, "Beceriksiz Ev Sahibi" hikâyesinde her ne kadar bir taklitçi olarak çuvallıyorsa da, başka durumlarda taklit onun gücünün bir parçasıdır.

Belli bir tarzdan yoksun olmak, bir mahlukun kendini değişen bir dünyaya adapte edebilmesi anlamına da gelebilir. Doğal bir habitatta yerleşik olarak yaşayan türler, o habitatın değişmesi durumunda her zaman risk altındadır. Yerli gözlemcilerin Hilekâr figürü olarak kırkurdunu seçmesinin nedeni muhtemelen, bu hayvanın ciddi bir davranış esnekliği sergilemesi, bu özelliğin de onu değişken bir dünyada dört dörtlük bir hayatta-kalan haline getirmesidir. Kırkurdu yavrusu da tıpkı insan yavrusu gibi uzun süre anne babaya bağımlı yaşar. Bir doğa bilimci,

---

* Ayrıca hilekârın fena halde başkalarına bağımlı olduğunu da belirtmek gerek. Gerçi belki de "bağımlı" doğru sözcük değildir, zira hilekâr öyle kıvrak bir asalaktır ki, beceriksiz bir ev sahibi bile olabilir.

neoteni[‡] denen bu durum hakkında şöyle söylemektedir: "[Neoteni] sabit bir davranış repertuvarı devralmayan, dolayısıyla hayatta kalmayı *öğrenmesi* gereken bütün türlerin ayırt edici bir özelliğidir... Neotenal kırkurdu da ... değişime, yeni tepkiler geliştirmeyi öğrenmek suretiyle karşılık verir, bu yüzden de tamamen yeni bir hayat tarzı geliştirme yeteneğine sahiptir."[9] Yine bir doğa bilimci olan François Leydet de Batı Amerika'daki kırkurtlarının daha eski dönemlerde çok daha sosyal hayvanlar olduğunu ve kurtlar gibi sürüler halinde avlandığını aktarmaktadır.

> [Oysa bugün] kalabalık sürüler halindeki kırkurtlarına çok nadir rastlanır... Avlanma, kırkurtlarını daha münferit bir hayat tarzı benimsemek zorunda bırakmıştır. Zaten kırkurtları büyük ölçüde, yardım almadan yakalayabildikleri küçük av hayvanlarıyla beslendikleri için böyle bir yaşam tarzı geliştirebilmiştir. Bu da onlara, büyük bozkurtların [*canis lupus*] soylarının tükendiği bölgelerde hayatta kalma imkânı vermiştir, zira büyük av hayvanlarıyla beslenen bozkurtlar sürü halinde yaşamayı bırak(a)mamış, bu da onları insanlar karşısında hayli savunmasız hale getirmiştir.[10]

18. yüzyılda kırkurtlarını sürü halinde avlanırken gören bir kurt onlara, "bu benim tarzım, sizin değil," diyebilirdi pekâlâ. Ama iki yüz yıl sonrasına geldiğimizde, kurdun bizzat kendi "tarzının" tuzağına düştüğünü ve soyunun

---

‡ Neoteni bir canlıda fizyolojik veya somatik gelişimin yavaşlaması sonucunda olgunlaşma sürecinin daha uzun zamana yayılmasını belirtir. Darwinci teoriye göre, büyük beyinli canlıların, özellikle de insanın adaptasyon yetisine, dolayısıyla evrimine katkı sağlayan başlıca özelliklerdendir -çn.

9 Akt. Bright, s. 55.

10 Leydet, s. 71.

tükenmeye yüz tuttuğunu, kırkurdununsa Beverly Hills'de safkan kaniş köpeklerini yediğini görürüz.

Demek ki, tek bir varoluş ve avlanma tarzıyla sınırlı kalmak yerine, birçok tarzı taklit etme yetisine sahip olmak bir varlık, hele hele de avcı bir varlık için ciddi avantajdır. Buna mukabil, belirli bir varoluş tarzından ve içgüdüsel bilgiden yoksun oluşun av konumundaki bir varlığa da avantaj sağladığı durumlarla karşılaşırız. Bu düşünce hattında ilerlemeye şöyle bir soruyla başlayalım: Hayvanlar yalan söyler mi?

Cevap, hem evet hem de hayırdır. Hayvanlar pek tabii birbiriyle iletişim kurar. Kuşlar ağaçlarda öter, balinalar denizde şarkı söyler, geyikler boğuk uyarı çığlıkları atar ya da bilinen bir örnek vermek gerekirse, bal arıları kovandakilere çiçeklerin ne kadar uzaklıkta ve hangi yönde olduğunu haber vermek için dans eder. Üstelik bu hayvanlar birbiriyle iletişim kurdukları çoğu durumda "doğru"yu söyler. Bal arıları yalan söylemez. "Dilleri" içgüdüyle sınırlanmıştır; çiçekler kuzeydoğu yönündeyse, hiçbir bal arısı kovana gidip, "batıda çiçek var" demez. Etrafta kurt yokken, hiçbir geyik bağırarak kurt ihtarında bulunmaz.

Yine de, bundan daha karmaşık ve istisnai durumların var olduğunu tahmin etmek güç değil. Kuşkusuz, aldatıcı hayvanlar da vardır. İnce dal veya yaprak gibi görünecek şekilde evrimleşmiş böcekler veya sahte ilanlarla böcekleri cezbederek yiyen çiçekler vardır. Louisiana bataklıklarında hayli dikkat çekici bir avcı olan timsah-kapan-kaplumbağa da böyle bir hayvandır. Bu kaplumbağa kalın ve beyaz bir uzantı şeklindeki dilini cazip bir tuzak olarak kullanır; dilini uzatır ve saf bir balığın onun yenebilir bir şey olup olmadığını kontrol etmek için gelmesini bekler. Keseli sıçanlar ve karınca yiyenler ise, korktukları zaman ölü taklidi yapar. Anne keklik tilkinin tehdidi altındayken, kanadı kırık taklidi yaparak onu yuvasından uzak-

laştırır. Yağmur ormanlarında topraktan beslenen küçük kuşlar tehlike yaklaştığı zaman diğerlerini uyarmak için öter ama bunlar arasında, diğerlerini uzaklaştırıp yerde bir süre tek başına beslenmek için yanlış alarm veren bir kuş türü de vardır.

Anlayacağınız, hayvanlar bazen yalan söyler. Fakat yalan söyleyen bu hayvanlar ile yalan söylemeyenlerin önemli bir ortak özelliği vardır: Yalancılar da doğrucular da içgüdünün sınırları dahilinde hareket eder. Yalan söyleyen hayvanlar yaratıcı bir şekilde yalan söylemez; yalan repertuvarlarına çeşitlilik katamaz. Anne keklik hiçbir zaman keseli sıçan rolü yapamaz, keseli sıçan da anne keklik rolü yapamaz.

Yalan repertuvarı konusundaki bu kısıtlılık, yalan söyleyen hayvanları, onların hilelerini öğrenen avcılar karşısında savunmasız kılar. İşte bu noktada, bölümünün başındaki tartışmaya geri dönüyoruz, zira içgüdüyle sınırlanmış her hayvan "içgüdü teknisyen" olarak adlandırdığım hayvanlara karşı savunmasızdır. İştahın tuzakları olduğu gibi, içgüdünün de tuzakları vardır ve bunlar bir hayvanın doğuştan sahip olduğu yöntemlerin istismarı üzerine kurulu tuzaklardır. Bu tuzaklarda kırkurdunun, bufalonun çevikliğini onun aleyhine kullanması örneğinde olduğu gibi, bir hayvanın düşmanlarını atlatmak için kullandığı yöntemlerin de istismarı söz konusudur. Kısacası, repertuvarında tek bir içgüdüsel hile olan bir hayvan, hiçbir hilesi olmayan hayvanlar karşısında üstünlüğe sahiptir ama kendine has bu hilesinin şifresini çözen bir avcı karşısında üstünlüğünü kaybeder. Çünkü böyle bir durumda, kendi savunma yönteminin tuzağına düşerek çıkmaza girer.

Böylece herhangi bir tarzdan, tabiattan, sabit içgüdüsel tepkilerden yoksun olmanın neden avantajlı olabileceğine dair ikinci bir izaha ulaşmış oluyoruz. Hilekâr herhan-

gi bir tarzı olmadığı için birçok tarza sahip olabilmektedir. O herhangi bir tarza sahip olmadığından, tarzlarını kendi çıkarı için kullandığı diğer hayvanlara bağımlıdır ama onların tarzına mahkûm olmadığı için de bir bakıma daha bağımsızdır. Hilekâr yine herhangi bir tarza sahip olmadığı için, içgüdünün tuzağından muaftır ve bu bakımdan, hem "hayvanlardan daha aptal" hem de hepsinden daha becerikli ve çokyönlüdür. Kendi bokuna batmış halde oradan oraya yalpalayıp durur belki ama Balıkçılın, Ayının, Misk Sıçanının ve Arının evinde karnını doyurabilmesinin nedeni de yine bu özelliğidir. Dahası, birisi onu evine yemek olarak götürmek için tuzağa düşürmeye kalkarsa, hilekâr bir dizi hileyle karşılık vererek tuzaktan sıyrılabilir. Yalan söyleme yetisi olmayan Arı ile Ayıyı tuzağa düşürmek, elinde tek bir yalanı olan Kekliği tuzağa düşürmekten daha kolaydır. Ama Keklik de uydurmalarının sonu gelmeyen hilekârdan daha kolayca tuzağa düşürülebilir.

Aslına bakılırsa, Hilekârın icatları listesine yaratıcı yalan söyleme sanatını da eklememiz gerekir. Yaratıcı hikâye uydurma sanatı, numara ve palavra, kurmaca dünyaların oyunbazca inşası da yine hilekârın keşfi olan şeylerdir. Sebepsiz yalanı icat eden hilekârdır. Kuzey Kaliforniya'daki Maiduların yaradılış mitine göre, dünyanın yapılışında işbirliği eden birden fazla yaratıcı vardır.[11] Bunlardan biri Yeryüzünün Başlatıcısı, diğeriyse beceriksiz bir Kırkurdudur. Mitin bir yerinde Yeryüzünün Başlatıcısı tam onu gülmemesi konusunda uyardığı sırada Kırkurdu güler. Anlatılana göre, Kırkurdu bunun üzerine, "Yo, hayır, gülen ben değildim" demiştir. İşte bu ilk yalandır.

[11] Thompson, s. 27.

HİLEKÂRIN AKLININ ALAMETİFARİKALARI

Balığın biri bir gün sulak, engin dünyasında yüzerken birden hilekâr çıkagelir ve onun geçişini engeller; dünyasını daha az engin, daha az akışkan bir yer haline getirir. Şayet kendisine kurulan bu tuzağı atlatacak zekâya sahip olan hilebaz bir balıksa, bariyerde bir gedik ya da ağda bir delik, yani düşmanının farkına varmadığı bir imdat çıkışı bularak yapacaktır bunu. Her iki durumda da hilekârın kurnazlığının ilk alametifarikasıyla karşılaşırız: O ya avını yakalamak için bir geçiş yolunu kapatır ya da düşmanını atlatmak için bir delik bulur. Hilekâr ya bir fırsat yakalar ya da bir fırsatın önünü kapatır.

Burada "fırsat" sözcüğünü kullanıyorum, çünkü bu sözcük ile balık tuzağının kapattığı açık geçiş arasında eskilere uzanan bir bağ var. Richard Onians *The Origins of European Thought* (*Avrupa Düşüncesinin Kökenleri*) başlıklı çalışmasında "fırsat" (*opportunity*) sözcüğünün "giriş" yahut "geçit" anlamındaki Latince *porta* sözcüğünden geldiğini aktarır.[12] *Porta*, kapılarla ve giriş yollarıyla (*portal*, "kapı saçağı" anlamında *portik*, "sütunlu giriş" anlamında *portiko*) ilişkilendirilen bir sözcüktür. Dolayısıyla *opportunus*, yani "fırsat," içinden geçilmeye hazır bir aralığı yahut bir aralığın, bir kapının önünde duran şeyi belirtir. Romalılara göre, *porta fenestella* Talihin [*Fortuna*] girebileceği özel bir aralıktır. Sözcüğün Yunanca kökü olan *poros* gemilerin kullanımına açık bir geçiş yolunun yanı sıra, derinin içine doğru bir yol olan gözenek de [İngilizce *pore*] dahil olmak üzere her tür geçiş yolunu belirtir. Sözcüğün çoğul hali olan *poroi*, sıvıların vücuttan içeri ve dışarı akmasını sağlayan her türlü geçiş yolunu veya geçiti ifade eder. Bir gözenek [*pore*], portal, kapı eşiği, zamanda bir

[12] Onians, 343-48.

gedik, perdede bir aralık, dokumada bir boşluk, bunların hepsi kadim anlamıyla birer fırsattır. Bu dünyadaki her varlık kendi tabiatına uygun bir dizi fırsatı bulmak durumundadır. Bir devin yürüdüğü patika genellikle engellerle doludur ama bakteriyel peyzajlar neredeyse tamamen *poroi*'den [gözenekler] oluşur. Çalılıklarla kaplı bir arazi Tavşan Arkidiş için engin bir açıklıktır. Karanlık Baykuş ve yarasa için bir fırsatken, su balık için bir fırsattır, tabii başka bir balık gelip de yolu kapatmadıkça.

Ama şimdi etimolojinin büyüleyici dünyasını bırakıp, hilekârın fırsatçılık marifetine dönelim. İyi bir örnek olarak akla hemen, Tsimshian Kuzgun hikâyeleri çevrimindeki "Kuzgun Doymak Bilmiyor" hikâyesi geliyor. Hatırlayın: Kuzgun iştahına kavuşmadan önce dünya karanlığa gömülmüş durumdadır ve Kuzgun bu dünyaya balık ve yemiş dağıtmaya geldiğinde, insanları bu bitimsiz geceden sıkıntıya düşmüş halde bulur. Bu durum karşısında kendisi de sıkıntıya düşer: Her yer karanlıkken karnını nasıl doyuracaktır? Geldiği gökyüzünde ışık olduğunu hatırlayan Kuzgun böylece oraya dönüp ışığı çalmaya karar verir.[13]

Kuzgun derisini giyip uçar ve gökyüzündeki deliği bulana kadar yükselir. Delikten içeri girince kuzgun derisini çıkarır ve göklerin şefinin evinin yanındaki akarsuyun başında oturmaya gider. Orada oturur ve şefin kızının su almaya gelmesini bekler. Kızın çıkagelmesiyle Kuzgun kendisini bir sedir ağacı yaprağına dönüştürür. Kız su içerken onu yutunca hamile kalır ve bir çocuk doğurur. Ailesi çocuğun doğumuna pek sevinir; onu muntazaman yıkar ve çocuk çok geçmeden büyüyüp, kulübenin etrafında emeklemeye başlar. Ama sürekli ağlıyor, emeklerken de "Hama, hama!" diye bağırıyordur. Bu duruma dertlenen

[13] Boas, "Tsimshian Mythology," s. 60-62; tekrar basım Thompson, s. 22-24.

göklerin şefi akil adamlarını toplayıp, çocuğu susturmak için onlardan yardım ister. Akil adamlardan biri çocuğun şefin kulübesinin duvarında asılı duran kutuyu istediğini fark eder; içinde gün ışığının durduğu kutudur bu. Kutuyu ateşin yanında yere koymalarıyla çocuk ağlamayı keser. Çocuk Gün ışığı Kutusunu birkaç gün evin içinde top gibi yuvarlar, arada bir de kapıya doğru götürür. Bir gün evdekiler başka işlere dalmışken çocuk kutuyu kaptığı gibi gökteki deliğe doğru atılır. Evdekiler peşinden koşar, ama onların yetişmesine kalmadan çocuk kuzgun derisine bürünüp yeryüzüne uçar. Yeryüzüne inince kutuyu kırar ve böylece bizler hırsız Kuzgun sayesinde dünyada gün ışığına kavuşmuş oluruz.

Her tür hırsızlık bir fırsat hırsızlığı sayılır, zira korunan bir şey karşısında hırsızın koruma kalkanında bir çatlak, delik veya gözenek bulması gerekir ki içinden geçip orada duran şeyleri çalabilsin. Tsimshian Kuzgun hikâyeleri çevriminin bu epizotunu çerçeveleyen gökteki delik, Kuzgunun bulduğu veya yarattığı benzer gözeneklerden yalnız biridir. Bir kere, Kuzgun, deyim yerindeyse, gözenekli bir kadın, yani geçilebilecek bir kapı bularak aileye girer. Ardından, tıpkı karşısına engel olarak dikilen birini yumuşatmak için çocuğunu kullanan bir düzenbaz gibi, ağlayan bir bebek kılığında topluluğun savunmasını kırar. Ne de olsa, yardıma muhtaç ve üzgün bir çocuğa, iyi kalpli hiçbir insanın yüreği dayanmaz. Kuzgun şefin kulübesine silahlarla yaklaşıp bağırarak Gün Işığı Kutusunu vermelerini isteseydi, dövüşmeyi göze alması gerekecekti. Ama savunmasız bir çocuk kılığında çıkagelince sadece hoş karşılanıp yıkanmakla kalmaz, mükâfatına da kavuşur. Demek ki, hilekâr bir gözenek arayıcısıdır. Doğal yoldan ortaya çıkan fırsatları yakalamak için tetikte bekler ve bu fırsatlar kendiliğinden ortaya çıkmadığındaysa onları doğaçlama yaratır.

Şimdi resmin diğer yüzünü çevirip, bir avcı, bir tuzak kurucu olarak hilekâra geri dönelim. Hilekârın kurnazlığının bir yüzü fırsatçılıksa, diğer yüzü de fırsatın engellenmesidir ve bir fırsatı engellemek, onun önünü kesmek için içinden geçilmez veya gözeneksiz olanın, yani içinden kaçılıp gidilemeyecek kadar sıkı dokunmuş bir ağın yaratılması gerekir. Doğa tarihi gözenek kapatmaya yönelik böyle bir zekânın işleyişinin örnekleriyle doludur. Bunlar arasında en sevdiklerimden biri, kambur balinanın beslendiği küçük balıkları tuzağa düşürmek için kullandığı yöntemdir. Kambur balina bir ringa balığı sürüsüyle karşılaştığı zaman derine dalar ve aralıksız nefes vererek ağır ağır bir daire çizecek şekilde yüzer, böylece suyun üst kısımlarına kabarcıklardan oluşan bir koni yükselir. Sürüdeki ringa balıkları bu "kabarcık ağını" içinden geçemeyecekleri bir bariyer olarak algılar. Sürüyü bu yolla hapseden balina az sonra ağzını açarak kabarcık ağının ortasına dalar ve karnını balıkla doldurur.

Ahtapotun da sadece savunma amaçlı olmakla beraber, benzer bir numarası vardır. Ahtapot bir avcı tarafından tehdit edildiğinde, fışkırttığı mürekkeple suyu karartır; şeffaflığı bulanık, içine girilmez, gözeneksiz bir ortama çevirir. Elbette, her iki örnekte de içine girilemezlik bir yanılsamadan ibarettir. Ahtapotun etrafını saran karanlık sadece yapay bir geceyken, ringa balıklarını hapseden şey kabarcıklar değil, kendi savunma mekanizmaları ve algısal sınırlılıklarıdır. Buna karşın, hile iki durumda da kâfi ölçüde iş görür.

Hilekârın da gözenekli ve gözeneksiz olanla oynadığı çok sayıda hikâye vardır ve bu hikâyelerin büyük kısmı tüneller ve tünel kazan hayvanlarla ilgilidir. Zulu hilekârı Thlókunyana'nın sansarla ilişkilendirilen küçük bir canlı olduğunu söylemiştik.[14] Anlatılana göre, Thlókunyana bir

[14] Callaway, s. 24-27.

gün leoparın evine girer ve anne leoparı oyuna getirerek yavrularını yer. İşlediği suçun eninde sonunda ortaya çıkacağını bildiğinden, kendisine bir kaçış yolu hazırlar: Çıkış ağzı uzakta ve gizli olan uzun bir tüneldir bu. Leopar yavrularının başına geleni fark edince Thlókunyana deliğe girerek ortadan kaybolur. Leopar da onun peşinden, tek bir çıkışı olduğunu düşündüğü tünele girer, böylece onu kolaylıkla köşeye sıkıştırmayı umuyordur. Fakat leoparın ne olduğunu anlamasına fırsat kalmadan, kurnaz Thlókunyana geldiği yoldan geri geri yürüyüp gizli çıkıştan dışarı çıkarak her iki çıkışın ağzına mızraklar yerleştirir ve sonunda afallayan leoparın dışarı çıkmasıyla ölmesi bir olur. Bu "tünel hilesi"nin bilinen bir Kuzey Amerika versiyonunda Kırkurdu düşmanını yine bir tünele çeker, sonra da tünelin her iki ucuna ateş koyarak aynı anda hem kurbanını kıstırmış hem de akşam yemeğini pişirmiş olur.[15]

Bu gibi hikâyelerin hepsinde ilk numara, bir tünelin kazılmasıdır. Deliği olan bir tavşanın yeryüzünde tilkiden kaçmak için gireceği bir gözeneği, kendi kendine yarattığı bir fırsatı vardır. Gelgelelim tek çıkışlı bir tüneli olan hayvan, kendi deliğinde tuzağa düşürülme riskiyle karşı karşıyadır. Bu yüzden, ikinci numara orada ikinci, hatta üçüncü, dördüncü bir çıkış daha yapmaktır. Antik Yunanlar hayvan kurnazlığının en somut örneği saydıkları tilkinin yedi girişli bir evi olduğunu hayal etmiştir.[16] Ama ne kadar çok giriş olursa olsun, yine de fırsatçılığın ve durmadan artan gözenekliliğin dünyasındayızdır. O halde, üçüncü numara, ihtiyaç durumunda girişleri kapatmak, gözenekleri bariyere çevirmek olacaktır. Yunanca *poros* bir geçiş yolunu, deride bir gözeneği ifade ederken, *aporos* içi görülemeyen bir şeyi, aşılamaz bir yeri belirtir. Thló-

[15] Radin, s. 30-31; ayrıca bkz. Lopez, s. 34-35.

[16] Detienne, *Cunning Intelligence*, s. 35.

kunyana'nın veya Kırkurdunun yaptığı şey, bir kaçış yolunu tuzağa, bir deliği kapana, bir *poros*'u *aporos*'a, engelsiz bir ortamı çıkmaza [*aporia*] çevirmektir.

Aporos'tan türetilmiş olan İngilizce *aporia* [çıkmaz] sözcüğü retorikte ve mantıkta bir çelişki veya uzlaştırılamaz bir paradoks anlamına gelir. Bir *aporia*'yı, yani çıkmazı tecrübe etmek, iki ucunda ateş olan bir tünele kısılıp kalmak, mürekkep bulutu içinde sersemlemek veya kabarcıklardan bir ağla kuşatılmak demektir. Savunma yönteminizi ne kadar değiştirirseniz değiştirin, kapana kısılmışsınızdır işte. Çıkmaz, açlığı yüzünden, şeffaf bir dünyada ileri doğru yol almaktan başka şey düşünmeyen canlılardan çok daha kurnazlaşmış bir canlının icat ettiği şaşırtmacalı tuzaktır.

Öyleyse, hilekârın aklının bir alametifarikası da fırsattan istifade etmek ya da fırsata set çekmektir. Şimdi, hilekârın kurnazlığının bununla bağlantılı ama ayrı bir özelliğini, yani geldiği yoldan geri dönme veya geri geri yürüme konusundaki kurnazlığını ele almak için biraz daha karmaşık bir şaşırtmacalı tuzak örneği verelim. Bebek Hermes ağabeyi Apollon'un elli sığırını çaldıktan sonra bu suçunu saklamak için zekice birtakım dolaplar çevirir.[17] Önce çalındıkları otlağa *doğru* yürüyorlarmış izlenimi vermek için sığırları geri geri yürütür. Sonra da kendi ayaklarına mersin ve ılgın ağacı dallarıyla yapraklarını bağlayarak kendisine hileli bir çift sandalet yapar. Böylece kendi ayak izlerinden de ne yöne gittiğini anlamak güçleşecektir, zira dal ve yapraklar her yönü işaret etmekte, yani belli bir yönü göstermemektedir. Hermes ayrıca zikzak çizerek yürür ve zaten adım atarken muhtemelen arada bir hafifçe havalandığından, bu alışılmadık uzunluktaki adımların izini sürmek hiç kolay değildir. Hermes işi bittikten

[17] *Hermes'e İlahi*, satır no. 73-86, 139-41, 348-60.

sonraysa sandaletlerini ırmağa atar ve yaktığı kurban ateşinden kalma küllerin üstüne kum serper. (Seyyahların kamp yerlerini saklamak için başvurduğu bir yöntemdir bu; yollarına görünmeden devam edebilmek için her gece yaktıkları kamp ateşini toprağa gömerler.)

Kısaca, Hermes hırsızlığının bütün izlerini bulunması zor, okunması daha da zor hale getirir. İzlerini kaybettirir, kaybetmedikleriniyse "kutupluluğun allak bullak edilmesi" diyeceğim yöntemle karmakarışık eder. Hermes'in sandaletlerinin "ökçesi ve burnu" olmadığın için, tıpkı geri geri yürüttüğü sığırların toynak izleri gibi aynı anda iki yöne doğru gidiyormuş gibi görünür. Tilki folklorunda tazılar tarafından kovalanan tilki de bir süre koştuktan sonra kendi izlerinin üstünden geri geri yürür; tilkinin geri döndüğü yere varınca kafası karışan tazılar birbirlerine havlaya havlaya ortalıkta dolanırlar.

Hermes hem sığırların toynak izleri hem de kendi sandaletleriyle kutupluluğu bozar yahut siler. Bu tıpkı ormanda kaybolduğunuz zaman pusulanızı çıkardığınızda ibresinin kuzeyi göstermek yerine, rasgele döndüğünü görmeye benzer. Böyle bir durumda yönünüzü yolunuzu bulamaz, öylece kalakalırsınız. "Kutupluluğun allak bullak edilmesi" bu yolla dünyayı geçilmez bir yer ve bir nevi çıkmaz haline getirir. Geçiş için gereken yönü ortadan kaldırarak her tür geçişe set çeker. Apollon, Hermes ile sığırların bıraktığı izlere rastlayınca kendi ayak izlerinin üstünde kalakalır:

> Yüce Okçu ayak izlerini görünce şöyle bağırdı: "Vay be! Ne acayip şey bu gördüğüm. Şunlar uzun boynuzlu sığır izleri ama hepsi arka tarafı, nergis tarlalarının olduğu yönü gösteriyor! Peki şu öteki izlere ne demeli? Bir adama ya da kadına ait olmadıkları belli, bir bozkurda, ayıya yahut aslana da ait değiller. Pösteki yeleli Ken-

> taur'un da böyle izler bırakacağını sanmam. Bu uzun adımlar hangi ayağına çabuk mahluka ait olabilir? Yolun bu tarafındaki izler bir acayip, ama öteki tarafındakiler daha da acayip!"[18]

Kurnazca bir dizi tersine çevirmeye maruz kalarak, allak bullak olmuş bir adamın sesidir bu.

Bir karakterin diğerinin izini sürdüğü bu sahne, avcılar ile avları arasındaki gerilimden kaynaklanan kurnazlığa ilişkin önceki tartışmaya götürüyor bizi. İzleri okuyabilen hayvan, avlanma repertuvarında çok kıymetli bir araca sahip demektir. Buna karşılık, kendi izlerini gizleyebilen veya başka şekle sokabilen hayvansa bir savunma aracına sahiptir. Dahası, iz okumak kadim ve asli bir yorum edimidir. Avcılar kırık bir dala, ayak izinin derinliğine, idrar kokusuna, dikene takılı kalmış bir kürk parçasına bakarak oradan ne büyüklükte bir hayvanın geçtiğini, ne hızla hangi yöne gittiğini, hangi alışkanlıklara sahip olduğunu çıkarsar. Avcılar potansiyel birer şifre niteliğindeki bu işaretlere bakarak tahminlerde bulunup daha geniş anlamlara ulaşmaya çabalar. Hilekârlar ve iz sürme konulu hikâyeleri okuma yazmaya ilişkin birer hikâye yapan da budur. Bilhassa Hermes ile Apollon'un hikâyesinde, yetenekli bir şifrecinin karşısına yetenekli bir şifre çözücü; uyanık bir yazarın karşısına açıkgöz bir okur çıkartılmaktadır. Yazar izlerini gizleyerek okuru yanlış yönlendirmeyi umarken, okur da gerçekten ne olduğunu çözebilmek için ikinci veya üçüncü bir anlamlama [*signification*] düzeyine ulaşmaya çabalar.

Bu epizotta bir parça mizah da yok değildir, zira Apollon normalde işaretleri okuyabilmesiyle nam salmış bir tanrıdır. Ne zaman göklerden bir kuş düşecek olsa, onu fark edip buradaki gizli anlamı kendisi kadar yetenekli olmayan okurlara duyuran odur. Apollon ayrıca Zeus'un ak-

[18] *A.g.e.*, satır no. 217-26.

lından geçenleri bilir, kehanet gücüne sahiptir ve Delfi'de ona hiç fena sayılmayacak miktarda kazanç getiren bir kâhini vardır. Kuşkusuz, Apollon diğer bütün hikâyelerde hileli ayak izlerini okuyabilir, ama bu ilahi Hermes'e aittir ve o ağabeyinin daha önce görmediği bir şeyi icat etmiş görünmektedir. Hermes'in ardında bıraktığı izler çoklu anlamlara, kılık değiştirmiş anlamlara, bağlamsal anlamlara, muğlaklığa sahiptir. Sonraki bölüme dair bir ipucu vermek gerekirse, *Hermes'e İlahi*'nin bir göstergeler ustası olarak aklın yaradılış miti olduğu fikrini ele alacağız.

Fırsat yakalamak veya fırsata set çekmek, kutupluluğu allak bullak etmek, izleri saklamak veya şekillerini değiştirmek: Bunlar hilekârın zekâsının alametifarikalarından bazılarıdır. Bunlardan sonuncusu, bizi oluşturduğumuz bu ilk listenin son maddesine götürür: Şayet hilekâr kendi izlerinin şeklini değiştirebiliyorsa, şüphesiz, kendisi de kılık değiştirebilmektedir. O kendi görüntüsünü şifreleme, bozma ve saklama yeteneğine sahiptir. Hilekârlar bilhassa deri değiştirmeleriyle ünlüdür. Deri değiştirmeyi iki anlamda kullanıyorum: Hilekârlar kimi zaman derilerinin görünüşünü değiştirirken, kimi zaman da bir deriyi gerçekten başka bir deriyle değiştirebilir.

Deri değiştirmenin ikinci anlamını hayal etmek biraz güç olabilir. O yüzden, doğa tarihinden bir örnekle başlayalım. Hilekârın her numarasını av-avcı ilişkilerinden türetmeyi tercih etmemin nedeni, bizatihi hilekâr mitolojisinin bunu akla getirmesi. Bu nedenle, deri değiştirmeyi de avın insan, avcınınsa mikrop olduğu bir vakayla örnekleyeceğim. Söz konusu mikrop, Afrika'da görülen bir uyku hastalığına yol açan bir birgözeli hayvan [*protozoon*] olan *Trypanosoma brucei*'dir.[19] Bu solucanımsı yaratık her yıl Afrika'da binlerce insanın ölümüne yol açmaktadır. Çöl sineğinin ısı-

[19] *New York Times*, 19 Mart 1991.

rığıyla kana karışan bu mikrop sonrasında çoğalmaya başlar. Kurbanın bağışıklık sistemi istilacıyı tespit eder etmez, emrindeki tek silahla ona karşı koyar ve bu davetsiz misafirin derisinin yahut dışındaki protein tabakasının şekline uygun özel antikorlar üretir. Fakat bu tripanosom derisini bin bir türlü şekle sokabildiği için, bağışıklık sistemi onu katiyen yakalayamaz. Bağışıklık sistemi onun derilerinden birine özel bir antikor ürettiği her seferinde, *brucei* o deriyi atarak, geniş gardırobundan aldığı başka bir deriyi üstüne geçiriverir. *Brucei* bu bakımdan maskeli baloya katılmış bir sahtekâr gibidir; herhangi bir maskeye, yüze veya personaya bağlı kalmaz. Bunun yerine, hepsini durumun gereklerine uygun olarak akışkan bir şekilde değiştirir durur.

Bunun gibi deri veya şekil değiştiren daha birçok hayvan vardır. Dilbalığı da bukalemun gibi deniz tabanının rengine girerek düşmanlarını atlatır: Çakıllı denizlerde yüzerken sırtını çakıl taşı rengine, kumlu denizlerdeyse kum rengine bürür. Yunan geleneğinde deri hileleriyle nam salmış başlıca hayvan ahtapottur.[20] Ahtapot tutunduğu kayanın hem şeklini hem de rengini alır, sonra da bu mineral kılığındayken kollarını uzatarak avını tuzağa düşürüp yer.

Antik Yunanlara göre, deri değiştirme becerisi bir erdemdir. Ağıt şairi Theognis esnekliğinden ötürü ahtapota övgüler düzer. Theognis'e göre, insanın bulunduğu zemini değiştirmesi, eğilip bükülmeden durup savaşmasından daha iyidir.

> Her arkadaşınıza farklı bir yönünüzü sunun... Tutunacağı kayanın görünüşüne bürünen çok kollu ahtapotu kendinize örnek alın. Bir gün bir kayaya tutunun, öbür gün renk değiştirin. Parlak zekâ, bükülmezlikten daha değerlidir.[21]

---

[20] Detienne, *Cunning Intelligence*, s. 38vd.

[21] Theognis'ten akt. Detienne, *Cunning Intelligence*, s. 39.

Theognis'in "bükülmezlik" için kullandığı Yunanca sözcük *atropia*'dır, yani İngilizceleştirerek söylersek, bir tür gayri-tropiklik durumudur bu. İngilizce "tropik" sözcüğü "dönme" anlamına gelir (fototropik bitkiler ışığı takip etmek için döner); bu durumda, gayri-tropik varlık ahtapotun aksine, dönmeyen, esneklikten uzak, sabit bir deriye sahip olan varlıktır.

Theognis'in bu satırlarını burada anmamın nedeni, deri değiştirme ile hilekârın dönekliğini ayırt ettiğimiz başka bir veçhe arasında net bir bağ kuruyor olmasıdır. Hilekâr politropiktir, yani en basit anlamıyla "birçok yöne dönen" bir varlıktır (Yunanca *polutropos* her ne kadar aynı zamanda "kurnaz," "dönek," "çok gezip görmüş" olarak çevrilse de). Yunan edebiyatında sadece ve sadece üç karakter politropik sıfatıyla anılmaktadır: Hermes, Odysseus ve Sokratik diyaloglarda hoş bir delikanlı olarak karşımıza çıkan şu düzenbaz Atinalı komutan Alkibiades. Odysseus *Odysseia*'nın daha ilk dizesinde politropik bir adam olarak nitelenir; Hermes *Homeros İlahileri*'nin[22] politropik çocuğudur.* Alkibiades'e gelince, Plutarkhos *Paralel Yaşamlar*'da Spartalıların onun öldürülmesi emrini verdiği zamandan bahseder. Alkibiades kendisine kurulan komployu anlayıp kaçmıştır:

> Can güvenliği için ... Tissaphernes'e sığınan Alkibiades çok geçmeden bu asilzadenin gözdesi oldu. Çokyönlülüğü [*polutropon*] ve emsalsiz zekâsıyla Barbarla-

[22] *Hermes'e İlahi*, satır no. 14.

* Hermes Roma'da ve ortaçağda Merkurius veya Merkür adını alır. Carl Jung simya metinlerinde "Merkür'ün Hermes geleneğini takiben çokyönlü, değişken ve hilebaz olarak resmedildiğine" dikkat çeker ve sözlerine şöyle devam eder: "Dorn onu 'şu dönek Merkür' diye anarken, başka biri de onu deri değiştiren, kaypak anlamında *versipellis* olarak niteler" (Jung, *Alchemical Studies*, s. 217).

> rın takdirini kazandı; öyle özü sözü bir bir adam değildi, kinciydi ve kötülerle düşüp kalkardı. Alkibiades'in yatkın olmadığı bir meşrep, bürünmediği bir mizaç yoktu, günlük hayatı ve sohbeti öyle görgü doluydu. Ondan korkanlar ve nefret edenler bile varlığında ender rastlanan bir şeytan tüyü sezerdi.[23]

Hilekâr ve politropik insan tam da böyledir işte; ahtapot gibi kaypak, çevresine uyumlanacak şekilde renk değiştiren, tanıştığı her kişiyle yeni bir yüz takınan, şeytan tüylü ve güvenilmez biridir o. (Özellikle de seçmen sayısındaki çokluğun birçok yüzü gerektirdiği demokraside iyi politikacı olabilecek bir figürdür bu.)

Eskilere göre, deri değiştirme kabiliyeti sadece bir kılık değiştirme meselesi değildi, zira derinin çoğunlukla içsel varlığı açığa vurduğuna inanılıyordu. Bazı geleneklerde, kişi yaptığı bir işin arkasında durduğunu göstermek istiyorsa, o işi "gerçek benliğinin yaptığını" ifade etmek için "bunu derim yaptı" derdi.[24] Bu bakımdan, deri *değiştirme* becerisi kimliğe ilişkin ciddi muammaları; bağışıklık sisteminin bir tripasonomu saptamaya çalışırken karşılaştığı türden muammaları beraberinde getirir. Odysseus bu kadar çok rolü aynı anda oynayabiliyorsa, yani bir rolü, Athena'nın deyişiyle "basbayağı kendi derisiymiş gibi" oynayabiliyorsa, o halde gerçek Odysseus kimdir?[25] Nors hilekârı Loki bir kuş, pire, at veya ateş kılığına girebiliyorsa, gerçek Loki hangisidir? Kuzgun, kuzgun harmonisini üstünden sıyırıp bir sedir yaprağına dönüşebiliyorsa, gerçek Kuzgun kimdir? Her ne kadar değişen imajların gerisinde sahih bir benliğin olduğunu farzetme eğiliminde olsak da,

---

[23] *Plutarch's Lives*, çev. Bernadotte Perrin, Loeb Classical Library (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914), s. 67-69.

[24] Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 264-65.

[25] *Odysseia* XII: 256-86.

o sahih benliğin gerçekten orada mı olduğunu yoksa hayal gücümüzün bir ürününden mi ibaret olduğunu anlamamız bazen güçtür.

Örneğin, Herman Melville'in *Sağlam Adam*[‡] romanının dolandırıcı kahramanını ele alalım. Bu çapraşık kitap boyunca üçkâğıtçının teki bir dizi maskeyle, bir dizi rolde karşımıza çıkar; onu asla kendi kimliğinde görmeyiz. Hal böyleyken, onun sahih bir benliğe sahip olduğunu söyleyebilir miyiz? Hem böyle bir benliği varsa bile, bu benlikten güvenle bahsetmemiz nasıl mümkün olabilir? Melville'in kahramanı öyle çok kusursuz maske takar ki, çoğu okur onu biraz şeytansı bularak, romanı bir alegori olarak okur. Bu yoruma göre, Dolandırıcı, Şeytan'ın ta kendisidir; Melville'in de yer yer bu okumaya yaslandığından kuşkulansam da, sonuç olarak roman bu okumaya müsaade etmez. Nitekim pekâlâ bunun tam tersi de savunulabilir ve Dolandırıcının sadece düşmüş bir dünyada iş görmek zorunda olduğu için karanlık görünen bir mesih, bir kurtarıcı olduğu da söylenebilir. Sonuç itibariyle, Dolandırıcı ister Şeytan olsun, ister İsa, onun "sahih benliğinin" ümitsizce saklı olduğunu yahut hiç var olmadığını kabul etmek durumundayızdır.

Kimi klasikçiler benzer bir problemin Odysseus'un gerçek kimliğini bulmayı ümit eden okurlar için de geçerli olduğunu ileri sürmüştür. Pietro Pucci'ye göre, Odysseus gerçekliği sürekli manipüle ettiği ve kılık değiştirip geçmişi hakkında yalanlar uydurduğu için, kendisini "kendi 'gerçek' benliğinden sıyırır ve aynı anda hem kendi olup

---

‡ Romanın İngilizce başlığı olan *Confidence-Man* üçkâğıtçı, düzenbaz, dolandırıcı, sahtekâr anlamına gelirken, *confidence* sözcüğü güvenilir, sağlam anlamına geldiğinden ve romanın başkişisi bir düzenbazdan bekleneceği üzere güvenilir bir adam kisvesine büründüğünden, romanın Ayşe Deniz Temiz'e ait olan tek Türkçe çevirisinde bu lafzi, ironik başlık tercih edilmiştir -çn.

hem de olmadığı, hem mizacına sadık kaldığı hem de sadakatsizlik ettiği muğlak ara durumlara düşer."[26] Odysseus'un uydurmalarının gerisinde gerçek bir Odysseus varsayacak olsak bile, hiç olmazsa, bunun bizim varsayımımız olduğunun bilincinde olmamız gerekir, zira Pucci'nin de belirttiği gibi, "Odysseus'un 'gerçek benliği' yanılsamasını yaratan şey, [tam da] kılık değiştirme sahneleridir."

Bunlar içinden çıkılması güç örneklerdir; *Trypanosoma brucei* gibi bir hayvan avcısının "benliğini" saptamak nispeten kolay olabilir, çünkü girdiği bütün kılıklar tek bir amaca, yani taşıyıcıdan beslenme amacına hizmet eder. Burada gerçek benlik beslenmedir. Gerçek ahtapotun değişen derisinin altında da yine değişmeyen bir karnı vardır. Gelgelelim bütün şekil-değiştirenlerin böyle kolay saptanabilir tek bir amaçları yoktur. Kendi iştahına mesafe almayı başarmış bir hilekârla karşılaştığımızda, onun tersine çevirmelerini güdüleyenin gerçekten ne olduğundan nasıl emin olabiliriz? Melville'in Dolandırıcısının sadece açgözlülüğünün hükmünde olduğunu düşünmeye başladığımız anda, onun etrafa altın saçtığını fark ederiz.[27] Bazı politropik karakterler söz konusu olduğunda, değişen maskelerin altında herhangi gerçek bir benliğin bulunmaması veya gerçek benliğin altta falan değil, tam da orada, yani hareket eden yüzeylerde olması ihtimali vardır. Kendilerine has bir tarzları olmaksızın sadece ve sadece değişen derilerinin ve değişken bağlamların getirdiği çok sayıda tarza sahip varlıkların olması muhtemeldir.

---

[26] Pucci, s. 16.

[27] Melville, s. 156.

3

İLK YALAN

BİR ÇOCUKLUK HIRSIZLIĞI NİŞANESİ

Ben bu sayfaları yazarken evin yakınında yuva kurmuş bir anne kardinal kuşu arada gelip, çalışma odamın penceresine düşen yansımasını deli gibi gagalıyor. Karşısında gördüğü şeyin, yuvasına, yumurtalarına ve bölgesine karşı tehdit oluşturan başka bir kuş, bir mütecaviz olduğundan öyle emin ki. Panjuru indirdiğim ya da camın önüne bir kitap dayadığım zaman yansıma kayboluyor ve kuş sakinleşiyor. Ama bu küçük türlerarası kıyağı yapmayı unuttuğum günler, cam onun kanatlarının ucundaki yapışkan lekelerle kaplanıyor. İki fırça darbesiyle yazılmış bir kod, sınırlı zekâsıyla anne kuşun sarsılmaz ısrarının şifreli bir amentüsü gibi bu izler.

"Suya Yansıyan Erikler" diye adlandıracağımız hikâye bir zamanlar Kuzey Amerika'nın her yerinde anlatılıyordu. Hikâyenin Winnebago hilekâr çevrimindeki versiyonu şöyle:

> Hilekâr bir gün suya bakarken, suda erik dolu dallar görünce çok şaşırmış. Erikleri iyice gözüne kestirdikten sonra biraz toplamak için suya dalmış. Ama sudan çıktığında elinde sadece küçük taşlar varmış. Bunun üstüne, bir daha suya dalmış ama bu defa da kafasını dipteki bir kayaya çarpıp kendinden geçmiş. Bir süre sonra suyun yüzüne çıkıp, yavaş yavaş kendine gelmiş. Bilinci yerine geldiğinde, kendini suda sırt üstü yatıyor halde bulmuş ve gözlerini açıp yukarı bakmasıyla tepesinde dolu dolu erikleri görmesi bir olmuş. Meğer suda gördüğü erikler sadece yansımaymış. Yaptığı hatayı fark edince kendi kendine şöyle demiş: "Ah, nasıl da salağım! Bunu anlamam gerekirdi. Kendime boşuna o kadar eziyet çektirdim."[1]

Winnebago hikâye çevriminde, bu olaydan hemen sonra hilekâr birkaç anne rakunu kandırarak yuvalarını terk etmelerini sağlar, böylece yavrularını yiyebilecektir. Anne rakunlar yavrularını yalnız bırakmasın diye onlara eriklerin yerini tarif eder: "Bu fırsatı kaçırmayın ... dediğim yerde eriğin sürüsüne bereket ... Akşama doğru güneş batarken, gökyüzünün kızıla büründüğü yeri görürseniz, bilin ki, o kızıllık eriklerden geliyor. Arkanızı dönmeden oraya giderseniz, erikleri mutlaka bulursunuz."[2] Paul Radin'in de dikkat çektiği gibi, buradaki espri şudur: "Winnebagolarda gökteki kızıllık beylik bir ölüm sembolüdür. Saftirik anne rakunların, çocuklarının ölmek üzere olduğunu buradan anlamaları gerekirdi."[3] Burada Hilekâr, başlarına geleceklere dair sembolik bir ipucu vermek suretiyle onlarla kafa bulur. Onlarsa tıpkı eriklerin yansımasını gerçek sanıp cefa çeken hilekâr gibi, bu dili gerçek anlamıyla

---

1 Radin, s. 28.

2 *A.g.e.*, s. 29.

3 *A.g.e.*, s. 57.

alır ve bu yüzden acı çeker. Genelde olduğu gibi burada da hilekâr karşımıza aynı anda hem aptal hem de zeki bir figür olarak çıkar: Bir bakarsınız, bir şeyin imgesini o şeyin kendisiyle karıştırır, bir bakarsınız, bir imgenin anlam katmanlarını işitemeyecek kadar kalın kafalı olan başkalarını o imgeyle alaya alır.

Bu hikâyedeki olay dizisinin, hilekârın bir şey öğrenme sürecini betimleyip betimlemediği sorusuna gelirsek, ben bu hikâyenin refleksif, yani kendi üzerine yansıyan düşünümsel bilincin‡ doruğundaki bir karakteri resmettiğini söylemenin doğru olacağı fikrindeyim. Hilekâr vücut bulmakta olan refleksiyonu, tefekkürü cisimleştirir; onda hem refleksif bilince duyulan ihtiyacı (çünkü o olmadan acı çeker), hem de bu bilinç tarzının getirdiği mükâfatları (zira onunla dünyayı kendi yararına kullanır) görürüz. İlaveten, fiziksel deneyimin (suya gerçekten atlayarak kafa üstü çakılan hilekârın) yerini zihinsel deneyime (bir imgeyle oynayan hilekâra) bıraktığı bir anlatı söz konusudur burada. Hilekârı sembolik hayata uyanırken yahut kendi muhayyilesinin ve bu muhayyilenin gücünün bilincine varırken görürüz bu anlatıda.

Peki bireysel bir bilincin tarihinde böylesi bir uyanış nasıl gerçekleşir? Daha kafa karıştırıcı bir soru olarak, insan soyunun tarihinde hayal gücünün kendisi nasıl ortaya çıkmıştır? Zihin imgeler yaratma yetisini ilk nasıl elde etmiş ve sonrasında, kendi yarattığı imgeler üstüne düşünmeye (refleksiyona) nasıl başlamıştır? Hilekâr örneğinde, cismani aldatıcılık nasıl olup da yerini zihinsel aldatıcılığa bırakmıştır? Eriklerin yansımasını gerçek sa-

‡ İngilizce *reflection* sözcüğü, yukarıdaki erik örneğinde olduğu gibi, bir şeyin yansımasını belirtirken, aynı zamanda zihnin kendi üstüne dönerek düşünmesi, kendisini bir tefekkür nesnesi kılması anlamında kendi üstüne yansımasını da belirtir. Yazar burada zihinsel refleksiyonu bu ilk yansıma anlamıyla bitiştirerek kullandığından, biz de iki terimi birlikte anmayı tercih ettik -çn.

nan kafasız ve düz adamdan, "kızıl gök" derken aslında "birazdan çocuklarınızı yiyeceğim" demek isteyen hileciye giden yolda neler yaşanmıştır?

Şimdi bir es verip, buraya kadar harmanlayarak anlattığım bazı şeyleri birbirinden ayırmamız gerek, zira aksi takdirde bu sorularla başa çıkmamız mümkün değil. Hilekârın kurnazlığının alametifarikalarını anlatırken, doğa tarihini zihinsel ve kültürel fenomenlerle birlikte ele aldım. Bu bakımdan, tripanosomların deri değiştirmesi bir şeydir, Kuzgunun akarsuda yüzen bir yaprağa dönüşmesi başka bir şeydir; hikâye anlatıcılarının başlangıçta Kuzgunu hayal etmiş olması veya bizim onu yeniden hayal etmemiz ise daha başka bir şeydir. Bu ipleri birbirinden ayırmadan önce, bizatihi mitolojinin bizi bu ipleri birbirine dolamaya davet ettiğini anımsamamız gerek. Kırkurdu hikâyeleri, insanlara zihne dair bir ders vermek için kırkurtlarına dikkat çeker; bu hikâyelerin kendisinde kurnazlığın doğuşu için av-avcı ilişkilerine başvurulur. Doğa tarihi ile zihinsel fenomenleri kaynaştırmanın rasgele bir birleştirme olmadığını, aksine, olup bitenlerin ancak bu yolla isabetli şekilde tarif edilebileceğini düşündüren mitlerdir bunlar. Et hırsızı Kırkurdundan zekâ hakkında bir şeyler öğrenmek demek, bizim de cisimleşmiş düşünürler olduğumuzu fark etmemiz demektir. Beyinde kurnazlık varsa, bu iştahın bir sonucudur; zihni aydınlatan kan, şekerini bağırsaklardan alır.

Yine de, hayvanların kurnazlığıyla Alkibiades'in kurnazlığı aynı kefeye konamaz. Ahtapot, dilbalığı veya tripanosom, bunların hepsi de kendine has hileleri olan mahluklardır, ama hiçbiri kendi hile yöntemleri üstüne düşünme, yani refleksiyon yetisine sahip değildir. Timsah-kapan-kaplumbağa zeki ve kurnaz bir dile sahiptir, ama kaplumbağanın bütün numarası bundan ibarettir, yani başka saftirikleri tuzağına düşürecek yeni numara-

lar icat etme yetisine katiyen sahip değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu mahluklar yalan söyleseler bile, aldatıcılıkları insan hilesinin sahip olduğu plastiklikten, esneklikten yoksundur. Ahtapotun bu konuda başka seçeneği yoktur; sözgelimi, bir nedenle gri kayaların üstünde kırmızı renge bürünmesi gerekse, bunu yapamaz. Ahtapot onu gri kayaların üstünde gri deriye bürünmeye sevk eden reflekslerine mahkûmdur. Bu refleksleri ortaya çıkaran geribildirim sisteminin yeri de zaten ahtapotun zihni değil, evrimin zekâdan yoksun olan yavaş ve kanlı sürecidir.

Bunların ışığında sorumuzu yineleyelim: Kurnazlıkla kandırmanın tarihinde, (kaplumbağada rastladığımız) tuzaklı dil nasıl olup da tuzak ve yemi tasavvur eden zihne dönüşmüştür?

Dilin kökenine ilişkin soruşturmalar gibi, bu tür sorulara cevap vermenin de muhtemelen kesin bir yolu yok. Kitabın bu bölümünün ilk taslaklarında, evrimsel biyologların bu soruya verdikleri kimi olası cevaplara yer vermiştim ama oldum olası, gizemlerin çözüme kavuşmaktan ziyade, bir alandan başka bir alana doğru hat değiştirdiği hissine kapılmışımdır. Refleksif hayal gücünün garabeti ve kerameti halen biyolojik anlatının kavrayışından kaçıyor gibi görünmektedir. Yine de, spekülasyonda bulunma itkisine karşı koymak güçtür, tabii tevazuyu en baştan takınmak koşuluyla.

Hilekâr mitolojisinin bazı kısımları, bana hayal gücü için bir yaradılış öyküsü sunuyormuş gibi geliyor. Gördüğümüz üzere, "Suya Yansıyan Erikler" hikâyesi, hilekârın akılsızlığı yüzünden çektiği cefanın onu refleksiyona sevk ettiğini ima etmektedir. Şimdi buna, *Hermes'e İlahi*'de yer alan şu düşündürücü olaylar silsilesini ilave edelim. Hermes kurban törenini bitirdikten sonra olanları hatırlayalım:

> O anda yüce Hermes'in canı kurban etinden çekti. Bir tanrı olduğu halde, etin enfes kokusu aklını başından aldı. Ama ağzı ne kadar sulansa da, gururlu yüreği eti yemesine müsaade etmedi. Daha sonra Hermes pişirdiği bütün yağı ve eti alıp, saklamak üzere geniş ahıra götürdü ve çocukluk hırsızlığının bir nişanesi [*sêma*] olarak yüksek bir yere astı.[4]

Yani Hermes burada kurban etinin bir kısmını alır ve ne yaptığını göstermek için ahırda yüksek bir yere asar. *İlahi*'de bu et, Homeros Yunancasında bir işaretçi, gösterge veya nişane anlamına gelen *sêma* sözcüğüyle anılır. Bu sahnede ne olup bittiğini düşünmeye şu soruyla başlayabiliriz: Söz konusu göstergenin kim tarafından görülmesine niyet edilmektedir? Hermes bu göstergeyi hangi izleyici(ler) için oraya koymaktadır? Olası cevaplardan biri, bu kişinin Apollon olduğudur. Ne de olsa, Hermes bu davranışıyla Apollon'la yaşayacağı bir yüzleşmeyi hazırlıyor gibidir ve belki tam da hırsızlığı yaptığı anda bu yüzleşme niyetini ilana koyulmuştur.

Bu akla uygun bir tahmin gibi görünse de, Apollon söz konusu nişaneyi hiç fark etmez[5] ve Hermes onu ahıra bıraktığı sırada kendini halen gizlemektedir (zira aynı sahnede hileli sandaletlerini ırmağa atar ve yaktığı ateşin izlerini kapatır). O halde, Hermes'in bu *sêma*'yı kendisine sunuyor olması daha muhtemel görünmektedir. En nihayetinde, kurban törenini tamamen yalnız başına gerçekleştiren ve törenin en canalıcı kısmını kendine atfeden çocuktur Hermes. *İlahi*'nin bu kısmında güçlü bir özdü-

---

[4] *Hermes'e İlahi*, satır no. 130-35.

[5] Apollon'un eti fark etmesi durumunda neler olduğundan emin olamayız, çünkü *Hermes'e İlahi*'nin bu kısımları kayıptır. Bu kayıp kısmın nasıl tamamlanması gerektiği konusunda bir tartışma için bkz. Allen, Halliday ve Sikes, s. 332-33 ve Norman O. Brown, s. 145-46.

şünümsel damar vardır; bu tanrı kendisi için bir dünya yapmaktadır. Günlük yazılarında olduğu gibi, bazı nişanelerin muhatabı herkesten önce yazıyı yazanın kendisidir. Bu durumda, Hermes'in kendi özdüşünümü için bir imge yarattığı söylenebilir. Bu konuya birazdan döneceğim, ama konunun anlam ve önemini hakkıyla kavrayabilmek için önce bu nişanenin neyi temsil ettiği sorusunu ele alalım.

Bu nişaneyi nasıl anlayacağımız sorusuna ilk cevap bizzat *İlahi*'den geliyor: Hermes'in "çocukluk hırsızlığı"nın bir nişanesidir bu. Çocuklukla ve kurnazca kendine mâl etme edimiyle ilgili bir nişanedir. Ayrıca şayet bu sahne kurbanın icadını betimliyorsa, kurban ritüel bir pay etme edimiyse ve Hermes'in icadını da pay etmede ve kurallarda gerçekleşen bir *değişim* olarak yorumlamak yerindeyse, o halde ahırdaki et bunların tümünün nişanesidir. Şeylerin düzeninde bir değişimin göstergesi, payların bölüşümüne yön veren kodda oluşan yeni bir pottur.

Son olarak, bu *sêma*'nın dolaysız bağlamının, Hermes'in kurban etini arzuladığı halde yemediği o kritik an olduğunu aklımızdan çıkarmayalım. Burası canalıcı bir nokta, zira Hermes eti yemiş olsaydı, ortada nişane olarak kullanılabilecek bir şey kalmayacaktı. Dolayısıyla, nişane kendisinde "yenmemiş et" anlamını ve bu anlamla beraber, sınırlanmış iştahın, başka bir şey uğruna reddedilmiş karnın anısını taşımak durumundadır. Bu doğrultuda, Homeros Yunancasında *sêma* sözcüğünün birbiriyle bağlantılı bir sözcük öbeğine; "zihin" (*nóos*) sözcüğünün yanı sıra fark etmek, farkına varmak, yorumlamak, şifrelemek ve deşifre etmek fiillerini de içeren semantik bir kümeye ait olduğunu bilmekte fayda var. *Nóos* ve *sêma* yan yana gider; biri olmadan diğerine sahip olamazsınız.[6] Bir göstergenin taşıdığı anlamları şifreleme ve deşifre etme zi-

[6] Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 202-22.

hinsel melekesi olmadan göstergenin kendisine de sahip olamazsınız.

Benim iddiam, bu "çocukluk hırsızlığı *sêma*'sının" cismani hayattan (bizatihi yenen etten) sembolik ve zihinsel hayata (başka bir şeyi temsil eden ete) geçişe delalet ettiği yönünde. İşte *sêma* bu geçişe delalet etmekte, bu geçişi temsil ve sembolize etmektedir. Dahası, *sêma* karın-etinden zihin-etine doğru gerçekleşen bu geçişe delalet ederken, aynı zamanda *nóos*'un, yani göstergeler yaratıp onlar üstüne düşünen zihnin uyanışını da belirtmektedir. Bu *nóos* istemsiz ve doğuştan refleksleriyle dilbalığının beyni değil, herhangi bir "tarz"a sahip olmayan, arzusunun nesnelerinden geri çekilebilen ve bu nesneleri hayal edebilen bir memelinin zihnidir. Bu bakımdan, yukarıda aktardığımız sahne, tuzağın veya yemin farkına varan Hermes'in ölümlüler için ayrılmış payı hayal ettiği ama yemediği kısa bir *nóos* yaradılış hikâyesidir.

Aynı hilekâr hikâyesi bize ayrıca, bu şifreleyen (hayal eden, anlamlayan) zihnin nasıl oluştuğu hakkında da bir şeyler söyler. Hikâye öncelikle *nóos*'un iştahın sınırlanmasıyla uyanışa geçtiğini ima eder. Yenmemiş etteki olumsuzluk, yani yen*me*me durumu olmaksızın bir *sêma* edinemeyiz. Buradaki sınırlayıcı "hayır" cevabının dışsal bir otoriteden değil, bizzat Hermes'ten geldiğine dikkat çekmek gerek. Çocuğun dil edinmesinin ebeveynlerinin onun üzerindeki kısıtlayıcılığına dair gelişen algısıyla çakıştığını söyleyen psikanalitik anlatıdan farklı bir şeydir bu. Burada, semboller konusundaki ustalık ile yasaklayıcı "hayır" arasındaki bağ söz konusudur. Fakat Hermes'in yüreği, sulanan ağzına "hayır" dediğinde, onun kendi kendine koyduğu bir sınırlama devreye girer ve bu sınırlamaya eşlik eden haletiruhiye bir kayıp veya suçluluk hissi değil, keskin zekâlı bir hileciliktir.

Zaten *İlahi*'nin şifreleyen zihin konusunda işaret ettiği ikinci şey tam da bu keskin zekâlı hileciliktir. Ne de olsa, Apollon'dan çalınan ve sonrasında kurban ritüelinin mahiyetini değiştirmek üzere bir tür Hermetik üçkâğıtçılık için kullanılan bu yenmemiş et, bir dizi kurnazca manevranın sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu hikâyedeki bütün değişimler ancak bir hırsızın gerçekleştirebileceği türdendir; et çifte anlamını, daha doğrusu, çoklu anlamlarını ancak hırsızın hileciliği sonucunda kazanır. Umberto Eco *A Theory of Semiotics* (*Bir Göstergebilim Teorisi*) adlı kitabında bir "göstergeyi" gösterge yapanın ne olduğu sorusuna şöyle cevap verir:

> Göstergebilim bir gösterge olarak alınabilecek her şeyle ilgilenir. Başka bir şeyle anlamlı biçimde ikame edilebilir olan her şey bir göstergedir... Bu nedenle, göstergebilim ilke olarak, *yalan söylemek amacıyla kullanılabilecek* her şeyi araştıran bir disiplindir. Şayet bir şey yalan söylemek amacıyla kullanılamıyorsa, doğruyu söylemek için de kullanılamaz: Aslına bakarsanız, düpedüz, "söylemek" için kullanılamaz.[7]

Daha önceki bölümlerde ele aldığımız şu "ilk hile," yani ucuna yem takılmış kanca bu bakımdan göstergeye iyi bir örnek oluşturabilir. Kancaya takılı olmayan, yani balığın güvenle yiyebileceği bir solucan, Eco'nun düşüncesine göre, herhangi bir anlama sahip değildir. Öte yandan, aslında bir kancanın ucuna takılıyken, onu saklayarak "ben zararsızım" diyen bir solucan yalan söylemiş olur ve bu yalan da onu anlamlamaya başlamış bir solucan yapar (şayet zekiyse, balığı da, yemeden önce okumaya, yorumlamaya başlayan bir balık yapar). Yani ancak ortada Yalan Söylemesi olası bir Solucan varsa, Gerçek bir Solucandan

[7] Eco, s. 7, vurgu eklendi.

bahsedebiliriz; Solucan ancak bu durumda bir gösterge halini alır.

Yalan söyleme meselesine döneceğiz ama önce Eco'nun "gösterge" tanımı ile hırsızlık ediminde devreye giren ikameleri ve yenmemiş eti ortaya çıkaran hileciliği bağlantılandırmak istiyorum. Evvela, Apollon'un sığırlarının ne anlama geldiği ve bu anlamı nasıl edindiği konusunda birkaç şey söylemek gerek. Klasikçi Jean-Pierre Vernant bize biçilmemiş otlaklarda otlayan sığırların Hermes tarafından çalınmadan önce biraz olağandışı sığırlar olduğunu söylüyor: Bu sığırlar ne vahşi ne evcillerdir; cinsel yoldan üremezler (bu yüzden de sayıları sabittir); sakin, güzel ve ölümsüzlerdir. Vernant'ın dediğine göre, Hermes "bu sığırları tanrıların dünyasından alıp ... evcil statüsü edinecekleri [ve olduğu haliyle dünyanın bir parçası haline gelecekleri] insanların dünyasına getirir."[8] Hermes'in onları çalmasından sonra sığırlar ahırlarda yaşamaya, cinsel yoldan üremeye ve insanlar tarafından yenmek üzere kesilmeye başlamıştır.

Bana kalırsa, Eco burada Vernant'ın sığırların başlangıçtaki anlamı (ölümsüzlükleri vs) olarak saptadığı şeyin ancak geçmişe dönük olarak varolduğunu ileri sürmektedir. Şayet anlam ikame olanağı olmadan varolamıyorsa, bu durumda sığırlar da biçilmemiş otlaklarından uzaklaştırılmadıkları sürece herhangi bir anlama gelemez. Tersinden söylersek, sığırların kesilip yenebilir hale geldikleri an, önceki durumlarının anlamını kazandığı andır. Sığırların eti canlılarken başka bir anlama, ateş üstündeyken başka bir anlama, ahıra asılıyken daha başka bir anlama gelir. Hırsız Hermes eti bir durumdan başka bir duruma

[8] Vernant'dan akt. Detienne, *The Cuisine of Sacrifice*, s. 165. Daha önce aktardığımız Kırkurdu hikâyesi için de benzer bir şey söylenebileceğine dikkat çekmek gerek. Bufalo'nun da ölümsüz bir sürüsü vardır ve bu sürüdeki inekler ile eti için kesilen inekler arasındaki ikiliği yaratan Kırkurdudur.

taşır, ki et bu yer değiştirme ve ikameler yoluyla anlamını kazanır, yani "bir şey" anlatabilen bir gösterge halini alır. Özellikle, sığırların götürülmesini yasaklayan bir kuralın bulunduğu böyle bir örnekte, hilekârın aldatma edimi olmadan anlamlamadan bahsedilemez, ki bir hırsızın aklı en çok da şifrelemeye ve şifre çözmeye çalışır.

Bunları göz önünde tutarak, *nóos*'un da dizginleme anlamındaki sınırlamadan doğduğu fikrine dönebiliriz. Biz bu anlamda sınırlamayı genellikle bir erdem olarak düşünürüz. Dolayısıyla, *İlahi*'de Hermes'in "gururlu yüreği"nden bahsedildiğinde, bunun Hermes adlı gencin olgunlaşması, itkilerinin dizginlerini eline almayı öğrenmesi gibi hayırlı bir gelişmenin işareti olduğunu düşünmekten kendimizi alamayız. Bunun bir açıdan doğru olduğu ortada, ama Hermes'in bütün girişiminin çerçevesinin hilecilik olduğunu unutmamak gerekir. Kimse bu hareketine bakarak, Hermes'in hizaya gelip Apolloncu bir sarraf olacağını düşünmez. Bu genç tanrı iştahını şimdi dizginlemekle, sonrası için iştahına yatırım yapıyordur aslında. Annesine ne dediğini hatırlayın:

> Seni ve kendimi bir daha asla aç koymamak için ne gerekiyorsa yapmaya hazırım. Böyle bir yerde yaşamamız konusundaki ısrarın da yersiz. Kurbanın ve duanın meyvelerini yemeyen yegâne tanrılar neden biz olalım ki? Diğer ölümsüzlerle birlikte yığınla tahılın tadını çıkararak zengin ve göz alıcı bir hayat sürmek, sonsuza dek tek başımıza bu izbe mağarada oturmaktan daha iyi.[9]

Sözün kısası, burada iştahın tam bir dizginlenmesi veya reddinden ziyade, ertelenmesi veya yer değiştirmesi söz konusudur. Daha önce de söylediğim gibi, Hermes ye-

[9] *Hermes'e İlahi*, satır no. 167-72.

meyi bırakmamıştır; kurban etinin dumanını kendisine sunmak yoluyla, ona hiçbir zararı dokunmayacak payla ziyafet çekebilmek için ölümlü paydan feragat etmiştir yalnızca.

***

Bu noktada, kitabın başından beri katettiğimiz mesafeyi özetlememiz ve yeni sonuçlar formüle etmemiz faydalı olabilir. Önceki bölümü hilekârın kurnazlığının bazı tahayyül edilme biçimlerini sunarak bitirmiştim: Hilekâr gözeneklerden nasıl süzüleceğini ya da onları nasıl tıkayacağını bilir; geldiği yoldan geri geri gitmek ve kullandığı manevranın tam tersini yapmak suretiyle kutupluluğu karmaşaya sürükler; izleri örter ve anlamlarını büker; durumun gerektirdiği şekilde deri veya şekil değiştirmesi anlamında politropiktir. Doğa tarihi hilekârın tüm bu özelliklerinin harikulade örneklerini sunar. Su kabarcıklarından ağ oluşturan kambur balinada, geldiği yoldan geri dönerek tazıları serseme çeviren tilkide ve saklanmak için seçtiği kayayla aynı rengi alan ahtapotta hep bu kurnazlıkla karşılaşırız.

Yine de, doğa tarihinden alınan bu imgeler kurnazlıkla kastettiğimiz şeyi tam vermiyor bize. Zira burada bir çeşit zihinden bahsediyoruz ve zihin hayvanlar dünyasında genellikle rastlanmayan bir plastikliğe sahiptir. Odysseus ile ahtapot politropiktir ama Odysseus ahtapottan daha politropiktir. Odyssesus da ahtapot gibi gerektiğinde kaya renginde bir pelerin giyebilir, ama ahtapot hiçbir zaman Odysseus gibi kraliyet toplantılarında dilenci kılığına giremez. Ahtapot renk değiştirmesi hakkında düşünmez. Buna karşın, Odysseus ve onu hayalinde canlandıranlar *nóos*'a sahiptir, yani bir imge veya bir tür temsil oluşturarak onu ıskartaya çıkarılmadan yahut üzerinde etkide bulunulmadan önce değerlendirip şekillendirmek veya değiştirmek

üzere müstakilen "yüzdürebilen" bir zihne sahiptir. Et-göstergesini ahırda yüksek bir yere asan Hermes'in hikâyesi böyle bir zihnin nasıl oluştuğu sorusuna bir cevap sunar. İkiyüzlülük ve iştahın ötelenmesi bu zihnin oluşumunda kilit rol oynar. Hikâyede zımnen ifade edilen şey, anlamlamanın bu hayvanın iştahın tuzağından sıyrılmasına ya da en azından, iştahın getirdiği kısıtlarla daha iyi baş edebilmesine yardımcı olacak şekilde evrimleştiğidir.

Bununla birlikte, düşünmeden yapılan hileden düşünerek yapılan hileye geçiş nasıl gerçekleşiyor olursa olsun, bu geçiş bir kez gerçekleştiğinde, doğa tarihinden alınmış hikâyeleri biliş ve kültür konusunda bize "işte tam bu" dedirten hikâyeler olarak yeniden okumamız gerekir. Nitekim artık yedi delikli yuvasındaki tilkinin yanında, bir argümandaki boşlukları sezebilen zihinden, tren istasyonlarında takılan yankesicilere kadar zihinsel ve toplumsal fırsatçılığın her şekline sahibizdir. Artık, mürekkep fışkırtan ahtapotun yanında, varsayımlarını retorik bulutlarının ardına gizleyebilen yahut kast ve sınıf bariyerlerini muhafaza uğruna bulanık mitolojileri tedavülde tutan bir zihne sahibizdir. Tazıları şaşırtmak için kendi kokusunu takip ederek geldiği yoldan geri geri giden tilkinin yanında, mantıkçının paradokslarına ve kendi çelişkilerini peçeleyen ideolojilere sahibizdir. İzlerini gizleyen hayvanlar ile bu saklı izleri yine de görebilen avcıların yanında, şifreleyip şifre çözen zihne ve tüm okuma sanatlarına sahibizdir artık. Doğanın politropik hayvanlarının yanında, bir değişmece dehası olan hayal gücünün kendisine ve büyüleyici bir hikâyeyi ilmek ilmek ören ozandan, düşmana hedef şaşırtmak için göstermelik bir hikâye neşreden dezenformasyon görevlisine kadar her tür sanatı ve hüneri kapsayan bir dünyaya sahibizdir.

Özetle, hilekârın kurnazlığı artık zihinsel, toplumsal, kültürel, hatta spiritüel biçimlere bürünmektedir. Fakat

bunu belli bir sınırlamayla yapar. Daha önce, hilekârın, her tür iştahtan münezzeh olsaydı, artık hilekâr olamayacağını belirtmiştim. Bu bir bakıma bir tanım meselesidir; gözümüzü çevirdiğimiz bu mitoloji baştan sona tat duyusuyla ilgili, cinsel nitelikli ve dışkı edebiyatıyla doludur. Bu durumda görünen o ki, hilekâr mitolojisi hilekârın mucitçe kurnazlığı ile bedenin ihtiyaçları arasında bağ kurmamızı gerektiriyor. Şimdi, bunu akılda tutarak, birkaç kez kısaca değinip geçtiğimiz bir başlığa, yalan sanatını hilekârın icat ettiği fikrine dönmek istiyorum, zira söz konusu icat bu mitolojide tam da hünerle açlığın birbirine teyellendiği noktada ortaya çıkar.

"KARNINDAN İBARET OLANLAR"

Ben kadim ve kutsal olduğu su götürmez
bir dilde şarkı söylerken
yanımdaki kadın sırtını yaslayıp gözlerini kapattı,
derken geri kalan herkes de aynı şeyi yaptı.
— Tobias Wolff, "The Liar"[10]

Hermes Apollon'un sığırlarını çaldığında, daha bir günlük bebektir ve bu ilk hırsızlığın peşinden gayet zekice uydurduğu ilk yalan gelir. İlk hırsızlık, ilk yalan: Bizim çocukluğumuzda da olaylar aynı sırayla gelişmez mi? Beş altı yaşlarında ailemle İngiltere'de yaşarken, evimize gelen çocuk bakıcısından beş paund çalmış ve bu hazineyi bahçedeki balık havuzunun oradaki köknar ağacının küçücük kovuğuna saklamıştım. 1950'li yılların başında İngiltere'de tedavülde olan beş paundluk banknot resmen mendil büyüklüğündeydi ve baskısında muhtemelen bayağı bir renkli mürekkep kullanılmıştı, çünkü şimdi, ağacın kovu-

[10] Tobias Wolff, *In the Garden of North American Martyrs* (New York: Ecco Press, 1981), s. 175.

ğuna tepiştirdiğim bu zulayı anılar havuzundan çıkardığımda zümrüt ve yakut renklerinde olduğunu hatırlıyorum. (Madem çocukların para çalmasını istemiyorlar, o zaman paraları neden böyle göz alıcı yapıyorlar?) Her neyse, paranın çalındığı ortaya çıkınca, ev ahalisi afallamış ve tüm gözler kardeşimle ikimizin üstüne dikilmişti. Odamdaki çöp sepetinde ateş yaktığımda yaptığım gibi her şeyi inkâr ettim. Dayanabildiğim kadar dayandım, ama annem beni bir noktada ikna etmiş olacak ki, onu kendi ayaklarımla ağaçtaki kovuğa götürdüğümü hatırlıyorum. Ortamı yatıştırmak için, son günlerde evimize misafir gelen *başka bir* çocuk hakkında bir hikâye uydurmaya karar vermiştim; tesadüf bu ya, ben de onun işlediği zekice suça şahit olmuştum. Annem böyle bir ihtimal olamayacağı gerçeği üzerinde durmayınca onu gururlu bir edayla zulaya götürdüm. Sanırım banknotu koyduğum kovuk küçük bir kuşun yuvasıydı; hafızamın hırsızlığıma ilişkin anlatısı, kuş yuvasındaki döküntülerin arasından çektiğim paranın üstündeki mücevher renkleriyle sonlanıyor.

Bu gibi hikâyeler hilekâr mitolojisiyle sınır komşusudur; muhtemelen çocukluğun tamamı için de aynı şey geçerlidir. Aramızda ilk gençliğinde para ya da yiyecek bir şey çalıp ardından yalan söylememiş biri var mıdır acaba? Peki bu davranış o zamanlar bizim için ne anlama geliyordu? Mitolojik açıdan okuyunca, yaptığımız bu ilk sınır ihlallerini nasıl anlamalıyız?

Bir kere, bu gibi suçlar çocuğun büyüklerinden ayrılma olanağıyla ilişkilidir. Kısaca söylersek, ortada iki dünya vardır: hırsızlığın gerçek dünyası ile ve yalanın hayali dünyası. Bir çocuk için, şayet hafızam beni yanıltmıyorsa, bu ikilik belli bir kaygıyı beraberinde getirir. Ortada bir cezalandırılma ve kızgınlık tehdidi vardır kuşkusuz ama anne babadan ayrılık bunun ötesinde bir risktir, çünkü onların dünyası sahip olduğumuz tek dünyadır ve biz o

dünyaya bağımlıyızdır. Bu kaygı olsun olmasın, ilk yalan özel etkisi olan bir hayali edimdir. İlk yalan gerekçeli bir kurgu, dolayısıyla beceriye ilişkin derinlemesine bir araştırmadır. Çocukken anne babamızın dünyasının gerçekliğinden gerçek anlamda şüphe etmiyor olabiliriz ama yine de, yalan o dünyanın sağlamlığını sınamak için yapılan bir deney, o dünyaya katıldıktan sonra ayakta kalacak mı diye görmek için gönderilen yapay bir dünyadır. Şayet yalanın dünyası ayakta kalabilirse, "gerçeğin" otoritesi hafifçe sarsılabilir, böylece ilk yalan erken bir hile ve kurnazlık farkındalığını da beraberinde getirir.

Yukarıda yalanla ilgili olarak değindiğim bir noktayı burada açmam gerek. Argümanıma, Umberto Eco'nun göstergenin başka bir şeyi ikame eden bir şey olduğu yollu fikriyle başlamış ve Apollon'un sığırlarını örnek vermiştim: Hermes sığırları oradan oraya götürerek yerlerini değiştiriyor ve sığırlar bu yer değiştirmeler yoluyla bir anlam kazanıyor, önce bir şeyken sonrasında başka bir şeye dönüşüyorlardı. Bu noktada, hilekârın aldatıcılığının anlamlamanın önkoşulu olduğu fikrine varmıştık, ki tam orada bir not düşerek, bu noktayı sığırların yerinin değiştirilmesini yasaklayan bir kural olmasıyla nitelemiştim. Bu nitelemeye başvurmadığımızda ise, daha basit olan genel duruma ulaşıyoruz: İşin içinde hırsızlık olsun olmasın, anlamlamanın önkoşulu "yer değiştirme"dir. Aşağıda vereceğimiz örnek bu konuya açıklık getirecek ve tersine, aslında hırsızlığın ve yalan söylemenin anlam yaratımının zaruri bir parçası olduğu özel duruma hilekâr mitolojisinde neden rastladığımızı bulmamıza yardımcı olacaktır.

Odysseia'nın bir yerinde Odysseus'a bir görev verilir.[11] Buna göre, Odysseus bir gemi küreği alacak ve bu küreği bir harman savurma yabası sanan, yani denize o denli ya-

[11] *Odysseia* XI:126vd.

bancı olan birine rastlayana kadar karanın iç kısımlarında yolculuk edecektir.[12] Harman savurma yabası, rüzgâr samanları götürsün diye tahılları havaya savurmak için kullanılan bir tür kürektir ve gemi küreğine çok benzer. *Odysseia*'daki bu görevin karmaşık bir yanı vardır; bunun deniz tanrısına yapılan haksızlığın telafisine yönelik bir görev olduğu açıktır, ama burada asıl dikkat çekici olan, bir şeyin yanlışlıkla başka bir şeyle karıştırılmasıyla ilgili olan daha yalın husustur, daha iyi bir ifadeyle, tek bir şeyin iki ayrı yerde iki ayrı anlama sahip olabileceği fikridir. Aynı nesne deniz kıyısındaki bir yerde "kürek"ken, tepelere kurulmuş bir yerde "harman savurma yabası"dır. Böylece, Gezgin-Odysseus ile Kurnaz-Konuşmacı-Hilekâr arasında nasıl bir bağlantı olduğunu görüyoruz, zira bir nesnenin (veya kelimenin) anlamının kullanıldığı yer veya bağlama bağlı olduğunu, ancak (gerçekte veya hayalinde) seyahat eden bir kişi fark edebilir. Köyünden hiç ayrılmamış biri bunu bilemeyebilir. Bu sadece politropik, yani "çok gezip görmüş" zihnin bilebileceği bir şeydir.

Kürek, harman savurma yabasının yerini aldığı anda bir anlama gelmeye başlar, ki bu yer değiştirme Odysseus'un küreği bir yerden başka bir yere taşıyabilmesi sayesinde olanaklıdır. Buradan bakıldığında, taşınabilir olmadığı müddetçe hiçbir şey anlamlı değil gibidir; anlam kazanması için bir şeyi gerçekte veya kafamızda bir bağlamdan başka bir bağlama taşıyabilmemiz gerekir. Odysseus örneğinde bu hareketin gerçekleşmesi için hırsızlığa veya yalana gerek yoktur, ama Apollon'un sığırlarına geldiğimizde iş değişir. Daha önce de belirttiğim gibi, sığırların biçilmemiş otlaktaki anlamı (ölümsüzlükleri, aseksüellikleri vs) sadece geriye dönük olarak varolur. Otlaktan başka yere taşınmadıkça sığırlar herhangi bir anlama sahip olamaz. Sığırların başka bir bağlamda, yani kesilmiş

[12] Nagy, *Greek Mythology*, s. 212vd.

olarak ortaya çıktığı an, önceki durumlarının da anlamını kazandığı andır. Böylece yine aynı noktaya, yani hilekâr mitolojisinde hırsızlığın anlamın başlangıcı olduğu fikrine geliyoruz. Başka bir ifadeyle, hırsızlık yasağı anlamı sınırlamaya, anlamın çoğalmasını durdurmaya, bir "özü," "doğal" olanı, "gerçek" olanı muhafaza etmeye yönelik bir girişimdir. Karanın iç kısımlarına kürek taşımaya dair bir yasak yoktur, bu yüzden herhangi bir gezgin küreğin anlamlarını çoğaltabilir. Gelgelelim Apollon'un sığırlarını götürmek yasaktır, bu durumda sığırları ancak bir hırsız anlama kavuşturabilir.

Yalan da hırsızlık da anlamları adeta geleneğe aykırı biçimde çoğaltır. Yalan, hırsızlığın bir tür zihinsel imitasyonudur (Hermes sığırlar konusunda yalan söylediğinde, sığırlarla yaptığı şeyin aynısını bu defa kelimelerle yapar). O halde, bir çocuğun ilk hırsızlığı ve ilk yalanı zihnin tarihinde merkezi bir role sahiptir, çünkü çocuk bunlar sayesinde sadece anlamlamanın, fantazinin, (hikâye) uydurmanın ve kurgunun dünyasına girmekle kalmaz. Aynı zamanda, tıpkı Hermes'in hırsızlık ve yalan yoluyla koşullarını kendisinin belirlediği bir kozmos yaratmaya koyulması gibi, o da kendisinden önce varolan yasaklara tabi olmaksızın kendi koşullarına göre anlam yaratmaya girişen bağımsız bir yaratıcı olarak yer bulur bu dünyada. İşte ilk yalanın mitolojik önemi burada yatar. Kuşkusuz, ben mitik bir hırsız ve yalancı olarak tam bir fiyaskoydum; çaldığım o beş paundu kendi tasarımım olan bir dünya yaratmak için sonuna kadar kullanmadım. Bunun yerine suçumu itiraf ederek, annemle babamın yazıp yönettiği çocukluk dünyasına geri kaçtım. Yine de, düşününce, tam bir itirafta bulunmuş sayılmazdım, çünkü o noktada yine yalan söyleyerek, bu defa içinde ikinci bir çocuğun yer aldığı ikinci bir hikâye uydurdum. O çocuk, elinde bahçıvanın yapmama yardım ettiği tahtadan

kılıçla bir çam ağacının yanında öylece dikilirken gözümün önüne gelir hâlâ.

Hilekârın söylediği ilk yalanın mitolojik anlamını araştırıyoruz. Hilekârın doğruyu söylemeyle olan ilişkisi sorusuna başka bir açıdan yaklaşırsak, söylediği yalanları ilk baştaki konumuza, yani iştaha bağlayabiliriz. Hesiodos'un *Theogonia*'sının başında Müzler şairle konuşmak için Helikon dağından iner. Şair o sırada koyun sürülerini güden çoban arkadaşlarıyladır. Müzler onları aşağılar ("Çayırlarda yaşayan çobanlar, sizi yüz karası reziller, karnından ibaret olan sefiller!") ve yüksek dağlarda yaşayanların onlardan ne kadar farklı olduğunu söylerler: "Dâhice görünen sayısız yalan söylemeyi biliriz biz, ama canımız istediğinde doğru şeyler söylemeyi de biliriz."[13]

Müzler insanların "karınlarından ibaret" oldukları, yani iştahlarının güdümünde oldukları için doğruyu söylemelerinin olanaksız olduğuna inanmaktadır. *Odysseia*'nın bazı sahnelerinde de örneğine rastladığımız eski bir görüştür bu. Örneğin, Fenike sarayını ziyaret eden Odysseus aç karnının ona kendi hikâyesini unutturduğunu söyleyerek yemek yemek ister. Şayet yemek yemezse *yalan söyleyeceğini* doğrudan belirtmek yerine, "unutacağını" söyler.[14] Fakat bu ikisi aynı kapıya çıkmaktadır, çünkü Yunancada "unutmak" fiilinin kötü *leth*-'tir, doğruyu söylemekse *a-lethes* olmak demektir. Yani aslında, "Doğruyu söylememi istiyorsanız, utanmaz karnımı doyursanız iyi olur," demektedir Odysseus.

Hesiodos'un doğruyu söylemeye "istekli" olduklarını belirten Müzlerinin bu sözleri, *Odysseia*'da domuz çobanı Eumaios'un karnı aç gezginlerin doğruyu söylemeye

[13] Hesiod, *Theogonia*, satır no. 26-28; ayrıca bkz. Nagy, *Greek Mythology*, s. 45.

[14] *Odysseia* VII:215-21.

"isteksiz" olduğu yollu sözlerini yankılar.[15] Eumaios bu sözleri Odysseus'un dilenci kılığında İthaka'ya dönmesinden sonra söyler. Odysseus'un karşısına çıkan ilk kişi, ona kaybolan kral Odysseus'tan haber getiriyormuş gibi yapan gezginlerin İthaka'ya sık sık geldiğini söyleyen bu domuz çobanıdır. Domuz çobanı şöyle der: "Gezginler, bir geceliğine kalacak yer ve temiz giysiler bulmak için yalan söyler; yoksa hakikatin onları ilgilendirdiği yok."[16]

Odysseus aslında dönen kralın ta kendisidir elbette ve bunu üstü kapalı şekilde ima edip durur. Hatta bir yerde, "Efendinizin gelmesi yakındır," der ama domuz çobanı ona inanmaz.[17] Ardından çoban, Odysseus'tan ciddiyetini takınıp kendisine "gerçek" hikâyesini anlatmasını isteyerek, onu yalan söylemeye mecbur bırakır. Odysseus da "Memleketim göz alabildiğine uzanan Girit sahilidir" diye söze başlar ve yalanlarını doğru göstermeye çalışan tüm yalancıların yaptığı gibi somut ve kesin detaylarla dolu bir hikâye uydurur. Hikâyesini Odysseus'un yakında döneceğini söyleyerek sonlandırması üzerine, Eumaios sorar: "Ne demeye yalan söylüyorsun...? Burada misafirim olmak için yalan söylemene hacet yok."[18] Domuz çobanı, Odysseus'un hikâyesinin doğru olan tek kısmını uydurma sayarak reddeder. (Odysseus'un *Odysseia*'nın sonunda anlattığı mükerrer yalanlara "Giritli yalanları" denir, çünkü Odysseus bu yalanlara "Memleketim ... Girit'tir" diye başlar. O dönem Giritlilerin doğuştan "midesine düşkün tembeller" ve yalancılar olduğuna inanılıyordu.[19] Odysseus kendi uydurmalarının üstüne bir fener tutmaktadır, ama aslında göreceğimiz gibi, dinleyicilerinden yalnızca biri bu fenerin ışığını görür.)

---

[15] *Odysseia* XIV:125; bkz. Nagy, *Greek Mythology*, s. 45.

[16] *Odysseia* XIV:251.

[17] *A.g.e.*, XIV:252.

[18] *A.g.e.*, XIV:119-359.

[19] Bkz. Detienne, *Cuisine of Sacrifice*, s. 59.

Buradaki ana fikir, Homeros'un dünyasında gezginlerin ve seyyah ozanların anlattıkları hikâyeleri yerli izlerkitlenin beğeni ve inançlarına göre uyarladığıdır. *Odysseia*'nın kimi yerlerinde gezginlerin doyurmaları gereken bir karınları olduğu için yalan söyledikleri veya karınları doyana kadar yalan söyleyecekleri dile getirilir. Öyle ya da böyle, Müzlerin yalan ile yemek yemek zorunda olan bir fani olmak arasında kurduğu bağa geliyoruz yine. Ölümsüz bir varlık ise, (kurbandan bahsederken gördüğümüz gibi) aksine, tiksindirici mideden tanım gereği münezzehtir ve Müzlere bakılırsa, ölümsüz hakikatler ancak kendileri gibi iştahtan azade ve özgür varlıklar tarafından dile getirilebilir.

Klasikçi Gregory Nagy, Müzlerin "karından münezzeh hakikat" iddiasının arkaik Yunanistan'ın tarihsel bağlamına oturtulduğunda daha iyi anlaşılabileceğini öne sürer.[20] İÖ 8. yüzyıldan önce Yunan siteleri birbirinden büsbütün ayrıyken, 8. yüzyıldan sonra bu durum değişmeye başlamıştır. 8. yüzyıldan önce her sitenin kendine ait tanrıları ve kendi şiir gelenekleri vardı, ki bunlar çoğunlukla birbirinden kökten biçimde farklıydı. İÖ 8. yüzyıldan sonra, aniden yükselen bir sitelerarası iletişim dalgası olarak beliren ve giderek büyüyen pan-Helenizmin Yunanistan'a damgasını vurmasıyla, söz konusu gelenek ve inanç farklılıkları da silinmeye yüz tutmuştur.[21]

Bu iki dönem iki şair figürü ortaya çıkarmıştır. Bir tarafta, yerel kültürlerin birbirinden kökten farklı olduğu bağlamlarda, repertuvarı dolaştığı yerlere göre çeşitlilik gösteren bir gezgin şair figürü vardır. Doğru ile yanlış, şairin gezdiği yerlere göre değişiklik gösteriyorsa, bu durumda şair de hilekâr ve aldatıcı olacaktır.[22] Diğer taraftaysa,

[20] *A.g.e.*, s. 43-46.

[21] Nagy, *Greek Mythology*, s. 43.

[22] *A.g.e.*, s. 43.

Nagy'nin ifadesiyle, "pan-Helenik festivaller gibi vesilelerle bir araya gelen çeşitli şehir devletlerinden Helenlere" hikâyeler anlatan ve "şehir şehir *dolaşırken anlattıkları değişmeden kalan*" pan-Helenik ozan figürü vardır.[23]

Odysseus şarkısını ortama uyduran birinci şair tipine uyar. Odysseus kendi konumundan emin olmadığında insanlara duymak istediklerini anlatır. Yıllar sonra talipleri arasında bulduğu karısına bile gözünden yaşlar akmaya başlayana dek yalan söyler, "yalanları ... doğruymuş gibi gösterir."[24] Hesiodos ise, tersine, ikinci şair tipine örnek teşkil eder; tüm Yunanların paylaştığı ortak değerleri cisimleştirme çabasındaki şiirleri pan-Helenik izlerkitleye yöneliktir.[25]

Nagy, buradan hareketle, *Theogonia*'nın açılış dizelerinin "bir pan-Helenik şiir manifestosu olarak değerlendirilebileceğini" söyler, zira Nagy'e bakılırsa, "şair Hesiodos hayatını, yerel geleneklere göre yaşayan yerel izlerkitlesine borçlu olan, salt 'karnından' ibaret biri olmaktan çıkarak özgürleşmiştir."[26] "Nitekim buna benzer bütün yerel gelenekler, Müzlerin Hesiodos'a bildirdiği 'hakiki şeylere' tekabül eden *alethéa*'nın tam karşıtı olan *pseúdea*'dır, yalanlardır." *Theogonia*'da "çeşitli şehir devletlerinin çok sayıdaki yerel teogonileri, tek bir büyük Olimpik şema tarafından hükümsüz bırakılır."[27]

Bu tarihin şekillenmesine yön veren gerilim (değişken yerel hakikatler ile değişmez küresel hakikatler arasındaki gerilim) sadece antik Yunan'a özgü değildir elbette. Kuşkusuz, seyahatin ve temasın, kendilerini yalıtıklıkları içinde evvelce güvende hisseden insanların inanışlarını

---

[23] *A.g.e.*, s. 42-43, vurgu eklendi.

[24] *Odysseia* XIX:203; bkz. Nagy, *Greek Mythology*, s. 44.

[25] Nagy, *Greek Mythology*, s. 42.

[26] *A.g.e.*, s. 45.

[27] *A.g.e.*, s. 46.

değişime zorladığı her bağlamda, dünyanın her yanında tekrar tekrar yaşanmış bir hikâyedir bu. Söz konusu gerilim hilekâr mitolojisine ise şöyle yansır: Yerli Amerikan mitolojisinde yer bulan hilekâr karakteri Kuzey Pasifik sahillerinde Kuzgun, daha güneydeki bölgelerde ise Vizon veya Mavi Alakarga adını alır; Plains, Plateau ve Kaliforniya'da Kırkurdu; Güneydoğu'da Tavşan; Orta Woodlands'te Manabozho veya Wiskajak adıyla bilinir; İrokuolar[‡] ona Flint ve Sapling adını verirken, Kuzeydoğu'daki Algonkinler[¶] arasındaki adı Glooscap'tir.[28] Dahası, bu figür her yerde aynı şekilde karşımıza çıkmaz. Sözgelimi Kırkurdunun bir balıkçının kancasından balina eti çaldığına rastlanmaz. Alaska'daki Copper ırmağı deltasında yaşayan Eyak halkı arasında anlatılan ve Amerika'nın başka hiçbir yerinde rastlanmayan bir hikâyeye göre, Kuzgun kayınvalidesiyle kayınbabasını yeniden gençleştirir.[29] Aşağı Yukon bölgesinde yaşayan İngalik (diğer adıyla Değinak) halkı arasında anlatılan bir hikâyede ise, Kuzgun ölüler diyarının *efendisi* olarak karşımıza çıkar, ki bu da kıtanın başka hiçbir yerinde rastlanmayan bir detaydır.[30]

"Hilekâr" adında bir figüre rastlayıp da onun diğer bütün bu figürleri bünyesinde birleştirdiğini söyleyen her teorisyen, çok sayıdaki yerel hikâyelerden pan-Amerikan bir hikâye yaratması bakımından bir parça Hesiodos'a benzer. Hikâyelerin genel örüntüye uyan kısımlarını vurgulamak ve uymayan kısımlarını esgeçmek suretiyle onları seçmeli bir tarzla işleyenler sadece modern araştırmacılar değildir. Sözlü kültürlerde de bu hep böyle olmuştur. Homeros da hikâyeleri benzer şekilde işlemiştir. Ameri-

‡ Kanada'da Güney Quebec ve Güney Ontario'da ve Kuzey Amerika'nın doğu bölgelerinde yaşayan yerli halk -çn.

¶ Kuzeydoğu Amerika'da yaşayan yerli halk -çn.

28 Thompson, s. xxi, 294.

29 Ricketts, "The Structure and Religious Significance...", s. 90.

30 *A.g.e.*, s. 100-101.

kan yerlileri yüzyıllarca böyle yapmıştır; sözgelimi, Yukarı Yukon bölgesindeki topluluklar, Kuzey Pasifik sahillerindeki Kuzgunu kendi amaçları doğrultusunda yeniden şekillendirmiştir.[31] Seyyahlar hikâyeleri bir yerden bir yere taşırken, yeniden tasavvurlar, tercümeler, temellükler ve katışıklıkların devreye girmesi kaçınılmazdır. Böyle değerlendirilmeyenler, hikâyelerin ancak en yeni versiyonlarıdır, ki onlar da ustalıkla anlatılmalarından ötürü "hakiki" versiyon olarak bilinir.

Bu doğrultuda, Nagy çok sayıdaki yerel teogoninin yok olmasının büyük ihtimalle, pan-Helenik bir teogoninin yerleşikleşmesinin neticesi olduğunu belirtir. Müzlerin "hakikat" iddiasının statüsünü, meydan okunan veya bastırılan "yerel hakikatler"den biri açısından görmeye çalışmak bu açıdan yararlı olabilir. Sözgelimi siz Demeter'i Tanrıların Kraliçesi sayıyor olsaydınız, onun (özellikle de kadın düşmanı Hesiodos tarafından) Zeus'un kalkanı altına konmasına nasıl yaklaşırdınız? Ya da Kuzgun sizin kültürünüzün kahramanı olsaydı, onun Kurnaz Kunduz gibi bir karaktere tabi kılınması size nasıl hissettirirdi?[32] Yerellikler açısından bakıldığında, dağ Müzlerinin "hakikati" dile getirdiği yollu iddia yalanın daniskası gibi dururken, Müzlerin karından, yani iştahtan azade olduğu iddiasıysa yalanları hakikat kılığına bürümek için uydurulmuş zekice bir kılıf, bir retorik hilesi gibi görünebilir. Buradan bakınca, Hesiodos'un kendi çizdiği dünya resminin açlıktan mustarip olmayan varlıklardan geldiği yönündeki savı, bir şairin kendi yalanlarını kurnazca maskeleme yöntemidir.

Dahası, kendisine meydan okunan bir "yerel hakikat" açısından karından muaf ve özgürleşmiş olmak ne anlama gelir? Böyle bir özgürlük iddiasında bulunanların

---

[31] Ricketts, "The Structure and Religious Significance...," s. 95.

[32] *A.g.e.*, s. 95.

pekâlâ iyi beslenenler olduğu anlamına gelebilir mesela. Ne de olsa, bol bol yiyecek varken karın o kadar da talepkâr olmaz; düzenli olarak acıkıp beslenenler açlıkla örselenmezler. Basitçe şunu demek istiyorum: Besin tedarikini denetim altında tutanlar için iştahlarını denetlemek daha kolaydır. Eski bir söylentiye göre, kendine hakim olma, yönetici sınıflarda doğuştan bir özelliktir; aristokratların muhtaçlıklarını zaptediyor görünebilmelerinin nedeni muhtemelen, aslında hiçbir surette muhtaç olmamalarıdır.

Kısaca söylemek gerekirse, Müzlerin karnı aç çobanlara yönelik horgörüsüne yöneltilebilecek karşı iddia, doymuşların ve tokgözlülerin hakikati kendi amaçlarına göre eğip büktükleridir. İyi beslenenler kendi durumlarını hileyle ezeli ebedi bir hakikatmiş gibi ortaya koymaktadır. İddialarına bakılırsa, şairler tanrılara giden bir köprü kurmaktadır ve bir Hesiodos araştırmacısının deyişiyle, "Prometheusçu kurbanı pas geçen, yolu karından geçmeyen" bir köprüdür bu.[33] Hilekâr mitolojisinde ne zaman böyle iddialar ortaya atılsa, "sırf karından ibaret" olan ama karnı gerçekten de aç olan bir figür belirip, hileli olanın iç yüzünü görür ve doğruyu olmasa bile, en azından yiyeceğin bölüştürülme biçimini değiştirecek kurnazlıkta bir yalan söyler. Ya da birtakım hırsızlıklar yapar ve sadece karnını doyurmasını sağlamakla kalmayıp (ki bu, işin kolay kısmıdır), doğru ile yanlışı birbirinden ayıran sınır işaretlerini de altüst edecek yalanlar uydurur.

---

[33] Detienne, *Cuisine of Sacrifice*, s. 61.

"ASILSIZ GÜZEL ŞEYLER"

En hakiki şiir en yalandan olandır.
— Shakespeare[34]

Burada, (bir şeyi yapmışken "yapmadım" demek gibi) basit anlamda karşı-olgusal önermeler değil, insanı hakikatten şüpheye düşürecek türdeki dudak ısırtan yalanlarla ilgileniyorum. Zira yalanları hakikatle sadece çelişenler, kuralları onlardan önce konmuş oyunun bir parçasıdır halen; ki bu kişiler A demek yerine, değil-A diyerek sadece durumu tersine çevirmiş olur. Aslolansa, karşıtlığı feshedip yeni dünyaların olanaklılığını gündeme getiren bir "yalan" uydurmaktır. Şimdi, örnek olarak yine, yalan söyleme durumunun doğru ile yanlış arasındaki sınır çizgisini bulandırdığı *Hermes'e İlahi*'ye dönelim.

Hermes'in suç cümbüşünün "ete açlık çekmesiyle" başladığını hatırlayalım. Yani, başlangıçta sırf karından ibaret olan Hermes, açlıktan kaynaklanan kurnazlığın bir failidir ve her ne kadar eti o anda yemese de, sonrası için planı yine karnını tok tutmaktır. Zira ilk yalanını söyledikten sonra annesinin mağarasına dönerek, bütün gece hırsızlık yapan o değilmiş gibi beşiğine kıvrılıp yattığını görürüz. Derken kaybolan ineklerini fellik fellik arayan Apollon sonunda hırsızın kim olduğunu bulur ve eğer suçunu itiraf etmezse onu yeraltına atmakla tehdit eder. Kendisine yöneltilen tüm suçlamaları reddeden Hermes ise sarındığı battaniyenin altından mırıldanarak şöyle der:

> "Neden kabadayı gibi bağırıp duruyorsun, Apollon? Otlağındaki inekleri aramak için gele gele buraya mı geldin? Haberim yok benim onlardan. Onlar hakkında tek kelime duymuş değilim. Kimse bana bir şey söyle-

[34] Shakespeare, *Beğendiğiniz Gibi*, II:iii, 18.

medi. Sana bu konuda herhangi bir bilgi veremeyeceğim gibi, bu bilgi karşılığında vereceğin mükâfatı da istemem.

Hem benim sığır çobanına benzer bir halim mi var? Güçlü kuvvetli bir adam gibi mi duruyorum? Benlik bir iş değil bu. Bir kere, başka şeyler ilgimi çekiyor benim: En sevdiğim şey uyku ve annemin memelerindeki süttür, bir de battaniyeye sarınmayı ve sıcak suyla yıkanmayı severim.

Sana tavsiyem, herkesin içinde konuşma böyle; bir günlük çocuğun otlaktaki hayvanları güdüp götürmesini tuhaf karşılar ölümsüz tanrılar bile. Resmen saçmalıyorsun. Ben daha dün doğdum, hem ayaklarım daha öyle narin ki, bastığım zemin bile sert geliyor.

Yine de ille ısrar ediyorsan, babamın başı üstüne, ineklerini çalmadığıma ve ineklerini çalanı görmediğime yemin etmeye razıyım - hem 'inekler' ne menem şeylerdir, inan, görmüş değilim, sadece duyduklarımdan biliyorum onları."[35]

O sarsılmaz güneş ışığı ve düzen tanrısı, Hermes'in bu sözleri üstüne bir an öfkesini unutur: "En uzak hedefleri vurmakta usta Apollon hoş bir kahkaha atarak Hermes'e şöyle dedi: 'Evlat, ne hilekâr bir üçkâğıtçıymışsın sen öyle!'"[36] *İlahi*'de bir Olimpos tanrısından yükselen iki kahkahadan ilkidir bu ve her iki kahkaha da Hermes'e içine doğduğu dünyayı değiştirme fırsatı sunar. Burada Apollon'un kahkahası, sığırların dizginlerini ilk gevşettiği anı belirtir; onun haklı öfkesini yumuşatan ve kopuş hissini devreye sokan bir kahkahadır bu.

Hilekârın yalanı, barındırdığı bu mizah bakımından, bir çocuğun yaptığı hırsızlık hakkında yalan söyleme-

[35] *Hermes'e İlahi*, satır no. 261-77.

[36] *A.g.e.*, satır no. 282.

sinden ayrılır. Hilekâr karşısındakini aldatırken kaygı duymaz. Kuşkusuz, o da başkalarına bağımlıdır ama bu bağımlılık onu pek de bağlamaz. Büyüklerinden ayrılmaktan korkmadığı için, yaratıcı bir vazgeçiş, şakacılık ve tılsımla yalan söyleyebilir ve böylece yalan uydurmanın zevklerini olumlar. Krişna veya Hermes, Kırkurdu veya Kuzgun; hepsi de ilk yalanını söylerken, önemli bir zarar verilemeyecek olan, dolayısıyla katı gerçekliğin karşısında dalgalı kurgunun saf ve oyunbaz hazzına yer açabilen *ebedi* çocuk konumundadır.

Hilekârın yalanlarının bir şekilde hakikatin kendisini sorgulattığı fikrine dönerek, şimdi de Hermes'in uydurmalarını Krişna'nın benzer bir durumda söylediği yalanlarla yanyana koyalım. Çocuk Krişna'yı konu alan tipik bir hikâyeye göre, annesi Yasoda'nın bir gün evden çıkması gerekir ve oğlu Krişna'ya o yokken evdeki tereyağından çalmamasını tembihler. Annesi çıkar çıkmaz Krişna soluğu kilerde alır ve tereyağı çömleklerini kırarak eliyle tereyağı yemeye koyulur. Yasoda eve dönünce oğlunu esmer yüzü tereyağının akına bulanmış halde emeklerken bulur. Krişna annesinin azarlarına kurnazca karşılıklar verir.[37] Sözgelimi, "Ben tereyağı çalmadım; tereyağı çömleklerinin içine karınca girmişti, sadece onları çıkarmaya çalışıyordum" der. Ya da bu haylazlığının aslında *annesinin suçu* olduğunu söyler: "Verdiğin bu dar bilezikler bileklerimi yaraladı; ben de ağrısını tereyağı sürerek dindirmeye çalıştım." Ama bizim için en çarpıcı cevap şudur: "Ben tereyağını çalmadım, anne. Hem nasıl çalmış olabilirim ki? Bu evdeki her şey zaten bizim değil mi?" İşte bu cevap üstüne Yasoda, tıpkı Apollon gibi, çocuğun kurnazlığından ve arsızlığından etkilenerek kahkahayı koyuverir.

---

[37] Krişna'nın annesine verdiği cevaplar için sırasıyla bkz. Hawley, öz. *Parabola*, s. 10; *Krisha, The Butter Thief*, s. 9 ve "Thief of Butter, Thief of Love," muhtelif yerlerde.

Mülkiyet ve hırsızlık hakkındaki fikirlerimiz, dünyanın nasıl bölüştürüldüğüne ilişkin bir dizi varsayıma dayanır. Hilekârın yalan ve hırsızlıkları bu dayanaklara meydan okurken, bir yandan da onların yapaylığını açığa çıkararak alternatifler önerir. Batı Afrika hilekârlarından biri olan Legba bu bakımdan yerinde bir tanımla, "aslında hakikat olan bir yalan, aslında ifşa ve ilham olan bir aldatma yoluyla" iş gören "bir aracı" olarak nitelendirilir.[38] İşte Krişna da tam böyle iş görür. Örneğin, kalplerin hırsızı olarak karşımıza çıktığında, kalplerinin tanrının mülkiyetinde değil, kendi mülkiyetlerinde olduğuna inanacak ahmaklıkta olanları altüst eder. Tereyağı hırsızı olarak karşımıza çıktığındaysa, annesinin onu bu pek lezzetli yiyecekten uzak tutmak için saptadığı kategorileri altüst eder. Bu bakımdan, Krişna'nın yalanları daha az önce apaçık bir hakikat gibi görünen şeyi tersyüz eder. Eski doğruluklar birdenbire darmadağın olup talana açılır. Hem kaldı ki, Apollon'a o sığırları en başta kim vermiştir? Kurbanın öyle değil de böyle pay edileceğine karar veren kimdir? Yasoda'nın üstüne titreyerek koruduğu tereyağının asıl sahibi kimdir? Koskoca Pensilvanya'yı William Penn'e kim vermiştir?

Yalanlarının bu şekilde şüphe uyandırması için hilekârın karşısındakileri kendi tekinsiz alanına çekmesi gerekir. Küçük çocuğun, karşısındakinin silahlarını elinden alan şeytan tüyünün hükmündeki bir alandır burası. Her şeyin belirgin yerinden koparak yola düzüldüğü, seyyahın mekânıdır. Buranın sakinleri besi hayvanlarını geri geri yürütüp, her şeyi tersine çeviren garip bir dil konuşur. Krişna'nın yalanı kendi bağlamını tersine çevirecek şekilde geri dönen ifadeler sınıfına aittir. Onun söylemini kurnazca veya hileli kılan şey, eldeki durumu, anlamını veren bağlamdan koparak altüst etmesidir. Yunan fel-

[38] Pelton, s. 79.

sefesinde, "Giritlilerin istisnasız yalancı olduğunu" ilan eden kişi Parmenides'tir, ama buradaki espri, Parmenides'in de Giritli olmasıdır. Böylece cümle ile onu dillendiren konuşmacı bir karmaşa, bir çıkmaz, mürekkepli bir deniz oluşturur.

Her ne kadar yukarıda, onu dinleyenlerden yalnızca birinin farkına vardığını söylemiş olsam da, Odysseus'un Giritli yalanlarında da aynı espri vardır. Odysseus İthaka sahillerine ayak bastıktan sonra Athena bir çoban kılığında ona görünüp kim olduğunu sorar. Odysseus ihtiyatla başka biriymiş gibi davranır ve bu sahilde neden tek başına kaldığını izah eden bir hikâye uydurur: Sözümona kötü kalpli bir adamı öldürmüş, bu yüzden kaçmak zorunda kalmıştır; aynı gemide yolculuk ettiği arkadaşları onu terk etmiştir falan filan. Odysseus'un uydurma hikâyesine "Çok uzaklardaki Girit'te ..." ifadesiyle başlaması Athena'yı eğlendirir.[39] Tanrıçanın yüzünde beliren tebessüm, hilekârın yalanlarının alanına bilerek girenlerin jestidir, zira bu tersine çevirmeler zihni şenlendirir.

Şu halde, Athena'nın gülüşü (Apollon'un ve Yasoda'nınki gibi) aynı zamanda, bizlerin *noós* denen bilincin huzurunda olduğumuza delalet ediyor olmalıdır. Birbiri ardınca gelen Giritli yalanlarının işaret ettiği sonuç budur. Athena'yla arasında geçen bu konuşmadan kısa süre sonra Odysseus krallığını geri kazanmak için alt etmesi gereken sersem bir taliple uğraşmak zorunda kalır. Odysseus ona da yalan söyler, ama adamın olan bitenler hakkında en ufak fikri yoktur. Homeros adamın ayınazlığını ona verdiği adla da vurgular: Antínoös. Bu adam Odysseus'un sözlerinin giriftliğini algılamaktan tamamen acizdir, bu duyarsızlığının bedelini de canıyla öder. Müphemliğin derin denizlerinde yol alabilmek için gereken zihinsel muvaze-

[39] *Odysseia* XIII:256-86.

neyi ancak *noós* verebilir. Antínoös ise bu denizlerde bir balık yeminden pek de farklı konumda değildir.

Bu mürekkebe bulanmış bölgeye yapılacak yolculuğu başlatan hırsızlık ve yalan edimi, hilekâra hakikati kendi tercihlerine göre yeniden yapma fırsatı verir. *Hermes'e İlahi* bu sürecin nasıl işlediğini başka bir açıdan daha örneklemektedir. Benim yorumuma göre, yasak bir ilişki sonucu bir mağarada doğan Hermes hayattaki mevkiini değiştirmek için fırsat kollamaktadır. Bu uğurda sadece sığırları çalıp herkese yalan söylemekle kalmaz, herkesin ilgisini çekmeyi başardığı anda Apollon'la bir tür sulh da yapar. Şeytan tüyünü tam da gerektiği anda kullanır. Lirini çıkarıp hoş bir melodi çalmaya başlamasıyla, "en uzaktaki hedefleri vuran o haşin okçuyu yumuşattı" ve "ışık saçan Apollon" çok geçmeden, "bu fevkalade enstrümanın yüreğine gizlice sokulan tatlı titreşiminin verdiği hazla gülmeye başladı; müziği dinleyen ruhunu aheste bir özlem kuşattı."[40] Hermes'in Apollon'a söylediği şarkı, "tanrıların hikâyesini ... her birinin nasıl varlığa geldiğini ... her birinin şu an sahip olduklarını nasıl elde ettiğini" anlatan bir teogonidir.[41] Öyle sanıyorum ki, bunu, Hesiodos'un eski hikâyelere yeniden şekil vermesine benzer şekilde, Hermes'in eski hikâyelere yeniden şekil vererek yarattığı bir teogoni olarak düşünmemiz gerekir. İlaveten, bana kalırsa, bu yeni Hermetik teogoni Hermes'e de Apollon'a da yer vermesi bakımından hem (Hermes açısından) kendi reklamını yapmayı hem de (Apollon'a yönelik) yaltakçılığı içermektedir. Apollon sonunda Hermes'in tılsımı karşısında yelkenleri suya indirir, bunun üzerine Hermes lirini ona armağan eder. Buna karşılık, Apollon da "parıldayan sığırtmaç kamçısını memnuniyetle Hermes'in eline vere-

[40] *Hermes'e İlahi*, satır no. 416-23.

[41] *A.g.e.*, satır no. 427-28.

rek, onu Sürülerin Koruyucusu ilan etti."[42] Bu yeni gelen, o andan itibaren, "otlaklara yayılan kıvrık boynuzlu sığırların bakımını" üstlenecektir.[43]

İlahi'nin sonunda, Hermes Sürülerin Koruyucusu olurken, burada aktarmadığım sahnelerde çok daha fazla payeye de hak kazanır: Zeus'un muteber oğlu sıfatıyla Panteon'a kabul edilir, tanrıların kehanet gücünden payını alır, tanrıların habercisi ve Hades'in kılavuzu olur vs. Hermes, işlediği suçu Apollon'a yanına ilk geldiğinde itiraf etmiş olsaydı, bunların hiçbirine sahip olamayacaktı. Tersine, gerçek bir itiraf Hermes açısından statükoyu kabul etme anlamına gelecek ve onu bulunduğu konuma ilelebet hapsedecekti. Buna karşılık, Hermes'in gerçekte olan ile olmayan arasındaki sınırda söylediği yalanlar, bu sınırı bozmuş ve yerinden oynatmıştır. Hermes'in kullandığı yegâne araç hırsızlık ve yalan değildir elbette (o bir baştan çıkarıcı ve efsuncudur) ama bunlar onun attığı ilk önemli adımlardır.

Dahası, Sürülerin Koruyuculuğuna atandığı anda, Hermes'in Apollon'a ettiği masumiyet yemini eskisi gibi yalan görünmez, çünkü insan bir şeyin koruyucusu olup onu elde ettiğinde, artık hırsız olduğu söylenemez. Hermes, Krişna'ya özenerek şöyle diyebilirdi pekâlâ: "Sığırları çalmadım; hem zaten ben onların Koruyucusu değil miyim? Sığırtmaç kamçısı benim elimde değil mi?" İlk yalanla başlayan, paradoksa ve karmaşaya yolculuğun meyvesi budur işte. İlk yalan, hakikat ile yalan veya doğruluk ile yanlışlık arasındaki kutupluluğu bozarak yeni bir olası kutupluluğu devreye sokar ("Hermes *hakikaten* Sürülerin Koruyucusudur") ve bu yeni kutupluluk farklı sınır işaretleriyle kurulur (sığırtmaç kamçısı bir elden diğerine geçmiştir).

---

[42] *A.g.e.*, satır no. 497-98.

[43] *A.g.e.*, satır no. 567.

Şimdi bu hususu daha geniş bir açıdan ele almak ve iştah meselesiyle ilişkilendirmek için resme biraz geriden bakmak istiyorum. Bütün kültürler paradigmatik örüntülere, yerel düzeyde anlaşılan anlamlama ağlarına yerleştirilmiş kendilerine has söz dağarcıklarına sahiptir. Örneğin, "Kuzgun Doymak Bilmiyor" hikâyesini duyduğumuzda, böyle bir ağa gireriz. Hikâyede, Tsimshianların yerel hayatında birebir yer bulan tüm terim ve karakterler bir araya gelmektedir: bağırsaklar, somon yumurtası, hayvanların şefi, gün ışığı, Kraliçe Charlotte adaları, köleler, kurutulmuş deniz aslanı mesanesinden yapılma keseler vs vs. Tsimshianların hikâyelerinde ölen bir çocuğun beyninin değil, sadece bağırsaklarının yakılmasından bahsedilir; kadim Kuzgun Kraliçe Charlotte adalarına doğru değil, adalardan uzaklara uçar. Terimler başka bir tarzda değil, hikâyede karşımıza çıkan tarzda birbirine örülmüştür. Keza, Amerikan kapitalist demokrasisinin de kendine has anlamlama ağları vardır: kilo kaybı, doğal gıdalar, Valley Forge, nükleer enerji, aile, serbest ticaret, beyaz ekmek. Her Amerikan yurttaşı bu terimleri kullanarak diğer bütün yurttaşlara anlamlı gelecek bir anlatı dokuyabilir. Yalnızca, hikâye her zaman, George Washington'ın yalan söylemediği ve sigaranın doğal bir tadı olduğu şeklinde gider.

Bu türden anlamlama ağları tipik olarak, karşıtlık dizileri etrafında örülür: şişman-zayıf, köle-özgür ya da daha kategorik olarak, doğru-yanlış, doğal-yapay, gerçek-hayali, temiz-kirli vs. İşte hilekârlar bazen bu çiftleri altüst etmek yoluyla anlam ağının kendisini de altüst eder.

Yem konmuş bir tuzağa av olan herhangi bir hayvanın tuzağı anlayabilecek zekâyı nasıl geliştirdiğine daha önce değinmiştim. Bu hikâyelerse, sonunda açlığı erteleyebilecek ve tuzaktaki yemi çalabilecek kadar zeki bir hayvanın ortaya çıktığı, adım adım artan bir tür kurnazlığı akla getirir. Anlamlama ağlarını örgütleyen kutupluluklar

bağlamında da aynı kurnazlıkla karşılaşırız. Sözgelimi, *Hermes'e İlahi*'nin başında Hermes buna benzer bir dizi karşıtlığın bir ucunda yer alır: Olimposlu değildir, gayrimeşrudur, kurban ritüelinin muhatabı değildir. Hermes bu konumunu kabullenebileceği gibi, (sonsuza dek yiyecek çalarak) basit bir muhalifliğe de razı olabilirdi. Ama o ikisini de yapmaz ve Theodore Roethke'nin "karşıtların usandırıcı dansı" dediği şeyi bir kenara bırakıp üçüncü bir yol bulur. Yem hırsızının, tam da av-avcı ilişkisini kendisi için bir beslenme alanına dönüştürmesi gibi, usta yalancı (hırsız, aldatıcı) da bizatihi anlamlama ağını kendi hareket alanı olarak kullanır. Onun böyle yapmasıyla ağ tılsımını, büyüsünü kaybeder. Thlókunyana yemi tuzaktan çaldıktan sonra tuzağın artık av yakalayamayacak duruma gelmesine benzer bir durumdur bu. Hermes de Apollon'u güldüren yalanı söyleyip tılsımlı lirini tıngırdattıktan sonra Apollon'un haklılığı artık anlamını kaybeder. Keza, Krişna'nın onu güldürmesiyle Yasoda'nın mülkiyete (senin-benim kategorilerine) yüklediği anlam bozulur.

Ağ tılsımını bir kez kaybedince, ağı ören terimlerin de tılsımı bozulur ve bu terimler birdenbire olumsal ve yeniden değerlendirmeye açık görünmeye başlar. İmledikleri varsayılan şeylerden ziyade, gösterenlerin kendileriyle iş gören bu avcı-üstü figürler için dil doğru, gerçek ve doğal olanı görmemize yardım eden bir araç değildir.[44] Dil, kendi ihtiyaçlarını karşılayacakları bir dünya yaratma çabasındaki, herhangi bir "tarzı olmayan" mahluklar tarafından bir araya getirilmiş bir araçtır ve onları yüzüstü bırakması durumunda yine aynı mahluklar tarafından parçalarına ayrılabilecek bir araçtır bu.

Ben bu doğrultuda, Platon'un bir ifadesini, dili Hermes'in icat ettiği şeklinde yorumluyorum. Platon *Kraty-*

[44] Burada aklımda, Richard Rorty'nin Donald Davidson'ın dil felsefesine ilişkin tartışması var. Bkz. Rorty, s. 9-11, 13-20.

los diyaloğunda başta tanrıların isimleri olmak üzere belli sözcüklerin kökenlerini tartışır. Platon bir yerde şöyle der: "Sanırsam, Hermes adı konuşmayla ilişkili ve Hermes'in yorumlayan [*hermeneus*], haberci, hırsız veya görüşmeci olduğunu belirtiyor; bütün bunlar dille yakından ilişkili şeyler..." Platon sözlerinin devamında "anlatmak" ve "bulup uydurmak" anlamına gelen iki Yunanca sözcüğün "dili ve konuşmayı icat eden tanrının adını" oluşturacak şekilde bir araya geldiğini öne sürüyor, zira Hermes "hikâyeler ve sözler uydurandır."[45]

Dili Hermes'in icat ettiği fikri, aldatmanın anlamlamanın önkoşulu olduğunu yolundaki önceki savımızla da uyumlu görünüyor. Hermes'in işlediği ilk çocukluk suçunun şerefine geride bıraktığı nişaneyi tartıştığımız kısımda, hırsızlık, iştah ve kendini zaptetme birleşiminin onun yaratımındaki payının altını çizmiş ve çalınmış "yenmeyen etin" göstergelerin ve onları yaratan zihnin eşanlı ortaya çıkışına delalet ettiğini söylemiştim. Platon da benzer bir sezgiden hareket ediyor ve kişinin aldatacak zekâsı olmasaydı, başlangıçta dili geliştirecek zekâya da sahip olamayacağı varsayımında bulunuyor.

Dilin hilekârın icadı olduğu yollu görüş bu mitolojide, önemli farklılıklarla da olsa, karşımıza birden fazla kez çıkmaktadır. Hilekâr kimi zaman tek bir asal dili yerinden etmek için birden çok dil yaratır;[46] kimi zaman hafızanın

---

[45] Platon, *Kratylos*, satır no. 407-8 (örn. bkz. *The Dialogues of Plato* I, çev. Jowett, s. 197).

[46] Ortaçağ irfanında, Merkurius'un hiyerogliflerin gizemini açığa çıkardığı ve "içsel yazıyı," yani hafızayı icat ettiği söylenir (bkz. Jung, *Alchemical Studies*, s. 225; Frances Yates, *The Art of Memory* [Chicago: University of Chicago Press, 1966], s. 268). Legba ise içsel kendilik bilgisi dilinin ustasıdır (Pelton, s. 113). Woodlands'teki Amerikan yerlilerinin hilekârı Manabozho'nun resim yazısını icat ettiğine inanılır (Hynes & Doty, s. 228). Kırkurdu ile Kuzgun ise, kökensel tek dilin yerine geçecek bir diller çokluğunu ya-

"içsel yazısını" veya kendilik bilgisinin "içsel dilini" icat eder; kimi zaman resim yazısını veya hiyeroglifi bulur; kimi zaman da, Platon'da olduğu gibi, bizatihi dilin müellifliğini, failliğini üstlenir. Kanada'daki kuzey ormanları bölgesinde anlatılana bakılırsa, hilekâr insan dili ortaya çıkmadan önce de vardır ve kadim zamanlarda, sözcükleri hayvanlardan alıp insanlara getirmiştir.[47] Bu konudaki en yaygın iddiaysa, daha mütevazı sayılabilecek şu iddiadır: Hilekârların düzenli olarak yaptığı şey, sessizliğin olduğu veya konuşmanın yasaklandığı yerde yaratıcı ve canlı konuşmayı başlatmaktır. Hilekâr dilin engellendiği, kesildiği veya tılsımını kaybettiği yerde taze sözcüklerle konuşur. Platon'un aldatıcılığın ve yaratıcı konuşmanın birbiriyle bağlantılı olduğu yönündeki sezgisi burada da geçerliliğini korumaktadır, çünkü dil genellikle kültürel pratiğin kuşatması nedeniyle canlılığını yitirir ve kuralların dışına çıkıp dilleri yeniden canlandırmak için utanmaz bir sahtekârın ortaya çıkmasına ihtiyaç vardır.[48]

Konuşma ve suskunluğu sonraki bölümde daha ayrıntılı tartışacağım için bu konuyu şimdilik burada bırakmak istiyorum. Kitabın bu ilk kısmını iştaha ilişkin sorular etrafında düzenledim, ki şimdi dile ve onun anlamlama ağlarına geldiğimize göre, bu bölümde ele aldığımız açlık anlatısının dış sınırına ulaşmışız demektir. "İştahın tuzakları" ile insanların dille ördükleri "kültür tuzakları" arasında bir kuantum sıçraması söz konusudur ama biz kültür tuzaklarını ilerleyen bölümlerde ele alacağız.

---

ratan figürler olarak bilinir (bkz. Leydet, s. 78 ve Ricketts, "The Structure...," s. 140.

47 Norman, s. 403.

48 Örneğin, Robert Pelton Batı Afrika hilekârı Ananse'nin konuşma süreçleri bir nedenle aksadığında, "onları yeniden başlatan bir hilesi" olduğunu söyler (Pelton, s. 50).

Bununla birlikte, bu konuya iştahtan geldiğimizi unutmayalım. Balık tuzağının icadından dilin icadına; soluk beyaz diliyle saftirikleri kandıran timsah-kapan-kaplumbağadan tılsımlı yalanlarıyla Apollon'u tuzağına düşüren gümüş gerdanlı Hermes'e yolculuk ettik. Buraya kadarki amacımız, hilekâr figürleri mitolojisinin, bir yoruma göre, zekânın iştahtan doğuşunun hikâyesi olduğunu göstermekti. Savımızı anımsamak için, balıkçının oltasındaki balina etini çalmak için okyanusa dalan Kuzgunu hatırlayalım. Av-avcı ilişkilerindeki gerilime yerleşen hilekârlar dönüşümlü olarak zeki ve akılsız bir görünüş sergiler: Zeki-Hilekâr ucuna yem takılı kancayı icat ederken, Akılsız-Hilekâr o kancayı yutar. Bu iki kutup arasındaki uzlaşma sürecindeyse yavaş yavaş zekâ ortaya çıkar ve biz oltanın ucundaki yemi çalacak zekâya sahip olan Daha-Zeki-Hilekâra ulaşırız. İşte Kuzgun bir yandan ihtiyaçlarını karşılamaya devam ederken, bir yandan da etin kokusuna refleksle değil, refleksiyonla, yani düşünceyle karşılık verecek kadar ihtiyaçlarına mesafe almayı becerebilen bir üst-avcıdır.

Bu mitolojinin bir kesitinde, hilekârın kendi bağırsaklarının ağına düşmüş haldeyken bağırsaklarının bir kısmını yakmasında ve sonradan elde edeceği daha kalıcı tatminin ümidiyle açlığını bilinçli şekilde dizginlemesinde olduğu gibi, ihtiyaca mesafe almak ile kurbanın icadı birbirine bağlanır. Bu hikâyelerin bazılarında, hilekâr ihtiyaçtan olduğu gibi içgüdüden de geri duruyor gibidir. Hayvanlardan daha aptal durumdaki hilekâr amaçsızca dolaşırken aynı anda hem beceriksiz ev sahibi hem de kıvrak bir asalak şeklinde karşımıza çıkar; hilekârın kendine has bir tarzı yoktur belki, ama etrafındakilerin sahip olduğu bin bir türlü tarzı hayata geçiren Büyük Taklitçidir o. İçgüdünün kısıtlarından azade olan hilekâr, saklı kancalardan okuması imkânsız izlere kadar, sonsuzca yaratıcı olan alışılmadık aldatmacaların yazarı ve failidir.

Bu hilekârlık soykütüğü bizi sonunda yalan veya doğru söyleme meselesine; mitolojiler, kültürler, ideolojiler dediğimiz anlamlama ağlarını oluşturan olumsal türdeki iddialara getirdi. "Sığırlar Apollon'a aittir," "Başlıca yedi dürtü bozukluğu vardır," "Mazbut bir kadın yüzünü örter," "Amerikan politikası yükselen demokrasiyi destekliyor," "Hispanikler her ırktan olabilir" veya "Tüm insanlar eşit yaratılmıştır" gibi iddialardır bunlar.

Uzun zaman önce Friedrich Nietzsche bu gibi iddialar üstüne düşünmenin harikulade bir yolunu önermiştir. Meşhur bir pasajında hakikat için şöyle diyor Nietzsche:

> [Hakikat] seyyar bir metaforlar, metonimiler, insanbiçimcilikler ordusu; kısaca, insan ilişkilerinin poetik ve retorik olarak yoğunlaştırılmış, aktarılmış ve süslenmiş bir yekûnudur ve uzun süre kullanıldıktan sonra sarsılmaz, kanonik ve bir ulus açısından bağlayıcı bir görünüm kazanır. Hakikatler yanılsama olduğu unutulmuş yanılsamalardır.[49]

Ele aldığımız hikâyeler, Nietzsche'nin formülasyonuna açlık hakkında birkaç not eklemektedir. Bu hikâyeler şöyle demektedir: Hilekâr yalan söyler çünkü bir karnı, midesi vardır; sadece karnı tok olanlardan veya karnından tamamen kurtulmuş olanlardan hakikat bekleyin. Midelerle ilgili bu ekleme, Nietzsche'nin düşüncesine önemli bir değişiklik getirmese bile yukarıdaki pasajın son cümlesindeki *unutkanlık* meselesine bir nebze ışık tutar. Yanılsamayı unutmak, onun bilincinde olmamak anlamına gelir ve bana göre, bu hikâyelerde böylesi her tür bilinçsizliği tehdit eden şey açlıktır. Açlık, "sırf karından ibaret olanları" yanılsamalı hakikatlerin kurgusal tabiatını açığa vurmaya teşvik eder; öğütecek bir şey bulamadığında

[49] Nietzsche, s. 250.

mide asitinin kendi koruyucu amnezisinin yanılsamasını eriterek sökmesine benzer bu. Açlık Platon'un tahayyül etmediği türde bir anamnezinin veya gayri-unutuşun failidir; ezeli ebedi şeylerin anısından ziyade, hileli yapıntının anısını kurtarıp geri kazanır. (*Hermes'e İlahi*'de de olan budur: Hermes açtır ve şeylerin sözde ezeli ebedi düzenini altüst eder.)

Öte yandan, bahsettiğimiz türden açığa vuruş, hilekârın "hakikat" hususundaki gücünün yalnızca yarısını oluşturur. Hermes tıpkı bir tuzağı atlattıktan sonra dönüp kendi tuzağını yaptığı gibi, bir yanılsamanın maskesini düşürdükten sonra dönüp (Apollon'a şarkı söylerken yaptığına benzer biçimde) başka bir yanılsama icat edebilir. Hem Nietzsche'nin sözünü ettiği "metaforlar ordusu" ilkin büyüleyici bir mecazlar ustasından çıkmadıysa, başka nereden çıkmış olabilir? Bilinçdışındaki yerini başka nasıl edinmiş olabilir? Bu ordu fethettiği yerlerde unutuşa yol açan bir uyuşturucu veya uyutucu ilaç da taşıyor olmalıdır yanında. Hermes hikâyesinin başka bir versiyonunda, Apollon sığırlarının başına bekçi köpekleri dikmiştir ve Hermes bu köpekleri uyuşturur.[50] "Uyuşukluk" sözcüğünün Yunancası, *lethe* (unutuş) ve *argon* (miskin veya ağırkanlı) sözcüklerinin birleşiminden oluşan *lethargon*'dur. Ben sözcüğün *unutkanlık* kısmına dikkat çekmek istiyorum. Hermes dünyayı kendi koşullarına göre düzenlerken, zihnin -çevik, açıkgözlü ve bütün gece ayakta dikilen- bekçi köpeklerini uyuşturur. Yanılsama, Hermes'in efsununun etkisi altında, bilincin eşiğinden aşağı kayıp hakikat gibi görünür.

Bütün bunları anlatmamın nedeni, hem buraya kadar söylediklerimizi tekrar gözden geçirmek, hem de bu söylediklerimizin ilerleyen bölümlerde ele alacağım meselelere

[50] Bkz. *Hesiod, Homeric Hymns and Homerica*, s. 264-64.

nasıl açıldığını göstermek. Amacım, sadece zekâyı iştahtan türetmek değil, aynı zamanda bu mitolojide anlatılan icatçılığa; hilekârın ruhundan doğmuş olması muhtemel olan bu sanat türüne daha geniş açıdan bakabilmek. Nitekim bu sanatı, hilekârın hakikat ile yalanın birbirinden keskin çizgilerle ayrılmadığı gölgeler diyarında konumlandıran uzun bir gelenek vardır. Bu fikir muhtemelen, epik şairin bir nevi Giritli yalancı olduğunu düşünen Aristoteles'e kadar uzanmaktadır. Aristoteles şöyle der: "Yalanları doğru şekilde çerçeveleme sanatını geri kalanımıza öğreten başlıca kişi Homeros'tur."[51]

Öyleyse, sanat ile yalan söylemenin ortak bir zemine sahip olduğu fikri eskilere uzanmaktadır ve modern dünyada arsızca gelişip serpilmiş bir zemindir bu. ("Doğru söyler gibi yalan söylediği" söylenen)[52] Defoe'dan ("kurmacanın yalanın yüceltilmiş bir biçimi" olduğunu söyleyen) Balzac'a,[53] (*Don Quixote*'den hakikatin yalanla kurtarıldığı bir roman olarak söz eden) Dostoyevski'den[54] şu sözlerin sahibi olan Mario Vargas Losa'ya kadar birçok modern romancı kendilerini aynı dille tarif etmiştir: "Roman yazarken yaptığımız şey, okurları ve toplumu etkilemek üzere gerçekliğin derinlemesine tahrif edilmiş bir tezahürünü yaratmaktır. Gerçek edebiyat hiçbir zaman doğruyu söylememiş, yalanları hakikat olarak ortaya koymuştur."[55] *Kendine Ait bir Oda*'nın girişinde Virginia Woolf da aynı bulanık sularda yüzer: "Bu noktada kurmaca, olgudan çok hakikati içerme eğilimindedir... Ağzımdan yalanlar dökülür ama muhtemelen bir parça

---

[51] Aristoteles, *Poetika* 1460a.

[52] Paul Zweig, *Walt Whitman: The Making of the Poet* (New York: Basic Books, 1984), s. 255.

[53] Balzac'tan akt. Çinli romancı Qin Mu, PEN *Newsletter* #56, s. 3.

[54] Dostoyevski, *The Diary of a Writer II* (*Bir Yazarın Günlüğü*), s. 835-38 (ama öz. 838).

[55] Mario Vargas Llosa, *Washington Post*, 25 Nisan 1987, s. B5.

hakikatin karıştığı yalanlardır bunlar."[56] Ralph Ellison *Görülmeyen Adam* romanının "bir yandan, Afro-Amerikan folklorunda doğaçlama hikâye anlamında kullanılan kelimeyle, 'yalan'" olduğunu söylerken, bir yandan da "romanın doğruyu söyleme kapasitesinden yararlandığını" belirtir.[57] Etiğe çok önem veren bir modern şair olan Czeslaw Milosz bile "şairin uydurma, yani yalan söyleme hakkını" savunur.[58]

Görsel sanatlardaysa hakikat ile yalanlar arasındaki farazi ayrımın büyük ihlalcisi, şu sözlerin sahibi olan Pablo Picasso'dur: "Sanat hakikatin, en azından anlamamız için bize sunulmuş olan hakikatin farkına varmamızı sağlayan bir yalandır. Sanatçı başkalarını yalanlarının doğruluğuna ikna etmesini sağlayacak tarzı bulmak durumundadır."[59] Bu konuda belki en kapsamlı izaha Oscar Wilde'ın, bir estetin, sanatı daima kendi özel metaforlar ordusuyla bastırma peşindeki vazifeşinas kitlelere karşı bir sanat savunusu niteliğinde olan 1891 tarihli "Yalanın Yozlaşması" adlı denemesinde rastlarız. Gerçekte tanıdığımız ölümlü kadın ve adamlardan daha gerçek ve kalımlı olan (Milton'ın Şeytanı, Hamlet, Jane Eyre gibi) tüm o büyük yaratımları akılda tutarak şöyle der Wilde: "Sanatın asli amacı, asılsız güzel şeyler anlatmaktır."[60] Wilde bu vesileyle hürmetle andığı Balzac'ın karakterleri hakkındaysa şöyle der: "Onlar bizi etkileri altına alır ve şüpheciliğe meydan okurlar. Hayatımın en büyük trajedilerinden biri, Lucien de Rubempré'nin ölümüdür. Kendimi etkisinden hiçbir zaman tam olarak kurtaramadığım bir keder bu. Keyifli olduğum anlarda bile hep aklımdadır. Kahkaha atarken

---

56 Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (*Kendine Ait bir Oda*) (New York: Harcourt, Brace & World, 1957), s. 4.

57 Ralph Ellison, *Invisible Man* (*Görülmeyen Adam*), s. xxvi-xxvii.

58 Milosz, s. 125.

59 Picasso, s. 21.

60 Wilde, s. 37.

dahi hatırımdadır. Oysa Balzac, Holbein'den daha gerçekçi değildi. O hayatı kopyalamadı, yarattı."[61] İşte bu yüzden, yemek masamızı gerçeğin alelade takipçilerindense büyük yalancılarla paylaşmayı tercih edebiliriz. "Yalancının amacı," diyor Wilde, "sadece efsunlamak, haz ve zevk vermektir. Uygarlaşmış toplumun temelidir o..."[62]

Bu tür beyanlar kendi muammalarını da taşıyor taşımasına (Sözgelimi Wilde "asılsız *güzel* şeyler" derken neyi kastetmektedir? Ya da Picasso "başkalarını nasıl *ikna* etmektedir"?) ama şimdilik sadece, bu sanatçıların kendi eserlerini nerede konumlandırdığından söz etmek istiyorum. "Hakikat" ve "yalan" terimlerinin basit anlamlarına sadık kaldığımız takdirde, bu beyanların çoğu anlaşılması güç hale gelirken, bu türden karşıtlıkların ortadan kalkması onları daha kolay anlaşılır kılar. İşte bu durumda, sınır işaretlerinin geceleri yer değiştirdiği, ayakkabıların ökçesiz ve burunsuz olduğu, mürekkep bulutlarının saydamlığa hücum ettiği ve her mola yerinin birdenbire kavşağa dönüştüğü o hilekâr arafında buluruz kendimizi. Demek ki, bu sanatçılar hilekârın mıntıkasının sanatın ve hünerin gelişip serpildiği alanlardan biri olduğu bilgisinden hareketle bu mıntıkanın bir kısmı üzerinde kendilerince hak iddia etmektedir.

Bu her ne kadar doğru da olsa, hilekâr mitolojisine ilişkin okumamı, kitabın ilerleyen kısmında bu sanat ve hüner dünyasına daha ayrıntılı şekilde dönerek genişletmeyi umuyorum. Şimdiye kadar zaten bu mitolojiden bahsettik, ama buraya kadarki sayfalarda, ilerleyen kısımda ihtiyaç duyduğum zaman mevzilendirebileceğim bir metaforlar ordusu kurmaya çalıştım. Ayrıca kitabın bu kısmını, eldeki materyalin tekyönlü ve bir nebze lafzi okuması etrafında düzenlemeye çabaladım. Hilekâr hikâ-

---

[61] *A.g.e.*, s. 11.

[62] *A.g.e.*, s. 19.

yeleri bizi hilekârın kurnazlığının kökenleri için iştaha ve doğal dünyaya bakmaya yöneltiyor zaten; ben de bu bölümde bunu yaptım. Ama bu uğurda başarılı olduğum kadar, "Suya Yansıyan Erikler" hikâyesinde gerçekten de yenebilecek birkaç erik olduğunu veya Apollon'un sığırlarının damarlı etinin Hermes'in ağzını gerçekten sulandırabileceğini düşünerek kendimi Akılsız Kırkurduna da çevirmiş bulundum.

Böyle söylememin nedeni, iştaha ilişkin soruların bizi ilgi çekici bir okumaya yöneltmiyor olması değil kesinlikle. Ama madem ki artık Homeros'un bir yalancı olduğunu gördük ve hareket ederken anlamları çoğaltan seyyahlara geldik, tek hattan ilerleyen bir analizle yetinme konformizminden sakınmamız gerek. Zira anlatıldıkları bağlamlara göre sayısız anlama sahip olan ve izleri her yönü gösteren hikâyeler bunlar. Odysseus'un küreği aynı zamanda bir harman savurma yabası olabilir, ama anlamları bununla bitmez. Bir harman savurma yabasını tahıl yığınına gömmek, hasadın bittiğinin göstergesidir. Bir denizcinin küreğinin toprak yığınına gömülmesiyse o denizcinin mezarının orada bulunduğunun göstergesidir.[63] Bir kürek mezarın üstüne dikili duruyorsa, kürek anlamlarının sonuna gelmiş olabilir, zira bu durumda, seyyahın yolculuğu bitmiştir. Ama kim böyle bir kapanış ister ki? "Tavşan Kırkurdunun üstünden dört kez atladı. Kırkurdu yeniden hayata döndü ve yoluna devam etti."[64]

---

[63] Nagy, *Greek Mythology*, s. 214.

[64] Kırkurdu hikâyeleri tipik olarak bu cümlelerle biter. Örn. bkz. Lopez, s. 32, 126, 143.

ARA FASLI



ÖLÜLER DİYARI

KIRKURDUNUN İTKİSİ

Archie Phinney, kendi ana dilinden başka dil bilmeyen bir Nez Percé olan altmış yaşındaki annesi Wayílatpu'nun anlattığı hikâyeleri kaydetmek için 1929-30 kışında, Kuzeydoğu İdaho'daki Amerikan yerlilerine ayrılmış Fort Lapwai bölgesine gitti. Phinney'nin kitabı 1934'te *Nez Percé Texts* (*Nez Percé Metinleri*) başlığıyla Columbia University Press tarafından yayımlandı. Yaklaşık kırk hikâyeyi bir araya getiren kitapta, orijinal Sahaptin dilinde aktarılan hikâyelerin satır aralarında birebir çevirileriyle birlikte serbest çevirilerine de yer veriliyordu.

Phinney bu kitapta Kırkurdunun Ölüler Diyarına yolculuk ettiği bir hikâyenin iki versiyonunu aktarır. Hikâyenin ilk versiyonunda, kızı öldürülen Kırkurdu onun peşinden ruhlar âlemine gider ve Kırkurdunun dönüş yolunda arkasına bakmaması kaydıyla kızını yaşayanların dünyasına geri götürmesine izin verilir. Hikâyenin Phinney tarafından tercüme edilmiş ikinci versiyonuysa aşağıdaki gibidir.

Kırkurdu ve Gölge Halkı[1]

Kırkurdu ile karısı öylece yaşayıp giderken günün birinde karısı hasta düşüp ölmüş. Karısının ölümünden sonra Kırkurdu çok ama çok yalnız kalmış. Onun ölümüne ağlamaktan başka şey yapmaz olmuş.

Derken ölümün ruhu ona gelip sormuş: "Kırkurdu, karını mı özlersin?"

"Evet, dostum, gözümde tütüyor..." diye cevap vermiş Kırkurdu.

Bunun üstüne ölümün ruhu ona şöyle demiş: "Seni karının gittiği yere götürebilirim, ama baştan söyleyeyim her şeyi tamı tamına benim dediğim gibi yapman gerek; bir kere bile sözümden çıkıp başka bir şey yapmaya kalkmayacaksın, ona göre."

"Tamam," demiş Kırkurdu, "tamam, dostum, söyle ne yapayım? Dediğin her şeyi yapacağım."

O zaman hayalet ona, "Hadi gidelim öyleyse," demiş.

"İyi, gidelim bakalım," diye eklemiş Kırkurdu.

İkisi yola düşmüşler. Ruh, Kırkurduna yine demiş ki, "Bak, dediğim her şeyi yapacaksın. Sözümden çıkmak yok."

"Tamam, tamam, dostum. Öyle özlem çekiyorum ki, hiç çıkar mıyım sözünden?" Kırkurdu, ruhu net göremiyormuş. Ruh gözüne sadece bir gölge gibi görünüyormuş.

İkisi beraber bir düzlükten geçerken, "A, ne kadar da çok at var; sürü toplanmış herhalde," demiş ruh yüksek sesle. Ortada tek bir at göremediği halde, "Öyle," demiş Kırkurdu, "bir sürü at var."

İkisi artık ölüler diyarına ulaşmak üzereymiş. Ruh, Kırkurdunun hiçbir şey göremediğini bilmesine rağmen, "A, baksana, burası kaya armudu kaynıyor! Hadi, biraz toplayıp yiyelim," demiş ve eklemiş: "Ben dala uza-

[1] Phinney, s. 283-85. Hikâyenin yeniden baskısı için bkz. Ramsey, s. 33-37.

nınca sen de uzan, ben dalı eğince de, ellerini aşağı indir, tamam mı?"

"Tamam," demiş Kırkurdu, "öyle olsun."

Hayalet ağaca uzanıp dalı aşağı çekmiş, Kırkurdu da aynını yapmış. Ortada armut falan görmediği halde, bir şey yermiş gibi elini ağzına götürüp getiren hayaleti taklit etmiş. İkisi böylelikle armut toplayıp yemişler. Kırkurdu onu dikkatle izleyip yaptığı her şeyin aynısını yapmış. Hayalet elini ağzını götürdükçe Kırkurdu da aynı hareketleri tekrar etmiş.

"Nasıl da güzel armutmuş bu böyle," demiş hayalet.

"Evet, dostum, bulduğumuz ne iyi oldu," diyerek onu onaylamış Kırkurdu.

Hayaletin "Hadi, gidelim artık," demesi üzerine, ikisi tekrar yola düzülmüş.

"Varmak üzereyiz," demiş hayalet. "Çok ama çok uzun bir çadır göreceksin. Karın orada bir yerde. Sen bekle de ben gidip birine sorayım." Hayalet çok geçmeden gelip Kırkurduna şöyle demiş: "Tamam, karının nerede olduğunu öğrendim. Şimdi bir kapıdan geçeceğiz. Ben ne yaparsam, sen de tıpatıp aynısını yapacaksın. Ben kapının kanadını tutup kaldıracağım, sonra da eğilip altından geçeceğim. Sonra sen de kapının kanadını kaldırıp aynısını yapacaksın." Böylece kapıdan içeri girmişler.

Bir de bakmışlar ki, Kırkurdunun karısı kapının hemen girişinde oturuyor. "Karının yanına otur," demiş hayalet, Kırkurduna. Bunun üstüne, ikisi de oturmuş. Hayalet eklemiş: "Şimdi karın bize yemek hazırlayacak."

Kırkurdu bomboş uzanan bir düzlükte oturduğu dışında bir şey göremediği halde, gölgenin varlığını hissedebiliyormuş. "Karın bize yemek hazırlamış. Hadi yiyelim," demiş hayalet, ardından da elini önüne uzatıp ağzına götürmüş. Kırkurdu tozlu düzlükten başka hiçbir şey göremiyormuş. Böyle böyle yemeklerini yemişler. Oysa Kır-

kurdu yol arkadaşının bütün hareketlerini birebir taklit etmiş. İkisi yemeklerini bitirip, kadın güya tabak çanağı götürdükten sonra hayalet, Kırkurduna şöyle demiş: "Sen burada kal. Benim gidip birkaç kişiyle görüşmem gerek."

Hayalet, Kırkurdunun yanından ayrıldıktan kısa süre sonra dönmüş. "Buradaki koşullar, yaşayanların diyarında alışık olduğundan farklı. Bizim burada hava kararınca sizin diyarınızda gün ağarır, burada gün ağarınca da sizin orada hava kararır."

Derken havanın yavaş yavaş kararmaya başlamasıyla Kırkurdu etrafında hayal meyal fısıldaşan insan sesleri işitmeye başlamış. Ardından iyiden iyiye karanlık çökmüş. Şimdi de, Kırkurdu uzun bir çadırda yanan sayısız ateş görüyormuş. Ucu bucağı olmayan bir çadırın içindeymiş ve etrafı yanan ateşlerle çevriliymiş. Birtakım insanlar görüyormuş. Bunlar gölgemsi varlıklarmış, ama Kırkurdu onları birbirinden ayırt edebiliyormuş. Sonra Kırkurdu yanında oturmakta olan karısını görmüş.

Karısını görmesiyle ağzı kulaklarına varan Kırkurdu uzun zaman önce ölen eski dostlarıyla güle oynaya selamlaşmış. Öyle mutluymuş ki! Ateşlerin arasından geçip, bir oraya bir buraya gidiyor, insanlarla konuşuyormuş. Bütün geceyi böyle geçirmiş. Dostlarının ve kendisinin girdiği kapı aralığını da görebiliyormuş artık.

Nihayet gün ağarmaya başlayınca dostları Kırkurdunun yanına gelip ona şöyle demişler: "Kırkurdu, bizim gecemiz bitiyor, birazdan bizi göremeyeceksin. Ama tam burada beklemen gerek. Sakın bir yere ayrılayım deme. Burada bekle ki akşam olunca bütün bu insanları yine görebilesin."

"Tamam, arkadaşlar," demiş Kırkurdu. "Zaten nereye gidebilirim ki? Günü burada geçiririm."

Gün ağarmış ve Kırkurdu kendini bir düzlüğün ortasında yalnız başına otururken bulmuş. Günü orada ge-

çirmiş ama sıcaktan kavrulmuş, susuzluktan, öleyazmış. Kırkurdu birkaç gün orada kalmış. Gündüzleri acı çekip, geceleri koca çadırda keyif çatmış.

Bir gün hayalet arkadaşı çıkagelmiş ve Kırkurduna şöyle demiş: "Yarın eve dönüyorsun. Karını da yanında götüreceksin."

"Peki, dostum ama ben burayı çok sevdim. Burada iyi vakit geçiriyorum, o yüzden burada kalmak istiyorum," demiş Kırkurdu.

Hayaletin buna cevabı şöyle olmuş: "Yine de yarın gideceksin ve aptalca şeyler yapma isteğinden kendini sakınman gerek. Saçma fikirlere kapılma. Şimdi sana ne yapman gerektiğini söyleyeceğim. Beş dağ var. Beş gün boyunca yolculuk edeceksin. Karın seninle olacak ama ona zinhar dokunmayacaksın. Olur olmaz itkilere kapılma. Onunla konuşabilirsin ama sakın elimi süreyim deme. Beşinci dağı geçip düze indikten sonra istediğini yapabilirsin."

Hayaletin bu nasihatlerine "Tamam, dostum, peki," diye karşılık vermiş Kırkurdu.

Kırkurdu ile karısı o gün şafak vakti yola düşmüş. Kırkurdu kendini ilk başta yalnız yürüyor gibi hissetmiş; karısı arkasından geldiği için onun varlığını hemen hiç fark etmiyormuş. Ama birinci dağı aştıktan sonra Kırkurdu karısının varlığını daha belirgin biçimde hisseder olmuş, çünkü kadın bir gölge gibi görünmeye başlamış. Yollarına devam edip ikinci dağı da aşmışlar. Aştıkları her dağın eteğinde geceleri kamp kuruyorlarmış. Mola verdiklerinde kurdukları koni biçiminde bir çadırları varmış. Karısı ateşin bir yanına, Kırkurdu da öbür yanına oturuyormuş. Karısının sureti her geçen gün daha belirginleşiyormuş.

Kırkurdu ile karısını yaşayanların dünyasına gönderen ölümün ruhu bu arada günleri sayıyor ve onların ne kadar yol gittiğini hesaplıyormuş. "Umarım her şeyi doğru

yapar da, karısını öteki dünyaya götürmeyi başarır," deyip duruyormuş kendi kendine.

Kırkurdu ile karısı dördüncü kamp yerlerinde son gecelerini geçiriyormuş. Sabah olduğunda karısı her şeyiyle yine kanlı canlı biri olacakmış. İşte bu son kamplarında Kırkurdu onu sanki karşısında gerçek biri oturuyormuş gibi gayet net seçebiliyormuş. Yüzünü ve vücudunu açık seçik görüyor, ama ona sadece bakmakla yetiniyor, dokunmaya cesaret edemiyormuş.

Derken Kırkurdunun içi birden kıpır kıpır olmuş; yüreği karısına yeniden kavuşmanın sevinciyle dolup taşmış. Ayağa fırlayıp onu kucaklamak için yanına seğirtmiş. Kadın, "Dur! Kırkurdu, dur! Bana dokunma! Dur!" diye bağırmışsa da, Kırkurdu bana mısın dememiş. Üstüne atılıp ona dokunmasıyla karısının ortadan kaybolması bir olmuş. Kadın yok olup gölgeler diyarına geri dönmüş.

Ölümün ruhu Kırkurdunun yaptığı bu ahmaklığı duyunca tepesi atmış. "Sen böyle ahmaklıklar yapmayı resmen alışkanlık haline getirmişsin! Ben sana demedim mi aptalca bir şey yapma diye! Kırkurdu, sen ölümden dönme işini gerçekleştirmek üzereydin. İnsan soyunun dünyaya gelmesine ramak kalmıştı, ama sen bir çuval inciri berbat ettin ve ölümü onlar için kalıcı hale getirdin."

Bu sözler üstüne Kırkurdu iki gözü iki çeşme ağlamış. Sonra da "Yarın yanlarına gidip onları tekrar göreceğim," demiş kararlılıkla. Ertesi sabah ölüler diyarına dönmek için yola koyulmuş ve yolda giderken hayalet arkadaşıyla birlikte geçtikleri yerleri hatırlamaya başlamış. Hayaletin at sürüsü gördüğü yeri bulmuş ve gölgeler diyarına birlikte gittikleri zaman yaptıklarının aynını yapmaya koyulmuş. "A, şu atlara da bak; sürü halinde toplanmışlar." Hayaletin kaya armudu bulduğu yere gelince de şöyle demiş: "Ay, ne harika armutlar! Hadi biraz toplayıp yiyelim." Ardından da armut toplayıp yer gibi yapmış.

Kırkurdu gittikçe gitmiş ve nihayet uzun çadırın kurulu olduğu yere varmış. "Şimdi ben kapının kanadını tutup yukarı kaldırınca sen de aynını yap," demiş kendi kendine. Kırkurdu hayalet arkadaşının yaptığı her şeyi en ince ayrıntısına kadar hatırlıyormuş. Çadırda daha önce oturduğu yeri de hatırlamış ve oraya gidip oturduktan sonra "Karın bize yemek getirdi. Hadi yiyelim," demiş. Kırkurdu yine yemek yer gibi yapmış. Karanlık çökünce Kırkurdu gelecek sesleri duymak için kulak kesilmiş, her yere bakmış ama hiçbir şey görememiş. Düzlüğün ortasında öylece oturup bütün gece beklemiş ama ne çadır ortaya çıkmış ne de hayalet arkadaşı yanına gelmiş.

ESKİ BİR HİKÂYE

Hilekârlar konusunda düşünmeye başlamamdan birkaç yıl sonra bu kitabın o dönem planladığım ana izlekleri ve biçimi hakkında kısa bir izah yazmaya koyuldum. O zamanlar Homeros'un Hermes dışındaki tanrı ve tanrıçalar için yazdığı ilahilerine göz atıyordum ve kitap önerisini yazıp bitirdiğimde, Apollon'un hikâyesinin anlatıldığı ilahiden şu satırları önerinin başına epigraf olarak koydum:

> "Müzler insanların acılarını anlatır şarkılarında...
> Nasıl akılsız ve biçare yaşadıklarını ve ölüme çare
> Yahut yaşlanmaya deva bulamadıklarını."[2]

Kış mevsimi sonlarıydı. Eşimle birlikte Massachusets, North Truro'daki Cape Cod deniz feneri yakınlarında kiralık bir evde yaşıyorduk. O gün kitap önerisini yazmayı bitirince rüzgârlı havada yürüyüşe çıktım ve Atlantik'e

---

[2] *Pythialı Apollon'a Homerik İlahi*, satır no. 191-93. Örn. bkz. *Hesiod, Homeric Hymns and Homerica*, s. 339.

bakan yüksek bir uçurumun kenarında durdum. Kitabın planını sonunda yazıp bitirdiğim için rahatlamıştım ama Apollon'un insanı hor gören sesi içimi efkârla veya bitkinlik hissiyle kaplamış, anlamadığım bir şekilde kitap projeme de sızmıştı.

O günün üstünden çok geçmeden, rüyamda ölmüş bir çocuğu yeraltı diyarından kurtardığımı gördüm. Bir orta sınıf evinin karanlık koridorunda ilerlerken kollarımda bir kadının bebeğinin gölgesini taşıyordum ve kadına karşı içimde büyük bir hiddet vardı. Ellerim tam onun güzel boğazını sıkmak üzereyken sarsılarak rüyadan uyandım.

Ailem İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden beş yıl sonra İngiltere'ye taşınmıştı. Londra'da bombalanmış binaların bodrumlarında açılmış deliklerde yakı otu denen parlak pembe çiçekler açmıştı. Annemle babam İngiltere'ye yemek tabağı kalınlığında yeşil çamurlukları olan 1949 model bir Chevrolet'yle gelmişti. "Dolar kıymetliydi" ve Londra'nın dışındaki bir köyde kiraladığımız evin arsasında bir tenis kortu, bir elma bahçesi, ızgaraları pirinçten baklava desenli pencereleri olan bir oyun evi ile bir de, bahçıvanın içinde turfanda ışgın otu yetiştirdiği ve tepesinde ev sahibesine ait iki mermer Buda heykelinin oturduğu bir sığınak bulunuyordu. Ağabeyimle, beyaz taştan enfes sabunumsu kıymıklar elde etmek için bu heykelleri çekiçle yontardık.

Beş yaşında olduğum 1950 yılının Aralık ayında annemle babamın üçüncü çocukları Edith doğdu. Edith doğduktan yirmi ay sonra öldü. Bir sinek ısırığı sonucu tripasonom enfeksiyonu kapmış ve o zamanlar Afrika uyku hastalığı denen ansefalite yakalanmıştı. Bir akşam dinmeyen bir ağlama nöbetine tutulmuş, sonra da komaya girmişti. Bir hafta kadar yaşadı ve o süre içinde annemle babamın izniyle onu hastanede bir kere ziyarete gittim.

Beyaz yatakta yatarkenki hali halen gözümün önünde; dudakları sanki meme emiyormuş gibi tuhaf bir refleksle hareket ediyordu. Ona baktığım sırada dudaklarının kımıltısı kesildi ve ben içten içe onu ölürken gördüğümü düşündüm. Ağabeyim Lee cenazede ağlamıştı, bense ağlayamadığım için onun gözyaşlarını kıskanmıştım. "Anlayamayacak kadar küçük" olduğumu söylediklerini hatırlıyorum, Lee'ninse "Edith'i çok sevdiği" söyleniyordu. Cenazeden sonra kilise mezarlığının orada Chevrolet'nin içinde otururken, yetişkinlerin arabanın penceresinden annemle konuştuğunu hatırlıyorum. Sonraları annem bazen elindeki mendili kıvırarak yemek masasından kalkıp karanlık oturma odasına geçer, babam da peşinden giderdi. Lee'yle ikimizde çıbanlar çıkmıştı; benim sağ baldırımda, üstünde gevşekçe duran beyaz bandajı iltihaptan sırılsıklam eden bir çıban vardı. İkimizi bir süreliğine evinde kalmamız için bir kadının yanına göndermişlerdi. Kadının bir gitarı vardı ve gitarın durduğu kanepeden kalkmamam koşuluyla onu tıngırdatmama izin veriyordu.

Erken yaşta yaşanan ölüm deneyiminin insanın ruhunu sanata yönlendirdiğini düşünürüm bazen. Flannery O'Connor'ın babasının o çocukken öldüğünü okuduğumda, evet, diye düşünmüştüm, kaybı ve kaybın telafisini anlattığı o harikulade eserleri yazmaya kendini adamış olması tevekkeli değildi. Bunun biraz bön bir düşünce olduğunun farkındayım. Neticede, ölüm bir süpermarket müdürünün veya oto tamircisinin çocukluğuna damga vurduğunda böyle bir mesleki neden sonuç ilişkisi kurmak mümkün değil. Ama bu da *benim* bönlüğüm işte; çünkü benim hikâyemde ölüm ile sanat el ele gitti. Edith'in ölümünden yıllar sonra bir gün yine İngiltere'deyken annem eski günleri yad ederek bana şöyle dedi: "Edith öldükten sonra bir bebeğe ihtiyacım vardı, o da sen oldun." Sanırım, bu sözlerinden sonra annemle aramızda bir sessizlik

olmuş, bir süre karşılıklı susmuştuk. Demek, bana yönelen ilgisine karşılık ben de kendimi onun matemini dindirmeye adamıştım. Onun gönüllü sakinleştiricisi haline gelmiş ve herkesin anlayamayacağı incelikteki keder ve sevinç işaretlerini okuma konusunda ne hünerim varsa hepsini bu uğurda seferber etmiştim. Geriye dönüp bakınca, Apollon'un alaycı tondaki epigrafını bilinçsizce seçmemin hemen ardından o rüyayı görmüş olmam, yetişkinlikteki ilgilerimin halen bu amaca hizmet edip etmediğini sorgulamama yol açtı. Aradan geçen onca yıla rağmen, yeteneklerimi seferber ederek, Edith'in ruhunu mezardan çıkarıp, ilkbaharda yeşeren acı baklaları ve genç kraliçesiyle güneşli İngiltere'ye döndürmeyi umuyordum sanki hâlâ.

Kuşkusuz, o akşam rüzgârda dikilirken bütün bu yaşananların matemi vardı üstümde ama şimdi düşünüyorum da, çocukluğunun görkemli misyonunu terk etmeye can atarken bile hep o misyona bağlı kalmış yetişkin bir adamın duygusallığı da vardı bu kederin içinde. Rüya hiç olmazsa bu ikinci izleği toparlayıp bir intikamla detaylandırıyordu. Rüyadaki durum yetişkinliğe özgü cinsel (kadının o güzel boğazı) bir durumdu ve ben yardım etmeye çalıştığım kadına karşı ölümcül bir hiddet duyuyordum. Orfeus, Hades'ten gün ışığına çıkıp da Eurydice orada mı diye arkasına dönüp baktığında hissettiği şey şüphe değil de hınçtı sanki. Eurydice kim oluyordu da, onun yüzünden ihtiyar kayıkçı Charon'u şarkısıyla efsunlamak ve yeraltı nehrinin öte yakasında bekçilik eden üç başlı köpeği sakinleştirmek zorunda kalıyordu? O kim oluyordu da, Orfeus sanatını bu ümitsiz teşebbüs yolunda seferber ediyordu? Hal böyleyken bu Orfeusçu hıncı tasavvur etmek, rüyadaki öfke üzerine düşünmek anlamına geliyor. Gene de bu bana yanlış bir bağlantı gibi görünüyor, çünkü ne de olsa beni uyandıran şey öfkeden başkası değildi. Bu

noktada, bir bilinç değişimi, anlatıda bir sıçrama gerekli gibi duruyor. Orfik hikâyelerde hınç vardır belki, ama bu hikâyeleri yaratanlar hınçtan daha geniş bir his yelpazesine sahipti. Buna paralel olan Kırkurdu hikâyesinde de Kırkurdunun itkilerine kapılması sonucu karısının ruhu Ölüler Diyarına geri dönünce hayalet arkadaşı ona şöyle çıkışır: "Sen böyle ahmaklıklar yapmayı resmen alışkanlık haline getirmişsin! ... İnsan soyunun dünyaya gelmesine ramak kalmıştı ama sen bir çuval inciri berbat ettin ve ölümü onlar için kalıcı hale getirdin." Bu hikâyeyi yaratanlar ölümü bizim olmasını dilediğimiz şekilde değil, olduğu haliyle tanıyordu. Onlar cinsel itkinin ve ölümlülüğün ayrı şeyler değil, bir ve aynı şey olduğu Kırkurdunun dünyasında yaşadığımızın farkındaydı. Rüyadan öfkeyle uyanması gereken kişiyse bunu bilmez, çünkü Orfeus'un da Kırkurdunun da hiç yapmadığı şeyi yapmaya kalkışmıştır. Keza, rüya gören kişi, kendisini içine soktuğu hikâyeden bir çıkış yolu da bulamaz, yani en azından rüyanın içinde kaldığı sürece bulamaz.

Batı Virginia'nın kömür yataklarında yangından ötürü terk edilmiş madenler vardır; bu madenlerin girişi uzun zamandır kapalıdır, civar kasabalar da bu yüzden uzun zamandır yoksulluk çekmektedir. Kömür madenlerinde çıkan yangınları söndürmek olanaksızdır, çünkü ateş kömür damarlarında ağır ağır ilerler ve bazı yangınların otuz kırk sene sürdüğü olur. Bir yazar da kitabının konusu üzerinde bu kadar uzun süre dursa, bu nasıl harikulade bir şey olurdu! Ama yazar bazen daha basit bir izlek, cevherini bir mevsimde kazıyıp bitirebileceği veya birkaç ayda yanıp sönecek bir konu seçmiş olmayı diler, ki kitabını bir an önce yayımlatıp yoluna devam edebilsin. İyi de, yoluna neyle devam edecektir? Oysa bir yazar için, kuytuda için için yanan ateşlerle kendini esrarengiz şekilde

besleyen bir konunun kuşatmasında kalmak daha iyidir; büyülü merak damarlarının onu nereye götüreceğini tam olarak bilmektense, gösterdiği ihtimamın mükâfatı olarak o damarların ısısını yavaşça yaymak suretiyle ona yol göstereceğine güvenmek daha iyidir. Bu anılar ve düşünceler eşliğinde kitabın konusunu kafamda bir kez daha ölçüp tartarken, bunların birbirini çeşitli biçimlerde beslediğini fark ettim. Bir kere, projemi Apollon'un sesiyle çerçevelemenin amacım konusundaki kafa karışıklığımın işareti olduğunu anladım, çünkü beni bu çalışmaya çeken ne Apollon ne de her şeyin üstündeki Müzler değil, çok daha dünyevi bir figürdü. Bu ulvi seslerin çağrısını duymak, onların horgörüsüne çekilmek anlamına geliyordu, ki bu da insanların fanilerden beklendiği şekilde öldüğü bu dünyaya düşmanlık beslemek demekti. Bu seslere karşılık vermek ise, ölülerin yeryüzüne dönebileceğini bir kez daha umut etmek anlamına geliyordu. O halde, kitapta ele alacağım izlekleri düzenlemeye çalışmanın bana kederli ve tükenmiş hissettirmesi hiç de şaşılacak bir şey değildi, çünkü o kafa karışıklığını yaşarken hâlâ, gerçekten bana ait olmayan (bu benim değil, annemin kederiydi), dahası kotarılması olanaksız bir görevi getirmeye çalışıyordum.

Başka bir deyişle, Hermes'in Apollon'a karşı çıkmakla işe başladığını, hilekârların genelde yüksek tanrıları çamura bulamakta yola koyulduğunu unutmuştum. Bu aşağı konuma dönmek, çalışmamı idealist veya Apolloncu zanaatkârlıktan (ve bu uğurdaki çabadan) uzaklaştırarak, bir nevi hilekârca zanaatkârlığa (ve onun oyunbazlığına) yöneltti. Hilekârın tarzı o kadar meşakkatli ve yüce değildir. Hilekâr ilk müstehcen esprisini cenazeden sonraki yemekte yapar. Dahası, hilekârın ruhuyla çalışmak, "ebeveynlere" karşı daha az itaatkâr olmak, onların biçtiği vazifelere kendini kaptırmaya daha az meyletmek demektir. Hermes gece hırsızlığından döndüğünde annesi

onu azarlar; annesinin kafasında onun ne olduğuna dair net bir imaj vardır ve zımnen, annesinin onun olmasını tercih ettiği şeye dair bir imajdır bu. Halbuki Hermes'i harekete geçiren şey annesinin tercihleri değildir. Bebek Krişna'nın hikâyesinde olduğu gibi, *Hermes'e İlahi*'de de tasavvur edilen çocuk her açıdan öyle bağımsızdır ki, ne ebeveynlerinin gönlünü hoş tutmak için kılını kıpırdatır, ne de büyüklerinin tasarladığı maskeyi takmayı bir an aklının ucundan geçirir. Kırkurdunun Ölüler Diyarına yolculuğunu anlatan hikâyede, "usturuplu" bir Kırkurdunun itkilerine hakim olacağı gibi bir hisse kapılabiliriz. Oysa adabımuaşereti savunan bir hikâye değildir bu. Kırkurdunun arzularının dizgininden boşanıp başına iş açması üzücüdür elbet ama Kırkurdu kendine hakim olmayı başarsaydı, bunun daha üzücü bir hikâye halini alacağı da muhakkaktır. Tıpkı insanların, hayatlarının düzeni hiçbir "neşeli itki" tarafından bozulmayacak denli terbiyeli davranmalarının üzücü olması gibi bir şeydir bu.

Hilekâr hikâyeleri tüm bu açılardan kökten anti-idealisttir; noksanlıklarla dolu bir dünyada, noksanlıklarla dolu bir dünya için yaratılmışlardır. Yine de, bu onları trajik yapmaz. Kırkurdu Ölüler Diyarına yaptığı yolculuktan sonra yalnız ve gözü yaşlı kalır ama onun daha geniş hikâyesi bu kederli tonla bitmez. Aslına bakarsanız, yer verdikleri kahramanların yer yer kedere düşseler de böyle oyunbaz bir özgürlüğün tadını çıkarmalarının nedeni tam da bu hikâyelerin aşağı, kirli ve mükemmellikten uzak görüneni itmemesi veya reddetmemesidir. Hilekâr büyük şekil-değiştirendir; bunu kendi bedeninin şeklini değiştirmesi anlamında değil, daha çok, bu dünyanın verili malzemeleri karşısında, onun bu malzemelere şekil verme tarzımızın ne kadar değiştirilebileceğini göstermesi anlamında söylüyorum. Hilekâr bu dünyayı yapar, sonra da onun malzemeleriyle oynar. Ölüm verilidir, şelaleler

ve güneş ışığı, uyku ve itki verilidir ama bu verili şeylerin biçimini değiştirerek onları fevkalade tasarımlara dönüştürebilecek bir zekâ da mevcuttur. Ölüme çare yoktur belki ama bu, insanların "akılsızca yaşamaya" yazgılı olduğu anlamına gelmez.

Her şeye karşın, gördüğüm rüyayı gören hüsran dolu adama, yani artık işe yaramayan bir hikâyenin içine sıkışıp kalmış bir adama nafile görünen hikâyeye yeniden şekil verecek zekâdır bu. Adam rüyadan kaçamaz; en azından uyanana kadar veya Ruhların Kılavuzu, bir tür ruh rehberi gelip de onun çizgiyi aşmasına ve bir hayatı oluşturan malzemelerin (ölü bebek, matemli anne, yetişkin adamın sanatı) birbirine sımsıkı örülmüş göründüğü o rüyadan çıkmasına, yani eski hikâyeleri parçalayıp o parçalardan yenilerini oluşturabilecek daha hileci bir bilince geçmesine yardım edene kadar yapamaz bunu. (Rüya görenin geri döndürdüğü şey Edith'in ruhu değil de, bebek Hermes'tir belki ya da benim olan bir çocuk, gençliğimin geri dönen bir kesiti ya da belki eski bir blues şarkısında geçen "bebek, bebek"tir...) Bir hikâyenin derinlemesine yeniden düzenlenmesini olanaklı kılan Ruhların Kılavuzu o hikâyede açık seçik bir aktör olarak karşımıza çıkmaz pek, zira kalıcı hikâyeler değişime ve parçalanmaya karşı kendini savunan, kendi kendine yeten eksiksiz hikâyelerdir. Yüce tanrılar kutsal otlaklarının etrafına bekçi köpekleri diker. Bir değişim olacaksa, değişimin faili o köpekleri hipnotize ederek utanç verici bir itki, kurnaz bir hastalık mikrobu, bir aşk macerası, şansını deneyen utanmaz bir hırsız gibi gölgelerin arasından içeri süzülmek durumundadır.

İKİNCİ KISIM

İKİ YOLLU RASTLANTI



4

İLİNEKLERİN HÜCUMU

Tanrıların gamsız hayatı estetik zevklere adanmıştır...
Kendi zevklerine bu tek yanlı adanmışlıklarından
ötürü hayatın gerçek doğasını, kendi varoluşlarının
kısıtlılıklarını, başkalarının acılarını ve
kendi geçiciliklerini unuturlar. Bu yaşadıklarının
ancak gelip geçici bir ahenk olduğunu bilmezler...
Onlara güzellik, uzun ömür ve acısızlık bahşedilmiştir
ama tam da bu acı, badire ve zahmet
yokluğu varoluşlarının ahengini
her tür yaratıcı itkiden mahrum bırakır.
– A. Govinda[1]

İlerleyen bölümlerde ele alacağımız bazı hikâyelerde, hilekâr bir kez daha yiyecek çalarken karşımıza çıkacak, ama bu defa yine iştah tuzaklarının söz konusu olduğunu söylemek biraz zorlama kaçar. Daha önce de gördüğümüz gibi, açlık kaynaklı kurnazlığın soykütüğü dilin ve yalanların icadıyla sonuçlandığında, anlatıda bir kuantum sıçraması gerçekleşmiştir. Tıpkı Kırkurdunun suya yansıyan imajın eriğin kendisi olmadığını fark edene dek erik yiyememesi gibi, bu hikâyeyi dinleyenler de hikâyenin içeriğinin ille de erikler, hatta kırkurtları bile olmadığını görene dek onun anlamını tam olarak kavrayamaz.

[1] Govinda'dan akt. N.O. Brown, *Love's Body*, s. 184-85.

Bazen bir mide sadece midedir, ama çok nadiren böyledir bu. İştaha ilişkin sorular kitabın geri kalanındaki savlarıma ister istemez gölge düşürüyor; ama hilekârın bu dünyada evini yapmasının yegâne yolu olarak aç gezinmeye olanak tanıyan zekânın hatasız bir resmine ulaşacaksak eğer, soruşturma alanımızı genişletmemiz gerekiyor.

Dolayısıyla, kitabın geri kalanı aynı anda hem hilekâr mitinde merkezi yere sahip olan ve bu mitte resmedilen türde hayal gücüne örnek oluşturan, hem de bugün halen geçerliliğini koruyan izlekler etrafında düzenlendi. Kitabın bu kısmına şans ve rastlantıyla başlıyorum. Hilekâr amaçsızca dolaşırken hiç beklemediği şeylere rastlayıp durur. Dolayısıyla, hilekârın olumsallığa ilişkin bir zekâ geliştirmesi ve rastlantıyla iş görecek zekâ kıvraklığına kavuşması ancak bu yolla mümkün görünür. Hilekârın amaçsızlığı daha yerleşik yaşayan komşularının gözünde onu belirsizliğin bir tecessümü haline getirir: Hiç kimse onun ne zaman ortaya çıkacağını, hırsızlık için bir yere nasıl gireceğini ya da geldiğinde ne yapacağını bilmez. Hilekâr hikâyelerinin bu konuda belli bir gerilim sergilemesi şaşırtıcı değildir, çünkü bu daha yerleşik komşular hilekârın bozgunculuğundan çok kez gına getirdikleri için, onu zaptetmenin veya sindirmenin yollarını arar. Gelgelelim sonunda, bunun o kadar da kolay bir iş olmadığı, beklenmedik sonuçlara yol açtığı anlaşılır.

Nors mitolojisindeki temel kaynaklarımız, tarihi Viking Devrinin ilk yıllarına (850 gibi erken bir tarihe) uzanan İzlandaca bir şiir derlemesi olan *The Poetic Edda* (*Manzum Edda*) ile 1220 yılı civarında Snorri Sturluson adında İzlandalı bir aristokrat tarafından yazılmış bir kitap olan *The Prose Edda*'dır (*Nesir Edda*).[2] ("Edda"nın ne anlama

[2] *Edda*'lar konusunda bkz. Dronke, s. xi-xiii; Young, s. 8; Faulkes, s. xiv, 13.

geldiği tartışmalı olsa da, sözcük zaman içinde geleneksel şiir derlemesi anlamında kullanılmaya başlamıştır.) Eddalar hilekâr Loki'nin Nors tanrılarını yaşlanma ve ölümle tehdit ettiği iki kilit ânı içerir. Bu anlardan ilki hızlı başlayıp son bulur. Loki bir keresinde (kartal kılığına girmiş) bir dev tarafından esir alınır ve dev onu serbest bırakmak için Ölümsüzlük Elmalarının yetiştiği bahçeye bakan ("Gençlik Veren" adlı) tanrıça Idunn'a gidip tanrıçayı ve meyvesini Asgard'dan kendisine getirmesini şart koşar (Aesir adıyla anılan tanrılar Asgard diyarında yaşamaktadır).[3] Snorri'nin versiyonu şöyle devam ediyor:

> Loki kararlaştırılan zamanda Idunn'ı kandırarak Asgard'dan çıkarmış; paha biçilmez elmalar bulduğunu ve kıyaslamak için yanına kendi elmalarından almasını söyleyerek onu bir ormana götürmüş. Derken dev ... kartal kılığında çıkagelmiş ve Idunn'ı kaptığı gibi uçarak kendi evine götürmüş...
>
> Aesir [tanrılar] ... Idunn'ın ortadan kaybolması karşısında öyle yeise düşmüş ki, çok geçmeden saçları beyazlamış ve yaşlanmışlar.[4]

Sonraki dönem Nors mitolojisinde Loki daha şeytani bir tip olarak karşımıza çıkar ama bu hikâyede haylazın tekidir. Tanrılar bu yaptığını yüzüne vurunca, Loki kendisini

---

[3] Young, s. 97-99. Idunn ve elmaları hakkındaki bu hikâyeyi Young'ın çevirisinden aldım. Fakat Young çeviride hikâyenin sonunda yer alan önemli bir detayı atlıyor (Loki müstehcen maskaralıklarıyla, ölü devin matemli kızını güldürür), ayrıca bkz. Brodeur, s. 91-92 veya Faulkes, s. 59-61. Hikâye için yararlandığım bir kaynak da, İskandinav halk ozanı Thiodolf'un "Haustlöng" adlı şiiridir (bkz. Page, s. 24). "Skímismál" şiirinde de Ölümsüzlük Elmaları bu kez "sonsuz gençlik elmaları" olarak anılmaktadır (bkz. Hollander, s. 69).

[4] Snorri'den akt. Young, s. 98.

bir şahine çevirir ve Idunn'ı bu kez Devler Ülkesinden kaçırarak hatasını kendi rızasıyla düzeltir.[5]

Hikâyedeki bu kısacık bozgun ve telafi anı üstüne derinlemesine düşünmek için şunu bilmemizde yarar var: Nors tanrılarının altında çeşitli doğaüstü yaratıklar (cüceler, elfler, nornlar) yer alır ama bu tanrıların en büyük düşmanı devlerdir. Üstelik Loki tanrılar arasında otursa bile birçok bakımdan bu tehditkâr astlara yakındır. Bir kere, babası bir devdir ve Loki'nin sadık bir karısı olduğu halde çocukları dişi bir devden doğar.[6] Bu ve başka açılardan bakıldığında, Loki devlerle tanrılar arasında bir temas noktası gibidir ve bir devin ölümsüzleri zamanın etkilerine maruz bırakmayı Loki vasıtasıyla başarıyor olması bu bakımdan hayli manidardır.[7] Loki tanrıça Idunn'ı oyuna getirdiğinde Asgard'ın etrafında yükselen duvarda bir gedik açar ve iki dünya böylece kısa bir süreliğine bir araya gelir. Loki işte bu tehditkâr olumsallığın yaratıcısıdır.

Dediğim gibi, olumsallığı yaratma veya olumsallıkla iş görme yeteneğini hilekârın zekâsının bir işareti sayıyorum. "Olumsallık" veya "rastlantı" deyince genellikle *anlamsız* denebilecek bir çakışma geliyor akla.* Bir şeyin "sa-

---

5 *A.g.e.*, 97-99.

6 *A.g.e.*, s. 55-56.

7 Devler Asgard'ı tehdit ettiğinde, uykusuz Heimdall, onlara yasaklanmış Bifrost Köprüsünü geçmesinler diye gözcülük eder. Loki'nin ise bir anlamda Heimdall'ın zıttı olduğunu biliyoruz, zira kıyamet gününde ikisininin birbirini öldüreceği kehanet edilmiştir. Bkz. Young, s. 88.

* Gerek "olumsallık" gerekse "rastlantı," yukarıda da belirttiğim gibi, bir araya gelen iki şeyin imgesini içeriyor. "Olumsallık" (*contingency*) sözcüğünün Latince kökü (*con-* + *tangere*) birbirine "dokunan, değen" iki şeyi belirtirken, "rastlantı" (*coincidence*) sözcüğünün kökü (*con-* + *incidere*) birbirine "isabet eden," "denk düşen" iki şeyi belirtir. ("Kaza" [*accident*] sözcüğünün Latince köküyse "denk düşmek" anlamındaki *accidere*'dir ve "düşmek"

dece" bir rastlantı veya "salt" bir olumsallık olduğunu söylerken de, bu küçültme sözcükleriyle ortada derin ve gerçek bir anlamın söz konusu olmadığı yönündeki sezgimizi ortaya koymuş oluyoruz. "Kaza" veya "ilinek" [*accident*] sözcüğünün klasik kullanımında da alttan alta aynı anlam duyuruyor kendini. Aristoteles *Kategoriler*'de herhangi bir grup şeye, sözgelimi "elmalara," "insanlara" veya "caz kayıtlarına" bakıp, o kategoriye mensubiyette neyin özsel olup olmadığını belirleyebilmemiz gerektiğini savlar. Örneğin, bir insanın hayvan bedenine sahip olması özselken (bronz heykeller insan değildir), saçının kahverengi mi, siyah mı yoksa kır mı olduğunun bir önemi yoktur. Bir insanın saç rengi ise özsel değil, ilinekseldir. Elma bir meyvedir, bu özseldir ama elmanın olgunlaşmış mı, yeşil mi, çürük mü, kurtlu mu, ağaçta mı yoksa çantada mı olduğu, işte tüm bunlar ilinekseldir. İlineksel şeyler rastlantı eseri varolurken, özsel şeyler tasarım gereği mevcuttur. İlineksel şeyler değişkenken, özsel şeyler değişmezdir. Bir şeyin gerçek anlam ve önemi onun ilineklerinde değil, özlerinde yatar.

"Elma" kategorisini tanımlamak görece kolay olabilir ama kültürel mahiyeti daha belirgin bir terim söz konusu olduğunda güçlükler baş gösterir. Örneğin, caz Afro-Amerikalı bir müziktir: Peki, müzisyenlerin "siyahlığı" bir caz kaydı için özsel midir? Irksal kategoriler, birçok nedenden ötürü saptanması zordur ve bu durum hiç de ırkların birbirine karışabilmesiyle alakalı değildir. Ortada hiçbir doğal sınır olmadığında, "beyazın" veya "siyahın" özü nedir? Toplumsal formasyonun ağırlıkla bu tür belirlemelere bağlı olduğu Amerika'da "bir damla siyah" kanın kişiyi "siyah" kategorisine göndereceği gibi acayip

---

anlamındaki *cadere*'den gelir. Sözcük, İtalyanca *cadenza* ve Eski Fransızca *chéance*'ten İngilizceye geçerken "şans" anlamındaki *chance* halini almıştır.)

bir kurgu gelişmiştir. Bu kurguya göre, o bir damla siyah kan özü oluştururken, elli damla "beyaz" kan ilinekseldir. Ya da "Amerikalı" kategorisini ele alalım. 1995'te Oklahoma City'deki federal binayı bombalayanların Amerikan vatandaşı olduğu netlik kazanınca bir meclis üyesi çıkıp, aksi yöndeki koca bir tarihe rağmen sanki bomba yapmak özünde "Amerikalı olmayan" bir işmiş gibi, ciddi ciddi bu kişilerin "Amerikalı olmadığını" ilan etmişti.

Sanat alanından getireceğimiz örnekler, ilinekler ile özler arasındaki bu oyunun karmaşıklığını yaratıcı zekâyla daha yakından alakalı biçimde ortaya koymaktadır. Amerikalı besteci John Cage kariyerinin ilk yıllarında "gürültü" ile "müziği" birbirinden nasıl ayırdığımızı sorgulamaya başlamış ve o tarihten itibaren, sözümona müzikal olmayan sesleri bestelerine sokmak için büyük çaba harcamıştır. Aslında Cage, modern sanatı gayri-sanatın sekte vuramayacağı sanat olarak tanımlamaktadır. Ona göre, modern sanatın sınırları açık ve geçirgendir. Bir klasik müzik konserinde bebek ağlaması genellikle dikkat dağıtan, rahatsız edici bir şey, bir gürültüdür. Tıpkı bazı modern ressamların tuvallerine yapışan tozun resimlerinin bir parçası olmasına izin vermesi gibi (*Büyük Cam* adlı eserini aylarca tozlanmaya bırakıp ardından bu tozun bir kısmını vernikle sabitleyen Marcel Duchamp bunun meşhur bir örneğidir), Cage de bebek ağlamasının olayın bir parçası olmasına izin verir. Biraz farklı bir dille ifade edersek, Cage rastlantıyı ciddiye alır (daha doğrusu, rastlantının onu eğlendirmesine, ona *müz*'lük‡ etmesine izin verir.)

Konserdeki bebek ağlaması veya tuvaldeki toz klasik duyarlılığa göre birer ilinek, birer kazadır; öylece oluverirler; gerçek olaylar değillerdir. Bunlar herhangi bir güzelliğe sahip olmayan katışıklıklar, gayri-saflıklardır. Be-

‡ Yazar burada *amuse* (eğlendirmek) sözcüğü ile *muse* (müz) sözcüğü arasındaki kökteşlikten hareketle kelime oyunu yapıyor -çn.

beğin ağlama sesi ile müzik çakışmıştır; ama bu anlamlı bir çakışma değildir ve ağlama sesi konser kaydından silinebilirse çok daha iyi olacaktır, çünkü o ses olmadığında dinleyici olayın özüne, esasına ulaşacaktır.

Cage, *Silence* (*Sessizlik*) adlı kitabında anlattığı şu anekdotla bu türden tüm iddialara cevap veriyor gibidir:

> George Mantor'ın her sene daha yaygın bulunan cinsleri eleyerek geliştirdiği bir süsen bahçesi vardı. Bir gün yine çok güzel olan başka bir süsen bahçesi dikkatini çekti. Mantor kıskançlığından bahçenin kime ait olduğunu soruşturdu. Sonunda bahçenin onun attıklarını toplayan adama ait olduğu ortaya çıktı.[8]

Her kategorinin bir çöplüğü olmak durumundadır. Klasik duyarlılığa göre mesele, çöplüğü belli bir uzaklıkta tutmaktır, çünkü çöpün geri dönmesi, hele de en başından haksız yere dışlandığı gibi makul bir iddiayla geri dönmesi durumunda zorluklar baş gösterecektir. Şayet çöpteki süsenler güzelse, demek ki güzelliğin kendisi olumsaldır, yani sonsuzlukta hareketsiz bir nokta değildir. Şayet "gürültü" kulağıma birdenbire müzik gibi geliyorsa, o halde konser salonunun etrafını saran akustik mühür kırılmış demektir.

Burada mesele sadece, bir şeyi "ilinekten/kazadan ibaret" saymanın anlam sorusunu gündeme getirmesi veya bastırmasıdır. Konser salonunun çatısına yağan yağmurun güzelliğin bir parçası olmadığını kim söyleyebilir? Tek bir damla siyah kan neden bu kadar etkilidir? Bir damla beyaz kanın kişiyi beyaz yaptığı da söylenemez mi? Madem caz siyahlara özgü bir müziktir, o halde Bix Beiderbecke ne renktir? Ya da başta verdiğim bir örneğe dönersek, birçok dinin de söylediği gibi, hayvan bedeninin bir ilinek olduğunu ve

[8] Cage, *Silence*, s. 263.

insanın özünün ruh olduğunu neden söylemeyelim? Bizler yarattığımız kültürel kategorilerle bu dünyaya biçim veririz, dolayısıyla kategorileri değiştirebilen, bu yolla biçimi de değiştirmiş olur. Burada, rastlantıyı ciddiye almaya ve onu şeylerin tasarımına dokumaya daima istekli olan bir yaratıcı algı türü söz konusudur.

İşte romancı Leslie Marmon Silko'dan bir hikâye:

> Küçük bir kızken, ne zaman sevdiğimiz bir köpek veya kedi kaybolsa, insanların 66. Karayoluna atıverdiği başıboş hayvanlar bize gelirdi. Babam bu başıboş hayvanların köpeğimizi veya kedimizi kaybettiğimizi bildikleri için bize geldiğini söylerdi hep. Bunun böyle olması cidden biraz tuhaftı, ama ille bir isim koymak isterseniz, buna rastlantı diyebilirsiniz.[9]

Bir de bilim alanından bir hikâye:

> ABD Donanma Rasathanesinden James Christy 1978'de Plüton gezegeninin yörüngesinin görüntülenmesi üzerinde çalışıyordu. Christy'nin çektiği fotoğraflardan birinde gezegenin uzatılmış bir görüntüsü vardı. Christy tam bu fotoğrafı atmak üzereyken, arşivlerde şöyle etiketlenmiş başka bir fotoğrafa rastladı: "Plüton görüntüsü. Uzatılmış. Disk iyi seçilemiyor. Red." Christy benzer disk görüntülerini bir araya getirdi ve böylece görüntüdeki uzamanın bir rastlantı olmadığını keşfetti: Plüton'un bir uydusu vardı.[10]

Daha muhafazakâr zihinler rastlantıya fondan gelen gürültü veya çöp muamelesi yaparak onu anlamdan mah-

[9] Leslie Marmon Silko ve James Wright, *The Delicacy and Strength of Lace* (St. Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1986), s. 76.

[10] Roberts, s. 121-22.

rum kılar; ama şekil değiştiren zihin ilinek ile öz arasındaki ayrımı sürekli rahatsız ederek, her ne oluyorsa bu dünyayı ondan yeniden yapar. Böyle bir dikkatin takıntı düzeyinde aşırılaşması paranoya başlangıcıdır (bu durumda her rastlantı "fazla anlamlı" hale gelir), fakat bu daha ferah bir zihinde dikkat diğerlerinin gürültüsünden müzik yapmaya hazır ve neşeli bir tür deha halini alır. Her iki durumda da zekâ ilinekleri özlere karşı süreğen bir tehdit olarak ciddiye alır, zira kategoriler ekonomisinde ilineğin değeri her değiştiğinde, özün değeri de değişir.

O zaman, Loki'nin hikâyesine geri dönüp, onun, devlerin Ölümsüzlük Elmalarını ele geçirmesine yardım etmesiyle tehditkâr bir olumsallık yarattığı fikrine bakalım. Ezeli ebedi, kutsal ve semavi olan Aesir (tanrılar), devlerin dışlandığı yüksek bir varlık kategorisine aittir. Asgard'ın etrafındaki duvar bu sınırı güvence altına alır. O duvarın içinden bakıldığında, devler gelip geçici ilinekseller olarak görünür. Fakat evreni bu şekilde parçalara ayırmak, ilgili tüm tarafların işine gelmez. Devlerin Asgard'ın sınırlarına sürekli tebelleş olması, ilinekseller arasında belli bir hınç olduğuna işaret eder. O elmalardan yemeye davet edilmemelerinin nedeni tam olarak nedir? Neden zaman kapanına kısılmış olarak yaşamak zorundadırlar? Loki, sadece ailesinde devler olduğu için değil, Aesir zaman zaman ona da aralarına ait değilmiş gibi davrandığı için bu tür sorulara yabancı değildir. Birine böyle davrandığınızda, onda işlerin hal ve gidişatı konusunda şüphe uyanmasına sebep olursunuz.

Bu noktada, öz ve ilinek dilinin daima zamansal bir boyut içerdiğini belirtmekte fayda var: İlinekler zaman içinde olurken, özlerin yeri ebediyettir. Loki devler ülkesiyle tanrılar ülkesinin çakışmasını planladığında, zamansal olan ile ezeli ebedi olan arasındaki duvar iki tarafın birbi-

rine temasına olanak verecek şekilde sızıntı yapar, böylece faniler ölümsüzlük elmalarının tadına bakarken, ölümsüzler de zamanı tadar. Hikâyedeki tanrılar, ilineksellerin bu hücumundan sonra yaşlanır, saçları beyazlar. Değişim bizatihi semavi tanrılar katına girmiş, her şey akışa geçmiş ve büyük bir şekil değiştirme tümüyle olanaklı görünmeye başlamıştır.

Gelgelelim bunların hiçbiri gerçekleşmez. Zaman ile ebediyetin birbirine bulaşıp birbirini döllediği bu tekinsiz çakışmadan, rastlaşmadan gerçek anlamda yeni bir şey çıkabilirdi belki ama hayır, bütün bu olanlar aslında haylazlıktan başka bir şey değildir. Loki tanrıça Idunn'ı Asgard'a geri götürürken, devlerden biri peşine takılır, ama tanrıların Asgard'ın duvarını ateşe vermesiyle dev yanarak ölür. Ölümsüzlüğün tadına bakmanın da bir sınırı vardır. Derken duvar tekrar mühürlenir ve zamanın işe yaramaz avareleri artık ölümsüzler için birer tehdit olmaktan çıkar (yine de, ölümsüzlerin bu olaydan sonra bir nebze daha uyanık olacağını belirtmek gerekir, zira Loki onları canlı ve hareketli tutar.)

Şu halde, ortada kalıcı bir hasar yoktur ama hikâye Loki'nin sarsıntı yaratan bir değişim faili olarak sahip olduğu potansiyeli gösterir, ki bu potansiyelin tanrı Baldr'ın ölümüyle ilgili sonraki bir hikâyede tüm çıplaklığıyla gerçekleştiğini görürüz. Baldr, Nors panteonunun Saf Olanı'dır. Yakışıklı ve iyicil olan Baldr güneşle özdeşleştirilir ("yüzü öyle güzel ve parlaktır ki, nur saçar"[11]). Ama günün birinde, Baldr kendisine bir zarar geleceğine delalet eden rahatsız edici kâbuslar görmeye başlar. Bunun üzerine, annesi Frigg oğluna zarar vermesinler diye gökyüzündeki ve yeryüzündeki her şeyden -insanlar ve hayvanlardan, ateş ve sudan, madenler ve taşlardan- tek tek yemin al-

[11] Young, s. 51.

maya koyulur. Gökyüzündeki ve yeryüzündeki her şey Baldr'a zarar vermeyeceğine yemin ettikten sonra kendi aralarında toplanan Aesir [tanrılar] yaralanmaz arkadaşlarına oklar ve kargılar fırlatıp, hepsinin onun parlak vücuduna değmeden düşüşünü seyrederek eğlenir.

Bu olanlara sinir olan Loki kadın kılığına girip, kimlerden yemin aldığı konusunda Frigg'i iyi bir sorguya çeker ve böylece onun tek bir şeyden yemin almayı unuttuğunu öğrenir. "Valhalla'nın batısında," der Frigg, "ökse otu dedikleri küçük bir çalı yetişir. İşte ondan yemin almadım; çok körpe olduğunu düşündüm." Loki vakit kaybetmeden ökse otunun dalından bir ok yapıp Baldr'a eğlencesine ok ve kargı fırlatan tanrıların yanına gider ve hiçbir şey yapmadan öylece kenarda duran tanrı Hod'a yanaşarak sorar: "Neden sen de diğerleri gibi Baldr'ı onurlandırmıyorsun?" Hod ise ona kör olduğunu söyler ve ekler: "Hem silahım da yok." Bunun üstüne, Loki ökse otundan oku onun eline verir, yayı da kendisi çeker. Ok dosdoğru Baldr'a saplanır ve Baldr yere düşüp ölür.[12]

Bu trajediyi daha birçok olay izler. Tanrılar Baldr'ı yeraltındaki ölüler diyarından geri getirmeye çalışır ama başaramazlar. Loki'yi yakalar ve çocuklarından birinin bağırsaklarıyla yerin altına bağlayarak cezalandırır, bununla kalmayıp, Loki'nin üstüne sonsuza dek zehir damlatması için bir yılan gönderirler. Yine de, Loki'nin karısı Sigyn'in yılandan damlayan zehrin altına bir çanak tutup zehri orada biriktirmesine izin verirler. Fakat Sigyn'in arada bir çanağı boşaltması için Loki'nin yanından ayrılması gerekmektedir. İşte o zamanlar Loki zehir damlalarının yüzüne gelmesiyle acılar içinde kıvranır. Loki'nin yerin altında

---

[12] Baldr'ın ölümü konusunda yararlandığım kaynaklar için bkz. Young, s. 80-81; Faulkes, s. 48-49. Walter Bunkert'a bakılırsa, Hermes'in Argos'u öldürme hikâyesi, Loki'nin Baldr'ı öldürdüğü bu Nors hikâyesiyle paraleldir. Bkz. *Homo Necans*, s. 164-65.

düzenli olarak tekrar eden bu acı dolu kıvranışlarına bugün deprem adını veriyoruz.[13]

Bildiğim kadarıyla, Nors literatürünün hiçbir yerinde, bu efsanelerin devamındaki olayların Loki bağlandığı *için* gerçekleştiği söylenmemektedir, ama Loki'nin bağlanmasını takip eden olaylar dizisi hep aynı şekilde seyreder, dolayısıyla burada hep zımnen ifade edilen bir neden-sonuç ilişkisi vardır.[14] Tanrıların Loki'yi bağlamasını her defasında, Ragnarök'ün tanrıların mahşerini haber veren kehaneti izler.* Kehanete göre, önce aralarında yaz mevsimi olmayan üç korkunç kış yaşanacak;[15] kardeşler hırs ve açgözlülükten birbirini öldürecek; bir kurt güneşi, başka bir kurt da ayı yutacaktır. Yıldızlar yok olacaktır. Loki'yi bir kayaya bağlayan bağırsaktan kordonlar dahil, bütün pranga ve zincirler kırılacaktır. Böylece serbest kalan Loki ölülerin kesilmemiş tırnaklarından yapılmış bir taarruz gemisinin başına geçecektir. Tanrı Odin, Ferrir adlı kurtla dövüşürken, tanrı Thor, Yılan Midgard'la, Loki ise gözcü Heimdall'la dövüşecek ve hepsi ölecektir. Ateş gökyüzünü

---

[13] Hollander, s. 103.

[14] Ragnarök'ün kehanetinin istisnasız biçimde hep Loki'nin bağlanmasını izlediği (dolayısıyla, Loki'nin bağlanmasının kehanete neden olduğu) fikri konusunda örn. bkz. "Baldr's Dreams." Burada "Loki bağlandığı yerden kurtulana ve tanrıların mahşer günü gelene kadar" Baldr'ın, geri dönmeyeceği söylenmektedir (Hollander, s. 119). *Voluspá*'da da olaylar aynı sırayla gerçekleşir (Hollander, s. 6-9).

* İzlanda dilinde tanrıların adı, "düzenleyen güçler" anlamına gelen *reginn*'dir. *Ragna-* bu sözcüğün sahiplik bildiren çoğul halidir. *-rök* soneki ise "mucizeler, yazgı, mahşer" anlamına gelir. Dolayısıyla, *ragnarök* "tanrıların mucizeleri" veya "tanrıların yazgısı/mahşeri" anlamını taşır. Bu etimolojiyi aldığım R. I. Page'in söylediğine göre, sözcüğün ikinci yarısı zamanla "alacakaranlık" anlamındaki *røkkr* sözcüğüyle karıştırılmış ve sözcük genellikle Wagner'in Almanca eser *Götterdâmmerung*'da olduğu gibi "tanrıların alacakaranlığı" şeklinde tercüme edilegelmiştir (Page, s. 56, 63).

[15] Young, s. 87, 89.

ve yeryüzünü yakıp kül edecek, faniler ve ölümsüzler toptan helak olacaktır.

Gelgelelim kehanet burada bitmez; bu kıyametten sonra dünya taptaze bir şekilde yeniden doğacaktır. Kıyametten iki insan sağ çıkacak ve yeryüzünü yeniden insanlarla donatacaktır. Güneşin kızı gökyüzünü aydınlatacak ve tanrılar yeniden ortaya çıkacaktır. En eski Nors şiirlerinden biri olan *Voluspá*'da bir kadın kâhin bize şöyle seslenir:

> *Yeryüzünün derinlerden doğduğunu görüyorum,*
> *Büyüyüp serpilen şeylerle yemyeşil gene...*
>
> *Ekilmemiş tarlalar ekinler verecek,*
> *Bütün dertler şifa bulacak ve Baldr geri dönecek.*[16]

***

Şimdi, odağımı genişleterek Loki hikâyesindeki olay örgüsünün yine Nors literatürü bağlamında başka bir düzlemde nasıl ortaya çıktığını göstermek istiyorum.* İddiam

---

[16] *Voluspá*'dan alınan bu dizelerin çevirisi bana ait. Başka çeviriler için bkz. Hollander, s. 12 veya Vigfusson ve Powell I, s. 200-1. Snorri de aynı satırları alıntılamaktadır; bkz. Young, s. 91.

* Loki'nin kariyerinin kilit ayrıntılarını yankılayan başka bir hilekâr hikâyesi var. Çin efsanesine göre, Taocu Ölümsüzlerin Ölümsüzlük Şeftalilerini yetiştirdiği bir meyve bahçesi vardır. Hilekâr Maymun bu kutsal bahçeye izinsiz girerek şeftalileri yer. Bu duruma öfkelenen Taocular onu yakalayıp bağlar, ama bunu Buda'dan yardım almadan yapamazlar. Nitekim Maymunu bir dağın altında pusuya düşüren Buda olur. Maymun beş yüz yıl burada tutsak kaldıktan sonra Buda kutsal yazıtları bulmak için Batıya (Çin'den Hindistan'a) yapılacak bir hac yolculuğuna kılavuzluk etmesi için onu salar. Bu hikâyeye ilişkin analizim, Loki hikâyesine dair söyleyeceklerime benziyor. Hikâyeye ve ona ilişkin yorumuma kitabın sonundaki eklerden birinde yer veriyorum.

şu: Nors literatürünün büyük bölümüne kaynaklık eden, 13. yüzyılda yazılmış nesir *Edda*'nın kendisi tarihsel bir yıkım ve onarım dramının temsilcisidir. Bunun nasıl böyle olduğunu görmek için antik zamanlarda Loki'nin icat ettiği ökse otundan yapılmış ölümcül silahın ritüel kullanımına bakmak gerek, zira ökse otunun ritüel kullanımı Loki ile Baldr'ın dramının bir zamanlar güneş veya tarım takvimini yansıttığını akla getirmektedir. Kuzey ülkelerinde, Yazdönümü Arifesi'nde, yani güneşin senenin geri kalanını ufka doğru gitgide alçalarak geçirmek üzere yön değiştirdiği kısacık bir zaman dilimi olan yaz gündönümünde ökse otu toplamak âdettendi. O halde, nasıl ki mitte Loki'nin bu yeşil silahı keşfi Parlak Baldr'ın ölümüne neden oluyorsa, ritüelde de ökse otu toplamak güneşin alçalmasına "neden olmaktadır."*

Ne var ki, Snorri Sturluson'ın nesir *Edda*'yı yazdığı 13. yüzyıla gelindiğinde, Nors dünyası öyle çarpıcı bir değişim geçirmişti ki, tanrıların yaşlanması veya ölmesi hakkındaki hikâyeler yeni bir anlam kazanmıştı. Snorri İzlanda'da hatırlı bir çiftçi, bir diplomat ve İzlanda parlamentosunda bir sözcüydü. Bilgili ve kozmopolit bir adam olan Snorri, Kitabı Mukaddes hakkında da epey malumat sahibiydi; azizlerin hayatlarının ve diğer Latince eserlerin yanı sıra *Odysseia*'yı da biliyordu.[17] (Aslına bakılırsa, Snorri Nors tanrılarının esasen Truvalı Priamus soyundan gelen, cahillerin tapınageldiği güçlü krallar olduğunu düşünüyordu. Hatta kitabın sonunda Loki'nin Ulysses'in

* Nors mitinde karşımıza çıkan büyük değişim direnci ve seyreden kıyametin büyüklüğü, bunun uzak kuzeyden gelen bir hikâye olmasıyla bağlantılı olabilir, zira bu bölgede kışın güneş gerçekten de kurtlar tarafından yutulmuşçasına gökyüzünden kaybolur. Güneşin talihinin ciddi ve nahoş biçimde düzenli olarak tersine döndüğü soğuk mevsimler için yazılmış bir mittir bu.

[17] Faulkes, s. xiii.

yerel adı olduğunu bile öne sürüyordu!)[18] En önemlisi de, Snorri bir Hıristiyandı ve Hıristiyanlık İzlanda'ya o *Edda*'sını yazmadan iki yüzyılı aşkın zaman önce gelmişti. O putperestliğin tanrılarına inanmayan, dahası insanları bu türden inanışlara karşı uyaran dikkatli bir alim ve antik çağ uzmanıydı. Çevirmenlerinden birinin de ifade ettiği gibi, Snorri "pagan inanışın ... rasyonel ama el yordamıyla yapılan, yanlış yola sapmış bir hakikat arayışı olduğunu açığa kavuşturmuştu."[19]

Demek ki, nesir *Edda* bir geçiş belgesidir. Snorri eski sözlü şiirin tema ve araçlarını muhafaza etmek istemiş, ama kadim tanrıları okura sunarken onların altını oymuştur. Snorri'nin eserinde eski mitleri yorumladığı esas yer, "Gylfi'nin oyuna getirilmesi" anlamına gelen *Gylfaninning* adlı bölümdür. Snorri burada bütün bir Nors külliyatını gezgin bir İsveçli olan Kral Gylfi'ye yutturulan bir aldatmaca olarak sunar. Bu anlatıda hikâyeler, Viking inanışının daha erken dönemlerinde hayal bile edilemez olan "aldatıcı görünüşler," hayal ürünü fikirler olarak aktarılır. Sonuç olarak, başkalarının da dikkat çektiği gibi, aslında Nors mitolojisinde iki devir, dolayısıyla iki Loki vardır ve Hıristiyanlığın merceği, Snorri'nin Loki'sini önceki dönem şiirlerde yer bulan Loki'den daha karanlık ve şeytani bir figüre dönüştürmüştür. Snorri, Loki için manzum *Edda*'da hiç karşımıza çıkmayan "yalanların babası"[20] yakıştırmasını kullanırken, kuşkusuz, bunun Hıristiyanların Satan'ına karşılık geldiğinin farkındadır.*

---

[18] *A.g.e.*, s. 58.

[19] *A.g.e.*, s. xiv.

[20] Young, s. 55.

* Loki'nin haylaz fitneci kılığından çok, şeytani yıkıcı kılığında karşımıza çıktığı diğer şiir ise, yine görece geç dönem bir metin olan (1200 yılı civarında yazılmış) *Lokasenna*'dır.
Bu şiirde bir grup Aegir'in tanrılar için içkili bir eğlence düzenlemesi anlatılır. Bir hizmetkârı öldürdüğü şerefine eğlenceden

Mesele şu ki, Snorri "tanrıların yazgısını" veya "Idunn'ın elmalarının çalınmasını" anlatırken, *aslında ölmüş olan* tanrıların hikâyelerini sunmaktadır. Bunlar sonsuzca tekrar eden tarımsal döngüyü yansıtan anlatılar değildir artık; zamanın ilineklerinden mustarip olan, yaşlanan ve müminlerin kalplerinden kopup gitmiş bir grup ölümsüzün hikâyelerini duyan bizler artık tarihin içindeyizdir. Nors kıyameti Snorri'den sonra tarihsel bir olgu halini almıştır. Dahası, eski hikâyeler 13. yüzyıl için "el yordamıyla yapılan, yanlış yola sapmış bir hakikat arayışının" kaydıysa şayet, bu durumda Baldr'ın kıyamet sonrası yeniden doğuşu artık doğanın döngülerini yansıtmak yerine, İsa'nın tarihsel gelişini önceden haber vermektedir. Snorri döngüsel bir bitki mitini çizgisel zamanın dokusuna yeniden işler. Bu artık mustarip olduğu kıştan her sene sağ çıkarak yeniden doğan Baldr'ın miti değil, aslolanın yolunu açmak için ölen, yanlış yola saptırılmış erken bir İsa avatarının mitidir. Nesir *Edda* 13. yüzyılda Hıristiyanlığın "gürültüsünü" kendi çerçevesi içine katan bir modern sanat eseridir.

Kültürler düzenli aralıklarla olumsallıktan mustarip olur; beklemedikleri ve denetleyemedikleri şeylerle karşılaşır, çarpışırlar. Snorri'nin yaşadığı döneme gelindiğindeyse eski İzlanda dini, Akdeniz kıyılarından gelen bir

---

kovulan Loki davetlilere tek tek hakaretler yağdırmak üzere geri döner. Şiir karşılıklı sövüp saymalardan oluşan uzun bir diyalog şeklindedir (zaten *senna* da sövgü anlamına gelir ve antik bir atışma formudur.) Şiirde gülmece unsuru vardır ama telafisizce kötücül görünen Loki'yi kapsamaz. Eğlencede bulunan herkesin dürüstlüğünü, cinsel sadakatini ve tuvalet alışkanlıklarını sorgulayan Loki şiirin sonunda Aesir'e beddua ederek, bir araya geldikleri salonun içindeki her şeyle beraber yanıp kül olmalarını diler.

Şiiri her kim yazdıysa, Snorri'ye benzer şekilde, eski Nors tanrılarına inanmamaktadır; Lucian'ın *Assembly of Gods*'ını (*Tanrılar Meclisi*) okumuştur ve izlerkitlesini eğlendirmek için bu ölü inanışla oynar (Bkz. Hollander, s. 90; ayrıca bkz. Polomé ve Schröder).

müjde niteliğindeki Yunan diniyle karşılaşmıştır. İzlandalılar 1220 yılına kadar iki yüzyıl boyunca elmaları birbiriyle karşılaştırmış ve nihayet, yerli mahsule değil, ithal edilmiş meyveye değer biçme noktasına gelmiştir. Snorri'nin *Edda*'sı bu bakımdan naklettiği dramı bizzat sahnelemektedir. Bu kitabın ilgi çekici yanlarından biri, Loki'nin bu dramda ne kadar rol oynadığıdır. Daha erken dönem Nors şiirlerinde Loki ikincil bir karakterken, Snorri onun cezbine kapılarak rolünü genişletmiştir. Bunun nedeni, bana göre, Snorri'nin kendisini bu hilekârla özdeşleştirmesidir, çünkü Snorri de hilekâr Loki de Nors tanrılarına ihanet etmekte, onları zaman boyutuna çekip yaşlandırmaktadır. Snorri kendi kendisinin Loki'sidir, yarattığı kitap da ölümcül-ama-yaşamsal bir ökse otu, bir dünyanın ince ince altını oyarken bir yandan da başka bir dünyayı inşa eden bir yaratımdır.

O tarihlerde tanrılarının ölümüne engel olma ümidiyle Snorri gibi Hıristiyanlara karşı çıkan müminler vardı ise şayet, onlar da Baldr'ın sevenlerinin onun kâbuslar görmeye başlamasıyla yaşadıkları sorunun aynısıyla karşılaşmış olmalılar. Ölümsüzleri zamandan ve değişimden korumanın bir yolu var mıdır? Özleri ilineklerden korumak mümkün müdür? Mitin kendisi bu sorulara cevap verir gibidir. Bana göre, Baldr'ın uğursuz kâbuslarından başlayıp Nors kıyametine kadar devam eden bütün bir olaylar silsilesi, Frigg'in dünyayı oğlu için güvenilir kılmaya karar verdiği âna dayanır. Baldr'ın rüyaları ona başına kötü bir şeyin geleceğini haber vermiş, bunun üzerine Frigg de olası her tür olumsallığı ortadan kaldırmaya koyulmuştur. Frigg bir tamlık dürtüsüyle, daha zamanı gelmeden her tür talihsizliğin veya kazanın önüne geçmeye çabalar; yemin alma edimiyle bütün bir dünyayı kateder. Bu sayede oğlunu incitecek beklenmedik hiçbir şey olmayacaktır.

Hikâyede anlatılana göre, Frigg "Baldr'ı her tür riskten korumaya karar verir."[21] Bu ifade, ilk bölümde aktardığımız Kuzgun hikâyesinde "babasının Kuzgunu her tür tehlikeden uzak tutma çabasını" anımsatıyor. Her iki durumda da, denetime, düzen dayatmaya dönük bir çaba söz konusudur ve bu öyle meşakkatli, öyle titizlik gerektiren bir çabadır ki ("*her tür* risk" veya "*her tür* tehlike"), başarıya ulaşması durumunda, dünyanın bildiğimiz haliyle var olması mümkün değildir. Klasikçi Martha Nussbaum *The Fragility of Goodness* (*İyiliğin Kırılganlığı*) adlı kitabında böyle takıntılı bir himayeciliğin kaçınılmaz olarak gündeme getireceği sorular üstüne uzun uzun kafa yorar. Korumaya çalıştığımız iyi hayatın bilinen herhangi bir anlamda iyi olmaktan çıkmamasını ne kadar denetleyebiliriz? Olumsallığı sıfıra indirmek elimizde midir yoksa denetleyemediğimiz şeylere her zaman bir nebze maruz kalmak durumunda mıyızdır? Hiçbir risk barındırmayan bir hayatın insani bir hayat olduğu söylenebilir mi? Nussbaum'un iddiasına göre, Yunan geleneğinde her türden olumsallığı feshedecek herhangi bir düzen dürtüsüne açıkça şüpheyle yaklaşan bir düşünce damarı vardır. Bu düşünce damarına göre, iyi hayat belli aralıklarla "talihin usturası"ndan geçmelidir. Bu da, Nussbaum'un deyişiyle, yaşama sanatının "düzen ile kargaşa, denetim ile kırılganlık arasında olabildiğince hassas bir dengeyi gerektirdiği" anlamına gelir.[22]

Ele aldığımız mitin yaratıcıları da benzer bir düşünceye yaslanmaktadır. Burada Loki'nin kötülük eden bir figür, Frigg'inse sorumluluğunun bilincinde bir anne olduğunu söylemek yetmez; söz konusu "hassas denge" bundan daha incelikli bir etik dili gerektirir. Hikâyede

---

[21] Young, s. 80.

[22] Nussbaum, s. 81, 89. Nussbaum "talihin usturası" ifadesini Sofokles'in *Antigone*'sinden almaktadır, satır no. 996.

yok olurken bile büyüyüp serpilen, çürürken bile meyve veren yeşil dünyaya, çifte düzen ve kargaşanın çifte güçleri olmaksızın ulaşamayız. Bu ikisi arasındaki doğru ilişki gözetilmelidir. Nors tanrıları *reginn*, yani "düzenleyici güçler"dir ve bu dünyaya tek başlarına hayat veremezler; bunun için Loki'nin devreye soktuğu kargaşa ve kırılganlık dokunuşuna ihtiyaçları vardır. Bu husus, hikâyede tersinden karşımıza çıkar: Loki bastırıldığı zaman dünya yıkıma sürüklenirken, kargaşayla birlikte geri döndüğündeyse dünya yeniden doğar.

Frigg'in kargaşayı topyekûn ortadan kaldırma çabasının ardından, Loki'nin keşfettiği silah bu güçleri tekrardan doğru ilişkiye sokar. Ökse otu herdem yeşil bir bitkidir; yaş ökse otu dalı kış mevsimi sonlarında bile yapraksız meşe ağacının yüksek dallarında güneş ışığına ulaşabilir. Bu nedenle, Sör George Frazier'ın da bir yerde uzun uzadıya tartıştığı gibi, bu küçücük çalı zaman içinde bedenin ölümünden sağ çıkıp yeniden doğabilen ruhu simgeler hale gelmiştir. Loki'nin ökse otundan yaptığı silah bu yüzden muğlak bir ölümcüllüğe sahiptir: Öldürürken bile yeniden doğum vaadini taşır. Baldr herdem yeşil bir dalla öldürüldüğü için dünya yeniden yeşillenebilmektedir. Düzenleyici tanrılar zincirleme düzeni tek başlarına yeniden sağlama gücüne sahip değildir; bunun için düzenlemelerinin dışarıda bıraktığı şeye, yani Baldr'ın kırılganlığına ve Loki'nin fenalığına ihtiyaçları vardır. Ölümsüzler doğurgan ve üretken olabilmek için ölümün, kargaşanın ve çürümenin malçına ihtiyaç duyar.

Hikâyede asıl sorunun Frigg'in zorlayıcı yemin alma edimiyle başladığını söylememin nedeni, hikâyenin bu noktasında denetim ile olumsallık arasındaki dengenin sonuna gelmemizdir. Şayet Loki ilineği, rastlantıyı, değişimi ve ölümü ifade ediyorsa, Frigg'in aldığı bağlayıcı

yeminler bu tanrıyı bağlamaya yönelik ilk girişimdir. Bunun Loki'yi kızdırması da, Loki'nin Frigg'in korumasını kırmak üzere derhal harekete geçip bu kuralın istisnasını bulmaya girişmesi de tevekkeli değildir. Loki'nin bu hareketi onu hiç de bazen düşünüldüğü gibi bir kötülük faili yapmaz; o halihazırda işlemekte olan bir sürecin sonuna kadar devam etmesini garantilemektedir sadece. Sonuçta, Nur Saçan Baldr o rüyaları görmüştür: Ölüm kehaneti bildirilmiştir, dolayısıyla ölüm hepimiz için olduğu gibi, onun için de zaten mevcuttur. Üstelik Georges Dumézil'in de belirttiği gibi, Baldr'ın sahip olduğu güçler halihazırda tükenmeye yüz tutmuştur. Baldr nesir *Edda*'da "tanrıların en bilgesi" olarak nitelendirilir ama şöyle bir ekleme de vardır: "Özelliklerinden biri de vardığı yargıların hiçbirinin geçerli olmaması veya gerçekleşmemesidir."[23] Dumézil'e göre, Baldr enerjisi tükenmiş olan iradeyi, ölümü yakın olan egemeni cisimleştirir.[24] Yaşanmakta olan çağın düzeltilmesi olanaksız vasatlığıdır o. Dolayısıyla, daha iyiye doğru bir değişim olacaksa öldürülmesi şarttır.

Frigg'in oğlunu koruma girişimi, bu kaçınılmaz ve gerekli sonun önünde bir engel oluşturur, dolayısıyla ihtiyaç duyulandan daha yıkıcıdır. Hiçbir politik sürecin değişime imkân vermediği yerlerde şiddetli ayaklanmaların artmasına benzer şekilde, Loki'nin eyleminin sinsiliği ve sarsıcılığı da Frigg'in abartılı denetim girişimiyle doğru orantılıdır. Dahası, akılsız tanrılar bu şiddetten hiçbir ders çıkarmazlar; Loki'yi bağlamak ve buradaki mantığın değiştirilemez sonucu gereği, bütün dünyalarını kıyamete sürüklemek suretiyle bahisleri yükseltirler. Hikâyeye bakılırsa, göklerde bile değişimi baskılamanın bir yolu yoktur; sadece, aşamalı ama süreğen değişiklik-

[23] Dumézil, *Gods*, s. 59; bkz. Young, 51.

[24] Dumézil, *Gods*, s. 58vd.

lere imkân tanıyan bir yaşam biçimi ile sıkı denetimi ve sarsıntı yaratan ayaklanmaları bir arada bünyesinde barındıran bir yaşam tarzı arasında yapılacak bir seçim söz konusudur. Paniğe kapılarak Loki'yi bağlayanlar, ikinci yolu seçenlerdir. Fakat onunla oynamayı öğrenmek, hele de rastlantı ve ilinekle alışverişe olanak tanıyan ve olumsallığın daima barındırdığı değişimleri kabul eden (kültürel, tinsel, sanatsal) tarzlar geliştirmek her zaman daha iyidir.

5

KAVŞAKLARIN TANRISI

Zorunluluğun sihirli bir formülü yoktur –
her şey tamamen şansa kalmıştır.
Bir aşk unutulmaz olacaksa eğer,
rastlantılar Assisili Francesco'nun
omzuna konan kuşlar gibi bir anda kanat
çırparak aşağı süzülmeye başlamalıdır.
— Milan Kundera[1]

PALMİYE ÇEKİRDEĞİ KEHANETİ

Eskiden yaşadığım küçük bir kasabada bir keresinde, yerel otelde çalışan herkes devlet piyangosunu ortaklaşa kazanmıştı. İkramiye bölünmüş ve kişi başına yaklaşık 30.000 dolar para düşmüştü. Öyle çok büyük olmasa da, dişe dokunur bir meblağdı bu. Ne var ki, otel görevlilerinden biri birkaç yıl içinde iflas etmeyi başarmıştı. Bu iflas hikâyesini duyduğumda bir ayrıntı dikkatimi çekmişti: Bu görevli *daha önce bir kez daha iflas etmişti.* Omzuna nasıl bir talih kuşu konarsa konsun, iflas etmek onun kaderiydi. Kaderinde müflislik olan biriydi o.

C. G. Jung bir yerde şöyle diyor: "İçsel bir durum bilince çıkarılmadığı zaman dışarıdan kader gibi görünür."[2]

---

1 Kundera, s. 49.

2 Jung'dan akt. "Rachel V." (müstear ad), *Family Secrets* (New York: Harper and Row, 1986), s. xiii.

Kaderinde müflislik olan biri de kendi tabiatının bilincinde olmadığı için, iflas durumunun kendi açısından bir takdiri ilahi olduğunu düşünebilir pekâlâ. Keza, disiplinsiz bir öğrenci kaderin ona peşpeşe kötü öğretmenler yolladığını düşünebileceği gibi, bir ayyaş da kötü talihinin ona bir dizi otomobil kazası yaptırdığına inanabilir. Modern Batı ülkelerinde bu tür insanlar çareyi, Jung'un "içsel durum" dediği şeyi su yüzüne çıkarma işi gören bir terapistin ofisine gitmekte bulabilir. Batı Afrika'da, Nijerya'nın Yorubalara ev sahipliği yapan bölgelerinde, halkın deyişiyle, "içsel kafasını"[3] keşfetmek isteyenlerse kâhine gider. Yoruba inanışına göre,[4] bizler doğmadan önce Yüce Tanrıyla karşılaşır ve ondan bize yaşamak istediğimiz hayatı vermesini talep ederiz. Bu konuda fazla açgözlü davrananların istekleri yer yer geri çevrilse de, kaderimizi belli sınırlar içinde seçebiliyoruzdur bu inanışa göre. Ama ne yazık ki, ruh doğduğumuz anda bütün bunları unutur. Bu yüzden, insanlar yoldan çıktıklarını düşündüklerinde veya önlerinde uzanan yol onlara bulanık ve çetrefilli görünmeye başladığında, tanrılar katında hatırlanan şekliyle işlerin gidişatındaki planı bir kere daha görebilmek umuduyla kâhine giderler.

Amerikalı antropolog William Bascom ile Indiana Üniversitesinde Nijeryalı bir folklor araştırmacısı olan Ayodele Ogundipe'ın Yoruba kehanetleri ve tanrıları üzerine yaptığı ayrıntılı çalışmalara bakılırsa, Yorubalarda "alın yazısı" ve "kader" sadece "içsel kafaya" veya mizaç ya da karakter özelliklerine değil, kişinin hayatta payına düşen şeylerin bütününe karşılık gelmektedir. Toplumsal konumunuzdan evleneceğiniz kişiye, hatta öleceğiniz güne kadar her şey siz doğmadan önce şekillendirilmiştir. Sizin şanslı mı şanssız mı, zengin mi fakir mi, nazik mi kaba mı

[3] Abimbola, s. 216.

[4] Bascom, 115-16; Ogundipe I, s. 232.

olacağınızı alın yazısı belirler. Alın yazısı ayrıca iş edinmeniz gereken uğraşı da öngörür. Bascom'a göre, "ruhun göğe döneceği değişmez tarih de alın yazısına dahildir;" "kötücül güçler tarafından kısaltılabilen ama asla uzatılamayan, önceden belirlenmiş bir ömür süresiyle" bu dünyaya geliriz.[5] (Bu kadar açık şekilde ve aynı terimlerle ifade edilmese de, bana kalırsa, modern Batıda da aşağı yukarı benzer bir kader anlayışının geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Michael Apted'in kadın ve erkeklerden oluşan bir grup İngilizin yedi yaşından otuz beş yaşına kadar gelişimini takip ettiği *35 Up* belgeselini seyrederseniz, doğumun bir hayatın şeklini nasıl büyük ölçüde belirlediğini açıkça görürsünüz. Burada doğum derken mizaçtan, genetik yatkınlıklardan, sınıf, ırk ve cinsiyetten, bizi nesiller boyu süregelen ayrıcalık ve istismar örüntüleri doğrultusunda yetiştiren aileden bahsetmiş oluyoruz. Bunların hepsi de "doğum öncesinde verili olan" ve kişinin yolu esrarengiz şekilde tıkandığında açığa kavuşturup anlamaya çalışabileceği unsurlardır.

Her halükârda, Yorubalarda bir kişi, kafasında mevcut sorunlarına veya gelecekteki girişimlerine ilişkin (Evliliğimde yanlış giden ne? Yolculuğum güvenli geçecek mi? Bu işe girmeli miyim? Neden bu kadar sık hastalanıyorum? gibi) bazı sorular belirdiğinde, şeylerin gizli planını bilen Ifa'nın diyeceklerini duymak ümidiyle bu soruları kâhine götürebilir. (Yorubalarda hem kaderden haberdar olan tanrıya, hem de kehanet yöntemine Ifa adı verilir.)

Yoruba kehanet sistemi, pratiği bakımından biraz da olsa, Çin'deki *I Ching* kehanet sistemine benzer. *I Ching*'de sorunuza bir cevap bulmak için 64 altıgen yıldızdan birine denk gelecek şekilde civanperçemi çubukları veya bozuk paralar havaya atılır. Düşerken havada altı kez dönen bir bozuk para 64 olası sonuca delalet eder. Zaten *I Ching*'de

[5] Bascom, s. 116, 62, 115-16; Ogundipe I, s. 232-34.

de her biri bu şans atışının olası sonuçlarından biriyle bağlantılı olan 64 metin bulunur. Örneğin, "Bu ilişkiye son vermeli miyim?" diye sorduğunuzda, paranız tura-tura-yazı-tura-yazı-yazı gelirse, "Gelişme (Aşamalı İlerleme)" anlamına gelen Chien altıgenine ulaşırsınız ve sorunuzun cevabı şu olur: "Dağdaki ağaç kendi varlığının yasası uyarınca yavaş yavaş büyür ve sonunda sağlam kökleriyle dimdik durur."[6] Söylenene göre, kehanet en çok, yakıcı bir soruyla gelmeniz durumunda etkili olur; tek derdiniz hangi kravatı takacağınızsa, kehanet hiçbir işe yaramaz ama yaşadığınız aşk ilişkisi konusunda bir sıkıntınız varsa kehanetin size yardımı dokunabilir, zira bu durumda kâhinin muammalı cevapları gizli yapıyı ve bilgiyi yüzeye çıkarması bakımından (Rorschach testleri gibi) projektif terapilere benzer şekilde işler. Siz "Bu ilişkiyi bitirmeli miyim?" diye soruyorsanız, "bu ilişkinin varlık yasasının" ne olduğuna ve "sağlam köklere" sahip olmanın ne demek olduğuna karar vermeniz gerekir.

Dediğim gibi, Yoruba kehanet sistemi *I Ching*'e benzer. Yine "yazı-tura" veya "tek-çift" şeklinde sonuçlanan benzer bir şans atışıyla başlanır (sadece, Yoruba kâhinleri bu iş için civan perçemi çubuğu veya bozuk para yerine, palmiye çekirdeği kullanır). Daha sonra işlem karmaşıklaşır. Öncelikle, bu şans atışı *I Ching*'deki gibi altı kere değil, sekiz kere tekrarlanır, ki bu da 256 "Ifa figürünün" olduğu, dolayısıyla bir sorunun 256 olası cevabı olduğu anlamına gelir. İkinci olarak, bu cevaplar *I Ching*'dekine benzer şekilde bir kehanet külliyatı oluşturur, ama söz konusu külliyat burada yazılı olarak karşımıza çıkmaz. Kâhinler her bir figüre karşılık gelen halk masalı, özdeyiş veya şiir formundaki üç veya dört cevabı ezberden bilir. Usta bir kâhinin bu sözlü literatürden ezbere bildiği parçaların sayısı dört bini bulabilir.

---

6 *I Ching*, s. 204.

Yorubalar kehanet sanatının kökenlerini kendi hilekâr figürleri olan Eshu'ya dayandırır.[7]* Eshu'nun kehaneti insan soyuna getirmesi hakkında anlattıkları hikâye bana Loki'nin hikâyesini hatırlatıyor. Tek farkla ki, bu hikâyede olaylar Loki hikâyesindekinin tersi bir seyir izliyor. Az önce de gördüğümüz gibi, Loki hikâyesinde semavi tanrılar katı aşağıdan saldırıya uğramakta; aç devler ölümsüzlük meyvesinin yetiştiği bahçeye izinsiz girmekteydi. Ben bu hikâyeyi kısmen, eski bir Aristotelesçi dilden hareketle şöyle okuyorum: Göksel özler, içerlemiş ilineklerin saldırısına uğrayarak yaşlanmaktadır. Şayet Baldr, Nors mitinin de söylediği gibi, İyi ve Güzel Olanın özüyse ve bu kategoriler ezeli-ebediyse, bu da Baldr'ın zamana veya değişime tabi olmaması gerektiği anlamına gelir.[8] Baldr ölümden münezzeh olmalıdır. Ne var ki, Loki ortada dolandıkça, böyle bir saflık hiçbir zaman güvende olamaz. Her türden saflık rafinasyon, yani arıtımla gelir ve her rafineri geride kendine has atıklar, cüruflar, süprüntüler, çöpler, ilinekler bırakır. Bir tanrının ölüm tarafından kovalandığını ve gökyüzüne kaçayım derken dünyada bir çöp yığınını arkasında bıraktığını anlatan harika bir Batı Afrika hikâyesi vardır.[9]

---

[7] Eshu Yeni Dünya'ya köle ticaretiyle gelmiştir ve Brezilya'da Exú, Küba'da Echu-Elegua, Haiti'de Papa Legba, ABD'de Papa La Bas adıyla karşımıza çıkar. Bkz. Frobenius I, s. 228; Wescott, s. 336 not ve Gates, *The Signifying Monkey*, s. 5. Eshu'nun bazı dönüşümleri konusunda bkz. Cosentino.

Gerek Eshu, gerekse Ifa başka isimlere de sahiptir. Ifa aynı zamanda Orunmila adıyla anılır. Eshu da yer yer Esu, Edshu veya Edju imlasıyla yazılır. Daha resmi adlarıysa, Eshu-Elegba ve Elégbara'dır (Civardaki Benin bölgesinde de bir Legba vardır ama bu ayrı bir figürdür). Ben bu çeşitli ad ve imlaları yerine, kitapta tek bir adı tercih ettim.

* Ayrıca, "Eshu" adında vurgu ilk hecededir ve "e" harfi yumuşatılarak söylenir.

[8] Young, s. 51.

[9] Ogundipe II, s. 131-32.

Görünüşe göre, bu hikâyeden çıkarılacak ders, ölümü atlatacak kadar saf hale gelmenin bütün süprüntüyü geride bırakmaya bağlı olduğudur. "Ölümsüz" saflık da aynı şekilde, bir kenara atılanın geri dönüşüne karşı savunmasızdır. "Beceriksizlikleriyle" önce ölüm getiren hilekârlar da işte bu geri dönüşün failleridir.

Bütün bunları yinelememin nedeni, Eshu'nun kehaneti insan soyuna getirmesini anlatan hikâyenin, semavi özlerin sadece dünyevi ilineklere karşı değil, onların yokluğuna karşı da savunmasız olduğunu ortaya koymasıdır. Tanrılar yeryüzünden uzakta olmaya ihtiyaç duyar ama çok da uzak olmamaları gerekir. Oradan gelen çöplerden ötürü zarar görebilirler ama aşağılarındaki bu dünyayla *hiç* temas etmemeleri durumunda da zarara uğrayabilirler. Yunanistan'da olduğu gibi Batı Afrika'da da (aslına bakılırsa muhtemelen dünyanın her yerinde) tanrıların insanlar tarafından beslenmeye ihtiyaçları vardır; onlar tarafından beslenmeyen, zaman mikrobunun bulaşmış olduğu aşağı dünyayla gerçek bir teması olmayan tanrılar mükemmellikleri arttığı oranda açlık çekerek yok olabilirler. Tanrılar bu açıdan, ölümcül bir idealizme kapılarak, değişen bedenlerin dünyasıyla her tür teması kendine yasaklayan anoreksiklere benzer. Tanrıların ihtiyacı olan şey, görünüşe göre, dünyayla aşırı temasa girmeden yahut teması tamamen kesmeden "doğru mesafeyi" bulabilmektir.

Kehanetin kökenlerinin anlatıldığı Eshu hikâyesi işte bu doğru mesafenin sağlanabilmesiyle ilgilidir. Hikâye[10] iştahın yarattığı bir sorunla başlar:

---

[10] Frobenius I, s. 229-32. Ogundipe'ın derlemesinde, Eshu ve kurbanın kökenlerine dair anlatının ayrı versiyonlarına yer veren iki hikâye vardır. Bunlardan birinde (II, s. 104vd.), insanlar açgözlülüğe kapılıp acımasızlaşınca tanrılar göğe çekilir. Bu, altın çağa ("o zamanlar ölüm diye bir şey yoktu") ve kaybına ("sonra her şey kötüleşti") ilişkin bir hikâyedir. Derken Eshu işleri

Vaktiyle on altı tanrı açlıktan kıvranıyormuş, çünkü yeryüzünde dolaşan çocukları onlara yeterince yiyecek göndermiyormuş. Görünüşe göre, çocukları onları unutmuş. İnsanlar onlara artık ateşte pişmiş kurbanlar sunmuyormuş ve tanrıların canı et çekiyormuş. Bunun üstüne, tanrılardan kimi avlanmaya, kimi de balık tutmaya koyulmuş. Bir antilopla bir balık yakalamayı başarmışlar ama bunlar uzun süre dayanmamış. Tadı kaçan tanrılar kendi aralarında kavgaya tutuşmuş.

İnsan soyundan yine yiyecek almanın bir yolunu aramaya koyulmuşlar. Bu sorunu çözmek için kolları sıvayan Eshu, tanrı Yama'yla görüşmeye gitmiş ve Yama ona şöyle demiş: "İnsanları tehdit etmek işe yarayacağa benzemiyor. Her yolu denedik. Hastalık Tanrısı onları salgınla cezalandırdı, buna rağmen kurban kesmediler. Hepsini öldürmekle tehdit etti ama teki bile ona yiyecek sunmadı. Yıldırım Tanrısı yıldırımlarıyla canlarını aldı ama yine yiyecek bir şey getirmek için kıllarını kıpırdatmadılar. Ölümden korkuyormuş gibi bir halleri yok; başka bir yöntem bulmamız gerek. Onlara iyi bir şey vermeyi dene; o şeye sahip olmak için öyle can atsınlar ki, sırf onun için yaşamaya devam etmek istesinler.

Aklına bir fikir gelen Eshu soluğu Orungan'ın yanında almış. Orungan onu sevinçle karşılamış ve şöyle demiş: "Buraya neden geldiğini biliyorum. On altı tanrı aç ve bizim insanlara iyi bir şey vermemiz gerekiyor. Böyle bir şey biliyorum. On altı palmiye çekirdeğinden

---

daha da beter hale getirir, ta ki insanlar onun yardımına koşana ve Eshu kurban ritüelini başlatana dek. "[İnsanlar] her canlıyla birlik olabilmek için kurban vermek zorundadır. Bugün de kurban kesmeleri bu yüzdendir. Kurban eti Eshu'nun hükmü uyarınca, onun yaşadığı kavşaklara konur ve kuşlarla hayvanlar bu etten paylarına düşeni alır." Ogundipe II, s. 106; ayrıca bkz. II, s. 93vd.

yapılmış büyük bir şey bu. Palmiye çekirdeklerini bulup anlamlarını öğrenebilirsen, insan soyunun saygısını yeniden kazanabiliriz."

Böylece Eshu on altı palmiye çekirdeğinin maymunlar tarafından korunduğu palmiye ağaçlarına gitmiş. Maymunlar on altı çekirdeği ona vermiş, Eshu da çekirdekleri almış almasına ama onlarla ne yapacağı hakkında en ufak fikri yokmuş. Bunun üstüne, maymunlar ona şöyle demiş: "Bu on altı çekirdeği hileyle ele geçirdin, Eshu ama biz yine de sana yardım edeceğiz. Bütün dünyayı dolaş ve on altı tanrının her birini yerinde ziyaret ederek tek tek her çekirdeğin anlamını öğren. Bu on altı yerin her birinde bir vecize duyacaksın. Hepsini öğrendikten sonra tanrılar arasındaki yerinden insanlara öğrendiklerini anlatacaksın. Bunu yaptıktan sonra insanlar sana yine saygıyla bakmaya başlayacak."

Tanrılar bu yolla dünyadaki soydaşları olan insanlara irfanlarını aktarmışlar. İnsan soyu böylece tanrıların takdirini ve gelecekte olacakları bilir hale gelmiş. İnsanlar gelecekte başlarına gelecek kötü olaylardan Eshu sayesinde kaçınabileceklerini anlayınca yeniden hayvan kesmeye ve etlerini ateşte pişirerek tanrılara adak sunmaya başlamışlar. Eshu böylelikle palmiye çekirdeklerini dünyaya indirerek insan soyuna sunmuş ve insanların on altı tanrının açlığını gidermesini sağlamış.*

---

* Henry Louis Gates Jr. bu hikâyeden yola çıkarak, Yoruba dininin gizli-anlamlar-okuyucusu veya yorumcusu olan Eshu ile Afrika-Amerika yerli kültürünün (yine bir yorumcu olan) "Anlamlayan Maymunu" arasında ilişki kurar. Hikâyedeki maymunların nasıl olup da Yeni Dünya maymunlarına dönüştüklerini ve neden Eshu'nun yerine bir maymunun hilekâr rolü üstlendiğini açıklamak, Gates'in de kabul ettiği gibi, son derece zor olsa da, buradaki bağlantı noktası, kuşkusuz, maymunlardır (Gates, *Signifying Monkey*, s. 15).

Eshu'nun iyi bilinen bir özelliği de birilerini birbirine düşürmesidir, ki hikâyenin başında tanrıların birbiriyle kavga ettiğini okurken, bu işte Eshu'nun parmağı olduğunu düşünebiliriz pekâlâ (ne de olsa, ancak kendisinin çözebileceği bir sorun yaratmak tam ona göre bir iştir!). Tanrıların dalaşmalarında Eshu'nun parmağı olsun olmasın, hikâyenin başında yine "tanrıların alacakaranlığı" diyebileceğimiz bir durum söz konusudur: Çocukları onları ihmal ettiği için, Yoruba tanrıları ölüm tehlikesiyle karşı karşıyadır. Burada, dünya efsanesinin düğüm noktalarından birindeyizdir: Tanrılar bu anın öncesinde ve sonrasında insanlarla temas halindedir ama tam bu anda bir düşüş durumundadırlar ve Loki'nin yardımına muhtaçtırlar (bu hikâyede diğer "alacakaranlık" hikâyelerindeki olay örgüsünün tersine işlediğini söylememin nedeni de bu; Taocu patriyarkları mevkilerine yeniden kavuşturacak kişi Maymun gibidir ya da Baldr'ın yeraltı dünyasından kurtaracak kişi Loki gibidir).

Açılış kısmı ("tanrılar açlıktan kıvranıyormuş"), hikâyeyi kitabın Birinci Kısmında tartıştığım hilekârlık soykütüğüne bağlar: Doyurulmamış iştah kurnaz bir zekâyı gerektirir. Tanrılar et yemek için huysuzlanmaktadır, hilekârlığıyla onların karnını doyuracak açlık sanatçısıysa Eshu'dan başkası değildir. Fakat bu defa açlık tinsel bir açlık olarak karşımıza çıkar, dolayısıyla yapılacak kurnazlık insanların kurbanın önemini kavramasını sağlayacak türden olmalı, yani dünyevi tatminin (veya gerçek etin) tinsel tatminle değiş tokuşunu içermelidir. Bu bir bakıma Hermes-sonrası bir durumdur, zira bu defa, dünyevi iştahın feda edilişinin başka türlü açlıkların dinmesine yol açacağını bilen ve ölümsüzler ile faniler arasındaki ilişkiyi bu bilgi doğrultusunda düzenleyebilen bir hilekâr vardır karşımızda. Sonuç her iki taraf için de hayırlıdır: Ölümsüzler beslenmiş, faniler de kültür kahramanı hilekâr sayesinde kehanet sanatıyla donanmış olur.

Hikâyede biraz üzerine eğilmek istediğim ilginç bir tutarsızlık var. Zira önce "maymunların on altı çekirdeği ona [Eshu'ya] verdiği" ifade ediliyor, ardından da, maymunlar Eshu'ya "on altı çekirdeği hileyle ele geçirdiğini" söylüyor.[11] Bu ifadelerin ikisini de doğru kabul edersek, Eshu'nun çekirdekleri ona versinler diye maymunları kandırdığını varsaymamız gerekir, ki bu durumda Eshu bir tür hırsız veya baştan çıkarıcı olacaktır. Bunu nasıl açıklarsak açıklayalım, maymunlar çekirdeklerin safiyane bir armağan olmadığını söylüyor gibidir. Bu iki ifadenin altında başka ne anlam yattığını bilemiyorum ama hatırlayın, yine kurban ritüelinin icadına ilişkin bir hilekâr hikâyesi olan Prometheus hikâyesinde de, Prometheus insan soyunun payını artırmaya çalışırken, Zeus buna karşı çıkıyordu. Şayet Eshu burada hileye başvurmak zorunda kalıyorsa, görmemiz gereken şey şu olabilir: Tanrılar her ne kadar insanlardan gelecek kurbanlara muhtaçsa da, karşılığında sunacakları kehanet sanatı armağanını vermeye direniyordur. Hikâyedeki tanrılar Zeus'la aynı nedenden ötürü buna karşı koymaktadır: Bir mevki değişikliği olmak üzeredir. Kurbanın yeniden kurumsallaşması ve karşılığında verilen kehanet armağanıyla birlikte, kozmik bir yeniden paylaşım, tinsel şeylerin bölüşümünde bir değişiklik devreye girmektedir. Böylece insanlar öncesinde sahip olmadıkları bir güce kavuşurken, aradıkları besine ulaşan tanrılarsa egemenliklerini kısmen kaybetmektedir.

Şayet tanrılar ihtiyaç duydukları şeye aynı anda direnç de gösteriyorlarsa, bu durumda neden Eshu'nun yardımına başvurmak durumunda oldukları da açıklık kazanır. Bu kozmos kendi koşulları dahilinde çözüme ulaştıramayacağı bir çıkmaza girmiştir. Müphemlik kozmosun elini kolunu bağlamıştır ve biri, çelişkiden anlayan, dalaverey-

[11] Frobenius I, s. 230.

le iyi işler çıkartabilen bir figürü devreye sokmayı akıl etmedikçe bu durumun içinden çıkılamayacaktır.

Günümüzün kehanet pratiği bu kökenleri belli yanlarıyla hâlâ muhafaza etmektedir. Kehaneti eylem halinde görmek ve kader söz konusu olduğunda Eshu'nun nasıl bir iş gördüğünü daha net anlamak için bir örneği ele alalım. Diyelim ki, yola çıkmayı planlayan endişeli bir adam bu yolculuğa çıkıp çıkmamaya karar vermesine yardım etsin diye kâhine gider. Kâhin palmiye çekirdeklerini rastgele önüne atar; attığı dört çekirdek ilk elde çift-çift-çift-tek şeklinde, ikinci eldeyse tek-çift-çift-tek şeklinde gelir, yani Ogunda-Iwori diye adlandırılan Ifa figürü gelmiştir. Ardından kâhin bu figüre denk gelen bir hikâye anlatır. Hikâye şöyledir:

> Bunların hepsi daha önce yaşandı. Bir Ifa kâhini uzun zaman önce uzak bir kasabaya yolculuk etmek üzere olan Ajaolele adında bir adam için palmiye çekirdeği atmıştı. Palmiye çekirdeklerinin söylediğine göre, Ajaolele bunun güvenli bir yolculuk olmasını istiyorsa, dişi bir keçi, üç horoz, bir tavuk, bir de ustura adamalıydı. Ajaolele bunları yaptı.
>
> Gideceği uzak kasabaya varınca Eshu onun adak olarak sunduğu usturayı alıp eline verdi. İkisi pazaryerindeyken bir şefin kızı olan Oran adında bir kadın, yolcuya mısır unu pudingi satmaktaydı. Eshu kadını Ajaolele'nin elindeki usturaya doğru itti ve ustura kadını yaraladı. Bunun üstüne korkunç bir kavga çıktı ve herkes olanlar için yabancıyı suçladı. Fakat Eshu araya girip, oradakilere kavgayı Ajaolele'nin çıkarmadığını ve bakması için yaralı kadını Ajaolele'ye emanet etmelerini söyledi.
>
> Hakikaten de Ajaolele Oran'a baktı ve onu sağlığına kavuşturdu. Oran bu olaydan önce zaten evliydi ve

kocasıyla yaşıyordu ama henüz bir çocuğu yoktu. Ajaolele ile ikisi birlikte yaşamaya başlayınca yan yana uyur olmuşlardı. Oran birkaç ay sonra hamile kalmıştı ve karnı belli oluyordu. Kasabanın şefi bunu duyunca Oran'ı eş olarak Ajaolele'ye vereceğini açıkladı. Kasabanın ikinci şefi de kızlarından birini Ajaolele'ye verdi, üçüncü şef de aynını yaptı.

Ajaolele takipçileriyle birlikte kendi kasabasına döndüğünde dans edip şarkı söyleyerek şöyle diyordu: "Yolculuğum için söylenen kehanet gerçek oldu! Kehanet gerçek oldu!"[12]

Kâhin bu hikâyeyi anlattıktan sonra şöyle kısa bir son da ekleyebilir:

"Ifa bu figürün geldiği kişinin yaptığı şeyden memnun olacağını söyler. Buna göre, o kişi, takipçileri olan, şan şeref sahibi biri haline gelecek ve başlık parası ödemek zorunda kalmadan kendisine bir gelin verilecektir."

Hilekâr Eshu bu örnekte, bazıları o kadar da bariz olmayan birden fazla rol oynar. Öncelikle, Yoruba kâhinleri 45 santim çapında ahşap bir kehanet tablası kullanır ve bu tablanın üstünde mutlaka Eshu'nun yüzü bulunur. Bu tablanın ortası, kâhinin kaç palmiye çekirdeğinin düştüğünü görmesine olanak sağlayacak şekilde düzken, kenarları oymalarla süslüdür ve Eshu'nun yüzünü resmeden oyma olmazsa olmazdır. Kehanet sürecine istisnasız biçimde dahil olan bu yüz, bu sanatı insan soyuna bahşeden tanrının bir aracı olarak halen mevcut olduğunun devamlı bir hatırlatmasıdır. Eshu hem Ifa'nın onları cevaplayabilmesi için insani soruların geçmesi gereken kapının "bekçisi," hem de o cevabı göklerden yeryüzüne taşıyan habercidir. Verdiğimiz

[12] Bascom, s. 168-71.

örnekteki müstakbel yolcu kâhine gittiğinde, tanrıların onun sorusunu duyabilmesi için gökyüzüne bir delik açan, sorunun cevabını getiren ve cevabın anlamının açıklanmasına yardımcı olan, Eshu'dan başkası değildir.

Eshu, ikinci olarak, "kurbanı icra eden" sıfatıyla bilinir.[13] Ajaolele hikâyesinde hem soruyu soran adamın başta adak şartını yerine getirmesi, hem de Eshu'nun bir noktada o adağın bir kısmını (ustura) onun eline vermesi tipik bir motiftir. Zira kehanet bir mübadeleyi gerektirir: Faniler kadere dair bir içgörü kazanırken, tanrılar kurbanın meyvelerini alır. Söylentilere göre, Eshu insanlar kâhinlere gitmek, kurban kesmek ve tanrıları beslemek zorunda kalsınlar diye sürekli kavga ve sorun çıkarır. Durum tam olarak böyle olmasa da, Eshu her zaman kurbanın kehanet sürecine dahil olmasıyla ilgilenir, zira kurbandan belli bir payı (ki ajansların yazarlardan aldığıyla aynı paydır bu: yüzde on) daima kendisine ayırır.

Demek ki, verdiğim örnekte Eshu birçok şekilde mevcuttur: Kehanet tablasında yüzü vardır; kurbanı tanrılara teslim ederken kendi payını da alır; kehanet içeren hikâyeyi nakleder; yolcunun onu anlamasına yardımcı olur ve son olarak, hikâyedeki hayırlı rastlantının harekete geçiricisi olarak kendisi de hikâyeye dahil olur.

Eshu bu rollerin çoğunda, kader soruşturmasıyla bağlantılı olarak karşımıza çıktığı halde, aslında Ifa'nın sadık bir hizmetkârı değildir; aynı anda hem sadık hem de sadakatsız bir hizmetkâr olarak daha çetrefilli bir amildir o. Eshu "Göklerin Saygıdeğer Muhafızı" adıyla bilindiği gibi, "Deri Giyimli Fitneci" olarak da adlandırılır.[14] Eshu bir aracı olarak hattın üzerindeki bir nevi statik; bağlayıp bağlamayacağı belli olmayan bir birleştirici ve her tür cevabın aydınlatırken aynı anda bulandırdığını bildiren bir

[13] Ogundipe I, s. 120.

[14] *A.g.e.*, s. 138.

hatırlatıcıdır. Eshu ile onun kehanetteki daha güvenilir eşlikçisi olan Ifa arasındaki ilişki, bir halk masalında kısaca şöyle tasvir edilmektedir:

> Ifa kehanet çekirdeklerini kullanarak insanlara yüce tanrının meramını ... ve kaderin anlamlarını iletti. Ama Eshu Gök Tanrının meramını saptırmaya çalışınca olaylar istenmeyen bir yola saptı. Ifa yolu insanlar için düzeltip kolaylaştırırken, Eshu anayolda pusuya yatarak her şeyi belirsiz kıldı. Ifa'nın sıfatı kader, Eshu'nunkiyse rastlantıydı.[15]

Aynı halk masalında, Eshu ile Ifa'nın birbirine bu kadar aykırı durmalarına rağmen çok yakın arkadaş olduğunu görürüz. Ifa bir keresinde kimin gerçek dostu olduğunu anlamak amacıyla kendisi için sahte bir cenaze töreni düzenler.[16] Haberi duyan vefasız arkadaşları o dakika Ifa'nın kapısında belirip, evden işlerine yarayacak bir şeyler kapma arayışına girer. Onun ölümüne gerçekten üzülen ve evinden hiçbir şey almak istemeyen tek kişi Eshu olur. Görünüşe göre, rastlantı kadere düşkündür ve kesinliğin biricik yoldaşı belirsizliktir.

Çoktanrılı bir kozmosta, karşıtlar arasında böyle bir dostluk çelişkili inanca olanak sağlar. En azından Yorubalar kaderin hem bağlayıcı hem de değiştirilebilir olduğuna inanır. Sözgelimi, onlara göre, kişinin öleceği tarih değiştirilemese bile, anneler yine de bebeklerinin ömrünü uzatması için Eshu'ya dua eder.[17] Bir kâhin Bascom'a, "kişinin kendi kaderini esasen değiştiremeyeceğini," sadece berbat edebileceğini söylemiştir.[18] Buna karşılık, "kaderin

[15] Courlander, s. 59-60.

[16] *A.g.e.*, s. 60-63.

[17] Ogundipe II, s. 18.

[18] Bascom, s. 118.

sabit ve değişmez olmadığını," "insanın yapıp ettiklerinin yanı sıra insanüstü varlıkların ve güçlerin dahliyle değiştirilebileceğini" söyleyenler de vardır.[19] Ogundipe da benzer şekilde şöyle der:

> Yorubalar kadere inanır ... ama özgür iradenin ve rastlantının varlığına da inanır... Dediklerine göre ..."kendi talihini değiştirmek kişinin elindedir." Kişisel çaba, beceri ve irade gibi, şans ve rastlantı da değişimleri beraberinde getirir. Eshu da tam burada devreye girer. O kaderin tamamlayıcısıdır. Hayatın kaderle veya alın yazısıyla açıklanamayan unsurlarını temsil eder.[20]

Demek ki, Ifa ile Eshu'nun dostluğu (tıpkı *İlahi*'nin sonunda Apollon ile Hermes arasında kurulan dostluk için geçerli olduğu gibi) bizi trajik çatışmaya götürmez. Bu dostluk bizi daha ziyade, zorunluluk ile rastlantı, kesinlik ile belirsizlik, arketip ile ektip [orijinalden kopya], kader ile istisna, yol ile çıkmaz, kaderin ağları ile o ağlardan kaçış arasındaki yaratıcı oyuna götürür.*

---

[19] *A.g.e.*, s. 115.

[20] Ogundipe I, s. 232-33.

* Komşu Fon halkının hilekârı, Eshu'nun kuzeni sayılabilecek olan Legba'dır. Legba, Eshu'yla benzer işlevlere sahiptir. Melville Herskovits şöyle diyor: "İnsanı gelecekte bekleyen şeyler önceden belirlenmiştir. Yine de ... olası bir 'çıkış yolu' fikri reddedilmez... İnsana kendi kaderinden kaçma olanağı veren bu güç, Legba figüründe karşımıza çıkar, ki felsefi açıdan, Kaderin kaçınılmaz olduğu bir dünyada Rastlantının kişileştirilmesine denk düşen bir figürdür bu" (Herskovits, *Dahomey* II, s. 222).
Paul Mercier de benzer şekilde şöyle diyor: "İnsan bir köle değildir. Kaderi onu bu dünyanın yapısına sıkı sıkıya bağlıyor olsa da, onun hayatına hükmeden asli unsur olmaktan çıkmıştır... Legba'nın dünya üzerindeki katı ve değişmez hükmü savuşturma stratejileri vardır" (Pelton, s. 117-18).

Ajaolele'nin hikâyesinde Eshu'yu bu çiftlerin son yarısını devreye sokarken görürüz. Ifa ise başka bir konudur: Ifa'nın etki alanı kişinin hayattaki yazgısıysa, bir adamın memleketinden ayrılmasıyla başlayan bir hikâye daha başından Ifa'yı arkada bırakır, çünkü burada kişinin "memleketi" onun yazgısını oluşturan aile, meslek ve mizaç gibi her türden sınırlamayı temsil eder. Bir etnografın belirttiği gibi, "Yorubaların fevkalade buyurgan bir kültürleri vardır... Her durumda, öngörülen davranışta ifade bulan, çizgileri belli bir statü ve rol örüntüsü söz konusudur."[21] Ne var ki, Eshu "katı toplumsal yasalardan bir kaçış" olanağı sunar. Ele aldığımız örnekte, söz konusu kaçış, Ajaolele yola çıkar çıkmaz, özellikle de pazaryerinde Eshu'yla karşılaştıktan sonra devreye girer ve Ifa'nın temsil ettiği her şey (yasa, sistem, katılık) hikâyenin sonunda Ajaolele memleketine dönene dek askıda kalır. (Burada, kehanet esnasında ezberden okunan özlü sözlerin çoğunun bizim örneğimizdekinden çok daha muhafazakâr olduğunu ve soru soranı çoğunlukla Yoruba toplumunun yapısına yeniden yöneltme amacı taşıdığını belirtmek gerek. Yine de, bu özlü sözlerin hepsi yorumlanmayı gerektirmeleri bakımından Eshu'yu ön plana çıkarırken, bazıları onu doğrudan başrolde gösterir, bazıları da doğrudan doğruya kurallardan kurtulmayı salık verir.

Şu halde, Ajaolele hikâyenin başında risk ve belirsizliğin alanına giriş yapar. Bildik kurallarıyla ailesini ve arkadaşlarını geride bırakarak, başına hem korkutucu hem de harikulade şeylerin gelebileceği müphem talih alanına girer. Demek ki, Ajaolele doğduğu kasabadan ayrılmadan önce adak şartını Eshu'nun söylediği şekilde yerine getirip belirsizliğe bağlılığını bildirmekle akıllılık etmiştir. Eshu'nun sözünü dinlemek kişinin şansını etkiler. Burada şans derken talihin iyiye gitme ihtimalini kastediyorum

[21] Wescott, s. 345.

ve Eshu'yu da bu ihtimali iyi ya da kötü şansa çevirebilecek güç olarak anlıyorum. Hatırlayacağınız üzere, hilekârlar bir şeyleri tersine çevirme konusunda ustadır.[22] Eshu'nun tersine çevirme konusundaki kendine has hüneriyse, kişilerin talihini döndürmektir. Eshu bir kadını çocuklarından mahrum bırakabileceği gibi, kısır bir kadını doğurgan da yapabilir. Nefreti dostluğa çevirebilir; güneşle ayı yer değiştirebilir; doğruyu yanlış, masumu suçlu, çirkini güzel kılabilir. Ajaolele'nin dünyasında bir adamın başlık parası vermeden gelin alabilmesi kesinlikle alışıldık bir durum değildir. Erkekler başlık parası vermeye yazgılıdır; işler böyle yürür. Tabii, adamın biri bir şekilde "yoldan" çıkmayı başarıp, yabancı bir pazaryerinin düzensiz dünyasında talihli bir tesadüf yaşamadıkça. İşte o zaman kaderin katı kuralına rağmen "takipçileri olan biri" olup çıkabilir. Şayet şanslı olmaya meyilliyse, rastlantısal bir olay kişinin hayattaki yazgısını değiştirebilir.

SAF ŞANS

Eshu'nun müdahaleleri biraz daha geniş çaplı bir soruyu akla getiriyor: Değişimin yolu nasıl olup da düzenli, kendi kendini yönetebilen ve koruyabilen bir dünyaya çıkabilmektedir? Doğadaki, toplumdaki ve insan psişesindeki en dayanıklı yapılar kökten değişime dirençlidir. Kökten değişim derken, tam da bu yapıların verili unsurlarını değiştiren türde bir değişimi kastediyorum. Bu resmen bir mantık meselesidir: Kendi kendine yeten hiçbir dünya kendi kökten değişiminin nedeni olamaz, çünkü kendi kendine yetmesi, o dünyanın kendi verili unsurlarının ötesinde bir şey bilmediği anlamına gelir. Bu gibi durumlarda rastlantılar hakikaten de kullanışlıdır.

---

[22] Wescott, s. 338, 346; Bascom, s. 159.

Burada söylemek istediğim şeyi, evrimsel biyoloji alanından bazı fikirlerle izah edebilirim, zira evrim teorisyenleri *şansın* yaratıcı gücü üzerinde düşünmeye hayli zaman harcamış kişilerdir. Örneğin, Fransız biyokimyacı ve Nobel adayı Jacques Monod *Rastlantı ve Zorunluluk* adlı kitabında iki tür rastlantı olduğunu ileri sürer ve bunlardan ilkine zarın yuvarlanmasını veya rulet masasının dönüşünü örnek gösterir.[23] Monod'un söylediğine göre, bu gibi olayların sonuçlarını öngörmenin olanaksız oluşunun nedeni, bilgimizin yeterince incelmiş olmamasıdır. Zar attığımız zaman (ya da Yoruba kâhinleri palmiye çekirdekleri attığında), ortaya bariz bir rastlantının çıkmasının nedeni sadece, nedenlerin çok incelikli, olay zincirinin çok uzun ve çok hızlı olmasıdır. Monod bu rastlantı türüne "operasyonel şans" adını verir ("rulette belirsizlik özsel değil, tamamen operasyoneldir");[24] bense buna "tek-yollu" şans diyorum (yani olay karmaşık olabilir, ama gelişimi tek bir yol üzerinde gerçekleşir). Bunu Monod'un "mutlak," benimse "iki-yollu" dediğim ikinci şans türüyle karşılaştırmak daha iyi olacak.

Farz edelim ki, her gün işe gitmek üzere sabah 7:30'da arabamla yola çıkıyorum, ama o gün şemsiyemi almak üzere geri dönmek zorunda kaldığım için yola birkaç dakika geç çıkıyorum. Bu arada, sokağın aşağısında iki azgın kedi bir pencerenin altında bağrışmaya başlıyor ve komşunun biri onlara bir bardak su atınca kedilerden biri yola fırlıyor, ben de ona çarpmamak için direksiyonu kırıyor ... ve kaza yapıyorum. Bu örnekte iki nedensel yol kesişmekte; her biri kendi başına kendi iç mantığıyla gelişmektedir ama kesişene kadar ikisi de birbiriyle tamamen bağlantısızdır. Bir araba kazası olduktan sonra, kazanın "nedenini" bulabilmek için öncesinde gelişen olayları çılgınca

[23] Monod, s. 113-17.

[24] *A.g.e.*, s. 113.

araştırmaya girişebiliriz (ah keşke şemsiyeyi boş verseymişim!). Fakat o kazayı gerçek bir kaza yapan şey, bir olaylar zincirini diğerine bağlayan hiçbir şeyin olmamasıdır. Kedinin yola fırlaması da, benim o yolda araba sürmem de kaza değildir; kaza sadece bu iki olayın çakışmasıdır. Monod bu gibi durumlar için şöyle diyor: "Aslolan şey açıkça, ... çakışmalarıyla kazayı ortaya çıkaran iki nedensel olaylar zincirinin birbirinden tamamen bağımsız oluşuna içkin olan şanstır."[25] (Önceki bölümde de ifade ettiğim gibi, "rastlantı" [*coincidence*] ve "olumsallık" [*contingency*] sözcükleri de aynı şekilde "çakışan iki olay" anlamını içerir.)

İki-yollu şans/rastlantı nosyonunu Monod icat etmemiştir elbette. Aristoteles *Fizik* kitabının üç bölümünü "rastlantı sonucu" olan şeylere ayırır ve buna, bahçesini kazarken yıllar önce başka bir adamın gömdüğü hazineyi bulan çiftçi örneğini verir.[26] Çiftçi bahçede ürün yetiştirmek isterken, diğer adam oraya altınları saklamak istemiştir. Birbirinden bağımsız bu iki niyetin kesişmesiyle karşımıza, birbiriyle bağlantısız nedenlerin bir çakışması olan gerçek bir rastlantı çıkar. Şimdi Aristoteles'ten de öncesine gidip, bilimin alanından mitolojiye geçelim. *Homeros İlahileri*'nin başında Hermes bir kaplumbağanın kabuğundan ilk liri yapar. İlahiyi okuyan, Hermes'in o kaplumbağaya "rastladığını" söylerken, iki-yollu rastlantı ve bunun getirebileceği belli türden değişimler hakkında bir hikâyeye başlar. Aynı fenomen Yoruba dinindeyse, gerçek rastlantının klasik odak noktası olan kavşaklarda yaşayan Eshu figüründe ortaya konur.

Bu motiflere ilişkin modern kavrayışa geri dönersek, Monod iki-yollu şans/rastlantının neden "asli" ve "mutlak" olduğunu izah ettikten hemen sonra, onun "mutlak yenilik" ihtimalini beraberinde getirdiğini belirterek tar-

[25] *A.g.e.*, s. 114.

[26] Aristotle, *Physics* (*Fizik*) (II:iv-vi), s. 138-39.

tışmasına devam eder.[27] Mutlak şans/rastlantı olmaksızın güneşin altında yeni hiçbir şey olamaz: "Her yeniliğin, biyosferdeki her yaratımın kaynağında *sadece* o vardır."[28] İşte evrim teorisinden ödünç alacağım ikinci fikir de bu. Kuşkusuz, evrimde rastlantının rolü çok kez abartılmışsa da, yaradılışın bir tesadüf meselesi olmadığını birçok açıdan teslim ettiğimizde bile,* rastlantının gerçek yeniliğin yegâne kaynağı olduğu gerçeği değişmez. Genetik mu-

[27] Monod, s. 116.

[28] *A.g.e.*, s. 112.

* Monod ve diğerleri, rastlantının evrime olası katkıları hususunda net sınırlar olduğunu ifade eder. Sözgelimi mutasyonlar birçok durumda rastlantı eseri ortaya çıkmaz (ama çeşitli mutajenlerin kullanımıyla kolaylıkla ortaya çıkarılabilirler). Daha önemlisi, her mutasyon (fizik yasası bağlamından başka genlerin bağlamına kadar) süregiden bir dizi bağlamda ortaya çıkar ve eğer bir mutasyon ayakta kalacaksa, bu bağlamların her birine uyum sağlaması gerekir.

Son olarak, bu bağlamlar rastlantının meyvelerini kesin ve öngörülebilir biçimde tekrar tekrar ayıklar. Richard Dawkins'e göre, bu türden bir ayıklamanın kümülatif etkisi, "rastlantının Darwinci tarifteki malzemelerden yalnız biri olduğu...; buradaki en önemli malzemeninse, özü gereği gayri-rastlantısal olan kümülatif ayıklanma olduğu" anlamına gelir (Dawkins, s. 49). Monod da aynı noktayı şöyle ifade eder: "Doğal ayıklanma rastlantının ürünleri üzerinde işler ve başka hiçbir yerde ilerleyemez *fakat* son derece talepkâr koşullarda işler ve iş gördüğü bu alanda rastlantıya yer yoktur" (Monod, s. 118-19 [vurgu bana ait]; ayrıca bkz. Dawkins, s. 45,288, 306).

Ben evrimde rastlantının rolünün sınırı konusunda hem Dawkins'i hem de Monod'u tavsiye ederim. Örneğin, Mutasyonların ne açılardan rasgele olmadığının daha eksiksiz bir listesi için bkz. Dawkins, s. 306, 312 ve Monod, s. 112. Her iki yazar da bir mutasyonun yaratımın parçası haline gelebilmesi için mutlaka onu muhafaza edecek bir yapının içinde gerçekleşmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Monod'a göre, evrim "*halihazırda değişmezlik özelliğine sahip olan* -dolayısıyla rastlantı etkilerini muhafaza etme kapasitesine sahip- bir yapı içindeki sapmaların" sonucudur (s. 23). Ayrıca bkz. Dawkins, s. 170-72.

tasyon, kendisi ile sonuçlarının uyum sağlaması gereken dünya arasında hiçbir bağlantı olmaması bakımından iki-yollu bir rastlantı olayıdır. Bir mutasyon kendi bağlamıyla karşılaştığında karşımıza çıkan şey saf bir rastlantı, birkaç yolun kesiştiği bir olaydır. Monod'un da belirttiği gibi, "genetik mesajın kopyalanarak tekrarlanmasında bir hataya sebep olabilecek veya imkân verebilecek oluşumlar ile genetik mesajın kopyalanmasının işlevsel sonuçları ... birbirinden tamamen bağımsızdır."[29]

Mutlak yeniliğe yol açan da, mutlak rastlantı anlamına gelen bu bağımsızlıktır işte. Durum bunun tersi olsaydı, yani mutasyonlar bir organizmanın ihtiyaçlarına cevaben veya başka bir gizli tasarı uyarınca ortaya çıkıyor olsaydı, halihazırda varolan şeyleri (ihtiyaç, tasarı) açığa vurur, dolayısıyla *mutlak surette* yeni olmazdı. Bu durumda, mutasyonlar, Monod'un da savladığı gibi, yeni bir şeyin yaratımının değil, halihazırda mevcut olan bir şeyin açığa çıkış anları olurdu. Monod bunu şeker çözeltisi oluşturan bir şeker kristali analojisine başvurarak açıklar. Sıcak suda yeterli miktarda şeker eritip, ardından suyu soğutursanız mutlaka kristaller oluşur. Burada soğuma, kristalleri bir bakıma "yaratır" ama buradaki yaratım bir mutasyonun hayatta kalan sonuçlarının yeni olması anlamında "mutlak surette yeni" bir yaratım değildir. Şeker kristali örneğinde, "bileşenlerde gerekli bilgi mevcuttur ama açığa vurulmamıştır. Bir yapının bu şekilde inşasıysa bir yaratım değil, açığa çıkıştır."[30] Evrimsel yaratım ise bunun aksine, "esasen öngörülemez olandan kaynaklanır ve *mutlak* yeniliğin yaratıcısıdır."[31] Kozasından çıkan kelebek de tıpkı şeker kristali gibi halihazırda varolan bir yapıyı açığa vurur; kelebeğin türü ne olursa olsun, her koza daima aynı

[29] Monod, s. 114 (vurgu eklendi). Ayrıca bkz. Dawkins, s. 307, 312.

[30] Monod, s. 80.

[31] *A.g.e.*, s. 116.

kelebeği ortaya çıkarır. Burada bir sürpriz ya da mutlak surette yeni olan bir şey söz konusu değildir. Ne var ki, antik dönemlerde böyle bir metamorfoz ilk kez gerçekleştiğinde mutlak surette yeni bir şey vuku bulmuştur. Bu ilk metamorfoz (daha doğrusu, onun küçücük her bir bileşeni) tıpkı biyosferdeki her şey gibi, genetik koddaki bir değişikliğin elverişli bir ortamla karşılaştığı neşeli kavşaklarda doğmuştur.

Kuşkusuz, bunlar tanrısal tasarıya inananları küplere bindiren iddialardır. Kendimizi her şeyin merkezi gibi görür ve bizi çevreleyen dünyanın karmaşıklığına şahitlik ederken, yaradılışın kümülatif seçilimle ortaya çıkan rastlantıların bir sonucu olduğuna kim inanır ki? Monod'un dediğine bakılırsa, "bütün dinler, hemen bütün felsefeler, hatta kısmen bilim bile insan soyunun kendi olumsallığını ümitsizce inkâr etmek için harcadığı bitmek bilmeyen, kahramanca çabaya şahitlik eder."[32] Monod burada "bütün dinler" derken, hilekâr figürünün olmadığı dinlerden bahsediyor olmalıdır. Yoksa rastlantıyı yaradılışın bir parçası olarak tanıyan bir inanç sistemine sahip olmak tümüyle olanaklıdır. Yoruba mitolojisinde Eshu'nun zamanın başlangıcında yaratıcı tanrılardan birini sarhoş ettiği anlatılır, ki sakatlıkların, albinonun ve dünyadaki her tür anomalinin nedeni de budur.[33] Meyve sineği yetiştiren genetikçiler bazen antenlerinin olması gereken yerlerden bacakları çıkmış sineklerle karşılaşır.[34] Görünen o ki, iyi tesadüfler gibi kötü tesadüflerden de hoşlanan Eshu, yüce tanrılara el altından palmiye şarabı sunmaya devam etmektedir. Eski Yunan inanışına göre, "Hermes ya yol gösterir ya da yoldan çıkarır." Tesadüfi bir kayıp yaşarsam bu hırsız Hermes'in işiyken, tesadüfi bir kazanç sağlarsam bu

[32] *A.g.e.*, s. 44.

[33] Ogundipe II, s. 118-20.

[34] Dawkins, s. 320.

şans getiren Hermes'in işidir. Ama ister kayıp ister kazanç söz konusu olsun, Hermes veya Eshu için daima geçerli olan şey, rastlantının varlığıdır. Bu tür din ve inanışlarda rastlantı hiç de esrarengiz değildir; asıl esrarengiz olan, rastlantının varlığını reddeden, hilekâr figürüne sahip olmayan, bu yüzden de kozmolojileri *bu* dünyaya, olduğu şekliyle dünyaya uymadığı için kendilerini gırla zorlu felsefi problemin yükü altında ezen insanların olmasıdır.

***

Monod'un fikirleri, rastlantının belli türde değişimler için gerekli olduğunu söylerkenki meramımı açmama yardımcı oluyor. Monod doğada değişim konusunu ele alıyor, ama ben Eshu'ya geri dönmeden önce sanatta yenilik hakkında da birkaç söz söylemek istiyorum, çünkü sanatçılar da rastlantının yeni dünyalar yarattığını, yaratıcı ruhun bazen kendi tasarılarını bir kenara bırakması gerektiğini ve niyetlerimizin krallığının çok sınırlı ve öngörülebilir olduğunu öteden beri bilir. Leonardo da Vinci sanat talebelerine "zihni çeşitli buluşlar yapmak üzere harekete geçirmek" için "üstünde muhtelif lekeler olan duvarlara bakmalarını" salık veriyordu.[35] Sandro Botticelli duvara renkli boyalarla ıslatılmış süngerler fırlattıktan sonra sıçrayan boyanın ortaya çıkardığı yeni manzaraları keşfetmeyi seviyordu.[36] Fakat (muhtemelen biyoloji, psikoloji ve fizikteki benzer cereyanların da etkisiyle) sanatta rastlantının daha büyük bir rol oynamaya başlaması 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu durum, rastlantıya yönelen yöntemli dikkatin mantığı, geleneği ve burjuva beğenisini boşa çıkarma teşebbüsünü kızıştırdığı Dada ve sürrealizm akımları için bilhassa geçerlidir. Bu akımlar hakkında söylenecek çok şey var, ama burada kendimi, her iki akımda da yer alan

[35] Akt. MacKenna, s. xi.

[36] *A.g.e.*, s. xix.

ve "kaçış mizahı" dediğim şeyi yaratmak için rastlantıdan faydalanan Marcel Duchamp'la sınırlayacağım.

Duchamp'ın *Üç Standart Durdurma* adlı çalışması, sanatçının birer metre uzunluğundaki üç parça ipi enlemesine tutup yatay bir düzleme yukarıdan bırakarak elde ettiği dalgalı şekillerin kaydıdır. Duchamp bu çalışması hakkında kendisine sorulan bir soruya şöyle cevap veriyor: "Beni çarpan ... 'şans' fikriydi ... Niyet her şeyden önce, eli unutmaktı ... Saf şans mantıksal gerçekliğe aykırı bir yol olarak ilgimi çekiyor."[37] Bu örnekte, şeyleri şansa bırakmak ve nasıl düşeceklerse öylece düşmelerine izin vermek "elin unutulması" anlamına gelirken, "elin unutulması"ysa her şeyden önce, elin edinilmiş ve alışılmış hareketlerinden uzak durmayı ifade eder. Bu, daha mecazi bir ifadeyle, her şekliyle alışkanlıktan sıyrılmak, alışkanlığın bize dayattığı süreğen tekrardan kurtulmak anlamına gelir (Duchamp hayatı boyunca aynı tuvali boyayıp durmak istememiş, bunu hatırlanan elin kölesi olan çoğu ressamın takılıp kaldığı bir zorunluluk saymıştır). Elin unutulması, kişinin hem iyi hem de kötü beğenilerinden özgürleşmesinin, nedensellik kurallarından kaçışın ve algısal rutinden sakınmanın vaadini taşır. Duchamp bir yerde şöyle der: "Sanat zaman ve mekân tarafından yönetilmeyen alanlara açılan bir çıkış yoludur."[38] Duchamp'ın bu çıkış yolunu yaratmak için kullandığı araçlardan biri de şanstır. Eli unutarak şeyleri kendi hallerine bırakmak, tıpkı kaplumbağaya rastlayan Hermes veya köyüne mesut dönen Ajaolele gibi mutlu eder Duchamp'ı. Bilinenden kurtularak dünyayla taptaze bir şekilde karşılaşmanın, rastlantının mutluluğudur bu.

Beklenen kalıplardan bu güler yüzlü kaçış Duchamp'ta öyle süreğen bir temadır ki, eserlerinin neresinden girer-

[37] Cabanne, s. 46-47.

[38] Duchamp, *Salt Seller*, s. 137.

seniz girin karşısına çıkar. Bu öncelikle bir tutum meselesidir ve en iyi örneklerinden birini, Duchamp'ın (tabaka camlar üzerine yaptığı, karmaşıklığıyla bilinen bir resim olan) *Büyük Ayna* adlı çalışmasının başına gelenlere ilişkin sözlerinde bulur. Bu eser, 1920'lerin ikinci yarısında Brooklyn'de sergilenmiş, ardından kutuya konarak sahibi olan kadına geri yollanmış, fakat nakil sırasında paramparça olmuştur. Sonunda Duchamp eseri elinden geldiğince yenilemiş ve bu olaydan otuz yıl sonra çalışmasının karşısında dururken şunları söylemiştir:

> Çatlaklar, izledikleri yollar hoşuma gidiyor. Bu çatlakların 1926'da nasıl oluştuğunu hatırlıyor musunuz...? Ne taşıdıklarından habersiz olan nakliyatçılar iki cam levhayı yatay bir şekilde üst üste kamyona koyup Connecticut'a kadar uzanan altmış millik yolda gaza basıyorlar ve sonuç bu! Ama baktıkça çatlaklar daha bir hoşuma gider oldu: Kırılmış cam gibi durmuyorlar. Bir biçimleri var. Çatlama biçiminde bir simetri var ... dahası, bir meram, bir ilave var - benim sorumlu olmadığım ilginç bir meram, bir başka deyişle, sevdiğim ve saygı duyduğum hazıryapım [*readymade*] bir meram bu.[39]

"Hazıryapım," Duchamp'ın nalbur dükkânlarının veya hurda yığınlarının kuytu köşelerinden bulup çıkararak "sanat" ilan ettiği seri üretim mallar için türettiği bir terimdir (bunlardan ilki, bir taburenin üzerine monte ettiği bir bisiklet tekerleği, diğeri de bir şapka askısıdır). Duchamp bu hazıryapım nesneleri üretirken yine, kırılmış cam konusunda benimsediği tutumu yürürlüğe koyar. Buna göre, rastlantı onun başına gelmez, onun tarafından gerçekleştirilir. Böylece sanatçı kendisini, alışkanlığın ayrı kalmasına hükmettiği şeylerin birbiriyle karşılaşabileceği

[39] Duchamp, *Salt Seller*, s. 127; ayrıca bkz. Cabanne, s. 75-76.

bir kavşak haline getirir. Örneğin, 1914 tarihli *Şişe Askılığı* çalışmasını ele alalım. Duchamp şişeleri geçirip kurutmak için tasarlanmış metal pimlerden oluşan küçük bir kule şeklindeki bu sade tasarım parçayı Paris'teki belediye binasının sokağında kurulan bir pazardan satın almıştır.[40] Bu hazıryapım nesne (daha doğrusu onun bir kopyası, zira orijinali kaybolmuştur) şimdilerde Philadelphia Sanat Müzesinde sergileniyor. Duchamp hazıryapım bir nesneyi "bir çeşit randevu" olarak nitelerken, bu parçadan "istikametini değiştirmiş bir şişe askılığı" diye bahseder.[41] Şişe askılığı belki de bir restoranın mutfağına gitmek üzere yola çıkmış ama istikametine hiç varamamıştır. Pazaryerinde kendi halinde dururken biri gelip onu yerinden etmiştir, şimdi de "sanat esersiz sanatın" yüce hayatını sürüyordur. Şişe askılığı, bir değer ve anlam dünyası olan kullanışlı mallar pazarında öylece dururken, Duchamp ona başka bir dünyayla randevu ayarlamıştır. Sanat dünyası o günden sonra bir daha eskisi gibi olmadı. Bir zamanlar müzelerin kendilerinin ne olduğuna ve neyin onlara ait olup olmadığına dair belirli bir anlayışları varken, bir şişe askılığıyla bu talihsiz çarpışma gerçekleşivermiştir.

Duchamp'ın hem ruhen hem de pratikte, sürmekte olan eski bir dramın modern bir versiyonunu sahneye koyduğu görüşündeyim. Pazaryerindeki, kavşaklardaki, kapıdaki Eshu'dur o. Müzeyi en çok da önünde mavi üniformalı görevlilerin beklediği kapısıyla ilginç bulan bir fitnecidir o. Duchamp zevkli açıklıklar sunması için rastlantıyla flört etmiş ve kapı görevlilerini atlatarak içeri girip sergilenen tüm eserleri değiştirmiştir. Bütün bunlar sadece otuz kırk yıl içinde olmuş ve sanat evrimden bile daha hızlı çıkmıştır.

---

[40] Cabanne, s. 47.

[41] Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass*, s. 90; ayrıca bkz. *Salt Seller*, s. 32.

Ajaolele'nin uzaktaki pazaryerine yaptığı yolculuğun hikâyesinden yola çıkarak, Eshu'nun bir belirsizlik ve rastlantı tanrısı olduğu, hatta bu işlevlerinin onun kişinin hayattaki yazgısını değiştirme yeteneğiyle bağlantılı olduğu fikrini detaylandırmak için evrim ve sanatla ilgili fikirlere başvurdum. Şu üçü aynı şeye tekabül eder: köyden ayrılmak, pazaryerindeki tesadüf ve talihin dönmesi. Ajaolele'nin durumundaki değişim, yani onun "takipçileri olan birine" dönüşmesi kendi köyünde asla başına gelmeyecek bir şeydir, çünkü köy kurallarla yönetilen ve bir erkeğin "başlık parası ödemeden gelin alamayacağı" bir yerdir. Böyle köklü bir değişim yaşaması için Ajaolele'nin güzel bir tesadüfe ihtiyacı vardır ve "yola çıkması" ya da "pazaryerine gitmesi" durumunda bu tesadüfle karşılaşma olasılığı artacaktır. Bu ifadeleri, kendimizi onların düz anlamlarıyla sınırlamamamız gerektiğini hatırlatmak için tırnak içine alıyorum. Burada söz konusu olan, hayata yönelik bir tutumdur ve bu tutuma sahip olmak için ille de memleketinizden ayrılmanız gerekmez. Duchamp bunu açıkça ortaya koymuştur. Evinizde, memleketinizde veya zihninizde de yolda olabilir, alışkanlığın ve planlamanın yer yer gözden sakladığı rastlantılar bolluğuna dikkat kesilebilirsiniz. Şöyle eski bir deyiş vardır: "Şans plandan arta kalandır." "Eshu'nun farkında olmak," gözün onu çevreleyen artığı, tam orada mevcut olan bereketli, hazıryapım dünyayı fark ettiği bir zihin çerçevesine girmek demektir.

Bütün hilekârlar kapı aralığı civarında takılmaktan hoşlanır. Kapı aralığı, derinden değişim yaratan rastlantıların gerçekleştiği yerlerden biridir. Eshu da bu anlamda istisna değildir. O en çok da gökyüzü ile yeryüzü arasındaki kapı aralığından hoşlanır, yüzünün kehanet tablasında yer almasının nedeni de budur. Kehanet sanatı gökyüzü ile yeryüzü arasında kısa bir çakışma anı yaratır. Eshu iki-

sinin olumsallığının açığa çıktığı noktada yer alan oynak bir tür menteşedir ve bu sıfatla da işlerin gidişine bağlı olarak kaderi tecelli ettirir veya tersine çevirir. Kader pekâlâ gökyüzünde kararlaştırılmış olabilir ama sonuçta burada, yeryüzünde vuku bulacaktır ve gökyüzü ile yeryüzü arasında bu kaypak aracının ikamet ettiği bir boşluk bulunmaktadır.

Eshu'nun o boşlukta cereyan eden alışverişi canlı tutma arzusu, onun rastlantıya olan düşkünlüğünde kilit bir istisnanın söz konusu olduğu anlamına gelir. İnsan soyu tanrılara kurban vermek *zorundadır*; şansa bırakılamayacak yegâne kural budur.[42] Bu durum, Eshu'nun süreğen belirsizliğine uygun bir istisna oluşturur, zira kurban iki dünya arasındaki alışverişi sürgit kılar ve aracıya vazifesini verir. Kurban bir kere devreye girdi mi alışveriş tesis edilir, Eshu oyununa başlayabilir ve onun müdahalelerinin isabetli, güvenilir ve muğlaklıktan uzak olup olmamasına ne tanrılar ne de insanlar hükmedebilir. İnsanlar kurban vermeyi reddedecek olursa, Eshu onlara muhakkak ıstırap getirirken, kurban verdikleri takdirde, Eshu kaderin tasarılarına bir parça şans katar. Yorubalar tanrıları ihmal edecek olursa, Eshu başlarına mutlaka bir bela getirir ama onlar tanrılarını hatırlayınca, Eshu da sürprizler ve baht dönüşleri için gerekli alanı açar.

O halde, "kurbanı icra eden" tanımı Eshu için dört dörtlük bir sıfattır ama bunun dışındaki alanlarda Eshu o kadar da kurallara bağlı değildir.[43] Bir kere, icrasında ısrar ettiği kurban türünün yapısında olumsallık vardır. Kurban ediminin *nerede* vuku bulduğuna dikkat edin. Bir halk masalında anlatıldığına göre, insanlar "bugün" kurban verir ve "kurban etini Eshu'nun yaşadığı kavşaklara koyar; kuşlar ve hayvanlar bu etten paylarına düşe-

[42] Ogundipe I, s. 120, 234-35; ayrıca bkz. Bascom, s. 103, 105, 118.

[43] Ogundipe I, s. 234.

ni alır."[44] Başka bir halk masalında da şöyle deniyor:[45] "Dışarıda veya yol kenarında bulunan her tür kurban Eshu'ya aittir. Eshu kurbana doyduğunda, başka canlıların da (kuşlar, hayvanlar ve böceklerin) kurbandan paylarını alabilmesi için etlerin kavşaklara, şehir kapılarına, yol kenarlarına, çalılıklara, maun ağaçlarına, çöplüklere veya su kenarlarına götürülmesini ister."* Bir diğer halk masalında da, Eshu'nun insanlara "kavşaklarda kurban kestikleri müddetçe daima yanlarında olacağını" söylediği aktarılır.[46]

Kısacası, Eshu'yla bağlantılı kurban olumsallık alanlarında, insanların öngörülemez şeylerle karşılaşabilecekleri yerlerde toplanır. Bir başka deyişle, Eshu'nun kurban töreni, korunaklı bir tapınağın sunağında değil, kaçamaklı yerlerde gerçekleşir; yolcular, tacirler, köpekler ve yabani kuşlar bu kurban yiyeceğini yiyebilir. Bu kurban edimi bilinenin kıyısında, "yolculara özgü" ya da "yabani" olan bir unsurun veya "çöp yığınına ait" şeylerin içeri girebileceği bir delik, bir gözenek açar. Söz konusu olan, iki-yollu bir kurban, başka bir deyişle bir eşik kurbanıdır, bu yüzden de kökten değişim olanağını yürürlüğe sokar.

Eshu'nun müdahalelerinin rastlantısallığında mekân meselesini aşan bir yan vardır. Ölümsüzler Eshu'ya taşıması için mesajlar verebilir, ama herkes ona güven olmayacağını fi tarihinden beri bilir. Hatırlayın, Eshu palmiye çekirdeklerini "hileyle" ele geçirir ve yaradılış esnasında tanrılardan birini sarhoş eder. Hatta bir defasında güneşle ayı

---

[44] Ogundipe II, s. 106.

[45] *A.g.e.*, s. 95.

* Yunanistan'da, yemek adakları aynı şekilde yollara, yol kenarlarındaki Hermes heykellerine bırakılır. Carl Kerényi'ye göre, bu adaklar onları "Hermes'in ruhuyla, tam da onun yapacağı gibi Tanrı'dan çalan aç yolcular için beklenmedik bir lütuftur" (Kerényi, *Hermes*, s. 24).

[46] Ogundipe II, s. 106.

öyle birbirine düşürür ki, ikisi her zamanki yörüngelerini terk eder. Bazı hikâyelerde, tanrıların Eshu'yu bu bitmeyen fitneciliği yüzünden gökyüzü yerine, yeryüzünde yaşamaya mahkûm ettiğini anlatılır. Yine böyle bir halk masalında anlatılana göre, Eshu birinin iyi talihini öyle kıskanır ki, tanrıların arasında dolaşıp onların dedikodu yapmasına ve birbirlerini aldatmasına yol açar. "İşte bu olaylara yol açtığı için, Eshu kavşaklara sürgün edilmiştir."[47]

Eshu'nun tanrıları aldatma isteği, onun fanilerin güvenilir dostu olduğu anlamına gelmez ama. Kehanet tablasındaki yüzü onu gökyüzü ile yeryüzü *arasına* yerleştirir ve bu, Eshu'nun her iki tarafta da belirsiz bir nitelik taşıdığına delalettir. Ona düzülen methiyelerde şöyle denir: "Kurbanı bölüştürme şekliniz, insanların hakkaniyetinizden şüphe etmesine yol açabilir."[48] Eshu "parayı gizlice alır." O "kayda değer yöntemleri olan" biridir, ama "sokaklarda aylak aylak dolaşarak adaklardan para toplar." O "adak parasını kendine mâl etme cüretini gösterendir." Bu konuda söylenecek daha çok şey var, ama buradaki ana fikri şöyle özetleyebiliriz: Mübadelenin yeryüzü tarafında böyle varlıklı bir kleptoman varken, insanlar tanrılardan daha iyi durumda sayılmaz.

Eshu'nun kadim armağanı olan palmiye çekirdeği kehaneti insan-tanrı ilişkilerine arabulucu bir belirsizlik ilkesi getirmiştir. Bu arabulucuk sayesinde tanrılar "yeryüzünde dolaşan çocuklarıyla" temas kurmuştur ama Eshu'ya güven olmayacağı için, onları bir parça riske atan bir temastır bu. Böylece tanrılar Eshu'ya her başvurduklarında kendilerini yeni bir altüst oluşa açmış olurlar. Buna karşılık, insanlar aynı yolla bir kurum olarak kehanete has olumsallığa kavuşmuştur; kehanet sanatı onların kutsallığa bir an için bile olsa rastlantısal bir bakış atmasını

---

[47] Pelton, s. 139; Ogundipe II, s. 174; ayrıca bkz. II, s. 87, 90-91.

[48] Ogundipe II, s. 9, 17, 18, 29; ayrıca bkz. I, s. 138-39 ve II, s. 22, 30, 38.

sağlamıştır belki ama bu, kutsallığın ne anlama geldiğini bilmenin garanti bir yolu değildir. Gökyüzünün veya yeryüzünün kuralları tarafından sınırlanmayan Eshu ise iki dünya arasında veya iletişim kurmaya çalışan herhangi iki şey arasında durur. Yalnız, Eshu bu ara konumda, sadakat timsali bir verici-alıcıdan çok, değişken, puslu, parazitli ve insanların yaktıkları ateşin dumanıyla kaplanmış bir atmosfere benzer. İnsanlar daha yüce anlamlar ararken bu bir sorun gibi görünebilir ama aslında bir lütuftur, çünkü iki dünya arasındaki boşluk tamamen kapalı olsaydı, kader hakikaten de bağlayıcı olurdu ve her iki tarafta da ne iki-yollu rastlantıya ne de kökten değişime rastlanırdı. "Evrendeki her şey rastlantı ile zorunluluğun sonucudur," diyor Demokritos.[49] Dünyada önceden planlanmış tasarılar vardır ama rastlantısal olaylar da vardır, ki bu da tasarının ve tertibin asla son bulmayacağı anlamına gelir. Rastlantıya açık sanat pratiklerinde veya Batı Afrika kehanet sanatlarında, insanların yazgı ile belirsizliğin oyununa katılmasının bir yolu vardır. Zaten bu dünya da biteviye o oyundan doğar.

[49] Akt. Monod, s. v.

6

ŞANSLI BULUNTU‡

Zihnin zemini kavşaklarla döşelidir.
– Paul Valéry

Sadece ve sadece rastlantının bizim için
bir mesajı vardır. Zorunluluktan doğan her şey,
beklediğimiz ve günbegün tekrar ettiğimiz
her şey dilsizdir. Yalnızca rastlantı
bizimle konuşabilir. Kahve falı bakarken
fincanın dibindeki şekilleri yorumlayan
çingeneler gibi yorumlarız onun mesajlarını.
– Milan Kundera[1]

BİR HERMES ARMAĞANI

Kuşun biri bir keresinde çalışma odamın kapısının dışına incecik dallar ve yosunlardan bir yuva yapmış ama yaparken alışılmışın dışına çıkarak, bilgisayar çıktılarımın kenarından koparılmış iki kâğıt şerit de kullanmıştı. Kuş bu beyaz kâğıt şeritleri özellikle

‡ Türkçede "buluntu" sözcüğü arkeologların veya koleksiyonerlerin arayış sonucunda buldukları parçalar için kullanılır. "Şanslı buluntu" diye karşıladığımız bölümün başlığındaki (*The Lucky Find*) "buluntu" ise tamamen rastlantı eseri bulunan bir şeyi belirtmektedir -çn.

[1] Kundera, s. 48.

aramamıştı ama bulduğunda, onlarla nasıl yaşanabilir bir ev kurulacağını biliyordu. "Ben aramam, bulurum!" Picasso'nun bu ünlü sözü, amaçsızca dolaşmanın onun sanat pratiğindeki karşılığını ortaya koyuyor. Her iki örnekte de, türlü olayın vuku bulduğu dünyada kendi evindeymiş gibi hareket eden ve tasarlamaktan yahut amaçlılıktan çok, birer işaret lambası gibi yanıp sönen günlük rastlantılar bolluğuna bağlı olan bir zekâ söz konusudur. "Rastlantı duyunun tüm yollarına akın eder: Kendini her şeyden daha çok hissettirir:"[2] Filozof C. S. Peirce'in bu sözlerine tam da bu paragrafları yazdığım sırada rastladım (yani kuşa rastladıktan sonra). Bir keresinde bir arkadaşım bana, tezini yazarken tıkanıp kaldığı bir esnada kütüphanede amaçsızca dolaşırken, tam da ihtiyacı olan yazının açık durduğu bir masaya rastladığını anlatmıştı. Antonio Stradivari bir gün Venedik'te yürürken bir yığın ıslanmış, kırık kürekle karşılaşmış ve en güzel kemanlarından bazılarını bu kürekten yapmıştır.[3] Mozart bir gün bir sokak satıcısının kafesinde şakıyan bir sığırcık duymuş, piyano ve orkestra için yazdığı sol-majör konçertosunun son bölümünü bu sayede bestelemiştir.[4] Picasso'nun en ünlü heykellerinden biri de yine böyle şanslı bir buluntunun eseridir:

> O boğa başını nasıl yaptım, tahmin edin. Bir gün çöplüğün tekinde paslı bir bisiklet gidonunun yanında öylece duran eski püskü bir bisiklet oturağı buldum... ve zihnim bu ikisini o anda birbirine bağlayıverdi. Bir *Tête de Taureau* (*Boğa Başı*) yapma fikri, ben daha bunu fark etmeden önce aklıma gelmişti. Bana düşen sadece iki parçayı lehimlemek oldu, o kadar...[5]

---

2 Akt. Hacking, s. 200.

3 Nachmanovitch, s. 87.

4 Mozartla ilgili bu hikâye için Eric Moe'ya teşekkür ederim.

5 Picasso, s. 157. Picasso *Boğa Başı*'nın hikâyesini başka bir yerde

Tesadüfi buluntu ve keşifler hep yanımızdadır, yeter ki yerleşik fikirler duyuların yolunu kesmesin.

Yoruba halk masallarında şanslı buluntu genellikle onu tesadüfen bulan bir yoksulu zengin edecek "boncuk dolu bir çukurdur."[6] Bazen Eshu bu boncukları bir el çırpmasıyla ortaya çıkarıverir, ki bu durumda rastlantısal kazanç (tıpkı Ajaolele'nin başına gelen talihli tesadüf gibi) Eshu'nun armağanı olarak karşımıza çıkar. Klasik Yunan'da şanslı buluntu, "Hermes'in armağanı" anlamına gelen *hermaion*'dur. Kuşkusuz, her iki karakterde de, şanslı buluntu ile talihsiz kayıp birbiriyle yakından ilişkilidir. Hermes cömert bir hırsızken, Eshu zengin bir kleptomandır; bulmak da, kaybetmek de onların müphem dünyasına aittir. Carl Kerényi günlüğünde bir tekne gezisi sırasında kitaplarından birini nasıl kaybettiğini şöyle anlatıyor: "Hermes yine ... benimle oyun oynamak mı istiyordu?.. Biri benden bir şey çalmış hissiyle kalakaldım, tekinsiz bir his bu, belli belirsiz bir vaziyet değişikliği - tam anlamıyla hermetik bir şey."[7] Rastlantısal kayıp da rastlantısal kazanç da bu iki figürden doğar ve değişmeden kalan tek şey rastlantının kendisidir.

Yine de, bu formülasyon durumun nüanslarını izah etmekten uzaktır, çünkü daha yakından bakıldığında, Hermes'in veya Eshu'nun meydana getirdiği şeyin *mutluluk verici* bir tesadüf, yaratıcı bir rastlantı olduğu görülür (Hermes hırsızlık yapar ama sürekli "şans getiren," "yardıma hazır olan," "delicesine sevinç veren" sıfatlarıy-

---

anlatırken de şöyle eğlenceli bir fantazi ekler: "Sonunda bu gidonla oturağı alıp, herkesin bir boğa başı olduğunu fark ettiği bir boğa başı yaptım. Dönüşüm gerçekleşmişti ve ben diliyorum ki, bunun tam tersi bir dönüşüm de gerçekleşsin. Benim yaptığım boğa başı bir gün çöpe atılsın ve çocuğun biri onu bulup şöyle desin: İşte bisikletim için harika bir gidon" (Picasso, s. 156).

6 Bascom, s. 500-1, 157, 499, 173.

7 Kerényi, *Hermes, Guide of Souls*, s. iv-v.

la anılır).[8] Kerényi'nin "tekinsiz" sıfatını seçmesi dikkat çekici: Hilekârın mıntıkasında neyin kazanç, neyin kayıp olduğunu kim bilebilir? Burada yönünüzü bulmanız güçtür. Ortada bir vaziyet değişikliği vardır ve bildiğiniz tek şey de budur, çünkü tekinsiz bir mekânda adlandırmalar dağılıp gider, ani bir kayıp (bilgisayarım çöktü, anahtarlarım kayboldu) bir saltoyla birdenbire bir kazanç halini alabilir (yavaşlıyorum, ormanda yürümeye gidiyorum).

"Bulma" fikrinin kendisi zaten bu belirsiz mekânı adres gösterir. Bu dünyada bir şeyler elde etmenin tonla yolu vardır: Bir şeyi emeğinizle yapabilir, satın alabilir, armağan olarak alabilir ya da çalabilirsiniz. "Bulmak" ise bu listede bambaşka bir yere sahiptir. Örneğin, tenha bir park yerinin köşesindeki süprüntünün içinde bulduğum beş dolarlık banknotu cebe indirecek olsam, hırsız mı olurum? Aristoteles'in iki-yollu rastlantı örneğindeki gömülü hazine bulan çiftçiye ne diyeceğiz? Çiftçi gömülü altını ne çalışarak kazanmış, ne bir arkadaşından veya akrabasından hediye almış, ne çalmış, ne de satın almıştır. Burada şaibeli bir alandayızdır ve buna şaibeli bir dil eşlik eder. Daha eski bir söz olan "kavşakta buldum"un Amerikan versiyonu "kamyondan döküldü"dür.

Sevindirici tesadüften bahsederken, rastlantının olumsuz yanını reddediyor değilim. Rastlantının büyük kayıp ve ıstırapları da beraberinde getirebileceğini, olumsallığın büyük trajedilere yol açabileceğini hepimizi biliriz.[9]

---

[8] Hermes için kullanılan ilk açıklayıcı ad olan *erioúnion*'un bu çevirileri *Hermes'e İlahi*'de verilmektedir. Bkz. satır no 3; ayrıca bkz. satır no. 551.

[9] Olumsallık ve trajediden bahsederken, aklımda Martha Nussbaum'un *The Fragility of Goodness* kitabının "antik Yunan'da şans ve etik"le ilgili bölümü var. Nussbaum'a göre, Yunan tragedyaları amansız olumsallıklardan kaynaklanır ve Nussbaum olumsallığın amansız olduğunu fark etmiş olmaları bakımından tragedya şairlerini idealist Platon'dan daha bilge bulur. Bu dünya bizi

Elimde, Kırkurdunun Ölüler Diyarına gidiş hikâyesini anlatan bir Nez Percé kadının kaydı var; kaydın sonunda kadın şöyle diyor: "Küçükken bu hikâyeyi dinleyip dinleyip ağlardık."[10] Snorri ise Baldr'ın ölümünün "tanrıların ve insanların başına gelen en büyük talihsizlik" olduğunu söylüyor.[11] Eshu'nun bir dizi rastlantıyla zengin bir adamı sevdiği herkesten ve her şeyden mahrum bıraktığı Eyüpvari bir hikâye var.[12] Ama bunlar hilekâr hikâyelerinin hakim tonuna gerçekten istisna oluşturan örnekler ve aşırı kibir yahut aşırı denetim bu hikâyelerde çoğunlukla etken unsur karşımıza çıkıyor.

Hilekâr hikâyelerinin tipik tonuna gelince, örnek olarak Hermes'in tesadüfi karşılaşmalarından ilkini ele alabiliriz. Yeni doğmuş bir bebek olan Hermes annesinin evinden çıkarken "geniş mağaranın eşiğini geçtiği sırada bir kaplumbağaya rastladı."[13] Hermes eşikte, yani yeraltı dünyası ile yerin üstündeki dünya arasındaki sınırda, kavşaktaki rastlantıların Eshu-noktasında, tam da çöplükteki bisiklet parçalarıyla karşılaşan Picasso gibi "bir kaplumbağaya rastladı, böylece kendine bitmez tükenmez bir servet kaynağı edinmiş oldu."[14] Öyle herkesin anlam çıkarabileceği bir karşılaşma değildir bu ("Oradaki de ne öyle?" "Sadece ihtiyar bir kaplumbağa, canım.") ama söz konusu Hermes olunca, karşılaşma bereketli bir şeye dönüşür.

---

olumsallığa boğar; bu yüzden, olumsallığın üstesinden gelmek, bu dünyayı, bildiğimiz haliyle insanı terk etmek anlamına gelecektir. Öte yandan, bu insani dünyayı bırakmadan onu sebatla sürdürmek, ille de sırf trajediyle baş başa kalacağımız anlamına gelmez, çünkü olumsallık ile şansın -Nussbaum'un sessizce geçiştirdiği- komik, hatta kurtarıcı bir yanı da vardır.

[10] Wilson, *Nez Percé Stories* (ses bandı).

[11] Akt. Young, s. 81.

[12] Ogundipe II, s. 136-42.

[13] *Hermes'e İlahi*, satır no. 23-24.

[14] *A.g.e.*, satır no. 24.

Antropolog Victor Turner eşiktelik konusunu ele aldığı *The Ritual Process* (*Ritüel Süreç*) adlı klasikleşmiş kitabında arada olma durumunun "üretken" ve "spekülatif" olduğuna dikkat çeker;[15] aradalık durumuna kendi isteğiyle giren zihin yeni yapılar, yeni semboller, yeni mecazlar çoğaltır, yeni müzik enstrümanları da cabasıdır.

Bu gibi anların (sürpriz, hızlı düşünme, ani kazanç ânlarının) bileşenleri, onları trajediyle değil, mizahla doldurur. Hermes kaplumbağayla karşılaşınca güler ve liri nasıl yapacağını anlayınca hafif manik bir ruh haline bürünür: "Dertlere garkolmuş bir insanın kalbinden geçenler misali, gözlerde çakan ani bir kıvılcım misali hızla bir düşünce geçti Hermes'in kafasından. Hermes tam o anda ne yapacağından emin oldu ve kolları sıvadı."[16] Bir keresinde bir gel-git havuzunda denizkestanelerine rastlayan Picasso o an yaşadığı keyfi şöyle anlatır: "Görme duyusu sürprizlerden hoşlanır... Mizahta da aynı hakim yasa geçerlidir. Sadece beklenmedik bir espri sizi güldürebilir."[17] Kıvrak zekâ aramadığı veya ummadığı şeyi bulmaktan memnun olur. Bir keresinde biri Picasso'nun bir nevi "araştırma" adına resim yaptığını söyleyince; bu sözler Picasso'nun canını sıkmış ve onu "bulma"ya yüklediği anlamı formülleştirmeye sevk etmiştir:

> Bana göre resim söz konusu olduğunda aramak hiçbir anlam ifade etmez. Asıl mesele bulmaktır. Gözleri yere sabitlenmiş bir halde, talihin yoluna bir cep defteri çıkarmasını beklemekle hayatını geçiren birini takip etmek kimsenin ilgisini çekmez. Bizde hayranlık değilse bile merak uyandıran, aramaya niyetlenmediği ... bir şeyi bulan kişidir...

---

[15] Turner, *Ritual Process*, s. 127-28, 133.

[16] *Hermes'e İlahi*, satır no. 43-46.

[17] Picasso, s. 90.

> Ben resim yaparken, aradığım şeyi değil, bulduğum şeyi göstermeyi amaçlıyorum.[18]

Talihi yöneten tanrılar her kimse, yolunuza bir şeyler bıraktıkları kesindir, ama bu şeyleri ararsanız bulamazsınız.

Nereden geldiği belli olmayan şanslı buluntu girdiği her dünyada potansiyel olarak rahatsız edicidir. Şanslı buluntu ahlakçıların muhtemelen yakınmasına, kumarbazlarınsa sevinmesine yol açarken, geri kalan herkes bu yeni şeyin sahiden de hayırlı olup olmadığını görmek için bekler. Her halükârda, şanslı bir buluntunun beraberinde getirdiği aksilik ve sevinçleri tam olarak anlamak için daha eksiksiz örneklere ihtiyacımız var. Meksika ve İtalya'da çalışmalar yapmış bir antropolog olan George Foster 1965'te, komşularının talihi aniden değişmiş olan köylülerin bu durumu nasıl karşıladığına da kısmen yer veren bir makale yayımlamıştır. Foster "Peasant Society and the Image of Limited Good" ("Köylü Toplumu ve Sınırlı Mal Mevcudu Fikri") başlıklı makalesinde köylü davranışının aksi halde çoğu kez kafa karıştırıcı olan ayrıntılarını anlamanın yolunun köylülerin sınırlı servet inancını hesaba katmaktan geçtiğini ileri sürer. Buna göre, köylüler cemaatteki servet miktarının sabit olduğuna inanmakta, dolayısıyla içlerinden birinin birdenbire zenginleşmesini bir başkasının ya da topluluğun tamamının fakirleşmesine bağlamaktadır. Bu fikir, Foster'ın ele aldığı türden kapalı cemaatler için geçerlidir. Diğer türlü söylersek, servetin açıkça topluluğun nominal sınırlarının dışından geldiği durumlar bu fikre istisna oluşturur. İçlerinden birinin göçmen işçi sıfatıyla emeğini satarak zenginleşmesi durumunda köylüler kendilerini üçkâğıda getirilmiş gibi hissetmez, zira bu yolla kazanılan paranın sınırın ötesinden geldiği açıktır.

[18] Picasso, s. 71-72.

Topluluk tarafından ayıplanmaksızın servet edinme biçimleri, burada ele almayı amaçladığım husus bakımından daha çarpıcı bir örnek arz ediyor. Sözgelimi, Güney İtalya'daki köylü topluluklarında bir kişinin ani başarısı, Foster'ın deyişiyle, "talihin armağanı" olarak görülür. "Zengin bir beyefendinin yoksul bir oğlana keman vermesi," "zengin bir hanımefendinin kimsesiz bir çocuğu evlat edinmesi," bir adamın ormanda gömülü "bir gizli hazine bulması" veya "bir başkasının piyango kazanacak kadar şanslı olması" işte bu şekilde karşılanan durumlardır.[19]

Foster bu gibi durumları "talihin armağanları" diye adlandırsa da, bunlar pekâlâ Hermes'in armağanları veya Eshu'nun armağanları olarak da nitelenebilir. Piyango söz konusu olduğunda, hem Hermes'in hem de Eshu'nun yönettiği "pay değişiminin" alanındayız demektir (hatırlayın, Hermes de kurban etini gelişigüzel pay ederek, kendi kurban ritüelinde aslında özel bir piyango düzenlemiş oluyordu). Ormanda gömülü gizli hazine söz konusu olduğundaysa, Eshu'nun bir anda ortaya seriverdiği boncuk dolu çukura veya belli hermetik kazanç türlerine (ileride değineceğim bir Horatius hikâyesinde, Hermes köylünün birine tarlasında altın buldurur) geliriz yine.

Köylü topluluklarındaki bu şanslı buluntu tarifiyle çok örtüşen kadim bir Hermes armağanı örneği daha var. Hermetik edim ile Foster'ın meseleyi komşuların doğru-yanlış anlayışı açısından ele alan bakışının çok net biçimde birbirine bağlandığı bir örnek bu. Platon'un diyaloglarından birinde, Sokrates arkadaşlarıyla ölümden sonra yaşam hakkında konuşur. "Şayet ruh ölümsüzse," der Sokrates, "onunla sadece hayat dediğimiz zaman dilimi içerisinde değil, daima ilgilenmemiz icap eder. Çünkü bu durumda onu ihmal etmek ziyadesiyle tehlikeli olacaktır. Şayet ölüm her şeyden kurtularak muaf olmak anlamına

[19] Foster, s. 307.

gelseydi, ahlaksızlar için bir Hermes armağanı [*hermaion*] olurdu, çünkü öldükleri zaman sadece bedenden değil, ruhlarıyla birlikte bütün kötülüklerinden de kurtulup muaf olurlardı..."[20]

İngilizcede bizim *saturday* (cumartesi) derken artık Satürn'ü düşünmeyişimiz gibi, Platon da burada *hermaion*'dan bahsederken Hermes'i aklından geçirmiyor olabilir elbette. Çoğu çevirmen *hermaion*'u, Hermes'le olan etimolojik ilişkisini atlayarak "nimet" ya da en iyi ihtimalle "tanrının lütfu" şeklinde tercüme etmektedir. Fakat söz konusu nimeti veya lütfu gönderen bir tanrı varsa, bu, Hermes'ten başkası değildir: Buradaki tartışma, Sokrates'in bizi zaptetmesi gerektiğini düşündüğü bir ahlaktan muafiyetle ilgilidir ve bu noktada doğal olarak, ahlakdışı bir kaçış sanatçısı olan Hermes akla gelir.

Mesele şu ki, Foster da Platon da şanslı bir buluntunun bizlere aksi takdirde kısıtlayıcı olan bir durumdan çıkış yolu sunduğu fikrindedir. Toplumsal ve manevi hayatın kumaşı yaşamlarımızı içine alır, şekillendirir ve bağlarken, şanslı bir buluntu bu kumaşta sıvışabileceğimiz bir delik açar. Foster'ın tarif ettiği dünyada şanslı buluntu topluluk içi karşılıklı ilişkilerin oluşturduğu ilmek ilmek örülmüş ağların dışından gelir. Üstelik, karşılıklılık ağları muazzam bir ahlaki ve etik rızayı beraberinde getirdiğinden, bu kapsayıcı ve zaptedici ağı, ahlakın dokuması olarak da tanımlayabiliriz. Olayları tez elden iyi veya kötü diye sınıflandırmak suretiyle çoğu deneyimimizin üstüne etik bir kafes yerleştiririz. Sokrates ölümden sonra hayat olmasaydı, kötülerin Hermes'in armağanlarını alacağını söylerken, aslında ahlak sistemlerinin hükmünden kaçmanın bir yolu olabileceği düşüncesine karşı çıkmaktadır. Bütün bunlar, şanslı bir buluntunun parçaladığı veya sıvıştığı kumaşı tarif etmenin son bir yolunu akla getiri-

[20] Plato, ed. Hamilton ve Cairns, s. 89.

yor, zira birçok gelenekte kolektif olanın talepleri bir nevi kader olarak düşünülür. Kader tanrıçaları da böyle bir mantıktan hareketle, dokuma ve örgü örme edimleriyle insanların hayatlarını şekillendiren dokumacılar olarak tasavvur edilmiştir.[21]

Bütün bunlara, yani karşılıklılık ağlarına, etik kafese, kaderin örgüsüne karşın, talihli bir çatlağa, insanı çepeçevre kuşatan kumaştaki bir deliğe karşılık gelen bir buluntu var elimizde. Demek ki, şanslı buluntu bir fırsat, yani aksi halde kapalı olan bir tasarıdaki gözenek yahut girilebilir açıklıktır. Yunanların böylesi bir açıklığı *poros* sözcüğüyle ifade ettiğini daha önce belirtmiştik. Yunanlar bu açıklık için bir de, dokuma sanatından gelen ve dokumacının mekiğini hızla inip kalkan çözgü iplikleri arasından geçirdiği o kısacık anı belirten bir terim olan *kairós*'u kullanıyordu. *Kairós* kumaşın dokumasındaki, zamanın dokusundaki veya kaderin ağındaki girilebilir bir açıklığı belirtir.[22] Altın gömüsü, ağır ağır giden kaplumbağa, bir sığırcığın şarkısı, kısacası, bizi çepeçevre kuşatan yapılardan türetilemeyecek tesadüfi karşılaşmalar hep bu gibi gözenek, delik veya anlık aralıklardan sıyrılıp gelir.*

---

[21] Bunun en iyi örneğine Nors mitolojisinde rastlarız. Bu mitolojide Norn'lar eğirme ve dokuma edimleriyle insanların kaderlerini belirleyen üç tanrıça olarak tasavvur edilir. (Yunan örneğinde yer bulduğu haliyle) kaderin topluluğun kolektif taleplerini ifade ettiği fikri için bkz. Dodds, s. 8.

[22] Onians, s. 343-48; ayrıca bkz. Hillman, s. 152-53.

* Hilekârla ilgili malzeme bu noktada, önceki kitabım *Armağan*'a bir cevap niteliği taşıyor. Kitabın girişinde, eski bir polemikçi taktiğine başvurarak, tezimi zayıflatabileceğini düşündüğüm şeylerin oluşturduğu yasak bölgeyi bizzat beyan etmiştim: "Bu kitapta pek çok meseleye değiniyor, başka birçok meseleyi de sessizce es geçiyorum" (Hyde, *The Gift* [*Armağan*], s. xvi). İşte, hilekârın armağanlarından bahsetmek bu sessizliği bozuyor.

Geleneksel armağan mübadelesi olumlu veçhesiyle ele alındığında, toplumsal bağlaşıklığa aracılık eder; topluluk yapıları,

Platon'un *Gorgias* diyaloğunda tartışmacılardan biri olan Kallikles konuşma esnasında yaptığı her yanlışa atlayıp onu kendi argümanı lehine kullanan Sokrates'in müdahaleleri karşısında yılar ve sonunda patlar: "Bu adam saçmalamayı kesmeyecek mi? Söylesene, Sokrates, bu yaşta kelimeler konusunda böyle kılı kırk yarmaya utanmıyor musun ki, birinin dili sürçecek olsa bunu bir Hermes armağanı gibi kendine nimet sayıyorsun?"[23] Kallikles burada Sokrates'in bir dil sürçmesini hermetik bir armağan saymasından yakınmaktadır, çünkü bu durum filozofa rakibinin argümanını delip o argümanın içine sızma fırsatı verir. Siz efsunlu sözler söyler gibi kendinizi kaptırmış konuşurken veya argümanınızın önemli noktalarını harp meydanına askeri birliklerinizi hizalar gibi sıra sıra dizerken birden bir hata yaparsınız. Diliniz size ihanet etmiştir ve bu hatanızı fırsat bilip kendisi için bir *hermaion* sayan rakibiniz derhal bu delikten içeri sızarak sizin gizli zayıf noktanıza saldırır.

Kuşkusuz, bugünlerde ihtiyar büyücü Freud'un izinden giderek, dil sürçmesini bilinçdışına açılan bir pence-

---

Armağan'ın 5. Bölümünde de ele aldığım üzere, armağan mübadelesi yoluyla eklemlenip pekiştirilebilir. Söz konusu yapı sizi olmak istemediğiniz bir yerde tutmadığı veya sizi topluluktan dışlamadığı müddetçe bu gayet iyi bir şeydir ve ortada bir sorun yoktur.

Foster'ın tarif ettiği köylü topluluklarındaysa bireyin topluluğun yapılarına uyması yönünde muazzam bir baskı vardır, dolayısıyla bireyin hayattaki payını veya kısmetini değiştirmesi çok küçük bir olasılıktır. Süregiden karşılıklılık sistemleri ve bu sistemlerin bünyesinde barındırdığı etik emirler, topluluğa ciddi bir istikrar sağlar ama bu istikrarın kendisi kişilerin yer yer kapana kısılmış hissetmesine yol açabilir. Hermes'in veya Eshu'nun armağanı, böyle bir bağlamda, kategorileri birbirine karıştıran ve eski mübadele sisteminin sınır işaretlerini allak bullak eden bir armağan olarak karşımıza çıkar.

[23] Plato, ed. Hamilton ve Cairns, s. 271 (*Gorgias* 489c).

re olarak görüyor, onun yüzeyin altında veya maskenin gerisinde olanı, kimi zaman konuşanın kendisinden bile saklı olanı açığa vurduğunu düşünüyoruz. Sözgelimi bir tanıdığımız "bir yonca" demek isterken "bir koca" deyiverdiğinde, aklından neyin geçtiğini şıp diye biliyoruz. Bu konuyu açmamın nedeni, şeylerin düzeni addettiğimiz yapıdaki bir gözeneğin veya deliğin, o düzenin diğer tarafında ne olduğu yönündeki eski soruyu gündeme getirmesidir. Şayet kader bizi çepeçevre kuşatmış durumdaysa, kaderin dışında ne yatmaktadır? Şayet Eshu ile Hermes birer haberciyse, rastlantısal armağanlarında hangi mesaj saklıdır? Şanslı buluntu onu tesadüfen bulan kişilere neyi açık eder?

Kadim veya inanan halkların çoğuna göre, cevap basittir: Rastlantılar aslında rastlantı değil, tanrıların takdirinin tecellisidir. Yeryüzünde olup bitenler semavi tasarının neticesidir ve tesadüf gibi görünüyorlarsa, bunun tek nedeni, gözlerimizin görünüşteki bu tesadüflerin aslında büyük planın sonucu olduğunu görme kapasitesinden yoksun olmasıdır. Yorubalar da bu yüzden palmiye çekirdeklerinin düşüş şeklinin aslında rastlantı olmayıp, kehanet tanrısı Ifa'nın takdiri olduğunu söylerler.[24] Bir Yunan kehanetleri uzmanı, bize antik Yunan'da "kuraların rastlantı eseri değil, tanrıların takdiri" olduğunu söylüyor.[25] Bu konudaki Hıristiyan anlayışı da yüzyıllardır böyledir. Robert Burton *Melankolinin Anatomisi*'nde (1621) şöyle der: "Kristof Kolomb Amerika'yı tesadüfen bulmadı; onu Tanrı yönlendirdi... Bu ona göre olumsal ama Tanrı'ya göre zorunluydu."[26] ABD'de Amiş cemaatleri bugün bile

---

[24] Bascom, s. 30; ayrıca bkz. s. 36, 68.

[25] Flaceliere, s. 17.

[26] *Oxford English Dictionary*, s. v. "contingent" (olumsal) §4. Rastlantı diye bir şeyin olmadığını düşünen inananlardan biri de Boethius'tur. Boethius'un *The Consolation of Philosophy*'de (*Felsefenin Tesellisi*) Bayan Felsefenin Romalı filozofa dediğine bakı-

piskoposlarını, Tanrı'nın takdirinin tecellisi olduğuna inandıkları bir kurayla belirlemektedir.

Eshu veya Hermes gibi bir karakterin şansın faili olarak düşünüldüğü durumlarda, tesadüflere yol açan hilekârın mesajlar getiren hilekârla bir ve aynı olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Yani, bu sistemlerde en azından duyacak kulağı olanlar nezdinde olumsallık kehanetle eşanlamlıdır. Eshu'nun kehanet tablasındaki yüzü de bunun göstergesidir: Bu yüz görünürdeki rastlantının aslında bir kehanet olduğu anlamına gelir; en azından, Eshu'nun duyduğu gibi duyabilenler için böyledir bu (Eshu'nun "bir kalbur gibi delik"[27] olduğu söylenen kulakları fevkalade açıktır). Hermes de müritlerine keskin kulaklar bahşeder; "üçüncü kulağın tanrısı" diye anılan Hermes bir rastlantıda saklı olan özü duyabilendir. Hermes'le özdeşleştirilen ve *cledonomancy* adı verilen bir kehanet biçimi vardır. *Cledonomancy* sözcüğü "rastlantısal ama alamet niteliğinde olan söz" anlamına gelen ve şanslı buluntunun dilsel versiyonu olan *cledon*'dan türemiştir. Pausanias "Pazaryeri-Hermes'i" denen bu kehanet biçimini uzun zaman önce şöyle tasvir etmiştir:[28] Akşam karanlığı çökerken fenerler yakıldığı sırada ricacı, Hermes heykeline "yerel bir madeni para" bırakıp, cevaplanmasını dilediği soruyu fısıldadıktan sonra ellerini kulaklarına kapatıp uzaklaşır. Ellerini kulaklarından çekince duyacağı ilk sözler sorusunun cevabıdır. Hatta bu sözlerin, onları baştan tasarlama ihtimali olmayan bir çocuk veya meczup tarafından söylenmesi daha iyidir.

Demek ki, Hermes de Eshu da rastlantının salt birer faili olmakla kalmaz, onun görünüşteki manasızlığında

---

lırsa, "rastlantı" ile kastı, "karmaşık bir hareketin nedensel bir bağlantı olmaksızın" ortaya çıkardığı olaylarsa şayet, böyle bir şey yoktur, zira "Tanrı her şeyi münasip şekilde düzenlemiştir" (Boethius, s. 105).

27 Ogundipe I, s. 138.

28 Pausanias'tan akt. Flaceliere, s. 9-10.

saklı olan semavi anlamların açığa çıkarılmasına da yardımcı olur. Modern dünyada da rastlantı ile içgörü arasında benzer bir bağlaşımla karşılaşırız, ama bizler tanrıların takdirine ilişkin kadim soruşturma sanatını psikolojik terimlere tercüme ettiğimiz için, keşfedilen anlamlar bu defa gökkubbede değil, kafadadır. Marie Louise von Franz tipik bir modern formülasyona yaslanarak şöyle diyor: "Kehanet teknikleri ... kişinin kendi bilinçdışı bilgisini harekete geçirme amaçlı tekniklerdir."[29] Von Franz, Jung'un öğrencilerinden biriydi ve bilindiği gibi, *I Ching*'e yazdığı önsözde (diyelim ki, uzak bir şehirdeki tekinsiz karşılaşma veya Mayısın üçünde maça üçlüsünün gelmesi gibi) eşzamanlı olaylara bir anlam atfettiğimizde, "gözlemcinin veya gözlemcilerin öznel ... durumlarına" dair içgörü elde ettiğimizi belirten de Jung'du.[30] Freud kehanetle bu kadar doğrudan ilgilenmemiş olsa da, rastlantı konusunda benzer bir anlayışa sahipti. "Hatalar psikolojisi" üzerine verdiği tüm dersler, dil sürçmelerinin "izaha değer olmayan önemsiz rastlantılar olduğunu" söyleyecek şüphecilere cevap niteliğindedir.[31] Freud ise, onların aksine, bilinçdışında saklanan şeylerin sadece "talihli birer rastlantı kılığına girdiğini" ve bizim maskeyi kaldırmayı öğrenmemiz gerektiğini ileri sürer.[32] Dil sürçmeleri ve başka hatalar birer "rastlantı değil," "ciddi zihinsel edimlerdir; kendilerine göre anlamları vardır."[33] Görünüşteki hatalar hermeneutik "cesarete ve kararlılığa" sahip herkese birer "alamet" olarak görünecektir.[34]

Sanırım, 20. yüzyılda çok sayıda sanatçının da bu konuda benzer bir anlayışa sahip olmasının tesadüf olmadı-

---

[29] von Franz, s. 38.

[30] Jung, *I Ching*'e Önsöz, s. xxiv.

[31] Freud, s. 27.

[32] *A.g.e.*, s. 69.

[33] *A.g.e.*, s. 41.

[34] *A.g.e.*, s. 53.

ğını söylemek zorundayız. Picasso hiçbir resmin önceden tasarlanamayacağı ama hiçbir şeyin de tesadüf olmadığı fikrindeydi,[35] ki Picasso'nun derinde yatan benliğe olan inancını anlamadığımız müddetçe bize çelişkili görünecek bir fikirdir bu. Ona göre, sanatçı ille de farkında olması gerekmeyen bir kişiliğe sahiptir. Picasso bir keresinde şöyle demiştir: "Bir sanat eserini hesaplamaların, yani eser sahibi için çoğu kez bilinmez olan hesaplamaların ürünü olarak görüyorum. Sanatçı tam anlamıyla, güvercinliğe dönüşünü hesaplayan bir posta güvencini gibidir. Zekâyı önceleyen hesaplamadır bu."[36] Bu güvercin benzeri sanatçıya yol gösterense arzuları, itkileridir. Bir sanat eseri için "önemli olan, kendiliğinden ve itkisel olandır."[37] "Sanat bir güzellik kanununun uygulanması değil, içgüdünün ve beynin her tür kanunun ötesinde tasavvur edebilecekleridir. Bir kadına âşık olduğumuzda onun uzuvlarını ölçmeye başlamayız. Onu arzularımızla severiz..."[38]

Picasso'nun genç sanatçılara verdiği başlıca ödevlerden biri, kusursuz bir daire çizme çalışmasıydı.[39] Oysa kusursuz bir daire çizilemez; herkesin çizdiği dairede öyle ya da böyle bir yamukluk vardır ve o yamuk daire *sizin* dairenizdir, *sizin* tarzınıza dair bir içgörü sunar. "Yapabildiğiniz en iyi daireyi yapmaya çalışın. Sizden önce kusursuz bir daire çizen hiç kimse olmadığı için, yapacağınız dairenin tamamen size ait olacağından emin olabilirsiniz. Ancak o zaman özgün olma şansınız olur."[40] İdeal olandan sapmalar tarza dair bir içgörü sunar, dolayısıyla, diyor Picasso, "insanın kişiliği yaptığı hatalardan belli olur."[41]

---

35 Bkz. Ashton, Picasso içinde, s. xxi.

36 Picasso, s. 30.

37 *A.g.e.*, s. 21.

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

39 *A.g.e.*, s. 47.

40 *A.g.e.*, s. 45.

41 *A.g.e.*, s. 45.

Demek ki, bir sanatçının rastlantılarla iş görürken, bir yandan da "rastlantıların olmadığı" bir eser yaratmasının mânâsı budur. "Rastlantılar, onları değiştirmeyi deneyin, bakalım - bu imkânsızdır. Rastlantı insanı açığa vurur."[42] Jung ve Freud için olduğu gibi, Picasso için de rastlantılar başlarına geldikleri kişinin gizli yanını gösterir.

Şu halde, antik veya modern fark etmez, süregiden bir düşünce hattına göre, rastlantılar gizli amacı veya tasarıyı açığa vurmak üzere yaşamlarımızın yüzeyini çatlatır. İncelikle iç içe geçmiş düşünce ve toplumsal pratik yapıları istikrar ve yapı sağlarken, bir nevi körlüğü ve ahmaklığı da beraberinde getirir. Hermes'in armağanlarıysa bu dokularda, başka âlemlere anlık bakışlar atmamızı sağlayan küçük delikler açar.

Şanslı bir buluntunun neyi açığa vurduğu sorusuna verilebilecek cevaplardan hiç değilse biri budur. Ama bu noktada Hermes'in kendisi olan bitenleri daha çetrefilli hale getirmek üzere ortaya atılabilir. Kaplumbağaya rastladığında, kendisine bir *hermaion* veriyor gibidir. Bunun üstüne şöyle sorabiliriz: Bu *hermaion* neyi açığa vurmaktadır? Kim kime bir mesaj göndermektedir? Apollon'un sığırlarını kestiği zaman Hermes'in kurban etini kurayla pay ettiğini de aklımızda tutalım. Şayet bu türden kuralar tanrıların takdirini açığa vuruyor, yani vahiy ediyorsa; o zaman kurayı düzenleyen bir tanrı tam olarak ne yapmaktadır ve bu durumda kimin takdiri açığa vurulmaktadır?

Bazı Eshu hikâyelerinde de benzer muammalar baş gösterir. Neticede, Eshu gökkubbeye rastlantıyı getirir (yaratıcıyı sarhoş eder, bir kere). Üstelik, palmiye çekirdeği kehanetine bazen tanrılar da ihtiyaç duyar. Bir hikâyede, yıldırım ve şimşek tanrısı Sango'nun başı derde girer ve palmiye çekirdeği atıp bunun nedenini bulması için Ifa'ya

[42] *A.g.e.*, s. 91; ayrıca bkz. xxi.

yalvarır.[43] Küba'dan bir Yoruba hikâyesindeyse, başına gelmedik kalmayan "tanrılar kralı" Obatala durumun içyüzünü anlamak için Ifa'dan yardım ister. Hikâye şöyle biter: "Obatala tanrıların bile kehanetsiz yaşayamayacağını anlamıştı."[44] Bu da Hermes'in götürdüğü paradoksun aynısına götürür bizi. Tanrılar, tanrıların takdirini soruşturduklarında ne öğrenirler? Hilekâr Eshu kehanetin habercisiyse eğer, palmiye çekirdeklerini Obatala'nın kendisi attığında Eshu kimin mesajını iletmiş olacaktır?

Bütün bunlar bizi yine önceki bir meseleye götürüyor: Şayet Loki'den Eshu'ya, etrafta bir hilekâr varsa, tanrıların kendileri de belirsizlikten mustarip olacaktır. Gökkubbenin kendisi de rastlantıdan muaf değilse, o halde rastlantısal buluntu zaman zaman ilahi takdirden veya gizli amaçtan başka bir şeyi haber verecektir. Carl Kerényi'nin bir sözü bu "başka şeyin" ne olabileceği konusunda fikir vericidir: "Şans ve rastlantı tarihöncesi kaosun bünyevi bir parçasıdır, Hermes de tarihöncesi kaosun bu hususiyetini (rastlantıyı) Olimpik düzene taşır."[45]

Bu fikre göre, kozmosun kendisi kuşatıcı bir kumaştır ve dışında kaos, kargaşa, keşmekeş vardır. Psikanalist James Hillman'a bakılırsa, "fırsatlar yalın, katışıksız armağanlar değildir... Bilinmeyen evveliyatlarının karanlık ve kaotik izlerini taşırlar..."[46] Daha yüksek bir düzen ve tasarıya ilişkin savlarımız kimi zaman kendi olumsallığımızı görmezden gelmemize yardımcı olsunlar diye uydurduğumuz fabllardır. Rastlantılar hayatın kumaşında küçük delikler açar. Fransız bir bilim felsefecisi olan Michel Serres *Hermès* genel başlığı altında yazdığı kitaplardan birinde, şeylerin altında yatan birliğe ilişkin varsayımlarımız

---

[43] Ogundipe II, *s.* 172.

[44] Thompson, V. Kısım, *s.* 1; ayrıca bkz. Cabrera, *s.* 163-64.

[45] Kerényi, "Primordial Child," *s.* 57.

[46] Hillman, *Puer Papers*, *s.* 154.

hakkında kuşkucu fikirler ortaya atar. "Gerçek," Serres'e göre, "dalgalı paçavralardan yapılmış," "düzensiz" bir şey olabilir. "Şeylerin durumu, denizin gürültülü ve hemen hiç anlaşılmamış kargaşasının ortasında duran takımadalar gibi saçılmış adalardan ibarettir" belki de.[47] Hilekârın rastlantıları muhtemelen daha üstün bir düzene sahip olan saklı âlemleri değil, yer değiştiren parçaların, gürültünün ve kusurluluğun dünyasını açığa vurur. Görünüşe göre, antenlerinin olması gereken yerde ayaklarla doğan meyve sineği işe yarar bir mesaj almamıştır. Rastlantı, rastlantının açığa çıkışıdır.*

---

[47] Serres, s. xiii.

* Hilekâra ilişkin malzemenin *Armağan*'la konuştuğu ikinci yer de burasıdır. O kitabımda armağanların insanlar arasında bağlar kurduğu, bu bakımdan kaynaştırıcı bir toplumsal işleve sahip olduğu yollu fikri ele alıyor ve bunu hayal gücüyle ilişkilendirerek, hayal gücünün de birleştirici (*esemplastic*) güce sahip olduğunu öne sürüyordum. Bu terimi, hayal gücünü "özünde dirimsel" olarak tarifleyen ve onun alametifarikasının "şekil vererek birleştirme" kabiliyeti olduğunu söyleyen Coleridge'den almıştım, ki Coleridge bu kabiliyeti "birleştirici" (*esemplastic*) güç olarak adlandırıyor. Hayal gücü, deneyimimizin benzeşmeyen unsurlarını birleştirerek tutarlı, canlı bütünlere dönüştürür.

Armağan'da bu birleştiricilik fikrinden hareketle hayal gücü hakkında birçok iddiada bulunuyor, sözgelimi, hayal gücünün doğası gereği birliğe doğru hareket ettiğini ve sanatçıların eserlerini yaratma biçimine veya hayal gücüne dayalı eserlerin toplumda oynadığı role bakarak bunu görebileceğimizi ileri sürüyordum (Hyde, *The Gift* [*Armağan*], s. 150-51). Hilekâr hikâyeleriyse, kuşkusuz, bu gibi formülasyonlara çoğu kez uymaz. Bu hikâyelerde hayal gücü çoğunlukla birlikten ziyade, parçalanma ve karmaşaya yatkın ve düzen bozucu göründüğü gibi, şeyler tam da var olmayan birlikler varmış gibi yapmayı bıraktığımızda canlılık kazanır. Hilekârın hayal gücü en iyi, tıpkı bu kitapta yer verdiğim sanatçıların çoğu için de geçerli olduğu gibi, "dalgalı paçavraların" dünyasında işler.

Yine de, hermetik rastlantıların doğası konusunda doğruyu söylemek gerekirse, burada kendimi tekrar ederek şunu son kez eklemem gerekiyor: Hermes, kaplumbağa kabuğundan yapılma lir ve kurban kurası gibi, rastlantıyla iş gördüğü durumlarda sadece şeylerin düzenini bozmakla kalmaz. Şayet işin içine Hermes karıştıysa, kaos dokunuşunu başka bir kozmos takip eder. Hermes bir şans tanrısıdır ama bundan daha fazlasıdır da; o "aptal şansı"ndan ziyade, "akıllı şansı" denebilecek şeyi temsil eder. Bu iki şans türü, Merkür'ün akıllıyı, Herkül'ün aptalı temsil ettiği Latin mitolojisinde de yer bulur. Kerényi bir yerde, "*aptal*ın tekinin şansı yaver gittiyse, bunu akılsız Herkül'e borçludur" der. Kerényi burada "Merkür'ün bir keresinde Herkül'ün onu aptal bir adamı zengin etmeye ikna etmesine izin verdiği" bir Horatius hikâyesine atıfta bulunmaktadır: "Merkür bir keresinde, Herkül'e işçi olarak çalıştığı toprak parçasını satın almak için kullanabileceği bir hazine gösterir. Herkül hazineyi bulup arsayı alır almasına ama aynı toprakta çalışmaya devam ederek hermetik talih kuşuna layık olmadığını ispatlar!"[48]

İşte bu "aptal şansı"dır; kazandıkları parayla zengin olduğu görülmemiş cümle kumarbazların, piyango kazandıktan sonra bütün parayı harcayıverip kendini iflasa sürükleyen otel çalışanının şansı bu türdendir. Değişim barındırmayan kısır bir şanstır bu. Buna karşılık, "akıllı şansı"nda rastlantıya eklenen bir hüner vardır ve bu hüner hem teknik beceriyi hem de kurnazca marifeti kapsar. Hermes lir yapan becerikli bir zanaatkârdır ve *hermaion*'unun ona getirdiği serveti artıracak kadar idareli ve akıllıdır. Hermes lirini daha değerli bir şeyle "takas eder;" sadece karşılıksız bir küçük iş kredisiyle yetinen bir kaplumbağa yetiştiricisi veya lir imalatçısı olarak kalmaz. *İlahi*'nin ilerleyen kısmında yeni enstrümanıyla bir şarkı

[48] Kerényi, *Hermes*, s. 24-25. Vurgu eklendi.

söyler ve şarkının ezgisiyle daha yenilerde soyduğu ağabeyinin gönlünü çeler. Hermes şarkısını bitirince "Apollon elini kolunu bağlayan bir hasrete tutuldu; ağzını açtı ve şu sözler döküldü ağzından: 'Sığır kasabı, hilekâr, işgüzar çocuk, neşe saçanların yareni, senin merak saldığın şeyler elli ineğe bedel. Aramızdaki anlaşmazlığı derhal barış içinde çözebileceğimize inanıyorum.'"[49]

İlahi'nin bu kısmında Hermes gerçekten de belli ilahi güçler elde edebilmek için müzakerede bulunmaktadır; Apollon sadece bunun farkında olmakla kalmaz, lirle yapılan müziği mübadelenin bir parçası olarak kabul eder. Bu *hermaion*'un manik tılsımının etkisinde kalan Apollon, Hermes'in hırsızlıktan doğan borcunu siler. Hikâyenin bu kısmına ilerleyen bölümlerde tekrar döneceğiz; şimdilik, bu şanslı buluntunun Apollon'un dünyasına kaostan fazlasını kattığını belirtmekle yetinelim. Kuşkusuz, lir yıkıcıdır, çünkü Hermes onunla sadece kendi peydahlanışının utanmazca şarkısını söylemekle kalmaz, bir hırsıza layıkıyla yapılması gerekenlere ilişkin düşüncesinden vazgeçmesi için Apollon'u efsunlar. Böylece bir yandan Olimpik düzene bir kaos dokunuşunda bulunulur, bir yandan da kalıcı bir kaos değildir bu, çünkü Hermes kendi şanslı buluntusunu, altüst ettiği sahneye örerek dahil eder (sonrasında Apollon liri sonsuza dek kendi repertuvarının bir parçası olarak çalar.) Bu bakımdan, Hermes "akıllı şansı"nın beklenmedik hermetik armağanlara nasıl karşılık verdiğini gösterir bize.

O halde, şanslı bir buluntu muhtemelen evvela kozmosu ya da kaosu değil, *onu bulanın zihnini* açığa vurur. Hatta "kozmos" ve "kaosu" da bir kenara atıp düpedüz şöyle söylemek daha iyi olacaktır: Tesadüfi bir olay, olduğu haliyle dünyanın, bizim kozmolojilerimizde betimlenen-

[49] *Hermes'e İlahi*, satır no. 436-38.

den daima daha geniş ve daha karmaşık bir dünyanın küçük bir parçasıyken, akıllı şansıysa her ne oluyorsa onun yürürlüğe soktuğu bir nevi duyarlı ve karşılık veren zekâdır.

Buna iyi bir örnek sunan bir bilimsel keşif hikâyesi var. Louis Pasteur'ün şu aforizmasını herkes bilir: "Şans ancak ona hazırlıklı olan zihne nasip olur."* Pasteur'ün kendi kariyeriyse bu sözü doğru çıkaran bolca örnekle doludur. Nörolog James Austin böyle bir olayı şu sözlerle anlatıyor:

> Pasteur tavuklarda kolera üzerine çalıştığı sırada çalışmasına birkaç hafta ara vermek zorunda kalmıştı. Bu süre zarfında kültürleri arasında yer alan bir grup bulaşıcı organizma zayıflamıştı. Bu organizmalar tavuklara enjekte edildiğinde artık hastalığa yol açmıyordu. Gelgelelim, aynı tavuklara daha sonra aşırı enfektif olan yeni bir grup organizma aşılandığında tavuklar hayatta kalmıştı. Pasteur ilk aşılamanın "kötü bir deney" olmadığını, zayıflayan organizmaların koruyucu bir etkide bulunduğunu fark ettiğinde çok mühim bir ayrıma ulaşmış bulunuyordu.[50]

Şansın "ona hazırlıklı olan zihne nasip olması," her şeyden önce, tesadüfi olayların herhangi bir sonuç vermesi için belirli bir bağlama sahip olması gerektiği anlamına gelir. Evrimde, rastlantısal bir mutasyon, onu kabul edecek elverişli bir çevre yoksa, derhal yok olur. Bu örnekteyse, Pasteur hastalık ve aşılama konusunda bir dizi fikre sahiptir, dolayısıyla acemice yapılmış deneyini telafi etmeye daha muktedir durumdadır. Ama şunu da fark et-

---

* Pasteur'ün sözü Fransızcada kulağa daha bir aforizmatik geliyor: "*Dans les champs de l'observation, le hazard ne favorise que kes asprits préparés*" (Akt. J.H. Austin, s. 72).

[50] J. H. Austin, s. 202.

mek gerekir ki, hazırlıklı bir zihin hazır bir fikirsel yapıya sahip olmanın yanı sıra olmakta olan için de hazırdır. Hazırlıklı bir zihin birtakım teorilere sahiptir ama bu teorilere uymayan bir anomaliye de açık bir dikkatle yaklaşır. Böylelikle şu paradoksa varıyoruz: Akıllı şansı söz konusu olduğunda, zihin hazırlıklı olmadığı şeye hazırlıklıdır. Halihazırdaki fikirlerine ancak gevşekçe tutunan bu zihin bir tür açıklığa sahiptir ve fikirlerini katışıklılığa, planlanmamış olana tabi tutmaya gönüllüdür.

James Joyce bir arkadaşına yazdığı 1920 tarihli mektupta tanrı Hermes üzerine kısacık bir yorumda bulunarak onu bu açık ve alıcı zihinle ilişkilendirir. Kirke'nin evine gittiği sırada Hermes'in Odysseus'a verdiği *moly* adlı gizemli bitki Joyce'u düşündürmektedir. Klasikçiler *moly*'nin gerçekte hangi bitki olduğundan (yabani sarımsak?) emin değildir ama Joyce onun ruhen ne olduğuna dair bir önseziye sahiptir:

> *Moly* kabuklu bir yemiş. Son kararım bu. Moly halka açık yolların tanrısı Hermes'in armağanı ve kazalarda bizi koruyan o görünmez etki (dua, şans, atiklik, *zihinsel mevcudiyet*, toparlanma gücü)... Hermes yol işaretlerinin tanrısıdır: Yani, bilhassa Ulysses gibi bir gezgin için paralel yollar gibi, ters yolların da birleştiği nokta o. Bir ilahi takdir kazası.[51]

Burada en hoşuma giden, Joyce'un vurguladığı deyiştir: Hermes etraftayken, armağanları zihnin mevcudiyetini, itidal-i demi açığa vurur. Burada söz konusu olan, ille de gizli bir zihin yapısı (Oidipus komleksi veya bir güzellik içgüdüsü) değil, daha çok, karşılık verip şekillendiren bir tür zekâ; yolda olan, atik, toparlanma gücüne sahip, değişken bir dünyada değişken olmanın yanında tam da

[51] Joyce, s. 272.

"paralel ...ve ters yolların" kesiştiği noktada yer tutan bir zihindir. Valéry'nin "zihnin zemininin kavşaklarla döşeli olduğu" yollu esrarengiz sözleri bize buradan seslenir, zira ancak akıllı şansına sahip bir zihin benzeşmeyen tesadüflerden ve ardışıklıklardan anlam çıkarabilir.

Peki, kavşaklarda ikamet eden bu gezgin zihni nasıl elde edebiliriz? Öyle sanıyorum ki, ona zaten sahibiz ama onu ciddiye alanlar uykudan uyanarak, eski hikâyeleri anlatmak, köyün kapısından çıkarken Eshu'nun heykeline el sürmek yahut pazaryerine girerken taş sütuna dokunmak gibi basit yollarla, onun cisimleştiği tanrıları dikkate almak suretiyle eğitip geliştirir onu. Kişinin olumsallığın arttığı bölgelere giriş yaptığı eşiklerde gerçekleştirdiği bu tür küçük ritüel edimler, olumsallığın gerektirdiği zihni akla getirir. Yolların tanrısına danışmadan yolculuğa çıkmak (veya resim stüdyosuna girmek) aptal şansına davetiye çıkarırken, bu tanrıyı nazara almak her ne olursa olsun onunla iş görebilecek kıvraklıkta bir zihinsel mevcudiyeti çağırır. İlk şanslı buluntu (yahut talihsiz kayıp!) bu çağrılara herhangi bir şekilde karşılık bulunup bulunmadığını açığa vuracaktır.

OLUMSALLIĞI YAKALAYACAK BİR AĞ

Japon Budist araştırmacı D. T. Suzuki 1940'ların sonunda Columbia Üniversitesinde ders veriyordu. İşte bu derslerden biri, besteci John Cage'e halihazırda yönteminin bir parçasını oluşturan şeye dair kilit bir içgörü kazandırmıştı. Suzuki tahtaya bir daire çizmiş ve dairenin küçük bir kısmını içinden geçirdiği iki paralel çizgiyle bölmüştü. Dairenin tamamı zihnin menzilini gösterirken, çizgiler arasında kalan küçük kısım egoyu temsil ediyordu. Cage, Suzuki'nin şu sözünü unutmamıştı: "Ego kendisini, için-

den geçtiği bu büyük Zihinden kesip ayırabileceği gibi, açabilir de."[52]

Cage'e göre, bizler kendimizi bilhassa "hoşlandıklarımız ve hoşlanmadıklarımız" yoluyla daha geniş zihinden (veya daha geniş dünyadan) kesip ayırırız. Hoşlanılanlar ve hoşlanılmayanlar, egonun yalakaları yahut bekçi köpekleridir; bağlanma ile sakınmanın kapıları önünde sürekli nefes nefese koşturup havlar, böylece algıyı ve deneyimi sınırlarlar. Dahası, egonun kendisi yaptığı şeyden isteyerek kaçamaz (zira istem veya niyet her zaman arzu ya da sakınma dolayımıyla işler), bu yüzden de bir *gayri*-niyet pratiğine veya disiplinine, egonun alışkanlık halini almış işleyişine son verip ilerlememizi sağlayacak bir yola ihtiyacımız vardır. Cage bu noktada Zen Budizminde de önerilen bağdaş kurarak meditasyon pratiğinden bahseder: "Disiplin yoluyla *içeri* girer ve egonuzdan arınırsınız." Cage kendi sanat pratiğinin de farklı yönden aynı yere ilerlediğini düşünmektedir: "Ben *dışarı* çıkmaya karar verdim. Rastlantı işlemlerini kullanma kararına beni götüren de bu oldu. Kendimi egodan arındırmak için yararlandım bu işlemlerden."[53]

Öğle yemeğinde ne yemek istersiniz: Hamburger mi, falafel mi yoksa tako mu? Bir yazı tura atın; o zaman kararın sizin alışkanlıktan gelen beğenilerinizle hiçbir alakası olmayacaktır. Burada sessizliği mi, devamlı bir flüt sesini mi, trafiğin gürültüsünü mü yoksa bir araba alarmını mı tercih edersiniz? Siz de benim gibi, araba alarmlarından nefret ediyor olabilirsiniz ama Cage'in yönteminde "sizin" de "benim" de seçim yapmamıza gerek yok. Cage şöyle diyor:

> Rastlantı işlemlerini ... yaptığım seçimlerden ziyade, sorduğum çoğalan soruları içerecek şekilde kullandım

[52] Kostelanetz, s. 52.

[53] *A.g.e.*, s. 229.

> ... Çalışmaya devam etme fırsatım olursa, eserin giderek bir kişinin işine değil, kişinin yokluğunda dahi olmuş olabilecek bir şeye benzeyeceğini sanıyorum.[54]

"Olmuş olabilecek bir şey," şans eseri, bir ihtimal. Cage bu yönteminin, meditasyonun da vaat ettiği gibi "egonun kapılarını açacağına," böylece onu "kendine odaklanmaktan [çıkarıp] yaratılışın bütünüyle akışa geçmeye" yönelteceğine inanıyordu.[55] Cage sık sık Meister Eckhart'ın şu sözlerini tekrarlardı: "Bizi mükemmel kılan, yaptıklarımız değil, başımıza gelenlerdir."[56] Bu bakımdan, Cage sadece şeylerin olmasına izin vermekle kalmamış, onları olmaya teşvik edecek bir pratik de geliştirmiştir.

Cage'in popüler algılanışı, rastlantı işlemlerinin onun için spiritüel bir pratik, bir disiplin olduğu gerçeğini gözden uzaklaştırma eğilimindedir. Kuşkusuz, rastlantıyı davet etmenin disiplinin tam tersine tekabül eden bir türü vardır: Kendini riske atan genç, alem yapan kumarbaz, akrabasının parasıyla oynayan spekülatör bunun örnekleridir. Cage de oyunbaz bir adamdı, ama o kendisinin de çok kez açıklamaya çalıştığı gibi, rastlantıyı bu şekilde kullanmıyordu.[57] Bir keresinde şöyle demişti: "[Gayri-niyeti salık verirken] ben 'istediğiniz gibi yapın' demiyorum, ama bazıları kastımın tam da bu olduğunu düşünüyor... [Bir partisyonda] tanıdığım özgürlüklerin maksadı, insanların canlarının istediği her şeyi yapmalarına icazet vermek değil, kendilerini hoşlandıkları ve hoşlanmadıklarından, beğendikleri ve beğenmediklerinden arındırarak, disipline etmeye davet etmekti."[58]

---

[54] *A.g.e.*, s. 52-53.

[55] *A.g.e.*, s. 20.

[56] Cage, *Silence*, s. 64.

[57] Kostelanetz, s. 17, 42-43.

[58] *A.g.e.*, s. 102.

Cage'in salık verdiği disiplin birçok açıdan, bir aylığına meditasyona çekilen bir keşişinki kadar sıkı bir disiplindi. Cage niyetin zaman zaman veya geçici olarak değil, katiyetle bertaraf edilmesini öngörür. Kendisi de rastlantı *üzerinde çok çalışmıştı.* Bir partisyon kurabilmek için ciddi ciddi aylarca yazı tura attığı ve *I Ching*'le çalıştığı oluyordu.[59] Bu o kadar çok vakit alıyordu ki, arkadaşlarıyla buluşmak için bindiği New York metrosunda bile yazı tura atıyordu.[60] Beş dakikadan kısa süren ünlü bir parçasını yazması tam dört yılını almıştı.[61] Ve bir parçayı yazıp bitirmişse, bu o parçanın doğaçlama çalınabileceği anlamına değil, şansın belirlediği *sınırlar içinde* çalınacağı anlamına gelirdi. "En yüksek disiplin, rastlantı işlemlerinin disiplinidir... Disipline sokulan da eser değil, kişinin kendisidir."[62] Kişi egonun alışkanlık haline gelmiş tutumlarından uzaklaşarak, asli bir bilinç değişimi geçirmek üzere disipline girer. Duchamp'ın "eli unutma" yönteminin Cage versiyonudur bu.

Cage'in kendi pratiğini ilk bakışta benzer bir teşebbüste bulunuyor görünen başka sanatçıların eserleriyle karşılaştırdığı ifadelerine bakarak, gayri-niyete verdiği anlamı daha iyi görebiliriz. Her ne kadar bu tür şeyler ilk bakışta onun projesiyle ilintili gibi dursa da, Cage doğaçlama, otomatik sanat ve spontane besteyle arasına mesafe koymuştur. Örneğin, Cage *Concert for Piano and Orchestra* adlı parçasının bir yerinde orkestrayı "özgür bırakır" ve bu parçanın Town Hall kaydını dinlerseniz, nefeslilerden birinin eserin tam bu yerinde bir Stravinski parçasından küçük bir doğaçlama yaptığını görürsünüz. Cage kayıttan sonra şu yorumda bulunmuştur: "Ona verdiğim parta ba-

---

59 *A.g.e.*, s. 73.

60 *A.g.e.*, s. 67.

61 *A.g.e.*, s. 108.

62 *A.g.e.*, s. 219.

karsanız, asla böyle bir şey bulamazsınız. Sadece biraz kafasına göre takıldı; önündekini çalmak yerine, aklına eseni çaldı. Bense eserimde kendimi kendi kafamdan kurtarmaya çalıştım. İnsanların da aynı şekilde yapma fırsatını değerlendirmesini umardım."[63]

Cage aynı nedenlerle Jackson Pollock'unki gibi bir sanata da yönelmemiştir.[64] Pollock resimlerinin vahşiliğinin onun derindeki ilkel, hisseden benliğini ifade ettiğini varsayarken, bana kalırsa, Cage ne kadar "derinde" olursa olsun, benliğin yine aynı benlik olduğu görüşündeydi. "Otomatik sanat ... hiçbir zaman ilgimi çekmedi, çünkü bu kişinin bilinçaltında kendi anılarına ve duygularına yaslanarak bir bakıma gerilemesidir, öyle değil mi? Bense insanları bundan özgürleştirmek için elimden geleni yapıyorum."[65] Thoreau'nun *Journals*'ının (*Günlükler*) sayfalarına serpiştirilmiş gelişigüzel çizimler Cage için çok daha tercih edilir bir şeydir: "Thoreau'nun çizimlerinin güzel yanı, kendini ifadeden tamamen yoksun olmalarıdır."[66]

Demek ki, Cage'in sanatında gaye eğlendirmek veya büyülemek değil, onu yaratan sanatçıyı (ve belki izlerkitlesini de) dünyaya açmaktır. Cage hakkında çok anlatılan bir hikâye de, bir gün arkadaşı Mark Tobey'nin resim sergisinden çıktıktan sonra yaşadıklarıdır: "Madison Caddesinin bir köşesinde durmuş otobüs bekliyordum ve başımı kaldırıma çevirince kaldırıma bakma deneyimiyle Tobey'nin resimlerine bakma deneyiminin aynı olduğunu fark ettim. Birebir aynı deneyimdi. Verdiği estetik haz bir o kadar yüksekti."[67] Cage burada Tobey'i eleştirmiyor, aksine övüyordur, çünkü Tobey'nin eserleri izleyicisinin

---

[63] *A.g.e.*, s. 68-69.

[64] *A.g.e.*, s. 177; ayrıca bkz. Copeland.

[65] Kostelanetz, s. 173.

[66] *A.g.e.*, s. 126.

[67] *A.g.e.*, s. 175.

gözlerini açmıştır; Cage öncesinde şehrin belki hiç önemsemediği yavan asfalt derisini bu sayede görebilmiş ve ondan zevk alabilmiştir. Cage'e bakılırsa, nasıl ki 20. yüzyıl müziği kulaklarımızı açmalıysa, 20. yüzyıl resminin işlevi de "gözlerimizi açmak"tır.[68] Cage'in çalışma arkadaşlarından biri olan ressam Jasper Johns'un da dediği gibi, "Herhangi bir şeyi açık seçik görmek başlı başına büyük bir iştir."[69]

Şunu eklemeliyim ki, Cage'in fikirlerinin benim için bir ağırlığı olmasının nedeni, bahsettiği deneyimi bizzat yaşamış olmam. Cage'i ilk defa Harvard'daki Norton Derslerini verdiği sırada dinledim. Cage derslerde Thoreau'dan, Emerson'dan, *The Wall Street Journal*'dan ve kendisinden önce verilmiş derslerden seçtiği metin parçalarını kolajlayarak bir araya getiriyor ve bir dizi rastlantı işleminden geçirerek düzenliyordu. Dersleri bazen eğlenceli ama çoğu zaman sıkıcı bulmuş, hatta ilk dersten bitmesini bile beklemeden çıkmıştım. Derken komik bir şey oldu. Bu dersler aklımdan hiç çıkmadı; okumalar resmen kulağımda kalmıştı ve karşılaştığım türlü durumlar onları aklıma getirip durdu. Bugünlerde herhangi bir şehirde insan sürekli karman çorman bir ses kolajı duyuyor: oradan buradan gelen radyo sesleri, mağazadan çıkarken kulağınıza çalınan sözler, akan trafik, klaksonlar, bir kapı mandalının tıkırtısı. Dört bir yandan gelen gürültüler tesadüfen kulakta birleşir ve beğenin ya da beğenmeyin duymamız için bize verilmiş dünya budur. İşte ben de Cage'i duyduktan sonra dünyayı daha net işitmeye başlamıştım.

Bundan birkaç yıl sonraki yaz aylarım Kaliforniya, Berkeley'de Cage'in düzyazı parçaları ve röportajlarını okuyup kitabın bu bölümlerinin taslağını yazmakla geçti. Aynı zamanda Berkeley Zen Merkezinde zen meditasyonuna

---

[68] *A.g.e.*, s. 174.

[69] Copeland, s. 48.

oturuyor ve hemen her oturduğumda etrafımdaki sesleri fark ediyordum: bir jet uçağının vızıltısını bastıran bir kuş şakıması esnasında yan evden bir nevi ara tema gibi yükseliveren konuşma sesleri vs. Bu duyma anları *eğlenceliydi* ve ben aldığım zevkin dünyayı kendi haline bırakmanın verdiği bir tür mutluluk olup olmadığını soruyorum kendime. Bilinçdışımı, refleksif filtreleme mekanizmamı kısa süreliğine bir kenara bırakıyor ve bunu yaptığım zamanlar sanki duyma kapasitem yüzde yirmi artmış gibi veya kulağımda senelerdir su varmış da birden boşalıvermiş gibi hissediyordum. Cage bir röportajında, soğutucu motoru gibi makinelerin arkadan gelen vınıltılarından duyduğu rahatsızlıkla, *hoşlanmadığı* bu şeyle mücadelesini şöyle anlatıyor: "Hayatımı onlardan kurtulmamız gerektiğini düşünerek geçirdim... Gelin görün ki, son zamanlarda bu sesler hoşuma gitmeye başladı, demek istediğim, artık onları sahiden trafiği dinlerkenki zevkle dinliyorum. Trafik sesini güzel olarak algılamak kolay ama bu tür vınıltılar için bunu yapmak daha zor, ben de ciddi ciddi onları güzel bulma amacıyla yola çıkmadım... Deyim yerindeyse, onlar bana geliyor."[70] Soğutucunun motor sesini gecenin üçünde bile ilginç bulan bir haletiruhiyedir bu.

Cage onda böyle bir ilginin uyanmasına yol açan algı değişikliğinin amaçsızlığının amaçlarından biri olduğunu seve seve kabul etmektedir. "Bence müzik kendini değiştirmekle ilgili; bestecinin değişimiyle başlayıp muhtemelen dinleyicilerin değişimine kadar uzanan bir şey müzik. Dinleyici açısından bunun böyle olacağının bir garantisi yok tabii, ama müzik bestecinin zihnindeki değişimi garanti eder, bunu da zihni yalnızca müziğin varlığında değil, başka durumlarda da değişecek şekilde değişikliğe uğratarak yapar."[71]

---

[70] Kostelanetz, s. 97.

[71] *A.g.e.*, s. 99; ayrıca bkz. s. 43.

Rastlantı işlemleri insanın zihnini değişime uğratır, çünkü niyet denen şeyi fesheder. Cage bir yerde, "Her günkü hayatımız türlü kutlama biçimlerinden daha ilginçtir" der ve "tabii onun farkına vardığımız zaman" diye ilave eder. Cage bu farkına varma koşulununsa "niyetlerimizin sıfıra inmesi" olduğunu belirtir ve ekler: "İşte o zaman dünyanın büyülü olduğunu fark ediverirsiniz."[72] Tibetli Budist öğretmen Chugyam Trungpa bir keresinde şöyle demiştir: "Büyü rastlantının eksiksiz idrakidir." Olan bitenleri kontrol etmeyi bıraktığımız takdirde, rastlantıyı idrak ve takdir etmeye daha yatkın oluruz; bunu yapmanın yoluysa gayri-niyeti geliştirmekten geçer. Bunu tam anlamıyla hayata geçirmek, dünyanın içimizde ve etrafımızda halihazırda nasıl da eksiksizce vuku bulduğunun farkına varmak demektir.

Böyle bir pratiğin sonucu olarak "sanat"ın kendisi de bir anlamda ortadan kalkar. Cage sonraki yıllarda kendi beste yapma tekniğinin onu nasıl değiştirdiğini şöyle ifade etmiştir: "[V]e gerçekleşen değişim ... bizatihi etraftan gelen seslerde en büyük akustiğimi, en büyük estetik zevkimi bulmam oldu. Böylece artık sadece diğer insanların müziğine değil, kendi müziğime de gerçekten ihtiyacım kalmadı."[73] Bu ruhla üretilen bir sanatın sanat olduğunu; yani en azından, geride kalıcı bir nesne, egonun niyetlerini ortaya koyan bir iz bırakmak anlamında sanat olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Cage *For the Birds* (*Kuşlar İçin*) kitabında, katıldığı bir partiyi şöyle anlatıyor: "Eve girerken çok ilginç bir müzik çalındığını fark ettim. Bir iki içkiden sonra ev sahibesine bu müziğin ne olduğunu sordum. Bana, 'Ciddi olamazsın!' diye cevap verdi."[74] Çünkü çalan, Cage'in kendi parçasıydı.

---

[72] *A.g.e.*, s. 208.

[73] *A.g.e.*, s. 99-100.

[74] Cage, *For the Birds*, s. 22.

Böyle bir eser Picasso gibi, şanslı bir buluntu karşısında gözleri hayrete düşen bir sanatçının yaratımlarından kaydadeğer biçimde farklıdır ya da en azından, iki sanatçı figürü arasında kaydadeğer bir fark vardır. Jacques Monod'un yaratım ile vahiy veya açığa çıkış arasında, "mutlak yenilik" dediği şey ile halihazırda mevcut olan koşullardan doğan öngörülebilir yenilik arasında yaptığı ayrımı hatırlayın. Bu bağlamda, Picasso'nun *Tête de Taureau*'su (*Boğa Başı*) bir yaratım değil, vahiydir. Picasso'nun "rastlantı insanı *açığa vurur*" sözünü akılda tutarak söylüyorum bunu.[75] *Tête de Taureau*'da, şayet onu daha önce görmediysek, gördüğümüz şey, Picasso'un "derinde yatan kişiliğinin" boğalara ve boğa dövüşlerine vurgun olduğudur. Picasso'nun ilk yaptığı çocukluk resimlerinin bazıları boğa dövüşü resimleridir.[76] Boğa kafası onun zihinsel peyzajının bir parçasıdır, dolayısıyla bisiklet gidonunda ve oturağında benzer bir örüntünün gözüne çarpmış olması şaşırtıcı değildir. Kuşkusuz, bu rastlantısal bir keşiftir, ama aynı zamanda semptomatik bir rastlantıdır da. Picasso bu parçaları bulduğu çöplükte şişe askılığı veya bir İsa figürü bulmuş olsaydı, onları muhtemelen görmezdi. Aynı çöplüğe Matisse şöyle bir bakmış olsaydı, çok daha renkli bir şey bulurdu. Matematikçi Benoit Mandelbrot bakmış olsaydı, tüy gibi görünen bir çamur dereciği veya şal desenli bir yağ birikintisi görürdü muhtemelen. Cage'in bu çöplükte ne bulacağınıysa tahmin edemeyiz, yani en azından, oraya kolunun altında *I Ching*'iyle gelmedikçe.

O halde, Picasso'nun rastlantıya yönelttiği dikkat, Cage açısından, benliği *terk etmenin* değil, *keşfetmenin* bir yoludur, bu yüzden de müsamaha ve yinelenme riskini göze alır. Bu noktada, tiyatro yönetmeni Peter Brook'un kendi "derin" benlikleriyle temas kurmaya çalışan oyunculara yö-

[75] Picasso, s. 91. Vurgu eklendi.

[76] Bkz. Richardson, s. 30.

nelttiği eleştiri geliyor aklıma: "Yöntem Oyuncusu ... kendi içindeki alfabeye uzanırken aslında fosilleşmiş bir alfabeye uzanıyordur, çünkü bildiği hayattan alınmış işaretlerin dili, yoktan türetmenin değil, kendi şartlanmasının dilidir... Kendiliğinden olduğunu düşündüğü şeyler çoğu kez filtreden, denetimden geçirilmiştir. Pavlov'un köpeği doğaçlama yapıyor olsaydı, zil çaldığı zaman yine de salyaları akardı, ama bunun kendi marifeti olduğundan kuşku duymazdı. 'Salyalarım akıyor,' derdi, yiğitliğiyle övünerek."[77]

Picasso'nun bu rastlantısal keşifte bulduğu malzemeler yenidir, ama onları şekillendirerek ürettiği sanat bizi aynı eski Picasso'ya geri götürüyor. Picasso bir vahiy, bir açığa çıkış aracı olarak rastlantıyla çalışmaktan fazlasıyla memnunken ("İnsanın kişiliği yaptığı hatalardan belli olur!"),[78] Cage için aynı şey geçerli değildi, çünkü o, Monod'un deyişiyle, saf rastlantının "mutlak yeniliği"nin peşindeydi ("Kişilik, üstüne sanat inşa edilemeyecek kadar dayanıksız bir şeydir").[79] O ne saklı bir benliği keşfe çıkmıştı, ne de eski kâhinlerin düşündüğü gibi, rastlantı işlemlerinin halihazırda varolan ilahi bir saklı gerçekliği açığa çıkardığına inanıyordu. "Beste yapmak bir yabancıya mektup yazmak gibidir," demişti bir keresinde. "Kafamda bir şeyler duyduğum ya da esin aldığım falan yok. Rastlantı işlemlerini kullanarak yazdığım için, bestelerimin benim tarafımdan değil, Tanrı tarafından yazıldığını iddia edenlerin söyledikleri de doğru değil. Tanrı'nın varolduğunu farzetsek bile, onun bestelerimi yazma zahmetine gireceğinden kuşkuluyum."[80]

---

77 Brook'tan akt. Copeland, s. 47. (Çevirinin kimi değişiklerle alındığı baskı için bkz. Peter Brook, *Boş Mekân*, çev. Ülker İnce, İstanbul: Hayalbaz, 2010, s. 145 -çn.)

78 Picasso, s. 45.

79 Cage, *Silence*, s. 90.

80 Kostelanetz, s. 74.

Peki, Cage'in rastlantı işlemlerinin ürünü benliğin yahut kutsal olanın açığa çıkışları, vahiyleri değilse, tam olarak nedir? Daha önce de dediğim gibi, bu açığa çıkışlar bir anlamda birer "hiçbir şey"dir; amaçsızlıklarıyla bir tür farkındalık veya dikkat olarak yaratımı amaçlayan deneyimlerdir (Cage'in aforizmalarından biri de şuydu: "Şeyler değil, zihinler.")[81] Bununla beraber, Cage her ne kadar açıkça sanat nesnelerinden çok, farkındalıkla ilgili olsa da, kendisinden yer yer bir nesne imalatçısı, eserlerinden birer icat veya keşif, yaratım sürecindense "yeni şeyleri ... varlığa getirme"[82] emeği olarak bahseder.* Cage'in kendini tanımlama biçimi önemsiz bir konu gibi görünse de benim ilgimi çekiyor, çünkü burada Monod'un saf rastlantının mutlak yeniliğe götürebileceği, benliğin veya kozmosun henüz açığa çıkmamış içeriğinin bilinmesi durumunda dahi öngörülemez yaratımlara kapı açabileceği yollu fikrinin yankılarını duyuyorum. Böylesi bir mutlak yeniliğin (ister evrimde, ister sanatta olsun) ortaya çıkmasının yegâne yolu, adeta tanım gereği, sürecin kendisinin amaçsız olmasıdır, çünkü amacın olduğu yerde yaratımlar süreci açığa vuracağı için, mutlak anlamda yeni değildir.

Cage bir yerde bir "olay"ın (*happening*) tamamen öngörülemez bir şey yaratması gerektiğini söyler. Cage ve bir grup arkadaşı 1952'de Black Mountain College'da, rastlantı işlemleriyle düzenlenmiş karma bir tiyatro performansı sergileyerek ilk sanat olaylarından birine imza atmıştır (Cage seyyar bir merdivenin tepesinde derslerinden birini okurken, ressam Robert Rauschenberg de eski bir

---

[81] Cage, *Themes and Variations*, s. 11.

[82] Kostelanetz, s. 207.

* Cage'in babası bir kâşifti ve Cage, Arnold Schoenberg'in kendisinden "bir besteci değil, bir deha kâşifi" olarak bahsetmesinden hep gurur duymuştu (Kostelanetz, s. 31, 237; *New York Times*, 13 Ağustos 1992).

Victrola pikaptan eski kayıtlar çalmıştır).[83] Çok sonraları Cage şöyle diyecektir: "Bir Olay, insanın tabiatını bilmediği bir balığı yakalamak için attığı ağ gibi olmalıdır."[84] Bu ifade, Monod'un "mutlak" yaratıma verdiği anlamı hoş bir şekilde yankılamaktadır çünkü zorunluluğa eklenen rastlantı unsuru, evrimde de yaratımın daima tabiatı asla öngörülemez olan "balığı yakaladığı" anlamına gelir. Benzer türlerin benzer ama birbirinden uzak ekosistemlerde evrimleştiği yakınsak evrim durumları da bunu çok iyi ortaya koyar. Örneğin, hem Afrika'da hem de Güney Amerika'da çamurlu suda yol almak zorunda olan balıklarda, etrafındakileri algılamak için zayıf bir elektrik alanı yayma yöntemi evrimleşmiştir.[85] Bu elektro-lokasyon mekanizmasının devreye girmesi için balığın bedeninin bir nevi alıcı anten halini alması, dolayısıyla katılaşması gerekir, ki bu da balığın yüzmek için çoğu balığın yaptığı gibi kıvrılıp bükülememesi anlamına gelir. Elektrikli balıklar kendilerini bedenleri boyunca uzanan tek bir büyük yüzgeç vasıtasıyla ileri doğru iter. Afrika'daki türlerde bu yüzgeç balığın sırtında uzanırken, Güney Amerika'daki türlerde karın bölgesini kateder. Bu tür varlıklar rastlantı ile zorunluluğun oyunundan doğar; elektrik tabiatı gereği gövdeyi zorunlu olarak katılaştırırken, itici yüzgeç de rastlantı sonucu gövdedeki yerini almıştır. Burada saf rastlantı devreye girdiğinden, türlerin evriminde de, bir John Cage olayında da, başlangıçtaki koşullara bakarak doğasını kimsenin öngöremeyeceği o "balık" ortaya çıkar.

Başka bir şekilde söylersek, her iki durumda da ortaya çıkan şey -ne kadar güzel veya kullanışlı olduğunun önemi olmaksızın- herhangi bir gizli ve hikmetli nedenin meyvesi değildir. Cage de tıpkı Picasso gibi "Ben aramam,

[83] Revill, s. 161.

[84] Kostelanetz, s. 113.

[85] Dawkins, s. 97-99.

bulurum" diyebilirdi belki ama Cage'in şanslı buluntuları hiçbir zaman bilinçdışı güdüleri açığa vurmaz. Cage'in getirdiği ilk yeniliklerden biri, öngörülemez, benzersiz sesler çıkarmak için bir piyanonun tellerine (vida, cıvata, kâğıt parçası gibi) türlü nesneler yapıştırmak olmuştur. Cage bu konuda şöyle demiştir: "Tellere çeşitli nesneler yerleştirdim, nesnelerin konumunaysa ortaya çıkan seslere göre karar verdim. Benim için sahilde yürürken deniz kabukları bulmak gibi bir şeydi bu ... Verili yapıyla iş gören melodiler ve ses kombinasyonları buldum."[86] Şayet Cage "işe yarayan" şeyler arıyorduysa, bu ilk bakışta, birtakım amaçlar güttüğü ve beğenisinin ona kılavuzluk etmesine izin verdiği gibi bir izlenim yaratabilir. Ama o zaman da, onun şanslı buluntulardan neden hiç yararlanmadığını izah etmek güçleşir. Yani, Cage hoşuna giden bir melodiye rastladığında, onu geliştirmeye devam etmez, onu tekrarlamaz, onu işleyerek zirvesine götürmezdi vs. Çünkü ona göre böyle yapmak, kendi "hoşlandıklarını ve hoşlanmadıklarını" yürürlüğe sokmak, dolayısıyla egoyu yeniden şekillendirmeye ve pekiştirmeye girişmek olurdu. Tıpkı rastlantının evrimdeki oyununun, kalıcı bir güzelliği husule getirmesi durumunda dahi herhangi bir amaca yönelik olmaması gibi, Cage de rastlantının kendisine ilginç bir melodi vermesi durumunda, (Picasso'nun yapabileceğinin aksine) onu asla kendi amaçlarının bir göstergesi olarak almaz ya da bu melodinin onda bir niyet doğurmasına müsaade etmezdi. O bir dahaki sefere olacakları rastlantıya bırakarak yoluna devam ederdi.*

---

[86] Kostelanetz, s. 62-63.

* Cage rastlantıya, arkadaşlarını bile şaşkına çevirecek kadar sıkı bir şekilde bağlıydı. Besteci arkadaşı Earle Brown bir keresinde rastlantı ile seçimin harmanlanmasını şöyle savunuyordu: "Eğer istersen, yani sistem denen şeyi söküp atmaya hazırsan, bir yazı tura atabilir, sonra da güzel bir fa diyez kullanmaya karar verebilirsin elbette. Ama John böyle yapmaz" (Tomkins, s. 74).

Bu yüzden, Cage bazen sanatıyla nesneler üretiyormuş gibi konuşsa bile, bu düşünce çizgisi bizi onun şu aforizmasına geri götürür: "Şeyler değil, zihinler." Cage kendini her şeyden önce bir tür farkındalık yaratmaya adamıştı; sonradan olacakları belirleme işini titizlikle şansa bıraktığımız takdirde, dünyanın ahvaline dair daha derinlikli bir idrake ulaşacağımıza inanıyordu. Sözgelimi Cage'in en bilinen *4'33"* adlı bestesini ele alalım; (her biri piyanistin piyano kapağını indirip kaldırmasıyla belirtilen) üç bölüme ayrılmış dört dakika otuz üç saniyelik bir sessizliktir bu. Bu parçanın yazıldığı 1952 yılında Cage Harvard Üniversitesinde yer alan yankısız odayı ziyaret etme fırsatı bulmuştu. Anlatılana göre, ses yalıtımı öyle kusursuzdu ki, oda mutlak surette sessizdi. Cage odada tek başınayken biri yüksek, biri alçak iki ses duymuş ve buna şaşırmıştı; teknisyenler Cage'e duyduğu bu seslerin kendi sinir sisteminin ve kan dolaşımının sesi olduğunu söylemişti.[87] İşte o zaman Cage sessizlik diye bir şey olmadığını, sadece tasarladığımız ve tasarlamadığımız seslerin olduğunu fark etmişti. Bu bakımdan, *4'33"* bir "sessizlik" olmaktan çok, tasarlanmamış sesi dinlemek, olan bitenin çokluğunu duymak için yapılandırılmış bir fırsattı. Cage *4'33"*ün prömiyerinde dinleyicinin bunu "ıskaladığını" söylemişti bir keresinde. "Onlar sessizliğin ... rastlantısal seslerle dolu olduğunu düşünüyordu. İlk bölümde dışarıda esen

---

Mark Twain'in Wagner hakkındaki esprisi ("Onun müziği kulağa geldiğinden daha iyidir") şahsen benim Cage'e olan tepkimin (dersini terk etmem, ama sonra da aklımdan hiç çıkaramamam) karmaşıklığını gayet iyi yansıtıyor. Ben de Earle Brown gibi, rastlantı ile zorunluluğun oyununu Cage'in yönteminin saflığına tercih ederim. Ama şunun da farkındayım ki, Cage daha önce kimsenin girmediği bir alan açmış ve oraya bir işaret koymuştu. Onun peşinden bu alana girmeyenler dahi bu işaretin faydasını görmüştü.

87 Revill, s. 162-64; ayrıca bkz. Kostelanetz, s. 228-29.

rüzgârın sesini duyabiliyordunuz. İkinci bölümde, yağmur damlaları çatıya vurmaya başladı. Üçüncüdeyse, insanlar bizzat konuşurken veya dışarı çıkarken envai çeşit ses çıkarmıştı."[88]

Rastlantıya dayanan bir sürecin yaratıcı olabileceğini tasavvur etmek başlangıçta her ne kadar güç olsa da, evrim teorileri bize yaratımın tam da böyle bir süreçle varlığa geldiğini göstermiştir. Bu bölümde Jacques Monod'un biyosferin yaratımında rastlantının rolüne dair izahını takip etmemin nedeni kısmen, kullandığı dilin birçok açıdan Cage'inkini yankılamasıdır. Bir taraftan, Monod tüm canlılarda kendini korumaya yönelik bir tür bencillik olduğunu, yani bir anlamda, her canlının değişmezlik yoluyla (zira DNA dikkat çekici biçimde değişmezdir) kendini kalıcılaştırdığını ve rastlantının yol açabileceği "kusurlardan" kendini koruduğunu kabul eder. Diğer taraftan, değişmezlik, etraflarındaki dünya değişirken canlıların kendi başlarına uyarlanamayacakları ya da biyosferdeki içi boş oyuklara yerleşecek şekilde değişemeyecekleri anlamına gelir. Loki'nin başına bela kesildiği gökkubbede olduğu gibi doğada da gerçek değişim, ister iyi ister kötü olsun, rastlantıları gerektirir. Monod şöyle diyor: "Biyosferdeki evrimin öncülü, cansız bir sistemde tüm yapının azar azar dağılmasına yol açacak ... tesadüfi bir sarsımlar, bir 'gürültüler' kaynağıdır ve bu kaynak kendi sınırsız yaratım serbestliğini ortaya koyar." Monod'a göre, DNA "[bir] şans/rastlantı kaydı, gürültünün müzikle beraber muhafaza edildiği, müzik kulağı olmayan [bir] konservatuardır."[89]

Monod'un bu sözleri tam olarak Cage'in estetiğini yankılamaktadır. Cage kültürlerin ve benliklerin kendi ideallerini, güzelliklerini, başyapıtlarını muhafaza edip kopya-

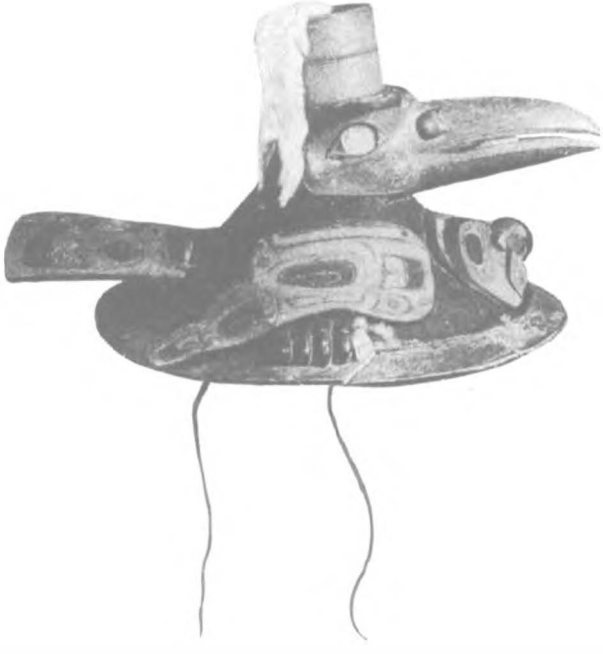
[88] Kostelanetz, s. 65.

[89] Monod, s. 116-17.

ladığı gerçeğine kör değildir ama zarını kalıcı yapılardan değil, sarsımlardan yana atar. O, zihni geçerli fikirlerden oluşan koruyucu giysisinden kurtarmak ve böylece onun sessizce esen rüzgâra ya da çatıya vuran yağmura daha iyi kulak vermesini sağlamak için yüzünü rastlantıya çevirmiştir. Olumsallığı yakalayacak bir ağ işlevi gören bir sanat yapmıştır. Gürültünün bu dünya kadar kaydadeğer bir şeye yol açabileceğini sezen ve bizimkisi gibi karmaşık ve değişken bir uygarlıkta, mutlu bir hayatın önkoşullarından birinin, zihnin olumsallığın gerektirdiği şekilde değişmesine izin vermeye hazır bir tutum olduğuna inanan Cage eski armonilere değil, gürültüye kulak kabartmıştır.

ÜÇÜNCÜ KISIM

KİR ÇALIŞMASI



7

DİLSİZ UTANÇ, UTANMAZ DİL

GÖÇMEN ÇOCUK

Idaho'daki İç Saliş halkı arasında şöyle bir hikâye anlatılır: "Kırkurdu bir gün 'ben Güneş tanrısı olacağım' demiş ve halk da tanrılığı denemesi için ona izin vermiş. İzni koparan Kırkurdu Güneş-kulübesini aldığı gibi gökyüzüne götürmüş. Ama oradan insanların yaptığı her şeyi gözlüyormuş. Gizli gizli sevişenleri görünce yukarıdan bağırıp onları utandırıyor, saklananların yerlerini ele veriyormuş. Sonunda insanlar güneş batınca rahat bir soluk almış ve hiç vakit kaybetmeden Kırkurdunu Güneş-kulübesinden aşağı indirmişler."[1]

Bizler ne zaman konuşmamız, ne zaman dilimizi tutmamız gerektiğini biliriz ama İhtiyar Kırkurdu patavatsızın tekidir. Şu hilekârların hepsi de aynıdır: Onlarda utanma diye bir şey yoktur, bu yüzden de susmak nedir bilmezler. Tanrılar meclisinin huzuruna çıkarıldığında Hermes'in normalde dilini tutması beklenir, ama o kulaklarını oynatır ve annesinin deyişiyle "utanmazlık peleri-

[1] "Mourning Dove", s. 181.

nini giyerek"[2] koca bir yalan atar. Bir keresinde ona sinir olan bir cüce Loki'nin dudaklarını diker, ama Loki ipleri söküp konuşmaya devam eder.

Çin'deki İhtiyar Maymun da böyledir.[3] Bir keresinde "batıya yaptığı yolculukta" Maymunu beraberinde götüren saygıdeğer Budist rahip Tripitaka'nın iyi biri olduğunu biliriz, çünkü Maymunun yaptığı rezillikler karşısında dili tutulmuştur. Olması beklenen de budur; utanç sesinizi kısar. Konuşmak *isteseniz* bile utanç dilinizi bağlar. Birtakım köylüler Tripitaka'ya bir kadın teklif eder. "Tripitaka bu sözleri duyunca başını öne eğip suspus oldu."[4] Maymunun gevşek ve maymunca diliyse asla tutulmaz.[5] Aslına bakılırsa, Maymunun daha duyarlı mahlukları suspus edecek durumlardaki cevval konuşkanlığı,[6] bu yolculukta Tripitaka için ironik bir nimettir, çünkü kötülük her yolunuza çıktığında konuşma yetinizi kaybeden biriyseniz, bu günahkâr dünyada yolculuk etmeniz zordur. Tripitaka öyle yufka yüreklidir ki, canavarlar kendilerini ona namuslu kişilermiş gibi sunduğunda gerçeği göremez. "Efendim, lütfen merhametinizi hiç değilse bugünlük bir kenara bırakın!" diye ona yalvarır Maymun. "Şu dağı aştığımız zaman yine merhametli olabilirsiniz."[7] Merhametten asla gözü kör olmayan ve hiçbir zaman "dili tutulmayan" Maymun bu yolculukta hacılara zekice kılavuzluk eder.

Maxine Hong Kingston bir yerde, Maymunun ruhunun[8] Çinli göçmenlerin Amerika'ya yanlarında getirdiği

---

2 *Hermes'e İlahi*, satır no. 156. Bu ifade, Homeros tarafından bir yerde daha kullanılır. *İlyada*'nın I. Kitabında Akhilleus kendisine hakaret eden Agamemnon için böyle der. Bkz. Cairns, s. 159.

3 *Journey II*, s. 23.

4 *A.g.e. III*, s. 57.

5 *A.g.e. II*, s. 28.

6 *A.g.e. III*, s. 57-62.

7 *A.g.e. II*, s. 235.

8 Moyers (yazarla yapılmış röportajın kamera kaydı).

armağanlardan biri olduğunu söyler. Kingston'ın kendisi, en azından ilk bakışta, bu armağanın bir taşıyıcısı gibi görünmeyebilir. Etik meseleleriyle ilgilenen ve kendisini sanatında güzelliğe adamış olan Kingston "utanmaz" bir yazar olarak bilinmez pek. Yine de, sessizlikle kendine has bir mücadelesi vardır. (Bir anı yazısında şöyle diyor Kingston: "Anaokuluna gitmeye başlayıp da ilk defa İngilizce konuşmam gerektiğinde suspus oldum. Sesim halen bir dilsizlik, bir utançla ikiye çatallanır..."[9] Kingston anaokulunda öyle sessizdi ki, sınıfta kalmıştı.) Üstelik, Kingston'ın yaratım süreci olmasa da, tamamlanmış eserleri ahlaki inceliği ve düzyazısının güzelliğiyle öne çıkar. Maymun ruhuysa yaratım sürecinde onunla işbirliği yapar ve utancın dilsizliği ile konuşma arasındaki uçurumu geçmesi için bir hacı olarak yazara kılavuzluk eder. "Hanımefendi, lütfen güzelliği en azından bugünlük bir kenara bırakın! Şu dağı aştığımızda, onu gene..."

Kingston Amerikalı bir yazar olarak sesini ilk kez, tam da bu uçurumda duyurur. Çinli-Amerikalı bir evde büyüyen Kingston'ın anılarını anlattığı *Woman Warrior* (*Kadın Savaşçı*) kitabı şu çarpıcı sözlerle açılır: "'Şimdi sana anlatacaklarımı,' dedi annem, 'sakın kimseye söyleme.'"[10] Kingston'ın, annesinin bu sessizlik öğüdüyle giriş yaptığı hikâye, Çin'de gayrimeşru bir çocuk doğuran ve zina yaptığı için köyün yüzkarası ilan edildikten sonra bebeğiyle beraber aile evinin kuyusunda kendini boğarak öldüren bir teyzesi hakkındadır. Kingston'ın annesi bu ikaz kabilinden hikâyeyi, ilk âdeti münasebetiyle anlatır kızına. "Onun başına gelenler senin de başına gelebilir," diye uyarmaktadır onu. "Bizi utandırma. Hiç doğmamış gibi unutulup gitmek istemezsin. Köylülerin gözü üzerimizde."[11]

---

[9] Kingston, *Woman Warrior*, s. 165.

[10] *A.g.e.*, s. 3.

[11] *A.g.e.*, s. 5.

Utanç ile sessizlik arasındaki çoğumuzun içten içe sezdiği bağ burada fiili bir talimat halini almaktadır. Kingston bu talimatın muhatabı olarak sadece cinselliğinin potansiyel bir utanç kaynağı olduğunu anlamakla kalmaz, utanç bölgesinin içeriği hakkında da bir fikre sahip olur. Zaten sonrasında da ona bu konu hakkında konuşmaması söylenir. Annesinin intihara sürüklenen bir kadın hakkında anlattığı bu nasihat kabilinden hikâye, yer yer "utanç kültürü" diye adlandırılan ve çizgiyi aşanları utancın ve ayıbın insanı boğan, ölümcül bataklığına atarak yapısını muhafaza eden bir kültürden kaynağını alır.* Kingston'ın

* "Utanç kültürleri" ile "suçluluk kültürleri" arasında genellikle ayrım yapılır. Utanç kültürü, başkalarının gözü daima üstünde olduğu için, insanın terbiyesini takındığı yüz yüze topluluklarda ortaya çıkar. ("Köylülerin gözü üzerimizde," bir utanç kültüründe rastlanabilecek bir sözdür.) Utanç kültüründe yetişmiş bir kişinin yolculuğa çıkınca yakışıksız şeyler yapacağı düşünülür, çünkü ne de olsa, yoldayken bakışlardan azadedir. Suçluluk kültüründeyse, ahlaki yaptırımlar daha içselleşmiştir; nereye giderseniz gidin vicdanınızın iç gözünü beraberinizde götürür, dolayısıyla ıssız bir adada da yabancı bir şehirde de davranışlarınıza dikkat edersiniz. Suçluluk kültürlerinin utanç kültürleri üzerine bina olduğu, dolayısıyla onların sonucu olduğu varsayılır (E. R. Dodds bu anlamda Helenistik Yunan'ı Homerik Yunan'ın üstüne koyar. Bkz. E. R. Dodds: Dodds, 1. Bölüm).
Bense bu ayrımı yer yer kullanışlı, yer yer kullanışsız buluyorum. Bir kere, utancı ve ayıbı geride bırakmadığımız muhakkak (Amerikan liselerinin hepsinde utanç kültürü geçerlidir, reklamlar bir utanç kültürü yaymaktadır). Dış gözler ile iç gözler arasında yapılan bu ayrım yakından bakıldığında geçerliliğini yitirir (zira utanç kültürlerinde insanlar topluluğu içselleştirirken, suçluluk kültürlerinde de Tanrı'nın gözü yukarıdan herkesi izlemektedir). Nitekim Douglas Cairns'in iddiasına göre, bu ayrımları koyan antropologlar (Mead, Benedict, Leighton, Kluckhohn) farkında olmaksızın, kendilerinin de dahil olduğu orta sınıf, Protestan, Amerikan suçluluk kültürünü evrimsel patikanın bir ucunda konumlandırmıştır (Cairns, s. 32-3). Cairns'in tartışmanın bütününe ilişkin kusursuz özeti ve eleştirisi için bkz. *Aidos*, s. 14-47.

kendisiyse, bir utanç kültürünün bu gibi taktiklerle muhafaza etmeyi amaçladığı o çok değerli şeyin çarpıcı bir tasvirini sunar. Gereğince işleyen bir Çin köyü, ona göre, ayın yüzeyi gibidir. "Yuvarlak ay çörekleri ve yuvarlak menfezler, iç içe geçmiş dairelerden oluşan yuvarlak masalar, yuvarlak pencereler ve pirinç kâseleri,"[12] ki bunlar, Kingston'ın dediğine göre, "yasa" etrafında, yerleşik yaşam biçimi etrafında örgütlenmiş bir aileyi, bilhassa açlık veya savaş gibi çetin zamanlarda köyü ayakta tutan kuralları akla getirir. "Gerçeği sürgit kılmak için birbirine korkuyla bağlanmış olan köylüler, 'yuvarlaklıkta' yarattığı çatlağın şahsi ve fiziksel bir temsilini ona göstermek için teyzemin evine gitmişlerdi."[13] Köylüler teyzesinin evine yumurta atar, pirinç çuvallarını yırtar ve hayvanlarını katleder.

Bana göre, bu tasvirin telkin ettiği fikir, düzenli bir dünyanın konuşma ve sessizlik alanlarına sahip olduğudur. "Şimdi sana anlatacaklarımı sakın kimseye söyleme," en azından, okuyacağı kurmaca eserleri kitapçılardan satın alan bizlere bir hikâyeye başlamanın alışılmadık bir yolu gibi görünebilir. Ama bazı türden anlatılar hep böyle başlar. Güneybatı Amerika'daki Hopilerin kivalarda‡ anlattığı hikâyeler yabancılara, hatta başka Hopilere de anlatılmaz. Antik Yunan'da Orfik şiirleri inisiasyon töreniyle topluluğa kabul edilmemiş olanlara okumak yasalara aykırıdır. Keza, bir Yunan mitinde anlatılana göre, tanrıça Demeter, Elefsis halkına "ritlerinin nasıl düzenleneceğini" bizzat göstermiş ve "tüm gizemlerini onlara [bizzat] öğretmiştir, ki bunlar öyle korkunç gizemlerdir ki, kimse onları herhangi bir şekilde bozamaz, gizlisini saklısını araştıramaz

---

[12] Kingston, *Woman Warrior*, s. 13.

[13] *A.g.e.*, s. 12-3.

‡ Kiva, Hopiler gibi Pueblo yerlilerinin yuvarlak veya dört köşeli tören odalarına verilen addır -çn.

yahut bahsini dahi edemez, zira tanrıların derin huşusu o sese gem vurur."[14]

O halde, diyebiliriz ki, sessiz kalma ihtarı birçok gelenekte belli bir anlatının kutsal kılınmasına aracılık eden bir söz edimidir.* Sessizlik kuralı bu hikâyeleri bütün diğer hikâyelerden ayırarak özel, kutsal ve dini kılar. Genellikle "kutsal" diye çevrilen İbranice *k-d-sh* sözcüğü bu ayırma fikrini içerir. "Ben Tanrıyım....; ben Mukaddes [kutsal] olduğum için siz de Mukaddessiniz" gibi bir ayet Eski Ahit'in bazı versiyonlarında "... ben ayrıyım, sizin de benim gibi ayrı olmanız gerekir" diye tercüme edilir.[15] Benzer şekilde, Yunan geleneğinde de bir tanrıya adanmış toprak parçasına *temenos*[16] denir. Sözcük, "kesip ayırmak" anlamına gelen bir fiilden türetilmiştir. Sessizlik kuralının peşisıra anlatılan bir hikâye dilsel bir *temenos*, diğer söylemlerden koparılıp ayrılmış, böylece kutsanmış bir sözdür.

---

[14] *Demeter'e İlahi*, satır no. 475-79; örn. bkz. *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica*, s. 323.

* Bu da, elinizdeki türden bir kitabın muhakkak dindışı veya profan metinlerden oluşmak durumunda olduğu anlamına gelir. Kırkurdu hikâyelerinin geleneksel olarak kış mevsiminde anlatıldığını daha önce söylemiştim; şimdiyse bunlar her mevsimde kütüphane raflarında bulunabilmektedir. Paul Radin Winnebago yerlileri arasında hilekâr hikâye çevrimini ona anlatmaya gönüllü bir bilgi kaynağıyla karşılaştığında, aynı zamanda kutsal olanın kaybıyla da karşılaşmış olduğuna dikkat çeker (Radin, 111-2).

Buna karşılık, *sahih anlamda* kutsal olan muhtemelen hâlâ saklıdır. Bill Hampton, Afro-Amerikan anlatısı üzerine yazdığı bir makalede şöyle bir spekülasyonda bulunur: "Daha kutsal mahiyetteki hilekâr hikâyeleri hiçbir zaman Amerikan Zencilerinden derlenmemiştir; Zencilerin kendi aralarında veya derlemecilere anlattığı hikâyeler sadece daha profan mahiyette olanlardır" (Hampton, s. 61).

[15] Levililer, 11:46, akt. Douglas.

[16] Lidell ve Scott, s. 799.

Bu türden kurallar iki tür konuşmayı ve iki tür sessizliği doğurur. Dindışı anlamındaki *profanum* (profan), "tapınağın önünde/karşısında" anlamına gelir. Sözcüğün bu kökenini düşünürken, hayalimde ister istemez kilisenin veya katedralin önünde kurulmuş hareketli semt pazarıyla Avrupa'daki eski bir kent meydanının görüntüsü canlanıyor. Hayalimdeki kilisenin avlusunda insanlar dindışı şeylerden bahsediyor ve şayet bu konuda derslerini iyi almışlarsa, gizemler konusunda sessiz kalıyorlar. Tapınağın içindeyse gizemlerden bahsediyor ama bu defa da dindışı olan konusunda sessiz kalıyorlar. Demek ki, böylesi konuşma ve sessizlik alanları[17] ile bu alanlar arasındaki fark edilebilir sınırlar, kutsal ile profan ayrımını üretir şekilde örgütlenmiş her tür dünyayla yakından bağlantılıdır.

Şu halde, Kingston'ın annesi gizemleri yaşatmaya çabalayan bir nevi Çinli ozandır. "Sakın kimseye söyleme" ifadesi, annenin kızını (Amerikalı kız Maymunu) özel bir söylem alanına kabul ettiğinin [inisiasyon] ilanıdır. Dahası, anne ona "kimseye söyleme" derken, aslında herhangi bir "kimse"yi kastetmemektedir: Kanımca, Kingston'dan da bu hikâyeyi sonrasında kendi kızına anlatması beklenmektedir. Bir genç kızın ilk âdet döneminde ritüel olarak anlatılmakla beraber, geri kalan tüm zamanlarda dile ge-

---

[17] Konuşma ve sessizlik alanları konusunda, Yunan'daki "gizem" düşüncesinin de benzer ayrımlar ürettiğini not düşmekte fayda var. Yunancada "gizem" sözcüğünün kökü olan *muo* gündelik dildeki kullanımda "ağzımı kapatıyorum" anlamına gelirken, ritüeldeki kullanımda "özel bir tarzda konuşuyorum" anlamına gelir. Bizdeki "mit" sözcüğü de aynı kökten gelir ve mit bu yüzden gündelik konuşmanın aksine "özel" bir söylem oluşturur. Nagy'nin bu terimlere ilişkin tartışması için bkz. *Greek Mythology and Poetics*, s. viii. Nagy burada şu sonuca varmaktadır: "Antropolojik açıdan bakıldığında, 'mit' toplumun kendi gerçekliğini olumlamasına aracılık etmesi bakımından gerçekten de 'özel bir söylem'dir" (s. viii).

tirilmesi yasak olan bir aile veya köy mitidir bu. Muayyen bir sessizlik kuralıyla dikkat çeken anlatıların sadece kutsal değil, mitik de olduğunu ve mitin anlatımının bir toplumun kendi gerçekliğini olumlama şekli olduğunu söylersek, sessizliğe itibar etmenin neden önemli olduğunu, Maymunun neden eve davet edilmemesi yahut Kırkurdunun Güneş-kulübesiyle göğe çıkmasına neden müsaade edilmemesi gerektiğini de anlamaya başlayabiliriz. Sessizlik kuralları, Kingston'ın da dediği gibi, "gerçeğin muhafaza edilmesine" katkıda bulunuyorsa şayet, o halde onları ihlal eden kişi ciddi bir risk almış olur.

Dosdoğru söylemek gerekirse, kişi bu durumda kozmosu yok etme riskini alır. Durum buysa, dile gem vuran utanç, tanrıların pervasız fanileri kendi ahmaklıklarından korumak için gönderdiği bir armağandır. Aslına bakılırsa, günümüzdeki yaygın utanç algısı (yani, utancın çocuklukta edinilmiş bir nevi zaaf olduğu şeklindeki anlayış), bu armağanın beraberinde getirdiği türden tanıma ve ikazı tam anlamıyla yansıtmaktan uzaktır. Yunanca *aidos*[18] terimi genellikle "utanç" olarak çevrilir. Terim öğretici ve geniş bir anlam yelpazesine sahiptir, zira *aidos* sadece tevazuyu, özsaygıyı ve başkalarını gözetmeyi değil, daha önemlisi, hürmeti ve huşuyu da belirtir. Bir tanrının korusuna[19] girdiğiniz (ya da bir kâhinle, şairle yahut kralla karşılaştığınız) zaman bu hisler içinizde tek bir hismiş

[18] Utanç, hürmet ve huşunun bir kelimede bir araya gelmesi, sadece Yunan geleneği için geçerli değildir. Sözgelimi, Tanrı onları cennet bahçesinde gördüğünde, Âdem ile Havva'da da aynı karışık hisler uyanır. Antropolog Andrew Strathern, Papua Yeni Gine, Western Highlands'te "utanç" için kullanılan *pipil* sözcüğünün yine böyle geniş bir anlama sahip olduğunu şöyle aktarıyor: "Hayaletlerin ve diğer doğaüstü güçlerin huzurunda, insanların belki de en iyi 'huşu' diye çevirebileceğimiz bir nevi utanç duymaları beklenir" (s. 100).

[19] Hippolytus'un Artemis'in kutsal korusuyla ilişkisi Euripides'in *Hippolytus* oyununda anlatılır.

gibi yükselir: Huşu, hürmet ve sizi profan yahut inanca saygısızlık içeren bir şey yapmaktan veya söylemekten alıkoyan menedici bir tür utançtır bu.[20] Böylesi bir *aidos*'a sahip olmayan, spiritüel dünyanın kuvvet alanlarını algılayamayan kişi koruma içgüdülerinden mahrum kalmış bir hayvan gibidir. Buradan bakıldığında, asıl tehlike, utanmazlığın kozmosu gerçekten yok edecek olması değil, kozmosun utanmazı yok edecek olmasıdır.

***

Öyle sanıyorum ki, insanları kimi zaman hilekârın aslında bir psikopat olup olmadığını sormaya yönelten de hem utanmaz kişiye hem de etrafındaki dünyaya iki koldan yönelen bu tehlikelerdir. Hilekâr ile psikopat arasında belli paralellikler olduğu muhakkaktır. Psikopatlar da yalan söyler, aldatır ve hırsızlık yaparlar. Edepsizliğe düşkündürler ve bir psikoloğun da belirttiği gibi, "cinsellik ve boşaltım işlevleri onlarda birbirine karışmıştır."[21] Psikopatlar sadece antisosyal değil, akılsızca antisosyaldirler (hırsızlık, sahtecilik, zina, dolandırıcılık yapar, sıradan alçakların ellerini bulaştırmayacağı, şaşırtıcı ölçüde az getirisi olan ve yakalanma ihtimali çok daha yüksek başka riskli işlere girerler.)[22] Psikopatlar çoğunlukla zeki olmalarına karşın, durumlara ortaya çıktıkları anda karşılık verebilmekle beraber, uzun vadeli, tutarlı ve sürdürülebilir planlar geliştirmekten aciz olan bir nevi "dümensiz zekâya"[23]

---

[20] Budist gelenekte de utancın *aidos* gibi koruyucu bir özelliği olduğu varsayılır. Bu anlamıyla utancın, insanları başkalarının karmasını edinmekten koruduğuna inanılır.

[21] Cleckley, s. 224. Genel olarak psikopatlar konusunda bkz. Cleckley, 6. Bölüm.

[22] *A.g.e.*, s. 209.

[23] Bu ifade, 17 Haziran 1987 tarihli *New York Times*'ta yayınlanan, psikopatlara ilişkin araştırmalar üzerine bir haber metninden alınmıştır.

sahiptirler. Psikopatlar içi boş jestlerde ustadırlar ve kelimeleri normalde hisler ve ahlakla birleştiren tutkaldan kolayca sıyırmak gibi bir dil becerisine sahiptirler. Son olarak, yol açtıkları bir acı veya incinme için pişmanlık ve utanç duymazlar. Kısaca, psikopatlar için söylenebilecek hemen her şeyi o ya da bu şekilde hilekârlar için de söylemek mümkündür.

Gelgelelim bunun tersi geçerli değildir. Bu her ne kadar önemli bir ayrım olsa da, hilekârların gerçek dünyadan ziyade mitte faaliyet gösterdiklerini söylemekle iş bitmez. Zira hilekârın mitik işlevleri herhangi bir psikopatınkilerden daha geniş çaplı ve sınıflandırması güçtür. Bir kere, hilekâr hikâyelerinin tipik bir özelliği, onları "özel söylem" olarak ayırt edecek şekillerde anlatılmalarıdır. Bu yüzden de, içerikleri ne kadar profan olursa olsun, bu hikâyeler anomali oluşturan bir kategoriye, kutsaldan yoksun olan bir kutsallık türüne aittir. Dahası, bu kutsal/gayri-kutsal konumun beraberinde getirdiği dolandırıcılık, hırsızlık ve yalan, yukarıdaki örneklerde de bolca gördüğümüz gibi, hilekârlara, kendi saflıkları (katışıksızlıkları) yüzünden ölmüş tanrıları canlandırmaktan tutun, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki aksi halde elzem ve geçirimsiz ayrımı aşmaya kadar benzersiz bir dizi gerekli vazifeyi gerçekleştirme olanağı verir. Hilekârların da psikopatlar gibi "dümensiz bir zekâya" sahip olduğunu söylemek yerinde olabilir, ama bu böyleyse bile, söz konusu zekâ hilekârların durumunda kullanışlı bir zekâdır, çünkü olağan kılavuzluk sistemlerinin zaman zaman olduğu gibi akim kalması durumunda da işlemeye devam eder. Son olarak, ortaya çıkardığı tüm hüsran ve kedere rağmen, hilekâr aynı zamanda bir kültür kahramanıdır; balık tuzakları icat eden, ateşi getiren ve kendi parçalanmış bağırsaklarını Yeni İnsanlar için yiyeceğe dönüştürendir o. Hilekâr gelmiş geçmiş hiçbir psikopatın yapmadığı bir dizi edimle bağlantı

içindedir. Bu noktada Paul Radin'in klasik içgörüsünü bir kez daha anmakta fayda var: "Hilekâr aynı anda yaratan ve yıkan, bahşeden ve hükümsüz kılan[dır]... İyiden de kötüden de bîhaber olduğu halde, ikisinden de mesuldür."[24] Hilekârı bir psikopat olarak yeniden yazdığımızdaysa, bu içgörünün yarısını, hatta daha fazlasını kaybederiz, zira burada meselenin özü müphemliktir.

Psikopat ile hilekâr figürlerini birbiriyle bağlantılandıran bu çağrışımsal sıçramanın aslında hilekâra has yöntemlerin yaratabileceği kaygıya karşı bir savunma olup olmadığını merak ediyorum. Dilbaz ve kurnaz insanlar söz konusu olduğunda ihtiyatlı davranmak için birçok haklı neden var, kuşkusuz. Diğer taraftan, burada, bir toplumun statükoyu muhafaza etmek ve hilekârla gerçek teması önlemek için onun yüzüne bir psikopat maskesi geçirivermesi gibi bir durum olduğu da muhakkak. Psikopat imajı da, ürkek güvercinleri korkutmak için binaların tepesine konan şu strafor baykuşlar misali tehditkâr bir yanılsama; geleneksel olanı hilekârın kutsal/gayri-kutsal işlevlerine yaklaşmaktan alıkoyan korkutucu bir maskedir. Hilekâr diğer sıfatlarının yanında, gelecek dünyaya kapı açan eşik bekçisidir ve onu psikopatla karıştıranlar böyle bir kapının varlığından dahi haberdar değildir.

Konudan biraz saptıysak da, Kingston'un hikâyesinden çok da uzaklaşmış sayılmayız, zira Kingston da annesinin koyduğu sessizlik kuralını çiğneme imkânıyla karşılaştığında kendisini tehditkâr ve dehşetli bir imgeyi hayal ederken bulur. Ama bu sefer hayal edilen şey bir psikopat değil, boğulmuş teyzenin akıldan çıkmayan suretidir. Bu kadın kendisini aile kuyusuna atmıştır: "Çinliler boğulanlardan oldum olası çok korkar," der Kingston, "ıslak saçları aşağı sarkan, derisi şişmiş, ağlayan hayaletiyle o,

[24] Radin, s. xxiii.

bir muadilini kuyuya çekmek için orada sessizce beklemektedir."[25] Kingston kendi kitabını yazmanın bu dehşet verici hayaletle yüzleşmek ve onun ötesine geçmek anlamına geldiğini ifade eder. Kingston'ınki, menedici utancı, *aidos*'un huşusunu hisseden ama yine de konuşma zorunluluğu duyan bir kadının korkusudur. Sessizliğin hüküm sürmesi gereken yerde ses çıkararak ayın yuvarlaklığını bozmanın, kendini düzenden yoksun bir dünyaya sürgün etmek anlamına gelebileceğini bilen bir kadının korkusudur bu.

İzah etmeye çalıştığım gibi, böyle bir sürgün, utanmazca konuşmanın olası sonuçlarından biridir ve bir kimsenin bu sonuçları nasıl olup da göze alabileceğini anlamak için Kingston'ın durumundaki çok önemli bir detaya, onun göçmen bir anne babanın çocuğu olduğu gerçeğine odaklanmak istiyorum. İki kültürde birden yaşadıkları için, göçmen çocuklarının utançla müstesna ve öğretici bir ilişkileri vardır.[26] Anne babaları Çin'den, Meksika'dan, Polonya'dan veya Tibet'ten gelmiştir. Eski memleketleri aksanlarında, tencereye koydukları baharatlarda, anlattıkları hikâyelerde ve muhafaza ettikleri sessizlikte yaşamaya devam etmektedir. Evdeki çocuklarsa tüm bunlarla çevrili şekilde yaşarken, bir yandan da hafta içi her sabah, baharatlardan sessizliklere dek birçok şeyin farklı olduğu bir Amerikan okuluna gitmek için sokağa çıkar.

İki dünyada birden yaşayan çocuklar birtakım utançlara, onları gözleyen birtakım gözlere açıktır. Gerek anne babanın, gerekse okulun çocuktan bilmesini istediği şey, hayatta izlenmesi gerekenin kendi yolları olduğu ve bunun dışındaki tüm yol ve yordamların haysiyetten yoksun olduğudur. Göçmen çocuklar *önce* anne babaları *tarafın-*

---

[25] Kingston, *Woman Warrior*, s. 16.

[26] Göçmen çocukları ve utanç konusundaki bu içgörüleri Helen Merrell Lynd'e borçluyum, s. 55.

dan utandırılır, sonra da anne babaların*dan* utanır. Los Angeles'ta yetişmiş bir Meksikalı-Amerikalı olan Richard Rodriguez, *Hunger of Memory* (*Hafıza Açlığı*) adlı otobiyografisinde anne babadan duyulan utancın canlı bir portresini sunar. Rodriguez babasının genç yaştaki ilgisiz bir görevliyle İngilizce konuşmaya çalışırkenki "sıkıntılı, telaşlı, allak bullak" haline utançla bakışını, "parlak ışıklarla aydınlatılmış bir benzin istasyonundaki bir gece gibi" ("ben buradayım" diye bağıran beyaz bir anı gibi) hatırlar.[27] Rodriguez bir keresinde okulda bir ödül alınca anne babası ödül törenine gelmiştir. "Birkaç dakika sonra babamın öğretmenimle konuştuğunu duydum ve binbir zahmetle sarfettiği o aksanlı kelimelerinden utandım."[28]

Anne baba tarafından utandırılmaya gelince, bu his bir göçmen çocuğu için daha da allak bullak edicidir, çünkü şeylerin tek bir yorumunu yansıttığı için düpedüz tesadüfidir, ama faili yine de bizzat anne babadır: Bir hayal dünyasında yaşıyor olmaları mümkün değildir! Rodriguez ve Kingston kitaplarının büyük kısmını büyüklerinin edep anlayışıyla mücadeleye ayırır. (Rodriguez anne babasının adeta "aristokratça bir ihtiyata"[29] sahip olduğunu söyler: "Annemle babam yakınlara anlatılmayacak kadar alengirli şahsi meseleler konusunda asla konuşmazdı."[30] "Ben tam da, annemin bana dışarıya asla belli etmemem gerektiğini söylediği şeyler hakkında yazıyorum."[31]) Gelgelelim bu iki yazar büyüklerini ele verirken bile onları onurlandırma çabası içindedir. İki kitap hakim kültürün dilinde yazılmış, ağırlıkla anonim okurlara yöneltilmiştir ama ikisi de resmen itaatsizlik ettikleri kişilere ithaf edilmiştir: "Annemle babama" (Kin-

[27] Rodriguez, s. 15.

[28] *A.g.e.*, s. 53.

[29] *A.g.e.*, s. 183.

[30] *A.g.e.*, s. 185.

[31] *A.g.e.*, s. 175.

gston); "[Annem] ayakta durmuş bana bakmakta olan babama döndü sessizce... O ve babam için, onları onurlandırmak niyetiyle" (Rodriguez).

Bu hüzünlü ithaflar bir yana, iki sanatçı da eninde sonunda ailenin koyduğu sessizlik kurallarını kararlılıkla ihlal etmiştir. Şimdi, bu ihlalin vahim sonuçlar doğuracağını bilmelerine rağmen, neden böyle yaptıklarını daha iyi anlayabilecek durumdayız. Kingston'ın annesinin hikâyesinin aktardığı ders, cinsel ilişki kurallarını köylülerin koyup uyguladığıdır. Kingston için hikâyenin girişinde zikredilen sessizlik öğüdünü kabul etmek, bu dersi de kabul etmek anlamına gelir. Dahası, halihazır koşullarda Çinli köy toplumuna girmek, kız çocuklarının hemen hiç değer görmediği ve evlendirilmek ya da köle olarak satılmak üzere yetiştirildiği bir hiyerarşide yerini almak demektir. Kingston geçmişteki hislerini şöyle ifade ediyor: "İşe yaramazın tekiyim [...] satılamayan bir kız daha."[32] Kingston'ın anlattığına bakılırsa, sürekli erkek torunlarını soran büyükbabası onu "böcü" diye çağırırmış.[33]

> Artık ailemi ziyarete gittiğimde, kazandığım Amerikan başarısına sarınıyorum mahrem bir şal gibi; artık yemek yemeye layıkım. Ailemin beni temelde sevdiğine inanmam ancak uzaktan bakınca mümkün oluyor. "Selin ortasında hazine yakalayayım derken, dikkat et de oltana kız çocuğu takılmasın," sözüyle kastedilen de tam bu işte, çünkü kız çocukları hakkında söylenen bu. Ama ben bu sözlerin annemle babamın ağzından çıkışını seyrettim... Ve o nefret menzilinden çıkmam gerekiyordu.[34]

---

[32] Kingston, *Woman Warrior*, s. 52.

[33] *A.g.e.*, s. 191.

[34] *A.g.e.*, s. 52.

Kingston'ın annesi "şimdi sana anlatacaklarımı sakın kimseye söyleme" derken, bir utanç örtüsü dokumaktadır. Bu örtünün dokusunu oluşturan sessizlik kurallarının altında bütün bir toplumsal cinsiyet ilişkileri yatmaktadır. Bu kuralların koyduğu ayrımlar Çin'de muhtemelen kutsal yaralara merhem oluyordu ama Kaliforniya, Stockton'a gelindiğinde bunlar salt yaralayan ayrımlara dönüşmüştür ve onlarla damgalanan kız çocuğu şayet iyileşmek istiyorsa, utanmazca konuşmak zorundadır.

Bana öyle geliyor ki, böyle bir göçmen çocuğunun utanmadan konuşmaya başlayacağı yer, ev ile okul arasında uzanan yoldur. Çocuk evde de okulda da muhtemelen yerel mitolojinin büyüsü altındadır, ama bu yolda her iki dünyanın unsurlarını atmak veya alıkoymak konusunda kısa süreliğine de olsa özgürdür. Çocuk beslenme çantasındaki şeyleri atar, öğretmenlerinin eve gönderdiği notları buruşturur. Ev ile okul arasındaki yolda aracı bir dil veya hikâye icat eder; kendi deneyiminin dağınık parçalarını ona ait olacak yeni hikâyede bir araya getirir. Her iki dünyanın da işe yarar kısımlarını birleştiren, her iki dünyadan melezlenmiş yeni bir hikâyedir bu. Dahası, bu hikâyede Eski Dünyanın parçaları kullanılacaksa şayet, yazar anne babasının utancının üstesinden gelmek zorundadır. Ve Yeni Dünyanın parçalarını kullanacaksa da, kendi utancını yenmelidir. Ortaya çıkan sonuç, yani bir göçmen çocuğunun kendi kimliğini bulduğu bu arabulucu icat, anne babasının nazarında utanmazca konuşmadır. Kingston örneğinde, bu utanmazca konuşmanın kılavuz ruhu, yasak alanlar arasında hareket ederken dili canlı ve işlek tutan ruh, kadim Çin hikâyelerinde Maymunlar Kralı adıyla anılan o sadık ve sadakatsiz hizmetkârdan başkası değildir.

ARGOS'UN KATİLİ

Bütün gezginlerin de fark ettiği gibi, yerel halkı utandıran şeylerin listesi bir yerden başka bir yere değişiklik gösterir. *Aidos*'un soylu bir ruhta doğuştan bulunduğu iddia edilir hep,[35] ama yabancı tanrıların korularını ziyaret edip de menedici bir huşu duymayan gezgin bunun hakikaten böyle olduğundan şüphe duyar. Utancın kendisi evrensel olabilir ama içeriği değişmez değildir. Bazı yerlerde kadınlar göğüslerini örterken bazı yerlerde örtmez. Erkekler çoğu yerde penislerini örterken, Endonezya'da bulunmuş bir etnografın bildirdiği gibi, örtmedikleri yerler de vardır:

> Anüs ... özel bir kılıfla örtülüyordu... Bir erkeğin anüsüne dokunmak ya onun gücüne müracaat etmek ya da ona çok ağır bir hakarette bulunmak anlamına geliyordu... Penis ... veya erkeğin cinsel bölgesindeki kıllarsa daha az dikkat çekiyordu. Orayı, bu bölgeden utandıklarını belirtecek biçimde örtmüyorlardı.[36]

ABD'de üstümüze birçok utanç örtüsü giysek de, Japonlar kadar kolay utanmayız. ABD'de adamın biri bir yabancının rüzgârdan savrulan şapkasını geri götürdüğünde bu nazik davranışı basit bir "teşekkürler" ile karşılanırken, hiyerarşi ve borçluluğun ciddi bir ihtimamla karşılandığı Japonya'da en basit nezaket bile alıcısını derinden mahcup eder, çünkü Japonya'da bir yabancıya borçlu olmak,

---

[35] Euripides *aidos*'un "öğretmensiz" bilindiğini söyler. Dodds da *aidos*'tan bahsederken benzer bir dil kullanarak, geleneğe karşı "daha derindeki bir istem," "manevi bir bütünlük," "içsel bir ahlak," "gerçek bir *aidos* içgüdüsü"nden vs söz eder. O halde, *aidos* peygamberane bir utanç, sadece geleneksel olarak değil, her zaman ve her yerde hakiki olan bir histir.

[36] Boelaars, s. 68.

geri ödenemeyecek kadar ağır bir histir.[37] Japonya'da küçük bir oğlan yatağını ıslattığında, annesi arkadaşlarına karşı mahcup olsun diye sararmış çarşafını pencereye asar. ABD'deyse böyle bir durumda çocuğu kendi haline bırakıp, yatak ıslatma genini araştırmaya koyuluruz.

Burada bahsettiğim türde bir yolculuk yapmak için kişinin evinden ayrılması şart değildir. Ne de olsa, bütün çocuklar zaman gezginidir ve bu da utancın içeriğinin bir nesilden diğerine değiştiği anlamına gelir. Göçmen çocuk mecazen, büyüyünce anne babasına benzemeyen tüm insanları temsil eder. Küçükken hepimiz kaçta yatağa girileceği konusundaki tuhaf anlayışları, baskıcı davranışları ve bu yeni dile sağırlıklarıyla ebeveynlerimizin dünyaya yeni ayak basmışçasına toy olduklarını düşünmemiş miyizdir? Bu insanlardan farklılaştığımız ölçüde, hele bir de bizi incitmişlerse, gerçekte olmasa bile fantazi düzeyinde ev diyebileceğimiz başka bir diyar arayıp buluruz. Çin'de Amerika'yı bir cennet gibi düşleyenler ona Altın Dağ der; demek ki Çin ayrı, Altın Dağ ayrı yerlerdir. Geri kalanlarımız içinse, içine doğduğumuz bir aile vardır, bir de Altın Dağ vardır, ki burası bizi gerçekte olduğumuz halimizle fark edecek insanlarla meskun, gerçekte ait olduğumuz daha soylu bir dünyadır. Bu ideal dünyanın zenginliği çoğu kez gerçek dünyanın yoksulluğuyla doğru orantılıdır, tıpkı şahsi soyluluğun utançla doğru orantılı olması gibi. (Bunalımlı ve alkolik ebeveynlerin çocuklarını sürekli dövdüğü bir ailede doğan Beethoven kendisini aslında soylu bir aileden geldiğine inandırmıştı.[38] John James Audubon onun Fransız bir gemi kaptanıyla Haitili metresinin melez gayrimeşru çocuğu değil, Devrim sırasında hapishaneden çalınıp denizcilere verilmiş kayıp Fransa veliahtı olduğuna inanıyordu.)[39]

---

[37] Benedict, s. 47-8, 104-6.

[38] Wurmser, s. 294-5.

[39] Adam Gopnik, "A Critic at Large: Audubon's Passion," *The New Yorker*, 25 Şubat 1991, s. 96-7.

Hayalimizde, kitaplarda, filmlerde ve yemek yiyip uyumak zorunda olduğumuz gerçek ev ile bu düşler arasında uzanan yolda gizli soyluluğumuzun diyarını elimizden geldiğince ziyaret eder, bunların her birinden işe yarar parçaları toplayıp kendimizce bir hayat kurarız. Maxine Hong Kingston gibi aslen göçmen olan bir sanatçı, sanatını annesiyle babasının hatırındaki Çin köyünün Altın Dağ (veya en azından Kaliforniya, Stockton) ile kesiştiği o noktada yaratır. Mecazi anlamda göçmen olan sanatçılar ile zaman yolcularıysa idealin gerçekle kesiştiği yerde yaratımlarını gerçekleştirir ama utanç bariyerleri ve uyulması gereken sessizlik kuralları onlar için de geçerli olduğundan, bu yaratım kurnazca bir tür özel beceri gerekir.

Şair Allen Ginsberg de bu anlamda tipik bir göçmen çocuktur. Ginsberg'ün çocukluğu son derece pasif ve bağnaz bir baba (Louis) ile dönem dönem deliren bir annenin (Naomi) gözetiminde geçmişti (örneğin, klinik paranoya teşhisi konan annesi düşüncelerinin, hastanede kaldığı sırada FBI tarafından beynine yerleştirilen üç metal çubukla yönetildiğinden korkuyordu).[40] Bir üniversite öğrencisiyken Ginsberg'ün dünyasının en sıkıntı verici iki alanı annesinin deliliği ve kendi eşcinselliğiydi. Ginsberg bu iki meselede babasına akıl danışmak istediğindeyse tek karşılaştığı, sessizlik öğüdü oluyordu. Louis Ginsberg aile hayatının sorunlarıyla geleneğe ve inkâra sığınarak baş etmeye çalışıyordu. Üniversitedeki Allen'a yazdığı mektuplarda bir babanın oğluna yaptığı riayet çağrısını duyarız. Örneğin, Columbia'daki ikinci yılını okuyan Allen'a şu sözlerle nutuk çekmektedir: "Eşcinseller ve deliler kendileri ve toplum için birer tehdittir. Tehlike ve felaket kaynağıdır bunlar!"[41] Başka bir mektubundaysa, bir insanın "ya pragmatik değerlere boyun eğmesi ya da intihar

[40] Bkz. James Breslin, Hyde, *On the Poetry* içinde, s. 418.

[41] Hyde, *On the Poetry*, s. 410.

etmesi gerektiği" nasihatinde bulunur.[42] Aynı mektupta oğlunun hayatını allak bullak eden bu iki sorunu kastederek şöyle der: "Bunları dert etmekte ısrarcıysan, sana kendini öldürmeni öneririm." (Bu arada, intihar bir utanç kültürünün standart öğüdüdür. Utanç benliğin bütününe bulaşmış giderilemez bir leke olarak algılandığı için, Kingston'ın teyzesinin durumunda olduğu gibi, tek kurtuluş intihar çağrısı gibi görünür. Aslına bakılırsa, utanç kültürlerinde soylu bir intihar etiğine de rastlanır.[43] Sözgelimi, Japonya'da birbirine aykırı iki yükümlülük arasında kaldıysanız -diyelim ki, hükümdarın talebi ailenizinkiyle çelişiyorsa- ve ikisinden birini yerine getirmeyi reddetmek sizin için utanç verici olacaksa, her iki tarafı da onurlandıracak olan şerefli çözüm, kendinizi öldürmenizdir.)

Eşcinseller ve deliler söz konusu olduğunda, bu kişiler kendi akrabası dahi olsa ve sessizlik ölüm anlamına gelse bile Louis Ginsberg onların varlığını inkâr etmeyi tercih etmiştir. Oğul Ginsberg'ün babasının bu sakıngan tutumunu yer yer paylaştığını da belirtmek gerek. Allen babasına daha sonraları yazdığı bir mektupta, aklını başına topladığını belirtir şekilde okulu kırmayı bıraktığını, resmi giyinip kravat taktığını ve "okunmamış kitapları [elindeki bütün Gide ve Baudelaire'leri] kütüphaneye iade ederek üniversitenin tüm nimetlerinden faydalanmaya ve artık gerçekten eğitim almaya başladığını" yazar.[44]

Bu hikâye burada bitseydi, tam bir sözsüz utanç durumu ortaya çıkardı, ama hepimizin de bildiği gibi, Ginsberg sadece Gide ve Baudelaire'leri kütüphaneden geri almakla kalmamış, babasının evini terk ederek, kendisinin de bir yerde dediği gibi on yıllarca "başka başka ... metafizik evrenlerde gezinmiştir."[45] "Hayal gücümün Sonsuzluğa

[42] *A.g.e.*, s. 411.

[43] Benedict, s. 116, 193-207.

[44] Hyde, *On the Poetry*, s. 414-5.

[45] *A.g.e.*, s. 7.

sadık olduğuna inandığı ... yere gittim."[46] Ginsberg'ün ilk eserleri Sonsuzluk ve Meleklerle dolup taşar, ki bu dilde, utanmış bir çocuğun şimdiki zamandan biraz daha mükemmelleştirilmiş bir diyara yaptığı yolculuğun düşünü duyarız. Ginsberg babasının köyünün bataklık çamurunu bırakmış ve kendisini Altın Dağın zirvesine taşımıştır.

Gelgelelim Ginsberg'ün sanatının kaynağı, yani tek kaynağı bu zirve değildir. Sanat zaman ile sonsuzluğun, çamur ile altının alaşımındadır. Ginsberg'ün ilk şiirlerine sağlamlığını veren, idealist düşlerini fiili gerçeğin bitmeyen kataloglarıyla makaslama tarzıdır (hasta annesi Naomi onun önüne "bir tabak soğuk balık ve -musluk suyunda yüzen doğranmış çiğ lahana ve kokmuş domatesler gibi- bir hafta beklemiş sağlıklı besinler" koymakta;[47] "ameliyat yaraları, pankreas, karın yaraları, kürtajlar, apandisit, yağlı etin içinde kalın gudubet fermuarlar misali aşağıya inen kesiklere atılmış dikişlerle"[48] kendisini teşhir etmektedir.) Ginsberg'ün sanatı gerçeğin idealleştirilmesi ile idealin gerçekleştirilmesi arasında salınıp durur. Ginsberg deli annesi tarafından yaralanmasına rağmen, şiirinde onu övmenin, hatta yüceltmenin bir yolunu bulmuştur. Sözgelimi William Blake'in sesinin ona şiirler okuduğu Sonsuzluk görülerine sahip olan Ginsberg, ömrünü üniversite öğrencilerine, federal yargıçlara ve televizyon talk şovcularına Blake terennüm ederek geçirmiştir.

Yine de, Ginsberg'ün şiirini "utanmaz" olarak nitelendirmenin, onun gerçek anlamını pek de yansıtmadığını kabul etmem gerek. Ginsberg ve Kingston gibi sanatçılar utançla derinden mücadele ederler. Yarattıkları eserler bu mücadeleden bir kaçış değil, onun çözümü veya meyvesidir. Kingston ses çıkararak yok etmekle tehdit ettiği kül-

---

[46] *A.g.e.*, s. 81.

[47] Ginsberg, *Collected Poems*, s. 219.

[48] *A.g.e.*, s. 219.

türel modelin yerini alacak güzel bir şey yaratana kadar hiçbir eserini yayımlatmamıştır. Katıksız utanmazlık mitlerde ve psikopatlara ilişkin fantazilerimizde yer bulur, ama gerçek insanların çoğu kendi utançlarının içinden geçmeden sırlarını açığa dökemez. Ginsberg "Kaddish" şiirinde yaralı çocukluğu hususunda "onu en çok utandıran"[49] şeyleri ayrıntısıyla sıralasa da, şiir bu ifşada bulunmanın büyük çaba gerektirdiğini gösterir. Şiirin ilk birkaç yüz dizesi kaygılı bir ertelemeye ve Ginsberg'ün dilini kendi koyduğu engellerden kurtarmak için başvurduğu bir dizi stratejiye (bütün gece ayakta kalmak, kendini amfetaminle uyuşturmak, Ray Charles'tan blues dinlemek, ölüler için yüksek sesle dua etmek, ağlamak[50]) ayrılmıştır.

Şu halde, söylenebilecek olan ile söylenemeyecek olan arasındaki sınırda çalışanların utançtan kaçmak yerine, ona yöneldiklerini ve onunla mücadele ettiklerini söylemek muhtemelen daha yerinde olacaktır. Onlar utançla kavgaya tutuşur, onun yüzünü değiştirmeye çabalar ve onu başka bir biçimde hayata döndürmek için öldürürler. Hermes *İlahi*'de utanmaz bir konuşmacıdır ama şiir bize Hermes'in utancı sadece savuşturmakla kalmayıp, onunla yüzleştiğini ve gerektiğinde savaştığını anımsatır şekilde onu sürekli Argos'un Katili olarak adlandırır. Nitekim bu lakabın ardındaki hikâye, utancın bir zamanlar nasıl tasavvur edildiğinin fevkalade bir resmini sunmakta ve Ginsberg ile diğerlerinin dili özgürleştirmek için nasıl bir çaba gösterdiğini daha derinlemesine anlamamızı sağlamaktadır.

---

[49] Bu ifade, Ginsberg'ün ilk şiirlerini nasıl yazdığına ilişkin kendi beyanlarından mealen aktarılmıştır. Bkz. Allen Ginsberg, *Composed on the Tongue* (Bolinas, California: Grey Fox Press, 1980), s. 111-2.

[50] Bu stratejilerden bazıları şiirde değil, Ginsberg'ün başka eserlerinde ve beyanlarında geçmektedir. Örneğin, amfetamin için bkz. Tyell, Hyde, *On the Poetry* içinde, s. 179.

Hikâyenin Ovidius tarafından anlatılan versiyonunda, Zeus, İo adında bir kadını kendine sevgili yapmıştır. Kocasının kendisini aldattığından kuşkulanan Hera bir gün onu gözetlediği sırada Zeus suçunu gizlemek için İo'yu yavru bir ineğe dönüştürür. Kocasını bir inekle bulan Hera duruma bir anlam veremez ama yine de bu işte bir bit yeniği sezerek Zeus'tan ineği kendisine hediye etmesini ister. Zeus'un ineği kendisine vermesi üstüne Hera, İo'ya bekçilik etsin diye Argos adında bir devi görevlendirir. Argos acayip bir devdir; "başının etrafında yüz gözü vardır ve bu gözlerden ikisi daima dinlenirken, diğerleri açık kalıp bekçilik eder."[51]

Bekçiyi geçip sevgilisini göremeyeceğini anlayan Zeus devi öldürmesi için Hermes'i görevlendirir. Bir keçi çobanı gibi giyinen Hermes kavalını çalaraktan Argos'un önünden geçer. Müzikten büyülenen Argos yabancıyı oturması için yanına çağırır. Hermes, Argos'un dikkatli gözlerini alt etmek için bütün günü kaval çalıp hikâyeler anlatmakla geçirir. "Ama Argos kendini uykunun cezbesinden uzak tutmak için uğraşıyor ve gözlerinin bazıları uyuklarken, bazıları da hâlâ açık duruyor"dur.[52] Sonunda Hermes şarkısına bir hikâye ekleyerek, Argos'a kavalın nasıl icat edildiğini anlatmaya başlar: Pan bir gün genç bir kadının peşine düşmüş ve kaçmaktan helak olan kadın kendini kamışa dönüştürünce Pan da bu kamışlardan kaval yapmıştır.

Hermes bu hikâyeyi anlatırken "Argos'un gözkapaklarının kapandığını ve tüm gözlerinin derin bir uykuya daldığını görmüş. Anlatmayı derhal bırakıp, büyülü asasını Argos'un uykulu gözlerinde gezdirerek uykusunu daha da ağırlaştırmış. Hazır bekçi başını eğmiş uyurken, hiç vakit kaybetmeden hilal şeklindeki kılıcını çıkarıp kafasının

---

[51] Ovid, *Metamorphoses* (*Dönüşümler*), 2. Kitap, s. 49.

[52] *A.g.e.*, s. 51.

boynuyla birleştiği yere indirivermiş, sonra da cesedi uçurumdan aşağıya atmış; ceset düşerken o sarp kayalıkları kana bulamış. Feri sönüp yekpare bir karanlıkla örtülen yüz gözüyle Argos ölü yatıyormuş."[53]

Tanrıların babası Zeus'un, cinsel ilişkilerinin anlatıldığı çoğu hikâyenin başında kendini gözlerden uzak tutmaya çabaladığını görürüz. Zeus karanlıkta, bir bulutun altında ya da bir mağaranın derinliklerinde oynaşmayı tercih eder, ki buradan da eylemleriyle pek gurur duymadığı sonucuna varabiliriz. Ovidius, Zeus'un Hera'nın ineği kendine hediye etmesini istediği andaki müteredditi halini şöyle anlatıyor: "[B]ir yandan boyun eğmeye razı oluyordu utancından, bir yandan da aşkı ağır basınca cayıyordu kararından."[54] Demek ki, karşımızda münasip bir *aidos* duygusuna sahip olan ama aynı zamanda bundan sıkıntı duyan bir tanrı var. Bir utanç toplumunda, bu duyguların her ikisinin kaynağı da topluluktur ve uyumayan yüz gözlü dev Argos da bu gözetleyen topluluğun iyi bir imgesidir. Bir utanç toplumunda, günün veya gecenin hangi saatinde nerede olursanız olun, kaç kişi uyuyor olursa olsun, sizi hep izleyen en az iki göz vardır, en azından eğer gereğince yetiştirilmişseniz, böyle bir duyguya sahipsinizdir. Neyse ki, niyetiniz oynaşmaksa, canavarı nasıl uyutacağını bilen bir ruh vardır. Bu ruh gerekirse canavarı öldürüp cesedini uçurumdan bile atabilir. Tamam, kanlı bir sondur bu ama kendinizi öldürmekten daha iyi olduğu kesindir.

Argos'un katlediliş hikâyesindeki imgeleri Ginsberg'ün hikâyesine aktararak, bu imgelerin aslında taşıyıcısı oldukları antika cinsel politikadan fazlası olduğunu göstermek istiyorum. Ginsberg'ün annesi hakkındaki şiirinin etini kemiğini oluşturan "ayrıntılardan kurtulmak" için

[53] *A.g.e.*, s. 51-2.

[54] *A.g.e.*, s. 49.

başvurduğu kendine işkence yöntemlerini -bütün gece uyumayışını, amfetaminle kendini uyuşturmasını vs- yukarıda saymıştım. İşte bunların hepsi Argos'u öldürmenin araçlarıdır. Ginsberg babasının, öğretmenlerinin ve annesinin yanı sıra kendi ıstırabından da utanç duymasına yol açan bütün herkesin gözlerini bunlar vasıtasıyla kapatır. Hermes gibi o da bekçileri uyutacak şarkılar ve hikâyeler bulur (eski blues şarkıları dinler, Shelley'nin Keats'in ölümü üzerine yazdığı şiiri yüksek sesle okur), böylece aksi takdirde meyilli olduğu kendini ketlemelerinin yasakladığı şeyleri konuşabilecektir. Bu örnekteki adam karısını aldatmanın değil, sadece kendi yaralarından bahsetmenin derdindedir. Ginsberg'ü günah çıkaranlar diye adlandırılan diğer şairlerden ayıran özelliklerden biri, onun "günah çıkarmaya" yöneldiği şeylerin uzaklaşmak değil, aslında onurlandırmak istediği şeyler olmasıdır. Bu nedenle, Ginsberg diğerlerinin profan veya kutsaldışı saydığı şeyleri kutsayarak kendi alanını yeniden yapar.

Bu sıralamanın utancın suretini değiştirme arayışına girenler için genel itibariyle geçerli olduğunu düşünüyorum. Büyüklerinin neyin konuşmaya, neyin sessizliğe ait olduğuna ilişkin anlayışını reddedenlerin yaptığı şey, kategorileri silmekten ziyade, çizgileri yeniden çizmektir. Bu kişiler eski utanç eşiklerini kaldırıp, yerlerine yeni giriş kapıları koyarlar. Köyün onlara dayattığı kısıtlayıcı haysiyetin yerine, değişmiş bir haysiyet anlayışını yürürlüğe sokarlar. "Kaddish" şiirinin sonunda, Naomi Ginsberg hakkındaki evvelce ağza alınmaz ve alçaltıcı olan şeyler sadece konuşulmakla kalmamış, şekil değiştirmiş, hatta (şairin umduğu gibi) kurtarılmıştır. Kingston ise otobiyografik romanının sonunda, efsanevi bir Çinli kadına benzetir kendini; bu kadının hısımları onun barbarlarla yaşarken bestelediği şarkıyı öğrenmiştir. İki örnekte de, sanatın bu türü kutsal ile kutsaldışı olan arasındaki sınıra yerleşip ikisi arasında

bir alışveriş başlatmakta ve bu alışveriş yoluyla her ikisinin içeriğini veya aralarındaki çizgiyi değiştirmektedir.

Hal böyleyken, kendi yaptığım tersine çevirmeyi tersine çevirerek söylemem gerekirse, bu gibi sanatçıların utanmaz olmadığını söylemekle onların hakkını teslim etmiş olmayacağımızı düşünüyorum. Zor olan o ilk konuşma anında, geleceğin "utancın suretini değiştirmek" gibi soylu neticeler barındırıp barındırmadığını bilmek muhtemelen herkes için imkânsızdır. Şayet utanç dile ket vurmuşsa, en ahlaklı insan bile tekrar konuşmak için katıksız ihanet ve risk hissi veren bir süreçten geçmek durumundadır. Sınır işaretleri önce kısa süreliğine temelden kaldırılmadıkça yerinden kıpırdatılamaz ve evvelce sadık hısımlarca bir arada tutulan mütenasip ve güven verici dünya, işte o kısacık hamleyle ortadan kayboluverir. Bu dünyanın yokluğunda insan o kadar da ince bir utanç duygusuna sahip olmayan kılavuzlara ihtiyaç duyar. Başta da söylediğim gibi, Kingston'ın tamamlanmış eserleri ahlaki incelik ve güzel yazıyla öne çıksa bile, bu eserlerin yaratımı esnasında Kingston'a daha pasaklı ve muğlak ruhların kılavuzluk ettiği muhakkaktır. Ginsberg'ün yayımlanmış eserleri de benzer biçimde açık seçik etik kaygılar taşır (sözgelimi, şair hükümeti sürekli ayıplar), fakat özellikle ilk şiirlerini yazarken Ginsberg'ün utanç canavarını uyutmak için bir dizi hile arayıp bulması gerekmiştir. Hem dışından hem de içinden susması gerektiğine dair net ihtarlar alan ("İntihar et!") ve büyüklerinin hayranlık duyduğu şiirle bağdaşmayan şeyler anlatmayı uman bir kişi olarak Ginsberg'ün başka yolu da yoktur. Bu dünyada yaratıcı devinim kritik anlarda etik sınırların stratejik silinişini gerektirir. Güzelliğe tutunanlar yahut şair Czeslaw Milosz'un "kutsal pahasına etiğe bağlılık"[55] dediği şeyden mustarip olanlar bu devinimi kaybeder. Hacı Tripitaka

[55] Milosz, s. 111.

doğru eylem üzerinde fazla ısrar edince, Maymun kılavuzu somurtarak eve döner ve hac yolculuğu akamete uğrar. Maymun onu tecrübeyle sınanmamış, soyut utanç anlayışını geride bırakmaya ikna ettiğindeyse beraberce dağları aşarlar.

Bu kitabı yazdığım yıllarda devlet fonlarının pornografik sanatın desteklenmesi için kullanılıp kullanılamayacağı konusunda ülke çapında yoğun bir tartışma vardı. İçeriğe ilişkin detaylar kuşkusuz değişse de, bitmeyen bir tartışmadır bu. Tartışmanın bir tarafında, toplumsal alana düzenini veren örtü ve sessizliklerin muhafazasına çabalayanlar adına konuşanlar vardır. Diğer tarafında da, düzenin kendisinin değişken olduğunu savunan ve şeylerin yapısını olumsallığın gerekleri doğrultusunda değiştirmenin yollarını bularak kutsal olanı muhafaza etmeyi -ve düzene en olumlu formülasyonunu vermeyi- ümit eden zaman yolcuları, değişim failleri vardır. Bu ikinci kampın neden sürekli bedensel ve cinsel olanın teşhirine yönelmek durumunda kaldığı sorusunu tez elden cevaplamak mümkün olmasa da, ben burada böylesi bir teşhirin neden gerekli olduğunu ortaya koyan bir tartışma bağlamı oluşturmaya çalışacağım.

Bedensel ve cinsel teşhirin neden gerekli olabileceğini soruşturmak için Eski Ahit'ten klasik bir imajla başlayalım: Utancı öğrendiği için cinsel organlarını örten, cennet bahçesinden kovulmuş Âdem ile Havva eski resimlerde aynı zamanda elleriyle yüzlerini de örter biçimde tasvir edilir. Her ikisi de bu örtme eylemiyle utancı kendi bedenlerine yazmış, hakketmiştir. Beden utancın hakkedilmesi için uygun olan yegâne yer olarak karşımıza çıkar. Bunun bir nedeni, bedenin kendisinin utancın duyu organı gibi görünmesi ise (utanç duygusu ezicidir; kendi isteğimiz hilafına kekeler ve kızarırız), bir nedeni de, utanç bağlamı-

nın ve utanç duyduğumuz *şeyin* giderilemez ve değişmez görünmesi, bedenin bir doğal olgu olarak bizimle olması ölçüsünde bizi adeta bir nevi doğal olguyla karşı karşıya bırakmasıdır. Eskilerin dediği gibi, "utanç olduğundur, suçluluksa yaptığındır." Suçluluk kefaret ve pişmanlık edimleriyle giderilebilirken, utanç duygusu bir doğum lekesi gibi kalır yahut sigara kokusu gibi insanın üstüne siner.

Yukarıda, utancı öğrenme şeklimiz ile konuşma ve sessizlik kuralları arasındaki bağlantıyı ortaya koymuş ve ilaveten, söz konusu kuralların düzenleyici bir işlevi olduğunu ileri sürmüştüm. Şimdi, kuralların sadece toplumu değil, bedeni ve psişeyi de, yani aynı anda birden fazla şeyi düzenlendiğini söyleyelim. "Aynı anda birden fazla şeyi" derken, kuralların bu üç alanın eşleşimini ifade ettiğini kastediyorum, zira bu alanlardan birinin düzenli olması diğerlerinin de düzenli olması demektir. Düzenlenmiş beden bizim psikolojik olarak düzenlendiğimizin, örgütlendiğimizin ve etrafımızdaki dünyanın örgütlenişini anlayıp kabul ettiğimizin bir göstergesidir. Âdem ile Havva cinsel organlarını örttükleri zaman eşanlı olarak bilinci ve kendi ilksel cemaatlerini de yapılandırmaya başlamışlardır. *Temenos*'u yapmak için toprağa bir çizgi çizilir ve bir şey diğerinden koparılıp ayrılır; Âdem ile Havva da utancı öğrendiklerinde bedenlerine bir çizgi çekerek, onları konuşma ve sessizlik bölgeleri gibi bölgelere ayırmış olurlar. Ya da şöyle demeli: Konuşma ve sessizlik bölgeleri "gibi" değil de, bu bölgelerle özdeşleşmiş bölgelere ayırmış olurlar, çünkü bedende neresi örtülüyorsa, orası sessizliğe sevk edilir.

Kingston'ın annesinin anlattığı hikâye de bu üç düzlemde işler. Nitekim Çin-Amerikan yapımı bir Âdem ile Havva hikâyesidir bu. Hikâyede, bedensel bir olgu -âdet kanaması- alınır ve bir utanç hikâyesinin bağlamına yerleştirilerek utanç verici diye adlandırılır. Sonra da utancın

içeriği bir kadının kendilik imgesi hakkındaki belli öğretilerle ilişkilendirilir. Richard Rodriguez'in otobiyografisinde farklı bir içerikle de olsa, yine aynı örüntüyle karşılaşırız. "Bedensel olgu" bu defa ten rengidir; Rodriguez ergenlik döneminde ten rengini bir tür damga olarak algılamış ve onu örtmeye çabalamıştır:

> Kendi kendini hareket ettiren hiddetli devinimin yarattığı ılık rüzgârda üstü çıplak bisiklet sürerken bedenimi canlı hissetmenin verdiği normal, sıradışı, hayvani coşkuyu, erkeklik hissini içimde ilk kez uyandıran duyumları yok saymıştım. Bedenimden feci utanıyor, bir bedenim olduğunu unutmak istiyordum, çünkü kahverengi bir bedenim vardı.[56]

Kingston'da olduğu gibi burada da bedene ilişkin değiştirilemez gerçek, toplumsal düzendeki yerle bağlantılıdır ve bu bağlantıyı kabul etmek her iki durumda da bir nevi kapana kısılmak anlamına gelir.

Kişinin bu kapana kısılması için beden ile dünya arasında önceden kurulmuş bir eşitliğin olması gerekir (ten rengim bir Hispanik olarak konumuma tekabül ederken, âdet kanamam bir kadın olarak konumuma karşılık gelir). Bir şeyin, başka bir şeyle bu şekilde yer değiştirmesi retorikte *metonimi* olarak adlandırılır. Birçok düşünce sanatından biri olan metonimi bir mecaz veya söz sanatıdır. Utanç kapanının kurulması işte bu metonimik hileyle başlar; kişinin değişebilir toplumsal konumunun, bedeninin değişmez bir parçasıyla ifade edilmesini sağlayan bir tür yem veya şalter gibidir bu. Ayrıca bir şeyleri manzaraya uydurarak görünmez kılma hilesinin çeşitli biçimleri mevcuttur. Bir kere, -kadınlar, ırk veya cennet bahçesindeki yılan hakkında- etrafta dolaşan daha büyük anlatılar vardır daima. Anlatının

[56] Rodriguez, s. 126.

sınırlarını güvence altına alan ve anlatıda içerilen düşünce mecazlarının olumsallığını görmeyi güçleştiren şey de kıyılarında duran sessizlik kurallarıyla birlikte muntazaman tekrarlanan bu söylencelerin büyüsü ve gerçek oldukları iddiasıdır. Sözel hilelerin görünmez hale gelmesiyle, toplumsal düzenin yapaylığı da görünmezleşerek doğal görünmeye başlar. Böylece âdet kanamasının, ten renginin ve cinsel organların doğal birer olgu olması gibi, toplumsal ve psikolojik düzenler de doğal olgular halini alır.

Kısaca, utanç tuzağının kurulabilmesi için bedeni daha büyük dünyaların bir göstergesi olarak tescil etmemiz, sonra da bu anlamlamanın yapaylığını silmemiz gerekir ki, utancın içeriği her ahmağın görebileceği doğal bir görünüm kazansın.

Kapan bu şekilde kurulduğuna göre, ondan kurtulmak için bu unsurların en azından bazılarının tersine çevrilmesi gerekir. Şiddetli denebilecek kaçış durumlarında, değiştirilmesi gereken bir şey olduğu hissedilir ama sonunda parçalanmak, hatta Kingston'ın teyzesi örneğinde olduğu gibi, intihar etmek yoluyla değiştirilmeye çalışılan şey bizatihi beden olur. Kuşkusuz, intihar uç bir durumdur; Rodriguez anılarında, kapandan kurtulmaya çalışıp da onun mecazi unsurlarını halen göründüğü gibi kabul eden insanların benimsediği daha yaygın yöntemin güzel bir örneğini verir:

> Çocukken, mutfakta oturur ... teyzelerimin kendi çocuklarının açık tenli olmasıyla övünmelerini dinlerdim... Kadınların derdi buydu: Koyu tenli bir oğula veya kıza sahip olma korkusu... Birbirlerine devalar önerirlerdi... Koyu tenli doğan çocuklar büyürken yüzlerine düzenli olarak yumurta akı ile limon suyu konsantresinden oluşan bir karışım uygulanırdı.[57]

[57] *A.g.e.*, s. 116.

Beyaz insanların gerçekten beyaz olmaması gibi, yumurta akı da beyaz değildir elbette ama düşünce mecazlarının görünmez olduğu yerde, bağlantılar da değişmez görünür ve ırkçı bir toplumda kahverengi tenli bir çocuk yumurta akıyla ovulur.

Bunlar bilinçli mücadelenin ilk adımlarıdır ve hilekârın zekâsıyla daha ileriki aşamalarda karşılaşacağızdır ya da şimdi karşılaşıyorsak bile, bu aşamada henüz eriklerin sudaki yansımalarını yemeye çalışan, sinirden kendi anüsünü yakan veya yemi oltadan ayırmayı henüz öğrenememiş olan hilekârın zekâsıdır bu. Daha önce de gördüğümüz gibi, bu daha akılsız karakterin ileri zekâlı bir hilekâra, yani artık yemi oltadan ayırabilen, bir şeyin göstergesinin o şeyin kendisi olmadığını bilen, dolayısıyla yerel hikâyelerle oyunbaz bir ilişki kuran becerikli kaçış sanatçısına dönüşümü ancak deneyimin basıncıyla gerçekleşir. Utançtan şiddetli ve edebileştirici bir kaçış girişiminde, kaçan kişi tuzağı -bedenle bağlantıyı, sessizliği vs- büyük ölçüde peşinden sürükler. Kendini ifade etmek konusundaki dilsizliğiyle, göstergeyi şeyin kendisiyle karıştırmaya, ırkçılığın özünde ten rengiyle ilişkili olduğunu zannetmeye devam eder. Utançtan daha kaygısız bir kaçıştaysa kişi dilin hilelerinden haberdar olduğu için kurulumun tamamını -metonimik hileyi, topluluk hikâyesinin büyüsünü ve sessizlik kurallarını- reddeder ve bu reddiye vasıtasıyla sözümona örtüşen tescilleme düzeylerini birbirinden ayırır. Böylece özellikle bedenin toplumsal ve psikolojik düzenin dilsiz, cismani mührü olmasına artık gerek kalmaz. Tüm bunları yapmak, ama bilhassa da utancın sessizlik buyurduğu yerde konuşmak, büyük ölçüde, o kadar ketlenmişlik hissetmeyen, tuzakların nasıl yapıldığını ve nasıl bozulacağını bilen bir bilinci gerektirir.

Richard Rodriguez kitabında böyle bir bilincin doğuşunu tasvir eder. Bu aşamada derisi onun için artık bir utanç

değil, gurur vesilesi olmaya başlamıştır. Rodriguez bir yaz mevsiminde bahçıvanlık işi bularak derisinin daha da kararmasına müsaade eder:

> O yazdan sonra ... fiziksel utancın laneti güneş tarafından bozuldu ... Bundan böyle erkekliğimin hoşnutluk veren duyumlarından kendimi mahrum etmeyecektim. Siyah orta sınıf Amerikalıların onurlarıyla "Siyah güzeldir" demeye başladığı o yıllarda nihayet ben de kendi derimi utanmadan beğenmeye başlamıştım.[58]

Fakat bu da bir yere kadardır. "Siyah güzeldir" ifadesi halen edebileştiricidir. Oysa siyah bazen güzel, bazen çirkindir; bazen benzin, bazen de iş elbisesi anlamına gelir. Sonunda Rodriguez'in de anlayacağı gibi, "siyah"ı "onur" ile bitiştirerek "utançtan" kurtarmanın da bir sınırı vardır. Şimdilerde Rodriguez lüks otellerde kaldığı zaman çalışanlar onun bol vakti olan bir zengin olduğunu zannetmekte ve koyu ten rengini İsviçre'de kayak yapmasına veya Karayipler'de yatla dolaşmasına bağlamaktadır. "Rengim anlamını hayat koşullarımdan alıyor. Rengim tek başına hiçbir anlam ifade etmiyor," diyor Rodriguez.[59] İster gerçek göçmen, ister zaman göçmeni olsun, tüm sınır ihlalcilerinin vardığı içgörü budur işte: Söz konusu şey, kişinin kendi bedeninin anlamı ve kimliği bile olsa, anlam olumsal, kimlik akışkandır.

Bedenin örtüsünü kaldıran sanatın ve utanmazca, hatta müstehcen konuşan sanatçıların neden hep var olmaya devam edeceğini anlamak şimdi biraz daha kolaylaşmış olmalı. Bütün toplumsal yapılar kendi davranış kurallarını bedenin görünüşte basit olan yazıtına demirleme işlevi görür, böylece ancak mahrem yerlerimi örttükten sonra

---

[58] *A.g.e.*, s. 136.

[59] *A.g.e.*, s. 137.

yüzümü dünyaya gösterebilir ve kamusal bir hayata sahip olabilirim. Bedensel adap kuralları çoğunlukla, kozmosun bedenlerimiz konusunda duyduğumuz utanca bağlı olduğuna işaret eder. Ama ibretin bir yalan olduğu, hem de kurnazca kendini koruyan bir yalan olduğu durumlar vardır ve onu sorgulamak kendini ifşa etme ve itibarını kaybetme riskini almayı gerektirir. Bunu da kim ister ki? Hilekâr ister; tıpkı ortak sessizliğe karşı konuşmadıkça dünyada kendilerine bir yer bulamayacağını anlayan herkes gibi. Allen Ginsberg'te, hem de sadece konuşmak değil, aynı zamanda kendini ifşa etmek şeklinde karşımıza çıkan tam da bu jesttir. Aynı jest, Kingston ile Rodriguez'deyse biraz daha incelikli şekilde karşımıza çıkar, zira ikisi de Ginsberg gibi "müstehcen [birer] yazar" değildir. Yine de, konuşmaya başlamak için birinin (bunu kendi cinselliğinin sahibesi haline gelmekle ilişkilendirir biçimde) âdet kanamasından bahsetmesi, diğerininse (bunu kendi "erkekliğiyle" ilişkilendirir biçimde) derisinden bahsetmesi gerekmiştir.

Diğer düzenler bedenin tescillenme biçimiyle bağlantılı olduğu, bu bağlantılar da sessizlik kurallarıyla mühürlendiği için, bu düzenleri sorgulamaya yönelik ilk kekelemeler her zaman, mührün kırılması ve beden hakkında konuşulmasıyla başlamak durumundadır. Müstehcen konuşma kaynağını buradan aldığında savunmaya değerdir; onu bastırmaya girişenler ise zımni ama vahim bir tehlikeye kucak açar. Böyleleri Loki'yi bağlayan tanrılar gibidir, zira söz konusu bastırma, şeylerin değişken ve olumsal doğasıyla başa çıkan hayal gücünü köstekler ve böylece daha şen şakrak bir şeyin kafi geleceği yerde kıyametvari bir değişime davetiye çıkarır. Oysa hilekârın utanç örtülerini arada bir çalmasına müsaade etmek daha iyidir. Kırkurdunun Güneş tanrısının kulübesiyle göklerde gezinmesine izin vermek daha iyidir. Maymunun Batıya yapılan yolculuğa katılmasına izin vermek daha iyidir.

8

YERSİZ MADDE

İkinci Dünya Savaşı sırasında Marcel Duchamp bana ... yenilerde çıkan şu bok hazırlama merakından bahsetti; boka göbek deliğinden çıkan küçük pislikler de eklenince "de luxe" sürümler elde ediliyormuş.
– Salvador Dali[1]

GÖKLERİN MAHREMİ

Vaktiyle tanrılar yeryüzüne daha yakın yaşar, aramızda yürüyüp sofralarımıza otururlarmış.[2] Ama bu çok uzun zaman önceymiş; bu dünyaya şekil veren dayanıklı ayrım çizgilerinin çizilmesinden çok önce. Batı Afrika'da yaşayan Fon halkının androjen yaratıcısının dişi yanının adı Mawu'dur. Mawu hilekâr Legba'nın annesidir. Mawu'nun burada yeryüzünde yaşadığı kadim zamanlarda Legba onun sadık hizmetkârıymış. Legba iyi bir iş yapınca insanlar onu yok sayıp Mawu'ya şükrederken, kötü bir şey yapınca sanki Mawu'nun bununla hiç

[1] Herskovits, *Dahomean Narrative*, s. 149-50; ayrıca bkz. Pelton, s. 77-80. Bir hilekârın gökyüzü ile yeryüzünü ayırmak için kirden yararlandığı başka hikâyeler de vardır. Sözgelimi Ananse, yüce tanrı Nyame'yi evin içine sıçmış gibi gösterip utandırarak onun yeryüzünü terk etmesine yol açar (Pelton, s. 47vd.).

[2] Dali, Cabanne içinde, s. 13-4.

alakası yokmuş gibi dosdoğru Legba'yı suçlarmış. Legba bu düzenden şikâyet edince de Mawu dünyanın idaresi hususunda efendinin iyi, hizmetkârın kötü bilinmesinin en doğrusu olduğunu söylemiş ona.

"İyi bakalım," demiş Legba.

Mawu'nun bir yerelması tarlası varmış ve Legba ona hırsızların ekinini çalmayı planladığını söylemiş. Bunun üstüne Mawu bütün insanları toplayıp onlara tarlasından hırsızlık yapan olursa ölümle cezalandırılacağını bildirmiş. O gece Legba Mawu'nun sandaletlerini çalıp ayağına geçirmiş ve tarlasındaki bütün yerelmalarını çalmış. Hırsızlık ortaya çıktığında Mawu yine bütün halkı toplayıp, tarlasındaki ayak izleriyle uyuşan ayağı aramaya koyulmuş. Arayışı sonuç vermeyince Legba, Mawu'ya geceleyin kendi tarlasına girip de sonradan bunu unutmuş olup olamayacağını sormuş.

"Kim, ben mi? İşte bu yüzden senden hoşlanmıyorum, Legba. Bu ayak izlerini kendiminkiyle de karşılaştırayım bari." Mawu ayağını tarladaki izlerden birinin üstüne koyunca bir de ne görsün, ayağı ize tam tamına uyuyormuş.

Bunun üstüne insanlar kahkaha atarak, "Hırsız tarlanın sahibi!" diye bağırmaya başlamış. Utancından yerin dibine giren Mawu yeryüzünü terk etmiş ama çok da uzağa gitmemiş; yeryüzünün sadece üç metre yükseğindeymiş ve Legba halen onun hizmetkârıymış. Her akşam yanına gidip onu o gün olup bitenlerden haberdar ediyor ve ertesi gün yapılacakların talimatını alıyormuş.

Ama Legba ne zaman kötü bir şey yapsa insanlar yine onu suçluyor, Mawu da onların kınamasına katılıyormuş. Bu duruma öfkelenen Legba, Mawu'ya karşı yaşlı bir kadınla işbirliği yapmış. Yaşlı kadın her akşam Mawu'nun bulaşıklarını yıkadıktan sonra kirli bulaşık suyunu havaya atıp Mawu'yu ıslatmaya başlamış. Buna sinirlenen Mawu çok geçmeden orayı terk etmiş ve daha yükseklerde

yaşamaya başlamış. Oğlu Legba ise yeryüzünde yaşamaya devam etmiş.

Bu hikâyede dikkatimi çeken ayrıntı, hikâyenin sonundaki kirli bulaşık suyu. Ama bunun neden dikkatimi çektiğini izaha girişmeden önce bulaşık suyunu hangi bağlamda okuduğumu biraz açmam lazım. Hikâyenin başında Legba kendisinin değil, annesinin koyduğu koşullar uyarınca ondan ayrı bir konuma sahiptir ve bu durumdan rahatsızdır. Şayet Legba gerçek anlamda Mawu'nun her isteğini ikiletmeden yerine getiren sadık hizmetkârıysa, Mawu'nun en azından, onun yaptığı iyi ve kötü işlerdeki kendi payını üstlenmesi, ikrar etmesi gerekir. Bunun Legba'nın oynadığı ufak oyundaki karşılığı, hırsızın bizzat yerelmalarının sahibi olduğunun ikrarı olabilir (bir yalan gibi görünse de, oğula hükmedenin anne olduğu düşünüldüğünde, doğruyu söyleyen bir yalandır bu). Halbuki, Mawu seçip ayırmak arzusundadır; insanlar onun asla kötü ve aşağı değil, istisnasız iyi ve yüce olduğunu düşünsün diye kendi ikiliğini saklamak ister. Legba'nın oyunuysa onu suçunu itiraf ederek kendini temize çekmeye (veya kirletmeye) zorlar: Mawu ya kendini Legba'dan daha kesin biçimde ayıracak ya da onunla bir olduğunu itiraf edecektir. Mawu kendini ayırmayı seçer, böylece evladından ayrılışını tamamlar, ki bu durumun sonucu Legba'nın üzerindeki gözetimin nispeten kalkmasıdır, böylece Legba insanların aynı anda hem "iyi" hem de "kötü" saydığı şeyin müphem faili haline gelebilecektir.

Gelgelelim Mawu bir anda geri çekilmez. Sadece üç beş metre geri çekilmeyi uman türden bir annedir o. Kim bilir, belki de oğlu bodrum katında, içinde buzdolabı olan kendine ait bir oda istemektedir? Legba bu yetersiz mesafeyi, annesini son bir müphemlikle karşı karşıya bırakmak suretiyle aşar: Mawu temiz midir, kirli midir yoksa

ikisinin ilksel bir birleşimi midir? Şayet bu dünyayı Mawu yarattıysa, bulaşık suyunun kiri de onun bir parçasıdır, daha doğrusu bir zamanlar öyleydi: Bu hikâye yaratılışın açılımının ileriki bir faslıdır ve saf ile katışığın, temiz ile kirlinin, lekesiz ile lekelinin aralarına çizgi çekilerek kategorilere ayrıştığı âna işaret eder. Legba'nın yaşadığı yeryüzünde kirli ile temiz arasında halen büyük bir karmaşa vardır ve bulaşıkları hep yıkamak zorundayızdır. Ama göklerde kimse bulaşık yıkamaz, çünkü orada kir yoktur, Mawu da kendi saflığını el değmemiş halde tutabilmektedir.

Peki, Legba'nın gökyüzünü yeryüzünden ayırmasına yol açacak kadar güçlü olan bu temizlik-bozucu madde, bu "kir" nedir tam olarak? Görünüşe göre, aldatıcı ve kaypak bir şeydir bu. Tabak çanaktan yıkanan "kir" az önce başına oturup ağzımıza attığımız "yemek"tir aslında. Dünyayı biraz dolaşıp görmüş herkesin de bildiği gibi, kirli ile temiz arasındaki çizgi doğası gereği sabit değildir. Yerlilerin met vakti bağırsaklarını sahile boşalttığı küçük bir Pasifik adasında yaşayan bir arkadaşım onlara Amerikalıların kendi evlerine sıçtıklarını söyleyince kulaklarına inanamadıklarını anlatmıştı (iğrenç!). Bundan yüzyıllar önce Amerikan yerlileri Avrupalıların sümüklerini cep mendillerinde saklama huyunu tiksintiyle karşılamıştı. "Madem pislik bu kadar hoşunuza gidiyor," demişti alaycı bir yerli, "mendilinizi bana verin de sizin için dolduruvereyim."[3]

[3] Thwaites 44, s. 297; ayrıca bkz. Greenblatt, s. 3. Bu pasajın tamamı burada aktarılmayı hak ediyor. Kanada'da bulunan bir Katolik rahibi 1658'de şöyle yazıyor: "Adap ve terbiye bize mendil taşımayı öğretti. Vahşiler bizi bu yüzden pis olmakla suçluyor - bunun nedenininse pis bir şeyi beyaz bir keten bezine koyup onu sanki çok değerli bir şeymiş gibi cebimizde taşımamız olduğunu söylüyorlar, onlarsa kendi pisliklerini yere atıyor. Bir keresinde, Fransızın birinin burnunu sildikten sonra mendilini katlayıp ce-

Sıcak iklimlerde yaşayan yerlilerin de keza, Avrupalıların kat kat giyinme alışkanlığıyla eğlendiğini ve osuruklarını bu şekilde bedenlerine yakın tutmak istemelerini daha soğuk ülkelerden gelmelerine yorduğunu duymuştum. Hindistan'ın Mysore eyaletinde, çok kirlenen bir Brahman kendisini inek gübresi ve suyla temizleyebilir. "İneklerin bazen tanrı olduğu söylenir," diye yazıyor bir seyyah.[4] "İnek gübresi diğer herhangi bir hayvanın gübresi gibi esasen pistir ve kirliliğe yol açabilir - hatta bir tanrıyı bile kirletir; ama bir fani için saftır... İneğin en pis parçası, bir Brahma rahibi için dahi kirliliğini giderecek kadar saftır."

Elimizde buna benzer yeterince örnek olduğuna göre, kirliliğin ne olduğuna ve olmadığına ilişkin genel bir kurala varıp varamayacağımızı düşünmeye başlayabiliriz. Antropolog Mary Douglas (ki buradaki argümanımın dayanağını onun *Saflık ve Tehlike* kitabı oluşturuyor) bunun için eski bir deyişe gitmemizi öneriyor: "Kir yersiz bir maddedir." Tabağımda duran yumurta kahvaltımken, yüzümdeki yumurta kirdir; ayakkabılar dolapta durduğunda temizken, masada durduğunda dağınıklık ve pislik göstergesidir; Iowalı çiftçi ellerindeki gübreyi yıkarken, Mysore eyaletinden bir Brahman onu ellerini yıkamak için kullanır. Douglas bu ilk kir tanımına bir ikincisini ekler: Kir kuraldışıdır, yani sadece yersiz madde olmakla kalmaz, dünyamızı anlamlandırma işini tamamladığımızda hiç yeri olmayandır.

Örneğin, Eski Ahit'te dünya toprak, su ve hava olmak üzere üç kısma ayrılır; Douglas'ın belirttiği üzere, "her element kendine uygun düşen bir hayvan hayatına sahiptir. Havada kanatlarıyla uçan iki bacaklı kuşlar yer alır. Suda

---

bine koyduğunu gören bir Vahşi ona gülerek şöyle demiş: "Madem pislik bu kadar hoşunuza gidiyor, mendilinizi bana verin de sizin için dolduruvereyim" (Thwaites 44, s. 297).

[4] Douglas, *Saflık ve Tehlike*, s. 9.

yüzgeçleriyle yüzen pullu balıklar bulunur. Topraktaysa sıçrayan, atlayan veya yürüyen dört bacaklı hayvanlar yaşar."[5] Eski Ahit'teki perhiz yasaları,[6] bu şemaya uymayan kuraldışı mahlukların kirli, yani "mekruh" olduğuna hükmeder. Istakoz kirlidir, ama pullu somon öyle değildir; yılan kirlidir ama kurbağa değildir. Kulaksız bir tavşana benzeyen, gergedan gibi dişleri ve fil gibi tırnaklı ayakları olan kaya porsuğu açıkça mekruh bir hayvandır.*

Douglas'ın işaret ettiği iki hususta da -yersizlik ve kuraldışılık- vurgulanması gereken asıl nokta, kirin her zaman düzen yaratımının bir yan ürünü olduğudur.[7] Kirin olduğu yerde mutlaka bir sistem vardır ve kirle ilgili kurallar da bu sistemin muhafazasını amaçlar. İster Iowa'da, ister Mysore'da yaşayın, içinde yaşadığınız topluluğu önemsiyorsanız, ona yapısını veren kirlilik emirlerine riayet edersiniz. Tıpkı utancın buyurduğu sessizlik kurallarına uymak gibi, temiz-kirli ayrımına riayet etmek de dünyayı düzenli bir yer haline getirirken, bu ayrımı gözetmemek -yanlış yerde dışkılamak veya ıstakozu balıkla karıştırmak- bu tasarımı, yani kozmosu tehdit eder.

Legba hikâyesi bu fikri iki açıdan da örneklemektedir. Kozmos ile kastımız şeylerin Mawu'nun yeryüzünden ayrılmasından önceki yapısıysa eğer, o halde Legba kiri stratejik bir şekilde kullanarak bu yapıyı tehdit etmektedir. Fakat Mawu yeryüzünden bir kez ayrıldı mı, biçimi

---

5 *A.g.e.*, s. 55.

6 *A.g.e.*, s. 54vd.

* Douglas'ın hijyene ilişkin soruları kir tanımının dışında tuttuğunu eklemek gerek. Sınıflandırmalarımız ile hastalık taşıyan mikroplardan kaçınma girişimlerimiz, kuşkusuz, çoğunlukla birbiriyle bağlantılı olmakla beraber, sandığımız kadar yakından bağlantılı değildir. İbranilerdeki perhiz yasaları genellikle hijyenle ilişkilendirilerek açıklanır. Fakat Douglas bu yasalar hususunda hijyenle ilgili kaygıların sınıflandırmaya ilişkin kaygılar kadar geçerli olmadığını ortaya koymuştur, bkz. *a.g.e.*, s. 35.

7 *A.g.e.*, s. 35.

tam da bulaşık suyunun dışlanmasıyla tanım kazanan yeni bir kozmos ortaya çıkar. Douglas, "kirin ... sistemik düzenlemenin yan ürünü" olduğunu söyler, ama burada daha çok, kir ile düzenin birbirine karşılıklı bağlı olması söz konusudur, çünkü bunu tersten söylemek de pekâlâ mümkündür: Legba için düzenin yaratımı kirin bir yan ürünüdür. Kir bu dünyayı yaparken hilekârın elinin altında bulunan aletlerden biridir.

Bu bölümü Legba hikâyesiyle açmak isteyişimin nedeni, hikâyenin İlk Şeylerle ilgili olması, ki ilk şeylerin ilk sırada gelmesi gerekir. İyi şeyler gereğince yapıldıklarında hiçbir şekilde tekrarlanmaları gerekmez, bu anlamda Legba hikâyesi birçok bakımdan bir istisna teşkil eder. İşte bu ilk zamanlardan sonra Legba'nın ve genel olarak hilekârların yapmaktan hoşlandığı şey, kirli ile temiz arasındaki çizgiyi silmek veya ihlal etmek olmuştur. Genel bir kaide olarak, hilekâr yükseklerde yaşayan bir tanrıyı alıp onu dünyevi kirle alçaltır, daha doğrusu, alçaltır gibi görünür, zira bu kirletme genellikle o tanrının sonrasında yenilenişini beraberinde getirir.*

Kir yoluyla yeniden canlandırma motifinin en iyi versiyonlarından biri eski bir Japon mitinde karşımıza çıkar.[8]

---

* *Hermes'e İlahi* çoğu hilekâr hikâyesinden daha usturuplu olmakla beraber, kir-yeniden doğum temasını bir ölçüde barındırır. Bu temanın eserdeki kilit anı, Apollon'un bebek Hermes'i yakalayıp, hırsızlıklarını itiraf etmediği takdirde onu yeraltı dünyasına atmakla tehdit ettiği andır. "Phoebus Apollon çocuğu kaptığı gibi götürdü. Tam o anda Argos'un güçlü katilinin aklına bir fikir geldi. Karnının kölesi olan bu dermansız bebek Apollon'un ellerindeyken olacak beter şeylerin habercisi olan kaba bir alamet salıverdi." *İlahi*'nin sonunda daha önce hiç çalmadığı bir liri çalan mest olmuş, capcanlı bir Apollon çıkar karşımıza ama bunun için Apollon'un önce Maia'nın mağarasına inmesi ve osurup sıçan bir bebek tarafından kirletilmesi gerekmiştir. Bkz. *Hermes'e İlahi*, satır no. 293-98.

[8] *Kojiki* I, 16:3 (Philippi, s. 79). Şinto mitolojisinin kadim kaynak-

Şinto mitolojisinde Susa-nö-o adlı karakter de yine kiri kullanarak yeryüzü ile gökyüzü arasındaki çizgiyi bozarak kozmosun ayrımlarını altüst eder. Susa-nö-o bir tür fırtına tanrısıdır (ilkbaharda pirinç tarlaları fırtınadan harap olduğunda bundan o sorumlu tutulur). Susa-nö-o'nun kız kardeşiyse Güneş tanrıçası Amaterasu'dur. Beni burada ilgilendiren nokta şu: Hikâyenin başında, Amaterasu'nun tarım yılını sonlandıran ritüelleri henüz başlamıştır. Bu ritüeller çerçevesinde Amaterasu, Yeni Sarayda hasadın ilk meyvelerini tadacak ve kutsal dokuma salonunda hizmetindeki bakirelerle birlikte tanrılara yeni kıyafetler dokuyacaktır.

Her biri de saflık ve kapanmayı/çitlemeyi akla getiren faaliyetlerdir bunlar. Dokumacı kızlar bakiredir ve kumaş dokuma ile ekinlerin yetiştirilmesi son derece ritüel bir düzen çerçevesinde gerçekleştirilir. Özellikle pirincin yetiştirilmesi, birbirinden özenle ayrılmış pirinç tarlalarını gerektirir ve pirinç tarlalarının düzenini o ya da bu biçimde bozmak kadim Japonya'da büyük "semavi günahlar" arasında sayılır.

Bekleneceği üzere, fırtına getiren Susa-nö-o kız kardeşinin ritüel faaliyetlerinin kapalı düzenini altüst eder. Susa-nö-o, Yeni Saraya ve içindeki dokuma salonuna girmeden önce pirinç tarlalarını mahveder; tarlaları birbirinden ayıran sınır kazıklarının yerlerini değiştirir, topraktaki su yollarını bozar ve suda oynasınlar diye yabani midillileri ortalığa salar. Ondan sonra da ilk meyve ha-

---

ları *Kojiki* ile *Nihon shoki*'dir. Burada *Kojiki*'nin Donald Philippi çevirisini kullandım. Bu iki metin hem kendi içinde hem de birbiriyle çelişmektedir ve bozuk veya sonradan değiştirilmiş olduğu düşünülen pasajlar üzerine epey bir tartışma vardır. Sonuç olarak, hikâyeye ilişkin her yorum kaçınılmaz olarak ciddi ölçüde spekülasyon içermek durumundadır. Hikâyeyi yorumlarken başvurduğum kaynaklar için özellikle bkz. Philippi, s. 68-87, 402-6; Herbert, s. 284-300 ve Ellwood'un tamamı.

satlarının tadıldığı saraya girip sıçar, sıçtıklarını da salonun her yanına sıvar. Hikâyenin bazı versiyonlarında[9] Amaterasu'nun haşmetli tahtının altına da sıçar, öyle ki, Amaterasu'nun tahtına oturmasıyla tiksintiyle kalkması bir olur. Susa-nö-o dokuma salonuna girince de çatıda bir delik açıp, derisini yüzdüğü bir midilliyi "geri geri" çatıdan, içeride çalışan kadınların üstüne atar (burada "geri geri" baş aşağı anlamına gelmektedir ve bu da bir tabu ihlali, yani "semavi günah" sayılır). Susa-nö-o'nun saraya bu beklenmedik baskını karşısında Güneş Tanrıçası öyle dehşete kapılır ki, dokuma tezgâhının üstüne düşer ve mekiğin vajinasını parçalaması sonucu yaralanır veya bazı versiyonlara göre ölür.[10]

Bu bir düzeyde, pirincini yetiştirmek için güneşe muhtaç olan bir halkın, güneşin hayatı ve akıbeti hakkında anlattığı bir hikâyedir. Susa-nö-o'nun yaptıklarından sonra güneş batar veya ölür (tıpkı Nors mitolojisinde güneşle özdeşleştirilen parlak Baldr'ın Loki yüzünden ölmesine benzer bu). Başka bir deyişle, Susa-nö-o eski yılın yeni yıla döneceği ekseni yaratmak için bu müdahalede bulunur. Amaterasu'nun Susa-nö-o'nun yaptıkları yüzünden ölmediği versiyonlarda da sonradan bir bu kadar kötü şey daha olur: Amaterasu bir mağaraya saklanır, gökyüzü ve yeryüzü kararır, "gerçekleşmedik afet kalmaz."[11] Bunun üstüne, tanrılar canlarını dişlerine takıp ışığı dünyaya geri getirmeye çalışırlar ve Amaterasu'yu ayartıp mağarasından çıkarmak için (müstehcen ve komik oyunlar oynamak gibi) hayli sıradışı yollara başvururlar ama şimdilik şu noktaya dikkat çekmek istiyorum: Susa-nö-o'nun hasat ritüellerine soktuğu kir ve kargaşa bir tür güneş tutulması başlatmış ve bunu kaybı telafi etmeye yönelik ritüeller

[9] Herbert, s. 299.

[10] *Kojiki* I, 16:8 (Philippi, s. 80); ayrıca bkz. Philippi, s. 80 not.

[11] *Kojiki* I, 17:1-3 (Philippi, s. 81).

izlemiştir. Güneş önce ortadan kaybolmakta, sonra geri dönmektedir.

Susa-nö-o gerçekleştirdiği eylemlerle sadece yıldönümünü getirmekle kalmaz, hikâyenin devamında olanlardan da anlayacağımız gibi, Amaterasu'nun dünyayı daha yaşanası ve bereketli bir yer haline getiren yılsonu kutlamasına da ilavede bulunur. Öncelikle, tanrılar kabahatlerinden ötürü onu göklerden kovunca Susa-nö-o bu dünyada yaşamaya başlar (Bir yoruma göre bu, yeryüzünde tarımının başlangıcıdır ve evvelce yalnızca tanrıların payına düşen bereketli hasatlar bu inişle birlikte dünyaya taşınır).[12] İkinci olarak, Susa-nö-o dünyaya varır varmaz, cansız bedeni tohuma (pirinç, akdarı, kırmızı barbunya, buğday, soya fasulyesi tohumuna) dönüşen bir "gıda tanrıçası"nı öldürür. Semavi bir hasatla başlayan hikâye böylece insan soyunu beslemek için ekilebilecek dünyevi tohumların tedarikiyle sonlanır. Başlangıçla son arasındaysa kirin güneşin evine girerek, yıl sonundaki kapanım/çitleme, düzen ve saflık itkisini bereketli bir şekilde tersine çevirdiği bir kış masalı yer alır.

Böyle bir tersine çevirme elzemdir, çünkü güneşin saflık itkisi denetim altına alınmazsa, başka türden bir kayıpla sonuçlanacaktır. Bu anlatıda olayların sırası -hilekârın güneşin tasarılarını altüst etmesi ve böylece batmasına veya ölümüne yol açması- güneşin tam da bu sondan, yani ölümden kaçınmaya niyetlendiğini ima eder. Kış kapıdadır ve güneş kışı ertelemek veya kışın getireceklerinden kaçınmak istemektedir. Susa-nö-o'nun yol açtığı kargaşaysa onun bu niyetini gerçekleştiremeyeceği anlamına gelir, zaten sonrasında karşımıza çıkan yeni tohumlar da Susa-nö-o'nun neden böyle yaptığını ya da güneşin olası muvaffakiyetinin neden daha beter bir felaket anlamına geleceğini bize gösterir. Bu dünyada, yani hilekârın dün-

[12] Herbert, s. 298.

yasında, hayat ile ölüm iki ayrı şey değil, bir ve aynı şeydir, dolayısıyla hiç kimse hayatı elden çıkarmadan ölümü savuşturamaz. Güneş ışığı pirinç tarlalarının çepeliyle haşır neşir olmayacak kadar saf olursa, hiç tohum elde edemezsiniz. Yeni Saraya bok girmezse, tohum da olmaz. Ve her zaman bu tohumlara duyulan bir açlık söz konusu olduğu için insanlar veya tanrılar her ne zaman ölümü dışarıda bırakarak hayatı arındırmaya yahut düzeni onun yan ürünü olan kirden tamamen korumaya kalkışacak olsa, hilekâr onların bu planını altüst eder. Saflık sterilliğe, yani kısırlığa yaklaştığındaysa hilekâr onu çevreleyen kutsal duvarda bir delik açıp bakire dokumacıların üstüne ölü bir midilli atar ya da Güneş Tanrıçasının tahtının altına dışkısını bırakır. Legba hikâyesinde hilekârın tanrıları göklerin uzak köşelerine geri çekilene kadar kirle tehdit etmek suretiyle gökyüzü ile yeryüzü arasındaki sınırı yaratabildiğini görmüştük. Buradaysa böyle bir sınır belirdiği anda hilekârın onu kaldırdığını, bunu da göklerdeki servetin bir kısmı serbest kalana ve güneş yeniden doğuşuyla dünyayı bereketlendirene kadar yüce salonlara kiri sokmak suretiyle yaptığını görüyoruz.

Bu Japon hikâyesini bir hayli düz anlamıyla okuduğumun farkındayım. Lakin bu, (tohumları gerçek tohum olan ve bok yığınının gübre diye anılmasının gayet yerinde olduğu) bir tarım toplumuna ait bir doğa miti olsa da, hikâyedeki imgeler başka düzeylerde yankı bulan türden. Şayet kir bir "yersiz madde," yani düzen oluştururken dışarıda bıraktığımız şeyse, o halde hilekârlar ile kir hakkında anlatılan bu ve diğer hikâyelerin, hemen tüm beşeri sistem ve tasarılarda saklı olan sterilliğe veya kısırlığa da değinen bir yanı olmalı. Dünyayı açıklamak için geliştirdiğimiz modeller ve kendimizi dünyada evimizdeymiş gibi hissetmek için yarattığımız biçimler, şeylerin karmaşıklığı karşısında çoğu kez yetersiz kalır ve nihayetinde kendi

dışlamaları tarafından zayıflatılır. Susa-nö-o hikâyesinin içerimi budur, 20. yüzyıl psikoterapi anlatılarının içerimi de öyle.

Carl Jung İsviçre, Basel'de on iki yaşında bir okul çocuğuyken bir yaz günü kent meydanındaki katedrale hayranlıkla bakakalır. Jung o anda aklından geçenleri otobiyografisinde şöyle anlatıyor:

> Gökyüzü harikulade bir mavilikteydi; güneşin ışıl ışıl parladığı bir gündü. Katedralin çatısı, yeni sırla kaplanmış kiremitlerden yansıyan güneş ışığıyla parıldıyordu. Bu manzaranın güzelliğinden adeta büyülenmiş halde aklımdan şunlar geçti: "Dünya güzel, kilise güzel ve bütün bunları Tanrı yarattı, şimdi de mavi gökyüzünde fersahlarca ötedeki altın tahtına oturmuş yukarıdan buraya bakıyor..." Tam o anda düşüncelerimde koca bir delik açıldı ve resmen nefesimi kesen bir hisse kapıldım. Donakalmıştım ve tek bildiğim şuydu: "Şu an düşünmeye devam etme! Korkunç bir şey olmak üzere..."[13]

Çocuk tehlikeli bir imgenin gelişini hissetmiş ve onun zihnine girmesine engel olmak için mücadele etmiştir. Gerçekten de birkaç gün boyunca, her şeyi yöneten Tanrı'nın onun düşünmemesi gereken bir şey düşünmesine müsaade edip etmeyeceği konusunda kafasını allak bullak eden türlü türlü metafizik soruyla cebelleşmiştir. Nihayet bu yasak düşünceyi düşünmesine Tanrı'nın izin verdiğine kendini ikna ederek mücadelesinden vazgeçer:

> Cehennem ateşine atlamak üzereymişim gibi bütün cesaretimi topladım ve düşüncenin akışına izin verdim.

[13] Jung, *Memories*, s. 36.

> Katedral ve mavi gökyüzü karşımda duruyordu. Tanrı dünyanın çok yükseklerindeki altın tahtında oturmuştu - derken tahtın altından, parıldayan çatıya devasa bir dışkı kütlesi düşüp onu, ardından da katedralin duvarlarını yerle bir etti.[14]

Jung daha çocukken bile bu dışkı imgesini kurtarıcı bulmuştur. "O anda müthiş ve tarifsiz bir rahatlama hissettim. Ben lanetlenmeyi beklerken, üstüme rahmet yağmıştı... Saadet ve şükranla ağladım."[15] Jung tanrılıkla kurduğu bu yeni bağın, kendi Kilisesinin ona sunduğu her şeyden farklı bir tarzda olacağını en baştan anlamıştır. Jung'un babası bir Protestan vaiziydi ama Jung'un anlattıklarından anladığımız kadarıyla, Kilise onun nazarında ruhsuz bir şeye dönüşmüştü. Jung çocukken babasının güvenilir ama güçsüz biri olduğunu düşünüyordu. Bu epifaniden sonra "daha öncesinde anlamadığım pek çok şey benim için açıklık kazanmıştı. Babamın anlamadığı şey de buydu, bana göre; babam Tanrı'nın takdirini deneyimlemekte başarısız olmuş, ona en makul gerekçeler ve en derin inançla karşı çıkmıştı. İnayetin mucizesini hiç yaşamamış olmasının nedeni de buydu."[16]

Sterillik/kısırlık derecesinde arındırılmış bir kiliseye doğan Jung'a, telafi edici veya gübreleyici ilk talimat on iki yaşının hayal gücünden gelmiştir: Saflık ("katedralin çatısı ... parıldıyordu") kirle katışmalıdır. Tabii, özel türde bir kirdir bu: Gökten düşen, tanrısal bir dışkıdır, dolayısıyla yeniden yaratımın zemini ve kutsalın dışkı olarak atılan bir parçasıdır. Başka bir deyişle, Jung'un kurtarıcı projesi -temiz ile kirlinin, yüksek ile aşağının birbirinden ayrılmadığı- bir ilksel müphemliğe geri dönmeyi ve şu es-

[14] *A.g.e.*, s. 39.

[15] *A.g.e.*, s. 40.

[16] *A.g.e.*, s. 8, 40.

kimiş *prima materia*'yı [ilk madde] yeni baştan seçip ayırmayı gerektiriyordu.

Sonraki yıllarda bu "geri dönüş" Jung için belirli bir biçim kazanmıştır. Jung bir çocuk olarak dışkı fantazisini babasının Kilisesinin Tanrı'sına atfetmiştir. Ama bana öyle geliyor ki, yetişkin Jung "tahtın altından gelen dışkı"nın daha pagan bir figür olan eski Roma tanrısı Merkür'den veya kendisini büyüleyen ortaçağ simyacılarının Latincesiyle Merkurius'tan geldiğini söylerdi. Merkür yetişkin Jung'un koruyucu tanrılarından biriydi. Jung yetmişine merdiven dayadığında Merkür'ün simya tasavvurundaki işlevleri üstüne uzun bir makale yazmış ve onu daha eski bir tanrı olan Hermes'le ilişkilendirmiştir. Jung makalesinde Merkurius hakkında şu hap gibi tarifi verir: "Merkurius hayal edilebilir tüm karşıtlardan oluşur... Daha aşağı ve maddi olanın daha yüksek ve tinsel olana, tinsel olanın da maddi olana dönüşmesini sağlayan süreçtir o. Şeytandır, kurtarıcı ruh kılavuzudur, ele avuca sığmaz bir hilekârdır ve Tanrı'nın fiziksel doğadaki yansımasıdır."[17]

Jung'un argümanı temelde, Merkurius figürünün Avrupa düşüncesinde, aşırı saflaştırılmış bir İsa figürünün yerini almak üzere ortaya çıktığı fikrine dayanır. Hıristiyan düşüncesi ve dogması tarafından yüzyıllar boyu rafine edilmiş imajıyla İsa sonunda "daha küçük yıldızların karşısında solgun göründüğü *Sol Novus*,"[18] yani Yeni Güneş halini almıştır. İsa kendi öğretilerinin değil, "hakkındaki öğretilerin" neticesinde bir tür "kristal saflığı"na erişmiştir. Gelgelelim yeryüzünün derinlerindeki ateşler yanıp kül olmadıkça ve geride epey bir cüruf bırakmadıkça kristallerin oluşması mümkün değildir ve cüruf da tükenmek yerine, kuytu yerlerde biriken bir şeydir. Jung'a göre, bu ari İsa'ya duyulan sevgi dolu inanç, "tabiatıyla

[17] Jung, *Alchemical Studies*, s. 237.

[18] *A.g.e.*, s. 242.

kişinin kendi evini pislikten arındırmasını içerir. Ama pislik başka bir yere dökülmelidir ve bu döküntü nerede olursa olsun, kötü kokusuyla mümkün dünyaların en iyisine bile musallat olur."[19]

Burada Hıristiyan öğretisindeki kir meselesine kafa yoran Jung, tinsel bir evi düzene sokarken yan ürünlerle ne yapılacağı sorusunu ele almaktadır. Bu konuda şu kural geçerli görünüyor: İnsanlar ne zaman bir şeyleri düzene sokmaya koyulsa, toparladıkları şey bir kilise bile olsa, her zaman hata, kusur ve eksilme olur. Düzene sokma esnasında daima dışlanan bir şey vardır ve bu şeye daha sonraki bir zaman ve yerde ihtiyaç duyulur. İşte o zaman, kaybedileni kurtarmayı vazife edinmiş bir "büyü" bilimi ortaya çıkmak durumundadır. Bu açıdan bakıldığında, simyacıların projesi bir tür Hıristiyan kir-çalışmasıdır. Jung'a bakılırsa, simyacılar "İsa sembolünün saflığının ve birliğinin aksine," "muğlak, paradoksal ve baştan aşağı pagan" olan bir felsefe taşı veya "Merkurius-lapis" tahayyül etmiştir.[20] Jung'a göre, bu Merkurius taşı "benliğin doğaya mahkûm ve Hıristiyan ruhuna aykırı şekilde ayrı duran bir veçhesini; Hıristiyan modelden tasfiye edilmiş bütün o şeyleri temsil eder."[21] Simyacılar Merkurius imgesini katedral mimarlarının mahrem yerlerindeki materyallerden toplayıp bir araya getirmiştir. "Metinler Merkurius'un 'bok yığınları arasında' bulunduğunu bize tekrar tekrar göstermektedir."[22]

Bu dışkının içeriğine gelmeden önce Merkurius'un Jung'un tasavvur ettiği tarihte esasen iki rolü olduğunu söylemek gerek: Merkurius bir yandan, Yeni Güneşin arındırılma sürecinden artan kiri cisimleştirmesi bakı-

---

[19] *A.g.e.*, s. 242-3.

[20] *A.g.e.*, s. 241.

[21] *A.g.e.*, s. 241.

[22] *A.g.e.*, s. 232.

mından İsa'nın gölgesiyken, diğer yandan da o kirin kent meydanına geri dönmesini sağlayan aracı veya araçtır. Merkurius hem katedralin çatısının sırla kaplı parlak kiremitlerinin üstüne düşen rahmet doğurucu dışkı, hem de o imgeyi meydana getiren güç, öğretinin dışladığı materyali çocuğun zihnine sunan ruh kılavuzudur.

Burada Merkurius'u bir nevi Susa-nö-o gibi yorumladığımın farkındayım; yapıp ettikleriyle kiri tanrının tahtının altına koymakla kalmayıp, bu yolla öncesinde sadece kudretsiz bir yükümlülüğün ve çorak bir inancın olduğu yerde hayat veren rahmetin yeni mecazi tohumlarını devreye sokan bir figürdür bu. Bu anlamda, Jung'un çocukluğundaki bu dışkı epifanisi de, Merkurius'un güçlerine dair yetişkinliğinde çıkardığı eskiz de kir yoluyla kefarete veya yeniden yaratıma dair hikâyelerdir. Çocuk için kurtarıcı an bir rüyanın gerçekleşmesine benzer şekilde, yani tamamen imgeler yoluyla gerçekleşir ve tanınma sorunu, yani sembolleri görerek içeriklerini uyanan bilince ait soyutlamalara tercüme etme sorunu kalır geriye. Derken, ihtiyar adam yarım yüzyıl sonra o çocuğun rüyasının şifresini çözdüğü bir makale yazar. Jung simya literatürüne dönerken işte bu tanrısal dışkının içeriğini anlamaya çalışmaktadır. "Hıristiyan modelden tasfiye edilmiş ... bütün o şeyler" nelerdir?[23]

Elbette, her kir-işçisi başka hazinelerle geri dönecektir. Jung'a göre, dışkı her şeyden önce, "Hıristiyanlığın etkisiyle karanlık yeraltı dünyasına inmeye zorlanan ve ahlaken itibarsızlaştırılan"[24] Merkurius gibi pagan tanrılarını içerir. Dahası, pagan tanrılarının bastırılması belli türden bir tinsel karmaşıklığın da bastırılmasını beraberinde getirmiştir. Yerli halklar sadece Merkür gibi müphem karakterler hayal edip onlarla yaşamakla kalmamış, onları diğer tanrılarla yakın ilişki içinde tahayyül etmiştir. Pa-

[23] *A.g.e.*, s. 241.

[24] *A.g.e.*, s. 198.

gan inanış, Hermes ile Apollon'un veya Eshu ile Ifa'nın arkadaş olduğunu hayal etmekte bir beis görmez; Susa-nö-o ile kız kardeşi veya Legba ile annesi arasında geçen aile dramlarının hayalini zorlanmadan kurabilir. Hıristiyanlıktaysa, en azından 19. yüzyılda bununla mukayese edilebilir hiçbir şey kalmamıştır. Jung, Eyüb Kitabında "Tanrı'nın oğullarının onun huzuruna çıktıkları gün Satan'ın da yanlarında geldiğini"[25] ama Yeni Ahit'e geldiğimizde, "ailenin bu göksel yeniden bir araya geliş resminin" açık bir ayrılığa yerini bıraktığını ("Çekil, Şeytan" - Matta 4:10) hatırlatır bize. Jung bu daha büyük kuvvetler ayrılığının getirdiği tinsel atılımları görmezden geliyor değildir; sadece, her atılımın bir bedeli olduğunun farkındadır.

Bu bakımdan, Jung'un pagan inanıştaki "aile bir araya gelişlerini" ele almasının nedeni, bilinç ile bilinçdışı arasındaki yitik ilişkiye dikkat çekmektir. Bu öyle bir kayıptır ki, Merkurius'un bastırılmasıyla, hem bilinçdışına ilişkin zekâ, hem de sözgelimi, bir rüyanın şifresini çözebilecek yahut kiri hazineye çevirebilecek bir tür zihinsel alışverişi mümkün kılan o aracı, o ruh kılavuzu da güçten düşmüştür. Jung, Merkurius'un "Tanrı'nın fiziksel doğadaki yansıması" olduğu yollu, yukarıda aktardığımız fikri daha da geliştirir, ama biz şimdilik sadece şu nokta üzerinde duracağız: Simyacılar Merkurius'u kendi bilimlerinin çekirdek imgesi haline getirirken, bu tasavvurlarını çoktanrıcı paganizme ve kutsal olanın karanlıktaki ve maddedeki işleyişine dair ıskartaya çıkmış bir anlayışa dayandırmaktadır. Yüzyıllar boyu süren bu geriye dönük tefekkür, Merkurius figürünü tıpkı bir rüyadaymışçasına tereddütle bu gibi kaynaklardan "toplayıp adım adım bir araya getirmiş ve tüm psikolojik kaidelere göre, İsa'yla tazmin edici bir ilişki içinde olan bir sembol yaratmıştır."[26]

---

[25] *A.g.e.*, s. 242.

[26] *A.g.e.*, s. 245.

Bu fikirlere burada yer vermemin nedeni, doğruluklarını veya yanlışlıklarını değerlendirmekten çok, telafi veya yaratımın kirin geri dönüşüyle olanaklı olması fikrini anlamlandırmaya çalışmak. Jung'un babasının tinsel açıdan can çekişen bir dini meskenin vaizliğini yaptığı ve bu meskenin enerjisinin nasıl yeniden canlandırılabileceğine dair bir hissin Jung'a erken yaşta malum olduğu doğruysa şayet, o halde pagan tanrılarını ve karanlık maddeyi bilinçdışından kaçırıp tapınağa taşımak suretiyle Hıristiyanlığa yeniden hayat vermeyi amaçlayan bir adam var karşımızda. Bu amaç doğrultusunda, ayrılığın söz konusu olduğu yerde bağlantı kurmayı bilen ve Jung'un tabiriyle, "iki psikolojik dünyayı ... birbirinden ayıran uçuruma köprü atabilen"[27] kadim bir figüre başvurmuş bir adam bu.

Yine de, bu noktada yeniden yaratımdan ziyade, bizatihi yaratım sürecinde neler olup bittiğinden bahsetmek daha iyi olabilir. Kirin geri dönüşü, eski düzen açısından bir tehdittir. Bu durumda eski kir sadece Kiliseyi canlandırmakla kalmaz, onu yeni bir şeyle yer değiştirir. Simya geleneği Ortodoks Hıristiyanlığa alternatif olarak gelişmiştir. Daha da önemlisi, Jung'un makalesi kısmen kendi durumu üzerine bir tefekkürdür. Jung ömrü boyunca dışkı yığınına yaptığı kısa yolculukların çeşitli psikanaliz biçimleri yarattığını söylemektedir bize. Yüzyıllar süren bir bilinç keşfi ve açılımı tahayyül eden Jung, Hıristiyan Kilisesinin sonunda kendi saflığı tarafından ketlendiği teşhisini koymakta ve "19. yüzyıl başında, bu ket vurulmuş bilinçli idrak sürecini yeniden başlatmak için müdahaleye mecbur kalanların tıp adamları olduğunu"[28] ifade etmektedir. Jung'un çocukluğu ile sonradan yazdığı makaleyi yan yana koyunca şunu söylemek sanırım tuhaf kaçmaz: Merkurius Ruhu, Kilise ile kendi dışkısı arasında

[27] *A.g.e.*, s. 245.

[28] *A.g.e.*, s. 244.

bir köprü kurarak üçüncü bir şeyi, analitik psikolojiyi yaratmıştır. Bu kir-işçisi hikâyesinin sonunda "yeni tohumlar" varsa şayet, o tohumlardan biri de budur.*

Fakat hikâye burada bitmiyor. "Tüm psikolojik kaideler uyarınca" analitik psikoloji de en nihayetinde kendi kir sorunlarıyla karşı karşıya gelmiştir. Merkurius Ruhu Jungcularla başlayıp bitmez. Zira on yıllardır ustalarının fikirlerini arileştiren takipçiler vardır ve kaçınılmaz olarak kendi cüruf yığınını yaratan bir süreçtir bu. Jung antisemitizmle flört etmişse,[29] arketipler adına eşini aldatmışsa, kendi elindeki kanıtların tutarsızlığını görmezden gelmişse bile, ona inananlar için tüm bunlar arızi detaylardır ve özü itibariyle, gerçek Jung'u yansıtmamaktadır. Ama aradan farklı düşünenler ve bahçenin kutsal meyvesini tatmak isteyenler de çıkacaktır elbette. Ben şu satırları yazarken bile gazeteler kıl bir araştırmacının, Jung'un kolektif bilinç teorisini ilk kez sunarken kilit önemdeki bazı detayları atladığını iddia ettiğine dair bir haber ge-

---

* Freud da kendi çalışmasından bahsederken yer yer benzer sözcükler kullanır. Freud'a göre, psikanaliz tekniği "gözlemlerimizin ... hakir görülmüş veya fark edilmemiş özelliklerinden, yani çöp yığınından çekip çıkarılmış ilahi gizlere alışıktır" (Freud'dan akt. Carlo Ginzburg, "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method," *History Workshop Journal* 9 (Bahar 1980), s. 10). Genel olarak söylemek gerekirse, Freud da Jung da yoldaki dışkılara bakarak iz süren avcılar misali, pislikle bir çeşit kehanet çalışması yapmıştır. Zaten psikanalistler tam da Kırkurdunun hep yaptığı şeyi yapmak üzere eğitim alırlar: dışkıyla iletişim kurmak.

29 Jung'un Merkurius Ruhu üzerine yazdığı makale "Hıristiyan Gölgesi" dediği fenomenin bir incelemesidir. Jung bu makalesini ilk olarak 1942'de İsviçre'nin Ascona kasabasında iki seminer olarak sunmuştur. Sunuşunu Hitler'e ve psikenin bir kısmını bastırma çabasından kaynaklanan "tanrıların şafağı"na yaptığı dolaylı bir atıfla noktalasa da, özellikle tarih ve yer göz önünde tutulduğunda, Hıristiyan saflığının dışlayıp şeytanlaştırdığı şeylerden bahsederken Yahudilerden hiç bahsetmemesi şaşılasıdır.

çiyor.[30] Ayrıca habere göre, Jung ailesi bu araştırmacının Jung'un arşivlerini inceleme talebine cevaben arşivleri haklı olarak kapatmış. Haber böyle devam ediyor.* Bu aralar, Zürih'teki bir analistin küçük kızının da aynı yasak fantaziden mustarip olduğunu ve babasının hastalarının rüyalarındaki anima figürlerini keşfederken oturduğu rahat koltuğun altında koyu renkli, kötü kokulu bir şey gördüğünü duysam şaşırmazdım.

DEMOKRATİK KARNAVAL

Antik hikâyelerden bu modern psikospiritüel muharebelere kadar uzanan bütün bu materyal -spiritüel, seküler, psikolojik- herhangi bir düzenin kendi kiriyle nasıl ilişki kuracağı sorusunu gündeme getirir. Bir yandan, saflık çoğunlukla kısırlıkla sonuçlanıyorsa, hiçbir düzen kendi bok yığınını şehirden fazla uzağa götürmemelidir. Diğer yandan, kir düzen yaratımının bir yan ürünüyse, hiçbir düzen bir tür özyıkım itkisine sahip olmadıkça kirin geri dönüşünü memnuniyetle karşılamamalıdır.

Bu ikilemin ikinci kısmı için söylersek, söz konusu düzenin kendi dışlamalarının tehdidiyle karşılaştığında çoğunlukla şiddete yönelmesi pek şaşırtıcı değildir. Bu düzenler açısından, denizin tabanında sürünen her şeyi

---

[30] Bkz. *New York Times*, 3 Haziran 1995. Bahsi geçen araştırmacı *The Jung Cult*'ın (*Jung Kültü*) yazarı Richard Noll'dur. Haberde Noll'dan şöyle bir alıntıya yer veriliyor: "Kolektif bilinçdışı bir safsataysa ve Jung'un bile bile yalan söylediği ispatlanırsa, Jungcu inanç sistemi tamamen çöker." Jung'un oğlu Franz Jung, Noll'un yazdıklarını "düpedüz saçmalık" olarak nitelemiş, sonra da kendisini arayan habercinin yüzüne telefonu kapatmıştır. Sonradan yazılanlar için bkz. *Times*, 10 Haziran 1995.

* Söz dinlemez Jeffrey Moussaieff Masson'ın da Freud arşivlerine aynı şekilde dadandığı söylenmiştir.

öldürmek; devasa çöp yakma fırınları yapıp çöpten toptan kurtulmak daha iyidir. Mary Douglas'ın da dediği gibi, "normaldışılığın varlığı fiziksel olarak kontrol altına alınabilir...Geceleri öten horozları ele alalım. Bu horozlar tez elden boğazlanırsa, gün doğumunda öten bir kuş olarak horoz tanımına ters düşmeleri önlenmiş olur."[31] Ama normaldışı ve yersiz olana yönelen şiddeti bulmak için ille antropolojiye gitmemize gerek yok. Yirminci yüzyılın korkunç "etnik temizlik" tarihi ve eşcinsellere hadlerini bildirmeye dönük sonu gelmez teşebbüsler yanıbaşımızda durmakta ve bize düzenin kendi muhayyel saflığı adına nasıl zalimleşebileceğini hatırlatmaktadır.

Şiddet dolu dışlamayı, kire yönelik bu son derece yaygın ve bariz tepkiyi burada gündeme getiriyorum, çünkü özellikle kirle ritüel temas olarak adlandırılabilecek başka türden tepkilerde (normalde sınırların dışında yer alan şeylerle kurulan onaylanmış, yapılandırılmış ve tanım altına alınıp sınırlandırılmış her tür temasta) karşımıza çıkanın tam tersi bir gaddarlık ve ölümcül kuvvet vardır burada. Hilekâr hikâyelerinin anlatılmasının da anlatısal türde bir kir-ritüeli olduğu düşünüldüğünde, elinizdeki kitabın büyük ölçüde bu ikinci türden temaslar hakkında olduğunu söyleyebiliriz. Amerikan yerlileri bu hikâyeleri karanlıkta, kışın ortasında, "yerin altında yılanlar gezerken" anlatıyor ve dünyalarının merkezi bir parçası olamayacak bütün o şeyleri (ensest, tabu ihlalleri, delice bencillik vs) hayal dünyalarında konuk ediyorlardı. Örneğin, Winnebago hikâye çevriminin girişini ele alalım: "Bir zamanlar savaşa girmeye hazırlanan bir şefin yaşadığı bir köy varmış." Çok geçmeden anlayacağımız ve hikâyeyi dinleyen bütün Winnebagoların da halihazırda bildiği gibi, bu "şef" hilekârın ta kendisidir ve yapıp ettiği şeyler şeylerin düzeninin tamamen dışındadır (Paul Radin'in de

[31] Douglas, s. 39.

belirttiği gibi, "Winnebago kabile şefi her ne koşulda olursa olsun savaşa giremez").[32] Bu sahte şef ilk epizotun sonuna kadar[33] bir kadınla yatar (ki savaşa gidecek erkeklere yasaklanmış bir eylemdir bu), bir ziyafet verir, ziyafetten de ilk kendisi ayrılır (halbuki ziyafet verenler her zaman ziyafetin sonuna kadar hazır bulunmalıdır), savaş için hazırladığı çıkınını yere atıp tepeler (ki "inanılmaz günahkârca bir davranıştır bu"),[34] vesaire.

Hilekârın eylemleri Winnebago hayatının normal örüntüsünü altüst etmekle kalmaz sadece; hikâyenin kendisi de pekâlâ (diğer kabilelerin ritüel pratikleri bir gösterge olarak alınırsa) törende bilfiil gerçekleştirilen olayların anlatısal bir yansıması olabilir. Örneğin, Hopiler arasında yaygın bir törende, ritüel soytarılar tören alanına geri geri girer, merdivenden baş aşağı iner ve her şeyin merkezinde insanlar değil de ruhlar varmış gibi konuşur.[35] Zunilerin kir ritüellerindeyse, ayin liderleri idrar içip, insan ve köpek dışkısı yerdi.[36]

Bu gibi alışılmadık ayinler sadece Amerikan yerlileriyle, hatta ilkel denen toplumlarla da sınırlı değildir. Ortaçağ Avrupa'sında senede bir gün düzenlenen Soytarılar Ziyafetinde, Katolik Kilisesi normalde kilise avlusunun duvarları dışında tutulan, kutsala hakaret eylemlerine maruz bırakılırdı. Daha ağırbaşlı olduğu anlaşılan Parisli bir 15. yüzyıl rahibinin taşrada gördüğü bir Soytarılar Ziyafetinden yakındığı şu mektuptan, bu törenlerde neler olup bittiğine dair net bir fikir ediniyoruz:

> Grotesk maskeler takan, kadın, aslan ve maskara kılığına girmiş kişiler dini törenin tam ortasında içeri dalıp

[32] Radin, s. 54.

[33] *A.g.e.*, s. 4-7.

[34] *A.g.e.*, s. 54.

[35] Masayevsa (video kaydı).

[36] Greenblatt, s. 1.

> dans ettiler, koro halinde müstehcen şarkılar söylediler, ayini yöneten rahibin yanındaki sunakta yağlı yemekler yediler, zar oyunları oynadılar, eski ayakkabı derisinden yapılma pis kokulu bir tütsü yaktılar ve kilisenin her yanında hoplayıp zıpladılar.[37]

Başka tasvirlerden de öğrendiğimiz o ki, bu törenlerde bazen tütsü yerine dışkı yakılıyor ve yerine göre, din adamları da gübre yüklü at arabalarına binip şehri turlarken sosis yiyip kalabalığın üstüne gübre atıyordu.[38]

Bu ihlalci törenler bugün akademik çevrelerde "karnaval" genel başlığı altında tartışılmaktadır.[39] Karnaval, daha çok Mardi Gras'la, yani Büyük Perhizin katı sadeliğinden önce gelen "Yağlı Salı"yla son bulan Katolik şenliklerine mahsusen kullanılan bir terimdir ("karnaval" sözcüğü "etin ortadan kaldırılması" anlamındaki *carnelevarium*'dan gelir). Antropoloji ve edebiyattaki beylik anlayış, fiiliyattaki müstehcenliğine ve pasaklılığına rağmen, karnaval kutlamalarının son derece muhafazakâr olduğu yönündedir.[40] Bu anlayışa göre, bilhassa sıkı sıkıya düzenlenmiş hiyerarşik toplumlarda karnaval statükoyu pe-

---

[37] Jung'dan akt. Radin, s. 197.

[38] Greenblatt, s. 5; ayrıca bkz. Jung'dan akt. Radin, s. 198.

[39] Kilit önemdeki bir karnaval çalışması için bkz. Bakhtin, *Problem of Dostoyevsky's Poetics* (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları*), s. 122-32.

[40] Bu konuda özellikle bkz. Stallybrass ve White. Yazarlar şöyle diyor: "Karnavalların doğası gereği radikal mi yoksa muhafazakâr mı olduğu konusunda tartışmanın pek manası yoktur... Soyut olarak en fazla şu söylenebilir: Karnavallar uzun dönemler boyunca kaydadeğer herhangi bir toplumsal dönüşüm etkisi yaratmamış süreğen ve döngüsel ritüeller olmakla beraber, keskin siyasi karşıtlıklar söz konusu olduğunda, çoğu zaman *fiili ve sembolik mücadelenin katalizörü ve mevzisi* olarak iş görebilir" (s. 14). Karnavalın dönemlere göre değişen işlevi konusunda daha fazla örnek için bkz. 15vd.

kiştirme işlevi görür, çünkü her şeyden önce, kuralların haklılığını ispatlayan istisnaları temin eder. Kadın kılığına girmiş adamlar veya sunakta yenen yağlı yemek bizi güldürebilir ama kahkaha kesildiğinde, normal örüntüler çok daha katı bir şekilde geri döner. Ne de olsa, karnaval resmen onaylanmış ve net biçimde sınırlandırılıp çevrelenmiştir. Mevcut güçler oyuna hakimdir ve ona kent meydanında yer açmış (oyun hiçbir zaman saraya, Vatikan'a vs ulaşmaz), onun zamanlamasını denetim altına almıştır. Yağlı Salı hiçbir zaman Yağsız Çarşambaya sızmaz. Büyük Perhizin başlamasıyla, hiyerarşi bütün iç gerilimlerinin pasından ifşa yoluyla arınmış ve perdahlanmış olarak yeniden devreye girer.

Şeylerin düzeninin değiştirilmeksizin alaya alınmasına dayalı ritüel kir-çalışması, iç çatışmaların ve dırdırcı normaldışılıkların ciddi bir neticeye yol açmayacak şekilde dışavurulmasına geçit vermesi bakımından bir tür emniyet valfi işlevi görür. Herkes Papanın mükemmel olmadığını gizliden gizliye bildiği halde, halk onu senede bir gün gibi kısıtlı bir süreliğine maskaraya çevirse dahi bu sır zararsızca varlığını sürdürebilir. İnsanlar kölelerin efendilerinde olmayan güçlere sahip olduklarını içten içe bildiği halde, efendiler (Roma'daki Saturnalia festivalindeki gibi) senede bir gün gibi kısıtlı bir süreliğine sofrada kölelere hizmet etse dahi kölelik varlığını sürdürebilir. Bu açıdan karnaval, yapının süprüntülerinin ancak bayraklar indiği zaman dışarıya taşınmak üzere ifade edildiği bir tür psişik ve toplumsal drenaj sistemidir.[41]

***

[41] "Psişik drenaj" terimi Bernard Wolfe'un Tavşan Arkidiş üzerine yazdığı şu makaleden alınmıştır: "Uncle Remus & the Malevolent Rabbit," *Commentary* 8 (1949), s. 31-41; tekrar basım Dundes, *Mother Wit*, s. 254-40.

Eski dünyaya değer verdiğimiz yerde, karnavalın muhafazakâr işlevi de tabiatıyla onun meziyetlerinden biri olarak görünür bize. Kir ritüeli tıpkı bir aşı misali bizi kendi dışlamalarımızdan korur ve böylece ille de şiddet içermeyen canlı bir istikrar temin eder. Ne de olsa, hakim düzen kendisini sade şiddet yoluyla korumaya yöneldiğinde, sonu ölümle biten yalnızca gece öten horozlar olmaz. Kendisini alaya alamayan ve haddini yahut yerini bilmeyenlere hapishaneler inşa ederek karşılık veren toplumsal sistemlerden sakınmalıdır.

O halde, düzenin kendisinde bir değişim yoksa, kir-çalışması şiddet içermeyen istikrarın fazileti olarak karşımıza çıkar. Öte yandan, düzende değişim varsa, kir-çalışması da aktif bir rol oynar, zira bu ritüellerin istisnasız muhafazakâr olduğu doğru değildir. Kir ritüelleri şeylere seneler boyunca istikrar katabilir ama düzen asli bir krizle karşı karşıya kaldığında, bu ritüeller de değişim için merkezi bir rol üstlenebilir; kirin yeniden değerlendirilmesi ve gerçek yapısal değişimlerin gerçekleştirilmesi için katalizör görevi gören uğraklar halini alabilir. Yağlı Salı arada bir Yağsız Çarşambaya, hatta yılın geri kalanına sızabilir. Düzenli kir ritüelleri bir bambu sürgünündeki boğumlara benzer; yıllar boyunca tekrar ederek büyüyen sapı güçlendirir ama koşullar gerektirdiğindeyse yarılarak yeni bir sapın büyümesine bel verir.

Tarihçiler son dönemlerde bize bu genel modelin doğruluğunu ispat eden birtakım örnekler sunmaktadır. Örneğin, Papanın itibarını sarsan karnaval ritüellerinin Almanya'da Reformasyon sürecinde kilit rol oynadığı artık açıklık kazanmıştır.[42] Bu ritüeller kabından taşmış, kir dışarı sızmış ve Kilise temelden değişmiştir. Artık, top-

[42] Karnaval ve Almanya'da Reformasyon için bkz. Robert Scribner, "Reformation, carnival and the world turned upside down," *Social History* III:3 (1978), s. 303-29, akt. Stallybrass, s. 15.

lumsal cinsiyet rolleriyle oynamanın da ritüelin çitlerinden dışarı sıçradığı durumlar olduğunu biliyoruz. Tarihçi Natalie Zemon Davis'in iddiasına göre, Avrupa'daki bazı erken modern dönem festivallerinde toplumsal cinsiyet dönüşümleri, süregiden toplumsal yapıların "pekiştirilmesinin yanı sıra baltalanmasına" da hizmet etmiştir.[43] Normalde bir alay ve oyun nesnesi olarak karnavaldaki itaatsiz kadın imgesi kimi zaman "aşağı konumdakilerin protesto araçlarından büyük ölçüde mahrum bırakıldığı bir toplumda hem kadınlar hem de erkekler için isyan ve politik itaatsizliği onaylama" işlevi görmüştür.[44] Davis karnavallarda kadınların üst konumda ve güce sahip olarak resmedilmelerine cevaz verilmesinin, bayram bittiğinde aşağı konumda tutulmalarına hizmet ettiğinin pekâlâ farkındadır, ama böyle bir imge bir kez varoldu mu artık onu denetlemek güçtür ve bu imge de yer yer "direnişi teşvik etmiş,"[45] alternatif bir aile yapısı anlayışının yolunu açık tutmuş"[46] ve "kadınların kapasiteleri konusunda feminist bir düşünme biçimine kaynaklık etmiştir."[47]

Hilekâr hikâyelerinin de benzer şekilde ikili bir role sahip olduğunu düşünüyorum: Bu hikâyeler bir yandan zararsız bir özgürleşme sunarken, bir yandan da radikal değişim anlarını onaylamaktadır. En azından şunu ifade eden hikâyelerdir bunlar: Kirle özgürce oynayan karakter aynı zamanda temelden değişimi devreye sokan kültür kahramanıdır. Alaska'nın Sitka bölgesinde anlatılan bir Kuzgun hikâyesinde, Kuzgun, tükenmez bir su kaynağına sahip olduğu halde, onu susuzluktan kırılan dünyayla paylaşmaya yanaşmayan cimri Fırtına Kuşundan çalar.[48]

---

[43] Davis, s. 131.

[44] *A.g.e.*, s. 131.

[45] *A.g.e.*, s. 143.

[46] *A.g.e.*, s. 144.

[47] *A.g.e.*, s. 151.

[48] Kir-çalışması ve şeylerin düzeni hakkındaki başka bir hilekâr

Fırtına Kuşu suyun fokurdayarak çıktığı kaynağın başında tetikte beklemektedir (üstünü örttüğü kaynağın başında uyur). Kuzgun, Fırtına Kuşuna dünyada olan envai çeşit harikuladeliğe dair öyküler anlatarak onu kulübesinden uzaklaştırmaya çalışsa da, Fırtına Kuşu huylandığı için yerinden kıpırdamaz. O gece Kuzgun, Fırtına Kuşunun kulübesinde yatıya kalır ve sabah erkenden Fırtına Kuşu horul horul uyurken dışarı çıkıp biraz köpek dışkısı getirir ve dışkıyı Fırtına Kuşunun kalçasına bir güzel sürer. Güneş doğunca Kuzgun feryadı basar: "Uyan, kardeşim, uyan, her yerini pisletmişsin." Fırtına Kuşu üstünü başını temizlemek için kulübeden dışarı fırlayınca Kuzgun da kaynağının üstündeki örtüyü kaldırıp kana kana su içmeye başlar. Kuzgun uçarak uzaklaşırken gagasından damlayan sular Alaska'nın gürül gürül ırmaklarına ve içinde somonların yüzdüğü derelere dönüşür.

Buna benzer hikâyeler muhafazakâr kir-çalışmasıyla değil, bir dünyanın bitişi ve başka bir dünyanın başlangıcıyla ilgilidir (hatırlayın, Susa-nö-o hikâyesinin tarımın icadına yol açan kir-çalışmasının bir kaydı olarak okunaklı olduğunu söylemiştik). Hilekârın kir konusundaki hareket serbestliği onun suyu veya ateşi (yeni bir enerji, yeni hileler, yeni teknolojiler, yeni içgörüler, yürünecek yeni yollar) elde edebileceği anlamına geliyorsa şayet, bu türden anlatılar da köklü değişim için birer yol haritası olarak değerlendirilebilir. Hilekâr tasavvuru çoğu durumda, içini döküp deşarj olmanın ve mevcut düzene canlılık kazandırmanın bir yoludur elbette, ama bu tasavvurlar kimi durumlarda çok daha köklü değişimlerin başlangıcı olarak da karşımıza çıkar. Carl Jung'un çocukluğundaki dışkı epifanisini, sonraları Merkurius'a duyduğu ilgiyi ve Merkurius'un bilinçdışına götüren bir kılavuz olduğu yö-

---

hikâyesi için bkz. Kırkurdunun ateşi nasıl çaldığının Karok versiyonu, akt. Lopez, s. 11-3.

nündeki anlayışını yan yana getirerek bir yaratılış hikâyesi yapmak yerindeyse şayet, o halde, kir-çalışmasının "ateş hırsızlığına" olanak sağladığı modern bir vaka vardır elimizde: Başkişinin, kendi dışlamaları tarafından güçsüz düşürülmüş bir maneviyat sistemine meydan okuduğu ve böylece insan soyu için psikolojik bir yöntem, yeni bir teknoloji elde ettiği bir hikâyedir bu.

Şimdi bir es verip, buraya kadar anlattıklarımızı özetlemekte fayda var. Yukarıda yer verdiğimiz Legba hikâyesinde, ilksel kozmik ayrımlardan birini, yani gökyüzü ile yeryüzü arasındaki mesafeyi yaratmak için kiri kullanan bir hilekâr çıkıyordu karşımıza. Başkişileri Susa-nö-o ve Kuzgun olan diğer iki hikâyedeyse, çok daha yaygın rastlanan, bununla bağlantılı bir temayla karşılaşıyorduk: Hilekârın kirle serbestçe oynaması, müşkülpesent yüce tanrıların etkisiz kaldığı durumlarda onun devreye girdiği, bunun sonucunda da gökyüzünün bereket ve zenginliklerini bu dünyaya soktuğu anlamına gelir. İki hikâye de bu anlamda Mary Douglas'ın kir ile düzen yaratımı arasında kurduğu ilişkiye örnek oluşturur. Legba'nın annesinin kendini temiz tutmak için gökyüzüne çekilmesiyle birlikte, bildiğimiz şekliyle kozmosun düzeni ortaya çıkar; diğer örneklerdeyse, yeni düzen hilekârın eski dünyaya yaptığı kir saldırıları sonrasında meydana gelir. Bütün bu hikâyelerde düzen ihtiyacı ile kirin geri dönüşüne yönelik ihtiyaç arasında bir gerilim vardır ve bu gerilimin nasıl çözüme kavuşturulacağı sorusu ortaya atılır. Geleneksel çözümlerden biri, kirle dönemsel ritüel temasın tesis edilmesi olmuştur. Bu sayede bir yandan saflaştırılmış düzene eşlik ediyor görünen şiddet ve kısırlık bertaraf edilirken, bir yandan da hem düzen ile düzenin dışlamaları arasındaki alışverişin canlı tutulmasına, hem de eski düzenin sonlanması veya krize girmesi durumunda kökten

bir değişim olanağının devreye sokulmasına olanak sağlanmış olur.

Ne var ki, Carl Jung'un hikâyesini bu eski hilekâr hikâyeleriyle yan yana okuduğumuzda, daha modern bir problemle karşılaşıyoruz, ki bölümün geri kalanında bu problem üzerinde durmak istiyorum. Romancı Flannery O'Connor bizzat mensup olduğu Katolik Kilisesi hakkında değil, taşra kiliseleri hakkında yazmayı tercih ettiğini, bunun nedeninin de "ev yapımı dinlerin" modern inançla ilgili sorunları daha büyük bir çıplaklıkla ortaya koyması olduğunu söylemiştir. Jung'un çocukluk fantazisiyle yaptığı çalışma da ev yapımı bir ritüeldir. On iki yaşındaki çocuğun psişesi ilk ritüel malzemesini kendiliğinden temin etmiştir, ki farklı gelişmiş bir kültürde olsa, halihazırda geçerli olan topluluk ritüellerinde yansımasını bulabilecek bir malzemedir bu. Fakat modern dünyada böylesi bir kolektif anlayışa pek yer kalmamıştır ve 12. yüzyılda yaşamış olsaydı fantazisi Soytarılar Ziyafetinde yer bulacak olan Jung gibi bir çocuk bu erken rahmet anından kalıcı bir fayda sağlayacaksa şayet, artık kendi psikolojik sistemini yaratmak durumundadır.

Aslında modern dünyanın kendi ritüelleri yok değildir, dört yanımız basit ritüellerle çevrilidir ama üzerinde mutabık kalınmış kolektif kir-çalışmalarından yoksun olduğumuz kesindir. Hopilerin ritüel soytarıları turistlere cazip gelse de, ulusal meclisin salon duvarlarına baş aşağı tırmanamaz. Katolik Kilisesi karnaval hususunda oldu bitti ikircikli bir tutum takınmışsa da, (onun aslında ne kadar sarsıcı olabileceğini görerek) karnavalı gerçek anlamda ortadan kaldıranlar Protestanlar olmuştur. Peki karnavaldan geriye ne kalmıştır? Düzen kendi dışlamalarının hangi modern biçimlerde üstesinden gelmektedir? Demokratik kitle toplumunun kir-çalışması nerede konumlanmıştır? Hilekârın ruhu bu toplumun neresinde ikamet etmektedir?

Ben bu soruları, şu dikkat çekici noktadan hareketle ele alacağım: Kirle ilgili modern mücadelelerimiz büyük ölçüde ihlalci sanatla, yani müstehcen veya dine küfür olarak görülen sanatla ilgili mücadelelerdir. Müstehcen filmler, kitaplar, açık saçık fotoğraflar ve kutsala saygısızlık sayılan edimler günümüzde kamusal tartışmaların merkezi haline gelmiş durumda. Özellikle de birileri çıkıp sanat alanının ayrıcalıkları üzerinde kendi adına hak iddia ettiğinde bu tartışmaların daha da alevlendiğini görüyoruz. Ben bu kitabı yazarken bu minvalde iki vaka yaşandı ve elimde olmadan aklımı kurcalayan soru şu: Bu vakaları kendi kiriyle yüz yüze geldiğinde verecek iyi bir karşılığı olmayan bir kültür için ev yapımı ritüeller olarak düşünebilir miyiz?

Bu vakalardan ilki, Ulusal Sanat Vakfı'nın (NEA) fotoğrafçı Andreas Serrano'ya mali destek vermesiyle başlayan protestolardı. Serrano sidik dolu bir kabın içinden görünen bir çarmıhın (ahşap çarmıhın üstünde beyaz plastik bir İsa figürü vardır) büyük sibakrom baskısı olan *Çişli İsa* adını verdiği bir esere imza atmıştı. İçinde küçük kabarcıklar olduğundan, bu imaja bakanlar filtrenin sidik olduğunu kuşkuya yer bırakmayacak şekilde anlar. Aynı seride yer alan başka imajlarda filtre olarak bu defa insan kanıyla veya insan sütüyle kırmızı veya beyaz olarak renklendirilmiş su kullanılmıştır. Bazı arkadaşlarım, Serrano'nun bu parçaları yapmaktaki amacının, şok etkisi yaratıp kötü çocuk olarak ün kazanmak olduğuna kesin gözüyle bakıyordu. Belki Serrano'nun amacı gerçekten de buydu ve bu amacına kesinlikle ulaşmıştı. *Çişli İsa* muhafazakâr ve Hıristiyan sağcıların 1990'ların başında ABD'de sanatlara verilen devlet desteğini kaldırmak için kullandığı başlıca imajlardan biri halini aldı. Fakat Serrano'nun eserini New York'taki bir galeride ilk gördüğümde bende uyandırdığı etki, ona atfedilen dine küfür niyetiyle bağdaşmadığıydı.

Bu etkiyi açıklamak için imajların bende çağrıştırdıkları hakkında birkaç söz söylemem gerek.

Yirmili yaşlarımda birkaç sene bir şehir hastanesinde alt düzey hasta bakıcı olarak çalışmıştım. Çalışma yerim, alkolü bırakmak için tıbbi yardım alması gereken, sinirleri laçkalaşmış insanların kaldığı bir koğuştu. Hastanede çalışmayı, hele hele de acı çeken hasta bedenlerle saatlerce doğrudan teması gerektiren vasıfsız hizmet işini hayli öğretici ve güçlendirici buluyordum. Elbette bu işin de kendine has görgü kuralları vardı ama bedenin ortak yaşamıyla ilgilenebilmek için itinalı kibarlığımızı ister istemez bırakmanızı da gerektiren türde bir işti bu. En azından alkolikler koğuşunda hep hafif bir idrar kokusuyla titreme nöbeti geçiren insomniyaklardan yükselen keskin bir ter kokusu alırdınız. Ben çoğunlukla gece vardiyalarında çalışıyordum ve sabaha karşı kendimi, deliryum esnasında üstünü pisleten birini temizlerken bulduğum olurdu. O günlerde işten kalan zamanımın çoğunu kendimi kitaplara ve düşüncelere vererek geçiriyordum ve hastane işi de getirdiği kazançla bütün bu yoğunluğu dengeliyordu.

İşte bütün bu anılar Serrano'nun eserinin karşısında, Hıristiyan bir bağlamda istisnasız gündeme gelen düşüncelerle -özellikle de İsa'nın vücut bulmasının İncil'de kilit bir yere sahip olduğu, çarmıhın onun *bedeninin* acı çektiğini bize hatırlatması gerektiği yönündeki düşüncelerle- birleşti. İsa ağladığında gözünden yaşlar akıyor, dikenler ve mızraklar etini kanatıyordu. Tüm bunların anlam ifade etmediği noktada, yani saflaştırılmış İsa'nın etsiz ve kansız bir İsa'ya karşılık geldiği noktadaysa bütün hikâye dağılıveriyordu.

Her halükârda, *Çişli İsa* renk ve cisimleştirmeyle yapılmış bir deney olarak beni derinden etkilemişti: Serrano boya atölyesinden çıkmış bir renk çizelgesindeki milyonlarca tonu değil, etin gerçek tonlarını, organizmanın asal

renklerini kullanarak hepimizde adeta istemsizce etki uyandıran bir palet elde etmişti. Beden sıvılarını filtre olarak kullanmak suretiyle, çarmıha gerilmiş İsa'yı bedenin *içinden* görmemizi sağlıyordu. Sadece insan gözünün berrak sıvısının içinden değil, diğer organlara ait daha yoğun sıvıların içinden de gördüğümüz bir İsa'ydı bu. Ölü İsa'yı örten kefen idrarla, kanla kaplı bir kefendi.

Serrano'nun fotoğrafında bu şekilde örtülen imaj, ucuzcu dükkânından alınmış plastik bir çarmıhtır: başka yerde karşılaşsak, dönüp bakmayacağımız kiç bir nesne. Bana öyle geliyor ki, Serrano burada eski bir problem olan tanınmayla oynamaktadır. Gerçekten karşımızda duran şeyi nasıl görürüz? Domuz çobanı, Odysseus'la sahilde karşılaşır ama onu tanımaz. Çoban önünde duran şeyi neden görememektedir? Zihin duyuların ona sunduğu şeyin gerçek anlamını nasıl tanıyıp fark eder? Serrano'nun imajı, soyutlanmış bir İsa ile insan bedenini, hele hele de inkâr edip yüzümüzü çevirdiğimiz, içinden çıkan kanı ve dışkıyı görmeye dayanamadığımız bu bedeni bitiştirmek suretiyle Romalı askerlerin Petrus'a sorduğu şu soruyu soruyor gibidir: "Bu adamı tanıyor musun?"

Eskiler olsa, tanrının bu alçaltılışının onun dönemsel yenilenişinin gerekli bir parçası olduğunu ve Serrano'nun da tıpkı Susa-nö-o gibi ilahi olanı kendi yüceltilmiş saflığından korumak için müdahalede bulunduğunu söylerdi. Ama bugün bize böyle bir etkinlikte kılavuzluk edebilecek herhangi bir kolektif forma, üzerinde mutabık kaldığımız herhangi bir anlatıya sahip değiliz, bu yüzden de -yani, bu türden bir yenilenmeye duyulan ihtiyaç henüz ortadan kalkmadığı için- bunların yerini başka şeylerle doldurmak durumunda kalıyoruz. Bu açıdan bakıldığında, Serrano'nun fotoğrafı etrafında kopan kamusal tantana, karnavalsız kalmış bir ülkenin ev yapımı ritüeli gibi görünmeye başlıyor. Bu karşılaşmanın bir tarafında tanrıyı

sembolik olarak kirleten ihlalci sanatçı, diğer tarafındaysa sınır çizerek, bu kirin kentten dışarı atılmasında ısrar eden Senatör Jesse Helms ve arkadaşları yer almaktadır. Elbette bu dramın sahnelenmesi için iki tarafa da ihtiyaç var. Serrano ölmekte olan tanrıyı bir ucuzcu dükkânında terk edilmiş halde bulmuş, onu sıkı bir kirliliğe maruz bırakmış, ardından da onu bu pisliğin içinden yenilenmiş, temizlenmiş ve güçlenmiş olarak çıkarmıştır.

O halde, bu vaka muhafazakâr bir kir çalışmasının yapısına sahiptir. Bunun bir nedeni, Serrano'nun bizzat Hıristiyan olması ve kendi sanatının işlevini bu inancın karşısında değil, tam içinde konumlandırmasıdır. Serrano *Çişli İsa* hakkında şu açıklamayı yapmak zorunda kalmıştır:

> Katolik yetiştirilme tarzım hakkındaki karmaşık ve müstereddit hislerimden beslenen bu eser Tanrı'yla olan ilişkimi yeniden tanımlayarak kişiselleştirmeme yardımcı oldu. Bana göre, sanat her tür yapmacıklığın ötesine geçerek doğrudan doğruya ruhla konuşan ahlaki ve manevi bir yükümlülüktür. Artık Katolik Kilisesinin bir üyesi olmasam da, kendimi bir Hıristiyan olarak görüyor ve inancımı eserlerimle pratik ediyorum.[49]

Bunu akılda tutarak, referans çerçevemizi genişletmekte fayda var, çünkü ben *Çişli İsa* konusunda yaşanan ihtilafın Serrano'nun umut ettiği gibi bir "inanç pratiği" ile ilgili olduğundan şüpheliyim. Serrano'nun yaptığı deney stüdyonun mahrem ortamında pekâlâ iş görüyor olabilir ama bu deney sokağa çıktığında bambaşka bir şeye dönüşmüştür. Serrano'yu bahane ederek Ulusal Sanat Vakfı'na saldıran politikacıları ilgilendiren şey onun Tanrı'yla ilişkisi değildir aslında. En azından Senatör Helms seçmen

[49] Serrano, akt. Fox, s. 22.

kazanarak bağış toplamak konusunda olağanüstü bir içgüdüye sahiptir; her demagog gibi o da karmaşık bir sorunu halis bir korkuya tercüme etmek, radikal düşmanlık yaratmak ve seçmenlerin birbirlerinin gırtlağına sarılmasını sağlamak konusunda ustadır. Fiiliyatta olan şey buysa, sanatçının kir-çalışması akamete uğramış demektir: Sanatçı ölmekte olan bir tanrıyı canlandırmaya çalışırken, bunun yerine bir politikacıyı, hem de belli türden bir politikacıyı ihya etmiştir.

Burada bir parça tarihsel spekülasyona girdiğimin farkındayım, ama zaman zaman bu olayın aslında şunu ortaya koyduğunu düşünüyorum: Protestanlığın kendini yenileme şekillerinden biri, eski tarz Katolik taşkınlığını bastırmaktır. Rus eleştirmen Mihail Bahtin karnaval üzerine yazarken, sadece karnavalın nasıl işlediğini ele almakla kalmaz, aynı zamanda Rönesans'ın "edebiyatın karnavallaştırılmasıyla" öne çıktığını ileri sürer. Bahtin'e bakılırsa, bütün müstehcen tersyüz edişleriyle karnaval üslubu kent meydanını terk ederek sanata (özellikle de romana) girmiştir.* Üstelik karnaval salt estetize edilmekle kalmamış, sanata iltica etmiştir, zira bu dönüşüm Protestanlığın yükselişiyle ve onun daha ölçülü kamusal pratiklerdeki ısrarıyla çağdaştır. Bu tarihsel hipotezin isabetli olup olmadığı bir yana, Serrano vakasında karşımıza çıkan tablo şu: bir tarafta inancını yeniden canlandırmak isterken bir ortaçağ pratiğini rastgele bulan sapmış bir Katolik; diğer taraftaysa bu Katolik sanatçıya karşı başarılı bir saldırı başlatan ve güçlerini pekiştirmeleri onu kentten sürmelerine bağlı olan Protestan rahipler ve onların

* Bahtin şöyle der: "Rönesans boyunca ... karnavalın başlangıçtan beri var olan unsurları, yüksek edebiyatın bütün türlerini ele geçirmiş ve onları temelden değiştirmiştir." Ardından da şu eklemede bulunur: "Rönesans karnaval yaşamının zirvesidir. Sonrasında karnaval düşüşe geçer" (Bakhtin, s. 130).

parlamenterleri. Hilekârın terimleriyle ifade edersek, burada karşımızda bir kilise ile o kilisenin Merkürcü, değişken tahayyülü şeytanlaştırarak kendi kimliğini takviye eden siyasi müttefikleri vardır (ki yüzyıl sonunda Ulusal Sanat Vakfı'nın lağvedilmesini böyle yorumluyorum).

Bu düşünce hattında daha fazla ilerlemeden önce müstehcen sanatın yine kamusal polemik konusu olduğu ikinci vakaya geçmek istiyorum, çünkü Serrano vakasından farklılaştığı kimi noktalar açısından yol gösterici bir vaka bu. Robert Mapplethorpe'un -(örneğin, sanatçının rektumuna sokulmuş bir kırbaç sapıyla kendini fotoğrafladığı) çarpıcı eşcinsel sadomazoşizm imajlarına da yer verengezici fotoğraf sergisi 1989'da Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezinde gösterilmeye başlanmıştır. Serginin açılışının ertesi günü şerif yardımcıları sergiyi basarak yedi fotoğrafı kameraya çekmiş, sonra da galeriye müstehcenlik suçundan dava açılması için bir soruşturma kurulu toplamıştır.

Aslında galeri masum kimseleri Mapplethorpe'un imajlarından koruyacak kimi önlemler almıştır: Sergi için giriş ücreti konmuş, on sekiz yaşından küçükler içeri alınmamış ve müstehcen fotoğraflar, kapısında uyarı levhaları olan özel bir odada ayrıca sergilenmiştir. Yani, sergiye gitmek için cebinde parası olan bir yetişkin olmanız yetmiyor, söz konusu fotoğrafları bilhassa görmek *istemeniz* gerekiyordu. Anlayacağınız, kirin sergilendiği o mahrem odaya girmek adeta Elefsis gizemlerine veya Lele'lerin karıncayiyen kültüne ulaşmak kadar meşakkatli bir işti.

Yerel savcılar buna rağmen galeriyi mahkemeye vermiş ve ülke çapındaki küratörlerle eleştirmenlerin Mapplethorpe'un eserlerini yerel çiftçiler, bakanlar ve banka memurlarından oluşan bir jürinin karşısında savunduğu bir dava süreci başlamıştır. Suçlamalar bu imajların sanat

olup olmadığı sorusu etrafında dönmüş, uzmanlarsa bu eserlerin sanat olduğunu beyan etmiştir. Los Angeles Eyalet Müzesinden Robert Sobieszek bunu şöyle izah ediyordu: "Şayet söz konusu olan bir sanat galerisiyse, bu eserler sanat olarak tasarlanmıştır ve bu yüzden oradadır."[50] Bir adamı başka bir adamın rektumuna kolunu sokarken gösteren bir fotoğrafın sanatsallığını savunmak durumunda kalan, Berkeley Sanat Müzesinden Jacquelynn Baas ise şöyle demiştir: "Bu esere sanat niteliği veren şey, fotoğrafın fiziksel güzelliği ile olmakta olanın şiddetli tabiatı arasındaki gerilimdir."[51] Cincinnati yerel gazetelerinden biri, Philadelphia Çağdaş Sanat Enstitüsünden Janet Kardon'ın mahkemedeki şu ifadesini aktarmıştır:

> [Davacıya ait] fotoğrafları gösteren ... Kardon her birini ... Mapplethorpe'un insan figürünü resme yerleştirme ve ışığı, simetriyi ve çizgileri kullanma tarzı açısından değerlendirerek savunurken, bu fotoğraflardan bazılarının ayırt edici özelliklerine Mapplethorpe'un en meşhur çiçek resimlerinde de rastlanabileceğini beyan etti.[52]

Kısacası, bu eserler bir sanat galerisinde sergilendiği ve uzmanlar onlar hakkında sanatın diline başvurarak konuşabildiği için sanat niteliği taşıyordur. Burada şahitlik ettiğimiz şeyin bir nevi ritüel olay olduğunu kabul ettiğimiz ve ritüel ile inancın genellikle totolojik bir özü olduğunu anımsadığımız takdirde, ilk bakıştaki kadar aptalca görünmeyecek bir sonuçtur bu: *Temenos*'u çizerek kutsal olanın sınırlarını belirleriz ve bu alana giren her şey ister istemez kutsal hale gelir. Aynı şekilde sanat için de mekânlar yara-

---

[50] *New York Times*, 18 Ekim 1990.

[51] *Cincinnati Enquirer*, 2 Ekim 1990.

[52] *A.g.e.*, 2 Ekim 1990.

tır, bu mekânların kapılarında duracak küratörler yetiştiririz ve o kapılardan giren her şey ister istemez sanat olur.

Ne olursa olsun, davanın kilit konusu "sanat" meselesidir, çünkü ülke yasasına göre, bir eser, bütün olarak ele alındığında, ciddi herhangi bir edebî, sanatsal, politik veya bilimsel değere sahip olduğu takdirde, müstehcen kabul edilemez. "Sanat" ile "müstehcenlik" yasaya göre birbirinden ayrı kategorilerdir. Jüri de buna dayanarak oy birliğiyle eleştirmenlerin görüşlerini kabul etmiş ve galeriyi suçsuz bulmuştur. Depo müdürü olan bir jüri üyesi kararı şöyle gerekçelendirmiştir: "Hepsi [uzmanlar] bunun sanat olduğundan ziyadesiyle emindi. Biz de bize söylenene uymak durumundaydık. Picasso gibi. Herkes bana Picasso'nun bir sanatçı olduğunu söylüyor. Bana hitap etmiyor. Anlamıyorum da. Ama insanlar bunun sanat olduğunu söylüyorsa, kabul etmek zorundayım."[53]

Ben olsam, Mapplethorpe'un kesinlikle bir sanatçı olduğunu söyler, ama bu tarihsel uğrak tarafından önemi abartılmış küçük bir sanatçı olduğunu da eklerdim. Zaten onu örnek olarak seçmemin asıl nedeni de bu. Mapplethorpe'un gey cinselliği fotoğraflarıyla ilgili olarak görülen bu dava, AIDS salgınının ilk onyıllarına denk gelir (Mapplethorpe'un kendisi de 1989 Martında AIDS'ten öldü), ki söz konusu sanat olayına ritüel bir kir-çalışması olarak anlam kazandıran da bu tarihsel bağlamdır. Zira AIDS virüsünün varlığı cinsel davranışı tasavvur etme biçimlerimizi değiştirerek, onu hayatımızın geri kalanına entegre etmiştir. AIDS virüsünün "marifeti" tam da toplumsal anlamda görünmez olan yerlerde -eşcinsel ilişkide ve damardan yasadışı uyuşturucu kullanımında- bir bedenden başka bedene geçmesidir sanki. Daha doğrusu, burada bir marifet, kurnazlık falan değil de, sadece bir parazitle belli bir toplumsal örgütleniş tarzının çakışması anlamında

[53] *New York Times*, 10 Ekim 1990.

akıldan azade bir olumsallık söz konusudur. Bu virüs, deyim yerindeyse, kir yığınında ortaya çıkmaktadır ve bir kir-çalışması yapmadan, yani halihazırdaki toplumsal örgütleniş tarzını değiştirmeden onunla başa çıkmamız mümkün değildir. Onu ciddiyetle ele almamız için toplumsal uzamı yeniden tasavvur etmek zorundayız; uyuşturucu bağımlılarına steril iğne bağışında bulunmak gibi şeyler yapmak ve evvelce mahrem bir alana kapatılmış bir erotizm tarzına farklı ve daha geniş bir kamusal varlık alanı tanımak zorundayızdır.

Amerikan demokrasisinin homoseksüel ilişkiye dışlanmış bir anomali muamelesi yapmayı göze alabildiği bir dönem yaşanmış olabilir, ama AIDS virüsü aramızda kol gezmeye başladığı andan itibaren toplumsal/cinsel alanın bu yapılandırılma tarzı artık iş görmez olmuştur. Bu virüsle yaşamak için herkesin gey cinselliğini tahayyül edebilir hale gelmesi gerekmiştir. En azından mahkemedeki jüri üyelerinin Mapplethorpe'un onlara göstermek durumunda kaldığı şeyi daha önce hayal bile etmedikleri bellidir. İçlerinden birinin de dediği gibi, "Böyle şeylerin varlığından hiç haberdar değildim. Bu tür şeyler yapmaları beni düpedüz hayrete düşürdü. Bu başlı başına bir eğitim oldu."[54] Sekreter olan başka bir jüri üyesi de muhabirlere şöyle demiştir: "O yaşam tarzı hakkında hayal edebileceğimden çok daha fazlasını öğrendim."[55]

Bu da demek oluyor ki, bu sanat davasında karşılaştığımız kir ritüeli, dışlanmış olanı ancak onu yeniden kapsamak üzere serbest bırakan karnaval tarzında değildir. Daha ziyade, şeylerin düzenini kendi dışlamalarına maruz bırakmak yoluyla değiştirmekle tehdit eden türde bir kir çalışmasıdır bu. Cincinnati'deki sergiyi seksen bir bin kişi gezmiş ve savcı davayı kaybettiği gün şunu sormak-

[54] *A.g.e.*, 10 Ekim 1990.

[55] *Cincinnati Enquirer*, 7 Ekim 1990.

tan kendini alıkoyamamıştır: "Kimdi o insanlar? Sadece sanat çevresinden kişiler miydi? Columbus, Cleveland, New York ve Los Angeles'tan gelenler miydi? Kim oldukları hakkında hiçbir fikriniz yok."[56] Zavallı adam, Cincinnati'de bir şeylerin değiştiğine; toplumun genelinin bu sergiden önce "o yaşam tarzını" hayal bile edemezken, sergiden sonra hayal edebilir hale geldiğine bir türlü inanamamıştır.

Bu noktada Mapplethorpe'un sanatçılığı (büyük mü yoksa küçük mü bir sanatçı olduğu) sorusuna geri dönmek istiyorum. Dava süresince *New York Times*'a yazan eleştirmen Andy Grundberg dava konusu olan yedi fotoğrafı daha geniş bağlamından çıkararak açıklama baskısını üstünden atarak, Mapplethorpe'un getirdiği gerçek yeniliğin nerede yattığını makul bir şekilde şöyle gerekçelendirmiştir:

> Cincinnati davasında öne çıkan resimlerin dava konusu olan etli içeriği, ünlülerin yüzleri ve kalla zambakları gibi "masum" içeriklerle bir arada bulunmaktadır. Mapplethorpe'un eserleri bütün bunları tek bir süreye yerleştirmek suretiyle toplumun geleneksel ahlaki değerlerinin Platoncu güzellik idealinden daha önemsiz olduğunu ileri sürer. Onun sanatının asli özelliği budur...[57]

"Platoncu ideal" kısmından pek emin olmasam da, bu sözlerde doğru görünen bir şey var. Güzel ile çirkin, temiz ile kirli, eril ile dişil, normal ile anormal arasındaki kabul edilmiş ayrımlarla karşılaşan Mapplethorpe araziyi düzlemekte ve farklı bir dizi kurala dayanarak bir imaj serisi üretmektedir. Grundberg'in sözünü ettiği o "tek süreyi" yaratmayı başardığı kabul edilirse, bu onu, klasik hilekâr

---

[56] *Columbus Dispatch*, 6 Ekim 1990.

[57] *New York Times*, 18 Ekim 1990.

soyundan bir kir-işçisi, yani yüceltilmiş olan ile dışkısal olan arasındaki çizgiyi aşmak veya yeniden ele almak suretiyle şeylerin biçimini işe yarar şekilde altüst eden biri yapar. Mapplethorpe'un başarısının bir ölçütü de, ona karşı çıkanların bu dramın klasik sonuna taşınmasına ne ölçüde yardımcı olduğudur. Şerif yardımcılarının o müstehcen video kaydını yapıp mahkemeye götürmek ve adli resmiyet çerçevesinde hemşehrilerine sunmak yoluyla, Mapplethorpe'un öldükten sonraki takımına katılmış olmaları da gerçekten acıklıdır. Bu modern bok sonunda kutsal taht odasına ulaşmış ve bu kutsal mekânda ülke yasası belirli sınırlamalar dayattığından, yüceltilmiş güçler onun orada durmasına izin vermek zorunda kalmıştır.

Serrano vakasını hatırlarsak, Mapplethorpe'un kir-çalışmasının neden çoğu açıdan meslektaşınınkinden daha yıkıcı olduğunu anlarız. Bir kere, Mapplethorpe'un çalışması, oyunun önceden belirlenmiş kurallara göre oynanmak durumunda olduğu mahkeme salonuna girme şansına erişmiştir. İkinci olarak, imajlarının içeriği açısından ele alındığında, Mapplethorpe'un eserleri kendi bağlamlarına, Serrano'nunkilerin yapamadığı bir tarzda kafa tutmaktadır. Yukarıda da belirttiğim gibi, Serrano Hıristiyanlığa karşı gelmek bir yana, onun içinde çalışırken, Mapplethorpe halen heteroseksüel aşkla büyülenen bir toplumda gerçek anlamda ihlal edicidir ve verili düzene bir meydan okuma arz eder. Son olarak, bu meydan okuma aynı zamana denk geldiği AIDS salgınına değinmekte ve bu "kir"in dikkate alınması gerektiğini ifade etmektedir. Muhafazakârların sanatçıya ve imajlarına haddini ve yerini bildirmek için toplandığı Mapplethorpe vakasında, karşı kamp bu ve başka nedenlerden ötürü başarıya ulaşamamış ve Cincinnatili yurttaşlar mevcut haritalarının azıcık da olsa yeniden çizilmesinde karar kılmıştır.

Bu bölümü bitirirken odağı biraz genişletmek istiyorum. Şayet kir düzen yaratımının bir yan ürünüyse, o halde, kire ilişkin mücadele de istisnasız, dünyamızı nasıl şekillendirdiğimize ilişkin bir mücadele olmak durumundadır. (Müstehcenlik konusundaki mücadele *ciddi* bir mücadeledir ve "müstehcen" sözcüğünün Latince kökü "gerçekten pis" anlamına gelir.) Binyılın sonunda ABD'deki müstehcenlik tartışmaları -başta feminizm ve eşcinsellik olmak üzere- belli başlıklar etrafında dönmüştür, ki bu da söz konusu alanlarda ülkede bazı ciddi yeniden hizalanmaların müzakere edildiği anlamına gelir. Ama şimdilik beni ilgilendiren şey, bu çekişmelerin içeriğinden ziyade, herhangi bir topluluğun kendisini evvela bu türden mücadelelerle yaşayabilecek şekilde nasıl yapılandırılacağı sorusu. En azından yüksek nüfuslu bir demokratik ulus söz konusu olduğunda, ele aldığımız vakalarda cisimleşen dönemsel kir-çalışmasının olanaklı olması için önce bazı şeylerin yerleşikleşmiş olması gerekir. Özgür ifade hakkına sahip olmamız gerektiği muhakkak, ama madem müstehcenlikle ilgili yasalarımız var, o halde, bu yasaların sanatsal, bilimsel veya politik değerin devreye girdiği bağlamlarda geçerli olmadığının da açığa kavuşturulması gerekmektedir. Sonuç itibariyle, bu değere ve daha da önemlisi, bu değeri yaratan sanatçıya (bilimciye, politikacıya) ihtiyacımız var. Merkürcü, değişken hayal gücünü bağrımıza basmasak bile onu hoşgörüyle karşılamak durumundayız.

1990'ların başında Amerika'da gündeme gelen kamusal kir muharebelerinin ironik yanlarından biri, Sovyet tarzı Komünist rejimlerin, yani tam da dışladıkları yığınla şeyle başa çıkmanın bir yolunu geliştiremediği için kırılganlaşmış olan bu rejimlerin çöküşüyle aynı döneme denk gelmiş olmalarıdır. Başka bir deyişle, demokratik toplumlarda asıl tehdit, müstehcenlikle ilgili uzlaşmazlık-

lardan değil, bu uzlaşmazlıkların sürmesine cevaz veren kurallara yönelik saldırılardan gelir. Meslek sahiplerinin kendileriyle aynı fikirde olmadığını görünce o mesleklere saldıranlardan; Anayasanın dışkının toptan bastırılmasını yasakladığını görünce Anayasanın kendisine saldıranlardan ve "sanatsal değeri" karşılarında engel olarak görünce sanatçılara saldıranlardan gelir. Kadim irfan, bu gibi saldırıların arındırma derdinde oldukları kirden daha tehlikeli olduğunu ortaya koymuştur. Kültürel dayanıklılıksa çok daha hoşgörülü bir yol izlenmesini gerektirir. Kuzgun, Legba veya Susa-nö-o bütün bir yıl şeylerin merkezinde durmaz; bu sınır ihlalcileri çoğu zaman kıyılara aittir. Bizler bu dünyayı mükemmel hale getirdiğimizi ve (özellikle de) tarihin sonuna geldiğimizi düşünmediğimiz müddetçe kir işçilerini yürürlükten kaldıramayız. Onların harcadığı kir emeği, baskıcı değil esnek bir komünal hayat vaat eder; kendi dışlamalarından hoşgörüyle yararlanabilen, kendi tasarılarıyla dalga geçebilen ve her şeyden önemlisi, bu dünyanın devamlı olarak sunduğu olumsallıklara kendini adapte edebilecek bir komünal hayattır bu.

DÖRDÜNCÜ KISIM

KÜLTÜR TUZAĞI



9

HERMES TUZAĞI ATLATIYOR

IŞIĞIN HERMES'İ, KARANLIĞIN HERMES'İ

Apollon'un sığırlarını çaldıktan sonra evine dönen Hermes, yaptığı bu hırsızlık üzerine annesi Maia'yla arkaik bir anne-oğul tartışması yaşar. Hermes annesinin azarlarına karşılık, ona bir mağara köşesinde gözlerden ırak yaşamaları gerektiğini düşünmediğini söyler. Hermes'e bakılırsa, ikisi daha iyisini hak ediyordur:

> Seni ve kendimi asla aç koymamak için ne gerekiyorsa yapmaya hazırım.... Kurbanın ve duanın meyvelerini yemeyen yegâne tanrılar neden biz olalım ki? Diğer ölümsüzlerle birlikte yığınla tahılın tadını çıkararak zengin ve göz alıcı bir hayat sürmek, sonsuza dek tek başımıza bu izbe mağarada oturmaktan daha iyi. Paye meselesine gelince, Apollon'un gücünden pay almayı planlıyorum. Babam bana paye vermeyecek olursa, ben de Hırsızlar Prensi olurum - ve bu konuda ciddiyim.[1]

[1] *Hermes'e İlahi*, satır no. 166-75.

Hermes, Apollon'un gücünden bahsederken, kehanet sanatını veya sürülerin koruyuculuğunu kastediyor olabilir. Bu sözleri nasıl yorumlarsak yorumlayalım, genel anlam hiç de muğlak değildir: Babası ona tanrılık payesi ve servet vermeyecek olursa, Hermes bunları çalacaktır.

Beni başlangıçta hilekâr figürlerine, özellikle de Hermes hakkındaki bu hikâyeye çeken şeylerden biri, armağan ile hırsızlık arasındaki bu karşıtlık olmuştu. Belli miktarda bir servetin alım satım yerine, armağanların mübadelesiyle deveran ettiği topluluklar öteden beri olmuştur.[2] Kabile toplulukları bunun tipik bir örneğidir; sözgelimi, birçok kabilede yiyecek alıp satmak uygunsuz görülür. Bu tür topluluklarda, herkesin boğazından bir lokma geçmesi, bir pazarın değil, incelikli bir armağan mübadesi sisteminin varlığıyla teminat altına alınır. Böyle bir armağan dolaşımı bu gibi topluluklarda toplumsal harç işlevi görür; hatta üyeleri arasında süregiden bir karşılıklı borçluluk, minnet ve yükümlülük duygusu -yani, insanları birbirine bağlayan ve armağan mübadelesi sisteminin otomatik bir sonucu olan tüm toplumsal duygular- olmaksızın bir topluluğun topluluk olamayacağı dahi söylenebilir. Bu tür fenomenler kabilesel ve "ilkel" örneklerle de sınırlı değildir. Sözgelimi, tek tek bilimciler ellerindeki verileri ve ürettikleri fikirleri topluluğa katkı olarak değerlendirdikleri ölçüde bir araya gelerek bir "bilim cemaati" oluşturur (bunun aksine, fikirler mülkiyet konusu haline gelip gizlilik ve ücretle muhafaza altına alındığındaysa cemaat parçalanır).

Topluluğun içinde olduğunuz müddetçe bütün bunlar gayet iyidir. Peki ya dışarlıklıysanız ya da topluluğun içinde olduğunuz halde, geleneksel alışveriş sizi hep sizden "daha iyilerin" altında bırakıyorsa ne olur? Şayet bereketsiz bir hasat almışsanız ve B kabilesindeyseniz, A kabile-

[2] Hyde, *The Gift* (*Armağan*), 5. Bölüm, s. 77-84.

sindeki bütün o harika armağan mübadelesinin size bir yararı dokunmaz. Sokağın aşağısındaki küçük işletmeciler derneğinin insanlara başlangıç sermayesi için kredi veren hoş bir programı olabilir, ama ya bu program yalnızca beyazlar içinse? Bütün erkek bilimciler aralarında veri alışverişi varsa ve siz bir kadınsanız ne olacaktır? Gittiğiniz lisedeki öğrenciler seçkin üniversitelere değil de, sadece meslek yüksek okullarına gitmek için burs alabiliyorsa ne olacaktır? Bu gibi durumlarda ilerleyebilmeniz için bir tür dalavereye başvurmanız gerekebilir; onlar size vermiyorsa, çalmanız icap edebilir.

Kendi söylediklerine bakılırsa, Hermes'in hırsızlıklarının ardında da buna benzer bir gerilim yatmaktadır. Bu ve başka nedenlerden ötürü, ben de *Hermes'e İlahi*'yi bir dışarlıklının topluluğa nasıl girdiğine veya bir topluluğun marjinalleştirilmiş üyelerinin onlara sınır koyan bir hiyerarşiyi nasıl değiştirdiğine ilişkin bir hikâye olarak okuyorum. Hermes'in yöntemi, bir yabancının veya madunun oyuna dahil olma, onun kurallarını değiştirme ve bahisten pay alma yöntemidir. Hermes kültür tuzağının nasıl atlatılacağını bilmektedir.

Tıpkı armağan mübadelesinden dışlamanın, bir topluluğun kişiyi olduğu yerde tutabilmesinin yollarından yalnız biri olması gibi, hırsızlık da Hermes'in yönteminin sadece bir parçasıdır. Bundan başka birçok yöntem daha vardır. Bu kitabı, hilekârın zekâsına atfedilen gerçek tuzaklara ilişkin bir tartışmayla açmıştım, ama tartışmanın devamında, hilekârların avcıların kullandığından daha gayri-maddi kapanlarla çalıştığı netlik kazanmıştı. Hilekârın bu daha girift ve kalıcı olan çalışma alanı, bizatihi kültürlerin dokusunu oluşturan anlamlama ağlarıdır. Armağanı ve hırsızlığı tartışan Hermes'e bakmak, bir hilekârın böylesi bir ağı bir arada tutan neredeyse sonsuz sayıdaki ilmikten birini söküşünü izlemek demektir. Kültürler şe-

killerini, "armağan ile hırsızlık" veya daha önce ele aldığımız kategorileri hatırlarsak, "temiz ile kirli," "mazbut ile utanç verici," "öz ile ilinek" gibi ayrımlardan alır. Bu ayrımlar tam anlamıyla kültürel ağın eklem yerleri, dolayısıyla hilekârın potansiyel oyun alanlarıdır.

Elbette tuzakların sayısı kadar hile vardır. Ben de bu bölümde Hermes'in hırsızlığını sadece kalkış noktası olarak almak ve ilerledikçe, onun belli bir kültür tuzağını söküp yerine yeni birini dokumasına aracılık eden diğer kurnazca oyunları işin içine sokmak istiyorum. Böyle dikkatli bir şekilde ilerleyerek, Hermes'in yönteminden belli bir örüntü veya şablon çekip çıkarmayı amaçlıyorum, ki böylece marjinalleştirilmişlerin onları kıstıran kapanları hükümsüz kıldığı başka örneklere de bakabilelim.

Bu diğer örneklere gelince, ilerleyen bölümde kendini içine doğduğu plantasyon kültüründen kurtaran bir Afro-Amerikalı kölenin hikâyesine odaklanacağım. *Homeros İlahileri*'ne yaptığım atıfları, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (*Amerikalı Köle Frederick Douglass'ın Hayat Hikâyesi*) adlı klasikleşmiş eserin diliyle yan yana koyacağım. Bağlantılar gayet açık olduğu için Douglass'tan yapacağım alıntıları yorumlamıyorum, ama yine de onun hayatı hakkındaki basit gerçekleri baştan bilmek faydalı olabilir. Douglass 1818'de Chesapeake Körfezinin doğu kıyısındaki Maryland'de bulunan Talbot County'de doğdu. Küçük bir toprak sahibi olan efendisi (ve büyük ihtimalle babası) Aaron Anthony, Edward Lloyd adlı bir albayın plantasyonunda ustabaşı olarak çalışıyordu. Douglass bir köle olarak bazen Talbot County'deki tarlalarda, bazen de Aaron Anthony'nin karısının akrabaları olan Hugh ve Sophia Auld'un Baltimore'daki evinde çalışıyordu. Douglass 1838'de kölelikten kaçarak Massachusetts, New Bedford'a yerleşti ve orada kölelik karşıtı çevrelerde aktifleşerek, 1841'de Nantucket'ta düzenlenen

kölelik karşıtı bir toplantıda kendi deneyimlerinden bahsettiği ilk konuşmasını yaptı.

Şimdi bunları akılda tutarak Hermes'e ve *İlahi*'ye geri dönelim.

***

Hermes'i kendine kılavuz alan bir yoruma böylesi uygun düşeceği için, *İlahi*'yi birkaç farklı düzeyde okumak, onu yaratıcılık, psişe, toplumsal değişim ve güncel tarih hakkında bir hikâye olarak ele almak istiyorum. Sonuncusuyla başlamak gerekirse, soru şu: Şayet hilekârlar onları dışlayan yahut sınırları içine hapseden kültürlere sekte vuruyorsa, bizatihi *İlahi*'nin ait olduğu hususi bir tarihsel bağlamdan söz edebilir miyiz ve şayet böyle bir bağlam varsa, ne gibi tarihsel değişimlerle kayıtlıdır? Norman O. Brown 1947 tarihli *Hermes the Thief* (*Hırsız Hermes*) adlı kitabında bu sorulardan birine bir yanıt önermektedir. Brown kitabına Hermes mitolojisinin bir devirden diğerine, özellikle Helladik dönemden klasik dönemlere kadar geçirdiği değişimleri anahatlarıyla belirterek başlar. Yunan toplumunun kabilecilikten, uzun süren tarımsal kraliyete ve nihayet 5. yüzyılda onu sonlandıracak olan Atina demokrasisine geçtiği -İÖ 1500 ila İÖ 500 yılları arasındaki- bin yılı kapsayan dönemdir bu. Brown İÖ 520'de yazıldığını öne sürdüğü *İlahi*'yi, tarıma dayalı kraliyet ile merkantil demokrasi arasındaki uzun süreli gerilimin son bulmaya yüz tuttuğu bu sonuncu döneme yerleştirir.[3]

Brown şöyle bir paralellik öne sürmektedir: Nasıl ki *İlahi*'de Hermes Apollon'un yanında bir yer, bir mevki edin-

---

[3] N.O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 126. *İlahi*'nin tarihlendirilmesi: *Homer, Hesiod and the Hymns* adlı kitabında *İlahi*'nin tarihlendirilmesine yönelik çabaların kısa bir özetini veren Richard Janko'nun kendisiyse, eserin İÖ 535-515 yılları arasında yazıldığı sonucuna varır (s. 140-3).

mişse, 6. yüzyıl boyunca "Atina'nın endüstriyel ve ticari sınıfları da aristokrasiyle aynı şekilde eşitliğe kavuşmuştur."[4] Bu eşitlik kolay kazanılmamış, koca bir dizi farklılığın çözülmesini gerektirmiştir. Aristokrasi döneminde servet çobanlıktan ve toprağın ekilip biçilmesinden geliyordu. Bu servet kaynakları Atina demokrasisi döneminde halen mevcut olmakla birlikte, zanaat ekonomisi ve yabancılarla yapılan ticari mübadeleyle giderek artan çetin bir rekabet içindeydi. Tarım aristokrasisi hiyerarşik akrabalık bağları etrafında örgütlenmişti. Atina demokrasisiyse bu akrabalık bağlarını muhafaza ediyor ama buna ilaveten, Atina'daki çok sayıda siyasi mevkinin tüm yurttaşların aile arkaplanı veya statüden bağımsız olarak katılabileceği bir kurayla doldurulmasıyla simgelenen yeni bir eşitlik etiği sunuyordu. En önemlisi de, yeni gelişmekte olan kozmopolit demokrasi, "Yunanların Themis dediği -ailevi kolektivizm çağından tevarüs eden görenek ve yasalar bütününden oluşan- geleneksel ahlakla çatışan yeni bir mal-mülk düşkünü bireysellik etiğini"[5] beraberinde getirmişti. Eski ahlak "karşılıklı armağan mübadelesiyle yapılan arkaik ticaret biçiminden"[6] *her tür* sapmayı ahlaksızca bir hırsızlık olarak nitelendiriyordu (bugün adil ticaret dediğimiz şey bile o dönem soygunculuk sayılıyordu). Kısacası, akrabalık ilişkileri ve kolektif armağan mübadelesi etiği etrafında örgütlenmiş bir dünya, 6. yüzyıl boyunca, hiyerarşinin dönem dönem yeniden gözden geçirilebildiği ve toplumsal ilişkilerin giderek piyasanın bireyci (yani hırsızlık) etiğiyle eklemlendiği bir dünyaya yerini bırakmıştı.

Dışlananlara veya marjinalleştirilenlere gelince, akrabalık bağları ve tarımsal zenginliğin hakim değer olduğu

---

4 N.O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 110.

5 *A.g.e.*, s. 60.

6 *A.g.e.*, s. 61 not.

bir toplumda, kimliği ticarete bağlı olanların mevcut düzende tipik olarak aşağı bir konuma sahip olduğunu hatırlamamız gerekir. Bu kişiler, tabiri caizse, (tüccar ve zanaatkârların dört *varna*'dan en alttaki ikisine ait sayıldığı Hindistan'da olduğu gibi) "alt kasttan"dır. Yunanlardaysa bu kişiler kadim zamanların savaşçıları ve aile çiftçileriyle eşit mevkide olmayı umuyorlarsa şayet, bu durumda, mevcut düzeni değiştirip kendi tercihlerine göre yeniden şekillendirmeleri gerekir. Zaten Brown tam da bunun gerçekleştiğini öne sürer: "Toprak sahibi aristokrasi rejimi alaşağı edilirken, onun temelini oluşturan tarımsal ekonomi yerini ticaret ve zanaata dayalı yeni bir ekonomiye, siyasi yönetim biçimi olan siyasi oligarşiyse yerini antik demokrasi siyasetine bırakmıştır.[7] Brown'a göre, *İlahi* de bu değişimi yansıtmaktadır: "Hermes ile Apollon arasındaki çekişme teması, Yunan alt sınıflarının isyanının ve aristokrasiyle eşitlik taleplerinin mitsel dile tercümesidir."[8]

Brown'un iddiaları tarihte bir hayli mesafe kat ederek birçok farklı konuyu kuşatmakta, sınıf çatışması konusunda söyledikleriyse geriye dönük bir Marksizm havası taşımaktadır ama *İlahi*'nin kendisi, biz onu fiili Yunan tarihine ne kadar oturtursak oturtalım, Brown'un öne sürdüğüyle uyumlu bir gerilimi ortaya koymaktadır. Klasik dönemde Hermes'in zanaatkârlar, tüccarlar ve hırsızlarla ilişkilendirildiğine şüphe yoktur, zaten şiirin kendisi de açıkça bir tür "dışarlıklılığın" söz konusu olduğunu ve Hermes'in bunu değiştirmeyi umduğunu anlatmaktadır.

---

7 *A.g.e.*, s. 47.

8 *A.g.e.*, s. 85. Brown'ınkine ilaveten, en az bir sosyo-politik *İlahi* okuması daha vardır. Alman bir araştırmacı *İlahi*'nin sonunda Hermes ile Apollon arasındaki uzlaşmanın "İÖ 475'te demokratik Themistokles ile Kimon'un lideri olduğu aristokrat parti arasındaki siyasi ilişkileri" temsil ettiğini ileri sürmüştür (Bkz. Clay, s. 100 not).

Daha önce de dediğim gibi, bu değişimi gerçekleştirmek için Hermes'in elinde, dışlanmışların topluluğa girip onun yapısını değiştirmesini ve kendilerine masada yer vermelerini sağlayacak bir yöntem vardır. Bu yöntem upuzun bir dizi kurnazca hileden oluşur ama temeldeki yapısı son derece basittir: Hermes ne yaparsa yapsın ya bir büyücü ya da bir büyü bozucudur. Onu bu ikili eylem alanında tahayyül etmenin en basit yolu, tam da hikâyenin başında annesinin mağarasında doğduğu anda gözümüzün önüne getirmektir:

> Gerçekten de kutsal beşiğinde yatmadı; annesinin ölümsüz kollarından kurtulduğu anda fırladığı gibi Apollon'un sürülerini bulmak için yola koyuldu. O geniş mağaranın eşiğini geçtiği sırada bir kaplumbağaya rastladı, böylece kendine bitmez tükenmez bir servet kaynağı edinmiş oldu.[9]

"Eşiği geçtiği sırada": İşte burada tam sınırın üstünde duran bir sınır-geçen vardır. Hermes annesini, beşiğini, dünyayı, yeraltı dünyasını, özel ve karanlık olanı terk etmekte; güneş ışığına, kamusala, örtüsü kalmış olana, semavi tanrıların (Zeus, Apollon, Helios) dışarıdaki daha yüksek dünyalarına adım atmaktadır. Eşikte dışarı adım atmaya hazır dururken, *kendi* dünyasında, yani Hermetik işlemin ne o ne bu olan, alacakaranlık, gölgeli, alacalı, muğlak, androjen uzamında, bütün şeylerin henüz ayrışmamış olduğu o incecik yüzey toprağı katmanındadır. Hermes bu pozisyondayken iki yöne doğru da hareket edebilir veya daha yerinde bir ifadeyle, başkalarının bu iki yönden birine yönelmesini sağlayan fail olarak edimde bulunur.

Hermes'i aynı anda hem bir büyücü, hem de büyü bozucu yapan işte bu ikili harekettir. Hermes büyüleme

---

[9] *Hermes'e İlahi*, satır no. 21-24.

safhasındayken genellikle sınır muhafızlarının peşinden gitmekle işe başlar, çünkü bu muhafızlar gözlerini dört açmış durumdaysa, Hermes eylemde bulunamaz. Önceki bölümlerde, Hermes'in Apollon'un sığırlarını bekleyen bekçi köpeklerini efsunlayarak nasıl miskin bir kayıtsızlığa sürüklediğini görmüştük. Utançtan bahsettiğimiz bölümdeyse, Argos'u şarkı ve hikâyelerle nasıl büyülediğini, sonra da onun uykudan kapanmış gözlerini sihirli bir değnekle nasıl mühürlediğini gördük. Hermes'in periferde bekleyen gözcüleri sersemletmesiyle birlikte geçirimsiz sınırlar gözenekli ve geçirgen hale gelir.

Bu, Hermes'in büyüleme/büyü-bozma gücünün sadece başlangıç aşamasıdır, zira sınır bir kez ihlal edildi mi, Hermes sınır çizgisinin öte tarafında ne çeşit bir dünya veya zihin durumu varsa, oraya bir ruh gönderir. Hermes ona emanet edilenleri yeraltı dünyasına veya yeraltı dünyasının dışına, rüyalara veya uyanıklık haline, mitolojilere veya mitolojilerin dışına, yabancı ülkelere veya yeniden memlekete taşır. Odysseus talipleri öldürdüğünde, onların ruhlarını Hades'e götüren Hermes'tir.[10] Hermes başka bir hikâyedeyse, Persephone'ye kılavuzluk ederek onu Hades'ten gün ışığına çıkarır.[11] Başka hikâyelerde, Akhilleus'un ordugâhını kuşatan nöbetçileri uyutan da,[12] Kirke'nin evine doğru yürüdüğü sırada onun büyüsünden etkilenmemesi için Odysseus'u uyandıran da yine Hermes'tir.[13]

Eşiğin hangi yanına doğru hareket ettiğine bağlı olarak ona Karanlığın Hermes'i ya da Işığın Hermes'i diyorum. Karanlığın Hermes'i bizi uykunun, rüyanın, hikâyenin ve mitin yeraltı dünyasına götüren büyücü veya hipnagog-

[10] *Odysseia*, XXIV:1-18.

[11] *Demeter'e İlahi*, içinde *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica*, s. 334vd.

[12] *İlyada*, XXIV: 334vd.

[13] *Odysseia*, X:274vd.

tur. Bu karartma hareketi inancın bir önkoşuludur; bu hareketle Hermes sizi tanrılardan birine teslim eder yahut kendi büyüsüyle büyüler. Hermes unutuş nehrinde zamanı eritir ve zaman bir kez ortadan kalkınca, ezeli-ebedi şeyler meydana çıkar. Karanlığın Hermes'i rüyaların dokumacısı, inandırırıcı masallar uyduran sihirbaz, anadilinizi ikna edici bir akışkanlıkla konuşan hatiptir.

Işığın Hermes'iyse mağaradan çıkarken size kılavuzluk eden büyü bozucu veya sizi uyandıran melektir. Parlak ışık kuşkuya zemin hazırlar. Hermes kutsal sığırları ışıkta öldürüp pişirir. Ezeli-ebedi şeyleri zaman nehrinde eritir ve onların ortadan kalkmasıyla dünya olumsal ve rastlantısal bir hal alır. Işığın Hermes'i rüyaları analitik dile tercüme eder; eski hikâyeleri, onlar fena halde uydurma ve mekanik görünene kadar tılsımından arındırır. Ana dilinizde rüya göremez hale gelene dek sizi bir ülkenin iç kısımlarına kadar yürütür.

Hermes bunlardan biri ya da diğeri değil, aynı anda her ikisidir. O sizi dışarı çıkartan ya da içeri sokan kapı tanrısı değil, kapı menteşesi tanrısıdır. O yarı aydınlıktaki alacalı surettir; aynı anda afallatan ve üstünüzdeki şaşkınlığı alan amnigogtur ve sihirli değneğiyle, Homeros'un *İlyada*'da söylediği gibi, "uyanık gözleri uyutur, uyuyanları uyandırır."[14] Bazen merak ediyorum da, bütün büyük yaratıcı zihinler, atalarının hakkında şarkılar söylediği tanrıları gizemsizleştirirken dahi yeni ve cazip bir teogoniyi mırıldanarak bu ikili harekete katılmaz mı? Klasik perspektifi altüst ederken, bir yandan da ölümünden on yıllar sonra bile reklam panolarında ve baskılı çocuk pijamalarında kendini gösterecek kadar hipnotik bir yeni görme biçimi sunan Pablo Picasso'da bu ikili hareketi görürüz. Bir yandan dil sürçmelerini gün ışığına çıkarır yahut Musa'yı "açıklar"ken, aynı anda Oidipus'un eski hikâyesini

[14] *İlyada*, XXIV: 343-44.

yeniden anlatan, hem de ölümünden on yıllar sonra Sarmaşık Birliği edebiyat eleştirmenlerinin bir türlü kafasından atamayacağı kadar ikna edici bir tarzda yeniden anlatan Sigmund Freud'da bu ikili hareketi görürüz. Ya da Vladimir Nabokov'da: Onun ustalıklı dilsel büyüsünün ciddi olduğunu düşünüyorsanız yanılıyorsunuzdur ama bunun sadece bir oyun olduğunu düşünüyorsanız yine yanılıyorsunuzdur.

Bu ikili hareketin *İlahi*'de Hermes'in amaçlarına nasıl hizmet ettiğini anlamak için önce onun içine doğduğu dünyayı nasıl büyüsünden arındırdığına bakalım. Hermes'in bu dünyayı ışığa çıkarmak için birtakım yöntemleri vardır. Bunlar arasında hırsızlık kuşkusuz ilk sırada gelir. Ama hırsızlık için öyle ya da böyle bir giriş yapması gerekmektedir; hemen hiçbir topluluk marjinal veya yabancı olana kucak açma zahmetine girmez. Bütün kültürler ezeli-ebedi sığırlarının etrafına kulaklarını dikmiş bekçi köpekleri yerleştirir. Bütün kültürler kendi özleri saydıkları şeyleri muhafaza altına alır. Hermes eskilerin oluşturduğu yapıya karşı kendine yeni bir ev yaratmak istiyorsa, bu işe koyulmanın tek yolu, o bekçi köpeklerini sersemletip sürünün ortasına dalmaktır. Böylece Hermes sığırları çalar, Pieria'ya götürür ve içlerinden ikisini keser, vs. Bu hırsızlık tek başına bir büyü bozma edimidir, zira Loki ve Maymun gibi Hermes de bu edimle birlikte evvelce zamandan münezzeh ve ölümsüz olana zamanı ve ölümü getirir. (Brown'ın *İlahi* yorumunu yerleştirdiği arkaik Yunanistan bağlamında, "kutsal inekler" krallığa, armağan mübadelesine, vb karşılık gelir; klasik dönemde Hermesvari tipler bu sonsuzları "çalar" ve onları tarih halini alacakları zaman boyutuna sürükler.) Hermes'in hırsızlığı onun dünyası ile Apollon'unki arasındaki sınırın gözenekli olduğunu ispat eder; Apollon'un eylemine yön

veren kuralların olumsal ve keyfi olduğunu açığa vurur. Ustalıkla yapıldığında, bir hilekârın hırsızlığı yerel mülkiyet yasalarının yerindeliğini sorgulanabilir kılar. Apollon'a o sığırları ilk başta kim vermiştir? O otlağın etrafına bekçi köpeklerini dikebileceğine kim karar vermiştir?

> [Frederick Douglass'ın *Narrative*'inden:] Albay Lloyd'un geniş ve çok bakımlı bir bahçesi vardı... Kuzeyde yetişen soğuğa dayanıklı elmalardan, güneyin leziz portakallarına kadar hemen her cins meyvenin bulunduğu bir bahçeydi bu. Plantasyondaki köleler bu bahçe yüzünden sürekli başlarına bela açardı. Bahçenin enfes meyveleri albaya ait daha yaşlı köleler için olduğu gibi, arı gibi vızıldayan karnı aç oğlan çocukları için de öyle baştan çıkarıcıydı ki, içlerinden pek azı bu cezbe karşı koyacak erdeme veya erdemsizliğe sahipti. Yaz aylarında o ya da bu kölenin meyve çalmaktan kırbaçlanmadığı tek bir gün geçmezdi.[15]

> Sahip olduğum bütün eğitimi köleyken çaldığımı söyleyebilirim. Bir parça edebiyat bilgisi çalmayı da başardım, ama bir parça edebiyat bilgisiyle yetinmeyerek, kendi bedenimi de çaldığım için bugün Amerikan yasasının gözünde bir hırsız ve soyguncuyum.[16]

Yerel mülkiyet haklarının meşruiyetini sorgulamak için kişinin yerel ahlak koduna uyan hazlardan feragat etmesi gerekir. Hırsız adlandırması Hermes'in kendi ahlakdışı uzamında veya farklı bir ahlaka göre hiçbir geçerlilik taşımadığı halde, o yerel anlamda bir hırsız gibi görünmeye bile isteye boyun eğer. Yaratıcı kişi, yerel kodun durumu tanımlamakta kifayetsiz kaldığı yerlerde (Albay Lloyd'dan

[15] Douglass, *Narrative*, s. 59.

[16] Douglass'tan akt. Gates, *Figures in Black*, s. 118.

çalmak "erdem mi yoksa erdemsizlik midir"?) bu kifayetsizliğe seve seve katlanan ve "ahlakdışı" bir konumdan yeni bir kurallar dizisi çatan kişidir.

Böyle gönüllü bir ahlakdışılık bizi utanca ilişkin sorulara geri götürür. Yukarıda da gördüğümüz gibi, topluluklar genellikle iç sınırlarını işaretlemek amacıyla utanç eşikleri oluşturur; bu sınırlar tarafından kuşatılanlar için bu tür sınırlardan oluşan bir ağ duruma göre ya güçlendirici ya da hapsedicidir. Hermes için ağ hapsedicidir, daha doğrusu, bu ağın otoritesinin ilmiklerini kesmesini sağlayan utanmazlığı olmasaydı eğer ağ onu hapsederdi. Peki *İlahi*'deki utanç eşikleri nerede yatmaktadır? Hermes söz konusu olduğunda utancın içeriği nedir? Tarihsel okumayla başlamak gerekirse, Brown'ın daha eskide kalan tarımsal kolektivizim çağının nostaljik sözcüsü olarak sunduğu Hesiodos'ta bu sorulara bir cevap bulabiliriz. Söz konusu çağ Hesiodos'a göre, son bularak yerini demir çağına bırakmış bir altın çağdır. Brown, Hesiodos'un bu çağa ilişkin şikâyetini şöyle özetler:

> "Hırsızlık," "Utanmazlık," "Cebir," "İhtilaf" demir neslinde hayatın acı gerçekleridir; Themis'in kızları olan ve insan davranışının ideal örüntülerini oluşturan "Utanç" ve "Adalet" ise yalnızca cennette mevcuttur. Hesiodos azami bir kendine yeterlilik ve yeni ekonomiden azami bir tecrit sunduğu için, en iyi hayat tarzı olarak tarımı önerir. Böyle bir politika ekonomik açıdan hiç de akla yatkın olmadığı halde, Hesiodos'un *İşler ve Günler*'deki takvimi, çiftçiyi olabildiğince kendine yeterli ve zanaatkârdan olabildiğince bağımsız kılacak şekilde tasarlanmıştır. Hesiodos bir tecrit taraftarıdır: "Evde oturmak daha iyidir, çünkü dış dünya tehlikelidir;" o yeni ticari kültüre katiyetle sırt çevirmiştir."[17]

[17] N.O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 60-61.

Demek ki, Hesiodos'un utanç eşiği (başka şeylerin yanı sıra) piyasa "soygunculuğu"nu armağan mübadelesinden, kutsal akrabalık alışverişinden ayırmaktadır. Münasip bir utanç duygusu olanlar bu çizgiyi aşmaz. Hermes'se kuşkusuz aşar. Brown'ın da dikkat çektiği gibi, *İlahi*'nin şairi Hermes'in ağzından Hesiodos'un "evde kalma" öğüdünün bir parodisini yapar: Hermes kaplumbağayı mağaraya götürürken, "İçerisi daha güvenli, dışarıda başın belaya girebilir" der, ardından da onu öldürür. Pastoral hikmet buraya kadardır. Hermes de Hesiodos'a katiyetle sırtını dönerek, lirin zanaatkârı ve ticaretin hamisi sıfatıyla, onun salık verdiği utancı zerre duymaksızın "yeni ticari kültür"e kucak açar. Hermes böyle bir utanç duymak şöyle dursun, arkaik dönemlerde tüccarların da muhtemelen yaptığı gibi, gönüllü bir "ahlakdışılık" benimseyerek, verili etik şebekeye hiç takılmadan yoluna devam eder.

İlahi'deki ikinci utanç eşiğiyse Hermes'in doğumunda karşımıza çıkar. Burada sınırların dışında olan sadece "hırsızlık" değildir; Hermes'ten beklenen, kendi köklerinden utanç duymasıdır. Bu utanç *İlahi*'nin ilk kısmında ortaya konur: Zeus ile Maia karşılıklı olarak derin bir utançla ilişkiye girer; her hareketleri karanlıkta, gizlilik ve mahcubiyet içinde gerçekleşir. Dolayısıyla, Hermes çalıntı aşktan doğan bir çocuktur, bu yüzden akrabalık bağları belirsizdir. Hermes'in doğumu bir meşruiyet ve gayri meşruiyet sorunu arz eder: Bu çocuk hangi ailedendir? (Hermes sonunda Zeus'a seslendiğinde, onu babası olarak adlandırmayı sürdürerek, aksi takdirde onun resmileşmeyecek olan babalığını herkesin duyabileceği şekilde kayda geçirir.)* Hermes siyah bir köle kadın ile beyaz bir köle sahibi

---

* Carl Kerényi'ye göre, *İlahi*'nin Maia'nın bir sosyete orospusu olduğunu ima eden bir dili vardır (Kerényi, *Hermes*, s. 28-9). Kerenyi haklı olsun olmasın, Maia kesinlikle Zeus'un resmi eşi değildir. Miti toplumsal konum açısından okuyacak olursak, bir

erkeğin çocuğu gibidir; öyle ya da böyle babasının mülküne girmenin bir yolunu bulamazsa, sonsuza dek sistemin onu atadığı yarıkta mahsur kalacaktır.

> [Douglass:] Efendimin babam olduğu söylentileri doğru da olabilir, yalan da; ama doğru da olsa, yalan da, köle sahiplerinin buyurduğu ve yasanın hükmettiği üzere, köle kadınların çocuklarının her durumda annelerinin statüsünde sayılacağı gerçeği bütün iğrençliğiyle parıldarken, bunun benim amacım açısından hiçbir önemi yok; bunun onların kösnüllüğüne hizmet etmek için yapıldığı ve aşağılık arzularını zevkli oldu-

---

yurttaş ile metresinden doğan bir çocuğun ve daha genel olarak, gayrimeşru çocukların statüsünün ne olduğu sorusunu sorabiliriz (M.M. Austin, s. 95; Sealey, s. 14-15).

Bu sorunun basit bir cevabı yok. Perikles döneminde, çocuklarının yurttaş olabilmesi için her iki ebeveynin de yurttaş olması şartı vardı ama, yasa kati bir şekilde uygulanmıyordu. 5. yüzyılın sonunda Aristofon erkek bir yurttaş ile yabancı bir kadından doğan çocukların miras hakkından men edilmesini öngören bir kanun teklifinde bulunmuşsa da, bu kanun teklifinin kendisi böyle çocukların halihazırda mirastan pay aldığını göstermektedir.

Yine de, bu hususlaki kuralların net olmayabileceği ihtimali, tam da benim parmak basmak istediğim noktayı desteklemektedir: Hermes gibi bir çocuk potansiyel olarak muğlak bir konumdadır ve bu konumun açıklığa kavuşturulmasını isteyebilir. Jenny Strauss Clay, Olimpos'ta geçen bu sahnenin, "çocuklarını kendi çocukları olarak tanıma, meşrulaştırma ve aileye kabul etme hakkının münferiden babaya ait olduğu" klasik Yunan ailesini yansıttığını söyleyerek bu anlamda taşı gediğine koyar (Clay, s. 136 not).

Sonuç olarak, mite geri dönersek, Zeus'un bütün evlilikdışı çocukları Olimpos'a girmeye hak kazanmaz. Herakles, Perseus, Helen, Minos, Dardanus ve Kastor ile Polluks: Hepsinin de babası Zeus olduğu halde, hiçbiri Hermes'in yaptığını yaparak babalarını Olimpos dağında toplanmış diğer tanrıların huzurunda kendisini evladı olarak tanımak zorunda bırakmaz.

> ğu kadar kârlı da kılarak tatmin etmelerini sağladığı besbelliydi...[18]

Hermes'in "köklerinden utanç" duyması gibi bir ihtimal varken, bir de bakarız ki, çocuk elinde yeni yaptığı liriyle "kendi meşhur rahme düşme hikâyesini," yani tam da bir enstrüman yapıp kendi sesini bulduğu *anda* meşhur olan hikâyeyi herkese duyurmaktadır. Genelde olansa şudur: Güçlüler (veya makbuller) sanki doğal birer kategoriymiş gibi Meşru ile Gayrimeşruya başvurmak suretiyle güçsüzlere (veya utanmazlara) sataşıp haddini bildirir, böylece gayrimeşru dilleri kendi durumları hakkında konuşamaz hale getirecek şekilde bağlarlar. Apollon ile Maia da *İlahi*'de Hermes'e yerini hatırlatarak bu rolü oynar. İkisi Hermes'e, şayet neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair münasip bir Hesiodosçu terbiyesi varsa, ait olduğu mağarada kalması gerektiğini söylüyor gibidir. Hermes, biraz farklı bir dille söylersek, bir kenar mahalle çocuğudur ve haddini aşmak istemiyorsa, elindekiyle yetinerek uslu uslu orada kalmalıdır.

> [Douglass:] İşin aslı, kendimi bir köle gibi hissediyor; beyaz insanlara seslenme düşüncesinin ağırlığı altında eziliyordum. Kendimi bir nebze özgür hissedince bir süre konuştum ve arzuladığım şeyi kaydadeğer bir rahatlıkla dile getirdim. O gün bugündür kardeşlerimin davasını savunuyorum...[19]

Bir utanç eşiğini etkin kılan şey, bir tür kolektif büyüdür. Topluluk bir sınır çizer ve o sınırı aşmaya kalkışanlar, komünal Argos'un gözlerini üstlerinde hissederlerse şayet, utancın fiziksel zaptından mustarip olup kızarırlar, dilleri

[18] Douglass, *Narrative*, s. 49.

[19] *A.g.e.*, s. 151.

bağlanır. Maia'nın Hermes'in giydiğini söylediği "utanmazlık pelerinini" düşünürken, onu bu kolektif büyüden koruyacak bir giysiyi gözümüzde canlandırmalıyız belki de. Ne olursa olsun, Hermes kolektif büyüyü etkisiz kılacak hareket ve ifade özgürlüğüne sahiptir. Hileli ayakkabılarıyla bu gence utancın zokasını yutturmak mümkün değildir. Hermes büyüklerinin ahlakının anıştırdığı dünya resmini olduğu gibi, onu tamamlayan hiyerarşiyi de katiyetle reddeder. Başkalarının uslu uslu oturacağı yerde, "panayırda arsızca bağırıp çağıran yeniyetmeler misali"[20] doğaçtan yeni bir şarkı söyler.

Hermes'in eşikleri ortadan kaldırmasına, sınır işaretlerini bozmasına ve evvelce Apollon'un dünyasını düzenleyen net ayrımları birbirine katmasına yarayan tek araç utanmazlığı değildir. Hilekârlar bazen yalan söylemek ile doğruyu söylemek (kullanışlı kelimeler olarak "doğru" ile "yanlış") arasındaki ayrımları da bozar yahut gerçekliğe şeklini veren geçerli kurguların altını oyar. "Hermes'in ezeli-ebedi sığırları çalmadığı" ifadesi, *İlahi*'nin Apollon'un dünyasının halen el değmemiş olduğu başlangıç kısmında bir yalanken, sonrasında, yani inekler artık ezeli-ebedi olmaktan çıktığı ve Hermes sığırtmaç kamçısını ele geçirdiğinde, bunun bir yalan olduğunu söylemek biraz tuhaf kaçar. "Köleler Albay Lloyd'un meyvelerini çalmıyordu" ifadesi de, benzer şekilde, plantasyon kültürünün kurgusal dünyasında bir yalan sayılabilecekken, köleliğin bizatihi bir hırsızlık türü sayıldığı bir dünyada doğru olacaktır. Ancak, bu geçişin gerçekleşmesi için önce eski hikâyenin tılsımını kaybetmesi gerekir. Eski hikâyenin, tasarımının ezeli-ebedi değil, perspektife bağlı ve geçici olduğu bir uzama taşınması gerekir. Hilekâr bunu yapabilmek için eski hikâyeye öyle bir şekilde girer ki, tıpkı saydam denizi mürekkebiyle bulandıran bir ahtapot gibi,

[20] *Hermes'e İlahi*, satır no. 56.

onu önceki açıklığını allak bullak edecek bir çelişkiye sürükleyerek bozar,

> [Douglass:] Güneyde çok farklı görünüşlü bir insan sınıfının türediği açıkça görülüyor, ülkeye aslen Afrika'dan getirilen bu insanlar şu an köle olarak alıkonuyor; sayılarındaki artış, başka hiçbir hayrı yoksa bile, Tanrı'nın Ham'ı lanetlediği, Amerikan köleliğinin de bu yüzden haklı olduğu savının gücünü ortadan kaldırmaya yeter. Kutsal kitaba göre bir tek Ham'ın soyu köle yapılacaksa, güneyde köleliğin çok yakında kutsal kitaba aykırı sayılması gerektiği kesindir.[21]

Hermes'in yalan ve hırsızlıklarının çoğu gibi, kaplumbağa kabuğundan liri yapması da kendine has bir alt üst ediciliğe, kategorileri allak bullak etme gücüne sahiptir. Arkaik Yunanlara bakılırsa, bir servet alınteriyle kazanılmıyor yahut bir dosttan armağan alınmıyorsa, büyük ihtimalle çalınmıştır.[22] Kazanılmış veya çalıntı, armağan veya hırsızlık: Tarıma dayalı akrabalık sisteminde servet edinme bu gibi karşıtlıklar dolayımıyla anlaşılıyordu. Lir gibi şanslı bir buluntu, bir *hermaion* ise, bu kategorilerden taşar. *İlahi*'de Hermes'in "bir kaplumbağaya rastladığı ve böylece bitmez tükenmez bir servet kaynağı edindiği"[23] söylenir; bu servet tanıdığın birinden gelen bir armağan ya da ahlaksızca bir çalıntı değil, bir taşkınlık anında zihinsel içgörüyle, rastlantı eseri yaratılmış üçüncü bir şeydir. Teknik ile rastlantının bu türden her birleşimi gibi, o da durup dururken ortaya çıkmış görünmektedir, dolayısıyla ilk bakışta şeylerin düzeninde açık seçik bir yere sahip değildir.

---

[21] Douglass, *Narrative*, s. 50.

[22] Hesiod, *Works and Days* (*İşler ve Günler*), satır no. 356; ayrıca bkz. N.O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 60-61 not.

[23] *Hermes'e İlahi*, satır no. 24.

Yirminci yüzyılda petrol baronlarının, daha yakın zamanlardaysa yazılımcıların başına bir anda konuveren talih kuşu gibi bu lir de gözümüze biraz şaibeli görünür.

Akıllı şansını kaplumbağaya uygulamak, bir bakıma, Hermes'in doğumuyla birlikte karşısında bulduğu dünyanın tasarımı üzerinde gerçekleştirdiği büyü bozucu iki rastlantı işleminin ilkidir. Hermes'in ikinci büyü bozma işlemiyse, sığırları kurban ederken gerçekleştirdiği şahsi kuradır. Hatırlarsanız, Hermes o anda kurban etini "kurayla tamı tamına eşit on iki porsiyona" böler. Bu eylemin sarsıcı etkisini kabaca açıklamak için önceki bölümlerde vardığım sonuçları şöyle bir özetlemem muhtemelen yeterli olacaktır. Bu eylemde karşımıza çıkan şey, bir yeniden pay etme hilesi ve hiyerarşinin feshidir (veya yeniden yapımıdır). Hermes bu eylemle kendisini sembolik olarak bir oyuncu haline getirir (on iki tanrıdan biri olmaya heveslenir, bu yüzden de on iki pay ayırarak kurbana kendini de dahil eder); şeyleri serbest düşüşe bırakarak, mevcut düzeni rastlantıların hücumuna tabi tutar; ve mevcut düzende herhangi bir zorunluluk havası varsa, her tür düzenin kısmen bir rastlantı meselesi olduğunu açığa çıkararak o havayı dağıtır. Hilekârın bazen hayatta kendi talihine iyi bir yön veremediği halde, bunu yapmayı umanların tanrısı sayılması tevekkeli değildir.

> [Douglass:] Eski efendim Albay Anthony ölmüştü... Mülklerinin devri konusunda herhangi bir vasiyet bırakmamıştı ... Diğer mülkleriyle beraber değer biçilmek üzere ben de derhal çağırtılmıştım. İçimde yine köleliğe karşı bir tiksinti yükselmişti ... Bu olay öncesinde, talihime karşı tamamen olmasa da kısmen duyarsızdım...
>
> Değer tespitinden sonra sıra malların bölüşümüne gelmişti. O esnada biz zavallı kölelerin hissettiği tela-

> şı ve derin endişeyi anlatmaya söz bulamıyorum. Bir ömürlük alınyazımız kararlaştırılacaktı. Verilecek karar üstündeyse, aynı kefeye konduğumuz hayvanlardan daha öte bir söz hakkımız yoktu... Ben Bayan Lucretia'nın [Auld] payına düştüm ve derhal Baltimore'a geri gönderildim...[24]

Hermes'i bir yeniden bölüşüm tanrısı olarak görmek, Brown'ın *İlahi*'yi Yunan toplumsal hayatıyla ilişkilendiren yaklaşımına da ziyadesiyle uygundur. "Hermes ... kuranın koruyucusuydu," der Brown "ve kura Yunan demokrasisine ait kurumların ayırt edici özelliklerindendi; Atinalı kamu görevlilerinin seçilmesinde kuranın yaygın kullanımı, bütün yurttaşların mutlak eşitliğini öngören demokratik ilkenin en üstün ifadesiydi."[25] Kuşkusuz, bütün Yunanlar yurttaş *değildi* ama yurttaş olanlar için kura potansiyel servet ve aile hiyerarşilerini feshediyordu.*

Yurttaş olmayanlara (köleler, yabancılar ve kadınlara)† gelince, şayet dünyayı yeniden şekillendirmeyi ve dünya mallarını yeniden bölüştürmeyi istiyorduysalar,

---

[24] Douglass, *Narrative*, s. 89-91.

[25] N.O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 101.

* Bu noktada hilekârın demokrasinin tanrısı olup olamayacağı sorusu akla geliyor. Buna kısa bir cevap vermek gerekirse, değildir: Brown'ın kitabında da gösterdiği gibi, Hermes herhangi bir siyasi sistemle işbirliği yapabilir (akrabalık rejiminde Zeus'un hizmetkârıdır, avcılık döneminde et hırsızıdır, vs). Bununla birlikte, şayet Hermes bu dünyaya ait yerli bir figür olarak aşağı ve sıradansa, "sıradan olanın" iktidarı dönem dönem sarsıp yeniden şekillendirebildiği demokratik yönetimde daha merkeze kayar. Dahası, özellikle bu durumda, Hermes ile demokrasi arasında bir bağ söz konusudur, zira seçimlerde kura yöntemi aristokrasiyi bitirmenin bir yoludur.

† Atina'da kadınlar, çocuklarının veraset yoluyla yurttaşlık hakkına sahip olduğu bazı durumlarda yurttaş sayılabiliyordu, ama bunun dışında herhangi bir siyasi hakları yoktu (Sealey, s. 12-13).

kendi şanslı buluntularını, olumsallıklarını ve kaçamak noktalarını beklemek zorundaydılar. Zira el çabukluğuyla hile yapabilmeniz için önce oyuna girmeniz gerekir. Hermes hırsızlık ve şanslı buluntu yoluyla oyuna girme şansı yakalamış ve kendi oyununun oyuncusu olmuştur. Kuşkusuz, bu *gizli saklı* bir oyundur ve bir şeyin, daha sonraki, daha aleni bir eylemin önkoşulu olarak güvenle oynanması bakımından daha ziyade bir çocuğun gizli ritüeline benzer. Hermes'in kurban etini pay ettiği sahne, bu mahremiyetinden ötürü gerçek bir yeniden paylaşımı önceden haber veren sembolik veya zihinsel bir yeniden bölüşüm havası taşır; burada kültür tuzağından daha sonra gerçekleştirilecek gerçek bir kaçışa delalet eden bir bilinç değişimine (çalıntı mallarla oynayan *zihne*) şahitlik ederiz.

> [Douglass:] On iki yaşında ya var ya yoktum, *ömür boyu bir köle olma* fikri, kalbime külçe gibi oturmaya başlamıştı. Tam o sıralar elime *The Columbian Orator* [Kolumbiyalı Hatip] adlı bir kitap geçti. Bulduğum her fırsatta okuyordum bu kitabı. Kitapta ilgi çekici birçok konunun yanında, bir efendi ile köle arasında geçen bir diyalogla karşılaştım... Diyalogda efendi köleliği destekleyen her türlü tezi öne sürüyor, köle de hepsini tek tek çürütüyordu. Köle efendisine cevaben etkileyici olduğu kadar çok da zekice olan şeyler dile getiriyor, kölenin ağzından çıkanlar beklenmedik ama istenen etkiyi yapıyor ve en sonunda, efendi onu kendi isteğiyle azat ediyordu.[26]

[26] Douglass, *Narrative*, s. 83.

FARKLI BİR RAP PATLAT, TUZAĞI ATLAT[27]

Bir insan topluluğunun kendi dünyasını muntazam bir şekle sokması bir şeydir, o şekli muhafaza etmesi başka bir şeydir, hele hele de bu şekil, hep olduğu gibi, bir ölçüde keyfiyse, söz konusu şekillendirme dışlamayı gerektiriyorsa ve dışlananlar açsa. "Çalma. Yalan söyleme. Dine küfretme. Kumar oynama. Sokakta yerden bir şey alma. Terbiyeli davran. Utanman gerek..." Her kim bu kuralları çiğneyecek zekâya sahipse, her kim bekçileri uyutup eşikten gizlice süzülerek kutsal otlakları olumsallığın hücumuna uğratıyorsa, her kim net ayrımlar koyan sınır taşlarını çalıyorsa, işte o kişi tasarımı yahut yapıyı koruyucu büyüsünden sıyırır. Hermes de bunların hepsini yaparak, içine doğduğu dünyanın büyüsünü bozar.

Hermes tasarımı dikiş yerlerinin görünür hale gelerek aşındığı ışığa çıkardıktan sonra eskisinin yerini alacak yeni bir dünya örmek üzere kendi yoluna dönerek karanlığa yönelir. Ne de olsa, Hermes'in altüst edişleri ona hiçbir surette annesine ikisinin hak ettiğini söylediği payeyi kazandırmaz. Tek başına haylazlık bir çocuğu kuvvetle muhtemel kimsesiz ve yasanın dışına itilmiş, hatta başlangıçta olduğundan daha da dışlanmış halde bırakır. Bu yüzden, Hermes'in aynı zamanda nabza göre şerbet veren büyü bozucuyu oynamak üzere daha önce yaptığının tam tersini yaptığını görürüz. Ya da yüze gülüp arkadan iş çeviren büyü bozucu demek daha doğru olur, çünkü Hermes bilinçli zihni bir yöne, bilinçdışınıysa başka bir yöne hareket ettirebilir. Sözgelimi, Apollon onu hırsızlıkla suç-

---

[27] Bu başlık ("Change the Rap and Slip the Trap") Ralph Ellison'ın Stanley Edgar Hyman'ın *Görülmeyen Adam*'ı hilekâr arketipi bağlamında yorumlama girişiminden rahatsızlığını dile getirdiği "Espriyi Değiştir, Boyunduruktan Kurtul" (Change the Joke and Slip the Yoke) makalesinin başlığına naziredir (bkz. Ellison, *Shadow and Act*, s. 45).

ladığında, verdiği cevap yüzeydeki bir mesaj ile bilinçdışı bir mesajı birleştirir. Hırsızlığı inkâr ederken bile başka bir şey ima eder. Bir noktada, "sana tavsiyem, herkesin içinde böyle konuşma," der, sonra da "ölümsüz tanrılar bunu tuhaf karşılar" diye ekler. Zeus'un önünde masumiyet yemini etmeye hazır olduğunu iki kere beyan eder; bir noktada da Apollon'un kucağından sıçrayarak "Beni nereye götürüyorsun?" diye sorar ve ardından kumun içinde hızlı hızlı yürüyerek Apollon'u peşinden Olimpos dağına götürür.

Bu bilgiler ışığında görüyoruz ki, Hermes kendisine yöneltilen suçlamalara açıkça itiraz ederken bile, diğer tanrıların gözü önünde cereyan etsin diye tartışmayı gizliden gizliye Olimpos dağına taşıma niyeti güder. Benim yorumuma göre, Hermes bu yer değiştirmeyi iki nedenle istemektedir. Birinci nedenden yukarıda bahsetmiştim: Zeus'u babalığını tanımaya zorlamak. Diğer nedense Hermes'in olayın muhakeme edileceği yeri değiştirmek istemesidir. Bu bakımdan, Hermes prestij sağlamak için davasını federal mahkemeye taşımak isteyen bir adi suçlu gibidir. Bir hırsız ilan edilecekse bile, Olimpik düzeyde hüküm giymelidir. Nitekim Hermes kıvrak zekâsıyla, Apollon'un onu amacına ulaştıracak senaryoyu sahnelemesine bilmeden yardım etmesini sağlar. Eğer bu şekilde manipüle edilmeseydi, Apollon bebeği Tartarus'un karanlığına atardı. Ne var ki, Apollon o tatlı dilin büyüsüne kapılarak, tanrılar katına yolculuğunda Hermes'e refakat eder, ki Hermes orada (mağarada yaşayan bir sahtekâr olmaktan kurtularak) bir nevi kraliyet mensubu (Hırsızlar *Prensi*) haline gelecek ve tanrılarla soydan olduğunu söyleyerek açık açık hakkını isteyecektir.

Gelgelelim, bunlar Hermes'in büyü bozma güçlerinin ufak meyveleridir sadece; sığırtmaç kamçısını ve diğer mevkileri elde etmesi ise bunlardan çok daha önemlidir,

çünkü toplumsal düzenin kendisindeki değişimler bu edinimlerle birlikte gelir. Hermes'in buradaki aracı yine lirdir. Hermes, Apollon'la dalaşmayı bırakıp bağ kurmaya hazır olduğunda, enstrümanını çıkararak bir teogoni terennüm etmeye başlar:

> ölümsüz tanrıların ve kara toprağın hikâyesini ve her birinin nasıl varlığa geldiğini, her birinin şu an sahip olduklarını nasıl elde ettiğini anlattı şarkısında... [Hermes] yaş sıralarına göre tek tek diğer ölümsüzleri yüceltti; elindeki lirin tellerine vurdukça her birinin adlarını vererek nasıl doğduklarını anlattı.[28]

Hermes öncesinde yol açtığı bütün keşmekeşle (bilhassa da ilk söylediği utanmazca şarkıyla) çarpıcı bir tezat oluşturur şekilde, şarkısında rütbe, düzen ve mevkiyi vurgular. İhlalleriyle Apollon'un dünyasının yapıntı karakterini ifşa eden bu hilekâr her şeye karşın yapıntılara düşman değildir; canı istediği zaman muntazam bir kozmosun şarkısını da söylebilir.*

Hermes'in performansı Apollon'la aralarında, yeni geleni sonunda şeylerin düzenine sokacak olan bir alışveriş başlatır. Şarkı bittiğinde Apollon lire çoktan meftun olmuştur. Hermes büyük okçuyu müziğe uyarlanmış bir anlatıyla şaşkına çevirmiştir. Hikâye ve şarkı: Bunlar top-

---

[28] *Hermes'e İlahi*, satır no. 426-33.

* Hint-Avrupa geleneğinde, kurbanın düzeni ile kozmosun düzeni birbirini yansıtır, dolayısıyla kurban ile kozmos birlikte bir bütün oluşturur. Bruce Lincoln bize şöyle diyor: "Magi'nin kurban edilmiş bir hayvanın parçalanması esnasında ... bir 'teogoni' terennüm ettiğinin söylendiği Pers ritlerinde de ... bu açıkça görülür" (Lincoln, s. 169). O halde, *İlahi*'de söz konusu iki olayın, yani kurban ile teogoninin birbirinden ayrılması şu fikri doğrulamaktadır: Hermes kurban töreniyle mevcut dünyanın düzenini bozarken, teogonisinde yeni bir dünya düzeni yaratmaktadır.

lumsal düzenlerin kendi büyülerini muhafaza etmesini sağlayan hipnotize edici maddelerden ikisidir; çamaşırhane ve benzin istasyonlarında gün boyu çalan radyonun ya da akılda kalan türkülerin arkadan gelen sesi, üzerinde uzlaşılmış gerçekliği yerli yerinde ve görünürde canlı tutar.

Hermes şarkısını söyledikten sonra Apollon adeta hipnotize olur:

> Apollon elini kolunu bağlayan bir hasrete tutuldu; ağzını açtı ve şu sözler döküldü ağzından: "Sığır kasabı, hilekâr, işgüzar çocuk, neşe saçanların yareni, senin merak saldığın şeyler elli ineğe bedel. Aramızdaki anlaşmazlığı derhal barış içinde çözebileceğimize inanıyorum."[29]

Apollon lirden sadece etkilenmekle ve ona hasretle arzu duymakla kalmaz, lir sayesinde sığırlar konusunda uzlaşmaya da razı olur. Çok geçmeden Hermes'e bir armağan mübadelesi yapmayı teklif eder ("Şu kızılcıktan asam üzerine yemin ederim ki, ölümsüz tanrıların namlı kılavuzu yapacağım seni ... Harikulade armağanlar vereceğim sana").[30] Bunun üzerine, Hermes liri Apollon'a verir ve Apollon onu "Sürülerin Koruyucusu" olarak atar.[31] Hermes *İlahi*'nin sonuna kadar bundan kat kat fazla armağan alır: Sihirli değneğine ve kehanet sanatına kavuşur; sığırların yanı sıra aslanların, yabandomuzlarının ve köpeklerin koruyuculuğunu üstlenir; tanrıların haberciliğine ve Hades'in kılavuzluğuna atanır.

Kısacası, dışarlıklı olan artık içeriden biri olmuştur. Bir farkla ki, o içeriye girerken merkezi de değiştirir. En basit

---

[29] *Hermes'e İlahi*, satır no. 434-38.

[30] *A.g.e.*, satır no. 460-62.

[31] *A.g.e.*, satır no. 498.

anlamda, içerisi onu bünyesine alır ve bu önemli bir değişimdir. Hermes tanrıları tek tek saydığı ve "her birinin şu an onlara ait şeylere nasıl sahip olduğunu" anlattığı şarkısını söylerken, kendisini de sayar mı? Bana kalırsa, tıpkı kendisini kurbanın muhatabı sayması gibi, bunu yapması da imkân dahilindedir. Nitekim bu söylediği, öyle herhangi bir eski melodik anlatı değil, yeni bir hikâye, yeni bir şarkıdır ("farklı bir rap patlat, tuzağı atlat"). Dahası, bu işte ona yeni bir enstrüman eşlik etmektedir, ki bu da bir değişim demektir. Bir parça şans ve hileci maharet, Hermes'e eski ekonominin parçası olmayan bir şeyle takas gerçekleştirme imkânı verir. Hermes gömülü hazine bulan bir kişi ya da yeni bir teknik icat etmeyi düşleyen bir zanaatkâr misali verili ahlaki ağdan sıyrılan bir nevi servete kavuşuverir ve bu serveti, akıllı şansının koruyucusu sıfatına yakışır şekilde avantaja çevirerek Apollon'la armağan alışverişi yapar.

Demek ki, bütün bu büyüleme ve büyü bozma edimleri sayesinde Hermes, annesiyle konuşurken ortaya koyduğu açmazı çözmeyi başarır ("ya bana o payeyi *verirler* ya da *çalarım*"). Hermes hırsızlığın tanımını allak bullak eden bir hırsızlıkla, hakikati bulandıran yalanlarla, utanç eşiklerinin yerini değiştiren sözlerle, hiyerarşiyi fesheden rastlantı işlemleriyle ve tabii ki eski büyüleri hükümsüz kılarken yeni büyüler yapan müzikli bir dille çözer bu açmazı. Hermes işini bitirdiğinde, başlangıçta düşlediği yeniden bölüşüm artık salt zihinsel bir şey olmaktan çıkarak gerçeğe dönüşmüştür. Doğduğu zaman karşısında bulduğu kurgusal tasarımlar artık onu ve yaratılarını dahil edecek şekilde değişmiştir. Hırsız armağan cemaatine girmiş, dışarlıklıyken içeriden biri olmuştur.

Bu noktada akla son bir soru geliyor: Senaryoyu yeniden yazan Hermes ona bağlı kalacak mıdır yoksa bir karın ağ-

rısı olmaya devam mı edecektir? Tanrıların evine girecek midir yoksa eşikte mi duracaktır? Hermes ile Apollon'un karşılıklı sadakat yemini etmesinden hemen sonra Apollon'un aklına kurt düşer. Tamam, Hermes onun söylediklerini ciddi bir yeminin geleneksel göstergesi olarak başıyla onaylamıştır ama yine de karşısındaki utanmaz bir yalancı, kaypak işaretlerin çocuk mucidi ve içi boş jestlerin ustasıdır. Ağabeyinin evine gizlice girip kap kacağını çalmayacağını söyleyen Hermes'in bu sözünü tutacağı konusunda Apollon'u -ve bizi- ne temin edebilir ki?

Bu soruya cevap vermek için hilekâr hikâyelerinin genel biçimi yahut olay örgüsü hakkında birkaç şey söylemem gerek.

Edebiyat teorisyeni Vladimir Propp, bütün Rus halk masallarının belli başlı birkaç olay örgüsü unsurunun varyasyonları olarak görülebileceğini göstermek istemiştir. Verdiği genel bir örnekte, başlangıçtaki bir durum "Talihsizlik veya Eksiklik" ile devam etmekte ve bunu Talihsizliğin veya Eksikliğin bozduğunu tamir eden bir dizi olay seyretmektedir.[32] Böyle bir modelde, anlatının asal devindiricisi ortalığı karıştıran fitneci ve hırsızdır. Hikâyeyi devindiren, dolapların asli tertipçisi olan bu figürdür, ki hikâye ancak onun ve fitnelerinin üstesinden gelinmesiyle son bulur.

Onunla baş etmenin sadece birkaç yolu vardır, bunlar da yine sınırlı sayıdaki entrikadan ibarettir. Bir hilekârın bir topluluğun hududundan veya bir evin eşiğinden ayrılıp gidebileceği sadece birkaç yön vardır: İçeri girebilir, büsbütün çekip gidebilir ya da her türden uygarlaştırma veya sürgün etme teşebbüsüne direnerek tam başladığı yerde kalabilir. Hilekâr açısından ideal olan, bu sonuncu durum, yani eşikte kalma durumu olmalıdır, zira hiçbir zaman çözülmeyen olay örgüsünü bize bu durum ve-

[32] Propp, s. 39.

rir. Her biri, "Kırkurdu yolda giderken" ifadesiyle sürgit birbirine teyellenen Kırkurdu hikâyelerinde veya (Avrupa'da) yolların şövalyesi pikaronun kentten kente başıboş dolaştığı pikaresk anlatıda tek tek epizotlar sonlansa da, pikaro yahut Kırkurdu hiç değişmediği, gerçekte veya manen hiç yerleşmediği için hikâyenin kendisi sürüp gider. Collodi'nin *Pinokyo*'su kuklanın bir vicdana sahip oluşuna kadar böylece sürüp giden bir pikaresktir, zaten kukla vicdana kavuştuktan sonra da hikâye (tıpkı Maymun anlatısının Maymunun iyi bir Budist olmasıyla son bulması gibi) hızla kapanışa doğru ilerler. Uyanan vicdan anlatının potansiyel sonudur; o olmadan, hikâye başka başka gecelere, başka başka mevsimlere uzanarak sürer, sürer.

Bir de, hilekârın sonunda evcilleştiği ikinci bir hikâye türü vardır. Hilekârın kasabanın sınırından içeri girerek kurallara göre oynamaya razı olduğu hikâyelerdir bunlar. Paul Radin, Winnebago hikâye çevrimini dikkatli okuduğumuz takdirde, bizzat anlatıcının bu kahramanın akıl ermez suiistimallerine sinirlenerek hikâyeye yerleşik ev hayatı anları soktuğu yerleri görmemizin mümkün olduğunu söyler. Böylece, (hilekârın geyik ciğerinden sahte bir vulva takarak bir travesti evliliği yaptığı) en acayip epizotlardan birinin ardından hikâyede münasip olana doğru keskin bir dönüş yaşanır. "Hikâye anlatıcımız yaşadığı şoku, anlatısını tamamen keserek ifade etti... Birdenbire, çevrimde ilk defa, [hilekâr] nikâhlı bir karısı, bir de halen bakmakla yükümlü olduğu bir oğlu olan normal bir adam olarak resmediliyordu. Kısacası, pat diye iyi bir yurttaş, tam anlamıyla toplumsallaşmış bir birey olarak temsil buluyordu."[33] Öyle görünüyor ki, insan toplulukları hilekârların delalet ettikleri kaosla veya beraberinde getirdikleri muğlaklık ve anomaliyle yaşamayı zor bulmaktadır. Bu yüzden, bu çevrimde hilekârı eşikten uzaklaştırarak eve

[33] Radin, s. 139; ayrıca bkz. s. 153-54.

sokma jestine rastlamak her zaman mümkündür. Wakdjunkaga'nın evlendirilmesinden Eshu'nun kavşaklardan uzaklaştırılarak Ifa'nın evine sokulmasına, Maymunun Şeftali Bahçesinden kovularak Buda'ya boyun eğmek zorunda bırakılmasından Loki'nin Aegir'in evindeki alemde usturuplu bir misafir olarak resmedilmesine ve Kırkurdunun tütününü kendine saklamak yerine, terbiyeli insanların yaptığı gibi başkalarıyla paylaşması için bir gelin almaya zorlanmasına kadar uzanan bir jesttir bu.*

Üçüncü olay örgüsü tipiyse hilekârın sürgün edilmesi, öldürülmesi veya bağlanmasıyla sonlanmaktadır. Keşke Kırkurdu biraz daha batıya giderek el değmemiş doğaya ulaşabilse ve yerleşik köylerden tamamen uzaklaşabilseydi! Ya da çok daha şiddetli bir son olarak, can sıkıcı, köksüz ve aç seyyahların *Easy Rider* filminin sonunda resmen tarumar edilişini düşünün; bir kamyonun penceresinden bir av tüfeği çıkıyor ve onları motosikletlerinde giderken havaya uçuruyor ve film böyle bitiyordu. Birçok hilekâr hikâyesinde bu itkinin en az bir örneğine rastlanır (Apollon, Hermes'i zifiri karanlık Tartarus'a atmakla tehdit eder ya da Kırkurdu sürekli "öldürülür"). Bir Alaska hikâyesinde, Bilge Kişi Kuzgunun bitmeyen hırsızlıklarından bıkıp usanır ve onu yakarak öldürür.[34] Ama bunun üzerine, ne yazık ki, bütün insanlar yok olur ve insanları geri getirmek için Bilge Kişinin Kuzgunu yeniden diriltmesi gerekir. Daha sık rastlanan bir durum olaraksa olay örgüsü hilekâr tam ölmek üzereyken son bulur ve Loki'nin yeraltına bağlanmasında olduğu gibi, hilekârın bağlanmasıyla veya hapsedilmesiyle yetinilir.

---

* Önceki bölümde bu iki olay örgüsü tipinin -evcilleşme ve eşikte kalma- nasıl birleştiğini gördük; ritüelleşmiş kargaşa [karnaval] dönemleri yapı tarafından içerilerek denetim altına alınıyor, bir yandan da pikaresk dokunuşlar gibi sürekli tekrar ediyordu.

[34] Ricketts, "The Structure," s. 163.

Birazdan bu konudaki bazı çekincelerimi de kısaca dile getirerek, *İlahi*'de Hermes'in evcilleştiğini ileri sürüyorum. Hermes'in Apollon'a başını sallayarak verdiği söz gerçek bir sözdür. Öncelikle, Hermes belli noktalarda bizzat kendi rızasıyla evcilleşiyor görünmektedir. Nitekim terennüm ettiği teogoniye isteyerek dahil olması, kendisini kaosun değil, düzenin bir parçası kıldığı anlamına gelir. Ya da aç olduğu halde, kurban etini yemeyerek kendini zaptettiği anı düşünelim. Burada Hermes sadece eski bir sınırı yok etmekle kalmayıp yeni bir sınır da çizer. Eski kurallara göre, o içeriden birisi, bir Olimposlu *değildir*, dolayısıyla kurbanın muhatabı da *değildir*; Hermes "değildir"de ifade bulan bu dışarlıklı olma durumunu, kendisini çembere gizlice dahil ederek hükümsüz kılar. Bir kez içeri girdiğinde yeni bir çember çizmesi, sınırı kendi koşullarına uygun şekilde yeniden çekmesi gerekir, ki bunu da kurban etini yemeyerek yapar. Hermes bu "değildir" yoluyla sembolik yenmeyen-et kategorisini üretir ve kozmosu kendisini panteona dahil edecek şekilde yeniden belirler.

Daha genel bir ifadeyle, bu hikâyenin dışına çıkıp diğer Homeros metinlerindeki Hermes'e baktığımızda, evcil bir karakterle karşılaşırız. Hermes çoğunlukla Zeus'un sadık hizmetkârı olarak karşımıza çıkar. Örneğin, *İlyada*'nın sonunda Priamus'un Hektor'un naaşını fidyeyle almak için Akhilleus'un yanına gitmesi gerektiğinde, Zeus muhafızları atlatmasında ihtiyar adama rehberlik etsin diye Hermes'i yollar. Hermes de Zeus'un isteğini sadakatle yerine getirir. Sadakatsiz bir hizmetkâr veya haberci hayal etmek güç değildir ya da bir uyuşturucu kuryesinin gümrükten yakalanmadan geçtikten sonra işverenini aldatması hiç akla gelmedik bir durum değildir. Ama Hermes burada böyle resmedilmemektedir. Zeus ondan bir şey yapmasını istemekte, o da bunu güvenilir bir şekilde yerine getir-

mektedir; onun vazifesini yapıp yapmayacağı konusunda kimsenin bir kaygısı yoktur. Hermes her yıl Persephone'yi yeraltı dünyasından yeryüzüne çıkarır; *Odysseia*'da Persephone'nin taliplerini sadakatle Hades'e götüren odur. Herkesin güvendiği kılavuzdur o.

Gene de, bu hususu biraz açmamız gerekiyor, çünkü Hermes'in katiyen güven telkin etmediği belli alanlar vardır. Bir kere, tanrılar kendi aralarında anlaşmazlığa düştüğünde, Hermes çalıntı aşk, hırsızlık ve utanmazlıktan taraf olan hilekâr olarak belirir yine. Bu patriyarkal çerçevede, Zeus'un Hera'yı aldatmasına yardım için Argos'u öldürür (veya o kadar da patriyarkal olmayan bir şey yaparak, matemli Demeter'e yardım etmek için tatlı diliyle Hades'i tutsağı Persephone'yi azat etmeye ikna eder). İkinci olarak, Hermes evcilleştiği ölçüde, *domos*'u, yani evi tanrıların yanıdır, ama faniler söz konusu olduğunda hizaya gelmesi zinhar mümkün değildir. *İlahi*'nin kapanış dizelerinde şöyle denir: "Arada bir hizmet ettiği olsa bile, zamanı tükenmekte olan insan soyunu aldatır, gece karanlık çöktüğünde."[35]

Tüm bunlara ilaveten, Hermes bir bakıma tanrılar dünyasının sadık hizmetkârı haline gelse bile, daha önce söylediğimiz bir şeyi hatırlamak önemlidir: O terbiyesini takınsa dahi, bunu bizzat değiştirdiği bir dünyada yapmaktadır. Kurban sanatı, yeni bir ateş yakma yöntemi, pan flüt ve lir, Hades'e gelip gidebilen bir haberci, yeni servet biçimleri, yeni mübadele sınırları: Hermes sahneye çıktığında değişen öyle çok şey vardır ki, diğer tanrılarla barış yaptığında onun "evcilleştirildiğini" söylemek hiç de doğru olmaz. Onun toplulukla uzlaşmaya varan ama uzlaşmanın koşullarını kısmen kendisi belirleyen bir kültür kahramanı olduğunu söylemek daha doğru olur.

---

[35] *Hermes'e İlahi*, satır no. 577-78.

Hal böyleyken, meseleyi son bir kez dallanıp budaklandırmak pahasına, şu noktaya dikkat çekmek gerek: *İlahi*'de Hermes'in bütün fenalıklarının bir bakıma "Zeus'un kafasında"[36] gerçekleştiği söyleniyor gibidir; ihtiyar adam her şeyi önceden görmüş ve her şeye bizzat müsaade etmiştir sanki. Hermes'in rahme düşmesi ve doğumundan, Zeus'un "amacının" gerçekleşmesi olarak bahsedilir;[37] Hermes hırsızlık yaptığı gece eve döndüğünde, Maia ona şöyle der: "Zaten baban hem ölümsüz tanrıların hem de fani insanların başına koca bir bela olasın diye verdi seni."[38] Sonrasında ise, Apollon şöyle der: "Zeus bereketli

---

[36] Hermes'in yıkıcı edimlerinin "Zeus'un kafasında" vuku bulması konusunda, edebiyat eleştirmeni Sacvan Bercovitch'in Amerikan tarihindeki benzer meselelere ilişkin fikirlerinden yararlandım. Bercovitch "köklü protesto"nun her zaman bir kültürün daha yüksek hakikat iddialarının ele alınarak, tarihsel durumlara bağlı ve göreli olduğunun ortaya konmasını gerektirdiği varsayımından hareket eder.

Peki, bir kültür ya da ideoloji bu şekilde tarihselleştirilmeye nasıl tepki verir? Kuşkusuz, hızla tarihin dışına kaçıp kendi sonsuzluğuna sığınarak: Tarihselleştirilme tehdidiyle karşılaşan kültür ya da ideoloji, söz konusu protestoyu alıp kendi zamandışı idealleriyle çerçeveler. Bercovitch'e bakılırsa, ideoloji bunu yapmak için "görü ile ideal, teori ile pratik arasındaki mesafeye dikkatini yöneltir," ki fiili yahut pratik zaaf ve başarısızlıkları alıp, görünün yahut idealin kutsal diliyle sınırlandırarak yeniden sunabilsin, temsil edebilsin. Sözgelimi, "bir kralı, kralların ilahi yönetme hakkından türetilmiş hükümlere başvurarak kınamak, yönetimin kendisini monarşik yönetim olarak tanımlamak anlamına gelir; tıpkı ahlaksız Hıristiyanları kutsal İsa örneğine ters düştükleri için kınamanın Hıristiyan ahlakını kutsallaştırmak anlamına gelmesi gibidir bu. Adaletsizliği serbest girişimin (yahut onun sosyal hareketlilik, fırsat eşitliği ve kendini gerçekleştirme gibi kurucu unsurlarının) hususi ihlalleriyle tanımlamak da keza, serbest girişimi adil toplumun *ta kendisi* olarak kutsamaktır" (Bercovitch, s. 644).

[37] *Hermes'e İlahi*, satır no. 10.

[38] *A.g.e.*, satır no. 160-61.

dünyanın dört yanındaki insanlar arasında mübadelelere önayak olma şerefini sana bahşetti."[39] *İlahi*'de bu bakımdan en çarpıcı örnek Zeus'un iki oğlu arasındaki anlaşmazlığı çözdüğü sahnedir: "Kronos oğlunun başıyla işaret vermesi üstüne, uslu Hermes söyleneni yaptı, zira tanrıların hamisi Zeus'un iradesi, karşısındakini çabasızca ikna ederdi."[40] Bütün bunlar, *İlahi*'de Zeus, uygunsuz bir davranışın sonucunu, o davranışta bulunurken özgür olduğunu zanneden çocuklarından daha iyi bilerek bir parça yaramazlığa göz yuman bir ebeveyn yahut bunun aslında kendi amaçlarına hizmet edeceğini bilerek kargaşa yaratacak belli olaylara müsaade eden bir politikacı misali olaylar dizisini baştan sona kafasında kurmuş gibi bir his yaratır. Zeus, bir bakıma, Hermes'in getirdiği bütün değişimleri "kapsar," kontrol altına alır, bu yüzden de söz konusu değişimler derin bir sarsıntı yaratmaz.

Bu noktada, Hermes hikâyesinin gerçek tarihi yansıtıyor olabileceğini bir kez daha hatırlatmak faydalı olabilir. Brown *İlahi*'nin İÖ 520 civarında yazıldığını tahmin etmektedir ve bu tahmininde haklıysa, anlatı bir gerilim ve değişim döneminin sonlarına tekabül ediyor demektir.[41] Buradan bakınca -yeniyi kabul ederken, eskiyi de muhafaza etme şeklinde gerçekleşen- değişimi ifade etmenin bir yolunun "E, zaten baştan beridir kafamızda olan şey buydu" demek olması şaşırtıcı değildir. *İlahi*'yi ister mitsel bir kültür kahramanının, isterse arkaik dönemin sonunda Yunanistan'da bilfiil yaşamış bir zanaatkâr ve tüccarlar sınıfının yol açtığı değişimlerin bir kaydı olarak ele alalım, bu yıkıcı hikâyenin tamamının "Zeus'un kafasında" vuku bulduğunu söylemek, olaylar gerçekleştikten sonra değiş-

---

[39] *A.g.e.*, satır no. 516-17.

[40] *A.g.e.*, satır no. 395-96; ayrıca bkz. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 59.

[41] N.O. Brown, *Hermes the Thief*, s. 113-32.

şimi içererek denetim altına almak üzere çerçevelemenin bir yolu olabilir. Yalan söyleyip hırsızlık yapan Hermes'in Zeus'un kalçasından çıktığını söylemek, sanki Hermes gerçekten hiç dışarlıklı olmamış, sanki Yunan tarihinde bir utanç eşiği tüccarları aristokratlardan belli bir uzaklıkta tutmamış gibi, Zeus'u hermetik icatların yegâne faili olarak resmetmektir. Hermes'i salt Zeus'un çocuğu olarak görmek, onun getirdiği değişimlerin olumsal ve göreli yahut tarihsel durumlara bağlı *olmayıp*, ezeli-ebedi düzenin bir parçası olduğunu iddia etmektir. Bu da tarihi mitin alanına geri çekmek anlamına gelir.

Asimilasyon ve temellük yoluyla bir sistemin parçası haline getirilmek, daha geniş kültür tarafından içerilerek denetim altına alınmak ve tam anlamıyla yıkıcı bir yeniden bölüşüm önerirken bu yolla engellenmek, ırksal değişim faillerinin de sık sık karşılaştığı bir akıbettir muhtemelen. Peki ama bunun dışındaki seçenekler tam olarak nedir? Claude Lévi-Strauss'un bir beyanı, bir topluluk karşısında kökten bir değişim tehdidi oluşturanların olası akıbetlerini düşünmemiz için bir yol sunar. Lévi-Strauss birbirine karşıt iki tip toplum tanımlar: "Yamyamlık yapanlar, yani tehditkâr güçlere sahip bireylerin sindirilmesini bu güçleri etkisizleştirmenin, hatta avantaja çevirmenin tek yolu sayan toplumlar ile bizimkisi gibi... ("kusmak" anlamındaki Yunanca *emein*'den) *anthropemi* olarak adlandırılabilecek pratiği benimseyen toplumlar."[42] İkinci tip toplumlar tehlike arz eden bireyleri püskürtür, dışarı atarlar; onları ormana terk eder veya toplulukla temaslarını keserek yalıtmak için özel hapishaneler inşa ederler. Kısacası, topluluklar sorun çıkaranları ya defeder ya da sindirirler. En başarılı değişim failleriyse, ne içeride ne de dışarıda olacak şekilde her iki yazgıyı da savuşturmayı becerenlerdir. Sağlanması güç olan bu dengenin dışındaki

[42] Lévi-Strauss'tan akt. Bernstein, s. 14.

en iyi akıbet belki de, yenmek ve yerel mitin bünyesine katılmaktır.

Şu halde, diyelim ki, *Hermes'e Homerik İlahi* bir içe alım, bir bünyeye katma durumunu kaydetmektedir; bu bir kıyamet değil, içerilerek denetim altına alınan ve "baştan beridir Zeus'un kafasındaki" bir şey olarak yeniden sunulan bir yıkımın olay sonrasındaki kaydıdır. Hilekârın gerçekleştirdiği yıkımlar her zaman potansiyel olarak kıyametvaridir, ama bu durumda kontrol edilebilir birer haylazlığa dönüştürülmüştür. Kıyamet etkisi yaratan bir eylem içinse, ölümsüz Taoculara altüst eden Maymuna veya gerçekleştirdiği yıkımlardan sonra Nors tanrılarının İskandinavya'da yeniden doğmak yerine, Hıristiyanlık tarafından alt edildiği ortaçağ kahramanı Loki'ye dönmek gerekir.

İlahi o kadar kıyametvari bir anlatı değildir, bu anlamda da daha yaygın rastlanan durumu temsil ettiği düşünülebilir. Dışarlıklının biri bir topluluğa girdiğinde olayların şu şekilde seyretmesi beklenebilir: Büyük ihtimalle bir noktada mutabakat gelişir, topluluğa kabulü resmileştiren bir dizi karşılıklı taviz verilir ve müzakere sonucu birlikte yaşamak üzerinde uzlaşılır. *İlahi*'de mutabakatın koşulları büyük ölçüde Hermes tarafından belirlenmekle beraber, genel düzeni sarsmaz; bunun yerine, düzen içine aldığı yabancı şeyi içererek denetim altına alacak şekilde adapte olur, bu noktada da "evcilleştirme" izleğini ikiye ayırmamız gerekir. Eski bir dizi iç kurala boyun eğmek ile inşasına bizzat yardım ettiğiniz bir haneye girmek birbirinden farklı şeylerdir.

10

FREDERICK DOUGLASS VE ESHU'NUN ŞAPKASI

CEVABI YAPIŞTIRMAK

Bütün bu şikâyetler karşısında ... köle ağzını açıp tek laf etmemelidir. Albay Lloyd bir kölenin öyle ya da böyle kendisine karşı çıkmasına tahammül edemezdi.
—Frederick Douglass[1]

Karşı-çıkılası-nefret öldüğünde, Ananse etini kesip küçük parçalara ayırdı ve etrafa saçtı. Ashantilerin dediğine göre, insanlar arasında karşıtlık böyle başladı.
—Robert Pelton[2]

Frederick Douglass gibi ağırbaşlı ve erdemli birinde hilekâr bilincine has bir damar aramanın biraz tuhaf görünebileceğinin farkındayım. Hileci Amerikalılar içinde bu duruma uyan daha çok örnek bulunabileceği kesin. Sözgelimi, oyunbaz ve yaratıcı bir kamusal figür istiyorsanız, Douglass'ın çağdaşı olan P.T. Barnum'u alabilirsiniz. Ya da yıkıcı yaratıcılık konusunda kafa patlatmış kanonik bir sanatçı arıyorsanız, Herman Melville'e

[1] Douglass, *Narrative*, s. 60-61.

[2] Pelton, s. 27.

ve yarattığı düzenbaz portresine bakabilirsiniz. Ama Barnum da Melville de bu kadar açık şekilde marjları mesken tutmamıştır. Hermesvari bir eşik bilincinin doğuşu, kısmen bir mizaç, kısmen de ortam meselesidir. Bir eşiğe konduğunda, hemen herkeste hilekârca zihin uyanışa geçebilir. Eşikteliğin hazlarına müptela olanlar (Duchamp veya Ginsberg nevinden sanatçıların yaptığı gibi) bu tür ortamların arayışına girebilse de, böylesi ortamlar aksi halde eşikteliğe yatkın olmayanlarda dahi iz bırakır.

Frederick Douglass mizacen her açıdan bir ahlakçı olabilir, ama iki ayrı ahlak sisteminin birbiriyle çatıştığı bir dünyada doğmuş ve kendini ikisi arasında aracılık etmeye mecbur konumda bulmuştur. O, ırkların birbirinden kökten bir şekilde ayrıldığı bir dünyaya beyaz bir adamla siyah bir kadının çocuğu olarak gelmiştir. Kaçtıktan sonra "özgür bir köle" olur, ki bu da çarpıcı biçimde çelişkili bir ifadedir. Douglass'ta ayrıca, yasak olanı deneme yönünde güçlü bir istenç vardır; başkalarının kendilerine sunulan payı kabul edebildiği yerde, onu kenarda tutan da budur. Douglass onu okuma-yazma öğrenmeye kışkırtanın efendilerinin "şiddetli karşı çıkışı" olduğunu yazarken,[3] ondaki bu ısrarlı istencin yanı sıra onun meyvelerine de şahit oluruz, zira onu ikinci bir melezleşme üretmeye yönelten tam da okuma edimi olmuştur: Douglass kitaplara erişebilmesi sayesinde sadece iki ırka değil, aynı zamanda iki kültüre mensup bir çocuk haline gelmiştir.

Kısacası, Douglass plantasyon kültürünün sınırlarını mesken tutmuş ve bu ortamda marifetli bir aracıya, periferi terk ederek merkeze yönelen bir yeniden bölüşüm hırsızına dönüşmüştür. Melville gibi bir sanatçının yahut Barnum gibi bir düzenbazın Frederick Douglass'ınki kadar büyük çaplı bir değişim gerçekleştirmeye hiç ihtiyacı olmamıştır.

---

[3] Douglass, *Narrative*, s. 79.

Hermes kültür tuzağından sıyrılmak için etrafındaki dünyayı hem büyüler hem de onun büyüsünü bozar. Peki Douglass'ın durumunda, çalınmalarıyla büyü bozumunu başlatabilecek olan kutsal sığırlar nerededir? Douglass'ın hikâyesi büyük ölçüde mülkiyet haklarıyla ve Great House Çiftliğinde meyve çalan kölelerden tutun da, kendini kölelikten çalan Douglass'a kadar kimin hırsız olup olmadığının belirlenmesiyle ilişkilidir. Gelgelelim Douglass'ın plantasyon kültürüne yaptığı saldırının asıl hedefi bunlar değildir. Douglass'ın asıl hırsızlığı okuryazarlıktır.

Okuma ve yazma sekiz yaşındaki Douglass'a bir armağan olarak sunulmuştur: Baltimore'daki sahibesi Sophia Auld ona "ABC'yi" ve basit sözcükleri hecelemeyi öğretmiştir.

> Tam ilerleme kaydetmeye başlamıştım ki, Bay Auld neler olduğunu fark etti ve başka birçok şeyin yanı sıra bir köleye okuma öğretmenin sakıncalı ve yasadışı olduğunu söyleyerek Bayan Auld'un bana daha fazla okuma öğretmesini derhal yasakladı. Onun sözleriyle, "...Bir zenci efendisine itaat etmek -ona söylenenleri yapmak- dışında hiçbir şey bilmemeliydi. Öğrenim dünyanın en iyi zencisini bile *bozardı*." Bay Auld sözlerine şöyle devam etmişti: "Şimdi (beni kastederek) bu zenciye okuma öğretirsen, onu zaptedemezsin... Ele avuca sığmaz bir şey kesiliverir başımıza, hem efendisi için bir ederi de kalmaz... Doyumsuz ve mutsuz olup çıkar."
>
> Bu sözler yüreğimi dağlamıştı... Karanlıkta kalmış gizemli şeyleri aydınlatan yeni ve olağanüstü bir keşifti bu... Karşıma dikilip beni allak bullak eden o engelin - yani beyaz adamın siyah adamı köleleştirme gücünün- ne menem bir şey olduğunu o dakika anlamıştım. Bu

> muazzam bir kazanımdı ve benim için çok değerliydi. Kölelikten özgürlüğe giden yolu o anda idrak ettim.[4]

Douglass kutsal bir otlağın kenarında olduğunu fark etmiştir, çünkü alarmlar çalmaya, bekçi köpekleri havlamaya başlamıştır. Neyi neden yapmak istediğini de anlamıştır o anda; sonraki yıllar boyunca, onu çevreleyen dünyadan okuryazarlığı gizlice "çalar." (Yoldan çevirdiği beyaz çocuklardan okumayı sökmesi için kendisine yardım etmelerini ister ve olmazsa olmaz şanslı buluntusuyla, yani Caleb Bingham'ın belagatli söylevlerden oluşan *The Columbian Orator* adlı derlemesiyle karşılaşır. Bingham'ın kitabında, bir kölenin, efendisinin kölelik yanlısı tezlerini açıkgözlülükle birer birer çürüttüğü bir diyalog da yer almaktadır.)

Douglass okuryazarlığı çalmakla, Great House'daki matbu kitapların hepsini çalıp köle meskenlerine götürmüş gibi olur. Bir köleye okuma öğretme yasağının amacı tam da böyle bir hareketin önüne geçmektir. Hatırlayın, Odysseus küreğini denizden uzak bölgelere götürünce onun bir harman savurma yabası olduğunu sanmışlardı; hareketin kendisi, yani bağlamdaki bu yer değiştirme çoklu anlamlar yaratır. Daha önce de söylediğim gibi, belli temellükleri "hırsızlık" diye sınıflandırıp yasaklayan bir kural, bu bakımdan, yeni anlam yaratımına getirilen bir yasak arz eder. Douglass da böylesi bir kuralı ihlal etmiş ve bu ihlalle birlikte, evvelce anlamdan yoksun olan yerde bir anlam dünyası yaratmıştır. Örneğin, Kitabı Mukaddes yerleri kir kaplı bir kulübede, Great House'da okunduğundan farklı okunur. Tekvin'in 9. Babı kölelerin kaldığı meskende okunduğunda, Ham'ın lanetlenmesi pek bir anlam ifade etmezken, Ham'ın Nuh'un sarhoşluğunu ifşa edişi anlamlı bir model oluşturabilir.

---

[4] Douglass, *Narrative*, s. 78.

Gelgelelim, Douglass'ın hırsızlığı hakkında söylenebilecekler bununla sınırlı değildir, zira bu hırsızlık okumanın yerini değiştirmekten aynı anda hem daha basit hem de daha karmaşık olan bir şey yapar. Okuma yazmayı öğrenen ve belagat üzerine çalışan Douglass gayet basit bir şekilde okuyup yazmaya devam eder. Zaten plantasyon kültürünün altını oyan da *başlı başına* bu edimlerdir, çünkü bu kültürün "sonsuzlarından" veya "ölümsüzlerinden" biri, yazma ve konuşmanın özü itibariyle beyazlara, bu edimlerin yokluğununsa özü itibariyle siyahlara ait olduğu fikridir. Henry Louis Gates Jr. bir denemesinde, bu ırkçı ayrımın yüksek Avrupa felsefesi olarak ortaya konduğu yerlerin iyi bir özetini sunar; Hume'da, Kant'ta ve Hegel'de; Amerika'daysa Thomas Jefferson'da karşımıza çıkan bir ayrımdır bu.[5] Bir örnek vermek gerekirse, Hegel şöyle der: "[Afrika] dünyanın tarihsel bir parçası değildir; orada açığa çıkacak herhangi bir devinim yahut gelişim yoktur...Afrika'ya bakarak anladığımız şey tam olarak, safi doğa koşulları içine çekilmiş Gayri-Tarihsel ve Gelişmemiş Tindir..."[6] Hegel'e bakılırsa, Afrikalılar yazılı bir tarihe sahip olmadıkları için doğanın bir parçasıdır ve tür olarak beyazlardan farklıdır. Gates'e göre, "Kolektif bir siyah sesin öyle ya da böyle duyulabileceği bir yazının yokluğu ve varlığı, Avrupalı filozoflar tarafından Afrikalı köleleri insanlıklarından mahrum bırakmak için kullanılmıştır."[7] O halde, Hugh Auld'un karısını Douglass'a okuma öğretirken gördüğü anda yaşadığı paniğe şaşmamalıdır. Zira bu faraziyeler açısından bakıldığında, Bayan Auld'un olası başarısı, siyah çocuğu kendi beyaz çocuğu kadar insan yapma ve kölelik girişiminin varlığı açısından vazgeçilmez olan ayrımları alt üst etme potansiyeli taşır.

---

5 Gates, *Figures in Black*, s. 5-6, 17-21, 104-105.

6 Akt. *a.g.e.*, s. 20.

7 *A.g.e.*, s. 104.

Sinsi Hermes'in, işbirlikçisi gecenin örtüsü altına gizlenerek eyleme geçmesi gibi, Douglass da kendini gizlice eğitir. İki örnekte de hırsızlık bir kez yapıldı mı, olaylar hırsızlık açığa çıkmadan ilerleyemez. İyi bir köleden beklenen edep ve utanç, eli ve dili bağlayacak olsa da, Douglass efendisinin dünyasının aktif büyü bozucusu olmak istiyorsa, herkesin önünde konuşup yazmak zorundadır.

Plantasyon kültürünü bir "utanç kültürü" olarak nitelemek pek doğru olmaz; bu her şeyden önce bir terör, kan akıtma ve korku kültürüdür. Fakat kırbaç, bu kültürün yan ürünü olarak utanç bariyerlerinden oluşan bir sistem üretmiştir. Fiziksel ceza daima el altındadır ama çizginin muhafazası için çoğu kez sadece edinilmiş yasaklamalara bel bağlanabilir. Douglass'ın "küstah" sözcüğünü tekrar tekrar kullanması, bu içselleştirilmiş eşiğe işaret eder (küstahlık utanmazlıktır; sözcüğün Latince kökü "utanç duymak" anlamındaki *pudere*'dir.) Buna birkaç örnek vermek yeterli olacak. Kuralı onaylayan bir istisnayla başlamak gerekirse, Douglass'a plantasyon adabı muaşeretinin keyfi ve zalim doğasına ilişkin ilk sezgiyi kazandıran, bir köleye nasıl davranılacağını bilmeyen saftirik Sophia Auld olmuştur: "Bir kölenin gözünü dikip ona bakmasını ... küstahlık olarak görmezdi."[8] Başka bir yerde Douglass yine kuralın ta kendisiyle karşı karşıya gelir, ki yerel olarak münasip görülen sessizlik içinde süregiden bir eğitimdir bu. Örneğin, kölelerin "yaşlarıyla ilgili ... sorular" sorması yasaktır, çünkü "efendiler bu gibi soruları küstahça bir merakın göstergesi saymaktadır."[9] Douglass, cezalandırılmasına yol açan davranışını gerekçelendirmeye kalkışan bir kölenin "küstahlıkla suçlanacağını, bunun da bir kölenin işleyebileceği en büyük suç" addedildiğini aktarır bize.[10] Za-

[8] Douglass, *Narrative*, s. 77.

[9] Douglass, *Life and Times*, s. 2.

[10] Douglass, *Narrative*, s. 118.

lim bir denetçi çıkıp bu kurallarla dalga bile geçebilir: "Bir kölenin en ufak bir bakışını, sözünü veya jestini küstahlık sayarak bunu işkenceyle cezalandıranlardan biriydi. Ona cevap vermek söz konusu bile olamazdı."[11] Bu sessizlik kurallarının plantasyon kültüründe bir hukuk meselesi olduğunu da eklemek gerek. Bir kölenin (veya özgür bir siyahın) sözünün hiçbir yasal geçerliliği yoktu; köleler mahkemede şahitlik yapamaz, kimseye kefil olamazdı vs. Uygulamada olduğu gibi yasal düzeyde de köleler dilsiz olmak durumundaydı. Bu bakımdan, plantasyon kültürü -bahsettiğimiz diğer kültürler gibi- konuşma ve sessizlik alanları yoluyla kendisini örgütlüyordu. Kölelere öğretilen, "söz gümüşse, sükutun altın olduğu"ydu.[12]

Frederick Douglass *Narrative*'de kendisini bu gibi kuralların pek bağlamadığı biri olarak sunar, cesur ve utanmaz konuşmacı olarak çıkar karşımıza; kitabı da onun bu cesaretinin kanıtıdır. Fakat kitaba yakından baktığımızda, Douglass'ın gereken cüreti ve küstahlığı bulmak için belli bir mücadele vermek zorunda kaldığını görürüz. Douglass'ın Nantucket'ta düzenlenen kölelik karşıtı bir mitingde yaptığı ilk konuşma hakkında söyledikleri, dikkatli bakıldığında, bize bu konuda çok şey anlatır:

> Kendimi ... daha önce hiç, kölelik karşıtı bir mitingde olduğumdan daha mutlu hissetmemiştim. Mitinglerde genellikle söyleyecek pek bir şey bulamazdım, çünkü söylemek istediklerimi başkaları çok daha iyi ifade ederdi. Ama 11 Ağustos 1841'de Nantucket'ta köleliğe karşı düzenlenen o toplantıya katıldığımda, içimde güçlü bir konuşma isteği duydum. New Bedford'daki renkli insanlar toplantısında beni dinlemiş bir beyefendi olan Bay William C. Coffin de beni konuşmam

[11] *A.g.e.*, s. 65.

[12] *A.g.e.*, s. 62.

> için teşvik etti. Bu benim için aşılması çok zor bir engeldi, utana sıkıla konuşmaya başladım. İşin aslı, kendimi bir köle gibi hissediyor, beyaz insanlara seslenme düşüncesinin ağırlığı altında eziliyordum. Kendimi bir nebze özgür hissedince bir süre konuştum ve arzularımı kaydadeğer bir rahatlıkla dile getirdim. O gün bugündür kardeşlerimin davasını savunuyorum, bunu ne kadar başarı ve adanmışlıkla yaptığımaysa emeğimi görenler karar versin.[13]

Douglass'ın bu anlatımında beni etkileyen, "renkli insanlar" tabiri oldu. Douglass'ın hızlıca söyleyip geçtiği bir şeyi göze çarpar kılan bir tabir bu: Onun burada ilk kez yaptığı şey, herkesin önünde kölelik aleyhinde konuşmak *değil*, *beyazların karşısında* konuşmaktır. Kamçı ortadan kalkmıştır, ama böyle bir konuşmayı yasaklayan utanç eşiği hâlâ orada duruyordur. Neredeyse üç yıldır Kuzeyde olan Douglass yasağı halen içinde hissetmektedir ve onu kırmak için çabalaması gerekiyordur. (Douglass otobiyografisini birkaç kez gözden geçirmiştir; otobiyografisinin, aynı sahneyi aktardığı 1855 tarihli versiyonu çok daha ayrıntılı ve nettir: "Binbir güçlükle dik durabiliyordum, iki sözü duraksamadan veya kekelemeden bir araya getirmekte müthiş zorluk çekiyordum. Her yerim tir tir titriyordu." Douglass "renkli insanlar toplantısında" özgürce konuşabiliyordur ama bu konuşma ona kendini özgür hissetirmiyordur.) Douglass ancak renk sınırının üzerinde konuşabildiği, sessizlik kuralını bozup beyaz dünyanın kölelik hakkındaki kurgularına karşı çıkabildiği zaman kendini gerçek anlamda özgür hisseder.

Douglass plantasyon kültürünün büyüsünü, bir bakıma, sadece onun sessizlik kurallarını reddederek ve iç sınırla-

[13] *A.g.e.*, s. 151.

rı üzerinde durup konuşarak dağıtır. Bu girişiminde başvurduğu başlıca araç, kölelere açıkça yasaklanmış bir konuşma biçimi olan "aykırı düşme" veya "cevap verme"dir. Aykırı düşme, Hermes'in çaldığı sığırları geri geri yürütmesinin veya Kırkurdunun yemeğini her iki ucunda ateş yanan bir tünele kıstırmasının sözlü düzeydeki benzeşiğidir. Aykırı düşmek, kutupluluğu bulandırır; saf ve düz bir çizgide hareket edenlerin kafasını karıştırır; gizli hileyi açığa çıkarır. Douglass'ın sesindeki aykırılık tınısını kısmen aralıksız ironisinde ve antitez içeren yorumlarında,* ama daha önemlisi, plantasyon yaşamına ilişkin basit görünen incelikli tasvirlerinde duyarız. *Narrative*'in ilk sayfasında yer alan şu birkaç cümleyi düşünelim mesela:

> Atlar yaşlarını nasıl bilmezse, kölelerin büyük kısmı da yaşlarından habersiz. Benim tanıdığım çoğu efendinin isteği, kölelerinin böyle cahil kalmasıdır. Doğumgününü söyleyebilecek bir köleyle tanıştığımı hiç hatırlamıyorum, içlerinden tek tük bilen de çıkarsa, ekim zamanı, hasat zamanı, kiraz zamanı, bahar veya güz vakti diye ancak yaklaşık olarak bilir.[14]

---

* Görünen o ki, Douglass en çok, Caleb Bingham'ın önerdiği çok sayıdaki retorik hileden biri olan "antitez veya birbirine karşıt unsurlardan oluşan cümle"yi sever (Bingham, s. 28). *Narrative*'deki şu örnekte de görüldüğü gibi, antitez aykırı düşmenin nesrini üretir: "[Auld'un] en korktuğu şey, benim en çok arzuladığım şeydi. Onun en sevdiği şey, benim en nefret ettiğimdi. Ona göre büyük bir kötülük olan ve dikkatle kaçınılması gereken şey, bana göre özen ve sebatla aranması gereken fevkalade bir iyilikti ve onun okuma öğrenmeme karşı böylesine hararetle öne sürdüğü tez, bana öğrenme arzusu ve kararlılığı esinlemekten başka işe yaramadı" (Douglass, *Narrative*, s. 79). Antitez konusunda bkz. V. Smith, s. 24; Gates, s. 286-7.

[14] Douglass, *Narrative*, s. 47.

Henry Louis Gates Jr.'ın *Narrative*'in ilk bölümüne ilişkin bir denemesinde de belirttiği gibi, bu ve bunları takip eden satırlar plantasyon kültürüne özgü bir dizi karşıtlığı[15] sergilemektedir: Siyahlar zamanı mevsimlerle, beyazlarsa takvimle ölçer; siyahlar yaşlarını bilmezken, beyazlar bilir; siyahların yeri doğa, beyazlarınkiyse kültürdür; siyahlar geceye ve toprağa aitken, beyazlar gün ışığına ve göklere aittir. Kısacası, siyahlar hayvanlara yakınken, beyazlar insandır. Plantasyon kültürünün şekli, bu karşıtlıklar ağının sonucudur. Beyazlar siyahların takvim zamanına erişimini engelleyerek, beyazlarla siyahlar arasında bir fark yaratmış olur ve Gates'in deyişiyle, böylesi "fark bariyerlerinin"[16] iç içe geçmesinden oluşan bir sistem bu toplumun eklemlenmiş dünyasını, kozmosunu, kültürel dokumasını oluşturur, ki insanlar tarafından yapıldığı herkesçe unutulduğu anda gerçek gibi görünen bir kurgudur bu.

Gelgelelim Douglass bu kozmosa onu salt tasvir etmek suretiyle karşı çıkar: Sözde sessizlik alanından gelen her ifade bir aykırılık, bir karşıtlık arz eder. Sessizlik alanından yükselen her konuşma, içeriğinden bağımsız olarak küstahçadır ve bu dünyanın tasarımını tehdit eder. Bu iddianın ispatı, Güney'deki plantasyon sahiplerinin Douglass'ın sesine verdiği gecikmesiz karşılıkta yatar: Onlar bu sesin var olmadığını ileri sürmüştür. Örneğin, *Narrative*'in yayımlanmasından sonra Douglass'ı kölelik günlerinden tanıdığını söyleyen Marylandli bir adam gazetelere kitabın uydurma olduğunu yazmıştır: "*Narrative*'i uyduranlara bir garezim yok, zaten onları tanımam da, ama kesinkes şunu ilan ediyorum ki, kitap baştan sona yalan beyanlardan oluşuyor."[17] Douglass ve arkadaşları

[15] Gates, *Figures in Black*, s. 88-92.

[16] *A.g.e.*, s. 89.

[17] Akt. Houston Baker, "Introduction," Douglass, *Narrative*, s. 21.

başlarına geleceği bildiklerinden, kitabı köle anlatılarına özgü şekilde çerçevelemişlerdi: Kitabın altbaşlığı *Kendisi tarafından Yazıldı* idi ve kitabın başına, beyaz insanların kitapta yer alan "tüm beyanların esas itibariyle gerçek [olduğunu]...; hiçbir şeyin ... hayal ürünü olmadığını" belirttiği tanıklık kabilinden giriş yazıları eklenmişti.[18]

Fakat insanlar konuşanın gerçekten siyah bir köle olduğunu kabul ettiği anda, dediğim gibi, yalın ifade bizi çelişkiye götürür. Zira konuşan ses, o kültüre ait karşıtlıklardan "beyazların" payına düşen kısımlarını yavaş yavaş işgal etmekte, bunu yaparken de plantasyon kültürünün kategorilerini öz çelişkileri içinde göz önüne sermektedir. Bu noktada yalın ifade çelişkinin kuzenleri olan ironi ve horgörüyle birleşerek daha bütün bir etkiye ulaşır. Douglass'ın, beyaz adamlar siyah çocuklar peydahlamaya devam ettiği takdirde, köleliğin nasıl "kutsal kitaba aykırı" olacağı konusundaki beyanlarında veya Albayın meyvelerini çalan "hırsızlara" ilişkin betimlemelerinde bu edaları gördük. Kuşkusuz, metinde bundan daha fazlası da vardır. Örneğin, kocalarının melez çocuklarını satmanın beyaz kadınlar için neden en iyisi olduğuna ilişkin bir izaha rastlarız.[19] Fakat mesele şu ki, okur çok geçmeden uygar insanların birer vahşi, Hıristiyanların putperest, küstahlığın kibarlık, kibar kadınların canavar olduğu, yasadışılığın bizatihi yasada cisimleştiği, hırsızların soylu ve dürüst adamların hırsız olduğu bir dünyada olduğunu keşfeder.

Kültürel örüntü işte bu yolla yıkılır ve anlamından boşaltılır. Gates'in de belirttiği gibi, Douglass tüm bu karşıtlıkların ortasına dalarak, "onlar arasındaki ilişkileri tersine çeviren bir aracı, bir hilekâr"[20] olarak iş görür. Onun tersine çevirmeleri sayesinde okur, anomalilerin ve müphem-

---

[18] Lloyd Garrison, "Introduction," Douglass, *Narrative*, s. 38.

[19] *A.g.e.*, s. 49-50.

[20] Gates, *Figures in Black*, s. 92.

liklerin giderek daha çok farkına varır, ki bunların inkârı, plantasyon kültürünün saflığının muhafazası için olmazsa olmazdır. Böylece çelişki, dışlanmasıyla başlangıçta düzeni yaratan malzemeyi ve onun saflık illüzyonunu ifşa eder. Bu malzemenin kirliliği gözler önüne serildiğindeyse plantasyon kültürünün kodu anlamlı olmaktan çıkar; artık eskisi gibi anlam ifade etmez hale gelir. Kendini soylu hakikatler gibi gösteren şeylerin (beyaz kadınların asaleti, beyaz erkeklerin dindarlığı) düpedüz birer yalan olmasa bile yerel ve olumsal kurgular olduğu keşfedilir. Douglass'ın sesini ne kadar uzun süre dinlersek, ezeli-ebedi kategoriler bir o kadar rastlantıya, birlikler o kadar kargaşaya, saflıklar o kadar müstehcenliğe dönüşür. "Albay Lloyd'un bir kölenin öyle ya da böyle kendisine karşı çıkmasına tahammül edememesine"[21] şaşmamalıdır.

Yukarıda, hilekâr hikâyelerinde tipik olarak görülen bazı olay örgülerini kısaca tarif etmiş ve hilekârın sonunda evcilleştirildiği olay örgüleri ile kenarda veya eşikte kaldığı olay örgülerini -örneğin, bitmeyen pikareski veya düzenli tekrarlanan ama ritüel bir takvimin kapsamına alınarak sınırlanan kargaşa festivallerini- karşılaştırmıştım. Douglass'taki hilekâr zekâsı damarının bu olay örgülerinden hangisine ait olduğunu saptamak için önce onun dönemsel kargaşaya ilişkin kendi analizine gitmek istiyorum. Plantasyon kültüründe, Noel ile Yeni Yıl arasında kölelere tatil vermek âdettendi.

> Bu zamanı, efendilerimizin izniyle, kendimize ait sayar, bu yüzden de onu neredeyse istediğimiz gibi kullanır veya boşa harcardık... İçimizden en vakur, ölçülü, düşünceli ve çalışkan olanlar mısır süpürgeleri, hasır çullar, hamutlar ve sepetler yapmaya koyulur, bazıla-

[21] Douglass, *Narrative*, s. 61.

> rımız da vaktini keseli sıçan, yabani tavşan ve rakun avlayarak geçirirdi.
>
> Ama büyük çoğunluğumuz ya top oynamak, güreşmek, koşu yarışı yapmak gibi sporlarla ya da aylaklık etmek, dans edip viski içmek gibi eğlencelerle geçirirdi bu vakti; efendilerimizin hislerine en hitap edeni de bu sonuncu vakit geçirme tarzıydı. Efendilerimizin gözünde kendilerine layık olmaktan en uzak olanlar tatillerde çalışan kölelerdi. Çünkü onlar efendilerinin lütfunu elinin tersiyle iten köleler olarak algılanırdı. Noelde sarhoş olmamak ayıp sayılır; bu zaman dilimi içinde kendisine yetecek viskiyi alacak imkânları sene boyunca kendisine sağlayamamış olan kölelere düpedüz tembel gözüyle bakılırdı...[22]

Bu âdet hemen tümüyle, Antik Roma'daki Saturnalia şenliklerinin örüntüsüne benzemektedir. Roma takvimi ana tanrılar şerefine düzenlenen festivallere yer veriyordu; Satürn'e adanmış olan bayram aralık ayının son haftası boyunca sürüyordu ve bunlardan en eğlencelisiydi: Bu süre zarfında görülmedik bir cömertliğin hüküm sürdüğü varsayılıyor, ahlaki kısıtlamalar gevşiyor ve köleler dilediklerini yapıp söylemekte geçici olarak özgür bırakılıyordu. Sonuncusu bizim açımızdan dikkate değerdir: Roma Saturnalia'sı kısıtlı bir süre için "cevap verme," aykırı düşme iznini de içeriyordu.

Douglass bu şekilde içerilerek sınırlandırılan bir serbestiyetin toplumsal işlevi konusunda uyanıktır:

> Bu tatillerin köleler üzerindeki etkisi hakkında bildiğim bir şey varsa, o da bunların köle sahiplerinin elindeki, başkaldırı ruhunu kontrol altında tutmanın en etkili yollarından biri olduğudur. Köle sahipleri bu

[22] *A.g.e.*, s. 114-15.

> pratiği bir an kaldıracak olsa, bunun köleler arasında derhal isyana yol açağından en ufak kuşkum yok.
>
> Bu tatiller, köleleştirilmiş insanlığın isyancı ruhunu öldürmeye hizmet eden birer paratoner veya emniyet subapı işlevi görmektedir... Bu paratonerlerin işleyişini durdurmaya veya engellemeye kalkışacak köle sahibinin vay haline! Köle sahiplerini ikaz ediyorum: Böyle bir durumda, en korkunç depremden bile daha dehşetli bir ruh düşecektir ortalarına.[23]

Bu dil *Homeros İlahileri*'nde Hermes'in sonrasında tanrıların yemeğine erişebilmek adına et yemediği anı yeniden düşünmek için bir yol sunmaktadır. Bu sahne, toplumsal statüde bir değişim adına ritüel karnavaldan (etoburun et tatilinden) feragat edildiği bir tarihsel değişimin anısını kaydediyor olabilir mi? Her halükârda Douglass kölelerin Saturnalia'sını ve onunla kendi ilişkisini şöyle tanımlar: Bu, uyuşmazlığı evcilleştirmek amacıyla iştahların kabartılmasından başka bir şey değildir; müsamaha tanınan bu hazzın ortadan kaldırılmasıysa, isyana davetiye çıkarmaktır.

Douglass, Saturnalia'nın işleyiş biçimini kendi tecrübelerinden bilmektedir. Nitekim 1834'teki yıl sonu bayramında William Freeland'in çiftliğinde köle olan Douglass efendinin içkisini kabul edenler arasındaydı. Yerel içki elma konyağıydı ve on altı yaşındaki Douglass bu içkiyi içtiğinde çok hoşuna gitmişti. Kendi payına düşeni bitirmiş, sonra da içkisini içmeyen tanıdıklarından otlanabildiği otlanmış, bulabildiği bütün içkiyi içmişti. İçki "bana kendimi büyük bir adam gibi hissettirdi," diyordu sonradan, "içince kendimi bir başkan zannediyordum."[24] Haliyle, bu hissin içkinin gerçek etkisiyle bir alakası yoktu; bir keresinde Douglass içtiği bir gecenin ertesi günü uyandığında

---

[23] *A.g.e.*, s. 115.

[24] Preston, s. 132.

kendini ahırda domuzlarla yatarken bulmuştu. Sonradan bu bayramlar hakkında şöyle yazmıştır:

> Görünüşe göre, amaç, köleleri sefahatın dibine daldırmak suretiyle ... özgürlükten tiksindirmekti... Çoğumuz özgürlükle kölelik arasında pek bir seçenek olmadığını düşünüyorduk. Romun kölesi olduğumuz gibi, pekâlâ insanların da kölesi olabileceğimiz ... hissiyatındaydık. O yüzden, tatil bitince içinde debelendiğimiz pislikten sendeleyerek kalkıp derin bir nefes alır ve tarlanın yolunu tutardık.[25]

Mesafe koyan "biz" zamirine rağmen, tecrübenin sesidir bu. Douglass da bizzat pisliğin içinde debelenmekle kalmamış, tuzaktan sıyrılmak ve gerçek özgürlüğün tadına varabilmek için yırtıcı köle sahiplerinin artırmaya pek hevesli oldukları susuzluğu dizginlemesi gerektiğini fark etmiştir bir biçimde.

Douglass'ın seçimleri Yunan hilekârlarını ve onların iştahla mücadelelerini akla getiren cinstendir. Hatırlayın, Prometheus da Hermes de kozmosun bölüştürülme biçimini değiştirmeye çalışmış, fakat ikisinin girişimleri farklı sonuçlanmıştır. Prometheus'un hilesi hezimete uğrar: Mirasçıları bu hileden sonra sonsuza dek et yemeye hak kazanmış olsa da, yine tam bu nedenle daha aşağı bir varlık düzlemine mahkûm olan ve sürekli acıkan, "sırf karından ibaret" canlılar haline gelmiştir. Buna karşılık, Hermes kendi karnını reddederek, dünyevi beslenmenin yerine göksel beslenmeyi koymuş olur. Amerika'nın güneyinde, efendiler kendi akıllarına eseni yapmış olsaydı, köleler bu ikinci seçenekten hiçbir zaman haberdar olmazdı. Douglass'ın da çok açlık çektiği olmuştur (çocukken domuz yalağındaki mısır lapası için diğer çocuklarla dövüşmek

[25] Douglass, *Narrative*, s. 115-16.

zorunda kalmıştır)[26] ama düzenli yemek yiyen ve daha aşağı bir varlık düzlemine mahkûm olanların doygunluğundan da habersiz değildir, zira Freeland kölelerini iyi besleyen, içkilerini bile tedarik eden bir köle sahibidir.[27] Bu da, Douglass'ın Freeland'in çiftliğinde Prometheus'un düştüğü tongaya düşme, yani arzuladığı daha yüksek payı daha dolu bir karınla ve yıllık elma konyağı cümbüşüyle değiştokuş etme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu anlamına gelir.

Ama Douglass bu yolu izlemez. 1 Ocak 1836'da, yani tam da sarhoş geçen ikinci tatilden sonra geçici hazlara sırtını döner ve kaçmanın ona getirebileceği daha kalıcı doyumlara ulaşmak için risk alır.[28] Douglass daimi sınırlı serbestiyet ritüelini, biraz daha vahiysel bir şey uğruna geri çevirir. Ritüelin döngüsel zamanını, kişilerin doğum tarihlerini bildiği ve aslında "korkunç bir deprem" olan şeyin -iç savaşın- çok geçmeden takvimi (Lincoln'un Özgürlük Bildirgesini yayınladığı) 1 Ocak 1863, (Maryland'de köleliğin kalktığı) 1 Kasım 1864 ve (Douglass'ın özgür bir ülkede özgür bir adam olarak Maryland'e döndüğü) 17 Kasım 1864 gibi tarihlerle işaretleyeceği çizgisel zaman uğruna terk eder.[29]

Daha önceki bölümlerde, kültürel örüntülerin bedenin tahayyül edilme biçimiyle bağlantılı hale geldiği, özellikle de bağlantıların görünmez kılındığı durumlarda bir utanç tuzağının ortaya çıktığını ileri sürmüştüm. Bu tür bağlantıların verili olduğu durumlarda, kişinin kendi bedenine ilişkin deneyimi kültürel örüntüyü ortaya koyar ve örüntünün değiştirilmesi bedenin değiştirilmesi kadar olanaksız görünür. Elimizdeki örneğe dönersek, Douglass'ın yıl

[26] *A.g.e.*, s. 72.

[27] *A.g.e.*, s. 119, 121.

[28] Preston, s. 133.

[29] *A.g.e.*, s. 160-61.

sonu tatilinin "köleleri özgürlükten tiksindirmeyi," "onları sefahatın dibine daldırmayı," "pislik içinde debelenmelerini" amaçladığı yollu sözlerinde Douglass bedensel iştahın doğurduğu, kendinden duyulan tiksintiden bahsetmektedir. Efendiler tuzağın amansız mantığını işte bu iştaha oynayarak yaratmaktadır: Köle elma konyağını arzular, içkiyle kafayı çekince kendinden utanır, böylece sosyal statüsünü doğanın bir parçası gibi algılar.

Peki bu çapraşık durum nasıl bozulur? Sadece (sarhoş beyazlara veya ayık siyahlara işaret etmek yoluyla mesela) onun düzmece olduğunu ilan etmek bir yoldur, kuşkusuz. Gelgelelim çoğu zaman, mitin alanına girerek onun koşullarını içeriden değiştirmek gerekir. Hermes iştahını dizginleyerek tuzaktan kurtulur; ete duyulan açlıkla ilgili her ne kültürel çağrışım varsa, onun bu jestinden sonra geçerliliğini yitirir. Douglass da aynı şeyi yapar; içkiye duyduğu arzuyu redderek toplumsal kapan ile bedeni arasındaki bağı keser. Başka bir ifadeyle, dünya ile beden birbirlerini karşılıklı olarak ördüğünden, Douglass bedenini yeniden hayal ettiğinde dünyayı da yeniden hayal etmiş olur.

Bu bakımdan, Douglass'ın plantasyondaki sarhoşluğa ve kendisinin bununla ilişkisine dair hikâyesini dinlemek, yıkacağı ezeli hakikatlerin yerine hangi yeni ezeli hakikatleri koyacağını bildiren bir büyücüyü dinlemek gibidir. Bu ezeli-ebedi kategorilerin nasıl ortaya çıktığını görmek için Hermes'in kendisini açlığını dizginlemek suretiyle bir tanrı haline getirdiğini hatırlamamız gerek. Hermes'in tek başına düzenlediği kura onu diğer tanrılardan ayıran çizgiyi silerken, iştahını dizginleme edimi onu tanrılar arasına katan yeni bir çizgi çizer. Sınır işaretleri bu sayede yerinden kıpırdamış, Hermes bu sayede bir tanrı olmuştur. Onun hikâyesine inanmak, yeni bir kurguya, dünyanın yeni bir biçimlenişine inanmak demektir.

Douglass örneğindeyse, elma konyağını reddeden herkes Saturnalia'nın sınırlandırılmış aykırılığını da reddederek, sınırlandırıl*ma*mış aykırılık olanağı yaratmış olur. Irkların birbirinden farklı olduğu yönündeki "ezeli hakikati" mümkün kılan şey plantasyon kültürünün sessizlik alanlarıdır. Douglass Saturnalia'yı reddetmek suretiyle hem iştah ile tabiiyet, hem de tabiiyet ile sessizlik arasındaki bağı kırar. Bütün bunların yerineyse her yerde ve her zaman "cevabı yapıştırmayı" vaat eden bir ses sunar ve bu ses ırk ayrımıyla değil, ırklar arası eşitliğin "ezeli hakikatiyle" şekillenmiş yeni bir dünyayı haber verir. Douglass'ın hikâyesini burada noktalayacak olsak, marjinalleştirilmiş olanın onu sınırlandıran kültür tuzağını başarıyla açığa çıkarıp yerine başka bir şey dokuduğu olay örgüsü tipine koyabilirdik.

RENK ÇİZGİSİ

Onun biyografisini yazan hiçbir yazar
Proteusçu bir Douglass istememiştir.
-Peter F. Walker[30]

Siz beyaz olduğunuzu düşündüğünüz sürece ben de
siyah olduğumu düşünmek zorunda kalıyorum.
-James Baldwin[31]

Frederick Douglass 1895'te öldüğünde, plantasyon kültürü büyük ölçüde yıkılmış, onu düzenleyen ayrımlar silinmişti. Ama hiçbir ütopya yıkıntılarından doğmamıştır; Yankee kültürünün de kimi nefret uyandırıcı, kimisi de dikkat çekici biçimde değişmez olan kendi düzenleyici ayrımları vardır. Bunu söylerken özellikle, Amerika'nın kendi nüfusunu

[30] Walker, *Moral Choices*, s. 214.

[31] Baldwin Thorsen'de, (video kaydı).

beyazlar ve siyahlar diye ikiye ayırması ve Douglass'ın bu renk çizgisinin hangi tarafına ait olduğu sorusu var aklımda. Sorunun cevabı açık görünebilir (zira Douglass siyahtı, dolayısıyla siyah tarafa aitti) ama daha yakından baktıkça, bu cevap da açıklığını o ölçüde yitirmeye başlar.

Fakat ilk bakışta göze çarpmayan bu hikâyeye geçmeden önce bir es verip, Eshu'yu hesaptan düşen iki arkadaşı konu alan, Yorubalara ait ünlü bir Batı Afrika hilekâr hikâyesine değinmek istiyorum. Zira bu eski dünya hikâyesi Amerika'daki renk tuzakları ve kapanlarını ele almak için kullanışlı bir yol sunuyor. Yorubalar arasında

> dostlukları Eshu tarafından bozulan iki arkadaşın hikâyesini herkes bilir. Bu iki arkadaş birbirine ebedi dostluk yemini eder ama ikisi de Eshu'yu hesaptan düşer. Eshu da onların bu yaptıklarından haberdar olunca bu konuda harekete geçmeye hükmeder.
>
> Vakti geldiğinde, Eshu ikisinin dostluğunu kendince küçük bir sınavdan geçirmeye karar verir. Kendine bez bir kasket yapar. Kasketin sağ tarafı siyah, sol tarafı beyazdır.
>
> İki arkadaş bir gün tarlada topraklarını sürüyordur. Birisi tarlanın sağ tarafında çapa yaparken, diğeri de tarlanın sol yanındaki yabani otları temizliyordur. Derken Eshu bir at üstünde çıkagelir ve iki adamın ortasından geçer. Sağ taraftaki arkadaş Eshu'nun şapkasının siyah tarafını görür. Sol taraftakinin dikkatiniyse, şapkanın beyazlığı çeker.
>
> İki arkadaş bir süre sonra ağaçların gölgesinde yemek molası verir. Arkadaşlardan biri diğerine şöyle der: "Çalışırken bize selam veren beyaz şapkalı adamı gördün mü? Ne cana yakın biriydi, değil mi?"
>
> "Evet, hoş biriydi ama benim hatırladığım, beyaz değil, siyah bir şapka takıyordu."

"Şapka beyazdı. Adam da eyer örtüsü süslü bir ata biniyordu."

"E tamam, aynı adamdan bahsediyoruz. Ama adamın şapkası simsiyahtı."

"Bembeyaz şapkayı siyah gördüğüne göre, güneşin kızgın ışınları seni epey yormuş ya da gözünü kamaştırmış olacak."

"Şapkası siyahtı diyorum sana, eminim. Açık seçik hatırlıyorum adamı."

Bunun üzerine iki arkadaş kavgaya tutuşmuş. Etraftakiler koşup yanlarına gelmiş ama öyle bir kavga ediyorlarmış ki, kimse onları ayıramamış. Kopan hengamenin ortasında Eshu çıkagelmiş; çok sakin görünüyor ve olan bitenden habersiz gibi davranıyormuş.

"Bu yaygara da neyin nesi?" diye sormuş hışımla.

"İki yakın arkadaş kavga ediyor," diye bir cevap gelmiş. "Birbirlerini öldürmeye niyetliler sanki; ayrılmadıkları gibi, neden kavga ettiklerini de söylemiyorlar. N'olur, birbirlerini öldürmeden bir şey yapın."

Eshu araya girdiği gibi kavgayı ayırmış. "Siz iki ömürlük arkadaş, kendinizi ne demeye böyle maskara ediyorsunuz?"

"Tarladan bir adam geçti, geçerken de bize selam verdi," demiş arkadaşlardan biri. "Siyah da bir şapkası vardı ama arkadaşım tutmuş, bana şapka beyazdı diyor, benim de yorgunluktan, gözüm kamaştığından ya da her ikisinden dolayı yanlış gördüğümü söylüyor."

Buna karşılık, ikinci arkadaş da şapkanın beyaz olduğunda ısrar etmiş. Dediğine göre, bu işte birinin yanlışı varmış ama o kişi kendisi değilmiş.

"İkiniz de haklısınız," demiş Eshu.

"Ama bu nasıl olur?"

"Üstüne kavgaya tutuştuğunuz o adam benim, bu da kavgaya yol açan şapka." Eshu elini cebine atıp, iki

renkli şapkayı çıkarmış ve şöyle demiş: "Gördüğünüz gibi, şapkanın bir tarafı beyaz, bir tarafı da siyah. Her biriniz bir tarafını gördünüz ve gördüğünüzde haklısınız. Siz arkadaşlık yemini eden şu iki arkadaş değil misiniz? Ebediyen arkadaş kalmaya, birbirinize sadık ve dürüst olmaya ant içerken, Eshu'yu hesaba kattınız mı bakalım? Bilmez misiniz, her işine Eshu'nun desturuyla koyulmayanın, işler ters gittiğinde kendinden başka suçlayacak kimsesi kalmaz."

Bundan sonra şöyle söylenegelmiş:

"Eshu, beni yanıltma,
Ağzımdan dökülen sözleri yalancı çıkarma,
Ayağımı yanlış yola saptırma.
Sen ki dün edilmiş sözleri çevirirsin
Duyulmadık kelamlara,
Beni yanıltma,
Kurbanlar sunuyorum sana."[32]

Afrika'nın birçok yerinde, birçok farklı versiyonuyla bilinen bir hikâyedir bu. Köle ticareti yoluyla Amerika kıtasına gelmiş ve burada kaçınılmaz olarak farklı özellikler edinmiştir. Lydia Cabrera'ya bakılırsa, hikâyenin Küba'daki bir versiyonunda, Eshu "kafasının bir yanındaki saçı ve sakalı tıraş ederken, diğer yanındaki saç ve sakalını bırakır. İki arkadaşın kafasını daha beter karıştırmak için

[32] Burada aktardığım, hikâyenin Baderinwa Esubunmi'nin anlattığı bir Nijerya versiyonudur (Ogundipe II, s. 133-35). Hikâyenin bunun dışında çok sayıda başka versiyonu da bulunmaktadır: Ogundipe II, s. 132-33; Frobenius I, s. 240-42; Herskovits, "Tales in Pidgin English from Nigeria," s. 455; Bascom, s. 311. Bascom hikâyenin kaydedilmiş dört versiyonu bulunduğunu söylemektedir (s. 132). Gates'in Ogundipe versiyonuna ilişkin yorumu için bkz. *Signifying Monkey*, s. 32-35. Pelton'ın Frobenius versiyonuna ilişkin yorumu için bkz. s. 141-43.

de kafasının saçlı olan yanını beyaz bir adamın kafası gibi yapar ve iki arkadaşa yine düpedüz farklı görünür."[33] Arkadaşlar bu defa da onun siyah mı yoksa beyaz bir adam mı olduğu konusunda kavgaya tutuşur.

Frederick Douglass ilk efendisi Aaron Anthony'nin babası olduğunu sanıyordu; annesiyse, Anthony'nin kölesi olan Harriet Bailey idi. Maryland'in doğu sahilinin eski yerlileri olan Baileyler birbirine sıkı kenetlenmiş bir akraba topluluğuydu.[34] Söylenenlere bakılırsa, Douglass'ın annesi okuma biliyordu, anneannesiyse köle olmasına rağmen görece bağımsız bir kadındı (özgür bir siyah adamla evliydi ve kendine ait saydığı bir kulübesi vardı). Douglass'ın büyük büyükbabası 1701'de Maryland kolonisinde doğmuştu. Yani, halkı Amerika'ya Afrika'dan değil, büyük ihtimalle, o dönem İngiliz kolonisi olan Barbados'tan getirilmişti, ki bu da, başka şeylerin yanında, Bailey ailesinin en az beş kuşaktır İngilizce konuştuğu anlamına geliyordu. Kısacası, Douglass anne tarafından, alışılmadık biçimde istikrarlı ve mukavim olan bir Afro-Amerika geleneğinin mirasçısıydı.

Aaron Anthony ise, ataları İngiltere'den gelmiş olan yoksul ve eğitimsiz bir anne babadan doğmuştu.[35] Anthony'nin kendisi okuma yazmayı (yetersiz düzeyde) öğrenmişti; bölgenin zenginlerinden Albay Lloyd onu çiftliklerinin baş kâhyalığına atayana kadar yük gemilerinde -önce güverte tayfası, sonra kaptan olarak- çalışmıştı. Anthony bölgenin önde gelen ailelerinden bir kadınla evlendi ve bu yolla kendi köleleri oldu. Dikkat çekici özdisiplinini baltalayan tek şey melankolisi ve şehvetiydi; mütevazı ki-

---

[33] Cabrera, s. 93-94; İngilizce versiyonu için bkz. Thompson, IV. Kısım, s. 4.

[34] Preston, 1. Bölüm.

[35] *A.g.e.*, 2. Bölüm.

taplığında *Parayı Yakalama Sanatı* adlı bir kitapla bir de dokuz dolarlık İncil bulunuyordu.

Peki şapka ne renkti? Douglass'ın renginin ne olduğunu söylememiz için bizim ne tarafta durmamız gerekiyor? Ya da onun nerede durması gerekiyor? Babasından "beyaz" kan miras alan Douglass "beyaz"ın ifade ettiği her şeyden pay alma hakkına sahip midir? Ya da biyolojinin dilini bir kenara bırakırsak, Douglass hangi geleneği kendine mesken tutacaktır? Maxine Hong Kingston'dan bahsederken, kendi özgün hayat hikâyesini ailesiyle okul arasında uzanan yolda yapan göçmen bir çocuk hayal etmiştim. Bu türden bir hikâye yaratımı bir mücadeleyse şayet, Douglass'ın bundan daha fazlasını yapması gerekmiştir, çünkü onun durumunda ailenin kendisi ikiye bölünmüştür ve iki tarafı birleştirecek herhangi bir umumi yol yoktur (iki tarafı birleştiren tek şey, tecavüz ve tecavüzden doğan çocuktur). Çocuğun buna rağmen hem annesinden hem de babasından pay alan bir kimlik şekillendirmesi mümkün müdür? Kendisine Anglo-Saksonluk, Zavallı Richard,‡ mantık evliliği, aile İncili ve parayı yakalayan Big House'dan oluşan bir tabak hazırlaması mümkün müdür yoksa kendini Afrikalı-Barbadoslulukla, pislik içindeki yerlerle, kök büyüsüyle ve Harriet Bailey'nin derme çatma şirin kulübesiyle mi sınırlamalıdır?

Plantasyon kültürünün bu soruya kati cevabı, onun kendisini sınırlaması gerektiğidir. Beyaz bir baba soyunun bir fısıltıdan ibaret olduğu, yasa ve göreneğin çocuğun annesinin statüsüne tabi olmasını buyurduğu bir yerde böy-

‡ Benjamin Franklin'in 1732'ten başlayarak yirmi beş yıl boyunca yayımladığı *Poor Richard's Almanac* (*Zavallı Richard'ın Almanağı*) adlı eserinin Richard Saunders olarak da bilinen müstear isimli yazarına atıf. Franklin'in şiirlerden kullanışlı gündelik bilgilere, hava durumundan yemek tariflerine kadar çok çeşitli bir içeriğe sahip olan almanağının amacı, kitaba erişimi olmayan Amerikan halkını bilgilendirmektir -çn.

le melez bir kimlik absürt, düşünülemez ve gerçekdışıdır. Halkını yeni ve özgün olana körlükle eleştiren Herman Melville bir yerde şöyle der: "Avustralya'nın ördek gagalı kunduzu [ornitorenk] İngiltere'ye doldurulmuş olarak ilk getirildiğinde, kendi sınıflandırmalarına başvuran doğa bilimciler gerçekte böyle bir yaratığın olmadığını iddia etmiştir."[36] Maryland, Talbot County'nin gerçeğindeyse, siyah bir İngilize, bir Afro-Saksona veya tatlı patates taşıyan kaptanlara yer yoktur.

Bu yokluk, kuşkusuz, tanrının ya da doğanın emri olmadığı gibi, beşeri kültür dışında hiçbir yerde siyah+beyaz=siyah gibi yaratıcı bir matematiğe de rastlayamayız. Bu noktada, sınırda doğan ve yıkıcı bir zekâya sahip olan Douglass'ın renk çizgisini bozmayı başarıp başaramadığı sorusu geliyor akla. Douglass muhafızları sersemletip, deyim yerindeyse, annesinin eviyle babasınınki arasında serbestçe hareket edebilmiş midir? Onu gerçeklikten dışlayan taksinomiyi değiştirebilmiş midir?

Douglass yasal anlamda bunu yapamamıştır belki ama Hermes'in "Babam vermezse ... ben de çalarım" sözünü benimsemiş görünmektedir. Bu bağlamda, yani okuryazarlığı çalmak yoluyla Douglass sadece bir ses değil, beyaz bir ses elde etmiş olur. Caleb Bingham'ın kitabını kendine el kitabı yaparak, baba tarafından geçen Anglo-Sakson mirasına hücum etmiştir. Bingham'ın modelleri Sheridan, Washington, Philo, Franklin, Cato, Milton, Sokrates, Cicero, Fox, Pitt ve Addison'dır. Kitapta yer alan köle-efendi tartışmasını Bingham bizzat yazmıştır ve doğrudan doğruya Avrupa Aydınlanmasından doğan bir tartışmadır bu. Yunan, Roma ve Avrupa klasikleri: Douglass için Bingham'ın kitabında yer alan söylevleri öğrenmek, daha Baltimore'u terk etmeden önce babasının evinde kendini evinde hissetmek anlamına geliyordu.

---

[36] Melville, s. 59.

Hermes örneğinde, bu hırsızlığı, Olimpos'tan yükselen bir kahkaha, yani Zeus'un "kendi evladını" keyifle kabul etmesi takip eder. Douglass'ın böyle bir gerilim boşalmasıyla onurlandırılıp onurlandırılmadığını anlamak içinse, beyaz adamlar ve kadınlar tarafından dostlukla karşılandığı kuzeye, New Bedford ve Nantucket'a yaptığı yolculuğu izlememiz gerekir. Tarihçi Peter Walker 19. yüzyılın kölelik karşıtları hakkında *Moral Choices* (*Ahlaki Seçimler*) başlıklı hoş bir kitap yazmış ve kitabın Douglass'ı konu alan bölümlerinde onun William Lloyd Garrison'ın gazetesi *Liberator* çevresine katılımına odaklanmıştır. Walker'a bakılırsa, Douglass'ın gerek Garrisoncılarla ilişkilerinde, gerekse onların çevresinde kendini şekillendirme tarzında, annesi yoluyla erişilebildiği dünyayı terk ederek, hak iddiasını siyah olmayanları da kuşatacak şekilde genişletme yönünde şaşırtıcı olmayan bir itkiyle karşılaşırız.

Örneğin, kendine ad koyma hikâyesini ele alalım. Douglass doğduğunda adı Frederick Augustus Washington Bailey'dir; kuzeye gittiğinde kendine önce Frederick Dailey, sonra Frederick Stanley, daha sonra Frederick Johnson ve son olarak Frederick Douglass adını verir. Bu sonuncu adı kendine Sör Walter Scott'ın *The Lady of the Lake* (*Gölün Hanımı*) şiirinin Douglas adlı kahramanından esinle koymuştur. Walker şöyle der: "Scott'ın Douglas'ının temel özelliği, baba mirasından haksız yere mahrum kalmanın getirdiği talihsizlikler karşısındaki sarsılmaz yürekliliğidir"[37] ve şiirin ilerleyen bölümlerinde Douglas babasından kalan bu mirası geri alır.

Douglass'ın bu İskoç kahramanıyla kurduğu özdeşim, sadece adını almakla ve kaybedilenin hayali geri kazanımıyla sınırlı değildir. Douglass 1846'da (dediğine göre, "baba tarafından atalarının memleketini ziyaret etmek için")[38] Bri-

[37] Walker, *Moral Choices*, s. 256.

[38] Preston, s. 201.

tanya adalarına gitmiş ve altı ay İskoçya'da kalmıştır. Bu yolculuğa tek başına çıkan Douglass bu süre zarfında kölelik karşıtı çalışmalarına ara vermiştir. Buradayken İskoç balatlarını ve şarkılarını öğrenmiş ve ömrünün geri kalanında bunları kemanla çalıp söylemiştir. Garrison'a şöyle yazar: "Şimdi sizinle eski İskoçya'nın uçsuz bucaksız tepeleri arasında, kadim 'siyah Douglass'ın' [*metinde böyle*] bir zamanlar düşmanlarıyla karşılaştığı yerde tanışmış olsam ... bendeki muazzam değişimi fark ederdiniz!"[39]

Walker, buna ilaveten, Douglass'ın Garrison çevresine girmesini siyahlıktan ya da en azından, ırk-dilinin kapanından bir kaçış olarak yorumlar. Garrisoncılar renk çizgisinin kendisini silme vaadi taşıyor gibidir. Örneğin, Nantucket'taki toplantıya giden botta "Zencilerin oturması için özel ayrılmış ... bir sıra vardı ve beyazıyla siyahıyla bütün kölelik karşıtları üstü açık güverteyi paylaşma kararı alana kadar kimse oraya oturmadı."[40] Ve yukarıda da gördüğümüz gibi, Douglas'ın toplantıdaki konuşması siyah ile beyaz arasındaki eşiğin aşılabileceğini ona göstermiştir. Bu toplulukta konuşmak ve duyulmak, onun için dinleyicilerin beyazlığı ve kendi siyahlığıyla tanımlanmaktan çıkmak anlamına geliyordu.

Özetle, Douglass'ın özgürlüğünün ilk yılları, kendisini renk üzerinden şekillendirmeyen bir topluluğun mümkün olabileceği yönünde ışıl ışıl bir umut sunmuştur ona. Walker, Douglass'ın bu vaade nasıl bir karşılık verdiğini, onun Nantucket ziyaretine ilişkin beyanını sonradan değiştirme şeklinden hareketle tahmin eder. 1855 tarihli otobiyografisinde daha olgun bir Douglass vardır ve geçmişe bakarak kendi gençliğini şöyle tarif etmektedir:

---

[39] Walker, *Moral Choices*, s. 256.

[40] *A.g.e.*, s. 241.

> Her yerden saf bir coşkunun fışkırdığı bu yeni hayata genç, ateşli ve umut dolu girmiştim. Dava iyiydi, içindeki insanlar iyiydi, zafere ulaşma yolları iyiydi... Bir süre için derimin siyah, saçlarımın kıvırcık olduğunu unutmamı sağlamışlardı.[41]

Burada çarpıcı olan, Douglass'ın "artık beni siyah derim tanımlamıyordu" demek yerine, "derimin siyah olduğunu unuttum" demesidir. Derisinin rengini unutan biri ne renktir? Walker'a bakılırsa, bu unutuşun etkisiyle Douglass "hayatında ilk defa 'köle kadınların çocuklarının... annelerinin statüsünde sayılacağını' öngören Maryland kölelik yasasını feshedebileceğini düşünmüş olmalıdır. Oradayken, Harriet Bailey'nin oğlu olduğunu unutmuş, siyah derisinden ve kıvırcık saçlarından soyunmuştur. Bir Zenci olmaktan çıkmıştır."[42]

Hal böyleyse, etrafı kölelik karşıtlarıyla çevrili biri için bile bedeli ağır bir unutuş olmuştur bu. Douglass hemen ardından, "Çok geçmeden bu coşkumda biraz aşırıya kaçtığımı fark ettim" diye ekler anılarında.[43] İfadedeki edilgenlik ("unutmamı sağlamışlardı")[44] manidardır: Douglass coşkusuyla kendine ait bir dramın değil, Garrisoncı dramın oyuncusu haline gelmiştir. Nantucket'tan sonraki yıllarda renk çizgisinin ortadan kalkmadığı Douglass için belirginlik kazanmıştır. Etrafındaki dünya onu incelikli veya kaba olan binbir şekilde beyaz-olmayan olarak tanımlamıştır. New Bedford'daki gemi kalafatçıları onun kendi işini yapmasına geçit vermemiş, New Bedford'daki beyazlara ait kiliseler ona oturması için ayrı sıralar göstermiş, o da Kuzey trenlerinde siyahlara ayrılan Jim Crow vagonlarına

---

41 Akt. *a.g.e.*, s. 244; Douglass, *Life and Times*, s. 184.

42 *A.g.e.*, s. 244.

43 *A.g.e.*, s. 244; Douglass, *Life and Times*, s. 185.

44 Walker, *Moral Choices*, s. 244.

binmek, Britanya'ya giderken de kasara altında seyahat etmek zorunda kalmış, Indiana'da bir çetenin saldırısına uğramış ve sağ eli kırılmıştır, daha neler neler. Bunlardan en yaralayıcı olanıysa hiç kuşkusuz, beyaz kölelik karşıtlarının ırkçılığıyla karşılaşmak olmuştur. Garrisoncılar Douglass'a birçok açıdan kendi davalarını savunan numunelik bir tip muamelesi etmiş ve bir numuneliğin nasıl davranması gerektiğini de ona bildirmişlerdir. "Sen bize olguları ver," demişlerdir ona, "felsefenin icabına biz bakarız."[45]

> Aylar boyu aynı eski hikâyeyi tekrarlamak ve ilgimi canlı tutmak bana olanaksız geliyordu... Ben kürsüye çıkarken, muhterem dostum Bay Garrison bana, "Hikâyeni anlat, Frederick," diye fısıldıyordu. Bense bu emri her zaman yerine getiremiyordum, çünkü artık okuyor ve düşünüyordum.[46]

"Çok bilgili görünmemen en iyisi,"[47] demişlerdir ona. Garrisoncılardan biri diğerine gönderdiği bir mektupta Douglass'ın "bir zenciye" yakışır mazbutlukta olduğunu yazmıştır.[48] Bir başkası da başka bir mektupta onun "damarlarında hiç beyaz kan taşımayan safkan bir siyah" olmamasına hayıflanmıştır.[49] Garrisoncılar onu beyaz kadınlarla arkadaşlığı konusunda da uyarmıştır.[50] Douglass'ın binbir zahmetle kazandığı belagat bile onları memnun etmeye yetmemiştir: Bir gazete haberinde Douglass'ın "dilinin ... renkli kişilerin dilinde rastlanan hiçbir özelliğe sahip olmadığı" bildirilirken,[51] Garrisoncılar ona

---

45 Douglass, *Life and Times*, s. 185.

46 *A.g.e.*, s. 185.

47 *A.g.e.*, s. 186.

48 Walker, *Moral Choices*, s. 245.

49 *A.g.e.*, s. 258.

50 *A.g.e.*, s. 366.

51 Akt. Preston, s. 191.

konferanslarında "birazcık plantasyon şivesi"[52] kullanmasının daha iyi olacağını söylemiştir. Onlar "beyaz" değil, "siyah" bir konuşmacı istemiştir. Anlayacağınız, karşılarında Talbot County'nin ördek gagalı kunduzu misali kuraldışı bir Afro-Sakson görmek istememişlerdir.

Kitabın başında, hilekârın mitolojik bir karakter olduğunu, gerçek insanlar arasında hilekârlara rastlanmadığını söylemiştim. Elbette, insanlar da bu mitolojinin bir parçasıdır, ama onlar aynı zamanda başka mitolojilerin ve tarihin de parçasıdır. Tarih, Douglass'a plantasyon kültürünün ifşasına katkıda bulunma fırsatı vermişse de, Amerika'da renk çizgisi söz konusu olduğunda ona karşı bu kadar lütufkâr olmamıştır. Mitolojik bir hilekâr bu engeli aşmanın bir yolunu bulabilirdi, ama tarihteki bir insan, çetelerce elleri kırılan, melez kanı ve şivesizliği arkadaşları tarafından bile kendisine çok görülen bir insan bu durumda ne yapacaktır?

Douglass'ın yaptığı şey, siyah ile beyazın birbirine karıştığı, farklı kültürlerin birbirine temas ettiği, kendisinin de doğum yeri olan eşiği terk ederek ırk dilinin kurgusuna boyun eğmek olmuştur. Kısacası, Douglass annesinin evine yerleşmiş ve siyah bir adam olmuştur.

Bu hamlenin açıkça görüldüğü yerlerden biri, Douglass'ın değişen çocukluk öyküsüdür. Douglass otobiyografisini üç kere yazmış ve her baskıda kendine hayatını, bilhassa da kökenlerini yeniden gözden geçirme hakkı tanımıştır. Douglass otobiyografisinin ilk baskısında (1845) babasının beyaz bir adam olduğunu söylerken, ikinci baskıda (1855) bir "muamma" ve bir beyaz olduğunu söyledikten sonra "ya da" diyerek garip bir ifadeyle "aşağı yukarı beyaz" olduğunu belirtir. Üçüncü baskıdaysa babası

[52] Douglass, *Life and Times*, s. 186. Douglass'ın bu hadiselerin bazılarına ilişkin birebir beyanları için bkz. Douglass, *My Bondage and My Freedom*, s. 243-47.

hakkında sadece şu kupkuru ifadeyle karşılaşırız: "Babam hakkında hiçbir şey bilmiyorum."[53] Douglass beyaz olan ebeveynini bu şekilde silerken, siyah ebeveyninin resmini tamamlamaya koyulmuştur. İlk otobiyografisinde Douglass'ın annesi onun gözünde bir yabancıdır; onu hiç gün ışığında görmemiştir, görüntüsünü zihninde canlandıramıyordur ve öldüğünde de üzülmemiştir.[54] Bundan otuz yedi yıl sonra yazdığı üçüncü otobiyografideyse, onu gözünde capcanlı resmedebiliyordur Douglass. Dediğine göre, annesinin görüntüsü "hafızasına silinmez bir şekilde kazınmıştır;"[55] ona yemek getirdiği ve zulümden koruduğu bir anısını hatırlamaktadır. Hepsinden önemlisi de, bu son hayat hikâyesi versiyonunda Douglass sahip olduğu yeteneklerin kaynağının annesi olduğunu keşfetmiştir.

> Tuckahoe'daki bütün renkliler arasında okuma bilen tek kişinin o [annesi] olduğunu öğrendim... Bu durumda, bende edebiyat sevgisi adına ne varsa, bunu, Anglo-Sakson olan farazi babama değil de, kapkara, korunmasız ve eğitimsiz annemin doğuştan dehasına yormak beni memnun eder...[56]

Douglass 1845'te beyaz ebeveynine sahip çıkıp siyah olanı boşlarken, 1881'de siyah olana sahip çıkıp beyaz ebeveynini bir kenara koymuştur. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını yeniden şekillendirirken, kendisine yeni bir köken miti dokuyor gibidir; Douglass hikâyesini değiştirirken, kendi "hakiki benliği" saymamızı istediği şeyi değiştirir. O ben-

---

[53] Bu paragraftaki alıntılar sırasıyla: Douglass, *Narrative*, s. 48; *My Bondage and My Freedom*, s. 38; *Life and Times*, s. 3; ve Walker, *Moral Choices*, s. 249-50.

[54] Douglass, *Narrative*, s. 48-49.

[55] Douglass, *Life and Times*, s. 10.

[56] *A.g.e.*, s. 10.

lik de beyaz bir adamın oğlu değil, köle Harriet Bailey'nin çocuğudur, yani basbayağı siyah bir benliktir.

Buna ilaveten, deyim yerindeyse, Douglass'ın kamusal sesinin "rengine" baktığımızda, varlığının Anglo-Sakson parçasından uzaklaştığını görürüz. Gördüğümüz gibi, Douglass 1855'te Nantucket'taki konuşmasının hikâyesini gözden geçirmiş ve geçmişe dönüp kendi naif coşkusuna bakışını eklemiştir bu hikâyeye. Bu konuşmadan ilk bahsettiğimde, Douglass'ın o an yaşadığı gerginliğin *beyaz* kölelik karşıtlarıyla ilgili olduğunun altını çizmiştim. Oysa "renkli insanların mitinginde" Douglass kendi sesini bulmakta herhangi bir güçlük yaşamamıştır. Şimdi, Douglass'ın sonrasında yersiz addettiği coşku hissinden yola çıkarak, beyanındaki ikinci bir detay üzerinde durmak istiyorum: Douglass "Bay William C. Coffin çok ısrar ettiği için" konuşmuştur. Özgürlüğünün ilk yıllarında, beyaz adam ve kadınlardan oluşan bu çevre Douglass'ın sesini teşvik, tasdik ve takdim etmiş, onu yetkili kılmıştır. Bu çevre aynı zamanda Douglass'ın onunla aynı duyguları paylaşan izlerkitlesi, dinleyicisi olmuştur. Hal böyleyken, konuşanın ne ölçüde Douglass'ın kendisi olduğunu söyleyebiliriz? Ve ayağımızı basacak ideal bir nokta bulabilirsek eğer, bu ses için bir renk saptayabilir miyiz?

Douglass'ın bu gibi sorularla baş etmek zorunda kaldığı, 1847 sonbaharında yaşanan ilginç bir olaydan da bellidir. Douglass ve William Garrison o sıralarda kölelik karşıtı bir konuşma için Kuzey Ohio'ya yolculuk ediyordur ama aralarından atıyla bir Eshu geçmiş olacak ki, bir tartışma yaşarlar ve ihtilafları telafisiz bir şekilde kopmalarına yol açar.[57] (Tartışma, Garrison'ın Douglass'ın kendi gazetesini çıkartma arzusuna itiraz etmesinden çıkmıştır.) Peter White şöyle diyor:

---

[57] Douglass, *My Bondage and My Freedom*, s. 240-42.

> Bu kopuş iki taraf için de ağır oldu. İkisi de bedenen hasta düştü. Garrison "beyni korkunç bir baskı altında," haftalar boyu yatağa mahkûm kaldı. Douglass ise psikosomatik olduğu daha bariz bir rahatsızlıktan mustarip oldu... Garrison'ın "ihaneti" bütün ağırlığıyla üstüne çökünce, Douglass sesini kaybetti. Kelimenin tam anlamıyla küçük dilini yutmuştu...[58]

Artık Hermes'in sınır ihlalleri hikâyesindeki canalıcı âna, Zeus'un güldüğü ve hikâyedeki zıtlaşmaların çözüme ulaştığı âna dönebiliriz. Bu andan itibaren Apollon ile Hermes can ciğer kuzu sarması olur; eski dünya gider, yerine yeni bir dünya doğar. Douglass'ın hayatındaysa bir ışık gibi beliren böylesi bir an olmamıştır; onun hikâyesinde kendisini gülerek evlatlığa kabul eden bir baba yoktur: ne biyolojik babası, ne de spiritüel/politik babası diyebileceğimiz Garrison. Hal böyleyken, Douglass babadan kalma her tür "miras"tan, tekilliğini kuraldışı görünmekten çıkarıp "gerçeğin" bir parçası kılacak her tür yapıdan mahrum kalmıştır.

Garrison'la yaptığı yolculukta Douglass sahip olduğunu sandığı izlerkitleye aslında sahip olmadığını fark etmiştir (ve kişinin izlerkitlesini kaybetmesi allak bullak edicidir). Politropik bir Douglass hiçbir Garrisoncı için ilgi çekici değildir. 1840'lı yılların New England'ında, beyaz bir sınıfın mirasçısıymış gibi davranan, fundalıklarda İskoç balatları söyleyen, plantasyon şivesini belagatinden çıkarıp atmış koyu tenli ve kıvırcık saçlı bir adam kendisini can kulağıyla dinleyecek kimseyi bulamaz. Douglass'ın bulup

[58] Walker, *Moral Choices*, s. 258. Garrison'ın ikisinin hastalıklarına ilişkin beyanı için bkz. Merrill, s. 516-27; Douglass'ın bu kavgaya ilişkin anlatımı için bkz. *My Bondage and My Freedom*, s. 240-42. Walker "Garrison'la yaşadığı kopuştan önce Douglass'ın herhangi bir 'sesini kaybetme' vakası yaşadığına dair" bir veri bulamadığını da bir notla ekler.

bulabildiği, onların zenci şivesi istediği olmuş ve bu keşifle birlikte uykusundan uyanan Douglass kendini renk çizgisinin yerli yerinde durduğu bir ülkede buluvermiştir. Douglass'ı Nantucket'taki konuşması sırasında o çizginin üstünde durmuş, onu geçmeyi veya silmeyi umarken hayal ediyorum; ne dediğini hatırlayın: "İki sözü duraksamadan veya kekelemeden bir araya getirmekte müthiş zorluk çekiyordum."[59] Burada onu içine alacak şekilde örgütlenmiş bir dünyaya girerken sözsüzlükten söze geçiş yapan bir adam vardır. 1847 yılına geldiğindeyse, o dünyanın aslında kendisini içine almadığını fark etmiş ve dili tutulmuş bir vaziyette, "boğazında ıslak bir sargıyla"[60] sesini tekrardan bulacağı eşiğe geri çekilmek zorunda kalmıştır.

Meselenin Douglass'ın kendi gazetesini yayınlama arzusundan çıkması manidar görünüyor. Douglass'ın ertesi sene o gazeteyi çıkarmış ve adını *Frederick Douglass' Paper* (*Frederick Douglass'ın Gazetesi*) koymuş olması, aradığı sesi sadece bulmakla kalmayıp, ona *kendi sesi* olarak sahip çıkmaya azmettiğini de açıkça ortaya koymaktadır. Gazetenin nasıl alımlandığına gelince, Peter Walker 1847 tarihli dikkat çekici bir mektuba ulaşmıştır. Mektupta Douglass'ın siyah bir meslektaşı bir diğerine ondan şöyle bahsetmektedir: "Bunu söylemem sizi şaşırtacak, ama o ancak editörlük kariyeri başladıktan sonra renkli bir adama dönüştü! Gazetesini büyük bir dikkatle okuyor ve aramızda bir yeni doğan gibi kendini aşama aşama geliştirdiğini görüyorum."[61] Bu okurun durduğu yerden, Frederick Douglass "renkli" bir sese sahiptir.

Şayet Eshu belirsizliğin tanrısıysa, kaderin dokuduğu kumaşta delik açarak insanın bir hayattan başka bir hayata

---

[59] Douglass, *Life and Times*, s. 183.

[60] Merrill, s. 519.

[61] Akt. Walker, *Moral Choices*, s. 246.

geçmesini mümkün kılan tanrıysa, o halde Douglass kölelik kültürüyle mücadeleye giriştiğinde Eshu oradadır. Ne var ki, sıra Amerikalıların siyah ile beyaz arasına çektiği çizgiye geldiğinde, Douglass için böyle bir fırsat belirmemiştir. Hilekâr figürünün bir çizgi çizerek belli bir sınırda ısrar ettiği hikâyelerle çok sık karşılaşmayız, ama Eshu'nun şapkasıyla ilgili hikâye tam da böyle bir hikâyedir. Hikâyedeki iki arkadaşın hatası, Budistlerin deyişiyle, "bir değil, iki değil"lerken arkadaşlıklarının onları birleştirdiği zannına kapılmalarıdır. Onların apayrı iki adam olduğunu söylemek pek doğru olmaz (zira ikisi yakın arkadaştır) ama bir olduklarını söylemek de doğru değildir (çünkü tarlalarının arasından bir yol geçmektedir). Onlar bir de değildir, iki de değildir. Eshu bu arkadaşları ayıran çizginin üstünden atıyla geçerek onlara bir olmadıklarını hatırlatır ve arkadaşlık iddialarının onları ayrı bakış açılarına sahip olduklarının bilincinden yoksun bıraktığını gösterir.

Douglass'ın siyah olduğunu söylemek pek doğru olmaz, ama beyaz olduğunu söylemek de aynı ölçüde yanlıştır. Nantucket konuşmasından sonraki Douglass ortak bir zemini olmayan iki ayrı dünyadan kendine bir ev, bir kimlik yapmaya çalışan göçmen çocuk gibidir. Kölelik nihayet kalkmış olsa da, bu iki dünya arasındaki ayrım ortadan kalkmamıştır. Eshu'nun ruhu bu noktada kaderin kumaşında bir sökük bulamamış gibidir. Tarihsel olumsallık -kimi zaman yeni dünyalar açmak, kimi zaman da geçirimsiz bir ufuk çizmek- iki taraflı işler. Topluluğun geneli renk çizgisi kurgusunu muhafaza ederken, bir adam kendini riske atarak derisinin rengini unutur. Aynı adam kendini William Lloyd Garrison'ın yakın arkadaşı zannederse, Eshu'nun ruhu aralarından geçerek onlara makus iki-liklerini hatırlatır. Bundan sonra, yani 1847'den sonra Douglass artık unutmamıştır; aile tarihini yeniden tasav-

vur ederek ve sesini onu duymaya daha hazır bir izlerkitleye yönelterek siyah olmuştur.

Bunun gönülsüz bir yeniden doğum olduğunu gösteren işaretler vardır (iç savaştan önce yazdığı bir mektupta Douglass şöyle yakınmaktadır: "Asla kendi kendini yetiştirmiş, kaçak köle Fredk Douglass'ın [*metinde böyle*] ötesine geçemeyeceğim"),[62] ama peki Douglass'ın seçimlerine ne olmuştur? Harekete hazır ve temkinli biçimde kenarda durmanın bir yolu yoksa, görece hayırlı olan akıbet hangisidir: Yamyamlık mı yoksa antropemi mi, ideoloji tarafından yenmek mi yoksa kusularak sürgün edilmek mi? Douglass ülkeyi terk etmek istemiyorsa, tarihin dağıttığı elle iş görmesi gerekecektir. Garrison'la yolları ayrıldıktan kısa süre sonra Douglass, Walker'ın dediği gibi, "Amerikan toplumunda yazgılı olduğu yere ayak uydurmuştur... Kendisini özgür Zenci topluluğunun düşünce ve tarzlarına göre eğitmiş" ve tıpkı öncesinde Caleb Bingham'ı özümsediği gibi, "bunları da...hızla ve beceriyle ... özümsemiştir."[63] Bu andan itibaren Douglass yeni bir "özsel benlik" sunmak ve ait olduğu ırk için bir mevki tanımlamak uğruna kendi çelişkilerini geri plana atmıştır. Artık sessiz bir madun veya aykırı bir kekeme olmayı bırakan Douglass kendisinden Birleşik Devletlerin Renkliler Temsilcisi olan Belagatli bir İhtiyar yaratmıştır.[64]

Şimdi, Douglass'ın hikâyesinin en çok hangi hilekâr olay örgüsüyle örtüştüğü sorusuna dönmek istiyorsak, önce yargının kimin bakış açısından verildiğini sormamız gerekiyor. Zira bu adam savaş öncesi dönemde bir plantasyon sahibinin gözünden başka, savaş sonrası bir Yankinin

---

[62] Akt. Walker, *Moral Choices*, s. 251.

[63] *A.g.e.*, s. 259.

[64] Beni bu düşünceye yönelten kaynak için bkz. Gates, *Figures in Black*, s. 117-19.

gözünden başka görünecektir. İlki Douglass'ın gerçek bir Loki, zaten ayağına vurulmuş zincirlere kendini stratejik biçimde iyice bağlamak suretiyle doğduğu ülkede mahşerî değişimler yaratmayı arzulayan sadakatsiz bir aracı olduğunu söyler. Buna karşılık, İç Savaş sonrası Amerikan kültürünün geneli açısından Douglass daha çok *İlahi*'nin Hermes'i gibidir, yani insanı hapseden tuzağın gönüllü büyü bozucusudur. Ama bu kültür açısından Douglass aynı zamanda, hayatındaki ilinekleri gerektiğinde birer öze çevirmek ve bu özleri etrafındaki dünyanın değişmeyen paylarıyla karıştırmak suretiyle istediğinde yeni bir teogoni terennüm edebilen Karanlığın Hermes'idir o.

Burada mesele Douglass'ın mitik ve özsel bir siyahlık iddiasında bulunması değildir sadece. İnanç ve ülke söz konusu olduğunda, Douglass eşikten ayrılarak yerleşik bir merkeze kayar. Douglass genç bir adamken Hıristiyanlığa dönmüştür ve Hıristiyan ikiyüzlülüğü hakkında şaşırtıcı bir alaycılık sergilediği zamanlarda bile Kilisenin dışından değil, "saf" bir Hıristiyanlığın bakış açısından konuştuğunu açıkça belirtmiştir.[65] Douglass çocukken bir keresinde suyolunda İncil'den sayfalar bulmuş, bunları eve götürüp yıkamış ve gizli matbu malzeme koleksiyonunda saklamıştır.[66] Bu anı, onun kilisesinden ayrılmak yerine, onu geliştirme isteğinin iyi bir örneğidir. Tıpkı *Narrative*'in sonunda yer alan şu sözler gibi: "İsa'nın saf, barışçıl ve tarafsız Hıristiyanlığını seviyorum: Bu ülkenin ... kölelik yanlısı, yoz Hıristiyanlığından da bu yüzden nefret ediyorum."[67]

Douglass saflaştırılmış bir Amerika'nın bakış açısından ülkesindeki ikiyüzlülüklere de saldırır. Bazı kölelik karşıtlarının yanında yer alarak kölelik yanlısı bir belge saydığı ABD anayasasını reddetmişse de, 1850'li yılların

---

65 Preston, s. 96-98.

66 *A.g.e.*, s. 97.

67 Douglass, *Narrative*, s. 153.

başında anayasanın siyahların özgürleşmesi için kullanışlı bir araç olduğuna kani olmuştur.[68] Douglass hiçbir zaman, siyahların oy kullanmayı reddetmesi veya Afrika'ya göçmesi gerektiğini söyleyenleri desteklememiştir: Ona göre, Amerika'da doğan siyahlar Amerikalıdır; bu ülkenin kurulmasına katkıda bulunmuştur, bu yüzden de burada yaşamalı, siyasi iktidardan ve servetten pay almalıdır. İşte bu konularda Douglass hiç de mahşerî bir değişim faili değildir. Önceki bölümde, temelden değişim peşine düşenlerin akıbetinin çoğu kez daha geniş kültür tarafından kapsanmak olduğunu, taleplerinin genellikle "baştan beridir ... Zeus'un kafasında" olan şeyler şeklinde yeniden formülleştirildiğini söylemiştim. Douglass da bir bakıma buna benzer bir şeyin başına gelmesine müsaade eder. Diğer kölelik karşıtlarından ayrılıp Anayasayı destekleyerek, "kurucu ataların" -daha doğrusu, kurucu ata *ideali*nin- yazgısına ortak olmuştur. Öyle ki, onun şöyle dediğini duyar gibi oluruz: "Amerika'nın saf demokrasisini seviyorum, köle sahibi Kurucuların yoz demokrasisinden bu yüzden nefret ediyorum."

Buradaki "saf" ve "ideal" sözcükleri bizi artık karşımızdakinin ezeli-ebedi kategorileri çekip zaman boyutuna indiren biri olmadığı konusunda uyarmaktadır; daha ziyade, bağlayıcı yüksek hakikatleriyle beliren yeni bir kozmosdur karşımızdaki. Plantasyon kültürünün şekillendirici kategorilerini, çelişkilerini açığa vurma ve ironi yoluyla altüst eden bu adam, kendi düzenleyici ikiliklerini yürürlüğe koymakta bir beis görmüyordur.[69] Kutsal ve profan, semavi ve şeytani, vahşi ve uygar, adil ve adaletsiz, edepli ve edepsiz: Belagatli İhtiyar Adam kendi hakiki ve gerçek Amerika vizyonunu bu ve başka ikilikler etrafında şekillendirip ilan etmiştir. Hermes'in şarkısında tanrıları

[68] Douglass, *My Bondage and My Freedom*, s. 242-43.

[69] Douglass, *Narrative*, s. 53, 67, 79, 82, 129.

ve her birinin sahip olduğu şeylere nasıl kavuştuğunu hatırlaması gibi, Douglass da Amerikalıları Hıristiyanlığın ve demokrasinin henüz yozlaşmamış olduğu asıl memleketlerini hatırlamaya çağırmıştır. Onlardan kendisini, edebiyat sevgisi doğrudan doğruya, "kapkara" annesinin "doğuştan dehasından" pay almış bir siyah adam olarak hatırlamalarını talep etmiştir.[70]

Bütün bunları bir tür evcilleştirme olarak ele almamın nedeni, sadece yeni bir büyüleme sunmaları değil, eski Amerikan "hakikatleri"ne gönüllü bir iştiraki de ortaya koymalarıdır. Hilekârın durduğu eşikten bakıldığındaysa, bu saf kategorilerin hiçbiri mevcut değildir; bunlar kullanışlı kurgular olabilir belki, ama bu birer kurgu olduklarını gerçeğini değiştirmez. Eşikte her şey olduğundan daha muğlak görünür; saf olan katışık olanla birlikte varolur (Jung'un kilisesinin parıl parıl parlayan çatısına bok düşer; Kurucuların bilgeliğinde aptallık da vardır; Anayasa hem ırkçıdır hem de değildir; beyazlar şiveli konuşurken, siyahlar İskoç balatları söyler).

Yine de Hermes'in evcilleştiğini söylemek ne kadar yanlışsa, Douglass'ın evcilleştiğini söylemek de o kadar yanlıştır. Douglass her ne kadar Amerikan ideolojisine ve dinine uyum sağlamış bile olsa, bunu değişiminde bizzat rol aldığı bir dünyada yapmıştır. Douglass'ın sürgüne gönderilmek yerine, yenmeye razı olduğunu söylerken, Amerikan ideolojisinin onu sürgün etmektense massetmek zorunda kalacak şekilde değiştiğini de teslim etmemiz gerekir. Gerçek anlamda evcilleştirilmiş bir Douglass Maryland'de bir köle olarak kalır, ömrü boyunca ne köleliğin kalktığını, ne de Anayasanın düzenli aralıklarla değiştirildiğini görebilirdi.

Mesele şu ki, Douglass inşasına katkıda bulunduğu bir eve girmiştir. Kıyıdan merkeze ilerlerken Hermes gibi o

[70] Douglass, *Life and Times*, s. 101.

da merkezi değiştirmiştir. Bu değişimin nasıl bir tat verdiğini, ulusunun değişmiş kalbinde eski bir köle olarak ikamet etmenin nasıl bir his olduğunu anlamak için, Douglass'ın hayatının son yıllarındaki küçük ama manidar bir olaya yakından bakalım. Douglass'ın ikinci efendisi Thomas Auld'un torunlarından biri Thomas Sears adında bir doktordur. Bu Dr. Sears 1883 yılı dolaylarında bir ipotek teminatı için 500 dolar borca ihtiyaç duyar. Peki Sears borç almak için nereye gitmiştir dersiniz? Bankaya değil, o dönem Başkan Garfield'in idaresindeki Columbia Tapu ve Kadastro Müdürlüğünde memur olarak çalışan ve Anacostia'da altmış dönüm araziye sahip olan Frederick Douglass'a gitmiştir.[71] Elli yılı aşkın süre önce, Thomas Auld'un ağabeyi, karısına genç Douglass'a okuma öğretmesini yasaklarken, okumuş bir kölenin "ele avuca sığmaz bir şey kesilivereceği ... hem de efendisi için bir ederi kalmayacağı" uyarısında bulunmuştur.[72] Auld haklı çıkmıştır. Aradan geçen yarım yüzyılda büyük bir yeniden bölüşüm gerçekleşmiştir. Bir zamanlar yerdeki yalaktan mısır lapası yiyen alınıp satılabilir köle, kendisini efendisinin gözündeki "ederinden" kurtarmış ve ülkesinin servet bölüşümü anlayışının değişmesine öyle büyük bir katkıda bulunmuştur ki, efendisinin mirasçısının borç için kapısını çaldığı günleri görmeye ömrü vefa etmiştir.

Şapka hikâyesi, Eshu'nun iki arkadaşa "İkiniz de haklısınız" demesiyle biter. Şapka hem siyahtır hem de beyaz. İki arkadaşın yaşadığı perspektif çatışması, daha yüksek bir bakış açısıyla, "Eshu'nun şapkasının bir tarafı siyah, bir tarafı beyaz" türünden kuş bakışı bir beyanla giderilebilmiştir. Yine de, ben Eshu'nun ruhunun böyle basit bir sona bağlanabileceğinden kuşkuluyum. Bir kere, hikâ-

[71] Walker, *Moral Choices*, s. 203.

[72] Douglass, *Narrative*, s. 78.

yenin, şapkanın dört renkli olduğu başka versiyonları da vardır. Ama şapkanın yalnız iki rengi olsa bile içinin ne renk olduğunu kim bilebilir? Bundan ancak Eshu'nun şapkasının içindeki pireler emin olabilir (tabii şapkanın içi karanlık değilse, peki ama şapkanın içi karanlıksa, karanlıkta gizlenen renk hangisidir?) Ya da beyaz kar ayışığında soluk maviye dönmez mi veya en koyu Afrikalı bile kömür karasına yaklaşabilir mi? Terimler bağlamsaldır, bağlamın da sonu yoktur. Hem bağlamın sonu olsaydı bile, şapkanın iki yarısı olduğu fikri hikâye anlatımındaki bir basitleştirmeden ibarettir. Siyah ile beyaz arasındaki sınır ne renktir? Ne genişliktedir? Farzedelim ki Eshu bir matematik topoloğunun yaptığı gibi,[73] şapkasını alıp şöyle bir esnetse, sonra iyice sıkıştırıp katlasa ve bunu yüz kere, hatta bin kere tekrarlasa ne olacaktır? Siyah ile beyaz arasındaki sınır o zaman nasıl ayırt edilecektir? Bazen basit bir sınır hayal edilemeyecek denli karmaşık olabilir.

Kendi hikâyemizi son bir Amerikan karmaşası, son bir tarihsel maskeli balo çalkantısı dokunuşuyla sonlandırmak için şu şerhi de düşelim: Frederick Douglass'ın anneannesi tarafından Amerikan Yerlisi olduğu yönünde ciddi kanıtlar vardır. Zaten kendisi biraz Kızılderiliyi de andırır. Kuzenlerinden Tom da bu bilgiyi doğrulamıştır. Hem Aaron Anthony de ona çocukken "küçük Kızılderilim" diye seslenirmiş. Ve Douglass Carlisle Yerli Enstitüsünde yaptığı bir konuşmada kalabalığa şöyle bir bakıp şunları söylemiştir: "Bir Zenci olarak tanınıyorum, ama şimdi ve burada Kızılderili olarak tanınmak isterdim."[74] O şapka ne renkti sahi?

---

[73] Burada bahsi geçen topolog Stephen Smale'dır, bkz. Gleick, s. 51.

[74] Preston, s. 9.

11

HİLEKÂR SANATLAR VE *ARTUS* ESERLERİ

İnsanlar ... ağlarla çevrili oldukları ve uzuvları eklemsiz olduğu için kıpırdamıyorlardı, bunun üzerine, kahraman [Polinezya hilekârı Maui] onları engelleyen zarlarından kurtardı ve uzuvlarını birleştiren eklemler yarattı.
—Laura Makarius[1]

Bu bölüştürme, ayırma, süreksizlik bilimi,
ben buna ... "eklem bilimi" diyorum.
—Roland Barthes[2]

"Sanat" sözcüğü çok ilgimi çekiyor. Duyduğum doğruysa, sözcük Sanskritten geliyor ve "yapma"yı ifade ediyor...
Herkes bir şey yapar.
—Marcel Duchamp[3]

EKLEMLERE SALDIR

Bu noktada, Hermes ve Frederick Douglass'a ilişkin bu fikirleri projemin daha geniş çerçevesine oturtmak için biraz durup düşünmekte ve hilekârların kültür tuzaklarında gerçekleştirdiği işin birleştirici bir imgesinin taslağını çıkarmakta fayda olabilir. Bu kitapta

[1] Makarius'tan akt. Hynes ve Doty, s. 78.

[2] Barthes, s. 132.

[3] Duchamp'tan akt. Cabanne, s. 16.

sadece mitolojik hilekârlar hakkında yazmakla kalmayıp, yıkıcı hayal gücü ve bu hayal gücünün bize verdiği sanatı da ele almayı amaçlıyorum. "Sanat" terimi kuşatıcı bir gönderge alanına sahiptir. Peki hilekârların yapıp ettikleri bu alanın ne kadarını katediyor? Artık nasıl iş gördüklerini anladığımıza göre, Hermes'i veya Douglass'ı bu alanın neresinde konumlamak gerekiyor? Şayet Frederick Douglass bazı açılardan bir hilekâr, bazı açılardan da değilse, bu hangi açılardan böyle ve fiili sanat yapma durumlarında iş başında olan hilekâr ruhunu daha iyi tarif edebilmek için başka hangi sanatçılara yönelebiliriz?

Fransız folklorcu ve din tarihçisi Georges Dumézil 1948'de Loki'nin Baldr'ı ökseotuyla öldürdüğü Nors hikâyesinin Güney Rusya'daki Kafkas dağlarında yaşayan Osetler arasında anlatılan bir grup destanla akraba olduğunu öne sürmüştür. Osetlerin Loki'ye benzeyen hilekârının adı Syrdon, -saflığı, iyiliği, güzelliği ve güneşle özdeşleştirilmesi bakımından- Baldr'a benzeyen kahramanının adıysa Soslan'dır. Anlatılana göre,[4] Soslan dizlerinde bulunan gizli bir zayıf nokta dışında yaralanmazdır. Kurnaz Syrdon ise onun bu zayıf noktasını bir kadın kılığına girerek bulur. Soslan'ın yaralanabilir olduğunu öğrenince pek sevinen diğer Oset kahramanları bunun üzerine, sırf Soslan'ın vücudundan sekip geçecek mi görmek, biraz da eğlenmek için bir tepeden aşağıya testere dişli bir tekerlek yuvarlar. Tabii, Syrdon onlara tekerleği Soslan'ın dizlerine doğru fırlatmalarını söylemiştir. Böylece hikâyenin sonunda saf kahraman ölür.

---

[4] Dumézil, *Gods of the Ancient Norsemen*, s. 65; Dumézil, *Loki*, s. 166-72, öz. s. 170, 172. Kafkas Osetleri İskitler, Sarmatlar ve Alanlar gibi çeşitli adlarla bilinen İran göçebelerinin soyundandır. Nartlar Osetlerin halk kahramanlarıdır ve Nart destanları da onların hikâyeleridir. Bu gelenek İngilizcede pek erişilebilir olmamakla birlikte Dumézil'in *Loki* kitabından (s. 136-37) başka dillerdeki kaynakların bir bibliyografyasına ulaşılabilir.

Bu kısa hikâyeden şu genellemeye varmak istiyorum: Ezeli-ebedi şeylerin zayıf noktası eklemleridir. Bir tanrıyı veya ideali öldürmek için eklemlere saldırmak gerekir.

Loki hikâyesinde diz eklemlerinden bahsedilmez, ama eklemler yine devrededir ve Baldr'ın ölümünde de eklemlerin etkisi vardır. Hikâyedeki eklemleri görmek için ölümcül ökseotuna bakmak gerek.[5] Baldr'ın annesi onu her tür fenalıktan korumaya çalışırken, "gökteki ve yerdeki her şeyden" onu incitmekten kaçınmalarını rica eder ama ökseotuna gitmez, çünkü o hem gözüne çok küçük görünmüştür hem de *ne göğe ne de yere aittir*. Ağaç dallarında yetişen parazit bir bitki olan ökseotu yüksek ile alçak, gök ile yer arasında yaşar, ama ikisine de ait değildir ve bu haliyle de hilekârdan farklı değildir. Üstelik, Dördüncü Bölümde de belirttiğim gibi, senenin, bu bitkinin özellikle önem kazandığı bir zamanı vardır; Kuzey Avrupa ülkelerinde Yazdönümü Arifesinde, yani yaz gündönümünde ökseotu ritüel çerçevesinde toplanırdı. Bir güneş yılı veya bitki çevrimi içerisinde, gündönümü yıllık döngünün eklem yerlerinden biridir; güneşin görünürde büyümeyi bırakıp ölmeye başladığı krizi veya dönüm noktasını işaret eder.[6]

---

[5] Ökseotu sembolizmi için bkz. Ad de Vries, "mistletoe" (ökseotu) maddesi. Sör James Fraser'ın klasik kitabı *Golden Bough* (*Altın Dal*) baştan sona ökseotu hakkındadır; öz. bkz. 229-35 (bibliyografyada yer alan baskıdaki sayfa numarasıdır).

[6] Kuzey Amerika'nın güney kesimlerinde yaşayan Kwakiutl toplulukları değişen mevsimlerin yaratımını Kuzguna atfeder (Ricketts, "The Structure," s. 143). Kirlilik konulu bölümde de ele aldığımız gibi, Susa-nö-o'nun kışı ve bahar fırtınalarını getirdiği Japon mitolojisinde de benzer bir motife rastlanır. Demek ki, hilekârların havayı döndürmesi ortak bir motiftir ve hilekâr hikâyelerinin Kuzey Amerika'da yazın değil, kışın anlatılmasının bir nedeni bu olabilir. Yazın hilekârın adını anmak yazın sonlanmasına yol açabilir ve bunu kimse istemez; kışınsa bu, baharın gelişini hızlandırabilir.

Gökyüzü ile yeryüzü arasındaki nokta ve güneşin kendini ters yöne döndürdüğü an: İşte ökseotu bunları simgeler, ki bunlar da Baldr'ın yaranabilirliğini temsil eder. Baldr'a gökyüzüyle yeryüzü arasındaki ek yerinden saldırmak mümkündür (ideallerin zayıf noktaları onları pratiğe döktüğümüzde ortaya çıkar); Baldr gündönümünde kırılgandır. Güneşin zorunlu dönüşünü gerçekleştirdiği yerlere "tropikler," diğer adıyla dönenceler deriz; yazın Kuzey'de güneş dönüşünü Yengeç Tropiği'nde gerçekleştirir, ki zamanın kendisinin de eklemleri olduğunu bilen herhangi bir politropik figür bu noktada bir dümen çevirerek ışığın tanrısını yaralayabilir. O halde, Loki'nin Baldr'ın dizlerine saldırmasının gerisindeki anlam budur; o ökseotunu nasıl okuyacağını bilir, dolayısıyla saflığın yok edilebileceği gizli eklemlerin sırrına vâkıftır.

Çıkarımlarıma göre, şayet Loki ve Syrdon hikâyeleri Latinceye çevrilmiş olsaydı, bugün "diz eklemi" ile "yaz gündönümü" için aynı sözcüğü kullanıyor olabilirdik, zira Latincede hem vücutta bir eklemi, hem de güneş yılında bir dönüm noktasını anlatan tek bir sözcük vardır: *articulus*. Hint-Avrupa dillerinin tarihine birazcık girersek, bu sözcüğün neden böyle bir kapsama sahip olduğunu anlarız. *Articulus* aslen "birleştirmek," "uydurmak/oturtmak" ve "yapmak" anlamına gelen antik **-ar* kökünden türeyen birbiriyle ilişkili geniş bir sözcük grubuna aittir.[7] Yunanca ve Latincede olduğu gibi, modern dillerde de bu kökten türeyen çok sayıda sözcük bulunur ve bu sözcüklerin hepsi öyle ya da böyle birleştirmeyle alakalıdır. Bu sözcüklerin kullanıldıkları yerleri tarif etmek, hilekârların kültür tuzakları üzerinde gerçekleştirdiği ça-

---

[7] **-ar* kökünden türeyen sözcüklerin etimolojisinde yararlandığım kaynaklar için bkz. *The Oxford English Dictionary*; *The Oxford Latin Dictionary*; Liddell ile Scott'ın hazırladığı *Greek-English Lexicon* ve Barnhart, Klein, Mann ve Pokorny.

lışmanın amaçladığım gibi birleştirici bir imgesini tarife girişmek demektir.

Yunancada "eklem" anlamına gelebilecek iki sözcük vardır. Bunlardan ilki *árthron*'dur. Aristoteles "el ile kolu birleştiren *árthron*'un bilek" olduğunu söyler.[8] Bir *árthron* aynı zamanda dildeki "ve, veya" gibi bir bağlaç olabilir; sanki konuşmanın akışı da anlaşılabilirlik için kendine ait küçük bilek ve dirseklere ihtiyaç duyuyor gibi bir anlam vardır burada. Yunancada yine vücuttaki eklem (özellikle de omuz eklemi) anlamına gelen ikinci sözcük *harmós*'tur. Bununla birlikte *harmós* daha çok zanaatkârlar tarafından yapılan birleştirmeleri belirtir: Duvar ören duvarcı, kalas döşeyen gemi işçisi, lehim yapan dökümcü, bir kapıya mandal takan marangoz, tüm bu zanaatkârlar *harmoí* [*harmós*'lar] yapmaktadır.

Latincede bununla bağlantılı sözcüklerse, *ars* ve *artus*'tur. Bu isimlerden ilki, **-ar* kökünden türemiş olsa da, "eklemler" anlamına gelmekten çok, bugün "sanatlar" ile kastettiğimiz her şeyi ifade eder: *Ars* beceri, hüner, zanaat ve ustalık gerektiren edimdir; liberal bir sanat, bir ticaret, bir performans ve bir sanat eseridir. Vücuttaki eklemi daha yerli yerince karşılayan Latince terimse *artus*'tur. (En başta verdiğim *articulus* sözcüğü, *artus*'un küçültülme eki almış halidir.)

Günümüz İngilizcesinde halen bu klasik prototipleri yankılayan birtakım sözcükler vardır. Örneğin, zanaatkâr anlamındaki *artisan* (bir marangoz veya bir şeyler yapan kişi); yapıntı, yapılmış şey anlamındaki *artifice* ve artrit anlamındaki *arthritis* gibi bedendeki eklemlerle ilgili terimler böyledir. Eklemlemek veya eklemli anlamındaki *articulate* sözcüğü de bugün genellikle söz ve ifadeyle ilgili olarak kullanılsa da, eski bir anatomi kitabında yer alan şu tanımda olduğu gibi, kemikleri bir araya getirmek an-

[8] Aristotle, *Historia Animalium*, 494a.

lamına da gelir: "[Vücudun] en hareketli eklemleri, birbirine bitişik kemiklerin ya bir eksen ya da menteşe ilkesine göre birleşmiş [*articulated*] olduğu eklemlerdir."[9]

Yunanca ve Latincedeki örneklerin çoğunda, bu kelimelerle tarif edilen eklemler bilek veya dirsek gibi gevşek değil, katı ve sabit olan eklemlerdir. Bir taş ustası ev inşa ederken mafsallar esnek olsun istemez. Bedendeki bazı eklemler bile esneklikten tamamen uzaktır: Sözgelimi, kafatası plakaları arasındaki sabit ek yeri, tıpkı kırık bir kolun kendini iyileştirirken oluşturduğu ek yeri gibi bir *árthron* veya *artus*'tur. Yerine iyi oturtulmuş, iyi kaynamış, iyice yerleşmiş olan her şey bu türden sabit eklemlerden gelir; her iki klasik dilde de "eklemleme" veya "birleştirme," sabitlik ve düzeni akla getirir. "Uyum," "harmoni" anlamındaki Yunanca *harmonía* sözcüğü de yine *harmós*'tan gelir ve modern dünyada da olduğu gibi, çoğunlukla sağlam ve hoşa giden bir tasarımı ifade eder. İyi yapılmış bir gemi, iyi akortlu bir lir, iyi taştan yapılmış bir ev, "muntazaman kesilip sağlamca yerine oturtulmuş her bir blok," yörüngelerinde muntazam bir eğimle duran gezegenler ve bedenin, zihnin, devlet yönetiminin, kosmozun sabit çerçevesi hep *harmonía* ile akla gelir.

Bu sözcükler dildeki eklemleri tarif ettiklerinde de yine açıklık ve kesinliği çağrıştırır. Nasıl ki iyi bir duvarın tuğlaları arasında net çizgiler varsa, "eklemli" konuşmanın da açık ayrım çizgileri vardır; herhangi bir hayvanın çıkarabileceği sesleri anlaşılır insan diline dönüştüren de bu ayrım çizgileridir. Aristoteles şöyle diyor:

> Yunus balığı ... sudan çıktığı ve havaya maruz kaldığı zaman ... tiz bir ses çıkararak inler... Bu hayvan bir sese sahiptir, çünkü hem akciğerleri hem de soluk borusu

[9] *The Oxford English Dictionary*, "articulate" maddesi.

> vardır; fakat dili serbest hareket edemediği ve dudakları da olmadığı için, sesinde bir eklemlilik yoktur.[10]

İnsan konuşmasında eklemleme organları dil ve dudaklardır. Bunlar bir ses akışı içerisinde eklem işlevi görür. Yazılı dilde de bir eklemleme işlevine ihtiyaç vardır. Kesintisiz bir harf akışını sözcüklere, cümlelere, paragraflara ve bölümlere (yahut eskilerin deyişiyle "bentlere") ayırmak ve bu akışı boşluklar, virgüller, noktalar ve girintilerle bölmek, onu düşüncenin kendisinin boğumlara veya sınır çizgilerine sahip olduğu yerleri görünür kılacak şekilde eklemlemek demektir.

***

Bu etimolojiden ve Loki ile Syrdon hikâyelerinden hareketle, hilekâr sanatçıları birer *artus*-işçisi veya mafsal/eklem işçisi olarak düşünebileceğimizi öne sürmek istiyorum. Bunun nedeni, onların klasik harmoniye yol açan sağlam ve iyi yerleştirilmiş eklemler yapmakla uğraşmaları değil tabii ki. Zira hilekârlar *esnek* veya *oynak* eklemlerden hoşlanır. Bir eklem kopacak, bir yerden başka bir yere hareket edecek veya tutturup sağlamlaştırdığı yerden gevşeyecek olursa, bu işte muhtemelen bir hilekârın parmağı vardır. Hilekârlar farklı birtakım yollarla eklemleri rahatsız eder. Bu yollardan birini az önce gördük: Hilekârlar bazen bir ölümsüzü, gizli zayıf noktası olan ekleme saldırarak öldürür.

Hilekârların bu amaçla sık başvurduğu ikinci yolu da gördük aslında, ki bu da yeniden eklemleme çalışmasıdır. Kurban hikâyeleri bunun en iyi örnekleridir, zira kurban

---

[10] Aristotle, *Historia Animalium*, 353b33vd. Peck'in Loeb Classical Library çevirisinden aktardığım bu alıntının son cümlesini, Yunanca ifadenin daha harfi harfine bir karşılığını verecek şekilde değiştirdim.

esasen bir hayvanın bedenini eklemlerinden ayırarak kesmeyi içerir. Kitabın Birinci Kısmında Prometheus ile Hermes'ten bahsederken, onların dünyanın pay edilme biçimini değiştirmeye girişen hilekârlar olduğunu söylemiştim. Prometheus insanlara düşen payı değiştirmek istemiş ama bunu beceremeyişti. Hermes de kendine düşen payı değiştirmek istemiş ve bunu başarmıştı. Her iki örnekte de kozmosu yeniden eklemlemeye dönük bir çaba vardı ve ikisi de bir hayvan bedeninin kesilip parçalara ayrılmasıyla başlıyordu. Prometheus'un ilk et kesen olduğu söylenir ve bunun için kullanılan Yunanca *artamos* sözcüğü "eklemleri kesip ayıran" anlamına gelir.[11] Hermes'in kestiği inekleri parçalara ayırdığında yaptığı gibi, Prometheus da kadim öküzü parçalara ayırdıktan sonra eş anlı olarak bir hayvan ve bir kozmos eklemlemiş, birleştirmiş olur.

Öyleyse, bu iki hikâyenin daha geniş içerimleri, hayvanın nasıl birleştirildiğinde değil, bir birleştirmenin manidar biçimde başka birleştirmeleri de yansıttığı iddiasında yatar. İki hikâyede de hayvanın eklemlenmiş bedeni simgesel düzeyde, daha geniş çaplı toplumsal ve tinsel eklemlemelere teyellenir. Kurban ritüelinde hayvan önce kesilip parçalara ayrılır: İç organları (ciğeri, akciğerleri, böbrekleri, vs) çıkarılır; bacaklar, omuzlar, toynaklar, kalça ve diğer uzuvlar dikkatle kesilerek birbirinden ayrılır.[12] Ardından, tüm bu parçalar insanlara ve tanrılara dağıtılır. Ayini yöneten rahip böbreklerden birini alabilir; en iyi parçalar -kalça, but, kürek eti- krala veya şehrin yüksek yargı memurlarına gider; iç organlarsa sosis yapılıp kurban payının dışında kalanlara verilebilir. Tanrılar kemik-

[11] Detienne, *Cuisine of Sacrifice*, s. 101.

[12] Yunan kurban ritüelinde toplumsal ve tinsel bölüşüm konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Detienne, *Cuisine of Sacrifice*, öz. s. 10, 13, 87-105.

lerle kanı alır, kimi zaman bazı organları aldıkları da olur (örneğin dil Hermes'e gider).[13] Bu bakımdan, hayvanın şekli toplumsal ve tinsel dünyaların şeklini temsil eder.

Demek ki, burada iki eklemleme düzeni söz konusu. Bir düzeyde hayvan bedeninin, topluluğun ve tinsel dünyanın şekli yer alırken, diğer düzeyde bu üç dünyayı birbirine teyelleyen bölüşümün yarattığı ikinci dereceden şekil vardır. Ritüel, her birini diğerlerinin göstergesi ve kanıtı olarak konumlandıracak şekilde örüntüleri anlamlı bir mütekabiliyet içine sokar. Ritüel eklemlenmiş hayvanı, eklemlenmiş toplumsal ve tinsel dünyaların karşısına koyar ve bu mütekabiliyet vasıtasıyla, mahut farklı varoluş düzeylerinin tek bir büyük ve değişmez harmoniye dahil olduğunu ortaya koymayı amaçlar. Bu değişmez bir harmonidir; tabii, bir hilekâr devreye girip de, ikinci derece eklemlemeyi, dolayısıyla doğa, topluluk ve tinin birbirine eklemlenme tarzını bozmak suretiyle payların dağıtım biçimini değiştirmediği müddetçe.*

---

[13] Farnell V, s. 30.

* Beden eklemleriyle mütekabiliyet iddiası genellikle düşünce ve konuşmayı da kapsayacak şekilde genişletilir. Jean-Louis Durand, bir hayvanı kesip parçalarına ayıran kişinin "iskeletteki eklemler boyunca ilerlediğini" söyler ve "Sokrates'in *Phaedrus*'ta diyalektik yöntem üstüne şundan daha iyi bir yorum bulamadığını" ekler: "[Diyalektik yöntem] ... ayrıntıları doğal eklemlerine ayırmaktır...; herhangi bir parçayı kırmamaya çalışmak ve kötü bir kasabın başvuracağı usullerden kaçınmak" (Platon'un *Phaedrus* diyaloğundan -265c- akt. Detienne, *Cuisine of Sacrifice*, s. 101. Sokrates diyaloğun düşünceyi et kesmeye benzettiği bu kısmında, delilik türlerini ele almakta ve bunları birbirinden ayırmaktadır. Sokrates'e göre, düşünce süreçleri toplamayı ve bölmeyi içerir. İkinci süreç "nesnel eklemlemeyi takip ederek, formlara ayırmamızı sağlar; bu sayede, parçaları beceriksiz bir kasap gibi rasgele kesmez," bunun yerine "yekpare bir doğal beden analojisiyle ifade edersek," halihazırda ayrılmış oldukları yerlerden keserek ayırırız - Plato, *Collected Dialogues*, s. 511).

Yunan kurban ritüeli eklemlerinden kesilerek ayrılan gerçek hayvanları içermesi bakımından hilekârları eklem işçileri olarak tanımlamak için bilhassa iyi bir örnek sunar ama ben bu imajı bu kadar lafzi bir şeyle sınırlandırmak istemiyorum. Gördüğümüz gibi, birçok kültürde hilekârların oyunu genellikle etraflarındaki dünyanın yeniden şekillenmesine (eklemlerinden ayrılmasına, yeniden eklemlenmesine) yol açar. Örneğin, insan soyu ile tanrılar arasında duran Eshu yeniden bölüşüm imkânını, yeryüzündeki şeyler ile gökyüzündeki şeyler arasındaki bağların gevşetilebilme şansını temsil eder. Eshu bir kez çağrıldı mı, kaderin kendisi yeryüzündeki olaylara eskisi gibi sıkı sıkıya bağlı olmaktan çıkar ve gökyüzünde kesilip biçilmiş olan örüntünün aşağıdaki, yani yeryüzündeki şeylerin gerçekleşme biçimini belirlemesi zorunluluğu ortadan kalkar.

Bütün bu örneklerde, hilekârın sanatı ikinci derece eklemleme adını verdiğim şeyle oynamayı içerir; hilekâr birbiriyle ilişkili örüntülerin yerlerini değiştirmek yoluyla örüntülerin kendisini yeniden tanımlar. Doğa, toplum ve gökyüzünün tek bir büyük *harmonía*'yla birbirine ek-

---

Zihinsel bıçaklarla donanmış kişiler, dünyanın en iyi nasıl kesilip biçileceği konusunda her zaman mutabık değildir. *Posterior Analytics*'te (*İkinci Çözümlemeler*) Aristoteles bir noktada Platon'a yol verir: "Öyleyse Platoncu Formlara elveda. Onlar öyle lay-lay-lom'dur ki, burada söylediklerimizle hiç ilgileri yoktur" (Aristotle, *Posterior Analytics* 83a32-34, akt. Nussbaum, s. 256. Nussbaum [burada lay-lay-lom olarak karşıladığımız -çn] İngilizce çevirideki "la-la-la" ifadesinin Yunancası olan *teritismata* sözcüğünün "kişinin kendi kendine şarkı söylerken çıkardığı anlamsız sesler olduğunu, "dum-da-dum-da-dum" şeklinde de çevrilebileceğini" belirtir). Aristoteles'e göre, Platon'un metafizik eklemlemesi onun beceriksiz bir kasap olduğunu ortaya koymaktadır. Bu ihtiyarın konuşmaları eklemli [*articulate*], yani açık değildir; dudakları ve dili onu inleyen yunusun çok da ötesine götürememiştir.

lemlendiği yerde hilekâr çıkıp *harmoí*'yle buna müdahale eder. Bu açıdan hilekâr, Loki ve Syrdon gibi bir katil olarak değil ama eski uyumları bozan ve kimi zaman, hele de kendine ait bir liri varsa, yıkım sonrası sessizliği yeni armonilerle dolduran bir *artus*-işçisi olarak karşımıza çıkar.

Bir şeyi fiilen yok etmek için eklemlere saldırmak yahut şeylerin şeklini değiştirmek için eklemlere saldırmak: İşte bu iki anlamda, hilekârlar birer *artus*-işçisi, yaratımları da birer *artus* eseridir. Ama hilekârlar ve yaratımları bir anlamda daha *artus*'la bağlantılıdır. Jenny Strauss Clay *Hermes'e İlahi* üzerine yazdığı bir yazıda *Homeros İlahileri*'nde hikâyesi anlatılan bütün tanrılar arasında en son doğanın, "payını" ve payelerini en son alanın neden Hermes olduğu sorusunu sorar.[14] İlahilerden anladığımız kadarıyla, Hermes dünyaya geldiğinde diğer bütün tanrılar çoktan imtiyazlarına ve etki alanlarına kavuşmuştur, yani kozmos tamamlanmış görünmektedir.

> Gelgelelim kozmosun işleyişi açısından hâlâ eksik olan çok temel bir şey vardır. Olimpos'un eksiksiz biçimde eklemlenmiş ayrımlar ve sınırlar dizgesinin, düzeyleri ve sınır çizgileri arasında hareket olanağı olmadıkça statik ve cansız kalacağını fark ettiğimiz anda, bu eksik unsurun mahiyeti kendini belli eder. Ancak kozmosun hiyerarşik şekillenimi gerçekleşip, sınırları tanımlandığı anda ortaya çıkan Hermes işte bu hareket ilkesini cisimleştirir. Böylece Hermes bir yandan kozmosun düzenlenmiş yapısını yerli yerinde tutma imkânı verirken, bir yandan da eşanlı olarak *onun eklemlenmiş bileşenleri arasında hareketi başlatır.*[15]

---

[14] Clay, s. 98.

[15] *A.g.e.*, s. 98. Vurgu eklendi.

Bir insan bedeni de, her bir organı -ciğer, kalp, beyin, vs- yerli yerine konmak ve her biri -kemikleri kaplayan ince koruyucu zarlar, beyni kan sızıntısından koruyan sızdırmaz bariyerler, vs- yoluyla birbirinden ayrılmak suretiyle bir araya getirilmiş gibidir. Peki ya organları birbirinden ayıran bu bariyerler onların birbiriyle iletişim kuramayacağı şekilde düzenlenmiş olsaydı? Bir beden hayat kazanabilmesi için her bir ayrımın, her bir sınırın bir biçimde aşılması gerekir; her organın, içinden bir şeyin (lenf, kan, safra, üre, elektrik, nörotransmiterler) akmasına olanak veren gözenekleri ve geçitleri olması gerekir. Şayet organlar bünyelerinde iç sınır aşımı güçlerini barındırmazsa, organik yapılar kendi eklemlilikleri yüzünden ölme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Olimpos örneğindeyse, her tanrı kendisini mükemmelleştirme, bu bakımdan da tüm sınırları tahkim etme istidatına sahip görünmektedir. Bekâret tanrıçası ahlaksızlığa, akıl tanrısı sersemliğe, ocak tanrıçası mutfakta yabancılara, savaş tanrısı korkaklara geçit vermez. Her alan bu şekilde mükemmelleştirildiği ölçüde diğerlerinden ayrılır ve bu da daha geniş yapının hayatiyetini kaybetmesine yol açar. Hades tabiatı gereği yeraltı dünyasının kapılarını sıkı sıkı kapar ki ruhlar kaçmasın. Gelgelelim onun tabiatının eksiksiz ifadesi Persephone'nin yeryüzüne dönememesi anlamına geldiğinde, yeryüzüne hiç bahar gelmez ve dünya ölmeye yüz tutar. İşte bu durumda tanrılar Persephone'yi geri getirmesi için Hermes'i yollar.

Bir hilekârın eklemli bir kozmosu birleştirdiği tek örnek Olimpos sistemi değildir. Bazı ilginç farklılıklar olmakla beraber, aynı örüntüyle Batı Afrika'da da karşılaşırız. Örneğin, (5. Bölümde ele aldığımız) Eshu'nun palmiye çekirdeği kehanetini insan soyuna getirdiği Yoruba hikâyesini hatırlayalım. On altı tanrı, yeryüzünde dolaşan çocukları artık onları unuttuğu ve onlara kurban sunma-

dığı için aç kalmıştır. Tanrılar açlıktan öfkelenerek aralarında kavgaya tutuşur. Bu noktada Eshu devreye girerek, artan ayrışmanın üstesinden gelmek için insanlara kurban sunmak istemelerini sağlayacak olan kehanet sanatını verir. Bu sanat her biri bir tanrıyı simgeleyen on altı palmiye çekirdeğinden oluşmaktadır, ki onu öğrenmesi için Eshu'nun dünyayı dolaşması ve "on altı vecizeyi işiteceği" "on altı yere" gitmesi gerekmiştir.[16]

Bu Yoruba hikâyesindeki örtük bir detay -kavga eden tanrılar birbirleriyle bir iletişim sorunu yaşamaktadır- Yorubaların batıdaki komşusu olan Fon halkına ait bir anlatıda daha keskin bir ifade kazanır. Fon kozmolojisinde, yüce tanrı zamanın başlangıcında yedi oğul dünyaya getirir. Bu oğullardan altısı altı ayrı âlemde hüküm sürer: Yeryüzü, gökyüzü, deniz, hayvanlar, avcılık ve demir âlemleridir bunlar. Her biri kendi hükmettiği âlemlere has altı ayrı dil konuşur. Bu nedenle, birbirleriyle konuşamadıkları gibi, anneleri olan yüce tanrıyla nasıl iletişim kuracaklarını da hatırlayamazlar. Yüce tanrının yedinci ve en küçük oğluysa hilekâr Legba'dır. Hikâyede, diğer altı oğulun birbirine yabancılaşmasına yol açanın aslında Legba olduğuna yönelik bazı imalar vardır. Eshu gibi Legba da kavga çıkaran bir tanrıdır. Bir hikâyede Legba gökyüzüyle yeryüzünün kavga edip birbirinden ayrılmasına yol açarken, başka bir hikâyeden de eskiden yeryüzünde gezip dolaşan yüce tanrının Legba'nın düzenbazlık ve edepsizlikleri yüzünden gökyüzüne çekildiğini öğreniriz.

Kökenleri ne olursa olsun, Fonların tasavvur ettiği kozmos sınırları öyle iyi tanımlanmış nüfuz alanlarına ayrılmıştır ki, bu alanlara ait varlıklar artık birbirleriyle konuşamaz olmuştur - daha doğrusu, bu alanlar arasında tercümanlık yapan Legba olmasa durum böyle olacaktır. Legba kozmik dilbilimcidir: Kardeşlerinin konuştu-

[16] Frobenius I, s. 229-32.

ğu dillerin yanı sıra annelerinin dilini de bilmektedir.[17] İçlerinden biri diğeriyle konuşmak istediğinde, Legba'ya başvurması gerekir. İnsanlar da aynı durumdadır; Legba da Eshu gibi bir kehanet tanrısıdır, yani tanrılarla temas kurmak istiyorsak geçmemiz gereken kapıdır o. Haiti vudusunda yakarıcılar "Baba Legba, bariyeri benim için kaldır" diye dua eder,[18] çünkü diğer tanrılar ancak Legba'nın yardımıyla kendilerini gösterir.

Bu hikâyeler, bir kozmosun eklemlenmiş bileşenleri arasında hareket edecek bir figür olmadığı takdirde, meydana gelebilecekleri daha geniş bir açıdan algılamamızı sağlar. Bir kere, böyle bir durumda, tinsel açlık ortaya çıkacaktır (Yoruba hikâyesinin girişindeki sorun "tanrıların aç kalması"dır). İkinci olarak, eklemleniş parçalanma halini aldığında, tanrılar sadece kavga etmekle kalmayıp bir tercümanı gerekli kılacak kadar ayrı dillerde konuşmaya başlar. Son olarak, bu iki detay bir araya gelerek kurbanın soybiliminde yeni bir büklüm kazanır, zira burada kurban sadece aç tanrıları beslemekle kalmaz, kurbanın faili olan hilekâr da dil bariyerlerini aşan tercüman, aracı işlevi edinir. O halde, tercüme de kurban da tam eklem noktalarında konumlanmıştır yahut ikisi de bu noktalarda vücut bulur, bu noktaları açık tutar. Zira söz konusu eklem noktaları *artus*-işçisi hilekârın, yani diller arasındaki veya gökyüzü ile yeryüzü arasındaki çatlaklarda ikamet eden açlık sanatçısının yaratımlarıdır.

Bu türden dahili *artus*-çalışmaları gerçekleştiren hilekârlar, kozmosa onu ciddi anlamda tehdit etmeksizin hayat katıyor gibi görünebilir. En azından Clay'e göre, Hermes

---

[17] Pelton, s. 72-78; Herskovits, *Dahomean Narrative*, s. 125-34 ve 149-50.

[18] Cozentino, s. 261-62. Brooklyn'de yaşayan Haitili bir topluluktaysa şöyle denmektedir: "*Papa Legbai ouvri bàryè* [Baba Legba, kapıyı aç]." Bkz. Cosentino, s. 261-62; K. Brown, *Mama Lola*, s. 46.

Olimpos sistemini "kurulu düzen *çerçevesinde*" daha esnek hale getirir; Hermes'in sınır aşımları hiyerarşiyi ortadan kaldırmadığı gibi, "Apollon'un muntazam sınırlar konusundaki ısrarının" da hakkından gelmez.[19] Keza, Fonlar da Legba'nın "*daimonik* tahripkârlığının" hanenin veya kraliyetin merkezine eriştiğini tasavvur etmez. Robert Pelton'ın da dediği gibi, "Legba'nın geçitler açma ve onları kapama gücü, onun merkezinde denetim sağlamasına mahal verilmediği takdirde, insan hayatını doğru yoldan saptırmak yerine, ona hizmet eder."[20]

Bu portrelerin ikisi de yerinde görünüyor, fakat küçük bir detayı da eklemek lazım. Hilekârların hayat hikâyeleri iki fasla ayrılır: "ilk işlerin" gerçekleştirildiği bir geçmiş dönem ve sonrasında eylemlerin süregittiği bir şimdi. Hilekârların gerçekleştirdiği ilk işler gerçekten de hiyerarşiyi bozan, sınırları aşan, merkezi denetim altına alıp kozmosun düzenini altüst eden cinstendir. Hermes'in hikâyesinden bir örnek verirsek, sığırların çalındıkları andan itibaren cinsel yolla üreyecek ve insanlarca katledilip yenecek evcil hayvanlara dönüştüğünü; Apollon sığırtmaç kamçısını sığır hırsızına verdikten sonra güç ve yetkilerin ciddi ölçüde yeniden bölüştürüldüğünü veya Hermes'i panteona taşıyanın bizatihi Hermetik kurban olduğunu söylemek doğruysa şayet, o halde, bu yeni doğan tanrının birtakım "geçiş ve giriş hareketleri"nin kozmosun yapısını değiştirdiği muhakkaktır.[21] Batı Afrika örneğinde, Legba dünya yapıldığı sırada düpedüz şeylerin merkezine dalarak yeryüzü ile gökyüzünü, bu dünya ile semavi âlemi birbirinden ayırır. Hilekârlar ilk işleriyle dünyaya ölüm de getirse, ateşi de çalsa, mazbut bir yaratıcıyı da utandırsa, eski kozmosu altüst eder ve

[19] Clay, s. 101-102.

[20] Pelton, s. 88.

[21] Detienne, *Cuisine of Sacrifice*, s. 165.

yeni olan bu dünyayı şekillendiren sınır çizgilerini yaratır (veya açığa vurur).

Gelgelelim, bu fasıldan sonra, şayet burada bahsettiğim dahili *artus*-işçisi türünden hilekârlar söz konusuysa, onlar eski ayrımları dokunmadan bırakıp, dikkatlerini bunları gözenekli ve esnek tutmaya yöneltirler. Bir hilekâr, ahmaklığıyla dünyaya ölüm getirebilir belki ama sonrasında canlı-ölü ayrımını feshetmekten ziyade, bu sınırın kendisini pazarlığa açabilecek ender karakterler arasındaki yerini alır. Clay'in Hermes'in yıkıcılıktan uzak bir sınır ihlalcisi olduğu yolundaki yorumunu destekleyen detay, *İlahi*'nin sonunda Apollon'la kurduğu dostluktur. Clay'e göre, Apollon, Hermes'in *İlahi*'deki doğal rakibidir, çünkü "Yunanlar düzeni muhafaza eden ve özellikle tanrılarla insanları birbirinden ayıran hiyerarşi ve ayrımları gözeten tanrıyı Apollon'da bulur."[22] Dolayısıyla, Hermes ile Apollon'un düşmanlıktan dostluğa geçişi, bu iki işlev arasında bir çeşit dengenin veya istikrarın ifadesidir.* Batı Afrika örneğindeyse, dünyayı birbirine düşüren kavgaların çıkmasında Legba'nın payı olduğu su götürmez ama Legba daha sonra dönüp, sorumlusu olduğu bu çığrından çıkmış durumu düzeltir. Yeryüzü ile gökyüzünü ayırmıştır belki ama ikisinin ayrı olsalar bile birleşik olmasını sağlamak için yağmuru başlatan da odur.[23] Pelton'ın şu ifadesi bu eylemlerdeki muğlaklığı iyi yakalar: "Bir aracı olabilmesi için Legba'nın ancak kendisinin katedebileceği bir mesafe yaratması gerekir... Onun başarısı ayırarak birleştirmektir."[24]

---

[22] Clay, s. 101.

* Bunun Yoruba panteonundaki muadili, Eshu ile Ifa arasındaki dostluktur. Ifa düzeni ve tasarımı temsil ettiğine göre, daha dönek bir yapıda olan Eshu'nun "en yakın arkadaşı" olmasında da benzer bir denge durumu ifade bulur.

[23] Pelton, s. 75.

[24] *A.g.e.*, s. 78.

O halde, hilekârlar başlangıçta diğerlerini birbirine düşürmek veya sınır işaretlerini yeni ve alışılmadık yerlere koymak suretiyle ayrım yaratır. Onlar bu ilk fasılda, eklemlenmiş dünyayı yapan ve yeniden yapan evcilleşmemiş *artus*-işçileridir. Fakat bu işi bitirip kendilerine uygun bir yer edindikleri andan itibaren, haylazlık diyebileceğimiz bir davranış tarzıyla şeyleri canlı tutan daha evcil figürler halini alarak yerleşikleşebilirler. *İlahi*'de Hermes'in ilk aşamadan ikinciye geçişi şöyle gerçekleşir: Başlangıçta ciddi aksaklıklar ve kozmik değişimler söz konusudur ama Apollon'la barış yaptığı anda Hermes eylemleriyle artık kozmosun şeklini değiştirmeyen dahili ve yerli bir değişim faili haline gelir (Zeus'u asla öldürmez; bir daha asla felakete yol açmaz). Aynı şey Legba için de geçerlidir: Her şeyin başlangıcında dünyayı altüst ederken, sonrasında yapımına katkıda bulunduğu yapının sınırları içindeki bir oyuncuya dönüşür.

Ne var ki, bu türden bir oyun istikrarı tam anlamıyla teminat altına almaz. Haylazlık her zaman daha tehlikeli bir altüst oluşun tohumlarını eker. Nasıl ki herhangi bir hayvan, vücudunda gözenekler veya kemikleri arasında eklemler olduğu için tehlikedeyse, kozmos da evcilleşmiş dahi olsa ortalıkta dolaşan bir *artus*-işçisini barındırdığı için risk altındadır. Tarihte büyük değişimlere gebe anlar varsa, onlara yol açan tam da başka zamanlarda mülayim olan *artus*-işçisidir. Evcilleşmiş hilekâr, evcilleşmiş ateş gibidir. Yapılı bir ocağa yerleştirilerek denetim altına alınmış bir ateş haneyi ısıtabilir ama tuğlalar arasındaki harç zamanla çatlayıp dökülür ve senenin o en soğuk gününde, ateşi canlı tutmak için üstüne odun konduğunda, alevler tuğlaların arasından yol bularak tel kafesi aşar ve evi yakar. Danimarka'daki bir Viking müzesinde sergilenen, bir Nors demircisi tarafından oyulmuş taş rölyefte, Loki'nin yüzü dudakları birbirine dikilmiş olarak temsil

edilir; sınırlandırılarak denetim altına alınmış azgın ateşin canlı bir imgesidir bu.[25] Fakat Nors mitinin daha geniş çerçevesinden bakıldığında, Loki'nin onu bağlayan bütün iplerden kurtulup, kosmosun sonunu getirecek güçlere katıldığı bir zaman gelir.



***

Canlı eklemlemenin "ayırarak birleştirmeye" muktedir olan dahili ve müphem bir tür kuvveti gerektirdiği fikri, hilekârın icat ve faaliyetlerini izah etmenin yeni bir yolunu öneriyor bize. Kurbanın icadını bir ilk örnek olarak alırsak, -en azından Yunan geleneğinde- çarpıcı olan bir şey, ritüelin eşzanlı olarak ayırması ve birleştirmesidir. Yunan kurban ritüeli insanlarla tanrıları birleştirirken, Prometheusçu hileyi (etleri kemiklerden ayırma hilesini) yeniden sahnelediği için, aynı zamanda onları bir kez daha ayırır. Bu bakımdan, Prometheus bir ayırıcı-birleştiricidir ve Marcel Detienne'in de ortaya koyduğu gibi, kurbanda "etin tüketimi tam da bu yeryüzü dünyası ile ilahi güçlerin semavi dünyası arasında iletişim kurma hareketi yoluyla tanrılar ile insanlar arasına bir mesafe koyar."[26]

---

[25] Pendlesonn, s. 24.

[26] Detienne, *Cuisine of Sacrifice*, s. 7.

Benzer türde bir birleştirme/birleştirmeme hareketine, hilekârın hayal gücünü iş başında gördüğümüz başka birçok yerde de rastlamak mümkün. Sözgelimi, hilekârın ilk hırsız olduğu durumlarda hırsızlığı genellikle gizli ve sinsicedir, ki bu onun bir dünyadan diğerine, sınırı bilfiil bozmaksızın hareket ettiği anlamına gelir (Kuzgun güneş ışığını çaldığında gökyüzüyle yeryüzü arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmak yerine, bu çizgide bir delik bulur; Hermes annesinin mağarasının kapısını kırmak yerine, anahtar deliğinden süzülür).* Hilekâr pazardaki mübadelenin faili olduğu durumlardaysa, yabancıların hısım olmadan bir araya gelmesine imkân veren bir tür alışveriş yaratır; insanlar pazaryerinde birbirleriyle temasta bulunur ama bu onları birleştirmez. Son olarak, hilekârın tanrılar için tercümanlık, insanlar için de kâhinlik yaptığı Batı Afrika hikâyelerine baktığımızda, iki sanatın da -tercümanlık ve kehanet- birleştirmeden birleştiren sanatlar olduğunu görürüz. İki sanat da bir köprü inşa eder ama bunu yaparken bir mesafeyi de açığa vurur. İkisi de *birlik* barındırmaz, bir aralığın tamamen aşılması gibi bir vaat içermez. Kehanette insanlar semavi murada anlık bir bakış atsa bile, vahiy daima bir muammadır. Kehanet, modern formlarından biri olan Psikanalitik rüya yorumununda olduğu gibi, aynı anda hem vahyeder/açığa vurur hem de peçeler. Bunlar hileli sanatlardır, dolayısıyla, Yoruba âlim-

* Hırsızlığı birleştiren/birleştirmeyen bir sanat olarak tanımlamak, uzundur kafamı karıştıran bir soruyu açıklığa kavuşturdu: Tanrılar insanlara bu dünyada ihtiyaç duydukları şeyleri neden işi dolandırmadan vermezler? Neden hilekârlar bunları gökyüzünden *çalmak* zorundadır? Cevap şu: Armağan alışverişi iki dünya arasındaki ayrımı silebilir, dolayısıyla tanrıları tanrı olmaktan çıkarabilir. Buna karşılık, gizlice yapılan hırsızlık alışveriş *ile* sınırı aynı anda mümkün kılar. Hilekârın devreye girmesiyle, gökyüzü ile yeryüzü birbirine temas etmeden temasta bulunabilir.

lerinin kehanet tablalarının kenarına Eshu'nun yüzünü oyması şaşırtıcı değildir (ki aynı yüzü, analistlerin kahve masalarına, tam peçete kutusunun yanına da yontturmak gerekir).

Bir dilden başka bir dile çeviri de yine bir Eshu-çalışması, Legba-çalışması, bir Hermes-neutik'tir ve çeviri her ne kadar iki konuşmacıyı veya topluluğu birleştiriyor gibi görünse de, aradaki alanda bu iş için ücret alan bir çevirmen olduğu müddetçe hiçbir zaman gerçek anlamda birleştirmez. Legba'nın annesi ile altı kardeşi gerçekten sıkı fıkı bir aile olsalardı, birbirleriyle konuşmak için bu yedinci oğula ihtiyaç duymazlardı. Bazen bir çevirinin orijinal olana bir pencere açtığını varsayarız ama Derek Walcott'un da dediği ve genelde olduğu gibi, "çevirmek ihanet etmektir."[27] Eski bir İtalyanca kelime oyunu olan *traduttore, traditore* de -çevirmen, haindir- iki kişiyi birleştiren çevirmenin daima ikisinin arasında durduğunu bize anımsatır.

Çeviri, kehanet, kurban, hırsızlık ve daha fazlası: Bunlar birleştiren/birleştirmeyen sanatlardır, bu yüzden hepsi de esnek bir eklemi veya geçirgen bir zar olan sınırı belirten *artus* olarak ifade bulur. Bunun bir bakıma, hilekârların ve edimlerinin müphemliği cisimleştirdiği yollu eski fikrin başka kelimelerle tekrarından ibaret olduğu düşünülebilir ama bu edimlerde bulunan hilekârları neden kadim anlamda birer sanatçı, yaratımlarını da neden birer sanat eseri olarak adlandırabileceğimize açıklık getiren bir dildir bu.

---

[27] Walcott, Jamaikalılarla Rastafaryanları konu alan *O Babylon* oyununa bu sözle başlar; bu sözü ve İtalyanca kelime oyununu Edward Chamberlin'in bir yazısından aldım.

"YEDİNCİ OĞUL DEDİKLERİ"

Eklemlerin yapılışını ve yeniden yapılışını tasavvur etmenin çeşitli yolları, bize sadece *Hermes'e Homerik İlahi* ile Douglass'ın *Narrative*'ini yeniden tarif etme fırsatı vermekle kalmaz, aralarındaki farklılıklara da açıklık getirir. *İlahi*'nin Hermes'i kabaca tarif ettiğim üç anlamdan ikisi açısından bir *artus*-işçisidir. Hermes ölümsüzleri öldürmek için eklemleri hedef alan bir Syrdon değildir ama kozmosu yeniden eklemler ve bu yolla, onun eklemli biçimini canlı tutar. Bu işlerden ilkini gerçekleştirmek için, Apollon'un dünyasının biçimini altüst etmesini, hatta o isterse, eklemlerini yeniden yapmasını sağlayacak hileler cephanesini devreye sokar.* Apollon'un Hermes'in yüzsüzce yalanları karşısında attığı kahkaha, yeni gelenin artık harici *artus*-çalışmasından dahili *artus*-çalışmasına geçebileceğinin açıkça anlaşıldığı ânı işaretler. Apollon'un kahkahası, ikisi arasındaki dostluğun vaadini de barındırır, ki bu dostluk kurulduktan sonra Hermes aynı hile cephanesiyle, Olimpos'a ait hiçbir tanrısal sınırın bir bariyere dönüşmemesini, hiçbir eklemin veya eklemleme noktasının donup kalmamasını veya kireçlenmemesini garanti eder. Nitekim, *İlahi*'nin sonunda Hermes'in tescilli bir dahili birleştirici/gayri-birleştirici olarak üstleneceği görevleri tek tek zikreden Apollon da bu vaadin farkındadır: Pazaryerini denetleme payesi ona aittir; tanrıların ve Hades'in habercisi odur; hatta kâh yalan kâh doğru söyleyen

---

* Eklemlemenin bir örneğini bu yeni terminolojiyle ifade etmem gerekirse, Hermes'in "çocukluk hırsızlığının bir nişanesi" olarak ahıra astığı et sadece onun eti yemediğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda tam da bu yolla, ölümsüzlerden birine dönüştüğünü gösteren yeni bir *artus* veya sınır çizgisi işlevi de görür. Ahıra asılı et, bu dünyanın bereketli genişliğinde, yeri değiştirildiği takdirde topolojinin okunuş biçimini değiştirecek olan yeni bir noktalama işareti, yeni bir ek yeri gibidir.

Thriler'in[‡] kâhinliği payesini alarak kendi kehanet tarzına sahip olur.

Bunlara ilaveten, hilekârın işlerini eklemler bakımından ele aldığımıza göre, *İlahi*'de bir başka *artus* eserinin ve bir başka *artus*-işçisinin daha saklı olduğunu belirtmek gerek, ki bunlar metinde çalıntı bir mektup gibi gizlenmiştir: Söz konusu eser *İlahi*'nin kendisi, işçi ise ilahiyi söyleyendir. Nitekim şiirin öyle dizeleri vardır ki, dikkatimizi kendi yaratıcılarına çekmek ve onu konusuyla özdeşleştirmek, eşitlemek yoluyla bizi bu sonuca yöneltir. Örneğin, şair ilahinin başlarında Hermes'in yeni yaptığı liri denemesini anlatır ("Zeus'un ... ve Maia'nın şarkısını söyledi...; kendisinin meşhur rahme düşüş hikâyesini");[28] o anda ilahiyi söyleyen kişiyi izleyen her dinleyicinin daha az önce görüp duyduğu şeyin eksiksiz bir anlatımıdır bu. İkinci olarak, *Homeros İlahileri*'nin çeşitli Yunan şenliklerinde daha uzun performanslara peşrev olarak söylendiğini göz önünde tutarsak, Hermes'in teogoniyi Apollon'a "peşrev makamında"[29] terennüm ettiğini söyle-

---

‡ Zeus'un balla beslenen, bilicilik sanatında usta olan ve Thriai'ler (İngilizcede "Arı-Bakireler" anlamında *Bee-Maidens*) adıyla da bilinen kanatlı üç kızı -çn.

28 *Hermes'e İlahi*, satır no. 57-59.

29 *A.g.e.*, satır no. 426; bkz. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 53-55. Nagy ve diğerleri *Homeros İlahileri*'nin daha uzun performanslara peşrev olarak söylendiği görüşündedir, fakat bu noktada Jenny Strauss Clay'in *İlahiler*'in söylenme bağlamı konusunda farklı bir görüşte olduğunu eklemem gerek. Clay'e göre, *İlahiler* bir ziyafetin (*dais*) yahut sonradan verilen isimle bir *symposion*'un bitiminde takdim ediliyordu (s. 7). Clay *Hermes'e İlahi* yorumunda ayrıca, Hermes'in sığır kesme hikâyesinin kurbana değil, ziyafete ilişkin bir köken miti olduğunu ileri sürmektedir. Onun bu savını ikna edici bulmakla beraber, diğer yorumu dışladığını düşünmüyorum (s. 119-26). Bu iki mülahaza birlikte ele alındığında, *İlahi*'de ilahiyi söyleyen ile Hermes'in özdeşleştiği savını doğrulamaktadır; Clay'in düşünce hattına göre, Hermes

yen dizelerde de yine, Hermes ile ilahiyi söyleyenin özdeşleşerek üst üste bindiğini duyarız. İlahiyi söyleyen, Hermes'in bir peşrev terennüm ettiğini anlatan bir peşrev terennüm etmektedir. Hermes'in nasıl doğduğunu ve halihazır güçlerine nasıl kavuştuğunu anlatan bu şarkı, son olarak, bu defa Hermes'in tanrıların nasıl doğup, paylarına düşen güçlere nasıl kavuştuğunu anlattığı bir şarkı içermektedir. Bu pasajların her birinde de *İlahi* kendini yansıtmakta, kendi üzerine düşünmektedir. Bu anlamda, *İlahi* tıpkı kendisinin resmini içeren bir resme; Kırkurdunun inanılması güç bir hikâye anlattığı bir Yerli Amerikan hikâyesine yahut dinleyenler onun sanatının, yaratımın eklemlerini esnek tutmak için çalışan hilekâr Legba'dan geldiğini anlasınlar diye "ben oyum, yedinci oğul dedikleri benim"[30] diye şarkı söyleyen bir Afro-Amerikan blues şarkıcısına‡ benzer.

Metnin içindeki bu ipuçlarını kabul ettik ve sanatçıdaki hilekârı gördük diyelim, bu durumda metindeki antagonist kimdir? Hermes ilahi söyleyense, Apollon'da neyi bulmamız gerekiyor? Apollon *İlahi*'nin dinleyicisi konumundadır, ilahi söyleyenin performansı da Hermes nezdinde Apollon cephesine yönelik bir tür hücumdur. Bir an için bu dinleyicileri getirin gözünüzün önüne. Hiyerarşileri, kuralları ve çizgi dışına çıkanlara yönelik utanç saldırılarıyla gündelik hayatın düzeninden çıkıp şenlikli bir etkinliğe gelmişlerdir. Hepimiz için geçerli olduğu gibi, bu dinleyicinin psişesinin de Apolloncu bir yanı vardır; oyunu kurallarına göre oynayan, aşırıya kaçacak hiçbir şey yapmayan, pazaryerinde hatasız tartı ve ölçülerle

---

de tıpkı ilahiyi söyleyen gibi, teogonisini bir ziyafet sonrasında terennüm etmektedir.

[30] Barlow, s. 49.

‡ Willie Dixon'a ait olan 1955 tarihli ünlü blues şarkısı "Seventh Son"dan bahsediliyor -çn.

karşılaşmayı uman, kendini salt insani olandan bir adım geride tutan, belki elleri takıntılı bir şekilde bir parça el sabunuyla yıkanmış vs bir yandır bu. Derken, bu yurttaşların karşısına bir şarkıcı çıkar ve lirini eline alıp, şeytan tüyü olan, zararsız bir bebek hakkında melodik bir hikâye dokumaya başlar.

Şarkıyı dinleyenler, *İlahi*'nin sonlarında Hermes'in lirini dinleyen Apollon'un yaşadığına benzer bir deneyim yaşar. Apollon liri "dermansız dertlerin dermanı" diye niteler[31] ve onun "neşe, aşk [*eros*] ve tatlı uykuyu" birleştirdiğini söyler. Belli ki, lir güneş ışığının aydınlığında geçerli olan ayrım ve disipline değil, aylaklığa ve gevşemeye aracılık etmekte ve büyülü etkisini gösterdikçe, onu dinleyen herkesi Apolloncu sınırlardan uzaklaştırarak Hermetik olanaklılığın genleşen dünyasına çekmektedir. Onun tılsımının etkisi altındaki kişi "Hermes'i düşleyen bir Apollon'a" dönüşür. Bu noktada, psikanalistlerin hırsız rüyalarını kimi durumlarda olumlu karşılaması geliyor aklıma: İhtiyatlı ve terbiyeli bir adam ya da kadın bir gece rüyasında sinsi bir tipin eve gölge gibi girdiğini görürse, çok iyi bir şeydir bu! - çünkü psişik devinime olanak vardır artık; şimdiye kadar egonun geçit vermediği şeyler artık boy gösterebilecektir.[32] Psikanalist bir arkadaşım bir keresinde bana, hayatın nasıl olup da şimdikinden farklı olabileceğini hayal bile edemez görünen hastalarına piyango bileti almalarını tavsiye ettiğini söylemişti: Talihli kazanç ümidi cebinizde dururken fantazinin kanatlarını kesik tutmak epey zordur. İnsanları şarkısıyla büyüleyen ilahici de bunları (hırsız, kumarbaz) ve diğer psişik devindiricileri anımsatır. Onun söylediği şarkı kolektif taleplerden özgürleşmenin akrabalardan çalıp onları güldürmenin,

---

[31] *Hermes'e İlahi*, satır no. 447-49.

[32] López-Pedraza, s. 85.

tesadüf yoluyla tanrıların yüzünü güldürmenin, karnın hizmetindeki bir ahlakdışılığın, anne babanın ve o parlak, başarılı ağabeyin önünde hakiki arzuyu dillendirmenin fantazisidir. Dünya yolunuza engeller koyduğunda hareket etmeye nasıl devam edebileceğinizi gösteren özlü bir nasihatler kılavuzudur bu. Yoksa siz hâlâ hileli ayakkabıları denemediniz mi? Ya da geri geri yürümeyi? Peki ya şu stratejik osuruğu?

Üstelik görünüşe göre, bu nasihatler kılavuzu kuralların Apolloncu ilkeyi yok etmeksizin ihlal edilebileceğini söylemektedir. Hikâye düzenden karmaşaya, oradan da asal kahramanlar arasında kurulan dostluğun ifade ettiği şekilde, bu ikisi arasında bir dengeye doğru ilerler. *İlahi*, bu yolla bir tersine çevirme ritüeli sahneler; bu türden festivallerin genelde olduğu gibi, sonunda tasarımın ya da daha doğru bir ifadeyle, normalde dışladığı her şeyle temas sonucu yeniden canlanan tasarımın geri döndüğü bir tür psişik kargaşa festivalidir bu. Böyle bir hikâyeyi dinleme deneyimi, ideal olarak, dinleyiciyi bütün sınırlamalardan özgürleştirmekten ziyade, bu sınırlamaların zulmünden özgürleştirir, dolayısıyla daha esnek ve değişime açık hale getirir. Hikâyeyi anlatan "Apollon ile Hermes"i ("Şefin Oğlu ile Kırkurdu"nu ya da "Yasoda ile Krişna'yı") her dinleyicinin kendi sınır aşımı ve sınırlanma dramını katabileceği ve bu dramın olası çözümlerini keşfedebileceği açık uçlu semboller olarak sunar. Herhangi bir hilekâr masalını dinleyen kişi, bir tür içsel *artus*-çalışması deneyimler, yani psişik sınırları gevşer ve nefes alır. Hermes ile Apollon'un *İlahi*'nin sonunda dost olmaları ve eklemlenmiş panteonun bu dostluk yoluyla canlanması gibi, dinleyicinin psişesi de işlevlerinin birbiriyle ilişki kurması (birleşmeksizin birleşmesi, ayrılmaksızın eklemlenmesi) yoluyla canlılık kazanabilir. Hilekâr ruhu birleştirip bütünlemekten ziyade, sunduğu politropik alışveriş

yoluyla ruhun güçlerini gerekli ayrımlarını koruyarak birbiriyle temasa geçirir.*

Kısaca, çeşitli türden *artus*-çalışmalarını sadece Hermes'te bulmayız; hilekâr anlatıları çifte bir işlev yerine getirerek, yer buldukları kültürlerin sınırlarını hem işaretler hem de ihlal eder. Anlatıdaki hilekâr anlatının ta kendisidir. Müphem uzamı yaratır ve orada ikamet eder. Claude Lévi-Strauss doğrudan hilekâr figürlerini yorumladığı birkaç yerden birinde bu noktaya parmak basar. Lévi-Strauss bir yerde[33] şöyle sorar: "Kuzey Amerika çapında [hilekârın] rolü, neden hemen her yerde kırkurduna ya da kuzguna verilmiştir?" Lévi-Strauss cevabına, "mitsel düşüncenin daima karşıtlıkların bilincinden çözümüne doğru ilerlediğini" söyleyerek başlar, ki ona göre, üçüncü veya köprü kuran bir terimin keşfedilmesini gerektiren bir çözümdür bu. Lévi-Strauss örnek olarak, birbirine paralel bir dizi karşıtlık -ölüm-hayat, tarım-savaş, otobur-etobur- verdikten sonra bazı çözümler sunar: "Avcılık" "tarım ile savaş" arasında köprü kurarken, "leş yiyici" "otobur-etobur" çifti arasında dolayım sağlar (leş yiyiciler otoburlar gibi otlanırken, etoburlar gibi et yer). "Leş yiyici" aynı zamanda Lévi-Strauss'a hilekâr muammasının

---

* Bu düşünce silsilesinde, çoktanrılı dinlerin vazgeçilmez *artus*-işçisi olan hilekâr imgesi psikolojik terimlerle ifade edilmektedir. Bu imgeyi politik terimlere tercüme etmek de mümkün, ki bu durumda hilekâr, topluluklar arasında onları ne çatışmaya sokan, ne de birlik beraberlik getiren türde bir alışverişin olduğu, dolayısıyla toplulukların birbirinden tam manasıyla ayrılmaksızın ayrı ayrı kimliklere sahip olabildiği çokkültürlü koşullarda bir aracı olarak karşımıza çıkar. "Çokkültürcülük" tartışmaları büyük oranda, (tek millet olmamız gerek! diyen) birlik savunucuları ile (kendi kimliğimizi korumalıyız! diyen) ayrılıkçılar arasında iki kampa bölünmüştür, bu yüzden de (*e pluribus unum*, yani "çokluktan birliğe" düsturunda özet bulan) o üçüncü pozisyon belirlenememektedir.

33 Lévi-Strauss I, s. 224.

çözümünü sunar, zira Kuzgun da, Kırkurdu da birer leş yiyicidir: Demek ki, "mitsel düşünce" ikisini bitki yiyenler ile et yiyenler arasındaki uzamda keşfetmekte ve Kuzey Amerika örneğinde olduğu gibi, onlara kültürel aracı genel rolünü vermektedir.

Bu kurnazca bir izah olmasına rağmen, Lévi-Strauss'un umduğu kadar kullanışlı değildir.* Yine de, hilekâr anlatılarının mitsel düşüncenin karşıtlıklar arasında köprü kurma arayışına cevaben ortaya çıktığı fikri bana cazip geliyor. Zira leş yiyen Kuzgunun otobur ile etobur arasında (ya da daha önce belirttiğim gibi, yemi çalan Kuzgunun avcı ile av arasında) bir yerde durması gibi, kutuplar arasındaki alanda yer tutan ve bu yolla onları, farklılıklarını aynı anda işaretlemek ve köprülemek suretiyle eklemleyen bir mitsel anlatı kategorisi, bir sanat kategorisi vardır. Karısını ölüler diyarından geri getirmeye çalışıp da beceremediği ve bildiğimiz haliyle ölümü yarattığı hikâyede, Kırkurdu yeraltı dünyasına giderek tam da hayat ile ölüm arasındaki bariyeri aşmış olur ama dürtülerine teslim olduğu için bariyer yerli yerinde kalır. Bu anlatının kendisi konu aldığı iki kutbun birleştirilebileceğini ama aynı zamanda da birleştirilemeyeceğini gösteren esnek bir tür eklem gibidir. Tereyağı çalan Krişna'nın hikâyesi de anne-oğul ayrımını hem aşar hem de muhafaza eder; bu bakımdan, hikâye aileye bağlılık ve bağımsızlık arasındaki ikircikliliğin sahnelenebileceği müphem ara bölgede yer tutar.

Homeros İlahileri'ne gelirsek, hikâyeyi çalıp söyleyen Hermes de, ilahici de bütün Apolloncu bariyerlerin içinde daima gizli geçitler olacağını gösterir ama ikisi de Apol-

---

* Bir kere, kırkurdu sadece leş yiyici değildir. İkincisi, Kuzey Amerika'nın başlıca üçüncü hilekâr hayvanı olan Yaban Tavşanıysa, hiçbir şekilde leş yiyici değildir (Marvin Harris, s. 200-1; Carroll, s. 302-4).

lon'u ortadan kaldırmak yerine, karşıtlıklar barındıran zihinle *oynar*. Öyle ki, hikâyenin sonuna gelindiğinde, masörle geçen iyi bir masaj seansının sonunda olduğu gibi, dinleyicinin bütün psişik eklemleri hünerle ovulmuş, kulunçları çözülmüş ve gevşemiş olur. Bu bakımdan, bütün hilekâr hikâyeleri birer *artus* eseridir. Bunlar, kimilerinin ileri sürdüğü gibi, insanları bu tür ihlallerden caydırmak amacıyla sınır ihlalini sergileyen önleyici anlatılar değil, sınır ihlali deneyimlerini, hayırlı çuvallamaları teşvik eden anlatılardır. Esnek eklemleme bir gereklilikse şayet, hilekâr hikâyeleri de öyledir; bu hikâyeler bastırılır ve karşıtlıkların sahnelenmesine mahal bırakılmazsa eğer, uyuyan sınır muhafızlarını sinsice atlatan hırsız bebeklerin düşünü kuran bu defa bizzat tanrılar olur.

***

Söz konusu "tanrılardan" biri, kendisiyle zıtlaşılmasından nefret eden bir köle sahibi, bebek de Frederick Douglass'sa eğer, kuşkusuz, ortaya hayırlı bir çuvallamadan çok, kıyametvari ve vahiysel bir hikâye çıkar. Öyle sanıyorum ki, Douglass'ın *Narrative*'i ile *İlahi* arasındaki benzerlikler üzerinde yeterince durdum; *artus*-çalışması ve eserinin çeşitli türlerine ilişkin bu fikirlerse, iki çalışma ve eser arasındaki farklılıkları, yani Douglass'ın Hermes'e hiç de benzemediği yanları saptamaya yardımcı olacak. Douglass her şeyden önce Syrdon'a veya Loki'ye benzer, yani plantasyon kültürüne eklem yerlerinden saldıran tek-hileli bir hilekârdır. *Narrative* köleliğin ezeli-ebedi hakikatlerinin dizlerine fırlatılmış dişli bir tekerlektir. Douglass plantasyon kültürünü onun karşıtlıklarını uzlaştırmak gibi bir amaçla hedef almaz; bunun yerine, o kültürün kodunu içine iyice nüfuz ederek anlamlarından soymayı amaçlar. Doğup büyüdüğü plantasyon ile Kuzey'deki okurları arasında, efendinin ve kölenin plantasyondaki

ortak yaşamlarını kavrayışları arasında aracılık eder ama bunu yaparken iki topluluğu farklılıklarını yerli yerinde bırakacak şekilde birleştiren tarafsız bir aracı gibi değil, kendi aracılık edimiyle, içine doğduğu dünyayı eklemlemeden anlatılamaz bırakan bir çevirmen/hain olarak hareket eder.

Demek ki, Douglass katiyen eklemlenmiş kozmosu canlı tutan bir dahili *artus*-işçisi değildir. O hiçbir zaman, bütünün eklemlerini sağaltıcı bir şekilde esnetirken bütünün kendisini dokunmadan bırakan oyunbaz haylazlığa meyletmez. Yıl sonu tatillerini reddetme tavrında bunu açıkça gördük. Amerikan köleliğinin Saturnalia'sı hiçbir zaman, efendilerin kölelerle bilfiil yer değiştirdiği ve masada onlara hizmet ettiği Roma şenliği[34] gibi tam bir tersine çevirme içermese bile, Douglass'ın da fark ettiği gibi, benzer etkilere sahiptir: Kölelere verilen sınırsız özgürlüğün bitiminde, eski eklemleniş yenilenmiş otoritesiyle geri döner. Douglass bu sınırlanmış gerilim boşaltma etkinliklerine iki kere katıldıktan sonra tarihsel değişimin yaratacağı deprem uğruna kendini kısıtlayarak bu eğlencelerden feragat etmiştir. Douglass bu noktada da yine Hermes'ten çok Loki'ye benzer, çünkü depremler yaratmak ve her şeyi daha kötü hale getirmek için mücadele eden kişi kısıtlanmış Loki'dir. Muziplikleriyle Asgard'a canlılık katan daha eski bir Loki de vardır ama depremler yaratan Loki'yle veya Douglass'la aynı figür değildir o.

Nitekim genç Douglass'ın Saturnalia'yı reddi, onun iç mafsalları yağlayıp iç eklemleri esneten, bu bakımdan da soytarı figürüyle sınırdaş olan hilekârların soyundan gelmediğinin ilk bariz işaretlerindendir. Amerika'da bu figürün işlevsel muadilini P.T. Barnum gibi birinde bulabiliriz. Barnum'un müzesini ziyaret etmek insanları gülmekten öldürüyordu; Barnum'un otobiyografisini okumaksa bu-

[34] Frazer, s. 189.

gün hâlâ aynı etkiyi yaratır.[35] Bu da Douglass'ta hiç bulunmayan bir özelliktir. Mizah Douglass'ın eserinde de vardır ama neşeli olmaktan çok daima muhalif olan bir mizahtır bu. *İlahi*'nin tersine, *Narrative*'de komünal gülmeceden eser yoktur. Frederick Douglass hiçbir zaman ahlakdışı oyuna çekilmediği gibi, mitsel hilekârın aksine, "aralarındaki farkı bilmeden iyilik ve kötülük etme" durumuna da düşmez. O eserinde daima açık ve net amaçlar güder ve rastlantının getireceği bereketliliğe bir an için bile göz kırpmaz. Douglass hayatı boyunca eşitlik meselesine ciddiyetle sarılmıştı ama başka konularda da çarpıcı bir biçimde gelenekselci; Hıristiyanlık ve demokratik kapitalizmin sınırları içinde faaliyet gösteriyor, bir Amerikan miti olan kendini yetiştirmiş insana kalpten inanıyordu ve erkekliğe verdiği anlamı ona zulmedenlerden devralmıştı. Douglass'a göre bir erkeği erkek yapan, samimiyeti, şefkati veya espritüelliği değil, düpedüz fiziksel gücüydü. Douglass yoldaş sevgisini vahyeden bir peygamber değildi ve Kırkurdu veya Duchamp'ın aksine, karşı cinsin kıyafetlerini giymesi söz konusu olamazdı. 19. yüzyılda, hayatını eşikte durarak, sürekli Amerikan soyluluğundaki çatlakları bulup çıkartmaya adamış şahsiyetler vardı ama Douglass onlardan da değildi.

Bunları söylemekle, hilekâr figürü ile Douglass arasında kurulacak bir benzerliğin, bu bölümün hemen başında işaret ettiğimiz sınırlarını daha bir belirtikleştirmiş oluyoruz. Ben Douglass'ın bir hilekâr olduğunu söylemekten çok, hayatında hilekâr bilincine şahitlik ettiğimiz anlar olduğunu söylüyorum. Bunlar da, bekleneceği üzere, tarihin onu -kölelik ile özgürlük, Güney ile Kuzey, siyah ile beyaz arasındaki- çoklu eşiklerde konumlandırdığı anlardır. Douglass'taki sınır ihlalcisi yan en çok da, kaçışından

[35] Barnum'un otobiyografisinin özellikle ilk baskısından bahsediyorum, zira sonraki baskılarda daha usturuplu bir anlatım göze çarpar.

hemen önceki ve sonraki yıllarda uyanır. Nitekim Douglass'ın iki dünyaya da ait biri olarak ikisi arasında gidip geldiği; iki dünyanın halen otorite için mücadele ettiği; plantasyon kültürünün halen doğallık ve saflık iddiasında olduğu, özgür bir köle ve siyah-beyaz bir yerli oğul olarak Douglass'ın bizzat çifte bir anomali teşkil ettiği yıllardır bunlar. Douglass gerçek anlamda özgürleşip renk çizgisini kabul ettiğinde, yani artık çoklu eşiklerde ikamet etmeyi bıraktığındaysa, ruhunun hilekâr yanı geri çekilir.

Geri çekilir ama her zaman bizimledir, çünkü o kalıcı *artus* eseri, yani *the Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (*Amerikalı Köle Frederick Douglass'ın Hayat Hikâyesi*) bu kavşaklardan çıkıp gelmiştir. Hilekâr hikâyelerinin hilekârın işlevini bizzat yerine getirmesi gibi, Douglass'ın *Narrative*'i de ırkçı kültürün eklem yerlerinde bir artrit atağı gibi çalışır. *Narrative*'de şekillendirme gücüne sahip eski ayrımlar (siyah ve beyaz, takvim zamanı ve mevsim zamanı, vs) dağılır ve yerlerini yeni ayrımlara (hakiki ve düzmece Hıristiyanlık, onurlu ve onursuz hırsızlık, vs) bırakır. Bu yeni eklemlenişin berraklığında, kişinin ait olduğu topluluğun evvelce küstahlık ve saygısızlık sayılan konuşması, birden başka bir topluluğun usturuplu ortak konuşması halini alır. Kitap tam da bu tersine çevirmenin, bu dönüm noktasının nişanesidir. Dahası, kitap plantasyon kültürünü öldürücü bir anomali olan eklemli siyah diliyle karşı karşıya bırakması bakımından, tüm köle anlatıları gibi, salt kendi mevcudiyetiyle eski sistemde parazit yaratır. *Narrative* bu açılardan Douglass'ın hilekârlık uğrağının *artus* eseridir. *Narrative* eski saflıkları yaralaması açısından Loki'nin ökseotuna; bereketli evreni keserek yeni bir dünya adına yeni paylara ayırması açısından Prometheus'un eti kemikten ayırmasına veya Platon'un beceriksiz kasabına benzer ve tıpkı "çocukluk hırsızlığının nişanesi" gibi, dünyanın görmesi için açıkta bir yere asılır. Nasıl ki nişane,

Hermes'in bir mağara piçi olarak değil, bir tanrı olarak yorumlanacağı yeni bir sınır işareti işlevi gördüyse, bu kitap da Afro-Amerikalıların birer köle olarak değil, itidal sahibi özgür failler olarak anlaşılacağı yeni bir referans ağı, yeni bir sınır işareti oluşturur. Bugün bu kitap halen bir izlerkitleye sahipse, bunun bir nedeni muhtemelen, tahayyül ettiği yeniden eklemleme dramının sahnelenmeye devam ediyor oluşudur. *Narrative* katiyen haylazlık ve hileyle hayat bulacak bir kitap değil, yaşayanlar ve ölüler hakkında daha önemli ve somut sorular gündeme getiren bir kitap oldu ve aslına bakılırsa, "Amerika"nın, kendisi gibi bir *artus* eserini kendine eklemedikçe (onu kendi bünyesine katmadıkça) canlı bir kolektif olamayacağını söyledi.

BİR MİZAH KORİDORU

Az önce Frederick Douglass'ın erkekliğe verdiği anlamı ona zulmedenlerden devraldığını söylerken aklımda, Edward Covey adında zalim bir kâhyayla ettiği kavgaya ilişkin anlatısı vardı. Douglass bu beyaz adamın kanını akıttığı için kendiyle iftihar etmişti: "O benim kanımı akıtamadı ama ben onunkini akıttım."[36] Douglass *Narrative*'de bu kavgayı anlatmadan önce kanı bizatihi köleliğin işareti olarak anlamlandırır: Hester Teyzesi "üstünde pıhtılaşmış kan olan inek derisiyle" kırbaçlanmıştır ve onun kırbaçlanışını gören Douglass için bu manzara "kölelik cehennemine açılan kan lekeli kapı"dır.[37] Douglass'ın kandan bahsettiği bu iki

[36] Douglass, *Narrative*, s. 113. Douglass'ın erkekliğe yüklediği genel anlam için bkz. David Leverenz, *Manhood and American Renaissance* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989), s. 108-34.

[37] Douglass, *Narrative*, s. 51. Beni Douglass'ın plantasyon kültürünün terimlerini tersine çevirirken, bir yandan da bu terimler çerçevesinde düşünüp eylediği fikrine yönelten şey Valerie Smith'in

ânı yan yana koyunca, onun Covey'nin kanını akıttığında sistemi tersine çevirdiğini ama ondan kaçamadığını görürüz. Douglass bizzat köleliğin belirlediği koşullarda bir erkek olmuştur. Bu, şüphesiz, bir tür çelişki arz etmektedir ama bu örnekte karşıtlığı, ancak pozitif olanın bir olumsuzlanmasından, yeniden eklemlemenin başlangıcından ibaret olduğu müddetçe görebiliriz. Buradaki karşıtlık şeyleri yeterince derinlemesine yeniden şekillendirmez. Bir karşıtlık karşı çıktığı şeyi salt aynalamakla yetiniyorsa, yeni dünyalara açılan herhangi bir gizli geçit keşfedemez.

Bu noktada, siyah Amerikan halk kültürünün gerçek hilekâr figürlerinden biri hakkında anlatılan bir hikâyeye dönelim. Zira bu hikâye sadece çelişmenin yahut karşıtlığın sınırlarından kaçarak özgürleşmenin bir modelini sunmakla kalmıyor, bizi kültürün tuzakları bağlamında, Douglass'ın beşeri ve tarihsel hikâyesinden, mitolojik hilekâr zekâsının işleyiş biçimine de geri götürüyor. Afro-Amerikan yerel kültüründe bugüne kadar varlığını sürdürmüş bir hikâye vardır. Hikâye bir Aslan, bir Fil ve "anlamlandırmada," yani dille icra edilebilecek binlerce mecaz hilesinin hepsinde usta olan bir Maymun hakkındadır. Tipik olay örgüsünde, bu Anlamlayan Maymun, sözümona Filin Aslanın ailesi hakkında söylediklerini ona ballandıra ballandıra anlatarak Aslanı feci dolduruşa getirir.

> *"Saçlarıma ak düşene kadar seninkilerden bahsedip durdu.*
> *Diyor ki, baban kaçığın teki, anan da orospuymuş,*
> *Abini de ormanda kapı kapı dolaşıp*
> *götdeliği satarken görmüş söz de."*[38]

---

bir yorumu oldu (Bkz. *Self-Discovery and Authority in Afro-American Narrative*, s. 22). Smith bu yorumunda Houston Baker'dan alıntı yaparak, Douglass'ın "tam da altüst etme peşinde olduğu retorik ve ideolojik yapıların kapanına kısıldığını" belirtiyor.

[38] Dance, s. 198. Anlamlayan Maymun hikâyelerinin birçok kaynağı bulunmaktadır. Öz. bkz. Dance, Jackson, Abrahams.

Daha bunun gibi tonla şey duyan Aslan öfkeden öyle deliye döner ki, yerinden fırladığı gibi File saldırmaya gider ama Fil onu pataklaya pataklaya posasını çıkarır. Hikâyenin bazı versiyonlarında Maymun bu olayın ardından Aslana sataşmaya kendini öyle bir kaptırır ki, ağaçtan kayıp düşer. Bunu fırsat bilen Aslan, Maymunun üstüne atılır ve tam onu paramparça edecekken, Mayınun can havliyle her şeye baştan başlayıp, adil bir dövüş yapmayı teklif eder (sonuçta ağaçtan düşmüştür). Aslan bu teklifi kabul eder ama tabii ki, Maymun onun elinden kurtulur kurtulmaz soluğu yine ağaçta alır. Süngüsü düşen Aslan ukala Mayınunu hikâyenin devamında birkaç kez yaralamayı başarsa da, Maymun genelde onu atlatıp güvenle ağaçtaki yerine kurulur.

> *Maymunun sesini uzaklardan duyabilirsin şöyle derken,*
> *"Bu otlar ve yeşil çimenler bittikçe yerden,*
> *Anlamlar üretmeye devam edeceğim ben."*[39]

Bu hikâyede *dozen* adıyla bilinen tek taraflı bir tür atışma oyunu,‡ rakiplerin herkesin önünde birbirlerine süslü uyaklı beyitler yönelterek hakaret ettiği bir tür sözlü düello bulunur.* Daima bir topluluğun önünde oynanan bu oyunun kazananı, en çabuk doğaçlama yapan, rakibinin kullandığı kafiyeleri en ustaca şekilde kendi sözüne büken, onun zekice sözlerine daha kıvrak bir zekâyla karşılık veren ve tüm bunları yaparak rakibini bezdirip seyirciyi

---

[39] Abrahams, *Deep Down in the Jungle*, s. 155.

‡ Afro-Amerikan topluluklarında, özellikle rapçiler arasında yeri olan ve âşık atışmalarının salt sözlü versiyonu sayılabilecek bu oyunlar İngilizcede *game of dozens* ya da sadece *dozen* olarak bilinmektedir -çn.

* Loki "Lokasenna" adlı Nors şiirinde atışma oyunu oynar ve orada toplanmış olan tanrı ve tanrıçalarla, karşılıklı taşlamalarla aralıksız devam eden bir diyalog olan *senna*'ya veya *flyting*'e girişir.

en çok eğlendiren oyuncudur. Uyaklı biçimin dışına çıkan veya rakibine fiziksel olarak saldıran oyuncuysa oyunu kaybeder. Oyunun esprisi, dili ciddiye almaksızın onunla oynamak ya da daha iyi bir ifadeyle, oyun olan ile ciddi olan arasındaki çizgide *dengede* kalırken, bir sözcük anaforuyla rakibini sersemleterek o çizginin *dışına* itmeye çalışmaktır. Oyunun İngilizcesi olan *dozen*'ın on iki sayısıyla hiçbir ilgisi yoktur;‡ bu, "sersemletmek, aptala çevirmek, afallatmak" ya da "hissizleştirmek, uyuşturmak veya güçsüzleştirmek" anlamına gelen ve tarihi en az 14. yüzyıla kadar uzanan İngilizce *to dozen* fiilinin modern bir yadigârıdır.[40] Oyunda amaç, seri ve ustaca bir söyleyişle karşıdakini afallatmaktır. Kavga çıkararak oyunu kaybedenin dildeki mecaza duyarsız hale gelerek her şeyi yüzeysel anlamıyla aldığı bir tür şuursuzluğa düşürülmesi anlamında "şaşkına uğratıldığı" söylenir.[41] Kazanan ise Anlamlayan Maymun ilan edilir, zira Maymun, Aslana karşı "mecazla sersemletme" yöntemini uygulayan, yani onu seri anlamlandırma çemberleriyle kuşatarak serseme çeviren politropik bir dil ustasıdır. Bu anlamda, sersemletilmek kişinin bir tür idrak yetersizliğine sürüklenmesi; anlamlandıran bir mahluk olmaktan çıkıp yalan yahut mecazlar hakkında en ufak fikri olmayan, kas yığınından ibaret bir hayvana, etobur veya otobur olabilecek ama asla aracı olamayacak bir hayvana dönüşmesidir.

Atışma oyununda rakipler birbirlerinin ailelerine, en başta da annelerine hakaret eder. Bu durumda Anlamlayan Maymun hikâyesi, bu gibi şeylerin ciddiye alındığı bir dünyadan; bir çocuğun "aileni savun," "annene hürmet et" denerek kulağının çekildiği ve bu emirlerin her ne kadar çocuğun dünyasını şekillendirip güvenli kılsa

‡ İngilizcede *dozen* "düzine" anlamına gelir -çn.

40 Sözcüğün kökeni için bkz. *Oxford English Dictionary*.

41 Kimberly Benston'dan akt. Gates, *Signifying Monkey*, s. 52.

da, onu bir biçimde kısıtladığı bir dünyadan geliyor olmalıdır. Zaten tiye aldığı benzeri kurallar hiçbir çiftdeğerlilik barındırmıyor olsa, bu oyunu oynamanın ne anlamı kalır ki? Böyle bir oyunun sırf varlığı bile kuralların bazen olanak açmak ve canlılık kazandırmaktan çok, kısıtlayıp körelttiğine işarettir. Bu türden kısıtlamaların kapanının hissedildiği durumlardaysa Anlamlayan Maymunun maskaralıkları bir çıkış yoluna işaret eder: Bu maskaralıklar bize, bütün kültürel buyruklardaki sembolik veçheye gözlerimizi açmamızı ve bu bilinçle, onları ciddiye almayı bırakmamızı salık verir. Zihnin Maymunu biz onu şekillendirecek ve onunla oynayacak zekâ kıvraklığına erişene dek bizi oyuncak gibi evire çevire şekillendiren değişken göstergeler ağına gözlerimizi açar. Maymunun ağacına tırmanmak, kişinin kendisini içinde yaşadığı kültürün sarsılmaz kategorilerinden soyutlaması ve onlarla "anlamlaması" anlamına gelir, ki bu da söz konusu kategorilerin ciddi olduğunu (zaten ciddi olmasa hakaret sayılmaz), fakat bu ciddiyetlerine mizahla nüfuz etmenin de mümkün olduğunu (zira oyun oyunculardan Aslanın kaslarıyla verdiği tepkiyi değil, giderek artan bir zekâ kıvraklığı sergilemelerini talep eder) fark etmesi demektir.

Bu atışma oyununda rakipler bir şeyi kastetmek ile sadece söylemek, gerçek ile kurmaca, aile sevgisi ve aileye saygısızlık, kutsal ile profan, gerçekteki *anan* ile uyaklı söyleyişteki *anan*‡ arasındaki farkla oynar. Oyun, tüm bu şeylerin birbiriyle eklemlendiği kuvvet alanında dengeyi gerektirir. Deyim yerindeyse, eklemlerde ve eşiklerde dengeyi gerektirir. Oyunun kaybedeni, yani dengesini yitiren ve kendini bu ikilikler hattının kültürel onaylı tarafına adayanlar, tüm atikliği ve hafifliğiyle anlamlandıran zihinden kayıp bedene düşer. Kaybeden yerçekimine yenilmiştir; ciddileşir, bağlanır ve gerçekteki *anasını* savun-

‡ Karşıdakinin annesine edilen hakaret kastediliyor -çn.

maya geçer. Kaybedenin mizah duygusu buharlaşırken, kazanan hafif bedeni ve yerli yerinde duran mizah duygusuyla ağacında tüneklemeye devam eder.

Demek ki, gerçek çiftdeğerliliğin, müphemliğin söz konusu olduğu, yani kişinin aynı anda içtenlikle hem "ben anneme bağlıyım" hem de "ben anneme bağlı *değilim*" diyebildiği yerde, kaybeden, karşıtlığın tek bir yanını seçen kişi olur. Böyle bir tek taraflılığın göstergesi, tebessümsüz bir karşıtlıktan çok, mizahsız bir karşıtlıktır. Bu noktada, "mizah" anlamındaki *humor* sözcüğünün eski anlamına başvurmak faydalı olabilir: Vaktiyle sıvılara (beden salgılarına) gönderme yapan bu sözcük nem, sıvı ve ıslaklıkla ilişkili Latince *umor* kökünden gelir.[42] Müphemliğe mizahla yaklaşmak onu gevşek tutmak demektir, zira mizah karşıtlıkların birbiriyle buluştuğu eklem yerlerinde yağ gibi kayganlaştırıcı bir vazife görür. Mizah ortadan kalktığında muğlaklık kutuplaşır ve çatışma doğurur. Bunu Eshu ile iki arkadaşın hikâyesinde görmüştük: İki arkadaş Eshu'yu tanımadıkları, tarlalarını aynı anda hem ayıran hem de ayırmayan yoldaki güler yüzlü, hafif gövdeli figürü hürmet ve içtenlikle karşılamadıkları takdirde, birbirlerine karşı ciddi şekilde saflaşıp kavga ederler.

Marcel Duchamp'ın bir sözü, burada anlatmaya çalıştığım denge için harika bir imge sunuyor. Ressam arkadaşı Francis Picabia'yla birlikte katıldıkları, sanat akımlarının tarihi konulu bir konuşmada Duchamp kahkahanın karşıtlığa yararlı katkıda bulunduğunu şöyle kaydeder: "Dada bir olumsuzlama hareketiydi ve bu olumsuzlamadan dolayı kendisini tam da olumsuzladığı şeyin bir uzantısına çevirdi. Buna karşılık, Picabia ile ben yolu evvelce düş imgelemine, sonunda da Sürrealizme çıkan bir mizah koridoru açmak istedik."[43] Öyle sanıyorum ki, burada mesele,

[42] Barnhart, s. 496-97.

[43] Akt. Paz, s. 81.

Dada'nın Fransız burjuva kültürüne *karşı* iş görmüş olmasıdır, fakat tam da Douglass'ın kendi "erkekliğini" ona zulmedenlerden türetmesi ve bu yüzden de onlardan kaçamaması gibi, Dada da işte bu karşıtlığından ötürü hiçbir zaman, başkalarının koyduğu koşullara bir tepki olmaktan öteye hiçbir zaman geçememiştir. Bu saf karşıtlık tuzağından kaçış, burada "mizah koridoru" denen üçüncü bir şeyle (yem hırsızı, leş yiyici), sıvının yeni alanlara hareket etmesini sağlayacak bir delikle, bir gözenekle mümkündür. Şunu da eklemek gerekir ki, Duchamp bu mizah koridorundan geçip sürrealizme ilerlerken, çok geçmeden, onu buradan çıkaracak başka bir koridor aramaya koyulmuştur. Sürrealizmin kendisi çok hızlı bir şekilde programatikleşmiştir. André Breton sürrealizmi bırakıp satranç oynamaya başladığı için Duchamp'a yıllarca kızmıştır; Sürrealizmin Papası tam anlamıyla politropik olan hiçbir sanatçının kendi düş dünyasından kaçıp gitmesini istemese de, Duchamp'ın gözleri hep çıkış kapısında olmuştur.*

O halde, karşıtlıkların kuvvet alanında iş gören yaratıcı bir ruhun kendi dengesini koruduğunu, oturduğu ağaçtan düşmediğini, dolayısıyla çevresini kuşatan karşıtlıkları aşıp behemehal ilerleyebileceğini bize gösteren işaretlerden biri de bu mizah veya hafiflik dokunuşudur. Bir örnek daha verirsek, Allen Ginsberg'ün ilk şiirlerinden biri olan "Amerika"nın son dizesini düşünün: "Amerika, o biçim [*queer*] bir omuz da ben veriyorum şu dönen çar-

* Duchamp tarzını sonuna dek korudu. Francis Naumann bunu şöyle anlatıyor: "[Madam Duchamp] ve kocası ... her akşam uyumadan önce birbirlerine komik hikâyeler okumayı âdet edinmişti. Bu sayede yatağa gitmeye yakın bol bol gülmüş oluyorlardı. 2 Ekim 1968 akşamı okuma sırası Duchamp'taydı ve hikâyenin canalıcı noktası geldiğinde ikisi, her zamanki gibi, ağız dolusu gülmüştü. Fakat o akşam Duchamp gülerken gözlerini sessizce kapayıp son nefesini verdi" (Naumann, s. 67).

ka."[44] Buradaki ses "Amerika"yla da, *queer* olanla da karşıtlaşmaz, bunun yerine doğrudan ekleme yerleşir. Her iki kutba da yakalanmak istemeyen bir vatansever/eski vatanseverin, içeriden/bir dışarlıklının sesidir bu. Bu dengeleme edimi, Ginsberg'ün yeteneğinin, yaptığı etkinin ve sanatının bir parçasıydı. Ginsberg politikada komünistleri de kapitalistleri de aynı ölçüde rahatsız eden sayılı modern sanatçıdan biri olmayı başarmıştı. FBI ve CIA onun hakkında kabarık dosyalar tutarken, polis ajanları onu Küba ve Çekoslovakya'dan sınırdışı etmişti. ABD Federal Narkotik Bürosu bir keresinde, Çekoslovakya'da Ginsberg aleyhinde yayınlanan bir bildiriden ödünç bir dille ona karşı bir yıpratma kampanyası tertiplemişti (her iki taraf da Ginsberg'ün "normal bir insanın -üzülerek belirtiyoruz ki- tüküreceği cinsten hal ve hareketler sergilediğini" ilan ediyordu), ki iki soğuk savaş düşmanının kuraldışılık korkusunda birleştiği ender rastlanır bir işbirliğiydi bu.[45]

Mesele şu ki, Duchamp bu "mizah koridoru"ndan bahsederken veya Ginsberg vatansever-*queer*'i oynarken duyduğumuz ses, temkinli ve makul olumsuzlaşmaya düşmeden, dolayısıyla tam da karşı çıktığı şeyin kapanına kısılmadan, eklem yerinde dengede kalmayı uman hafif gövdeli Maymunun sesidir. Bu dengede kalma çabası, karşıtlığın olamayacağı anlamına değil, kahkahanın suları olmaksızın beslenemeyeceği anlamına gelir. Simon Weil bir yerde, "karşıtlığın bir aşkınlık manivelası" olduğunu söyler,[46] ama bu manivela onu kaygan tutacak yağ olmadan, "mizah" dediğimiz o sıvı olmadan iş görmez: Erken dönem sürrealizmin gülümsemesi; Apollon'un Hermes'in yalanını dinlerken attığı kahkaha; Yasoda'nın Krişna'yı

[44] Ginsberg, *Collected Poems*, s. 148 [Alıntı şiirin Cevat Çapan çevirisinden -çn.]

[45] Hyde, *On the Poetry of Ginsberg*, s. 240-51; öz. bkz. 244-45.

[46] Simon Weil'den akt. Robert Hass, *Twentieth Century Pleasures* (New York: Ecco Press, 1984), s. 202.

dinlerken yüzünde beliren tebessüm; sahilde Odysseus'un karşısına çıkan Athena'nın gülüşü; daha önce de andığımız gibi, kurduğu tuzakta o serseri hırsızın kokuşmuş kartvizitinden başka bir şey bulamayan avcının durumunu düşünerek, "kırkurtlarının bir espri anlayışına sahip olduğu ... sonucuna varmamanın güç olduğunu" söyleyen[47] doğabilimcinin tebessümü hep aynı işlevi görür. Bir Anlamlayan Maymun hikâyesini icra eden rapçi; kendisine Yedinci Oğul diyen blues şarkıcısı; bir mizah koridoru açan Duchamp; polis bürokrasisinin asık suratlı koridorlarından kaçan Ginsberg: Onların hiçbiri Tarihin Aslanları değildir; onlar, eklemlenmiş dünyayı en azından canlı tutan, bazen de içinde mutlaka tekil dünyaların saklı olduğu o bereketli çokluktan yeni dünyalar ortaya çıkabilsin diye daha alengirli bir hileye girişerek sınır işaretlerini çalan *artus*-işçisi Maymunlardır.

Kitabın ilk kısmında başka hayvanların Kırkurduna sürekli "Bu benim tarzım, Kırkurdu, senin değil" dediği bir hikâyeyi yorumlamış ve bu hikâyenin dünyada içgüdüsel herhangi bir yaşam tarzından mahrum olan veya bundan kaçan, bu yüzden de başkalarını taklit etmek veya yaratıcı yalanlar/kurgular uydurmak suretiyle kendi "tarzını" oluşturan bir zekâyı konu aldığını söylemiştim. Anlamlayan Maymun hikâyesindeyse Aslanın bir "tarzı" vardır, zaten sorun da kısmen budur. Aslan kavga yanlısı bir koda ve aile şerefini üstün tutan bir ahlak dizgesine bağlıdır, yani bunların uydurma ve değişebilir şeyler olduğunu akıl edebilecek Maymun zekâsına sahip değildir.

Bu başka türlü bir hikâye olsaydı, Aslanın kendi "tarzı"na olan bu bağlılığı, tıpkı Frederick Douglass'ın adanmışlığı gibi bir erdem olarak karşımıza çıkardı. Douglass (adını üç dört kez değiştiren, kendine Kızılderili diyen,

[47] Leydet, s. 65.

beyaz adamın ahlak kurallarının büyüsünü bozan) kıvrak zekâlı, anlamlayan retorik üstadı olmadığı zamanlarda, Hıristiyan Kilisesinin ahlak kodunun el üstünde tutulmasında direten ve "kapkara" annesinin firavun kadar güzel, üstüne bir de kitapsever olduğunu herkese duyuran kaslı Aslan olmuştur. Douglass tarihin bir aktörü olmuş ve tıpkı Aslan gibi başına bela alarak dayak yemiştir. Ismail Reed'in Ralph Ellison hakkında yazdığı şu şiir pekâlâ Douglass hakkında da yazılabilirdi:

tarihin dışındayım,
keşke fıstığım olsaydı
biraz;
mağarasında
aç görünüyor.

içindeyim
tarihin,
daha açmış
sandığımdan.[48]

Sanki Douglass'a şöyle demişlerdir: "Frederick, Amerikalılar seninkiler hakkında neler söylüyor, kulaklarına inanamazsın! Frederick, hele anan hakkında dediklerini aklın hayalin almaz!" Bunun üstüne, Douglass zıvanadan çıkarak canavarın peşine düşmüş ve onunla savaşayım derken kendini helak etmiştir. Tarih onu yemiştir. Anlamlayan Maymunun hikâyesi ile Frederick Douglass hikâyesini mukayese etmek için iki bölüm önce Lévi-Strauss'tan ödünç aldığım bir imgeye geri dönmem gerekiyor: Rahatsız edici Douglass şeylerin merkezine ulaşmayı başarır başarmaz, dışarı atılmak yahut kusulmak yerine, bilakis yenmiş ve bünyeye katılmıştır. O artık Amerika'nın içindedir. Resim-

[48] Reed, s. 50.

leri posta pullarına basılmıştır. Beyaz adamın retoriğini kurcaladıktan sonra kamusal alanda kendine has bir retoriği yürürlüğe koyarak bu retorikle özdeşleşmiş ve bu özdeşleşmeyle birlikte Maymun, cismani dünyada rol almaya ve acı çekmeye istekli bir hayvan olan Aslana dönüşmüştür.

Ne var ki, gerçek bir insanın eşiktelikten aksiyona doğru ilerlediği bir olay örgüsü bizi Maymundan ve onun Tarihin Aslanlarına yönelttiği eleştiriden uzaklaştırır. Anlamlayan Maymun açısından Aslan kendisini kendi kültürel koduna yine kendi eliyle hapsetmiştir. Aslan açısındansa bu büyük ihtimalle bir "kod" bile değil, Şeylerin Her Zamanki Halidir. Zaten Maymun da durumu böyle algılamadığı için, söz oyunları vasıtasıyla Aslanla oynayabilir. Aslan, bu açıdan, ucuna yem takılı bir oltadaki anlam katmanlarını göremeyen, bu yüzden de başkasına yem olan balık gibidir. Kırkurdunun bufaloları kendi içgüdüsel savunmalarıyla, yani yerleşik tarzlarıyla tuzağa düşürüp elindeki korkulukla kaçırtarak uçuruma sürmesi gibi, Maymun da Aslanı sırf imgelerle kışkırtarak kavgaya sürükler.

O halde, belli bir tarza katı bir şekilde bağlanmaktansa, mesafeli hareket etmek; bir tarza sahip olurken, ona bir parça mizah katabilmek yeğdir. Ama belki de en iyisi, herhangi bir tarza değil de, kendi tarzını eldeki malzemelerden sürekli yeniden yapacak ve kendi yolunu sürekli yeniden çizecek zekâya sahip olabilmektedir. Afro-Amerikalılar kendi hilekâr figürlerine tam da böyle bir zekâ atfeder; bir kitabına uydurup "çıkışsızlıkta bir çıkış yolu" bulmak gibi fevkalade bir yetenektir bu. Robert Hemenway'e göre, Tavşan Arkidiş, "çıkışsızlıkta bir çıkış yolu bulma zekâsı sayesinde ayakta kalan bir halkın çalılıklarda ikamet eden temsilcisidir."[49] Zora Neale Hurston'a göre, bir diğer Afro-Amerikan hilekârı olan High John de Conquer

[49] Hemenway, s. 9.

(Fatih John) da aynı şeyi yapar: "İhtiyar Massa ile İhtiyar Miss ve yavruları, kâh Tavşan Arkidiş'le birlikte güler, kâh onunla alay eder ... ve türlü hileleriyle çıkışsızlıkta bir çıkış yolu bulan Fatih John hep oradadır."[50] Doğu Saint Louis'in mümtaz şairi Eugene Redmond'dan duyduğuma göre, çeşitli bölgelere dağılmış ve kültürleri de aşınmaya uğramış olan diyaspora siyahları çocuklarına "çıkışsızlıkta bir çıkış yolu bulmalısın" diye nasihat edermiş.[51]

Afro-Amerikalılar bu nasihatin ne kadar ciddiye alınması gerektiği hususunda pekâlâ bir iç çekişme yaşıyor olabilir; geleneği keşfedip geri kazanma çabasında olanlar ile bağlamsızlık bağlamında hayatı götürme yönündeki Amerikan yetisini bir siyah olarak üstlenmekte kazançlı bir serbest oyun fırsatı görenler arasındaki bir çekişme olarak düşünebiliriz bunu. Anlamlayan Maymun hikâyesi böylesi her çekişmede daima serbest oyun tarafına düşer. Bu hikâye ilk olarak, ırkçı bir dünyada çıkışsızlık yolundan gitmenin siyah adamlar ve kadınlar için bilhassa faydalı olacağını ima eder. Elverişli her yaşam tarzının dokusunda, "siyah" sözcüğünün kelimenin tam manasıyla "güçsüz" veya "işsiz" anlamına gelebildiği bir renk hiyerarşisi varsa şayet, renkli insanlar pekâlâ çocuklarına mecazi olanın özgürlüğünü salık verebilir. Dili düz anlamıyla alanların onun yapıntılarına esir düşeceğinin bilgisiyle, Anlamlayan Maymunun hikâyesini, ağızdan çıkan her sözdeki çoklu anlamları işitebilen o üçüncü kulağı açacak bir retorik el kitabı, öğretici bir hikâye olarak çocuklarına anlatıyor olabilirler.

Gelgelelim, Anlamlayan Maymunu salt ırk meselesine ilişkin bir hikâye olarak okumak tam da onun bizi ikaz

---

[50] Hurston'dan akt. Dundes, *Mother Wit*, s. 543.

[51] Eugene Redmond'un bir radyo konuşmasından. Şairin Afro-Amerikan şiiri konusundaki kitabı için bkz. *Drumvoices* (Garden City, New York: Anchor Books, 1976).

ettiği tuzağa düşmek olur. Çünkü Anlamlayan Maymun, dünyayı okumakla ilgili bir hikâyedir ve bu da, derinizin rengi ne olursa olsun yararlı bir beceridir. Aslanın üstüne atıldığı zalim Fil pekâlâ bir beyaz adam temsili olabileceği gibi, ırkı ne olursa olsun, dünyayı yeterince derinlikli okumayı beceremeyen herhangi birinin zalimliğinin tecessümü olarak da okunabilir. Afro-Amerikan hilekâr hikâyeleri bir bağlamda, ezilmiş bir halkın marjinalleştirilmeyi reddedişiyle ilgiliyken, başka bir bağlamdaysa uykudan uyanmış insan zihninin özgürlüğüyle, iktidardakilerin her zaman sahip olmadığı türden bir özgürlükle ilgilidir. Maymun, Aslanın köktenciliğindeki kıyıcılığı onu saltolarıyla zıvanadan çıkartmak, sığ yorumlarının onu nasıl da insafsızca gemlediğini göstermek için kullanan bir dövüş sanatları ustası gibidir. O halde, dinleyicisine her birimizin içine doğduğu, bizi bir anlamda yaratan sembolik dünyanın başka bir anlamda bizim kendi yaratımımız olduğunu hatırlatan öğretici bir hikâyedir bu. Dilbilimcilerin dediği gibi, tek tek sözcüklerin anlamı dilin bütünsel bağlamından türer ama dilin bütünü de anlamını içerdiği sözcüklerden alır. Keza, insanları da kendi kültürleri yaratır ama o kültür aynı zamanda insanların yaratımıdır. Yaşama tarzımız bizden ayrı bir varoluşa sahiptir ama biz onu yaşamadıkça var olması mümkün değildir. Her durumda başkalarının şekillendirdiği bir hikâyenin içinde yaşıyoruz ama bu hikâyenin şekillendirilmesine de her zaman iştirak ediyoruzdur. Bizden önce büyük şairler yaşamıştır ama halen kendi hayatlarımızın şairi olma şansına sahibizdir. Tanrılar bizim üstümüzdedir, tamam ama onları açlıktan sakınmamız için bize ihtiyaçları vardır.

Bu paradoksların "ama"dan sonraki kısmını unuttuğumuzda, yani yaşama tarzımızın yabancıların ördüğü bir ağ misali, canlandırmak yerine körelten bir örüntü misali etrafımızı aldığı hissine kapıldığımızda, eğer şanslıysak,

Zihnin Maymunu haşarı gevezeliğine başlayarak bizi uyuşuk uykumuzdan uyandırır. Maymun, kalın kafalılıkta diretenleriyse, kodu fazla ciddiye almakla kendilerine nasıl bir işkence çektirdiklerini onlara gösterecek şekilde mecazla afallatma rutinine koyulur (ki bu işkencenin acısı, kodun kendisiyle bizzat oynayabileceklerini fark ettikleri anda ortadan kalkar).

John Stratton Hawley, benzer yıkıcılıktaki çocuk Krişna üzerine yazdığı bir makalede, herhangi bir topluluğun bu kural tanımaz karakterleri gerçekten hangi nedenle birer tanrıya veya kültür kahramanına çevirmiş olabileceği sorusunu sorar. Hawley cevabını bulmak için bu soruyu tersine çevirmemiz gerektiğini öne sürer: Kural tanımayan belki de hilekârlar değildir; kuralsızlığın ve zulmün gerçek müsebbibi belki tam da bizim kurallarımız ve düzen ihtiyacımızdır.

> Vahşet düzeninin hakim olduğu bir çağda yaşıyoruz. Bürokratik katakullinin, akıl almaz boyutlarda bir insani acıya sebebiyet verecek ve onu meşrulaştıracak şekilde kullanıldığına şahit oluyor ve gün be gün, teknolojik saatin her devri daimiyle topyekûn imhamızın daha da yaklaştığını fark ediyoruz. Her ne kadar 20. yüzyılda karşımıza çıkan şekilleriyle bilhassa dehşet verici olsalar da, bu gerçekliklerin kökleri tarihin derinliklerine dayanmaktadır ve Hindistan toplumunda da bizim toplumumuzda olduğu kadar yaygındır.
>
> Gelgelelim Hindistan toplumun yapısal zulmüyle daha eskiye dayanan tecrübesinden ötürü, alışılmışın dışında özgürleştirici olan bir Tanrı nosyonu yaratmıştır. Tanrıyı bizim akıl ve ihtiyat duvarlarımızın dışında aylak aylak dolaşıp, içeriye baskın düzenlemek için fırsat kollayan cinste bir varlık olarak algılamak, böyle harikulade ve azametli bir detaylılıkla diktiğimiz yapı-

> ların nihai anlamını ve otoritesini sorgulamak anlamına gelir. Aklın ürettiği bu makineler, bu sınır ve çizgiler bize çoğu kez pahalıya patlar; hal böyleyken, Krişna mitolojisinde bunların altüst oluşunu izlemenin bize bariz bir keyif vermesine şaşmamak gerekir.[52]

Bu modele göre, beşeri kültür insanların aleyhine döndüğünde, hilekâr bir tür kurtarıcı olarak belirir. Bu dünyanın şekillenmesinde bizim de rol aldığımızı unutup, ölmüşlerin bize bıraktığı şekillenimlerin kölesi haline geldiğimizde, cingöz bir *artus*-işçisi çıkagelip, bazen eski sınırları öyle baştan sona silebilir ki, geriye bir tek çıkışsızlık kalır. İşte o noktada yaratım sanki tek bir çizikle başlayacaktır; *artus*-işçisi bunu, bazen sadece eski ayrımları gevşetmek, bazen birlikte rahatça hareket edebilsinler diye eklemleri yağlamak, bazen de "kurallar"ın yasakladığı yerde alışverişin başlaması için o eklemleri yarıp açmak suretiyle yapar. Kısaca, kültürün şekli bizatihi bir tuzak haline geldiğinde, hilekârın ruhu bizi derinden derine şekil değiştirmeye yöneltir. O Çin köyünün eskimiş sessizlik kodu artık bir işe yaramadığında, utanmaz Maymun (bu defa "Çıkışsızlığa Uyan" anlamındaki Sun Wu-K'ung adıyla) göçmen çocuklarına kendini göstererek, onların yeni bir dünya eklemlemesine yardımcı olur. Kitabı Mukaddes'teki Ham meseli, insanların köleleştirilmesini meşrulaştırmak için kullanıldığında, Frederick Douglass adında biri çıkar ve köleliğin kendi iç mantığı yüzünden nasıl "çok geçmeden Kitabı Mukaddes'e aykırı hale geleceğini" gösteren kurnazca bir tersine çevirme hilesi yapar.[53] Anneye hürmet etmeyi buyuran kutsal emir bir nedenle güçlendirmek yerine köreltip zayıflatmaya başlarsa, Anlamlayan Maymun çıkagelir ve eriklerin yansımasını gö-

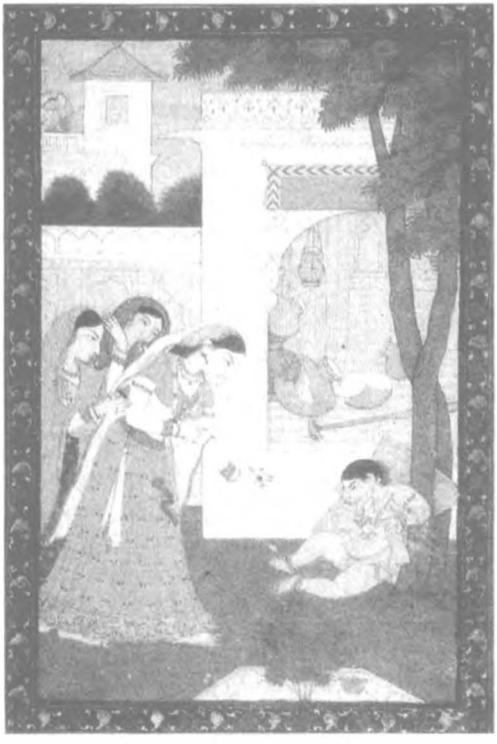
---

[52] Hawley, *Parabola*, s. 12-13.

[53] Douglass, *Narrative*, s. 50.

rüp suya dalan ahmak Kırkurdu gibi bilinçsiz bir refleksle tepki vermeye artık ihtiyacımız kalmasın diye "saf ve masum anan" kodunu nötr "anan" koduna çevirir. Zihnin Maymunu insanların yaşadıkları dünyanın eklemleniş ve ifade edilişinde bizzat payı olduğunun, dolayısıyla ihtiyaç halinde onu yeni baştan yapabileceğinin farkındadır. Bu Maymunu uyandırmak, yaratımın eklemleriyle, sanatın olanaklarıyla oynama imkânına uyanmak demektir.

SONUÇ



12

KEHANET[1]

Ben kâhin değilim. Benim işim, eskiden duvarların olduğu yerde pencereler açmak.
– Michel Foucault[2]

Şiirselleştirilmiş bir kültür ... gerçek duvarı ancak renkli boyanmış duvarların ardında, hakikatin gerçek mihenk taşlarını da kültürel yapıntıdan ibaret olan mihenk taşlarının tam zıttında bulacağımızda ısrar etmez. Şiirselleşmiş kültür, tam da bütün mihenk taşlarının bu türden yapıntılar olduğunu kavrayarak, hep daha çeşitli ve renkli yapıntılar yaratmayı amaç edinmiş bir kültürdür.
– Richard Rorty[3]

BOLLUK BEREKET

Çin'den Hindistan'a uzanan yolculuklarında, Maymun Kral ile muteber hacı Tripitaka'nın yolları, kötü canavarların onları yemek için hazır beklediği kasabalardan geçer. Bu canavarlar karşılarına hep

---

1 Bu bölümde kehanet konusunda notlarla belirtemeyeceğim kadar çok yararlandığım ve yazılmalarına minnettar olduğum kitaplar şunlar: Steiner, *After Babel*; Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (*Olumsallık, İroni ve Dayanışma*) ve Brown, *Love's Body*. E. M. Forster'ın *Aspects of the Novel* (*Roman Sanatı*) kitabında da kâhince ses üzerine aydınlatıcı bir bölüm yer alıyor.

2 Foucault bu sözü felsefe profesörü Hubert Dreyfus'la (University of California, Berkeley) bir konuşması sırasında söylemiştir. Dreyfus ise, Foucault'nun sözünü 27 Mart 1995'te Kenyon College'daki bir konuşmasında aktarmıştır.

3 Rorty, s. 53-54.

kılık değiştirmiş olarak, genelde de bilge ve yaşlı Taocular kılığında çıkar ve iyi niyetli Tripitaka'yı her seferinde kandırmayı başarır. Maymunsa bu tuzağa düşmez. Canavarlar yalan söylediğinde, Tripitaka (tıpkı Odysseus'un Giritli yalanlarına kulak veren domuz çobanı gibi) işittiği şeyin hakikat olduğunu sanarken, Maymun şöyle bağırır: "Burada aslında kim olduğunu bilen biri var! [...] Bu ateş gibi yanan gözler ve elmas gibi keskin gözbebekleriyle, ben, ihtiyar Maymun, iyi ile kötüyü birbirinden ayırt edebiliyorum!"[4] Maymun "algı yetisine sahip olandır."[5] "Şeytani miazma"yı defeden ve çarpık olanı gerçekten ayırabilen özel bir görme yetisine sahiptir o.

Bu kitapta sürekli yinelediğimiz izleklerden biri de şu oldu: Hilekârlar kişinin bir şeylerin iç yüzünü görmesine yardımcı olabilir, bu bakımdan da onlarda bir parça kâhinlik vardır. Ben de bu son bölümde, kitap boyunca kurduğum anlatıdaki bu izleği, tıpkı mumcuların fitil yapacakları ipi, yandıkça bükülüp alevi daha iyi taşısın diye çektiği gibi çekip seçikleştirmek istiyorum. Örneğin, I. Kısmın sonunda, hilekârların "daha yüksek bir hakikati anlatan yalanlar" konusunda özel bir içgörü sunduğunu öne sürmüştüm. II. Kısımdaysa bir tür "kehanetvari olumsallık"tan bahsetmiş ve sözgelimi Hermes ile Eshu'nun yaşadığı rastlantısal olayların bazı mesajlar taşıdığını, şeylerin gizli tasarımını görmek için fırsatlar sunduğunu söylemiştim. Utanmazlığın bile kâhince bir yanı vardır. Gnostik *Tomas İncili*'nde İsa'yı konu alan bir meselde şöyle anlatılır: "Müritleri sordu: 'Bize kendini ne zaman göstereceksin, seni ne zaman göreceğiz?' İsa şöyle dedi: 'Elbiselerinizi çıkardığınızda utanmadığınız zaman.'"[6] Son nefesini verirken elbiselerinin çıkarılmasını isteyen Aziz

[4] *Journey II*, s. 238.

[5] *A.g.e.*, s. 236.

[6] J. Z. Smith, s. 1.

Francis hakkında anlatılan hikâyelerde de karşımıza çıkan bu izlek, ilahi olanın her tür utanç-utanmazlık ayrımının ötesinde olduğunu, dolayısıyla görünüşte utanmazca olan bir örtü kaldırma ediminin cennete girmenin önkoşulu olduğunu ima eder. Bu nedenle, hilekârların "utanç örtülerini çaldığı"[7] ya da genel anlamıyla, (Krişna, Eshu ve Maymunun yaptığı gibi) daha mazbut kişilerin kıyafetlerini çaldığı bütün hikâyeler birer kehanetvari utanmazlık hikâyesi olarak okunabilir.*

Demek ki, hilekâr mitolojisinde kâhince bir içgörü izleği olmakla beraber, görünüşte kendisiyle çelişen bir izlektir bu. Kehaneti doğruluk, ahlaklılık ve dolaysız bilmeyle özdeşleştiriyorsak eğer, yalan söyleyip hırsızlık yapan ahlakdışı ve arabulucu bir kâhinden bahsetmek biraz tuhaf kaçacaktır. *Homeros İlahileri*'nde Hermes, Apollon'un kehanet güçlerinden kendine pay ister ama Apollon onu geri çevirir. Hermes'in özel bir içgörü yetisi vardır zaten ama onun bir kâhin olduğunu söyleyeceksek bile, Apollon ve Zeus tarzında bir kâhin olmadığı ortadadır. Keza, Kriş-

---

[7] Krişna'nın kıyafet hırsızlığı için bkz. Hawley, *Parabola*, s. 8-9 ve Dimmitt, s. 122-24. Eshu ile Maymun da yerel haya ile daha yüksek hakikatler arasındaki gerilimle benzer bir oyun oynar. Eshu bir kadının kıyafetlerini çalar ama kadın bu sayede kehanet sanatını öğrenir (Courlander, s. 67). Maymunun utanç örtülerini çalması konusunda bkz. *Journey III*, s. 369-73.

* Buradaki "kehanetvari" ibaresi, gelecekten haber verme anlamında değildir. Geleneksel anlamda kehanetin zamanla bariz bir ilişkisi olmakla beraber, gelecekten haber verme onun yalnızca bir veçhesidir. Kâhin borsanın bir sonraki ekim ayında düşeceğini veya bir ünlünün yakın zamanda evleneceğini söylemez. Daha ziyade, tüm zamanlarda gerçek olduğu için gelecekte de gerçek olacak şeylerden bahseder. Kâhin dünyevi ve sıradan olanı, ezeli-ebedi olanı meydana çıkarmak için bozar. [İngilizce *prophecy* sözcüğü kehanetin yanı sıra peygamberlik; *prophet* sözcüğü de kâhinin yanı sıra peygamber anlamına da geldiğinden, bu iki anlamın üst üste bindiği yerlerde sözcüğü "kehanet/peygamberlik," "kâhin/peygamber" şeklinde verdik -çn.]

na'nın yalanları da hakikate işaret ediyor olsa dahi, kâhinler genellikle onun yaptığı gibi geçmişe yönelik çalışmaz. Anlaşılan, burada farklı bir kehanet tarzı söz konusudur.

İşte bu noktada, tereyağı hırsızı çocuk Krişna'nın hikâyeleri, hilekârın içgörüsünün geleneksel kehanetle hangi noktada çakıştığına dair bir fikir edinmek için iyi bir başlangıç noktası sunar, ki ikisi arasındaki farklılık da bu çakışmada yatar. Önceki bölümlerden birinde de aktardığım gibi, çocuk Krişna annesinin evde olmayışını fırsat bilerek gizlice kilere girip, yemesi yasak olan tereyağı çömleklerini kırmasıyla meşhurdur. Yasoda sonradan hırsız Krişna'yı karşısına aldığında, Krişna tereyağı falan yemediği yalanını söylüyor, ardından da şöyle soruyordu: "[Tereyağını] nasıl çalmış olabilirim ki? Bu evdeki her şey zaten bizim değil mi?"[8] Bunun ardından, önceki bölümlerde bahsetmediğim başka maceralar yaşanır: Bu çocuk büyüdüğünde sütçü kızların memeleri ona tatlı tereyağı çömleklerini anımsatır, böylece düzenbazlıkları cinsel bir boyut kazanır. Aşkına karşılık alamayan genç tanrı geceleri ormanlarda dolaşır ve köylü kadınları ayartarak yanına çekmek için flütünü çalıp şarkı söyler.

> *Bir flüt, nağmeli bir bambu flüt*
> *–bir balıkçı oltası mı yoksa bu flüt?-*
> *Namı da muradı da benzer oltaya:*
> *yemle afallatmak ve düşürmek tuzağa.*[9]

Kitaptaki en eski hile olan balık tuzağı, şimdi nağmesiyle ne bahçe duvarı, ne kapı, ne pencere tanıyan bir flüttür; onu duyan Braj'ın iffetli kadınları ellerindeki süpürge ve su kovalarını bırakır, kaynanalarına nobranca yüz çevirir, gerdek yataklarından (bazısı da kocalarının koynundan)

[8] Hawley, *Krishna, The Butter Thief*, s. 266.

[9] Hawley, *At Play with Krishna*, s. 115.

çıkar ve ayışığında Krişna'yla dans etmeye gider.[10] Gece Krişna'nın kendisini her kadına iyice gösterebilmek ve hepsinin onunla sevgili olma arzusuna karşılık verebilmek için on altı bin parçaya bölünmesiyle doruğuna ulaşır. Ve şafağın sökmesiyle Krişna ortadan kaybolur.

Bu arada, Krişna'nın ne tereyağı hırsızlığıyla ne de aşkla yarattığı karmaşa hiçbir zaman kıtlıktan kaynaklanmaz. Krişna aç ve şehvet düşkünüdür kuşkusuz ama onun iştahı daima eksiklik ve yokluktan başka bir şeyin ifadesidir. Krişna'nın kadınları cezbetmekte sıkıntı yaşadığını anlatan hiç hikâye yoktur. Açlığa gelince, tipik tereyağı hırsızlığı hikâyesinde Krişna'nın annesi o gün bütün sabah ona bir şeyler yedirmeye uğraşır. Krişna ise, annesi onu beslemeye çalışmayı bırakıp dışarı çıktığında yerinden kalkıp gizlice kilerin yolunu tutar.[11]

Peki yemek ve aşk her zaman elinin altındaysa, bunca haneye dalıp düzenlerini bozmaya, bunca hileye ne gerek vardır? Krişna'nın istediği (veya simgelediği) bolluk, ancak yapının ortadan kalkmasıyla mümkündür de ondan. Yasoda'nın çocuğuna yedirdiği yiyecekler önceden hazırlanmış yiyeceklerdir, dolayısıyla büyük ölçüde yerel kural ve âdetlerin yanı sıra annenin bir şeylerin nasıl olması gerektiğine ilişkin hissiyatına (şunu yer, bunu yemeyiz; sonra değil, şimdi yeriz; bu baharatlar özel, şunlarsa aşağı tabaka baharatları; mercimeğini bitirirsen şeker yiyebilirsin, vb) göre hazırlanmış yiyeceklerdir. Bunlar bir kültürel koşullar ağından süzülüp gelmiş gıdalardır. Çalınmış tereyağı ise aksine koşulsuz, dolaysız ve konsantredir. Bir avcı kapanından ustaca aşırılmış yem gibi sınırlamaksızın besler.[12]

Cinsel aşka gelince, evliliğin de erotik hayatın önceden hazırlanmış yiyeceği olduğu söylenebilir. Özellikle Hint

---

[10] Dimmitt, s. 124-27; Hawley, *Parabola*, s. 6-7.

[11] Hawley, "Thief of Butter, Thief of Love," *a.g.e.*

[12] Bkz. Hawley, *Krishna, The Butter Thief*, s. 299.

kültüründeki şekliyle anlaşmalı evlilik, eşlerin birbirine özel bir çekim duymasından çok, ailelerin birleşmesi, mülkiyet, toprak ve verasete ilişkin daha genel toplumsal düzenlemeleri ifade eder. Nitekim, John Stratton Hawley'nin de belirttiği gibi, Hindistan'ın bazı bölgelerinde "evliliğin temeli katiyen aşk olmamalıdır, zira evliliğin yapısal alanına cinsel çekimin girmesi yapının kendisinde bir karmaşaya, sarsılmaya, hatta kirlenmeye yol açacaktır. Cinsel çekim tabiatı gereği yapının buyurduklarına ters düşer ve sınırları güçlendirmekten ziyade ihlal eden bağlar yaratır."[13] Krişna imgesini bir gönül hırsızı olarak okuyan yorumlarda da benzer ayrımlara rastlanır. Bu yorumlara bakılırsa anlaşılması gereken nokta Krişna'nın, kalbinin tanrıya değil, kendisine ait olduğunu düşünecek kadar ahmak olan herkesin kalbini çaldığıdır.[14]

Hazırlanmış yemek ile anlaşmalı evliliğin de kendine göre bir bereketi vardır belki ama çalınmış yiyecek, çalınmış kalp yine de daha bereketlidir. Gelenek belli bir yeterlilik sağlayabilir ama onun duvarlarının ardında, "böyle harikulade ve azametli bir detaylılıkla diktiğimiz yapıların" ardında, beşeri yapıların zorunlu olarak gözden sakladığı tinsel bir bereketlilik vardır. Nitekim, Krişha'nın ifşasının, bu esin dolu vahyin ancak altüst oluşla gelmesinin nedeni, söz konusu bolluğun tasarımın ardında yatmasıdır: Krişna'nın esini başka türlü gelecek olsaydı, bir tür yapıdan gelmesi gerekirdi, ki -ne kadar "iyi" olursa olsun- bütün yapılar bir şeyi dışlamak suretiyle varolur. Yasanın ötesinde yatan bir aşk varsa bile, bu aşkın kâhini ancak bir hırsız olabilir (gerçi bu açıdan bakıldığında, Krişna kesinlikle bir hırsız değildir; asıl hırsızlar kapılarına ve kalplerine kilit vuranlardır).

---

[13] Hawley, *Krishna, The Butter Thief*, s. 275.

[14] *A.g.e.*, s. 43.

Diğer taraftan, geleneksel kehanet dünyevi ve gündelik olanı, göklerin daha yüksek hakikatlerini ortaya çıkarmak amacıyla bozuyorsa, Krişna da bu gelenek içinde iş görür: Yalanları ve hırsızlıkları gündelik hayat rutininin ötesindeki ilahi enginliklere delalet eder. Yine de hilekârlar geleneksel anlamda birer kâhin değildir elbette. Biraz önce değindiğim hikâyelerde yer alan bir ayrıntı bu farkı görmemize yardımcı olacak. On altı bin sütçü kızla ormanda yaptığı dansın sonunda Krişna âşıklarını şaşkınlık ve özlem içinde bırakarak ortadan kaybolur.[15] Yani bu hırsızın son hırsızlığı, öylece sıvışarak kendini sevenlerinin elinden çalmak olur. Peki, kaybın arkasından gelen bu keşif nasıl bir keşiftir? Yokluk burada ne anlama gelmektedir? Hilekârın yapıp etmelerinde olumsuzlayıcı bir yan vardır; o gündelik yasayı ve adabı ortadan kaldırır kaldırmasına ama bunu yerlerine başka bir şey koymak için yapmaz. Bu nedenle, Krişna'nın altüst edişlerinin ilahi olanın tamlığına ve doluluğuna dair içgörü sunduğunu söyleyeceksek eğer, en azından bu yorumun bize ait olduğu şerhini de düşmemiz gerekir, çünkü habercinin kendisi geride herhangi bir mesaj bırakmadan sırra kadem basmıştır. Onun tek yaptığı, bu yaptıklarının ne anlama geldiğini hiç söylemeksizin tereyağı çömleklerini kırmak, bahçe duvarlarının ardına flüt nağmeleri yollamak, bir iki parça giysi çalmak, birkaç arjuna ağacını kökünden sökmek olur. Krişna geleneksel kehanetin bildiren sözcüsü değil, insanların binbir itinayla inşa ettiklerini bozup, ardından kendini de lağveden yok edici bir melektir.

Krişna'nın kâhince bir yanı varsa bile, sırra kadem basması, burada normalde bahsettiğimiz türden bir kehanetin söz konusu olmadığını açıkça ortaya koyar. Normalde, kâhin bildirim kabilinden bir tarzda konuşabilir, çünkü ilahi olan beşeri düzene doğrudan müdahil olmuştur. Kâ-

[15] Dimmitt, s. 103.

hin ağzını açtığında "konuşanın bizatihi Tanrı olduğunu" söyler Platon.[16] Bir Kitabı Mukaddes araştırmacısına bakılırsa, "sürgün öncesi İsrail'de kâhin/peygamber doğrudan Tanrı'dan mesaj alan biridir."[17] Henry Corbin'e göre, kâhin/peygamber Mistik İslam'daysa "ilahi bir Ad ile bu Adın zuhur ettiği duyumsanabilir formun birleşimidir."[18] İster Helenistik, ister İbrani, ister İslami olsun, kehanetin aracısız vahye; bir yokluk olarak değil, mevcudiyet olarak kendini açığa vuran ilahiliğe tekabül ettiği engin bir gelenek vardır.

Gelgelelim Krişna hiçbir zaman bu şekilde bildirimde bulunmaz, bu yüzden de onun altüst edişlerinden pozitif bir anlam çıkarmak zordur. Kaybedilmiş bir şeyi (bu durumda, "Krişna"yı değil ama "gitmiş olan Krişna"yı) temsil eden sembol, bir mezarın üstünde duran taş yığınındaki taşlar misali tuhaf bir semboller sınıfına aittir. Böyle bir sembolün temsil ettiği şey namevcut olduğundan, onu anlamına nüfuz edebileceğimiz bir tamlıkla okumamız mümkün değildir. Dolayısıyla, bu türden bir sembol anlama bir giriş noktası olarak değil, paradoksal biçimde,

---

[16] Platon'dan akt. Kugel, s. 16. Gregory Nagy, Yunan kehaneti konusunda ilginç şeyler söyler. "Kâhin" sözcüğünün Yunanca karşılığı olan *prophetes*, "bilici" [gaipten haber veren -çn.] anlamındaki *mantis*'e karşıt olarak "bildirici/bildiren" anlamına gelir. Bilici ecinni ve bir parça da deliyken, bildiricinin aklı başındadır. İkisi birlikte çalışır: Bilici, kâhinin göstermek zorunda olduğu şeyi görür ve onu söyler ama -anlarız ki- gerçekten fayda sağlayacak bir biçimde yapmaz bunu. "*Prophetes* [kâhin] ise, vahiy almış *mantis*'in [bilici] sözlerini bir söz edimi olarak bildirir, biçimlendirir" (akt. Kugel, s. 61).
Dolayısıyla, "kâhin" bilicinin sözcüklerinin şairidir. Nagy bilicilerin "gaipten gelen sözcenin *içeriğini*," "*prophetes*'in ise, *biçimi* denetlediğini söyler" (akt. Kugel, s. 61). *Prophetes* bilicinin abuk sabuk sözlerini alıp, daktilik altı ayaklı dizelere çevirir.

[17] Kugel, s. 14.

[18] Corbin'den akt. N.O. Brown, *Apocalypse*, s. 52. Vurgu çıkarıldı.

bir çoklu anlamlar üreteci olarak iş görür. Yani, bu "kayıp sembollerinden" birinin anlamını bulmaya çalıştığımızda, sadece ve sadece ona verdiğimiz anlamlara ulaşırız, zaten ona her yaklaştığımızda da kolayca yeni anlamlar katarız. (Thoreau'nun *Walden*'daki şu ifadesi bunun meşhur bir örneğidir: "Çok eskiden bir tazı, bir doru at, bir de üveyik kaybettim, halen onları arar dururum."[19] Bu satır yazıldıktan yüz elli yıl sonra, okurların bu cümlenin gerçek anlamı üstünde yavaş yavaş uzlaştığını değil de, cümlenin anlamlarının her okuyuşta çoğaldığını fark ediyor insan.)[20] Namevcut şeylerin sembolleri, yorumlayan zihinleri flütün gopileri çektiği gibi kendine çeker. Eğer istediğiniz şey çoklu anlamsa, kaybolmuş bir tazı, gerçek bir Fido cinsi köpekten daha iyi bir damızlıktır. Krişna dünyevi ve gündelik olanı siler, sonra kendisini siler ve bu ortadan kaldırmalar -tam da bildirimde bulunmadığı için- insanlara, olup bitenlere verdikleri anlamları sürgit anlatma alanı açar.

Kafka'nın *Dava*'nın son bölümlerinde yer verdiği ünlü mesel, üzerinde durmak istediğim kehanet türünün bu gayri-bildirimsel (dolayısıyla anlam çoğaltan) veçhesinin enfes bir modern imgesini sunar. Frank Kermode yorum sanatı konulu *The Genesis of Secrecy* (*Gizliliğin Doğuşu*) kitabında bu meselin güzel bir özetini sunar:

> Adamın biri Yasanın kapısına gelir ve içeri girmek için izin ister ama kapıcı ona izin vermez. Daha kötüsü, bu birinci kapıcı adama engel olmayı başaramasa bile içerideki her kapının önünde adamın geçişini engelleyecek daha birçok kapıcı vardır. Yasanın herkese açık olduğu-

[19] Thoreau, *Walden*, Norton critical edition, 2. Baskı (New York, W.W. Norton, 1992), s. 11.

[20] Bkz. Johnson, *A World of Difference*, s. 49-56.

> nu sanan adam böyle bir düzenleme olduğunu görünce şaşırır. Yine de yıllar yılı kapının önünde bir taburede oturup bekler, bu arada da hiçbir karşılığını görmeksizin rüşvet verdiği kapıcıyla sohbet eder. Sonunda adam yaşlanıp ölüme yaklaştığında, kapıdan dışarı ebedi bir parıltının yayıldığını fark eder. Adam son nefesini verirken, kapıcıya yıllar boyu bu kapıya gelip Yasaya giriş talebinde bulunan yegâne kişinin nasıl olup da kendisi olduğunu sorar. Kapıcının cevabı şu olur: "Bu kapı sadece senin için ayrılmıştı. Şimdi onu kapatacağım."[21]

Kermode kitabında bir meselin anlamını nasıl bildiğimiz sorusuyla, özellikle de bilgi sahibi "içeridekiler" ile bilmeyen "dışarıdakiler" arasındaki yaygın ayrımla ilgilenir ve Hermes'in, şeylerin öbür türlü gizli olan anlamını kavraması için kapıdan geçerken kılavuzluk ettiği dışarlıklı, yorumcu figürü üstüne eğilir. Kermode dışarlıklının yakalamayı umduğu şans konusunda kuşkulu da olsa, kendisini bunun dışında tutarak, Kafka'nın vurucu meselinin anlamını bildirir: Kafka anlamın (hakikat, Yasa, tekil mânâ), kişinin giremediği kapının öte tarafından bir anlığına parlayan ışık gibi olduğunu söylemektedir. Bugün anlamaya çalıştığımız şeylerinse sadece "kesik kesik ışımaları"[22] vardır ve bunlar "yorumlanamaz"[23] şeylerdir.

Yine de şunu belirtmekte yarar var: Kermode'un söyledikleri, hakikat diye bir şeyin olmadığı ya da ona dair hiçbir sezgimiz olmayacağı anlamına değil, sadece ona herhangi bir anlamda nihai olarak ulaşmamızın mümkün olmadığı anlamına gelir. Başka bir deyişle, ona yönelebilir, ama ulaşamayız.

---

[21] Kermode, s. 27; Kafka, s. 213-15.

[22] Kermode, s. 122.

[23] *A.g.e.*, s. 128.

> Bir metnin örgüleri arasından gizliliği bir an için görür gibi oluruz; bu kehanettir ama gaipten bildirilen, bulunduğumuz açıdan görünür olandır. Yanıltıcı olsa da olmasa da, anlık bir ışımadır bu... İş, bu parçayı bütünle, gaipten gelen parıltıyı onun kaynağı varsaydığımız ateşle ilişkilendirmeye geldiğindeyse, Hermes'in yorumun yanında neden başka başka birçok tecim biçiminin koruyucu tanrısı olduğunu anlarız. Ortada hep bir hilekârlık olmak durumundadır. Bizlerse daima birer fani olarak yorumda bulunuruz...[24]

Kernode burada "metin"den bahsetmektedir ama hermeneutikten anladığı şey dille sınırlı değildir. Bizler "kitaba benzeyen" bu dünyada gelip geçiciyizdir, "bu dünya bizim el yazması kutsal kitabımızdır."[25] Evet, kitapları okuruz ama çam ağacının sallanan dallarını, buzun altında yüzen kaplumbağayı, okaliptüs yapraklarının kokusuyla geri gelen rüya fragmanlarını, DNA zincirlerindeki alışılmadık kod parçalarını, frizbinin havada yalpalayışını da okuruz ve bunların her birinden kendine has bir ışıma yayılır; kapılar öylece açılacak olsa meydana çıkacak daha ne sırlar olduğunu bize sezdirirler. Oysa Kafka'nın meselinde kapılar hiçbir zaman açılmaz; orada görüp gördüğümüz tek şey uzaktan gelen bir ışıktır, ki o da ancak bir an için görülür.

Şimdi bu izleğin üzerinden bir kere daha geçelim. Bu bölüme hilekârlara devamlı olarak özel bir tür içgörü yetisi atfedildiğini, bunun da onların kâhince bir yana sahip olduğu imasını taşıdığını kaydederek başladım. Krişna hikâyeleri bu anlamda iyi bir örnek oluşturuyordu, zira bu hikâyelerde kâhinlerin yaptığı bir şeyi yapan, yani, daha yüksek hakikatleri ortaya çıkarmak için gündelik işleri ve

---

[24] *A.g.e.*, s. 144-45.

[25] *A.g.e.*, s. 145.

geleneksel ahlakı sekteye uğratan bir figürle karşılaşıyorduk. Hikâyelerin geleneksel yorumuna göre, Krişna'nın edimleri tinsel dünyaya ve ilahi olanın bolluk bereketine ve çetrefilliliğine işaret ediyordu.

Gelgelelim Krişna'nın ormandaki dansın sonunda ortadan kayboluş biçimi üzerinde durduğumuzda, işlerin geleneksel yorumu yetersiz kılacak şekilde karmaşıklaştığını görürüz. Zira Krişna bütün bunların ne anlama geldiğini söylemeksizin ortadan kaybolduğuna göre, onun gündelik ve geleneksel olanı, herhangi bir yüksek yasayı, gizli hakikati değil, bu dünyanın bolluk bereketini ve çetrefilliliğini açığa çıkarmak amacıyla sekteye uğrattığını söylemek muhtemelen daha yerinde olacaktır. Ortadan kaybolan bir şeyin imgesini nasıl okumak gerektiği, namevcut şeylere duyulan özleme nasıl anlam yükleneceği sorusu bu noktada, bolluk bereket meselesini derinlemesine ele almak için bize bir yol sunmaktadır: Krişna, Thoreau veya Kafka örneğinde, vahyedilmiş bir hakikatin yokluğu bir yorum çokluğu üretir. Gündelik olanın ortadan kalkması, ardından şeylerin öylece kendi haline bırakılması kitapların açılmasına neden olur. Krişna ortadan kaybolduğunda, gopiler anlık bir ışıma görmüş gibi olur ama bu ışımanın "hakiki" anlamına ulaşmanın bir yolu yoktur ya da sanki gopiler arzularının doyuma ulaştığı çarpıcı bir rüya görmüşlerdir de, gün ışığıyla birlikte uyandıklarında bu tatmin dolu rüyanın geceki mevcudiyeti buharlaşıp uçmuştur. Peki bu türden bir rüyanın, böyle bir ışımanın anlamı nedir? Ne kadar çok insani özlem varsa, bu sorunun da o kadar çok cevabı olacaktır. Hilekâr bu dünyanın bolluk bereketini vahyeder, açığa vurur; hilekâr sonrasında gözden kaybolduğundaysa, aynı açığa vuruşun geleneksel anlayışın ortadan kalktığı her defasında insanların şeylerin bolluk bereketini çeşitli anlama biçimlerinde yinelendiğini görürüz.

Kâhinvari hilekârların bir bolluk bereket vahyi sunduğu fikri, buradaki meramımın odağını oluşturmakla beraber, bütün hikâye bundan ibaret değildir. Nitekim, bolluk bereketin açığa çıkmasına yol açan ama bunun ötesine geçen bir olaylar örüntüsü söz konusudur burada. Şimdi biraz geri giderek, bu örüntüyü başlangıçtan itibaren nasıl gördüğümü anlatmak istiyorum. Krişna örneğinde eylemin birinci kısmında karşılaştığımız şey açığa çıkış değil, açığa çıkarma arzusudur. Tereyağı hırsızı dolaysız yemeğe açtır, yerel kuralları da bu yüzden çiğner. Keza, gopiler de Krişna'yı arzuladıkları için adabı muaşereti büsbütün hiçe sayar. Demek ki, bu kâhince yolculukta gerçekleşen ilk olaylara yön veren, açlık ve şehvetin sınırlanması değil, bilakis birebir ifade edilmesidir. Maymunun yüzeylerin altını görebilen "elmas gibi keskin gözbebekleri" vardır ama hikâyede bunun açığa çıkmasından önce Maymunun yasak şeftalileri yemeksizin onlara özlemle bakakalması gerekir. Hermes de bir yorumcu olmadan önce "canı fena halde et çeker."

Aslında, iştaha ilişkin bu savı, *Homeros İlahileri*'ne bu defa kehanet meselesinden hareketle yeniden dönerek daha geniş bir bağlama taşımak mümkün. *İlahi*'de Hermes tam da Apollon'un kehanet güçlerinden pay almak istediği için liri ona armağan eder. Ama Apollon bu yeni gelene sadece küçük bir keramet verir, ki bu da Thriler'in bilicilik gücüdür. Thriler'in sahip olduğu bu güç, bilicilerin gaipten geleni görme coşkusunu açığa çıkarsın diye mayalanmış bal içtiği zamanları hatırlatır. Apollon onlardan şöyle bahseder:

> "Kutsal kız kardeşler var; atik kanatlarıyla havada süzülen üç bakiredir bunlar... Kendi bilicilik sanatlarını öğretirler... Bu kız kardeşler evlerinden oraya buraya uçar, balmumu peteklerdeki balla beslenirler... Bal yi-

> yip esinlendikleri zaman seve seve hakikati söylerler sana; ama bu ilahi tatlıdan yoksun kalırlarsa, vızır vızır uçuşup yalan sözler gevelerler boyuna."[26]

İlahi'de Apollon'un Thriler'den daha büyük bir güce sahip olduğu açıkça ortaya konmaktadır. Peki aradaki farkı nasıl anlayacağız? Kitabın Üçüncü Bölümünde klasikçi Gregory Nagy'nin antik Yunan'daki iki şair figürünü birbirinden ayırdığını belirtmiştim. Bunlardan biri repertuvarını gittiği yerlere göre çeşitleyen ve karnını doyurmak için "yalanlar" (en azından "yerel hakikatler") anlatan şair tipi, diğeriyse siteden siteye dolaşırken şarkısını değiştirmeyen şair tipiydi, ki bu ikinci şair tipi kendisini karnını doyurma kaygısından mecazen arındırmış olduğundan, içinde bulunduğu koşullardan bağımsız türde bir hakikate erişebiliyordu. Odysseus birinci şair tipine uyarken, çobanlıktan daha üst bir mevkiye yükselen Hesiodos ikinci tipe uyuyordu. Nagy iki şair tipi arasında yaptığı bu ayrımı *İlahi*'ye atıfla daha geniş bir bağlama taşır:

> Hermes lirden feragat ederek onu Apollon'a verir ve ilkel çoban kavalıyla yetinir. Böylece Apollon ... mayalanmış balın açığa çıkardığı türde "hakikat"in yerel yorumcusu sıfatıyla Hermes'e daha ilkel kehanet alanını bırakırken, kendisi (Delfi'deki kâhinin de bulunduğu) son derece gelişmiş bir pan-Helenik düzeydeki kâhinler dünyasının idaresini üstlenir.[27]

Şunu belirtmek gerekir ki, Thrilerin yediği bal özel bir yiyecek, tanrıların yiyeceğidir,[28] dolayısıyla et yemek ve erken ölmek zorunda olan insan karnının alanında değ-

---

[26] *Hermes'e İlahi*, satır no. 552-63.

[27] Nagy'den akt. Kugel, s. 58.

[28] Scheinberg, s. 5.

lizdir tam olarak. Bununla birlikte, insan karnından tamamen azade de değilizdir, çünkü hikâyenin geri kalan ayrıntıları eski örüntüye uymaktadır: Hermes (dönüşümünden önceki Hesiodos'a benzer şekilde) artık bir çoban kavalı çalmaktadır ve ne kadar yüce bir diyetleri olursa olsun, Thriler acıktıkları zaman yalan söylerler.

Elimizde Thriler hakkında daha uzun bir hikâye olmasa da, halihazırdaki hikâye izini sürdüğüm meseleye dair yeterince malzeme sunuyor. Saf kehanet Apollon'a aitken, yalancının kehaneti de denebilecek türden katışık kehanet Hermes'e aittir ve üstelik, bu ikinci kehanet türü iştahtan azade *değildir*. Hermes et yemeyi kendi isteğiyle reddetmiş olabilir ama sahip olduğu kehanet türü, dolu bir karın ile hakikati konuşmak arasındaki bağı muhafaza eder. Bu da bize içinde Hermes'in olduğu bir dünyadaki hakikat iddiaları hakkında bir şey söyler. Karnı aç Thriler, Hermes'in yalan söylediği gibi mi yalan söyler? Legba ya da Krişna gibi mi yalan söylerler? Eğer öyleyse, kitapta değindiğimiz bir noktaya geri dönerek, "sırf karından ibaret olanların" tersinden yalan söylediği savını anlamamız gerekmektedir: İyi beslenenler hakikatten bahsettiklerinde, içinde bulundukları durumun yapıntı mahiyetini ezeli-ebedi bir doğruluk sayarak görmezden gelirler. Bu durumda, boş midelerden gelen yalanlar "doğruluğun" "ezeli-ebedi" olandan soyunmasına hizmet eder, bunu da "doğruluğu" aslında olduğu şeyle karşı karşıya getirip onun değişime tabi bir insan yaratımı olduğunu açığa vurarak yapar. "Hakikat"in iştahı tatmin edip gidermediği yerdeyse, bir *artus*-işçisi çıkar ve sözde özlerdeki zayıf eklemleri bulup açar. Hilekârın dünyasında iştah bir gözenek-arama yetisidir, dolayısıyla iştahların kehanetidir. İştahların kehaneti eski bir dünyayı bir arada tutan gizli eklemleri, dışarıya açılan gizli gözenekleri açığa çıkarır. Bu kehanete inanmazsanız, Hermes'i sığırlarınızdan, Maymunu da

olgunlaşmış meyvelerle dolu bahçenizden uzak tutmaya uğraşırsınız.

Hilekâra özgü kehanetin bu ilk kısmı, yapıntıdaki gözeneklerin peşine düşen iştahtır, ki o da doğrudan ikinci kısmı, yani bolluk bereketin açığa çıkışını beraberinde getirir. Tereyağı ve gönül hırsızı Krişna'yı çalmaya sevk edenin, arzu nesnelerinin kıtlığı olmadığını hatırlayın. Krişna çalar, çünkü arzusunun nesneleri bol olmasına rağmen, dolaşımları beşeri düzen tarafından kısıtlanmıştır. Evlilikte cinsel aşk vardır, ama zorunlu olarak kurallara tabidir. Yasoda'nın evinde bol bol yiyecek vardır, ama kimin ne zaman ve hangi koşullarda yiyeceğine ilişkin yerel kurallarla sınırlandırılmıştır. Çömleklere konmuş tereyağıysa kapatılarak yalıtlanmış bir yiyecek; ancak Krişna'nın çömlekleri kırmasıyla her yerde erişilebilir hale gelen, gelenek tarafından içerilerek zaptedilmiş bir güçtür.*

Krişna'nın kendisi de hakikaten kırılan o çömleklere benzer, zira henüz disiplin altına sokulmamış çocukta da aynı zaptedilmemiş potansiyel vardır. Hawley'nin Krişna'nın doğum yeri olan Braj'da görüştüğü yerli kadınlar ona, hayatında daha hiç hırsızlık yapmamış ya da yalan söylememiş küçük bir çocuğun onlar için bir endişe kaynağı olduğunu aktarmıştır:

> Onlara bakılırsa, her anne ... küçük çocuğunun bir haylazlık (Braj dilinde *saitani* tam olarak "şeytanlık" anlamına gelir) belirtisi göstermemesi karşısında büyük

* Sukabaklarını kırmasıyla ünlü Eshu figüründe de benzer bir motif karşımıza çıkar. Diğer Batı Afrika bağlamlarında, sukabağı içerilerek zaptedilmiş yaratımı simgeler (küçük sukabakları da güçlü ilaçları saklamak için kullanılır). Sukabaklarını kıran Eshu ise yıkım enerjisinin, Joan Wescott'un deyişiyle, "zaptedilmiş gücün değil, serbest bırakılan potansiyelliğin" bir simgesidir (Wescott, s. 346).

> hayal kırıklığına uğrar. Özellikle erkek çocukları söz konusu olduğunda ağır basan bu his, en azından çocuğun ahlaken hesap verebilir hale geldiği düşünülen beş yaşına kadar kız çocukları için de geçerlidir.[29]

Yani, çocuğu Krişna'dan bir iz taşımayan her anne hayal kırıklığı yaşar, çünkü o çocuk aramızda dolaşan saf potansiyeldir. Büyüdüğünde, bir insanın olup olabileceği şeylerden herhangi biri haline gelebilir.

Eline geçirdiği *her şeyi* yiyen, yerde emeklerken bulduğu her şeyi refleksle ağzına atan çocuktur bu. Daha bilinen bir hikâyede, Krişna'nın oyun arkadaşları bir gün annesi Yasoda'ya koşup yaramaz çocuğun pislik yediğini yetiştirir.[30] Yasoda üstüne gidince Krişna önce suçunu inkâr eder ama sonunda annesinin görmesi için mecburen ağzını açar. Bunun üstüne, Yasoda şaşkınlıktan bayılıverir, çünkü Krişna'nın ağzının içinde koca evrenin girdap gibi döndüğünü görmüştür. Pislik yiyen çocuk henüz yapıya düşüşten mustarip olmamıştır, zira bu düşüş beş yaşında başlar.[31] Egonun sınırlarını koyan be-

---

[29] Hawley, *Krishna, the Butter Thief*, s. 269.

[30] *A.g.e.*, s. 269.

[31] Mary Douglas *Saflık ve Tehlike*'de "pislik yemenin" dünyayı nasıl bereketli kıldığına dair başka bir örnek verir. Afrika'da yaşayan Kasai Leleleri yerel sınıflandırmaların hiçbirine uymayan, dolayısıyla tehlikeli ve pis addedilen bir hayvan olan karıncayiyeni (pangolin) yerler. Gelgelelim, karıncayiyen ancak ritüel dahilinde yenebilir: "Karıncayiyen tiksinti uyandırmak şöyle dursun ... görkemli ve ağırbaşlı bir törenle katılımcılar tarafından kendi türlerine doğurganlık getirmesi amacıyla yenir... Dolayısıyla, karıncayiyen kültü saflık ve kirliliğin doğası ve insanın varoluşa dair düşüncelerinin sınırları üzerine derin bir tefekküre esin kaynaklığı edebilecek kapasitededir" (Türkçe çeviride s. 205-207). Ritüel burada da yine topluluğu kendi kiriyle karşı karşıya getirmekte, dolayısıyla bu dünyanın her zaman, insani kategorilerin kapsayabileceğinden daha geniş olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

ğenilen-beğenilmeyen kategorileri onda henüz tam anlamıyla gelişmemiştir. Dolayısıyla, çocuğun ağzına doldurduğu pislik, onu seven her göze anagojik, yani kutsal bir metnin yorumlanışı gibi görünür; gözün gördüğü şey her ne kadar semavi saflık değil de, bu dünyanın, düzenin kirliliği dışlama buyruğundan önceki doluluğu, bolluğu olsa da böyledir bu.

Öyleyse elimizde, kâhinvari hilekârın vahyettiği iki şey var artık: gündelik ve olağan dünyadan dışarı açılan gizli gözenekler ile bu dünyanın ardında yatan bolluk bereket. Fakat üçüncü bir şey daha var ki, ben buna biraz yol katederek gelmek istiyorum.

Mac Linscott Ricketts Kuzey Amerika hilekâr hikâyelerine dair son derece geniş kapsamlı bir araştırma olan doktora tezini 1964'te tamamlamıştır. Ricketts tezinde ve sonraki makalelerinde, bu hikâyelerde hilekâr figürünün şamanizm inanışı ve pratiklerine karşıt biçimde konumlandırıldığını ileri sürmüştür. Ricketts'ın düşüncesine göre, insanlar bu dünyada dehşet ve huşu uyandıran bir şeyle karşılaştıklarında istisnasız iki tepki verirler: Tinsel bir dünya varsayan şamanın (ve rahiplerin) tarzı o şeyin önünde eğilerek onunla ittifak yapmanın bir yolunu aramakken, kendi aklından daha üstün bir güç tanımayan hilekârın (ve hümanistin) tarzıysa bilinmeyeni zekâ ve kurnazlıkla zaptederek hizaya getirmektir.[32] "Hilekâr ... insanların kendilerini, doğaüstü ruhlara tapınmak yerine, onlara aldırış etmeyecek, onları alt edecek veya son tahlilde, onlarla alay edecek kendi kendine yeterli varlıklar olarak

Karıncayiyen kültünde "pislik yeme" burada geliştirdiğim anlamda kehanetvari bir nitelik taşır: Dünyanın aslında ne kadar dolu ve bereketli olduğunu açık etmek için gündelik ve olağan olanı askıya alır. Bkz. [Türkçe çeviride] Douglas, s. 204-208.

[32] Ricketts, "The Shaman and the Trickster," s. 88; ayrıca bkz. Ricketts, "The North American Indian Trickster," s. 344.

hissettiği...[bir] Gerçeklik deneyimini cisimleştirir."[33] Şaman ruhun dünyasına girer ve onunla işbirliği yaparken, "hilekâr bir dışarlıklıdır... O öteki dünyada arkadaşı yoktur... İnsanların bu görünmez öte dünyadan elde ettiği her şey -ateş, balıklar, av eti, tatlı su, vs- mecburen hile veya hırsızlıkla ele geçirilmiştir..."[34] Hilekâr bunları ele geçirirken şamandan farklı olarak, "aynı zamanda insanüstü güçler elde etmez veya ruhani arkadaşlık kurmaz... Onun hiç arkadaşı yok gibidir: O kendisiyle çok iyi geçinir..."[35]

Ricketts bu fikri geliştirmek için Şamanizm parodisi olarak okunabilecek bir dizi hilekâr hikâyesinden örnek verir. Örneğin, şamanik inisiasyon [erginleme veya kabul] töreninde, ruhlar inisiye edilen kişiyi öldürür ve yeniden diriltir, bunu yaparken de genellikle, yeniden diriltilen bedenin içine şamanın sonradan şifa ritüellerinde o bedenden çıkarabileceği bir şey -örneğin bir kuvars kristali- yerleştirir.[36] Yaşadığınız toplulukta bu türden güçlere sahip olduğunu iddia eden biri varsa eğer, Kırkurdunun tavsiyeye ihtiyaç duyduğu zaman (epey bir oflayıp puflayarak) kendi dışkısını çıkardığı hikâyelerde iğneleyici bir mizah bulabilirsiniz. Keza, uçma rüyalarının da şamanik inisiasyonun önsezisi olduğu söylenir; trans halindeki bir şamanın da gökyüzüne, yeraltı dünyasına ve ormanların en kuytu yerlerine uçabildiği varsayılır.[37] Bunları düşününce, kuşlarla uçmaya çalışıp da yere çakılarak kepaze olan hilekârların anlatıldığı evrensel denebilecek hikâyelerin parodik tınısını duymamak zordur. Hilekârın fiyaskosu, şamanik iddiaların en iyi ihtimalle düş, en kötü ihtimalleyse şarlatanlık olduğunu ima eder. "İnsanlar uçmak

---

[33] Ricketts, "The Shaman and the Trickster," s. 87.

[34] *A.g.e.*, s. 91-92.

[35] *A.g.e.*, s. 92.

[36] *A.g.e.*, s. 89.

[37] *A.g.e.*, s. 89, 94.

için yaratılmamıştır... Hilekâr da aynı insan gibi toprağa bağlı bir mahluktur ve ondaki uçma (ve insani durumdan kaçıp kurtulma) temennisi ... boş bir hayaldir."[38]

"Beceriksiz ev sahibi" hikâyeleri de, benzer şekilde, önceki bölümlerden birinde savladığım gibi sadece hayvanların içgüdüsel tarzlarıyla değil, şamanın başka varlıkların güçlerini elde edebilme iddiasıyla da ilgili olabilir. Hilekâr böyle güçler elde etmeyi başaramaz, çünkü bu düpedüz imkânsızdır. Ricketts'a göre, "hilekâr yemeğini sözgelimi balıkçılın tarzıyla elde etmeye çalışırken ... insanüstü yetiler kazanma peşindedir. Esasen, insani durumu aşma ve insanlara uygun olandan farklı bir tarzda yaşama teşebbüsünde bulunmaktadır." Ricketts, buradan hareketle şu sonuca varır: "Hayvanların yaptıklarını yapma yönündeki sarsakça çabalar, şamanların ve hayvan ruhlarından daha yüksek güçler elde edebileceğini düşünen bütün diğer figürlerin alaya alınışı olarak görülebilir."[39]

Daha yüksek ruhlarla irtibatta olan şaman Yerli Amerika'nın kâhiniyse şayet, alaycı gölgesiyle hilekâr da farklı türde bir kâhindir. Hilekâr hikâyeleri insan hayatının fiili sınırlarına tekrar tekrar dikkat çeker: İnsanlar kuşlar gibi uçamaz; ölüler geri dönmez. Belki bunlar da yine bir tür "ezeli-ebedi" hakikattir ama bunları ifade etmek, ilgiyi başka bir dünyaya değil, bu dünyaya çeker. Göksel cisimlere değil, etten kemikten bedenlere dair bir vahiydir bu. Bunun da ötesinde, parodi, alaya aldığı şeyleri tılsımından soyabildiği yerlerde, yeni bir şeyin gerçekleşebileceği alanlar açar. Hilekâr kuralları ihlal ettiği zaman o kuralları daha açık seçik gördüğümüz doğrudur, ama bu anlarda o kuralların dışladığı her şeyi de bir an için görürüz. Barre Toelken Navajo hikâyelerine ilişkin bir yorumunda şöyle der: "Kırkurdu sözlü literatürde, insani rütüellerin bir

[38] *A.g.e.*, s. 94-95.

[39] *A.g.e.*, s. 95.

hayatta kalma düzeni yaratmasına aracılık eden o kaotik Her Şeyin bir sembolü işlevi görür."[40] Ritüellerin alaya alınışı işte o kaotik Her Şeyin geri dönmesi için kapı aralar. Hilekârın ihlal ettiği kurallar, şaman açısından ideal dünyayı eklemler ve ifade ederken, hilekâr açısından baktığımızdaysa idealin gerçek olduğunu düşünmekle ciddi bir hata yapmış ve tam karşımızda duran şeyin diğer yarısını görmemiş oluruz. Biz bedenimizin kuvars kristalleri üretmesini istiyor olabiliriz ama bağırsaklarımız bambaşka bir hikâye anlatır.

Buradan bakınca, Kırkurduna farklı bir şaman olarak bakmak, bizi aksi takdirde geleneksel biçimin ardında saklı kalan bolluk bereketin ifşası hakkındaki daha önceki hususa getiriyor. Fakat burada Ricketts'ın argümanını gündeme getirmemin nedeni, bu hususu detaylandırmaktan ziyade, söz konusu bolluk bereketin, "kaotik Her şey"in açığa çıkışının ardından ne olduğu sorusunu üzerine düşünmek. Bu sorunun cevabı kısmen, hilekârın "gerçek şaman" kategorisine karşı "sahte şaman" kategorisini yaratmasının ortaya çıkardığı sonuçlarda yatıyor. Nasıl ki sırf bir balık oltasının devreye girmesi bile "gerçek solucan" ve "sahte solucan" kategorilerini üretiyorsa, şamanik bir gelenekte bir hilekârın mevcudiyeti de tanımanın ta kendisindeki çetrefilliklerin tanınmasına yol açar. Şayet aramızda sahte şamanlar varsa, okumayı öğrenmemizde fayda vardır, ki hilekâra özgü kehanetin örüntüsündeki üçüncü ve son unsur da burada yatar. Bolluk bereketin açığa vuruluşu, zihinde bir açığa çıkışı, bir aydınlanmayı çağırır.

Burada söylemek istediğim şeyi, farklı bir gelenekten bu noktaya gelerek berraklaştırabilirim belki. İbranicede "peygamberler/kâhinler" anlamına gelen *nebî'îm* sözcüğünün iki anlamı vardır: Sözcük, en yüce varlığın açığa çıkışına dolaysızca vesile olan veya insanlarla hayal gücü

[40] Toelken, "The Pretty Languages," s. 164.

dolayımıyla konuşan kişilere atıfta bulunur. Araştırmacı Alan Cooper birinci türden dolaysız kehanetin özel bir durum arz ettiğini savlar; ona göre, bunun tek örneği Musa'dır.[41] Eski Ahit'te Musa'dan gelmeyen her tür kehanet "hayali"dir ve hayal gücünün kendisi hem gerçek hem de sahte biçimler yaratabildiğinden, hayal gücü dolayımıyla konuşan kâhin/peygamberler gerçek de sahte de olabilir. Yeremya'nın hayal gücü berrak olduğundan, o gerçek bir peygamberdir; buna karşılık, Azur'un oğlu Hananya, hayal gücü bulanık olduğu için sahte bir peygamberdir.

İyi ama dinleyen kişiler bu ikisini birbirinden nasıl ayırt edecektir? Şimdilik amacımız bu zor soruyu cevaplamaktan çok, sorudaki varsayıma dikkat çekmek, ki burada yatan varsayım şudur: Ortada sahte kehanet olasılığı varsa, bu, kehanette hayal gücünün devreye girdiği anlamına gelir ve şayet dinleyen kişi aldanmak istemiyorsa, en azından hayal gücünün kendisinin bilincinde olmalıdır. Keza, Yoruba kehanetinde de, Eshu ile Ifa'nın arkadaşlığı bize, semavi şeylere dair içgörünün hiçbir zaman dolaysız olmadığını, dolayısıyla içgörünün araçlarına (dil, hayal gücü, sembolik farkındalık, vs) dair de bir içgörünün olması gerektiğini gösterir, zira Eshu'yu ele aldığım bölümde de belirttiğim gibi, söz konusu araçlar tümüyle güvenilir değil, daha çok hava gibi güvenilmez, bulutlu ve parazitli araçlardır.

Benzer şekilde, Gary Lindberg de Amerikan edebiyatında bir tema olarak dolandırıcılık üstüne yazdığı parlak çalışmasında dolandırıcı figürünün kullanışlı bir tanımını sunar: Buna göre, dolandırıcı işi inanç yaratmak olan kişidir. Bu da, dolandırıcının ille sahtekârın teki olması gerek*me*diği anlamına gelir, ki dolandırıcıyı bu kadar problematik bir figür yapan da budur.[42] İnanç yaratıcı figürler arasında bazıları sahicidir; kâhinler/peygamberler,

[41] Cooper'dan akt. Kugel, *Poetry and Prophesy*, s. 37-40.

[42] Bkz. Lindberg, Introduction (Giriş).

idealistler, karizmatik şahsiyetler, ilham verici politikacılar, vs böyledir. 19. yüzyılın arsa spekülatörleri de inanç yaratma işindeydi ("Cıvıl cıvıl kent meydanı, gürül gürül akan fıskiyeleri ve çocukların neşeyle koşup oynadığı havadar parklarıyla Minnesota, New Jerusalem'e gelin!"). Bu spekülatörlerden bazıları samimiyken (nitekim P.T. Barnum, Connecticut, East Bridgeport'u böyle yaratmıştı),[43] diğerleri duruma ayan insanlarda ancak hayal kırıklığı yaratan kriminal sahtekârlardı. Zaten mesele de bu ayma durumlarıdır: Ortada yanlış inanç söz konusuysa, inancın nasıl yaratıldığının bilincine varmamız; zihni şüphe etmekten safça inanmaya sevk eden şeyin ne olduğunu fark etmemiz gerekir.

Bu arada, Barnum hakkındaki ilginç şeylerden biri, New York'taki müzesinin gerçek olanı sahte olandan ayırma sorununu kamusal ölçekte alaya alan bir müze olmasıydı. Bu müzede sergilenen nesnelerin bir kısmı orijinal, bir kısmı da sahte eserlerden oluşuyordu ve orijinal olanları sahte olanlardan ayırma işi ziyaretçilere bırakılmıştı. Eserler çok kolay aldananları da, çok şüpheci olanları da aptal durumuna düşürecek cinstendi, zira istisnasız herkesin yanlış fikre kapıldığı eserler oluyordu. Şüpheciler ördek gagalı kunduz diye bir hayvanın varlığını katiyen tanımazken, kolay aldananlar da Fiji Denizkızı'nın gerçek olmadığını katiyen aklına getirmiyordu. Barnum Amerikan şehir hayatına ilişkin bir problemi -böyle kaypak bir zeminde neler olup bittiğini bilmenin nasıl mümkün olduğu sorusunu- bir eğlence biçimine tercüme etmişti. Barnum'un müzesini ziyaret edenler, şehir hayatı konusunda zekâlarını bilemiş oluyordu.

"Şehir hayatı" her ne anlama geliyorsa, bu anlam çok çok eski olmalıdır, çünkü değindiğimiz bağlamların hepsinde de mesele aynıdır. Şamanlar arasındaki hilekâr,

[43] Barnum'un müzesi konusunda bkz. Neil Harris.

peygamberler geleneğindeki sahte elçi, yabancılara ait bir dünyadaki dolandırıcı: Her biri de zekânın zekâyı bilemesini, hayal gücünün kendisini hayal etmesini, zihnin zihne uyanmasını gerektiren durumlardır. Her akıl bunları yapmaya muktedir değildir, elbette. Bir yem gibi kullandığı diliyle timsah kapan kaplumbağanın kurnazca bir hilesi vardır ama kurnaz bir aklı yoktur. Kırkurdu ona öyle dedi diye pembe bir mantarın üstüne oturan, ruh arayışındaki kızın da bir aklı vardır ama kız aklının çetrefilliliğine henüz aymamıştır. Şaman, ruhlar dünyasında faaliyette bulunmasını sağlayan o güçlü inanca sahip olabilir ama inanç tek bir yere odaklı olduğundan, hilekârın yaptıklarını yapıp da aklın kendisiyle ve kendi yaratımlarıyla dalga geçmesine imkân verecek mizah koridorları açamaz. O halde bolluk bereketin açığa çıkışıyla birlikte, eklemler üzerinde çalışan karmaşık bir bilinç de açığa çıkar; söz konusu mizah koridorlarını her zaman bulabilen, ne kadar ciddi görünürse görünsün her tür kavramla (şamanizmle, hakikatle, ölümsüzlük elmalarıyla) oynayan, gerektiğinde yeni bir yapıntı yaratabilen ve bir yapıntı aşındığında onu yeniden şekillendirmeye girişen bir bilinçtir bu.

Bir nebze basit bir analoji, yapı ve bolluk bereketin yanı sıra, bolluk bereketin talep ettiği bilinç konusundaki argümanımı da özetlememe yardımcı olacak. Yapılar daima dışlamadan doğar. Sözgelimi, bir bayrağı tasarlamaya nereden başlanır? Bu dünyada sayısız renk vardır; çayır ve ormanlarda, değişen gökyüzünün altındaki sularda karşımıza çıkan yeşil tonlarının haddi hududu yoktur. Bir bayrak yapmak için onca rengin arasından ancak iki üç tanesini seçer ve onları düzenlemenin sonsuz yollarından birinde karar kılarız. Bayrak ancak böyle bir daraltmayla kimlik kazanabilir. Bayrak ancak bu durumda bir anlam kazanır. Bizim onu tanımamız, ona selam durmamız,

onun kahramanları olmamız ve onu kirlenmeden korumamız ancak bu anlamla mümkündür. Bayrağı kötüye kullandığımızda veya ona hakaret ettiğimizde bile, ona bir anlam mahfazası, sonsuzluktan çekilip alınmış bir tekillik olarak karşılık veriyoruzdur.

Böylesi bir yapının karşıtıysa alaca bulaca olandır[44] - alacalı, benekli, lekeli olan, şebboya[45] benzeyen, kendisini "dalga dalga paçavralar" olarak gösteren gerçektir. Alacalı bir yüzey söz konusu olduğunda da ortada belli bir yapı vardır kuşkusuz ama böyle bir yüzey bize kırkyama misali rasgele bu duruma geldiğini ve bunun kalıcı olmayacağı hissini verir her zaman. Alaca bulaca olmak, bir kimlik yokluğunu ifade eder. Bazen lekeli bir cilt çürüyen, yani kimliği hızla çözünen ölünün lime lime olmuş etini simgeler. Alaca bulaca olan diğerlerinde olmayan bir hareket serbestisine sahipse de, yaşayanlar arasında hiçbir zaman bir kahraman, bir kral değildir.

Alaca bulacanın yıkıcı gücünün imgesi, hilekâr hikâyelerini kateder. Susa-nö-o'nun pirinç tarlalarına saldığı benekli midillilerde; Kırkurdunun gökyüzüne rasgele yerleştirdiği samanyolunda; Hermes'in tabanı türlü dallardan oluşan sandaletleriyle bıraktığı okunaksız ayak izlerinde; Eshu'nun çopur suratında; Krişna'nın tereyağına bulanmış esmer yanaklarında hep aynı imgeyle karşılaşırız. Bunların her biri daha geniş bir olanaklılığın figürleridir: Sabit takımyıldızlarının değil, o takımyıldızlarını yaratmış olabilecek yıldız lekelerinin; düzenli pirinç tar-

---

[44] Alaca bulaca olan konusunda yararlandığım kaynaklar için bkz. Detienne & Vernant, *Cunning Intelligence*, özellikle Tilki ve Ahtapot konulu bölüm; Mary Douglas, *Purity and Danger*, öz. s. 94, 160-61.

[45] Şebboy çiçeği Shakespeare'in *Kış Masalı* oyunundaki benekli ve alacalı birçok şeyden biridir: "Mevsimin en güzel çiçekleri / kimisinin doğanın piçleri dediği/ tarla karanfilleri ve alacalı şebboylardır" (IV, iv-95-7).

lalarının değil, bütün hayatı besleyen taşkın yağmurun; Apollon'un güneş ışığının değil, rüyalarla aklın birbirine karıştığı, mağara ağzından gelen ışığın; tasarımın içerilerek sınırlanmış enerjisinin değil, kompost yığınlarından yükselen katabolik ısının figürleridir bunlar.

Ne var ki, alaca bulacanın bile bolluk bereketin en aşırı uçlarını ifade etmekte akim kaldığı yerler vardır. Bunun için hareket halinde bir alaca bulacalığa, yani böyle adlandırabileceğimiz bir şeye ihtiyacımız vardır ve sürekli değişen zeminlere uyumlanmak adına derisinin desenlerini değiştirebilen gezgin ahtapotta karşılaştığımıza benzer bir şeydir bu. Üstelik o derinin içinde çok daha akışkan bir şey yaşamaktadır. Aristoteles'te ahtapot kendi "çok-sarmallı zekâsı"nın bir imgesiyken,[46] Homeros'ta Odysseus'un aklının, yani genişlemesine yayılan şu dünyada neyle karşılaşırsa karşılaşsın kendini duruma göre şekillendirebilen o çok gezmişlere özgü melekenin ifadesidir. Çepeçevre uzanan manzara bu gezgin zekâ için biteviye bir potansiyeldir, çünkü mevcut durum, yani gelinen nokta sürekli dağılıp gözden kaybolmakta ve evvelce ufkun gerisinde saklı kalan şeyler görüş alanına girmektedir.

Aynı nesnenin başka şehirlerde başka adlarla çağrıldığını kulaklarıyla işitmiş olan gezgine has bir bir zekâdır bu. Her birimizin içindeki zaman yolcusunun, göçmen çocuğun zekâsıdır. Maxine Hong Kingston çocukken ailesi ona, annesinin onun gemciğini, yani dil kökünü ağza bağlayan dokuyu kestiğini söylermiş. "Ben dili kesilerek çözülmüş olandım..." diyor Kingston[47] ve bu sözün onun üstündeki etkisini gösterircesine, hikâyeyi farklı açılardan yorumlamaya girişiyor; bir noktada annesinin bunu yapma nedeninin kızını susturarak uslandırmak olduğunu düşünürken,[48] başka bir yerde de tam tersine, kızı

[46] Aristoteles'ten akt. Detienne, *Cunning Intelligence*, s. 39.

[47] Kingston, *Woman Warrior*, s. 197.

[48] *A.g.e.*, s. 192.

konuşabilsin, en çok da Çinceyle İngilizce arasında tercüme yapabilsin diye bunu yaptığını varsayıyor.[49] Koşullar Kingston'ı bir dilsel çokluk durumuna sokmuştur. Anne babasıyla birlikte alışveriş ederken çeviri yapmaya mecbur kalan göçmen çocuğun durumu: Hermeneutiğin köken miti işte bu olmalıdır. Bu bir gezginin hikâyesidir; o biricik hakiki dili, kayıp orijinali, kırılmış amforayı bulmanın *değil*, biteviye başgösteren kıyaslanamaz durumlar arasında aracılık etmek zorunda kalmanın hikâyesidir. Kingston'ın annesi ona, "Sen sadece çevir," dermiş, çevirmek o kadar kolaymış gibi.[50] "Çevirmeye çabalarken dilim çarpılıp duruyordu..."[51]

Bahsettiğimiz bütün bu metinlerdeki örtük fikri artık yüzeye çıkarabiliriz: Bolluk bereketin açığa vuruluşu söz konusuysa, bu bir dil bolluğunu da içerir. Hareket halindeki alaca bulacalığı, bir diller babili olarak; bunun zihinsel yansımasını da çokdilli bir zihin olarak yeniden düşünmek mümkündür. Hilekâr hikâyelerinde mütemadiyen karşılaştığımız bir izlek de, dilsel çeşitliliğin kökenlerinde hilekârların devreye girmesidir. Kuzey Amerika'da yaşayan Bella Coola halkının inanışına göre, "Yaratıcı tek bir dilin yeterli olduğunu düşünürken, Kuzgun farklı düşünmüş ve birden fazla dil yaratmıştır."[52] Paiute topluluğunun inanışına göreyse, Kırkurdunun canı çok et çektiğinde, diğer hayvanlar birbirlerinden şüphe etmeyi öğrenmiş ve her biri ayrı bir dil benimsemiştir: "Ortak dil kayboldu."[53] Legba ile Eshu da öyle kavgalara yol açmıştır ki, tanrılar birbirlerinin dilini konuşmayı bırakmış, bu yüzden de aralarında gidip gelerek tercüme yapacak hilekâra muhtaç kalmıştır.

---

[49] *A.g.e.*, s. 164.

[50] *A.g.e.*, s. 170.

[51] *A.g.e.*, s. 171.

[52] Ricketts, "The Structure," s. 140.

[53] Leydet, s. 78.

Eshu'nun iki arkadaşı birbirine düşürme hikâyesi, aslında, "dil" deyince aklımıza sadece İngilizce, Fransızca, Yoruba ve Paiute dilleri kadar büyük şeyler getirmememiz gerektiğini gösterir. Eshu'nun oyuna getirdiği iki arkadaş önce birbirlerinin dillerini konuştuklarını zannederler ama sonradan, bunun hiç de böyle olmadığını görüp yumruk yumruğa gelirler. Eshu iki adamda ayrı dile getirimlere yol açan bir durum icat eder ve -Eshu'yu kaale almadıkları için- ikisi de bir diğerinin söylediğinin anlamını işitmekten aciz kalır. Ve bütün bunlar yolda, yol kavşağında gerçekleşir, ki özgün ve yeni bir deneyimin olasılıkla vuku bulabileceği, dolayısıyla özgün ve yeni sözün zorunlu olarak ortaya çıkacağı yer burasıdır. Platon, Hermes'in sadece dili icat etmekle kalmayıp bunu "pazarlık" yoluyla yaptığı fikrindeydi, ki bu da dilsel icadın asal mevkisinin pazaryeri olduğunu ima eder ve pazaryeri, yabancı malları olan yabancılarla karşılaşabileceğimiz ve kavşağın hikmetiyle, kendimizi yeni bir biçimde ifade etmeye mecbur kaldığımız yerdir.

Kaldı ki, yol kavşağındaki pazaryeri bizatihi metaforun yahut her türden özgün konuşmanın, zihnin kavşaklarında biten dilsel çiçeklerin bir metaforu olarak da düşünülebilir. Gerçek bir rastlantının vuku bulduğu, birbirine paralel ve ters yolların aniden çakışıverdiği yerde zihin kendini yeni bir biçimde eklemleyip ifade eder. Bu dünya zaman ve uzamla kaplıdır, bu yüzden, taze söz her daim belirmekte, her daim icat edilmektedir. Dünya dolup taşmaktadır, dolayısıyla zihin ve söz de dolup taşmaktadır. Olasılığın sonu olmadığı için, dilin de bir sonu yoktur. Bizler faniler olarak şiirselleştiririz. Kraliyet Akademisi gibi bir kurum çıkıp da dili kodlamayı başaracak olsa, bu bizim sonumuz olurdu. Tek bir resmi dilde ısrar eden ulus inşacıları, hilekârı yine bağlayıp zaptetmeye yeltenmiş, zamanı durdurabileceklerini, Eshu'yu yoldan alıko-

yabileceklerini ummuşlardı. Ama onlar dil ütopyalarına, umutla bekledikleri Esperanto'larına ulaşmayı başarsalardı bile, bu yasayı hangi polis zoruyla dayatabilirlerdi ki? Değişmeyen tek bir dil olsaydı, dünya bize göz açtırmazdı, gökler bize göz açtırmazdı, hükümet bize göz açtırmazdı ve işte o zaman, Kırkurdunun hayvanlar meclisinde uyuyakalıp rüyasında kendini et yerken gördüğü şu eski hikâyeyi bize anlatacak gezgin bir şaire hasret kalırdık.

İbranilerin Babil Kulesi efsanesi ilksel bir birliğin ve ilahi bir dilin kaybını anlatır, bu haliyle de gerek çeviri gerekse kehanet konusunda bir hayli tartışmaya zemin olmuştur. Kimilerine göre, çevirmen de kâhin/peygamber de o ilksel dili kurtarmak, böylece mevcut gürültünün ardında kalan şeylerin gerçek anlamına ulaşmak arzusundadır.[54] Standart peygamberlik geleneğinde, Altın Çağa yeniden girmeye gerçekten muktedir olan ve zamanın gürültüsüne hiç bulaşmadan konuşup özsel bir dilde özsel hakikatleri dile getiren bir tür ozan tahayyül edilir. Kâhinvari hilekâr bu muhayyel durumla iki farklı şekilde ilişkilenir. Ya yüksek hakikat diye bir şey vardır ama bizim ona erişebilmemizin tek yolu bu güvenilmez arkadaştır, dolayısıyla aldığımız mesajlar da bulanık ve muğlaktır. Ya da "yüksek hakikat"in kendisi halihazırda olmakta olanı bulandırmaktan başka işe yaramayan talihsiz bir fantaziden ibarettir.

Kâhinvari hilekâr halihazırda olmakta olana işaret eder, ki bu da bulanıklık, muğlaklık ve gürültüdür. Bunlar ayrılıp kenara koyulacak şeyler değil, bizatihi gerçeğin parçasıdır. Eşzamanlı birçok mesaj gelmektedir ve bunların hepsi farklı dildedir. Tüketilemez anlam, tüketilemez dil, tüketilemez dünya, hepsi de aynı kapıya çıkar. Hıristiyan ve Yahudi yorumcular bir metinde dört anlam düzeyi olduğunu düşünürken, Kabalacı gelenekte kırk dokuz

[54] Bkz. Steiner, *After Babel*, 2. Bölüm.

katmandan bahsedilir.[55] Ama *petasos*, yani seyyah şapkası takan okurlar için ufak rakamlardır bunlar. Çetrefillilik zamanın başlangıcından bu yana bizimledir ve bu çetrefillilikle baş edebilmek için bir ahtapotun derisi kadar esnek ve değişken bir zihin ortaya çıkmıştır. Hilekâr, kehanetinin son kısmında kendisini işte bu zihin olarak açığa vurur. İnsan zihni açığa çıkan bu şeyde kendisini tanır. Avcı kayanın yüzeyinde gizlenen ahtapotu nihayet gördüğünde, aynı anda iki şey bulmuş olur.

KIRILGAN GÜZELLİK

Allen Ginsberg'ün *Uluma ve Öteki Şiirler* adlı kitabı 1956'da yayımlandığında, Birleşik Devletler gümrük memurları San Francisco'da ona karşı bir müstehcenlik davası açmıştır. Bunun üstüne, çok sayıda edebiyatçı kitabı savunmaya girişmiştir. Bu isimlerden biri olan Kenneth Rexroth bölge başsavcısına şöyle demiştir:

> [Ginsberg'ün] kitabı için en basit anlamıyla peygamberane denebilir, onu böyle adlandırmak her şeyden daha kolaydır, çünkü elimizde, atıfta bulunabileceğimiz koca bir peygamberlik külliyatı var. Bir kere, Kitabı Mukaddes'teki peygamberler var, ki söz konusu kitap amacı, dili ve ana fikri bakımından fazlasıyla onları andırmaktadır... Kitabın içeriği kötülüğün ifşası ve deyim yerindeyse, oradan çıkış yolunun gösterilmesidir. İşte bu da peygamberlik edebiyatıdır. "Eyvahlar, eyvahlar olsun! Ey şehr-i Kudüs! Suriyeli ya inmek üzere ya da çoktan indi ve siz şunları şunları yapacak ve nedamet getireceksiniz, şöyle böyle yapacaksınız." Ve ... [kitabın] dört kısmında ... yapılan tam

[55] Steiner, s. 66.

olarak budur. Kitap bu muhtelif ayrıntıları birbiri ardınca ortaya koyar...

"Uluma'ya Dipnot" kısmı ... Kutsal Kitaba atıftır. "Ateş mübarektir, ışık Mübarektir, ağaçlar Mübarektir, şu Mübarektir, bu Mübarektir" diye tekrar eden dizeler Hayır Duasına atıftır ve Ginsberg "İnsana dair olan her şey benim için Kutsaldır" demekte, ortaya koyduğu bu korkunç durumda kurtuluş olanağının sevgiyle, insanda İlahi olan her şeye duyulan sevgiyle mümkün olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla kanımca, bu kitap adeta tipik peygamberlik şiiri alanına girmektedir.[56]

Ama elbette bu iddianın bağlamı, kitle demokrasisinin karnavalı sayılabilecek bir müstehcenlik davasıdır ve peygamberlik yazınının büyük kısmı bu tür mahkemelerde yer bulmaz. Ginsberg'ün "Uluma"sı bu geleneğe ait olsa bile ondan ayrı bir yerde durur (zira bu geleneğin hiçbir yerinde "aziz gibi motorsikletçiler tarafından götten sikilmek"ten[57] bahsedilmez). "Uluma" "Dünya kutsaldır!" derken Hayır Duasıyla ortaklaşabilir ama Hayır Duasında şöyle bir ilave mevcut değildir: "Dil ve yarak ve el ve göt deliği kutsaldır!"[58] Rexroth esas itibariyle haklıdır haklı olmasına ama gümrük tahsildarı kitaba karşı açtığı davadan vazgeçtiğine göre, bu tarifi biraz rötuşlayabiliriz. Ginsberg'ünki Kırkurdununkine benzer bir peygamberaneliktir; kaotik Her şey'i yüksek sesle dile getirerek mağarasından çıkan bir peygamberdir o.

Ginsberg'ün peygamberlik konulu bir konuşmasına katılan bir arkadaşın anlattığına göre, konuşmanın sonunda genç bir adam ona şu soruyu yöneltmiş: "Bay, Ginsberg, nasıl peygamber olunur?" Ginsberg'ün cevabıysa şöyle ol-

---

[56] Rexroth'tan akt. Hyde, *On the Poetry of Allen Ginsberg*, s. 50.

[57] Ginsberg, s. 128.

[58] *A.g.e.*, s. 134.

muş: "Sırlarınızı söyleyin!" Sırların peçesini kaldırmak en basit anlamıyla vahiyseldir (kelimenin Yunanca kökü de "örtü kaldırma" anlamını taşır). Vahiy, bu anlamda, utanç örtülerini kaldırır ve evvelce sessizliğin hüküm sürdüğü yere ifadenin girmesine olanak sağlar. "Sırlarınızı söylemek" benliğin sınırlarını çözmeye, egoyu açmaya yönelik bir pratiktir. Psikanalistler bize "ebeveynleri dışarıda tutarak sırlara sahip olma hakkı için verilen mücadelenin egonun oluşumundaki en etkili faktörlerden biri" olduğunu söylemektedir,[59] fakat bu hak bir kez elde edildi mi, egonun içine girmişsiniz demektir, ki ego işini haddinden fazla ciddiye alarak bütün yemeklerinizin sizden önce tadına bakabilir ve arayan arkadaşlarınıza evde kimsenin olmadığını söyleyebilir. Tarif etmeye çalıştığım türden sır söyleyenlerse, içinde yaşanacak daha gözenekli bir mahfaza yaratma arzusundadır. Ginsberg kendi peygamberlik şiirini yazmak için ebeveynlerinin en az üç bin mil uzağındaki Batı Yakası'na gitmiş ve kendini, birkaç seçilmiş arkadaşı için gizlilikle yazdığına inandırmıştır. İyi ve çoğu açıdan zorunlu bir başlangıçtır bu ama sonunda özgürlüğe değil, sadece biraz daha geniş bir mağaranın ortaya çıkmasına yol açar ("bizim" bir sırrımız var). Sokaktaki yabancılar (anne babadan bahsetmiyorum bile) haberdar olsun diye sırlarını yayımlatmak - Ginsberg'ün eserini peşine düştüğüm anlamda peygamberane yapan budur.

Birkaç bölüm önce gördüğümüz gibi, erken dönem Ginsberg'ün "sırları" annesinin deliliği ve kendi cinselliği hakkındadır. Fakat şair olgunlaştıkça, ifşaları da daha bir genişler, öyle ki yaşını başını almış bu adam, kanepeden kalkıp aramızda yürümeye başlamış, aklına ne geliyorsa sakınmadan ifade eden ideal Freudyen analist gibi görünür. Kuşkusuz, bu türden konuşmaların çoğu şiir sayılmaz; tabii, konuşan bir şair, hele de onyıllar boyunca

[59] Tausk'tan akt. N.O. Brown, *Love's Body*, s. 149.

kendi bilişsel örüntüleriyle çalışma konusunda kendini eğitmiş olan ve (bir aforizmasında söylediği gibi) "zihin biçimliyse, sanatın da biçimli olacağına" inanmış bir şair değilse. Bu böyleyse, doğurgan sanatın anahtarlarından biri de bu vahiy yöntemidir. Bu sayede koca koca sessizlik alanları ifadeye açılmıştır. Kendi sözcüklerini her zaman sakınmayan sanatçı, bir alay dolusu gümrük görevlisini beslemesi gereken bir sanatçıya göre daha çok malzemeye sahiptir. Neredeyse tüm yetişkinliği boyunca siyah bir soydan geldiğini -arkadaşlarından, hatta çocuklarından- saklamış ve yazmak istediği romanı hiç bitirememiş olan Anatole Broyard'ı düşünün mesela.[60] Bazı ego yapıları yaratıcı bereketin yolunu tıkar, bu yüzden de eser ilerleyecekse, bunların ya askıya alınması ya da boşa çıkarılması gerekir. Gizliliğin oluşturduğu yapılara kendini adamamış olan şairin elindeyse bol bol malzeme vardır. Burada söz için için fokurdayarak ortaya çıkıverir. Hazırda bekleyen sesin kendisi şairin açıkça söylemek durumunda olduğu şeyin bir parçasıdır.

Peki hazırda bekleyen bu sesten ne tür bir şiir çıkar? Biçimli zihin bir eklem-işçisinin veya şekil-değiştirenin zihniyse, o halde bu zihinden biçimli bir sanatın çıkması söz konusu olabilir mi? Şayet bu zihin dışarıda bırakılmış olan sesin cezbine kapılıp duruyorsa, ahenkli armoniler sunması mümkün olabilir mi? Sınır aşımına bu denli adanmışken, kalıcı güzelliğe ulaşabilir mi? *Artus*-işçilerinin sanatı hangi anlamda kâhince/peygamberane bir sanattır?

Bu gibi sorulara cevap oluşturacak bir çerçeve çatmaya, daha önce değindiğimiz Hermes tanımını hatırlatarak başlayacağım: bir büyücü ve büyübozucu olarak Hermes. O bölümde hep eşikte kalmaya çabalayan bir hilekâr türü olduğunu ve bu hilekârın Işığın Hermes'i veya Karanlığın

[60] Anatole Broyard, "White Like Me," s. 74-75.

Hermes'i değil, Kapı Menteşesi Tanrısı Hermes olduğunu öne sürmüştüm. Fakat *Homeros İlahileri*'nde karşımıza çıkan Hermes bundan epey uzaktır, çünkü *İlahi*'nin Hermes'i ağabeyini büyülemek için yeni bir teogoni terennüm eder. *İlahi*'nin Hermes'i gürültü ile ahengin birbirine karıştığı eşiği terk eder ve kendini güzelliğe adar. Sınır aşımı tarzıyla işe koyulan sanatçıların pratiğine de benzer türden bir gerilim yön verir. Onlar mafsallarda/eklemlerde mi kalacaklardır yoksa eşikten geçip güzelliğe mi yöneleceklerdir? Sürekli temelden yeni bir şeyin vuku bulabilmesi için, "sanatçının en yüce vazifesinin güzelliği saklamak olduğunu"[61] söyleyen ve ortaya çıkan her tür ahenkle rastlantı eseri karşılaşan John Cage'in izinden mi gideceklerdir? Yoksa (sanattan politikaya gitmek için) plantasyon kültürünün yıkılmasına katkıda bulunan ama sonradan kendisini değiştirilmiş bir anayasaya adayan; kuralları değiştiren ama sonra yeni kuralları ciddiye alan Frederick Douglass'ın mı izinden gideceklerdir?

Asıl meseleye gelmeden önce kısa bir parantez açıp Ginsberg'ü bu olanak yelpazesinde bir yere yerleştireceğim ama bunun için önce, söz konusu seçimdeki ana fikri, halihazırda değindiğim iki modern sanatçıya, Marcel Duchamp ile Maxine Hong Kingston'a ilişkin beyanlarla somutlamaya çalışacağım. Zira bu sanatçılardan ilki mafsallarda/eklemlerde kalırken, diğeri eşikten geçip güzelliğe yönelmiştir.

Duchamp karmaşıklığı ve ele geçmezliğiyle ünlü bir sanatçıdır ama bizi onun kaygılarının kalbine götürebilecek birkaç önemli an vardır. Duchamp 1913'te Paris banliyölerinde vitrine bakmak konulu kısa bir tefekkür yazısı yazmıştır. Kültür tarihçisi Jerrold Seigel bu yazının yazıldığı bağlamı şöyle tarif eder: "I. Dünya Savaşı'ndan önce Fransa'da modern ticaretin arzu ve fantazinin güçlerini nasıl

[61] Kostelanetz, s. 81.

olup da malların satışı gibi adi bir amaca koşmanın peşinde olduğu tartışılıyordu. Ticari mallar ... bir egzotizm ve cinsel ima atmosferinde alıcılarını arayan her türden paketlenmiş şeyi içeriyordu."[62] Duchamp bu noktaya şu (esrarengiz) sözleriyle temas eder:

> Kişi mağaza vitrinlerinin sorgusuna maruz kaldığında, kendi cümlesini de telaffuz eder. Aslına bakılırsa, kişinin seçimi gidip geri dönmektir. Seçim saplantısı, mağaza vitrinlerinin talebinden, mağaza vitrinlerinin bu talebine verilen kaçınılmaz karşılıktan doğar. Mağaza vitrinindeki bir veya daha fazla nesneyle cam panonun gerisinden girilen cinsel ilişkinin saklanması konusunda *ad absurdum* hiçbir ısrar yoktur. Ceza, sahiplik tamamına erdiğinde cam panonun kaldırılmasına ve başparmağınızı [pişmanlık hissiyle] kemirmenize dayanır.[63]

Bana göre, bu sözlerin anlamı, mağaza vitrinlerindeki teşhirlerin bir çeşit yargılamayı başlattığıdır. Vitrine bakan kimse yargılanmaktadır ve malların cezbine yanıt verenler uyandırılan arzularına göre hareket etmekle kendilerini mahkûm eder. Malların elde edilmesi bir tür cinsel birleşmeye karşılık gelir ve pişmanlıkla sonuçlanır.

Bunu biraz daha açmak gerekirse, mağaza vitrini camlarının müşteri ile malları ayırmasındaki çiftdeğerliliği düşünün; aradaki cam görsel ve zihinsel sahipliğe olanak tanırken, gerçek sahipliğin önüne geçer. Cam burada hem birleştiren hem de birleştirmeyen geçirgen bir zardır. Duchamp'a göre, camın kaldırılması ve malın elde edilmesi bu müphemliği ortadan kaldırır ve bunu, vitrine bakanı fantaziden gerçeğe, oradan da pişmanlığa taşıyarak yapar;

---

[62] Seigel, s. 29.

[63] *A.g.e.*, s. 29-30; ayrıca bkz. Duchamp, *Salt Seller*, s. 74.

kişi pişmanlık duyar, çünkü sahiplik çoğu zaman fantaziden daha küçük ve zorakidir. Fantazide esneklik varken, sahipliğin tek ve sınırlı bir nesnesi vardır. Bu nedenle, gerçekleşmiş arzu bir tür iştah tuzağıdır. Etinizi alırsınız ama sonra bir bakarsınız ki, alıp alabildiğiniz tek şey ettir. Anlamlayan Maymunun oyunu fazla ciddiye aldığında tuzağa düşmesi gibi, arzunun yerine getirilmesi de kişinin hareket etme ve değişme özgürlüğünü sınırlar. Buna karşılık, bizatihi sınırın üstünde dengede kalmak, oyunun aynı anda hem içinde hem dışında olmak daha iyidir. Nitekim Duchamp'ın da Monte Carlo'daki kumar masalarında kazanacak ya da kaybetmeyecek şekilde oynamaya çalıştığı söylenir.

Böyle bir denge durumunun nasıl işlediğini daha geniş açıdan görmek için, Duchamp'ın en meşhur yaratımlarından biri olan *Büyük Cam*'ı düşünün. Asıl adı *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Eşit* olan eser üst üste yerleştirilmiş iki büyük cam pano üstüne yapılmış bir resimdir. Eserin adı ile Duchamp'ın not ve yorumları bizden, üst panodaki soyut resimde bir "gelin"in, alt panodakindeyse "bekârların" tasvir edildiğini hayal etmemizi ister. Bu ikisi arasında yatay bir "ufuk," dik açılara yerleştirilmiş ince bir cam şerit vardır; iki pano, yani gelin ile bekârlar birbiriyle iletişim halindedir ama asla birleşmezler.

Duchamp'ın eserinin anahtar sözcüğü olan "gelin" en iyi, bakire-gelin-karı sıralaması içinde anlaşılabilir.* Bir "karı" cinsel birleşmeyi bilirken, "bakire" bilmez. Peki ya gelin? O kategoriler arası bir kategoridir. Vitrine bakmakla ilgili pasajdaki cinsel analojiyi sürdürerek söylersek, gelin tamamına ermemiş bir tür uyarılmayı temsil eder. Ter-

* Olası bir sıralama daha vardır: bakir-damat-koca. Duchamp'ın dünyasında damat ve kocayla ilgili herhangi bir şey duymayız. Buradaki sanatçı erkektir ve hayatının büyük kısmını bekâr geçirmiştir. Erotik enerji, bekârların gelini düşünmesiyle ortaya çıkar.

cih edilen durum, düğün töreniyle evliliğin tamamına ermesi arasında yatar. Zaten bu durumu en iyi anlatan sözcük de Duchamp'ın favori sözcüklerinden biri olan "sürünceme" veya "gecikme"dir.

Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Duchamp'ın deyişiyle, "camda bir sürünceme"dir. Bir sürünceme/gecikme, faaliyeti hem askıya alır hem de almaz. (Bir yolculuk esnasında rötar, yani gecikme yaşadığınızda yolculuğunuz kesin olarak son bulmamıştır -hâlâ yoldasınızdır- ama devam da etmemektedir.) Vitrine bakarken oradaki malların cazibesine karşılık veren ama bu karşılığa göre hareket etmeyen kişi camda nasıl sürüncemede kalındığını, fantazi ile gerçek arasında nasıl askıda kalındığını biliyordur. *Büyük Cam* da benzer bir durumu ifade eder, eklemler. Bekârlar, yani alt panoda yer tutan erkek figürler Seigel'in dediği gibi, "maddi sahiplikle gelen pişmanlık ve hayal kırıklığını hiç deneyimlemeden, haletiruhiyesi arzunun güdümüyle genişleyip canlılık kazanan vitrin seyircisinin durumunda kalacaktır daima... Onlar camı kırmanın cezası olan 'gidip geri dönme"yi hiçbir zaman tamamlamak zorunda kalmayacaktır."[64] Dişi figür ise sonsuza dek bir "gelin" olarak kalacaktır.

Büyük Cam ve vitrin seyircisi üzerine yazılmış bu notların ikisi de, arzu ile fantazi, maddi dünyada edimde bulunmak ile onu müstakil bir sembolik oyun alanı olarak almak arasında bir çeşit dengede duruşa işaret eder. Bu dengede duruşun maddi yanını göz ardı etmemek önemlidir. Duchamp ne kadar entelektüel olursa olsun, kavramları her zaman fiziksel dünyayla, özellikle de arzuyla (kendi dişi alter-egosunu *éros c'est la vie*, yani "Eros Hayattır" anlamındaki Rose Sélavy diye adlandırıyordu) bağlantıdadır. Duchamp *Büyük Cam*'a bakan birinin eserin öteki tarafında "doğadan bir şey" görmesini istemiştir. Diğer

[64] Seigel, s. 97.

taraftan, Duchamp için müstakil arzunun dengede duruşunun fantazinin oyununu nasıl uyanışa geçirdiğini fark etmek de önemlidir. Bu bakımdan, Duchamp da Hermes gibi ete açtır ama onu yemez: Daha önceki bölümlerden birinde "kısa bir *nóos* yaradılış hikâyesi" olarak okuduğum mitik bir imgenin, sembolik idrakin kendisinin nasıl hayata geldiğinin bir tasviridir bu. Geri dönüp bu imgeyi Duchamp'ın eserine taşıyan bir okuma, eserin ancak bir yanıyla bekârlar ve gelinle ilgili olduğunu, genel itibariyle ise zihinle ilgili olduğunu akla getirir.

Zihni resme yeniden sokmak Duchamp'ın ömürlük projelerinden biridir. Fransızların "bir ressam kadar salak" anlamına gelen *bête comme un peintre*[65] sözünden nefret ediyor ve empresyonist duyumsallıkta, onun gözü dumura uğratan yüzeylerinin hazzında bir şeylerin kaybolduğunu hissediyordu. "Courbet'den bu yana, resmin retinaya hitap ettiğine inanılmıştır. Herkesin hatası da bu oldu... Resmin bundan önce başka işlevleri vardı: Dini, felsefi, ahlaki olabilirdi [bu işlev]..."[66] "Ben resmi yeniden zihnin hizmetine sokmak istedim."[67]

Peki ama sanat ne çeşit bir zihinsel ifade içerir ve sanatçının zihnini tarif etmenin en iyi yolu nedir? Nasıl ki dini resim boyayla değil de, inanç ve doktrinle ilgiliyse, Duchamp'ın "zihnin hizmetindeki sanat"ı da tam olarak fikirler hakkında değildir. Didaktik bir sanat değildir bu; öğretecek bir dersi yoktur. Duchamp'ın eseri öylesine ironi kaplıdır ki, ironinin kendisine bakmaksızın, daha doğrusu, ironiye iki kutup arasında başka türden bir dengede duruş olarak bakmaksızın eserin "ana fikrini" saptamaya çalışmak insana kendini biraz ahmak gibi hissettirir.

---

[65] Duchamp, *Salt Seller*, s. 125-26.

[66] Cabanne, s. 43.

[67] Duchamp, *Salt Seller*, s. 125.

Bu dengeye sahip olan zihin, menteşe-zihindir. Seigel *Büyük Cam*'dan bahsederken şöyle der: "Resmin iki yarısı sanki görünmez bir menteşeyle birleştirilmiş gibiydi... İki yarı özgün biçimlerinde yerlerine sıkı sıkıya tutturulmamıştır."[68] Söz konusu görünmez menteşe anahtar bir semboldür ve az önce bahsettiğim şeyle alakalıdır: "Gelin," bakire ile karı arasındaki menteşedir; vitrin camıysa satışta olan şey ile fantazi arasındaki menteşedir. Ama menteşeler her zaman görünmez de değildi. 1927 yılında Duchamp'ın Paris'teki Rue Larrey 11 numarada bir stüdyosu vardı ve Duchamp odalardan birinin köşesine tuhaf bir kapı yaptırmak için bir marangoz tutmuştu. Seigel'in deyişiyle, kapı "menteşelerinden öyle bir şekilde tutturulmuştu ki, bir odanın girişini kapattığı zaman başka bir odaya giriş sağlıyordu... Çoğu kişi onu Fransızların "bir kapı ya açık olmalı ya da kapalı" özdeyişindeki sağduyuya karşı bir meydan okuma olarak görüyordu."[69]

Duchamp'ı, sağduyudan -kendisinin veya kültürünün sağduyusundan- yükselen yavan sözlerde bir delik açma fırsatı kadar cezbeden bir şey yoktu. "Kendi beğenime boyun eğmekten kaçınmak için kendimi kendimle çelişmeye zorlarım" sözleri meşhurdur.[70] Önceki bölümde de gördüğümüz gibi, Duchamp sadece çelişik biri olmakla kalmaz, çelişkisiyle eğlenen, onu açık kapılar ile kapalı kapılar arasında kurulan kutuplaşmanın ötesine götürebilecek "bir mizah koridoru" arayan biridir de. Rue Larrey'deki stüdyonun eşiğindeyse daima açık bir koridor vardır, çünkü kapı ileri geri sallanır. Espri menteşelerdedir. Mandalları yağlandığı müddetçe eser sağduyunun mağaralarından paçasını hep kurtaracaktır.

---

[68] Seigel, s. 105.

[69] *A.g.e.*, s. 108.

[70] Duchamp, *Salt Seller*, s. 5.

(Allen Ginsberg'ü de yine buraya, yani iyi yağlanmış menteşe civarında bir yere yerleştiriyorum. Ginsberg de Duchamp gibi mafsallara/eklemlere yerleşmeyi tercih etmiştir. Annesine yazdığı uzun bir ağıt olan "Kaddish" şiirini, Naomi Ginsberg'ün sonunda gömüldüğü bir mezarlık sahnesiyle bitirir. Tanrı'ya şükreden bir sesin mezarlık kargalarının çığlıklarına karıştığı bir sahnedir bu. Şiirin son dizesi şöyledir: "Tanrım Tanrım Tanrım gak gak gak Tanrım Tanrım Tanrım, gak gak gak Tanrım."[71] Şiir bir tahterevalli gibi gidip gelmektedir; şairin kendisiyse "Tanrı" ile "gak" arasındaki eksen noktasına yerleşmiş gibidir. İki ifadeden her biri de hemen karşıtını ansıtır. Her şeyin Tanrı'ya ait olduğunu sanıyorsanız yanılıyorsunuzdur, çünkü bu mezarlığın sahibi kargalardır ama her şeyin kargalara ait olduğunu sanıyorsanız yine yanılıyorsunuzdur, çünkü maddi dünya tinsel olanı gizlemektedir. Ölüler bizimledir; ölüler bu kapkara kuşlar için birer leşten ibarettir. Ginsberg'le de tam bu savların aralığında karşılaşırız; evrenin kendi sırlarını bizzat söylemesini uman ama bu sırlar dünyevi beşeri hakikatlerde pıhtılaşıp katılaştıklarında onlara hücum eden ironik kâhin/peygamberdir bu.)

Duchamp'ın iyi yağlanmış, işlek çelişkisi -tıpkı rastlantıyı kullanma şekli, kelime oyunlarına olan düşkünlüğü veya mekanik çizime dönüşü gibi- sadece tüketicinin günlük pişmanlığından değil, sorgulanmayan dil, gelenek ve alışkanlıktan türemiş bir hayatı yaşamanın pişmanlığından da kaçınmanın bir aracıydı. Devraldıkları kültürel mirasın çelişkilerini algılamayan bireyler bayat jest ve mecazların, kabul gören fikirlerin ve kültürlerin kendilerini idamesini sağlayan her tür basmakalıp beğenme-beğenmeme yargısının kümelendiği taşıyıcı bedenlerden ibaret hale gelme riskiyle karşı karşıyadır. Carl Andre'nin de bir yerde dediği gibi, "Kültür bize yapılan bir şeydir, sanatsa

[71] Ginsberg, s. 227.

bizim kültüre yaptığımız bir şeydir."[72] "Bize yapılan şey" bizi tatmin etmekten ve güçlendirmekten çıktığında, terbiyeli davranmayı öğrenen çocukların nazik bedenlerine yumurtalarını bırakan tırtır sineği misali bir parazit halini alır. O halde, bu çocuklardan birinin paraziti zekâsıyla alt etmesi yeğdir; haylazlığıyla, kültürel formları çevreleyen koruyucu bariyerleri geçirgen ve değişime açık tutan bir *artus*-işçisine, bir menteşe/mafsal Hermes'ine dönüşmesiyse en iyisidir.

Duchamp -şöhret, para, politika, evlilik ve eserlerinin korunması gibi- birçok konuda kayıtsızlığıyla tanınıyordu ama ne zaman kendi kendisinden kaçabilecek, böylece en azından gerçek bir keşif ve değişim olanağı sunabilecek kişisel veya kültürel türde bir akışkan kimlik vaadi sunan bir şeyle karşılaşsa bu kayıtsızlığını hemen bir kenara bırakırdı. Bir keresinde kardeşine hediye olarak bir kahve değirmeni eskizi çizmesinden ve bu "mekanik" çizimin onu özgürleştirdiğini fark etmesinden bahsederken şöyle demişti Duchamp:

> Farkında olmadan başka bir şeye pencere açmıştım... Bu, mazgaldaki delik gibi bir şeydi benim için. Yani, ben oldum olası kendimden kaçma ihtiyacı hissetmişimdir...[73]

> Geleneksel resimsel resimle her tür temastan kaçınabileceğimi düşünmeye başladım... Esasında bende bir değişim iptilası vardı..."[74]

Duchamp, John Cage'i seviyordu, çünkü Cage müziğe sessizliği sokmayı akıl etmişti; "bunu daha önce kimsenin dü-

---

[72] Andre'den akt. Copeland, s. 38.

[73] Duchamp'tan akt. Cabanne, s. 31.

[74] *A.g.e.*, s. 37.

şünmediğini" söylüyordu.[75] Duchamp, Francis Picabia'yı da seviyordu, çünkü adamda "toptan unutma yeteneği vardı, bu da ona, önceki resimlerin anısından etkilenmeksizin yeni resimlere girişme imkânı veriyordu."[76] Daha önce hiç kimsenin görmediği bir şey üretmeyi başaran sanatçı içinse şöyle diyordu Duchamp: "Bu, büyük isimlerle veya etkilerle hiçbir alakası olmaksızın varlığımın en derinlerinde hayranlık uyandıran tek şeydir - tamamen bağımsız bir şey."[77]

"Bir iptila," "varlığımın en derinleri" ... ABD'ye taşınıp taşınmamaya karar vermek için yazı tura attığı söylenen bir sanatçı için fazla derin sözler gibi gelebilir. Onu yazı tura atmaya sevk edenin tam da bu kelimeler olduğunu görene kadar böyle gelmesi de olağandır. Burada söz konusu olan, mazgal delikleri açmanın yollarını bulmaya yönelik süreğen bir arayıştır; böylece Duchamp ve arkadaşları ne çeşit bir mağaraya tıkılmış olurlarsa olsunlar, (akıllarında herhangi bir amaç olmasa bile) oradan hep çıkabileceklerdir.

Sözün kısası, Duchamp'ınki koridorları açık tutmaya yahut daha önce belirttiğim gibi, mafsallarda/eklemlerde kalmaya adanmış bir sanat pratiğidir. Başkaları sanat odaları düzenleyedursun, André Breton sürrealizmin felsefi temellerinin derdine düşedursun, Duchamp hazırda duran satıcı çantasıyla (*Boîte en valise*), ABD'ye, Güney Amerika'ya, Paris'e ya da en revaçta olan mantık hangisiyse, onun "verili" teamüllerinden kurtulabileceği herhangi bir yere taşınmaya hazır vaziyette koridorda uyumayı yeğlemiştir. Duchamp'ın menteşeleri yağlayıp neler olduğuna bakmak dışında bir programı yoktur.

---

[75] *A.g.e.*, s. 99.

[76] Duchamp, *Salt Seller*, s. 167.

[77] *A.g.e.*, s. 126.

Başka sanatçılar içinse yeterli değildir bu. Mizaç farklılığı ya da kültürel koşullar, sebep her neyse, diğerleri yıkımı telafiyle birleştirmek ister. Hermes iki yöne de gidebilir: Şeyleri parçalarına ayırmak için ışığa yönelebileceği gibi, onları dikip yeniden birleştirmek için karanlığa da geri dönebilir. Eski ahengi bozan gürültülerin bazen yeni bir müzik oluşturacak şekilde birleştirilmesi gerekir. Örneğin, Maxine Hong Kingston'ın eseri bizi, etraftan gelen bir dolu ses arasında eşikte dikilir vaziyette bırakmak yerine, yeni ve biçimli bir dünyaya taşır. Kingston Maymun ruhunu Amerika'ya getiren Çinlilerden övgüyle söz ettiği ve kendisi de bir keresinde o ruhu benimseyip büyüklerine ihanet ederek sırlarını anlattığı halde, ateşli bir idealisttir. Koruması gereken kendi şeftali tarlaları vardır Kingston'ın. Güzelliği ve hakikati önemser ("Güçlü hayal gücü hakikati düşler," der). "Kaotik sahneye girip düzen, ortaklık, hakikat, ahenk getirecek" Konfüçyüsçü kahramanı olan bir roman yazmak istediğini söylemiştir bir yerde.[78]

Kingston kendi sanatında Maymun Kral ile iyi kalpli hacı Tripitaka'nın (belki de Maymun ile Batı'ya yapılan yolculuğu yukarıdan gözleyen tanrıça Kuan Yin'in) bir karışımı gibidir. Kingston genç bir yazar olarak eski utanç bariyerlerini reddetmenin "'yasayı,' yolu, köyü ayakta tutan kuralları" parçalamak olduğunun farkındaydı ama reddetmemenin kendi adına konuşmaktan vazgeçmek anlamına geleceğini de biliyordu. Akrabalarına ihanet etmeden ilerleyemeyeceğini ve kendini boğmadan yerinde duramayacağını fark edince de çözümü sanat sürecinde buldu.

> Kitabın [*The Woman Warrior*] başında, tabuları kıran bir kadın tarafından yıkılan bir topluluğu ... anlatıyorum.... Kitabı yazarken, "Bunu yayımlatmayacağım;

[78] Kingston'dan akt. Moyers (video kaydı).

> aile sırlarını ele veriyorum" diye düşünüyordum. O zaman kendime böyle söylüyordum, çünkü bu bana yazma özgürlüğü veriyordu. Ama yazmayı -belki on, on iki taslak yazmıştım- bitirip kitaba binbir zahmetle bir biçim verdiğimde, çözümü bulduğumu fark ettim. Güzel bir hikâyem vardı ve her şeyden önemlisi de bu kadının hayatına bir anlam vermiştim. Sonra "Tamam," dedim, "artık kitabı yayımlatabilirim."[79]

Burada iki strateji söz konusudur: Mahremiyet ve biçimlendirme. Mahremiyet kendini herkes için görünür kılmadan ilerlemek demektir. Kingston örneğinde bu, yıkılması gereken her ne tabu varsa hepsini yıkacak olan Maymun Kral aşamasıdır. "Efendim, lütfen merhametinizi hiç değilse bugünlük bir kenara bırakın!"[80] Ne var ki, bu özgürlüğe imkân veren mahremiyet ıssız ve nihayet kısır bir hal alabilir. Çocuk psikoloğu Winnicott şöyle der: "Saklanmak bir zevktir, bulunmamaksa felaket."[81] Gizli gizli çalışmak muazzam bir özgürlüktür ama kapanma durumunun hiç kırılmaması durumunda, kişiyi güçsüz düşüren bir özgürlüktür bu. O halde, Kingston'ın geçtiği sanatsal sürecin ikinci faslı, "yeni bir teogoni terennüm etme"yi içerir. Kingston köy hayatının biçimini bozduktan sonra vereceği yeni biçimi ve yeni anlamı bulana, güzelliğe varana dek parçalarla (Çinli parçalar ve bazı yeni Amerikalı parçalar) oynar. Yolculuğuna devam etmek istiyorsa, koşulların utanmazlığı talep ettiğini bilen ama bir yandan da kendi *aidos* (utanç-saygı-huşu) hissini gözardı etmek istemeyen Kingston, antik mitolojide Maymun ile Tripitaka'nın yoldaşlığında resmedilen ikili harekete olanak tanıyan bir sürece yerleşir.

---

79 *A.g.e.*

80 *Journey II*, s. 235.

81 Phillips, Winnicott, s. 167. Phillips, Winnicott'un saklanmak ve bulunmakla ilgili bu sözünü onun 1963 tarihli "Communicating and Not Communicating" başlıklı makalesinden almaktadır.

Böyle bir sanat pratiği Afrika-Amerika kırması bir güzellik yaratır. Kingston'ın *Tripmaster Monkey* (*Usta Gezgin Maymun*) romanının kahramanı kendini fena halde Afro-Amerikan blues ve caz müziğine kaptırmıştır. Kingston bu müziğin kendisindeki muadilinin ne olduğu sorusuna karşılık, "bu Çinli-Amerikalı aksanını alıp Amerika'nın bir parçası yapmaya" çalıştığından bahseder.[82] Göçmen projesi kişinin sadece İngilizce öğrenmesi değil, aynı zamanda yerel dili kendi ses ve söz değişimleriyle donatmasıdır. Tercüman rolündeki bu göçmen, kendi aksanını terk etmek yerine, yerli dinleyicilerin, ritimlerini bilincinde olmadan benimseyeceği kadar çekici bir kırma ezgi seslendirmek istemektedir. Kingston'ın ilk kitabı *The Woman Warrior*'ın sonunda yeniden kurarak yer verdiği meselin kalbinde de tam böyle bir müzik vardır. Kingston burada, ikinci yüzyılda tam on iki yıl boyunca barbarların arasında tutsak olarak yaşamış Çinli bir kadınının hikâyesini yeniden anlatır ve hikâyenin sonunda kadın fidye karşılığında serbest bırakılarak kendi halkının arasına döner:

> Barbarların diyarından kendi şarkılarını getirmişti; bu şarkılardan bugün sadece üçü elimize geçti ve bunlardan biri "Bir Barbar Kamış Kavalı için On Sekiz Dörtlük" adını taşıyor; Çinlilerin kendi enstrümanlarına uyarlayarak söylediği bir şarkı bu. İyi bir tercüme.[83]

Gelgelelim, bu noktada şu soruyu sormak gerek: Bu kırma ezginin veya Hermes'in yeni teogonisinin "hakikat" veya "güzellik" açısından statüsü nedir? Eski bir dünyayı parçalarına ayıran ve bu parçaları kendi amaçlarına uygun biçimde yeniden tarif eden yeni şarkıcı bu kırma şarkının, ne kadar güzel ve hakiki olursa olsun, bu değişimi en

---

[82] Kingston'dan akt. Moyers (video kaydı).

[83] Kingston, *The Woman Warrior*, s. 209.

başta mümkün kılan aynı tür *artus*-çalışmasına tabi kalacak bir yapıntı olduğunu en azından tahmin ediyor olsa gerektir. *Homeros İlahileri*'ni söyleyen ilahiciyi, Hermes'in Apollon'u tanrılar hakkındaki yeni bir şarkıyla büyülediği kısmı söylediği sırada dinleyicilere gülümserken hayal ediyorum, çünkü ne de olsa, ilahici Hesiodos'la ve onun hakiki mânâda karından münezzeh olan biricik teogoniyi kendisinin terennüm ettiği yollu üstünlük iddiasıyla alay etmektedir (Burada şamanın parodisini yapan Kırkurduyla karşılaşırız yine). Bu yeni şarkı büyüleyici olabilir ama bunun nedeni, eski mânâda hakiki olması değildir. Keza, Kingston'ın yarattığı güzellik de köklü bir değişimden doğmuştur ve kendi değişebilirliğine dair bir algıyı bünyesinde taşımak durumundadır. Utanç bariyerleri bir kez ortadan kaldırıldı mı, cenneti çevreleyen duvar bir kez ihlal edildi mi, Taocu şeftali bahçesinin, Nors elma bahçesinin, Apollon'un sığırlarının otladığı el değmemiş çayırların güzelliğinden söz edilemez artık. Hermes öyle tatlı bir ezgi mırıldanır ki, Apollon onun yaptığı hırsızlığı affeder, ama çalınan sığırlar da evvelce kapatıldıkları o çitlerin ardına geri dönmez. Hermes bir büyücüdür ama büyüleri ebediyetin tuzaklarıyla karşılaşacak olursa, Hermes dinleyicilerini ezeli-ebedi kategorilerin zamanın rastlantılarıyla karşılaştığı o eşiğe geri götürür.

Kalypso'nun adasına düştüğünde Odysseus'a fani karısına dönmek ile ölümsüz tanrıçayla yaşayıp gitmek arasında seçim şansı tanınır;[84] aslında bu, iki tür güzellik arasında yapılacak bir seçimdir ve Odysseus insani güzelliği seçer, çünkü güzelliğin bu türü, tıpkı bizler gibi geçici olduğu için biz fanilere çok daha güzel gelir. Kingston

[84] Odysseus'un fani kadını ve onun kırılgan güzelliğini ölümsüz olana tercih ettiğini söylerken, Martha Nussbaum'un *The Fragility of Goodness* (*İyiliğin Kırılganlığı*) kitabının ilk bölümünde geliştirilen fikirlerden yola çıkıyorum.

Çin'in sözlü hikâye geleneğini yeni bir dilde sürdürürken, *kendi* barbar kamış kavalını çalarken, eski bir "daireselliği" kıran bir sanatçı olarak, eserindeki tatlı ahengin onu gelecekteki gürültülerden korumasına imkân olmadığını biliyor olmalıdır. Ne kadar hakikatli ve güzel olursa olsun, hiçbir göçmen çocuk eserinin zamanın dışında olduğunu iddia etmez. Doğrusu, Kingston'ı bir Amerikan yazarı yapan da bu anlayıştır; burada "Amerika" göçmenlerin, son kuşağın ihanetinin, fırsatın, kavşakta blues'un ve üçkâğıtçılığın efsanevi diyarı demektir; hükümeti "insani olaylar sırasında" boy gösteren ve bayrağının tasarımı düzinelerce defa değiştirilmiş olan ülke demektir.

Sanatsal pratiğe ilişkin bu örnekleri incelememin nedeni açıkça, kâhince/peygamberane hilekârlar için geçerli olduğunu ileri sürdüğüm vahiy/açığa vurma örüntüsüyle çoğu durumda örtüşüyor olmalarıdır. Gözenek arayışıyla (utanç örtülerini kaldırmakla, mazgal deliklerini bulmakla, sır saklamayı reddetmekle) işe koyulan, geleneksel bakışlardan gizlenen (her yer hazır yapılmış şeylerle doludur) bir dolu materyalin peçesini kaldıran ve ele aldığımız son örneklerde menteşe-zihin veya tercüman zihni dediğimiz, açığa çıkan karmaşayla iş görebilir cinsten bir zihne işaret eden bir sanat yapma tarzı vardır.

Bu türden zihinlerin devralınmış kültürel örüntülerle çalışma tarzlarına gelince, basbayağı çatlaklara yerleşmekten zevk alanlar vardır, ki bunlar, son bölümde ele aldığımız, içeriden iş gören *artus*-işçilerine benzer olarak en basit tabirle, düzlemler arasında hareket ve dışarı hareket (bir şeye *doğru* değil, sadece dışarı hareket) olanağı yaratırlar. Bir de, kendilerini içine doğmuş buldukları şeyi eklemlerinden ayıran ama bununla kalmayıp yoluna, eskinin yerine yeni bir ahenk yaratmakla ("güzel bir hikâyem vardı") devam edenler vardır. Gelgelelim, bu ikinci

durumda, yaratılan yeni ahenk gökyüzünün değişmeyen müziğini yeryüzünde kopyalamaz. Sanatçı şarkısını ciddiye alıyor olabilir ama bu ciddiyeti hilekârı bağlayarak zapt etme arayışında olan tanrılarınkiyle aynı türde bir ciddiyet değildir. Sanatçınınki, varılacak nihai bir dil olmadığını; dil bir kez serbest kaldı mı, yer değiştiren sahneye ayak uyduracak giriftlikte yeni sözler, yeni eklemleniş ve ifadeler icat etmeye bitimsizce devam edeceğini bilen bir tercümanın yarattığı "bu dünya"ya ait bir ahenktir. Bu sanat pratiği güzelliği yarattığında ortaya çıkan, kırılgan ve bozulmaya yatkın bir güzellik olacaktır.

Odysseus yolculuk ettiği için, deniz kıyısında kürek olan şeyin, karanın iç kısımlarında bir harman savurma yabası olduğunu bilir. Önceki bölümlerden birinde de belirttiğim gibi, söz konusu iki anlam bu bereketli nesnenin anlamlarını tüketmez. Sapından tutularak bir hububat yığınına daldırılan harman savurma yabası, hasatın tamamlandığını gösterir. Bir toprak yığınının üstüne saplanmış kürekse, bir denizcinin öldüğü anlamına gelir. Nitekim geleneksel anlatıya göre, Odysseus'un mezarı da toprağa saplı küreğiyle işaretlenmiştir.[85] Birinci Kısmın sonunda, bir kürek mezar işaretçisi haline geldiğinde, belki kendi anlamlarının da sonuna geldiğini öne sürmüştüm. Ama bu bölümü bitirirken, bazı şeyler o kadar da bitmiş gibi görünmüyor. Mezarların üzerindeki işaretçiler ne kadar da karmaşıktır! Kaybı ve hatırlamayı temsil ederler. Yaşayanlar ile ölüler arasındaki sınır işaretçileridir onlar. Bazen bize o öteki dünyadan geri dönüşü mümkün kılacak bir geçit olmadığını hatırlatır, bazen de açacak bekçi bulunabilirse, orada bir kapının olduğunu hissettirirler (o bekçinin adı, seyyahların mezarların üstüne bıraktıkları taş yığınlarına saklıdır). Odysseus'un mezarını işaretleyen kürek, o okusun diye değil, müstakbel yolcular çalı-

[85] Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 213-15.

nıp götürülmüş olanı hatırlayabilsin diye oradadır. Kürek ortadan kaybolanın bir göstergesi olarak, ona bakacak okuyucular/yorumcular varolduğu sürece yeni anlamlar sunacaktır. İşte bu bakımdan kürek, bu dünyanın bolluğuna ve doluluğuna geri götürecek bir giriş kapısıdır. Yarattığımız güzellik solup gidecektir ama ne o güzelliği yarattığımız malzemeyi sunan dünyanın, ne de bu yaratımı yaratmamızı sağlayan zekânın bir sonu vardır. "Tavşan Kırkurdunun üstünden dört kez atladı. Kırkurdu yeniden hayata döndü ve yoluna devam etti."

ELÇİ

Balık tuzağı balıktan ötürü vardır; balığı
bir kez tuttunuz mu, tuzağı unutabilirsiniz...
Sözcükler anlamdan ötürü vardır;
anlamı bir kez yakaladınız mı,
sözcükleri unutabilirsiniz.
– Chuang Tzu[1]

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Atabask yerlileriyle çalışan bir Cizvit misyoneri olan Peder J. Jetté, Aşağı Yukon bölgesindeki Ten'a halkıyla yaşıyordu. O günlerde Ten'alar kış ortasında, aralık ayından ocak ayının ortalarına kadar eski hikâyeler anlatırdı. Peder Jetté'nin birlikte yaşadığı grup akşam erken saatlerde yatmaya giderdi; tahta kulübede battaniyelere sarınmış bir düzineden fazla insan kafalarını duvardan yana verip daire oluşturacak şekilde yerde yatardı. Ayakta kalan son kişi ışığı üfleyerek söndürdüğünde oda zifiri karanlığa gömülürdü (kulübedeki her çatlak ve yarık soğuğa karşı kalafatlanmış, buzlanmasın diye pencere camlarına dışarıdan çuvallar asılmıştı). Çok geçmeden, biri "Evvel

[1] Chuang Tzu'dan akt. Keys, s. 64.

zaman içinde..." diyerek bir hikâye anlatmaya başlar, dinleyenler de devam etmesi için *anni! anni!* diye karşılık verirdi. "Günlerden bir gün görülmemiş bir şey olmuş: Güneş ortadan kaybolmuş ve her yer karanlığa gömülmüş. Şimdi ne yapacağız? diye sormuş yaşlı kadınlar. Bize güneşi kim geri getirecek?"[2] Hikâyede Kuzgunun köpek eti vaadiyle kandırılarak halvetten döndürüldüğü kısımda odada gürültülü kahkahalar yükselirdi.

Peder Jetté bu hikâyeleri derlemeyi çok istiyordu ama önünde bazı engeller vardı. Bir kere, Ten'alar Kuzgun hikâyelerinin yazıya aktarılması konusunda gönülsüzdü (gerçi Jetté "budala hikâyeleri" dediği başka bir grup hikâyeyi rica ederek yazıya aktarabilmişti). Jetté hikâyeleri anlatıldıkları sırada kaydetmeyi denedi ama zifiri karanlık onu yıldırdı. Gün ışığında kimse hikâyeleri tekrar etmiyor, gece olunca da Jetté ne zaman mum yakmak için bir kibrit çakacak olsa, hikâye anlatıcısı o anda sessizliğe bürünüyordu.[3]

---

[2] Jetté, s. 304.

[3] *A.g.e.*, s. 298-99.

EK I

HERMES'E HOMERİK İLAHİ



HERMES'E HOMERİK İLAHİ‡

Danielle Arnold'a

HERMES DOĞUYOR

Ey Müzler, Zeus ile Maia'nın oğlu, Kyllene'nin ve koyun sürüleriyle ünlü Arkadia'nın efendisi, tanrıların habercisi, şans getiren Hermes'in şerefine söyleyin şarkınızı. Enfes saçlarıyla çekingen ve mahcup bir nimfa olan annesi Maia karanlık mağarasında mübarek tanrılardan uzakta yaşardı. Gecenin en karanlık vaktinde, ak kollarıyla Hera tatlı bir uykuya dalmışken, Kronos oğlu Zeus, bu güzel saçlı nimfayla yatardı. Bundan kimsenin haberi olmadı; ne ölümsüz tanrıların, ne de fani insanların.

Aklından geçeni gerçekleştirdiğinde ve gökte on ay doğduğunda, Zeus mahut çocuğunu gün ışığına çıkardı. Maia cingöz,* göze girmesini bilen ve kurnaz, haydut ve

---

‡ Metnin tamamı yazar Lewis Hyde tarafından antik Yunancadan İngilizceye çevrilmiştir -çn.

* Metnin Yunanca aslındaki (kelimesi kelimesine "birden fazla yöne dönebilen" anlamındaki) *poútropon* sözcüğü "kurnaz," "elinden her iş gelen," "çok gezip görmüş," "politropik" anlamlarına gelir. Yunan edebiyatının tamamında politropik olan üç karakter vardır: Hermes, Odysseus ve Alkibiades.

sığır hırsızı, rüya taşıyıcı bir çocuk doğurdu; bu çocuk bütün gece uyumaz, şehrin kapılarında beklerdi - bu çocuk çok geçmeden ölümsüz tanrılar arasında nam kazanacak olan Hermes'ti.

Leydi Maia onu ayın dördüncü günü güneş doğarken doğurdu; yenidoğan, öğle vakti lir çalmaya başladı, akşam olunca da, ok ustası Apollon'un sığırlarını çaldı.

HERMES LİRİ İCAT EDİYOR

Gerçekten de [Hermes] kutsal beşiğinde yatmadı; annesinin ölümsüz kollarından kurtulduğu anda fırladığı gibi Apollon'un sürülerini bulmak için yola koyuldu. O geniş mağaranın eşiğini geçtiği sırada bir kaplumbağaya rastladı, böylece kendine bitmez tükenmez bir servet kaynağı edinmiş oldu. Zira bilmelisiniz ki, kaplumbağayı ilk kez şarkı söyleyen bir şeye dönüştüren Hermes'ti. Kaplumbağayla yolları avlunun kapısında kesişti; o sırada kaplumbağa bahçenin gür çimenlerini çiğneyerekten ağır ağır kapının önünden geçiyordu. Şans getiren Hermes ona yakından bakıp bir kahkaha attı ve şöyle dedi:

"İşte yabana atamayacağım fıstık gibi bir şans! Selam sana, ey güzel biçimli şey, dans eden kız, eğlencelerin soluğu. Seni görmek ne güzel. Parlak kabuklu bir dağ kızı ki, böyle oyunbaz olsun. Hadi içeri götüreyim seni! Şükürler olsun! Bana bir iyilik yap da gel hadi, saygıda kusur etmem sana. Hem içerisi daha güvenli, dışarıda başın belaya girebilir. Canlı bir kaplumbağanın, kötü büyüleri uzak tuttuğunu söylerler. Ama eğer ölürsen de, güzeller güzeli bir şarkı söylersin."

Hermes böyle dedikten sonra kaplumbağayı iki eliyle kaldırıp bu güzel oyuncağını eve götürdü. Sonra dağ kaplumbağasını ters çevirip dökme demirden bir kepçeyle iç

organlarını kabuğundan sıyırdı. O anda, dertlere garkolmuş bir insanın kalbinden geçenler misali, gözlerde çakan ani bir kıvılcım misali hızla bir düşünce geçti Hermes'in kafasından. Hermes tam o anda ne yapacağından emin oldu ve kolları sıvadı. Uygun uzunlukta kamış dalları keserek boydan boya kabuğa yerleştirip uçlarından tutturdu. Sonra da ustalıkla üstlerine bir parça sığır derisi gerip dalları sabitledi ve kabuğun iki yanına birer çatal geçirip ahenkli bir ses versin diye aralarına koyun bağırsağından yedi tel gerdi.

İşini bitirdikten sonra bu güzel oyuncağı eline alıp telleri mızrapla tek tek denedi. Elini vurmasıyla harikulade bir ses çıkınca sazdan, Hermes de panayırda arsızca bağırıp çağıran yeniyetmeler misali doğaçtan tatlı tatlı birkaç şarkı çalıp söyledi. Kronos oğlu Zeus ile güzel sandaletli Maia'nın şarkısını söyledi; birlikteyken nasıl âşık sohbetleri ettiklerini, kendisinin rahme düşüşünün meşhur hikâyesini anlattı Hermes. Şarkısında Maia'nın hizmetçi kızlarını, evinin gösterişli odalarını, sahip olduğu üç ayaklı ve dört ayaklı sehpa ve kazanları da methetmeyi ihmal etmedi.

HERMES APOLLON'UN SIĞIRLARINI ÇALIYOR

Hermes şarkısını söylerken, aklına türlü türlü şeyler geliyordu. Çünkü canı fena halde et çekiyordu. Bunun üstüne, içi oyuk lirini alıp kutsal beşiğine soktu, erketeye yatacak bir yer bulmak için mis kokulu geniş odalardan seğirterek dışarı çıktı; gece gece kafasında kırk tilki dolaşan hınzırlar misali aklından kurnazca bir plan geçiyordu.

Hermes koşarak Pieria'nın gölgeli dağlarına vardığında, Helios atlarıyla arabasını yeryüzüne, Okeanos'a doğru

sürüyordu. Mukaddes tanrıların kutsal sığırlarının biçilmemiş güzel çayırlarda otladıkları ahırları vardı burada.

Maia'nın oğlu, Argos'un* keskin gözlü katili, yüksek sesle böğüren elli sığırı sürüden ayırdığı gibi, kumluk yerde zikzak çizdirerek sürüp götürdü. Derken başka bir kurnazca hile geldi aklına; kendisi düz yürürken, sığırları -ön toynakları arkaya, arka toynakları öne gelecek şekilde- geri geri yürütecek, böylece toynak izlerine bakanın kafası karışacaktı.

Derken kumluk sahilde şimdiye kadar kimsenin aklına gelmemiş inanılmaz sandaletler örüverdi kendine. Yeni sürgün vermiş mersin ve ılgın ağacı dallarını, aralarına yapraklar da koyup birbirine bağlayarak, yürürken ayağını rahatsız etmeyecek bir çift sandalet yapıp güzelce ayağına geçirdi. (Argos'un şanlı katili sandaletini ördüğü dalları, telaşla toplanan bir yolcu gibi yolculuğuna hazırlanırken Pieria'dan toplamıştı.)

Gelgelelim Onkhestus'un çimenlik kırlarından aceleyle geçerken, çiçeklenmiş üzüm bağını düzenleyen ihtiyar bir adam gördü onu.† İkisi karşılaştıklarında ilk konuşan Maia'nın dillere düşmüş oğlu oldu:

"Hey, sen, eğilmiş çapa yapan ihtiyar, bu asmalar meyve verdiğinde fıçılar dolusu şarabın olur kesin. Tabii eğer sözümü dinler, bu gördüklerini görmemiş, duyduklarını duymamış gibi yaparsan ve kimse gelip sana karışmadıkça çeneni kapalı tutarsan."

---

* Argos Panoptes (her yeri gözlerle kaplı ve) her an tetikte olan bir devdir. Argos'un vücudu yüzden fazla gözle kaplıdır ve gözlerinden bazılarını ara ara uyumak için kapatsa bile, hiçbir zaman bütün gözlerini kapatmaz. Ben Argos'u bir utanç toplumunun gözetleyici teyakkuzunun bir imgesi olarak ele alıyorum. Hermes'in Argos'u öldürdüğü hikâyeyi kitabın 7. Bölümünde ele alıyorum.

† Hikâyenin başka versiyonlarından, bu adamın adının Battus olduğunu öğreniyoruz.

Hermes bunları söyledikten sonra semiz sığırlardan oluşan sürüyü toplayıp sayısız gölgeli dağlardan, yankılı vadilerden ve çiçekli tarlalardan geçirdi.

Hermes'in karanlık yaveri kutsal gece sona ermek üzereyken, fanileri işe koşan şafak hızla söküyordu. Titan Megamedes'in oğlu Pallas'ın kızı olan parlak Selene tam göklerdeki nöbetçi kulesinde yerini alırken, Zeus'un gürbüz oğlu da Apollon'un geniş alınlı sığırlarını Alpheus nehrine sürüyordu. Yorulmak nedir bilmeden, fevkalade bir çayıra nazır yalaklarıyla yüksek tavanlı bir ahıra vardılar sonunda.

TANRILARA SUNULAN BİR KURBAN

Hermes böğüren sığırları taze lotus ve tatlı zencefille otlatıp hâlâ geviş getiriyorlarken ahıra soktuktan sonra bir yığın odun topladı ve ateş yakma sanatını bulmaya koyuldu, zira bilmelisiniz ki, çırayı ve ateşi ilk bulan Hermes'tir.*

Önce kalın bir defne dalı alıp bıçakla kabuğunu soydu ve dalı iki eliyle sımsıkı tutarak bir kütüğün üzerinde tütene kadar çevirdi. Ardından toprağa bir çukur kazıp içini kalın kuru dallarla doldurdu. Dallar tutuşup alev alev yanmaya başladı.

Anlı şanlı Hephaistos'un gücü uyandırırken ateşi, Hermes de kıvrık boynuzlu iki sığırı bütün gücüyle çekerek böğürte böğürte ahırdan dışarı çıkarıp ateşin yanına getirdi. Sonra onları hızla sırtüstü yere devirip boyunlarını kırdı ve başlarını gövdelerinden ayırdı.

Derken Hermes işe koyuldu. Küçük küçük doğradığı bol damarlı etleri tahta şişlere geçirip hepsini -kasları, sırt

* Hermes aslında ateşin kendisini değil, bir ateş yakma yöntemi, bir hile, bir *techne* bulmuştur.

kısmındaki pek leziz etleri ve kara kanlı karın kısmını- bir güzel pişirdikten sonra şişleri yere dizdi.

Sığırların derisini de pütürlü bir kayanın üstüne gerdi (bu postlar aradan geçen onca asırdan sonra halen orada durmaktadır, asırlar boyunca da duracaktır). Ardından Hermes üstünden yağ damlayan etleri sevinçle şişlerden çıkarıp bir kayanın üstüne yaydı ve kurayla tamı tamına eşit on iki parçaya ayırdı.*

O anda yüce Hermes'in canı kurban etinden çekti. Bir tanrı olduğu halde, etin enfes kokusu aklını başından aldı. Ama ağzı ne kadar sulansa da, gururlu yüreği eti yemesine müsaade etmedi. Daha sonra Hermes pişirdiği bütün yağı ve eti alıp, saklamak üzere geniş ahıra götürdü ve çocukluk hırsızlığının bir nişanesi† olarak yüksek bir yere astı. Ardından da kuru dallar toplayıp ateş yaktı ve kestiği hayvanların toynaklarıyla başlarını yanıp kül olsunlar diye ateşe attı.

Tanrı işini bitirdikten sonra sandaletlerini çıkarıp Alpheus'un derin sularına fırlattı. Közleri söndürüp siyah küllerin üstüne kum serpti ve geceyi parlak ayışığı altında geçirdi.

HERMES GÜN AĞARIRKEN EVE DÖNÜYOR

Güneş doğar doğmaz, tanrı, Kyllene'nin ışıltılı tepelerindeki evine dönmek için yola çıktı. Bu uzun yolculukta ne

---

* Ayrılan on iki pay özgün metinde "paylar," "[bölüştürülen] parçalar" anlamındaki *moíras* sözcüğüyle geçmektedir. Hermes on iki Olimpos tanrısı için (Zeus, Hera, Poseidon, Demeter, Apollon, Artemis, Ares, Afrodit, Hermes, Athena, Hephaistos ve Hestia) birer pay ayırır.

† *Sêma* veya "işaret," "gösterge."

kutlu bir tanrı, ne de bir fani gördü onu, hızla giderken bir köpek bile havlamadı.*

Derken annesinin evine varan Zeus'un oğlu, şans getiren Hermes, annesinin evinde güz melteminde sis misali anahtar deliğinden yan yan içeri süzüldü. Çıt çıkarmadan doğruca mağaranın şatafatlı iç odalarına yürüdü ve beşiğine atlayıp, çıtkırıldım bir bebek gibi kundağına sarındı. Battaniyeyi de dizlerine çekip, tatlı lirini güzelce eline aldı.

Ama tanrı, tanrıça annesini atlatamamıştı. "Seni sinsi düzenbaz!" diye seslendi annesi. "Bu saatte nereden geldin de utanmazlığa sarındın böyle?† Umarım Apollon gelir de ellerini ayaklarını kopmaz iplerle bağlayıp seni buradan götürür, yoksa bu sinsi hırsızlığınla ormanı birbirine katarsın sen büyüyünce. Ama ben kim oluyorum da bunları söylüyorum ki?! Zaten baban hem ölümsüz tanrıların, hem de fani insanların başına koca bir bela olasın diye verdi seni."

Hermes şu işbilir sözlerle§ cevap verdi annesine: "Anne, neden bana gözdağı vermeye çalışıyorsun, hem de benim gibi, hayatında hiç böyle ağır sözler duymamış çelimsiz bir bebeğe, annesinin gazabıyla tir tir titreyen ürkek bir çocuğa?

"Seni ve kendimi bir daha aç koymamak için ne gerekiyorsa yapmaya hazırım. Böyle bir yerde yaşamamız konusundaki ısrarın da yersiz. Kurbanın ve duanın meyvelerini yemeyen yegâne tanrılar neden biz olalım ki? Diğer ölümsüzlerle birlikte yığınla tahılın tadını çıkararak zen-

---

* Hikâyenin başka bir versiyonunda Apollon'un sığırlarına köpekler bekçilik etmektedir. Hermes onları sersemleterek susturur.

† Veya "utanmazlık pelerinini giydin:" *anaideien epieimene.*

§ Özgün metindeki *kerdaléoisi* sözcüğü "kurnazca sözler" olarak da karşılanabilir. Sözcüğün kökü olan *kerdos* "çıkar," "fayda" anlamına gelir. Yani Hermes bu sözleriyle kendi menfaatini gözetmektedir.

gin ve göz alıcı bir hayat sürmek, sonsuza dek tek başımıza bu izbe mağarada oturmaktan daha iyi.

"Paye meselesine gelince, Apollon'un gücünden pay almayı planlıyorum. Babam bana paye vermeyecek olursa, ben de Hırsızlar Prensi olurum - ve bu konuda ciddiyim. Leto'nun şanlı oğlu ardıma düşecek olursa, şimdikinden daha büyük bir bela açarım başına. Pytho'ya gidip o büyük evine girer ve o göz kamaştırıcı üç ayaklı sehpalarını, dört ayaklı kazanlarını, altınlarını, o parıl parıl demirlerini ve süslü kıyafetlerini çalarım. Gör bak, nasıl yaparım bu dediklerimi!"

Zeus'un kalkanını kaldırmış oğlu ile Leydi Maia işte böyle atışıp durdu.

APOLLON HIRSIZI ARIYOR

Apollon, depremler yaratan tanrının* güzeller güzeli kutsal korusu Onkhestos'tan, geçerken, şafağın kızı Sabah, Okeanos'un derin akıntılarından doğarak aydınlığı getiriyordu insanlara. İşte Apollon, bahçe çitinin kenarındaki patikada hayvanlarını otlatan ihtiyar bir adamla karşılaştı orada. Leto'nun şanlı oğlu konuştu önce ve şöyle dedi:

"Ey, Onkhestos'un çimenliklerinden devedikenleri toplamakla ömrünü geçirmiş İhtiyar; -hepsi de kıvrık boynuzlu ineklerden oluşan- sürümü bulmak için Pieria'dan geldim buraya. Arduvaz karası boğa sürüden ayrı otluyordu. İnsan kadar zeki olan, keskin gözlü tazılarımdan dördü ineklerin peşinden koşup gitti ama çok esrarengiz bir şey oldu ve öküz de, köpekler de geride kaldılar. İnekler yumuşacık güzel çayırlardan kayboluverdi tam güneş batarken. Şimdi söyle bana, çok çok uzun zaman önce doğmuş olan İhtiyar, o inekleri güden birini gördün mü?

* Poseidon.

Bunun üzerine, İhtiyar ona şöyle cevap verdi: "Bak, evladım, insanın gözleri öyle çok şey görür ki bazen, anlatmaya nereden başlayacağını bilemez. İyisiyle kötüsüyle sayısız yolcu geçer bu yoldan. Kimin iyi, kimin kötü olduğunu bilemiyor insan.

"Amma velakin dün şafak vaktinden gün batana kadar çapa yaptım benim ufak üzüm bağında. İşte, efendime söyleyeyim, güneş battıksıra bir şey görür gibi oldum ama tam da emin olamadım bu gördüğümden; kimin nesiydi seçemedim ama uzun boynuzlu bir inek sürüsünü güden bir çocuktu, hatta bir bebekti galiba, elinde bir asayla zikzak çizerek yürüyor, inekleri de başları ona bakar vaziyette geri geri yürütüyordu."

Apollon ihtiyarın bu sözlerini işitir işitmez hızla yola koyuldu. Havada geniş kanatlı bir kuş görünce de, hırsızın Kronos oğlu Zeus'un çocuğu olduğunu anlayıverdi. Kendisi de Zeus'un oğlu olan tanrı Apollon geniş omuzlarını kara bir bulutla örterekten, başıboş sığırlarını bulmak için hızla kutsal Pylos'un yolunu tuttu.

Yüce Okçu ayak izlerini görünce şöyle bağırdı: "Vay be! Ne acayip şey bu gördüğüm. Şunlar uzun boynuzlu sığır izleri ama hepsi arka tarafı, nergis tarlalarının olduğu yönü gösteriyor! Peki şu öteki izlere ne demeli? Bir adama ya da kadına ait olmadıkları belli, bir bozkurda, ayıya ya da aslana da ait değiller. Pösteki yeleli Kentaur'un da böyle izler bırakacağını sanmam. Bu uzun adımlar hangi ayağına çabuk mahluka ait olabilir? Yolun bu tarafındaki izler bir acayip ama öteki tarafındakiler daha da acayip!"

YÜZLEŞME

Zeus'un oğlu Apollon böyle söyledikten sonra Kyllene dağının ormanlarla kaplı zirvesine ve buradaki, ilahi *nymphanın*[‡] Zeus'un oğlunu doğurduğu, kayaların derinlerine gizlenmiş karanlık mağaraya varana dek hız kesmeden yoluna devam etti. Mis gibi bir koku kaplamıştı güzelim bayırları, otlayan çırpı bacaklı koyun sürüleri dolduruyordu otlakları. Görkemli Apollon mağaranın taştan eşiğinden geçip içeri daldı.

Zeus ile Maia'nın oğlu, okçu Apollon'u sığırlarının öfkesinden deliye dönmüş halde görünce karşısında, mis kokulu battaniyelerinin içine gömüldü. Yanmış ağaç kütüklerinin korunu nasıl saklarsa küller, Hermes de Büyük Okçuyu gördüğü anda öyle sokulup saklandı örtülerin altına. Başını, ellerini ve ayaklarını dertop etti, tatlı uykulara dalmış bir yenidoğan misali ama aslında uyanıktı cin gibi ve koltukaltına sokuşturmuştu lirini.

Bütün bunlar Leto'nun oğlunun gözünden kaçmamıştı tabii. Güzeller güzeli dağ perisi ile kurnazca hilelere sarmalanmış sevgili oğlunu gizlice gözetledi. O koca evlerinin her köşesini iyi bir araştırdı; mağaranın içlerindeki üç gizli odanın kapısını, ki üçü de nektar ve leziz yemek kokularıyla doluydu, parlak bir anahtarla açtı. Odalar altınla ve nymphanın, kutsal tanrı evlerinde revaçta olan cinsten gümüşi kıyafetleriyle doluydu. Leto'nun oğlu koca mağarayı didik didik ettikten sonra şanlı Hermes'e seslendi:

"Ey, beşiğinde yatan çocuk, sığırlarımın başına ne geldi çabuk söyle, yoksa senle çok fena kapışacağız, ona göre. Seni alıp, kasvetli Tartaros'un çıkışsız korkunç karanlığına atarım bak, söylemedi deme. Sonra ne baban, ne de anan kurtarıp getirebilir seni bir daha yeryüzüne. Kalan

---

‡ Yunan mitolojisinde ormanlarda, nehirlerde, havada ve dağlarda yaşayan dişi periler -çn.

günlerini yerin altında ölü bebeklere kılavuzluk yaparak geçirirsin bundan böyle."

Hermes işbilir bir karşılık verdi Apollon'un bu sözlerine: "Neden kabadayı gibi bağırıp duruyorsun, Apollon? Otlağındaki inekleri aramak için gele gele buraya mı geldin? Haberim yok benim onlardan. Onlar hakkında tek kelime duymuş değilim. Kimse bana bir şey söylemedi. Sana bu konuda herhangi bir bilgi veremeyeceğim gibi, bu bilgi karşılığında vereceğin mükâfatı da istemem.

"Hem benim sığır çobanına benzer bir halim mi var? Güçlü kuvvetli bir adam gibi mi duruyorum? Benlik bir iş değil bu. Bir kere, başka şeyler ilgimi çekiyor benim: En sevdiğim şey uyku ve annemin memelerindeki süttür, bir de battaniyeye sarınmayı ve sıcak suyla yıkanmayı severim.

"Sana tavsiyem, herkesin içinde konuşma böyle; bir günlük çocuğun otlaktaki hayvanları güdüp götürmesini tuhaf karşılar ölümsüz tanrılar bile. Resmen saçmalıyorsun. Ben daha dün doğdum, hem ayaklarım daha öyle narin ki, bastığım zemin bile sert geliyor.

"Yine de ille ısrar ediyorsan, babamın başı üstüne, ineklerini çalmadığıma ve ineklerini çalanı görmediğime yemin etmeye razıyım. Hem 'inekler' ne menem şeylerdir, inan, görmüş değilim, sadece duyduklarımdan biliyorum onları."

Hermes bunları söylerken gözleri parladı ve kaşları inip inip kalktı, bir o yana bir bu yana kaçırırken bakışlarını. Kendi yalan sözlerini dinlerken de uzun uzun ıslık gibi sesler çıkardı.

En uzak hedefleri vurmakta usta Apollon hoş bir kahkaha atarak Hermes'e şöyle dedi: "Evlat, ne hilekâr bir üçkâğıtçıymışsın sen öyle! Şu konuşmana bakınca, hepten ikna oldum dün gece bir sürü lüks eve girip, zavallılara oturacak bir sandalye bile bırakmadan ne var ne yoksa ses-

sizce çaldığına. Canın et çekecek olsa, ineklerine ve yünlü koyunlarına saldırır, dağ ormanlarındaki gariban çobanların başına bela kesilirsin sen. Ölümsüz tanrılar muhakkak Hırsızlar Prensi payesiyle mükâfatlandıracaktır seni. Ama ey karanlık gecenin dostu, eğer bunun nihai uykun olmasını istemiyorsan, çık o beşikten de gel benimle."

Phoebus Apollon böyle demesiyle çocuğu kaptığı gibi götürdü. Tam o anda Argos'un güçlü katilinin aklına bir fikir geldi. Karnının kölesi olan bu dermansız bebek Apollon'un ellerindeyken olacak beter şeylerin habercisi olan kaba bir alamet salıverdi. Üstüne bir de hapşırdı ve bunları duyan Apollon onu o anda yere bıraktı.

"Sakın korkma, Zeus ile Maia'nın oğlu küçük bebek. Senin bu alametlerinin beni er ya da geç sığırlarıma götüreceğinden eminim. Neden sen önden gidip yol göstermiyorsun bize?"

Kylleneli Hermes omuzlarına sarılı kundağı, kulaklarını iki eliyle kapatarak ayağa kalktı ve şöyle dedi: "Beni nereye götürüyorsun, en uzak hedefleri vuran sen, ey tanrıların en sabırsızı? Sığırların yüzünden neden böyle esip gürlüyorsun bana? Dilerim dünyadaki bütün sığırlar geberip gider! Senin sığırlarını ben çalmadım, çalanı da görmedim! Sığır ne menem bir şeydir, onu da bilmem ya, sadece duyduğum kadarıyla biliyorum ben bu sığır denen mereti. Ama sen yine de doğru olanı yap ve bu meseleyi Kronos oğlu Zeus'a götür."

Böylece çoban Hermes ile Leto'nun anlı şanlı oğlu aralarındaki bu anlaşmazlığı uzun uzadıya münakaşa etti. Apollon gerçeklerden sapmadan şanlı Hermes'i tongaya düşürmeye çabalarken (nitekim o bir sığır hırsızıydı), Kylleneli Hermes ise, retorikle ve yaltaklanan sözlerle hedef şaşırtmaya çalıştı, gümüş oklu tanrıya.

ZEUS'UN HUZURUNDAKİ TARTIŞMA

Ama Hermes baktı ki her katakullisi boşa düşüyor Apollon'un karşısında, Zeus'la Leto'nun oğlunu katıp arkasına, hızla yürümeye başladı kumluk yolda. Zeus'un bu güzel evlatları Kronos'un oğlu olan babalarının huzuruna çıkmak için çok geçmeden ıtırlı Olimpos'un doruklarına vardı. Zira ikisi için de burada kurulacaktı adaletin kantarı. Şafak altın tahtına oturduktan sonra ölümsüz tanrılar müzakere etmek için burada, Olimpos'un karlı doruklarında toplanırdı.

Derken Hermes ile Gümüş Yaylı Apollon, Zeus'un huzurunda diz çöktü. Göklerden gürleyen Zeus şöyle seslendi şanlı oğluna: "Gün ışığı, bu tatlı ganimeti, haberci yüzlü bu yeni doğmuş bebeği nereden alıp getirdin böyle? Tanrılar meclisinin huzuruna taşıdığın bu mesele pek ciddi oysa!"

En uzak hedefleri vuran tanrı şöyle cevap verdi: "Baba, ganimetlere olan düşkünlüğüm yüzünden alay edebilirsin benimle, ama şakaya alınır gibi değil sana anlatacağım hikâye. Bu gördüğün çocuk su götürmez bir hırsız; Kyllene'nin dağlarında uzun uzun aradıktan sonra buldum onu. Bilirsin, dünyadaki haydutları gafil avlamakta üstüme yoktur, ama bugüne kadar onun gibi arsızını görmedim ne tanrılar ne de insanlar arasında.

"Bu çocuk otlaktan ineklerimi çalıp, akşam vakti kükreyen denizin kıyısından sürerekten doğruca Pylos'a götürdü. Yoldaki ayak izleri fevkalade bir şekilde çift yönlüydü, yani kafa karıştırmayı bilen kurnaz bir mahlukun marifetiydi. İneklerin toynak izleri, gerideki nergis tarlalarını gösterirken, bu acayip mahluk kumluk yolu ne ayakları, ne de elleri üstüne değil de -inanabiliyor musunuz!- adeta küçük meşe dallarının üstüne basarak geçmiş gibiydi. Sığırları sürdüğü kumların üstündeki izler gayet açıktı

ama uzun kumsalın sonlandığı sert toprak yola gelince sığırların izleri onunkilerle birlikte toptan kayboluyordu. Gelgelelim, fani bir adam geniş alınlı sığırları Pylos'a sürerken görmüş onu.

"Sığırları usulca sakladıktan sonra -gecenin zifiri karanlığında- kapkaranlık bir mağaradaki beşiğine yatmak üzere dolambaçlı bir yoldan dönüp gizlice evine girdi. Keskin gözlü bir kartal bile göremezdi orada onu. Beşiğinde gözlerini ovuşturaraktan bin türlü yalan uydurduktan sonra küstahça şöyle dedi: 'Sığırları görmedim, duymadım; kimse bana onlar hakkında bir şey söylemedi. Ucunda bir mükâfat bile olsa, bir şey söyleyemem sana onlar hakkında.'"

Parlak Apollon sözlerini bitirip oturduktan sonra Hermes tanrıların tanrısı, Kronos oğlu Zeus'a dönüp şöyle karşılık verdi: "Babam Zeus, sana bu işin aslını anlatayım, çünkü dürüst bir çocuğum ben. Yalan söyleyemem. Apollon salına salına yürüyen sığırlarını aramak için şafak vakti evimize geldi. Gelirken de yanında hiç tanık getirmedi; bu hırsızlığı kutlu tanrılardan biri bile görmemişti. Yanında tanık getireceği yerde, beni işkenceyle itirafa zorladı. Hatta Tartaros'un derinliklerine atmakla tehdit etti. O güçlü kuvvetli bir delikanlı. Bense -onun da çok iyi bildiği gibi- daha dün geldim dünyaya.

"Ben sığır hırsızı değilim, öyle gürbüz bir adam da değilim. Madem benim sevgili babamsın, o halde lütfen inan bana. Daha evden dışarı ayağımı basmış değilim. İnan, doğru söylüyorum. Helios'un ve diğer tanrıların önünde saygıyla eğiliyorum; seni de seviyorum ama Apollon korkuyla kapladı içimi. Sen de biliyorsun ki, suçlu değilim. Buna rağmen şu büyük yemini edeceğim: *Tanrıların süslü revakları üstüne yemin ederim ki, masumum ben!*

"Bir gün onun kadar güçlü olduğumda, bu zorbaya acımasız sorgusunun hesabını soracağım. Ama şimdi lütfen yardım et bu en genç oğluna."

Argos'un katili Kylleneli Hermes bu sözleri söylerken gözlerini kırpıştırıyor ve kollarını saran kundağına sıkıca tutunuyordu. Bu entrikacı çocuğun sığırlarla ilgili suçunu böyle tereyağından kıl çeker gibi inkâr etmesi karşısında Zeus kahkahayı koyuverdi ve ikisine, aralarında bir anlaşmaya varıp sığırları bulmaya gitmelerini emretti. Kılavuz Hermes'e önden gitmesini ve haylazlığı bir kenara bırakıp Apollon'a sığırları sakladığı yeri göstermesini söyledi. Kronos oğlunun başıyla işaret vermesi üstüne, uslu Hermes söyleneni yaptı, zira tanrıların hamisi Zeus'un iradesi karşısındakini çabasızca ikna ederdi.

HERMES İLE APOLLON BİRBİRİNE ARMAĞAN VERİYOR

Zeus'un iki güzel oğlu kumlu Pylos'a doğru derhal yola çıktılar. Çok geçmeden Alpheus nehrinin sığlıklarındaki tarlalara ve geceleyin sığırların kaldığı geniş ahıra ulaştılar. Hermes gürbüz sığırları taş barınaklarından gün ışığına çıkarırken, etrafa göz gezdiren Leto'nun oğlu da kayaların üstüne serilmiş sığır derilerini gördü ve hemen şanlı Hermes'e dönüp sordu:

"Seni dalavereci serseri, seni yenidoğmuş bebek, nasıl becerdin iki ineğin derisini böyle yüzmeyi? Şunlara baktıkça hayrete düşüyorum kuvvetin karşısında! Bana kalırsa, senin daha fazla büyümene gerek yok, Maia'nın oğlu Kylleneli çocuk!"

Apollon bunları söylerken iki sağlam söğüt dalı alıp Hermes'i bağlamak istedi ama oğlanı zaptetmeye yetmeyen dallar yere düştü, düştükleri gibi de sürgün vermeye başlayıp, tam Hırsız Hermes'in planladığı gibi, başıboş sığırların etrafını kapladı. Bunları gören Apollon'sa hayretler içinde kaldı.

Argos'un güçlü katili gözlerinde şimşekler çakarak kaçamak bakışlarla etrafına bakındı; Leto'nun anlı şanlı oğlunu atlatmaktı amacı. Baktı kaçamayacak, en uzak hedefleri vuran bu haşin okçunun kalbini yumuşatmak gibi kurnazca bir fikir geldi aklına.

Sol kolunun altındaki liri çıkarıp mızrapla tek tek vurmasıyla tellere, harika bir tını yükseldi enstrümandan. Işık saçan Apollon bu fevkalade enstrümanın yüreğine gizlice sokulan tatlı titreşiminin verdiği hazla gülmeye başladı; müziği dinleyen ruhunu aheste bir özlem kuşattı.

Maia'nın oğlu lirini tatlı tatlı çalarken cesaretini toplayıp sol yanına geçti ışık saçan Apollon'un ve liri ona tanıtmak için o güzel sesini yükseltip şarkı söylemeye başladı.*

Hermes ölümsüz tanrıların ve kara toprağın hikâyesini ve her birinin nasıl varlığa geldiğini, her birinin şu an sahip olduklarını nasıl elde ettiğini anlattı şarkısında. Şarkısında yücelttiği ilk tanrı Müzlerin annesi Mnemosyne oldu, çünkü Maia'nın oğlu onun müritlerindendi. Ardından, Zeus'un bu güzel oğlu yaş sıralarına göre tek tek diğer ölümsüzleri yüceltti; elindeki lirin tellerine vurdukça her birinin adlarını vererek nasıl doğduklarını anlattı.

Apollon elini kolunu bağlayan bir hasrete tutuldu; ağzını açtı ve şu sözler döküldü ağzından: "Sığır kasabı, hilekâr, işgüzar çocuk, neşe saçanların yareni, senin merak saldığın şeyler elli ineğe bedel. Aramızdaki anlaşmazlığı derhal barış içinde çözebileceğimize inanıyorum. Ama şimdi söyle bana, Maia'nın hilekâr oğlu: Bu harikulade alete doğuştan mı sahipsin yoksa bu soylu armağanı bir tanrı ya da fani mi verip öğretti sana böyle ilahi şarkılar

* Orijinal metindeki cümle kelimesi kelimesine şöyledir: "Güzel bir sesle peşrev usulü şarkı söylemeye başladı." Araştırmacılar bunun gibi Homerik ilahilerin daha uzun performanslara peşrev olarak söylendiğini varsaymaktadır. Tam bu kısımda, *İlahi*'yi seslendiren ozan, Hermes'ten "peşrev usulü şarkı söyleyen" ozanın ta kendisi olarak bahsetmektedir.

söylemeyi? Çünkü bambaşka bir sedası var söylediğin şarkının, böylesini daha önce işitmedi kulaklarım. Yemin ediyorum sana, insanlardan da Olimpos'taki tanrılardan da böyle muhteşem bir şarkı dinlemedim ben; bir tek senden dinledim, Zeus ile Maia'nın hırsız oğlu.

"Nasıl bir yetenek bu böyle! Onmaz dertlerin devası bu! Nasıl bir üslup! Doğrusu, üç şey bir araya gelmiş bu müzikte: neşe, eros ve tatlı uyku. Ben -dansa, şiirin ve nağmeli şarkıların berrak sesine ve kavalların tatlı ezgisine düşkün- Olimposlu Müzlerin müridiyim ama daha önce hiçbir şey, şenliklerde delikanlıların çaldığı en havalı şarkılar bile ruhuma böyle tesir etmedi. Kısacası, liri böyle güzel çalışına hayran kaldım, Zeus'un oğlu.

"Ama küçük oğlan, madem böyle fevkalade bir yeteneğin var, gel otur ve büyüğünün sözlerine kulak ver. Bundan böyle ölümsüz tanrılar arasında namın yürüyecek; sen ve annen onlar arasındaki yerinizi alacaksınız. İnan, söylediklerim doğru: Şu kızılcıktan asam üzerine yemin ederim ki, ölümsüz tanrıların şanlı kılavuzu yapacağım seni. Şans hep senin yanında olacak. Ben de seni hiç aldatmayacak, harikulade armağanlar vereceğim sana."

Bunun üzerine, Hermes işbilir bir cevap verdi Apollon'a: "Sorgulayan bir aklın var, En Uzak Hedefleri Vuran Apollon. Bu sanatı öğrenmek gibi bir derdim yok benim. Ama sen bugün onun ustası olacaksın. Çünkü ben hem düşüncede hem de sözde arkadaşın olmak istiyorum senin.

"Sen her şeyin içeriden bilgisine sahipsin; iyiliğin ve kuvvetinle tanrıların en önde gelenisin. Bilge Zeus da hak ettiğin gibi seviyor ve müthiş armağanlarla donatıyor seni. Dediklerine göre, Zeus'un tanrılara bahşedeceği payeleri de bizzat onun ağzından duyarmışsın sen; onun kehanetleri ve hükümleri de sana malûm olurmuş, ey Büyük Okçu. Sahip olduğun büyük servetten haberdarım.

"Hoşuna giden ne varsa öğrenmekte özgürsün, şüphesiz. Madem bu kadar istiyorsun liri çalmayı, durma çal şarkı söyleyerekten, kendini zevku sefaya vererekten. Dostum, şereflendir beni bu armağanı kabul ederek.

"Sen ustasın münasip ve muntazam konuşmada; hadi, billur sesli yoldaşımı alıp ellerine şarkı söyle. Efsane ziyafetlere, büyüleyici danslara, çok konuşulan eğlencelere onu da istediğin gibi götür giderken. Gece gündüz neşe verir çalana. Zorluk çıkarmaz sana, gelişigüzel çalarsan ama bilesin, nefret eder zora gelmekten ve angaryadan. Bilge bir kişi eline alıp maharetle çalarsa, akla gelebilecek her tür zevki yaşatır ona sedasıyla. Ama cahilin biri alıp da tellerine şiddetle vuracak olursa, ahenksiz ve dangalakça tıngırtılar yollar kulaklarına.

"Ama sen nasıl öğrenmek istiyorsan öyle öğren, Zeus'un soylu oğlu, çünkü sana veriyorum bu liri. Bana gelince, şu gezginci sığırları otlatacağım dağların yamaçlarında ve çimenlik ovalarda serbestçe. İnekler boğalarla rahat rahat çiftleşip, doldursun çayırları tosunlar ve düvelerle.

"Senin keskin gözünden hiçbir şey kaçmaz, Apollon; böyle kabalaşıp ateş püşkürmene gerek yok o yüzden."

Hermes bunları söyledikten sonra liri Apollon'a uzattı, ışık saçan Apollon da alıp liri, parıldayan sığırtmaç kamçısını memnuniyetle vererek Hermes'in eline, onu Sürülerin Koruyucusu ilan etti. Maia'nın oğlu seve seve kabul ederken bu armağanı, en uzak hedefleri vuran Leto'nun azametli oğlu liri sol eline aldı ve mızrapla tek tek her telini tınlattı. Lirden harikulade bir ses yükseldi ve tanrı onun eşliğinde tatlı tatlı şarkı söyledi.

Daha sonra, Zeus'un bu büyüleyici oğulları inekleri alıp kutsal çayırlarına geri götürdü, kendileri de lirle eğlenerekten aceleyle karlı Olimpos'un yolunu tuttu. Bilge Zeus sevindi onları böyle dost olmuş görünce. Bundan sonra Hermes vefakâr bir muhabbetle sevdi Leto'nun oğ-

lunu, bugün de halen seviyordur onu. Armağan ettiği lir de nişanesiydi, onu koluna yaslayıp maharetle çalan Büyük Okçuya olan sevgisinin. Ona gelince, başka bir sanat öğrenmeye hevesliydi, böylece bir çoban kavalı yaptı kendine, nağmesi çok uzaklardan duyulan.

Bunun üzerine, Leto'nun oğlu dönüp şöyle dedi Hermes'e: "Maia'nın oğlu, ey kurnaz çocuk, ey kılavuz, halen korkuyorum çalarsın diye şu kıvrık yayımla lirimi, çünkü Zeus bereketli dünyanın dört yanındaki insanlar arasında mübadelelere önayak olma şerefini sana bahşetti.* Lütfen, ya başını sallayarak ya da gürül gürül akan sularıyla Styx nehrinin adını vererek tanrılardan biri üstüne yemin edip içimi rahatlat şimdi."

Apollon'un bu ricası üstüne, Maia'nın oğlu başını sallayarak söz verdi Büyük Okçunun hiçbir şeyini çalmayacağına, hatta güzel evinin yanına bile yaklaşmayacağına. Buna karşılık, Leto'nun oğlu Apollon da yemin etti Hermes'le hep dost kalacağına ve ister tanrı olsun, ister Zeus'un insan evlatları, bütün ölümsüzler arasında Hermes'ten daha çok sevdiği kimse olmadığına.

APOLLON HERMES'E GÖREVLERİNİ VERİYOR

Apollon bunun ardından büyük bir ant içti: "Ölümlülerin ve ölümsüzlerin huzurunda yemin ediyorum ki bu enstrüman aramızdaki bağın mutlak ve candan nişanesidir.

"Ayrıca, altından yapılmış üç boğumlu, harikulade bir asa veriyorum sana. Bu asa sana kısmet ve servet getirecek, seni fenalıklardan koruyacak, çünkü Zeus'un zihnin-

* Apollon'un pazaryerinde faaliyet gösteren birinin aynı zamanda bir hırsız da olduğu yollu varsayımına dikkat. Bu *İlahi*'nin dünyasında çalmak ile kâr elde etmek arasında net bir ayrım yoktur.

den öğrendiğim güzel sözler ve işler senden sorulacak bundan böyle.

"Ama, Zeus'un soylu oğlu, benden istediğin diğer şeye, yani kehanet sanatına gelince, ne sen, ne de ölümsüz tanrılardan herhangi biri öğrenebilir onu. Zira ancak Zeus'un zihni bilebilir geleceği. Ben de çok büyük bir yemin edip şerefim üstüne ant içtim, Zeus'un akıl sır ermez planlarını ölümsüz tanrılar arasında benden başka kimsenin öğrenmeyeceği üstüne. Bu yüzden, ey altın asanın taşıyıcısı kardeşim, her şeyi gören Zeus'un niyetlerini sana açık etmemi isteme benden.

"Bana gelince, bazılarını yıkıma uğratmak, bazılarına da yardım etmek suretiyle, kıskanılacak hiçbir yanı olmayan şu insan soyunun kafasını fena karıştıracağım ben. Bilici kuşların uçuşuna bakıp çağrısıyla bana gelen olursa, sözlerimden istifade edecek; ona yalan söz söylemeyeceğim. Ama kuşların boş boş şakımasına inanıp da benim isteğim dışında kehanet sanatıma başvuran ve ölümsüz tanrıların bildiğinden fazlasını bilmeye kalkışan olursa, yemin ederim ki, hiçbir yere varmayacak yolu. Yine de, seve seve kabul ederim böylelerinin bana sunduğu armağanları.

"Sana bir şey daha söyleyeceğim, şanlı Maia ile kalkanlı Zeus'un oğlu ve tanrıların şans getiren kılavuzu. Kutsal kız kardeşler var; atik kanatlarıyla havada süzülen üç bakiredir bunlar.* Başları beyaz polenlerle tozlanmıştır. Parnassus'ta bir uçurumun eteğinde yaşarlar. Kendi bilicilik sanatlarını öğretirler. Ben de boş boş sığır güden küçük bir çocukken icra ederdim bu sanatı ama babam kulak asmazdı bu sanata. İşte bu kız kardeşler evlerinden oraya buraya uçar, balmumu peteklerdeki balla beslenir ve

* Bu üç kız kardeş Thriai'ler veya İngilizcede "Arı Bakireler" anlamında *Bee-Maidens* adıyla da bilinir. Apollon, Hermes'e küçük bir kehanet sanatı bahşediyor.

bilicilikle bazı işler gerçekleştirirler. Bal yiyip esinlendikleri zaman seve seve hakikati söylerler sana; ama bu ilahi tatlıdan yoksun kalırlarsa, vızır vızır uçuşup yalan sözler gevelerler.

"İşte onları sana veriyorum ben. Git canının istediği gibi bir güzel öğren onlardan öğreneceğin ne varsa. Şayet ölümlülere öğretecek olursan da bu sanatı, talihleri varsa, anlayıp takip edeceklerdir seni.

"Ey Maia'nın oğlu, otlaklara yayılan kıvrık boynuzlu sığırlara, atlara ve gayretkeş katırlara da iyi bak. Gözlerinden ateş saçan aslanların, beyaz dişli yabandomuzlarının ve köpeklerin; uçsuz bucaksız yeryüzünün koynunda beslediği bütün sürülerin ve koyunların efendisi sensin, ey şanlı Hermes. Hades'in nihai armağanı bahşedip, kimsenin dönmesine müsaade etmediği yeraltının atanmış habercisi yalnız sensin."

Azametli Apollon, Kronos oğlunun takdisiyle işte böyle dostluk ve iyi niyet gösterdi Maia'nın oğlu Hermes'e.

Böylece Hermes ölümsüz tanrılar ile ölüme yazgılı insanlar arasında gidip gelir. Arada bir hizmet ettiği olsa bile, zamanı tükenmekte olan insan soyunu aldatır, gece karanlık çöktüğünde.

Elveda sana, Maia'yla Zeus'un oğlu; diğer şarkıları söylerken de bol bol yâd edeceğim seni nasılsa.

EK II

HİLEKÂR VE CİNSİYET



HİLEKÂR VE CİNSİYET

Standart hilekârların hepsi erkektir. Bunun böyle olmasının birbiriyle ilişkili üç muhtemel nedeni var. Birincisi, bu hilekârlar asal aktörlerin, hatta muhalif aktörlerin erkek olduğu ataerkil mitolojilere ait olabilir. İkincisi, standardın kendisiyle ilgili bir problem söz konusu olabilir, yani basbayağı görmezden gelinen dişi hilekârlar olabilir. Üçüncü ve son olarak da hilekâr hikâyeleri erkekler ile kadınlar arasındaki bir ayrımı ifade ediyor, dolayısıyla bu figür anaerkil bir bağlamda bile erkek olarak karşımıza çıkıyor olabilir.

Bu muhtemel nedenlerin tek tek ayrıntısına girmeden önce bir hususu netleştirmek gerek. Sıklıkla dile getirilen bir sav da, ünlü hilekârların erkek değil, androjen olduğu veya en azından cinsiyetlerinin belirsiz olduğudur. Örneğin, antropolog Victor Turner'a göre, "Çoğu hilekârın cinsiyeti belirsizdir: Loki ve Wakdjunkaga çeşitli mitsel vesilelerle kendilerini kadına dönüştürürken, Hermes heykellerde genellikle hermafrodit olarak temsil edilir."[1] Turner'ın bu saptaması bana biraz mübalağalı geliyor. Klasik hermafrodit, Hermes ile Afrodit'in birleşmesinden

[1] Turner, "Myth and Symbol," s. 580.

doğar; hermafrodit figürünün Hermes'in temsili olduğunu söylemek Afrodit'e hakarettir.

Turner'ın verdiği diğer örneklerse bir nebze daha karmaşıktır. Winnebago hilekârı Wakdjunkaga kendini bir kere kadın kılığına sokarak bir şefin oğluyla evlenir ve üç oğlu olur.[2] Loki de bir kere, Asgard'ın etrafındaki duvarın inşasına yardım eden aygırın dikkatini dağıtmak için kendini kızışmış bir kısrağa dönüştürür. İş bu kadarla kalmaz, Loki kısrak olarak aygırla çiftleşir ve sekiz bacaklı bir tay olan Sleipnir'i doğurur.[3] Bir de, Loki'nin bir kadının yarı pişmiş kalbini yiyerek, canavarlar doğuracak kadar dişiye dönüştüğüne dair muğlak bir atıf vardır.[4]

Bunlar hilekârların hem dişi hem erkek olarak resmedildiği en açık ve kanımca *yegâne* örnekler. Fakat bana kalırsa, bu örnekler bile Turner'ın iddia ettiği gibi bir cinsiyet belirsizliğine işaret ediyor görünmemektedir. Andığımız iki örnekte de *erkek bir figür* kısa bir süreliğine kadın olmakta, ardından tekrar erkeğe dönüşmektedir. Yani iki hilekâr da temelde erkektir; kalkış noktası erkek cinsiyetidir. Hatta Winnebago örneğinde, cinsiyet değişimi epizotu Wakdjunkaga'nın kadın kılığına girerken kullandığı giysileri kaybederek kendi kendine şöyle demesiyle sonlanır: "Neden böyle bir şey yapıyorum ki? İyisi mi gerçekte evli olduğum kadının yanına döneyim. [Oğlum] koskoca yakışıklı bir delikanlı olmuştur şimdiye."[5] Radin'in de belirttiği gibi, Wakdjunkaga'nın bir ailesi olduğundan sadece burada bahsedilmektedir; burada anlatıcı, hilekârın asal çerçeveyi oluşturan erkekliğinin altını çizmektedir, ki dişilik epizotu da bu çerçeve içinde yer bulur.

---

[2] Radin, s. 21-24.

[3] Young, s. 66-68; Hollander, s. 62.

[4] Bellows, s. 231; Hollander, s. 139.

[5] Radin, s. 24.

Galiba en iyisi, baştaki ifadeyi şöyle değiştirmek olacak: Bazıları nadir durumlarda kısa süreliğine dişiye dönüşse de, standart hilekârlar erkektir.

Hilekâr figürünün ataerkil mitolojinin parçası olmasına gelince, bu konuya diğer taraftan, yani olası bir dişi hilekâr figürü olan Baubo'dan hareketle yaklaşmak istiyorum. Baubo, Antik Yunan'daki Elefsis gizem dininde, kızı Persephone'nin kaybıyla kederli bir öfkeye kapılan Demeter'i güldürmeyi başaran bir kadın (bazen bir kraliçe, bazen de hemşire) olarak yer bulur. Demeter'in yakıcı üzüntüsü bereketin dünyadan çekilmesine yol açmış, toprağa ekilen mısır tohumları çimlenmez olmuştur. Dolayısıyla, her kim onun üzüntüsünü dağıtmayı başarırsa, baharı ve bereketi getirecektir. Peki Baubo, Demeter'i güldürmeyi nasıl başarır? Onun eteğini kaldırıp cinsel organının görünmesine yol açarak, yani tanım gereği utanmazca ve edepsizce bir edimle.* Baubo belaltı şakalarla, Demeter'in doğurganlık ve bereket ritleri esnasında kadınların yaptığı müstehcen esprilerle de özdeşleştiriliyordu. Elefsis gizem dinindeki Demeter festivalleri sırasında Atina ile Elefsis arasındaki "latifeler köprüsü"[6] üstünde yüksek sesle müstehcen sözler söylenir. (Bu türden şakalaşmalar

* Japonya'da da benzer bir motife rastlanmaktadır. Güneş tanrıçası Amaterasu, Susa-nö-o'nun saldırılarından sonra bir mağaraya saklanınca dünya karanlığa gömülür ve mevsimlerin döngüsü durur. Oyunbaz bir tanrıça (Ama No Uzume) onu mağaradan çıkarmak için memelerini ve cinsel organını açarak mağaranın eşiğinde dans etmeye koyulur. Diğer tanrıların kahkahalarla gülmeye başlaması üstüne, güneş meraklanır ve mağaradan çıkar (Chan, s. 232-33; Stone II, s. 129).
Bu iki örnek, hilekârların yüksekteki tanrıları alçaltmak suretiyle canlandırdığı fikrine önemli bir boyut ekliyor. Yüce tanrı şayet bir dişiyse, yani tanrıçaysa alçaltma işi dişi bir hilekâra düşüyor olabilir.

6 Lubell, muhtelif yerlerde.

bereket festivallerinin ortak özelliğidir ve burada, yeryüzüne olduğu gibi, insanlara da canlılık katmak amaçlanır.)

Her halükârda, utanmazlığı bereket ve ölülerin hayata dönüşüyle ilişkilendirilen çok kadim bir dişi figür, deyim yerindeyse, dişi bir teşhirci vardır karşımızda. Üstelik, Baubo figürüyle özdeşleştirilen tüm bu edim ve özellikler hilekâr mitolojisinin alanına girmektedir.

Ne var ki, elimizde Baubo'yla ilgili yok denecek kadar az *hikâye* vardır. Bilinen en eski kayıt, İÖ 7. yüzyıla ait olan *Demeter'e Homerik İlahi*'dir. Baubo burada Iambe adıyla anılmakta ve Demeter'le olan canalıcı etkileşiminden çok kısıtlı bahsedilmektedir: "İtinalı Iambe ... nice latife ve şakayla kutsal hanımını gülümsetti, güldürdü, gönlünü şenlendirdi."[7]

Bu ilahi üzerine yapılan standart yorum, hikâyenin "Orfik versiyonu"nda "Baubo'nun Demeter'i bir teşhir edimiyle güldürdüğünü" izah ederken, "ilahinin şairinin epik yüceliğinin" buradaki utanmaz imgeyi sildiğini itiraf eder,[8] ki kendi kuyruğunu yakalayan bir ifadedir bu, zira *İlahi* kendi "epik yüceliği"ni tam da bu gibi silintilerden alır. Hikâyenin daha eksiksiz "Orfik versiyonu"nuysa, antik Orfik şiirin canalıcı dizelerine ("[Demeter'in] elbisesini kaldırıp, bir utanç manzarası gösterdi") atıfta bulunan bir kilise babası olan İskenderiyeli Klement'ten biliyoruz; ama Klement bu alıntıya özür kabilinden bir mukaddime eklemeyi ihmal etmemiştir: "Atinalılar ve Yunanistan'ın geri kalanı -söylerken bile yüzüm kızarıyor ama- Demeter'le ilgili bu utanç verici hikâyeye sahiptir."[9]

---

[7] *Demeter'e İlahi*, satır no. 200-241. (örn. bkz. *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica*, s. 303).

[8] Allen, Halliday ve Sykes, s. 150-51.

[9] *Clement of Alexandria*, çev. G. W. Butterworth, Loeb Classical Library (Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1919), s. 41.

Böylece gerek *Demeter'e İlahi*'nin şairi, gerekse İskenderiyeli Klement sayesinde, ölümcül bir durumu tersine çeviren utanmaz bir kadın figürün ön plana çıktığı kadim bir hikâyenin varlığından haberdar olmakla kalmıyor, o hikâyenin ayrıntılarının kayboluşuna da tanıklık ediyoruz. Buna benzer örnekler (veya tasvirleri ortaçağa kadar İrlanda'daki kiliselerde yer alan bir diğer teşhirci dişi olan Sheela-na-gig örneği), Zeus'a tapanların ve Hıristiyan kilise babalarının kendi yüceliklerini tahkim ettiği yüzyıllar boyunca yok olmaya yüz tutmuş bir kadın hilekârlar geleneği olduğu intibasını uyandırmaktadır. Kuşkusuz, son onyıllarda mitoloji öntarihinde cinsiyet ilişkileri konusunda epey bir spekülasyon yapılmıştır. Charlene Spretnak'ın Demeter hikâyesine ilişkin şu yorumu tipiktir: "Tıpkı istilacı Zeus'a boyun eğmeyen yerli kraliçe Hera'nın fırtınalı evlilik hikâyesi gibi, tanrıçaya [Persephone] tecavüz hikâyesi de muhtemelen kuzeydeki Zeus tapınıcılarının istilasına yapılan tarihsel bir referanstır."[10] Spretnak *Demeter'e İlahi*'yi çok daha eski olan İsis ve Gaia hikâyelerinin bir yeniden anlatımı olarak ele alır; Zeus'un yüce tanrı olduğu, buna karşılık, Baubo'nun "itinalı Iambe"ye dönüştüğü yeni bir bağlamda yapılan, Demeter'i hangi hareketiyle güldürdüğünü hatırlamanın giderek daha da zorlaştığı bir yeniden anlatımdır bu.

Baubo örneği, geleneksel hilekâr literatürünün henüz yeterli kuşatıcılığa erişmemiş olduğunu, zira dişi hilekârların da varolduğunu göstermektedir; onları bulabilmek için daha geniş açıdan bakmamız gerekmektedir sadece. Ben kendi okumalarımda iki veya üç dişi hilekâra rastladım ama onlara geçmeden önce belirmem gerekir ki, kas-

[10] Spretnak'tan akt. Judith Plaskow ve Carol P. Christ (ed.), *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality* (San Francisco, California: Harper&Row, 1989), s. 72-73.

tettiğim anlamda "hilekâr" kategorisi tam teşekküllü bir hilekârlık kariyerine sahip mitik bir figürün varlığını gerektirmektedir. Bunu söylememin nedeni şu: Birkaç hileye bulaşan kadın figürlere rastlamak kolaydır. Ne de olsa yalan söylemek, hırsızlık yapmak veya utanmazca davranmak sadece erkeklere özgü değildir. Fakat bu hilelerin olduğu bir iki epizot, bir figürü hilekâr yapmaya yetmez.

Maxine Hong Kingston bir konuşmamızda, babasının savaşa gitmesini önlemek için kendine savaşçı süsü veren Fan Mu Lan adlı Çinli kadının bir hilekâr olduğunu ileri sürmüştü. Ben bu iddiaya şüpheyle yaklaşıyorum, zira bu kadının kılık değiştirmesi kesinlikle bir hile olsa bile, onun yegâne hilesidir, bu yüzden de onu, hileleri yüz epizot tutan Maymun Kralla aynı kefeye koyamayız. İbrani İncili'nde geçen bazı kadınları da yine dişi hilekârlar olarak tanımlama yönünde çabalar olmuştur. Sözgelimi Rahel babası Laban'ı kandırarak onun evinden Yakup'la beraber ayrılır.[11] İkisi Laban'ın evini habersizce terk ederken Rahel aileye ait terafim adı verilen putları çalar ve "kadınların âdeti üzerimdedir" deyip yerinden kalkamayacağını söyleyerek, Laban'ın oturduğu yeri aramasını engeller.[12] Bir eleştirmen bu olaydan hareketle şöyle bir sonuca varıyor: "[Rahel] muktedir olanı aldatan hilekârdır! Rol değiştirdiği için bir hilekârdır o."[13] Keza, bu yorumdan da emin değilim. Burada Rahel'in bir hile yaptığı muhakkaktır ama ortada bir hilekârlık kariyeri yoktur. Bunlar dişi hilekâr örnekleri değil, dişi hilecilik örnekleridir.

Dişi hilekârlara gelince, elimizde bu tanıma uyan birkaç örnek bulunmaktadır. Bunlardan biri, Ashantilerin örümcek hilekârı Anansi'nin bir versiyonu olmasına ve hakkında hayli kısıtlı bir hikâye külliyatı bulunmasına

[11] Tekvin 29:31.

[12] *A.g.e.*, 31:35.

[13] Steinberg'den akt. Exum, s. 7.

rağmen, Afro-Amerikan folklorundaki Nancy Teyze'dir.[14] Sonra, antik Sümer'in "aldatıcı tanrıçası" İnanna vardır.[15] Meksika'nın dağlık Chiapas bölgesinde (Çorap Ören Kadın anlamında *Mujer enredadora* adıyla da bilinen) Matlacihuatl figürü vardır.[16] Matlacihuatl'ın boynunun arkasında ağza benzer bir delik vardır ve bunun bir vajina olduğunu anlarız. Bir erkek onu baştan çıkarttığında hamile kalan, Matlacihuatl değil, erkek olur. Son dişi hilekâr figürümüz ise Güneybatı Amerika folklorunda rastlanan dişi Kırkurdudur. Ben de burada bu figürü detaylandırmak istiyorum.

Franchot Ballinger okuduğu yüzlerce Yerli Amerikan hilekâr hikâyesi arasında, dişi bir Kırkurdunun yer aldığı yirmiye yakın hikâyeye rastlamıştır ve bu hikâyelerin neredeyse hepsi iki Pueblo yerli topluluğuna, Hopiler ile Tewalara aittir. Çoğunluğu erkek Kırkurduyla ilgili olan bu hikâyelerde dişi Kırkurdu erkek Kırkurduyla birlikte karşımıza çıkmaktadır. Yine de, dişi Kırkurdu, erkek muadilinden kimi açılardan ayrılan kendine has bir mevcudiyete sahiptir. O da erkek Kırkurdu gibi açtır ama ondan farklı olarak, doyumsuz cinsel arzusunun güdümünde değildir. Erkek Kırkurdu bazı hikâyelerde bir baba olarak karşımıza çıksa da, çocukları genellikle hikâyenin bir uzantısı olmaktan öteye geçmez. Dişi Kırkurdunun çocuklarıysa Ballinger'ın da belirttiği gibi, daha önemli bir rol oynar:

> [Hikâye] kimi zaman [dişi Kırkurdunun] çocukları için ava çıkmasına veya su taşımasına atıfla başlar. Kırkurdu hakkı olmayan bir şey (örneğin güzel benekler, bir

[14] Levine, s. 110.

[15] Fontaine'den akt. Exum.

[16] Eva Hunt'tan akt. Sullivan, *The Transformation of the Hummingbird: Cultural Roots of a Zinacantecan Mythical Poem* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977).

> şarkı, gelişkin bir avlanma planı) istiyorsa, bunu (en azından görünüşte) çocukları için istiyordur. Başka hikâyelerdeyse, çocukları Hilekâr annelerinin ahmaklığını, özdenetimsizliğini veya gayritabii arzularını gösteren veya açığa vuran olayların aktif katılımcısı olarak yer bulur...[17]

Son olarak, Ballinger dişi Kırkurdunun bir kültür kahramanı konumunda olduğu herhangi bir hikâyeye rastlamamıştır. Dişi Kırkurdu bir ateş hırsızı, dans öğretmeni veya balık tuzağı mucidi olarak bilinmez.*

Dişi Kırkurdu hikâyelerinin neden bu bağlamlarda ortaya çıktığına gelince: Ballinger bunun, Hopiler ve Tewaların hayatında iktidar ile cinsiyet arasındaki ilişki biçimlerinin bir sonucu olduğunu ileri sürer:

> Dişi hilekârların yer aldığı hikâyelerle ilgili kaydetmemiz gereken en bariz gerçek, *hepsinin* geçmişte veya halen anasoylu ve/ya anayersel olan kabilelerden geliyor olmasıdır. Bahsettiğim bu kabilelerin çoğunda, hatta belki hepsinde kadınlar geleneksel olarak önemli bir *de facto* veya resmi otorite ve iktidara sahip olagelmiştir. Örneğin, batıda yaşayan Tewalar ve Hopiler arasında ekonomik sistem ve o sistemin çekirdeğini oluşturan hane geleneksel olarak kadınların denetimindedir. Ev-

[17] Ballinger.

* Burada, hikâyelerin toplanma sürecindeki düzensizliklerin bulguları ne ölçüde etkilemiş olabileceğini de göz önünde tutmamız gerek. Yayımlanmış hikâyelerin olmaması, böyle hikâyelerin olmadığı anlamına gelmez. Hikâye toplayan birinin bir şeyi bulabilmesi için önce o şeyin varolduğuna dair bir sanıya kapılıp meraklanması gerekir. Hatta kutsal hikâyelerin söz konusu olduğu durumlarda, hikâye toplayıcısı tüm merakına rağmen bu hikâyelere veya onlara vâkıf belli kişilere ulaşmaktan alıkonabilir. Örneğin, kadın antropologlar Trobriand adalarına gittiğinde, Malinowski'nin hiç duymadığı birçok hikâye dinleyebilmişti.

> lerin, tarlaların ve klan tarafından yetiştirilen ürünlerin sahibi kadınlardır ve klan içindeki paylaşımda son söz annelere aittir. Dahası, anneler-kızlar-kız kardeşler arasındaki güçlü bağlar da yine ciddi bir otoriteye tekabül eden bir fikir birliği ortaya çıkarmaktadır. Tewalar arasında ailenin sahip olduğu ritüel varlıkların bakımını da geleneksel olarak kadınlar üstlenir...[18]

Kısacası, bu dişi hilekârla dişil iktidar bağlamında karşılaşmaktayız. Bu da, sonuç itibariyle kanonik hilekârların ataerkil mitolojiye ait oldukları için erkek olduğu fikrini destekleyen bir olgudur.

Bu noktada, şu soru akla gelebilir: Şayet hilekârlar yıkıcı ve muhalifse, neden özellikle ataerkil bağlamda kadın olmaları söz konusu değildir? Bu soruya, Sacvan Bercovitch'in ideolojilerin muhalefeti nasıl içererek denetim altına aldığına dair (Dokuzuncu Bölümün dipnotlarında ayrıntılandırdığım) saptamasından hareketle cevap verilebilir. Her sistem için en iyi olanı, problemlerini kendi faraziyelerinin terimleriyle ifade etmektir. İktidar erilse en iyisi, muhalefetin de eril olmasıdır. Yunan dininin tarihinde Metis adlı kurnaz bir tanrıça vardır. Zeus onu yemiştir. Ciddi anlamda tehditkâr olan bu Zeus, sonrasında Hermes'i dünyaya getirmiştir ve gördüğümüz gibi, *İlahi*'nin bir yorumuna göre, Hermes de ona muhalefet etmek yerine, onun sadık-sadakatsiz hizmetkârı olmuştur. Burada gördüğümüz, muhalefeti içermek yoluyla denetim altına alma tarzı ataerkine özgü değildir; şüphesiz, anaerki de aynı şeyi yapabilir. Bu bakımdan, dişi bir Kırkurduna sahip olmak, Hopi geleneği açısından kadınların iktidarını kökten değişimden korumanın etkili bir yolu olabilir.

Bu böyleyse bile, dişi Kırkurdu hikâyelerini değerlendirirken, bunların yok sayılmış bir alana açılan birer giriş

[18] Ballinger.

kapısı olmaktan ziyade, kuralın doğruluğunu ispatlayan birer istisna olduğunu belirtmek gerek. Şayet sorun dişi hilekâr hikâyelerinin kaydedilmemiş olması değilse, Hopiler ve Tewalar arasında dahi asal hilekâr figürü, erkek Kırkurdudur. Dahası, Kuzey Amerika'da iki düzineden az dişi hilekâr hikâyesi varsa, bu, Yerli Amerikan hilekârının esasen erkek olduğu anlamına gelir. Son olarak, bu hikâyeler önemli iktidar biçimlerinin kadınlara ait olduğu toplulukların hikâyeleridir ama dişi hilekârlar bu topluluklarda bile birer istisna olarak karşımıza çıkar. Kuzey Pasifik sahillerinde yaşayan Tsimshianlar ve Tlingitler gibi daha birçok anasoylu topluluk vardır ve hilekâr figürü hepsinde de erkektir.[19] Elimizde, dişi hilekârın anasoylulukla özdeşleştirildiği ama anasoyluluğun dişi hilekârın mevcudiyeti için yeter bir neden olmadığı iki açık örnek bulunuyor. Önemli iktidar biçimlerinin kadınlara ait olduğu Kuzey Amerika'da hilekâr figürü yine de ağırlıkla erkektir.

Bu mülahazalar bizi söz konusu toplumsal cinsiyetlendirmenin kökenlerine ilişkin son soruşturma hattına getiriyor. İsis, Gaia veya Demeter mitlerinin kadınlarla ilgili olması gibi, hilekâr mitinin de bir kısmı erkeklerle ilgili olabilir. Hilekârın toplumsal cinsiyetlendirmesinin doğal cinsiyet farklılıklarından türemiş olma ihtimali de vardır.

Bu ihtimali destekleyen birkaç argüman vardır. Bir kere, doğum kontrol teknolojisinin olmadığı zamanlarda, hilekârın sergilediği türden yol üstündeki fırsatçı cinselliğin gebe kalan, doğuran ve bebek emziren cinsiyet açısından daha vahim sonuçları olduğu açıktır (Hopilerin dişi figürü elde etmek için hilekârın cinselliğini sessizce

[19] Bkz. *Handbook of North American Indians* 7, haz. William C. Sturtevant (Washington DC: Smithsonian Institution, 1978), s. 212, 274.

geçiştirmiş olması akla yatkın durmaktadır). İkinci olarak, bunlar doğurgan olmayan yaratıcılığa ilişkin hikâyeler olduğu için doğum yapmayan cinsiyetle ilişkilendirilmiş olabilir. Hilekârın dillere destan cinsel dürtüsünün pek nadir durumda üremeyle sonuçlandığını da kaydetmek gerekir. Nitekim hilekârlar yeni bir hayat yaratmak yerine, halihazırda olanı yeniden düzenler.

Son olarak, bu mitoloji erkek çocuklarının annelerinden nasıl ayrıldığına ilişkin (Odipal-olmayan) bir anlatı sunuyor olabilir. Beni böyle düşünmeye yönelten, John Stratton Hawley'nin Krişna ile annesi hakkındaki yorumları oldu. Hawley tereyağı hırsızı hikâyelerine kaynaklık eden Hindu kültüründe erkek çocuklarının beslenmesinin, cinsiyetler arasındaki cinsel kutupluluğu silmeye meyleden bir yakınlık barındırdığını öne sürer; cinsel kutupluluğun silinmesi sonrasında, yani erkek çocuğun sahip olduğu ayrı cinsel kimlik üzerinde hak talebinde bulunma vakti geldiğinde sorun yaratır.[20] Bir taraftan, Krişna ile annesi Yasoda arasında güçlü bir bağ vardır. "Yasoda'nın değişmeyen arzusu Krişna'nın onun dünyasında kalması, yani çocuk kalmasıdır;"[21] zaten Krişna da büyük ölçüde bir çocuk olarak kalır. Ama diğer taraftan, ondan bağımsızlaşmak ister. Daha önce de belirttiğim gibi, tereyağı hırsızı hikâyeleri bu eşzamanlı bağımlılık-bağımsızlıktaki çiftanlamlılığı, muğlaklığı sahneler. "Onu etrafındaki bütün kadınlara tamamen bağımlı kılacak kadar büyük bir iştahı olmasına rağmen, Krişna tamamen bağımsız kalır. Bir an bile zorunlulukla hareket etmez."[22] Hawley bir yerde Krişna'yı tanrı Şiva'yla karşılaştırır. Şiva kendini tutarak, yani nefsine hakim olarak bağımlılıktan sakınan bir tanrıdır. Buna karşılık, Krişna ise bağımsızlığı her iki yoldan elde

[20] Hawley, *Krishna and the Butter Thief*, 9. Bölüm.

[21] *A.g.e.*, s. 128.

[22] *A.g.e.*, s. 295.

eder, ki bu da hilekârlığı gerektirir. "Şiva'nın yöntemi etkinliğin radikal bir kısıtlanışını -çileci durağanlığı- gerektirirken, Krişna'nınki süreğen, kıvrak, hatta hileli bir hareketliliğin ürünüdür. Onu kadınların evcilleştirme ısrarından koruyan da içsel bir konsantrasyon değil, tam da bedenle zihnin bu zaptolunmaz hareketliliğidir."[23] Yani Krişna mesafeli olmadığı halde fethedilemezdir. Hilekârlığı ona kadınların dünyasıyla hem bağlantıda kalma hem de ondan bağımsız olma olanağı verir.

O halde, mit bu kısmıyla erkek psikolojisini, kadınlar açısından çıldırtıcı biçimde hem mevcut hem de namevcut olabilen cazibeli erkek tipini konu alıyor gibidir.* Üstelik bu tip Hindistan'la da sınırlı değildir. Benzer bir şeye başka bağlamlarda da rastlanıyor oluşu, Hawley'nin formülasyonunu daha da dikkat çekici kılmaktadır. Hatırlayın, Legba'nın ilk karşılaştığı sorunlardan biri annesi Mawu'yu uzaklaştırmak olmuştu ve Legba bunu sonradan köprülemeye çalışacağı bir ayrılık yaratarak yapmıştı. Anlamlayan Maymun hikâyesinin özellikle Maymunun atışma oyunu oynadığı kısmı da yine, "ana" hakkında, onu aynı anda hem ciddiye alan, hem de almayan dengeli veya temkinli bir kavrayışa ulaşmayı içerir. Keza, Hermes de Apollon'un sığırlarını çaldığında onu ilk yakalayan ve yola getirmeye çalışan kişi annesi Maia olur. Hermes anne-

[23] *A.g.e.*, s. 296.

* Bu arada, hilekâr, kahraman özellikleri taşımayan bir erkek figürüdür. Şayet "kahraman" derken, sıra sıra düşmanlarını kas gücüyle devirerek ilerleyen; tükenmez gücü ve cesareti sayesinde her kavgadan zaferle çıkan; acıya rağmen sonuna kadar azimle direnerek kazanan birini kastediyorsak, Hilekâr kahraman bir erkek değildir. Aynı şekilde, nefsine hakim olma kaslarını geliştiren ve başkalarının değil, kendi kendisinin efendisi olan çileci bir erkek de değildir. Bu kıvrak ve ufak tefek kaçış sanatçısı, cüsseli adamların kazandığı şekilde zafer kazanmadığı gibi, onlar gibi acı da çekmez ve onların fazla riskli bulduğu hazların keyfini sürer.

sine ihtiyaç duyduğunu herhangi bir şekilde belli etmese bile, Hırsızlar Prensi olduğunda onu da yanına alacağına söz verir. (Bu arada, Birinci Kısım ile İkinci Kısım arasına "Ara Faslı" eklememin bir amacı da, hilekâr hikâyelerinde beni şahsen etkileyen ve tam da bu anneye bağımlılık ile anneden bağımsızlık alanında yatan bir noktayı izah etmekti.)

Toparlamak gerekirse, hilekâr malzemesinin genç erkeklere özgü meselelere temas ettiği en az bir yer vardır ve bu durumda, hikâyelerin başkişisinin erkek olmasında gizemli bir yan yoktur. Kadınların ciddi bir gücü elinde bulundurduğu durumlarda bile, kadınlarla olan bağını bir düzene sokmaya çalışan erkekler hakkındaki bir hikâye, başkişisi erkek olan bir hikâye olacaktır. Bununla beraber, tersi durumun neden geçerli olmadığıysa belirsizdir: Kadınlar anneleriyle aynı cinsiyetten olsa da, gördüklerimden çıkardığım, anne-kız ilişkisinin de en az anne-oğul ilişkisi kadar anlaşmazlıklar ve bağımlılık-bağımsızlık gerilimleri barındırdığıdır. Söz konusu gerilimin hilekâr hikâyelerinde mitsel olarak ayrıntılandırılmamış olması da, bizi daha önce üzerinde durduğumuz bir noktaya, yani bu hikâyelerin çoğunun ataerkil inanışlara ait olduğu fikrine geri götürür.

EK III

MAYMUN VE ÖLÜMSÜZLÜK ŞEFTALİLERİ



MAYMUN VE ÖLÜMSÜZLÜK ŞEFTALİLERİ

Mahatma Gandhi şiddetsizlik üzerine meditasyonlarının bazı yerlerinde tarıma zararlı böceklerin öldürülmesi sorununa değinir.[1] Ekinleri yiyen böcekleri öldürmek doğru mudur? Şiddetsiz insan mısırlarını yiyen karacayı vurabilir mi? Hindistan'da meyve bahçelerine zarar veren maymunlar bu açıdan bilhassa büyük bir sorun teşkil eder: Bu hırsız maymunları uzak tutmak neredeyse imkânsız. Bu nedenle, Gandhi genel ilkelerinde istemeden de olsa bir istisna yaparak, çiftçilerin ürünlerini korumak için maymunlara saldırmasının kendi nazarında hoş görülebilecek bir davranış olduğunu söyler.

Çin'de, Ölümsüzlük Şeftalilerini çalıp yiyen Maymun Kral hakkında anlatılan kadim hilekâr hikâyesinin ardında, karnı aç olan hiçbir maymunun insanların meyve bahçelerinin etrafına diktiği sınırlara itibar etmeyeceği bilgisi yatar. Ölümsüzlük Şeftalisi, Taocu tanrı ve tanrıçaların ölümsüzlüklerini muhafaza etmek için tüketmeleri gereken kutsal meyvedir. Bu hikâye en ayrıntılı olarak -İngilizce çevirisi iki bin sayfayı bulan- devasa 16. yüzyıl Çin

[1] Mohandas K. Gandhi, *All Men Are Brothers*, haz. Krishna Kripalani (New York: Continuum, 1982), s. 33, 91.

halk masalı *Journey to the West*'te (*Batıya Yolculuk*) anlatılır.* Kabaca, 7. yüzyılda bir keşişin Budist kutsal metinlerinin peşinde Çin'den Hindistan'a (yani "Batıya") yaptığı gerçek bir hac yolculuğuna dayanan roman halk masalları ve şiirlerin yanı sıra, Budizm, Konfüçyüsçülük, Taoculuk ile simya öğretilerinin çok da tutarlı tasarlanmamış bir harmanından mürekkep bir dini malzemeden oluşan karmakarışık bir halitadır. Kitabı bir arada tutan esas harç, Maymun Kralın kişiliğidir. Kitabın ilk bölümleri Maymun Kralın hikâyesine ayrılırken, kitabın sonunda Maymun Kralın kutsal yazıların peşindeki hacıya eşlik ettiği Hindistan yolculuğunun on dördüncü yılına gelinmiştir.

Ben burada eserin meyve hırsızlığı epizotuyla ilgileniyorum. Fakat hikâyenin evveliyatıyla ilgili bilinmesi gereken şey öncelikle, Maymun Kralın doğumundan birkaç yüzyıl sonra her nasılsa kendi ölümlülüğünün farkına vararak "birdenbire hüzünleniyor" olmasıdır. "Şu an çok mutlu olmama rağmen, gelecekten biraz kaygılıyım...Yaşlılık ve bedensel çöküş... Yeraltı Dünyasının Kralı Yama'nın gizli egemenliğini açığa vuracak."[2] İşte Maymunun ölümsüzlük arayışı böyle başlar; bu uğurda okyanusun dibindeki ejderhalardan silah çalan ve adını Ölüler Kitabından silmek için yeraltı dünyasına izinsiz giriş yapan Maymunun ölümsüzlük arayışı esnasında başı epey bir derde girer. Çıkardığı kargaşaların yol açtığı şikâyetleri duyan Yeşim İmparatoru, Maymunu yola getirmek ümidiyle gökyüzüne gelmesini emreder ve ona bir dizi iş verir. Bu işlerden sonuncusu da Ölümsüzlük Şeftalileri Bahçesine bekçilik etmektir.

---

* Arthur Waley'nin çevirisi olan *Monkey* (*Maymun*) ise, bu klasiğin kısaltılmış bir versiyonudur. Eksiksiz versiyon Anthony Yu tarafından çevrilmiştir. Orijinal metnin yazarının kim olduğu bilinmemekle beraber, yüksek ihtimalle, 1582'de ölen Wu Ch'êngên olduğu tahmin edilmektedir. Bkz. Bkz. *Journey* I, Anthony Yu'nun önsözü, s. 21.

[2] *Journey* I, s. 72-73.

Hikâyedeki kutsal bahçe Apollun'un sığırlarının otladığı biçilmemiş çayırlara benzer.[3] Bu bahçede mevsim döngüsü yoktur; ağaçlar her zaman çiçeğe ve meyveye durmuş haldedir. Yarı olgunlaşmış şeftalilerin yeşil kabukları dumanla sarılı gibi görünmekte ve güneş ışığının vurmasıyla zencefil gibi parlamaktadır; tam olgunlaşan şeftaliler ise şarap içince kızaranların yüzleri gibi al aldır.[4] Bu şeftalilerin en iyileri, her dokuz bin yılda bir olgunlaşır ve her kim onlardan yerse, Gökyüzü ve Yeryüzü, Güneş ve Ay kadar uzun bir ömür yaşar. Bu bahçenin sahibi olan Ana Kraliçe, Yeşim Havuz Sarayında düzenli aralıklarla Büyük Ölümsüzlük Şeftalileri Festivali düzenler ve ölümsüzler bu festivalde bir araya gelerek yaşlılığı ve ölümü uzak tutan bu yiyecekten yer.

İşte, günün birinde Maymun Kral kendi mesuliyetinde olan ağaçları teftiş ettiği sırada en iyi şeftalilerin yarısından fazlasının olgunlaşmış olduğunu fark eder ve onları yiyip gizli tatlarını öğrenmek için can atar. Bahçedeki yardımcılarını gönderir, şapkasını çıkarır ve ağaçlardan birine tırmanıp kendine gönlünün -daha doğrusu karnınındilediğince bir ziyafet çeker. Derken bunu bir alışkanlık haline getirir; birkaç günde bir bahçeye gidip şeftalilerden yer, sonra da şeftali yapraklarının arasında kıvrılıp şekerleme yapar.

Çok geçmeden Ana Kraliçe ünlü ziyafetlerinden birini düzenlemeye karar verir. Bunun üzerine, şeftalileri toplamaya giden hizmetkârları çiçeklerin seyrelmiş, meyvelerin de bereketsiz olduğunu görür. Maymun olgunlaşmış şeftalilerin hepsini yediğinden, ağaçlarda kala kala tek tük tüylü yeşil şeftali kalmıştır. Şaşkına dönmüş hizmetkârlarla karşılaşan Maymun bir de utanmadan ziyafete davet

---

[3] Ölümsüzlük Şeftalileri hikâyesinin kaynağı için bkz. *A.g.e.* I, s. 131-49.

[4] *A.g.e.*, s. 135-36, 509; Nienhauser, s. 145.

edilmediğine içerler. Maymun o sinirle, yemek hazırlanmadan önce Yeşim Havuz Sarayına gider ve hizmetkârları uyutup, midesini tıka basa şarap ve (anka iliği, ayı pençesi gibi) türlü enfes yiyecekle doldurur.

Çok geçmeden de körkütük sarhoş olur. O sarhoşlukla yalpa vura vura eve dönerken, kendini ölümsüz Lao Tzu'nun yaşadığı Tushita Sarayının önünde bulur. İçeri girince Taocuların büyük hazinesi olan, Lao Tzu'nun dillere destan Dokuz Döngü İksirinden yapılmış haplarla karşılaşır.[5] Simyevi damıtmayla hazırlanmış bu iksir hapları öyle güçlüdür ki, ondan bir tane yiyenler bir haftada ölümsüzlüğe kavuşur. Maymun, hapları kondukları sukabaklarından çıkarıp leblebi gibi yer.[6]

Yeşim İmparatoru, Maymunun yaptığı bütün bu ihlalleri duyunca tutuklanmasını emreder, bu da Taocu ölümsüzlerin bu zararlıyı yakalayıp hapsetmeye çalıştıkları uzun bir olaylar dizisinin başlangıcı olur. Taocular Maymunu yakalamayı başaramayınca, bizzat Buda'dan yardım ister. Buda sonunda Maymunu pusuya düşürüp bir dağın altında hapseder ve kapanı da bir Budist duasıyla mühürler. Maymun beşyüz yıl burada tutsak kaldıktan sonra Buda, yazıtları bulmak için batıya (Çin'den Hindistan'a) yapacağı yolculukta Tripitaka'ya eşlik etmesi için (bir Domuz, bir At ile bir de keşişten oluşan üç tutsakla birlikte) onu salar.

Bütün bu aksiyon yüz bölümden oluşan *The Journey to the West*'in ancak ilk yedi bölümünde gerçekleşir. Kitabın geri kalanı pikaresk bir yol romanıdır; hacılar Hindistan'a varana kadar yedi çetin sınavdan geçer. Son birkaç sayfadaysa, kutsal yazıtlarla Çin'e dönerler ve Buda onları Budalık mertebesine çıkartır. Maymun "Mücadeleden Za-

---

[5] *Journey* I, s. 510.

[6] *A.g.e.* I, s. 141.

ferle Çıkan Buda" payesine hak kazanır. İçlerinden bir tek Domuz düşük bir mevkide kalır. Buda, "hudutsuz iştahını" alt edemediğini, halen boşboğaz ve tembel olduğunu söylediği Domuzu "Sunakların Kapıcılığı" görevine atar.[7]

Bu Domuz hakkında birkaç şey söylemek gerek: Tripitaka'nın Maymundan sonraki en gelişmiş yardımcısı odur. O ve Maymun çoğunlukla birlikte hareket eder, ki bu dikkat edilmesi gereken bir noktadır, çünkü bu nokta gözden kaçırılırsa, Maymunun iştahtan diğer hilekârlar kadar mustarip olmadığı gibi bir izlenim oluşabilir. Maymun Ölümsüzlük Şeftalilerini yer, ziyafette sunulacak şarabı içer, İksiri silip süpürür ama iştahtan kaynaklanan bu ihlaller olayları bir kez başlattığı ve Buda onu tutsak ettiği anda, Maymun çok daha zihinsel bir karakter haline gelir. Hal böyleyken Domuz, Karın ile Beynin birbirinden ayrı ama tamamen kopuk olmadığını ima eder biçimde hep onun yanındadır. Üstelik, bu halk romanını her kim yazdıysa, bu ayrımı yapmak için Maymunun bastırılmasına bizzat iştirak etmiştir. Bir eleştirmenin de belirttiği gibi, daha eski Çin anlatılarında rastlanan Maymun "ancak bu 16. yüzyıl romancısının kılı kırk yaran ellerinde aşabildiği nefsani ihtirasların hükmündedir."[8] Maymun *Journey*'de bile "Zihnin Maymunu" olarak bilinir.[9] Nitekim Budist gelenekte öteden beri yer etmiş vesveseli zihin (o daldan bu dala atlayan bir maymun misali düşünceden düşünceye atlayan zihin) imgesini yankılayan bir tabirdir bu. Fakat bu tabir aynı zamanda, konuşma dilinde yeri olan ve *Journey*'nin yazıldığı dönemlerde cinsel arzunun hükmündeki birini belirtmek için kullanılan "maymun gibi bir zihin" deyişini de yankılar. Romanda Domuz çoğunlukla iştaha ilişkin sorunların taşıyıcısı olarak karşı-

[7] *A.g.e.* IV, s. 425.

[8] Dudbridge, s. 126.

[9] *A.g.e.*, s. 168, 170, 175.

mıza çıkmakla beraber, katiyen Maymunun uzağına düşmez, zira Maymunun kendisi de açlığıyla Gandhi'yi bile silahlanmaya sevk edecek denli ihtiraslarının güdümünde olan o mahlukun izlerini taşır.

Kitabın Dördüncü Bölümünde anlattığımız Loki ve Ölümsüzlük Elmaları hikâyesinde, Loki'nin Iddun'u kandırıp bahçesindeki elmaları çalması sonucunda Nors ölümsüzlerinin "yaşlandığı ve saçlarının beyazladığı" açıkça belirtilmektedir. Ele aldığımız hikâyede ise, bu muhtemel sonuç açıkça belirtilmiyor olsa bile, hikâyenin anlatıldığı bağlama baktığımızda, böyle bir tehlikenin söz konusu olduğunu görürüz. Çin'de Budizm, Taoculuk ve Konfüçyüsçülüğün birbiriyle ahenk içinde yaşamasını öngören bir gelenek vardır ve *The Journey to the West* de yer yer bu ekümenik ruhu cisimleştirir. Maymun romanın bir yerinde şöyle der: "Üç Dinin birliğine hürmet edin: Keşişlerin önünde saygıyla eğilin, Taocuların önünde de saygıyla eğilin ve istidat sahibi olanları desteklemeye özen gösterin."[10] Maymun bu sözleri iki "sapkın" Taocuyu öldüresiye dövüp, "doğru yolun Zen kapısı olduğunu" ilan ettikten hemen sonra söyler. Maymunun bu edimleri Budizm ile Taoculuk arasında varolan ve kitap boyunca süregiden çatışma temasını daha yerinde bir şekilde yansıtmaktadır.

Ne olursa olsun, Maymun hikâyenin başında kime rahatsızlık vermektedir? Tabii ki Taocu ölümsüzlere.[11] Ölümsüzlük Şeftalileri Batının Ana Kraliçesine aittir ve işe bakın ki, kraliçe popüler Taoculuğun en yüksek tanrıçasıdır. Maymunun çaldığı diğer yiyecek olan Dokuz Döngü İksiri de yine Taoculuğun kurucu atası Lao Tzu'ya aittir. Dahası, Taocu ölümsüzler Maymunu denetim altına alacak güce sahip olmadıkları için, Buda'ya başvurmaları gerektiğini

[10] *Journey* III, s. 354.

[11] *A.g.e.* I, s. 509; Nienhauser, s. 145.

anlarlar, ki Buda bu zararlıyı sadece bağlamakla kalmaz, sonradan *Budizmi Çin'e götürmesi için* serbest bırakır. Buna ilaveten, Hindistan'a yapılan hac yolculuğunun başlamasından itibaren kitapta haddinden fazla anti-Taocu epizota yer verilir.* Maymunun yolculuk boyunca yapıp ettikleri, romanın başında nasıl aldanmış olduğunu ortaya koyar: "Eski Maymun yanlışı bırakıp doğru yola döndü, Taocuları bırakıp Budistlerin peşinden gitti."[12]

Journey'nin yazarı, Maymun Krala ilişkin uzun bir folklor geleneğinden yararlanmakta, yararlanırken de içerikte ufak tefek stratejik değişiklikler yapmaktadır. Örneğin, daha önce de belirttiğim gibi, *Journey*'nin Maymunu ataları kadar şehvani değildir. Konuyla daha alakalı olan bir özellik de *Journey*'nin Buda'nın gücünü arttırıyor olmasıdır.[13] Hikâyenin daha önceki versiyonlarında (özellikle de 13. yüzyıldan kalma Közanji versiyonunda), disipliniyle Maymunu denetim altına alan ilahi figür, Batının Ana Kraliçesidir. *Journey*'nin yazarı, Batının Kraliçesi yerine Buda'yı koyması ve şeftali bahçesini açıkça Taoculara ait bir koruma alanı haline getirmesi bakımından, Hıristiyan tanrıları lehine eski Nors tanrılarının altını oyan Snorri Sturluson'a benzer. *Journey* de nesir *Edda*'ya benzer şekilde, eski bir hikâyeye yeniden şekil verir ve bunu yaparken de hikâyelendirdiği yıkıcı hırsızlığı bizzat sahneler. Yazıtların peşindeki hacılar kitabın sonunda kutsanana kadar, Taocu ölümsüzler Ölümsüzlük Şeftalilerini çoktan kaybetmiş olur.

---

* Kitabın 24. ve 26. bölümleri arasında Maymun meyvesini çaldığı Taocu bir ağacın ölümüne sebep olur; 33. Bölümde hacılar kendine Taocu süsü veren bir iblisi bozguna uğratır; 37. Bölümde hacılar bu defa, hükümdarı bir Taocu tarafından öldürülmüş bir hükümdarlığı kurtarır; 44. ve 46. bölümler arasındaysa kötü Taocular tarafından esir alınmış bir Budist topluluğunu özgürlüğüne kavuşturur, vs.

12 *Journey* I, s. 387; ayrıca bkz. I, s. 56 ve II, s. 3.

13 Dudbridge, s. 164, 112.

Journey'nin yazarının yaptığı bu gibi değişiklikler sanatsal bir hevesin ürünü olmaktan ziyade, değişen tarihsel koşulları yansıtmakta veya cisimleştirmektedir. *Journey*'de yer alan ne kadar küçük hikâye varsa, hepsi de bilfiil yaşanan bir kültürel olumsallığın, Çin dinlerinin Batıdan gelen yeni bir *dharma* olan Buda öğretisiyle karşılaşmasının kaydıdır. Maymunun Hindistan'a yolculuk etmesiyle, eski Taocu hakikatler evvelce sahip oldukları asli pozisyonu kaybederek, daha çok, yerel ve olumsal kurmacalar gibi görünmeye başlar. Budist terimlerle ifade edersek, Maymun bir kez yolculuğa çıktı mı, bir kez şeftalileri yedi mi, Taocu tanrılar katında sağlam ve değişmez görünen ne varsa hepsi birdenbire boşlukla damgalanmış bir görünüm kazanır. Romanda Maymunun spiritüel adı Boşluğa-Ayık veya Boşluğun-Farkında anlamına gelen Wu-K'ung'dur ve bu ad, dikkatle bakılacak olurlarsa, tüm düşünce kategorilerinin eninde sonunda kendi kurmacalıklarını ele vererek dağılacağı yollu Budist görüşe atıfta bulunur.[14] (Bu bakımdan, "benlik" meditasyonda ne kadar dikkatli gözlemlenirse, değişmezliğini ve vazgeçilmezliğini o kadar kaybeder: Benlik boştur.) Boşluğa-Ayık olan bahçeyi ihlal edip şeftalileri yediğinde, kurumsal Taocu biçimleri özselliğini kaybeder. Bu türden bir ihlali isteyen çok az kurum, kültür veya benlik vardır. Çoğu kendi sınırlarını her tür olumsallıktan korumak için sonu gelmez çarelere başvurur, bu yüzden de bir değişim olacaksa, hareketi başlatmak için aç bir hırsızın gölgelerin arasından gizlice içeri sokulması gerekir.

Ölümsüzlük şeftalilerinin veya elmalarının çalınması birçok bağlama taşınabilecek bir motiftir. Bu motif her defasında bir değişimi ifade etmekle beraber, her anlatıldığında farklı bir değişimi ifade eder. Söz konusu motif, bulgu-

[14] *Journey* I, s. 82.

ların da işaret ettiği gibi, 16. yüzyıl Çin'inde Taoculuktan Budizme bir yönelim kaymasını yansıtırken, 13. yüzyılda muhakkak farklı bir anlam ifade ediyor olmalıdır. Aynı motif Amerika'ya yolculuk ettiği daha yakın zamanlarda da yine bambaşka bir anlam kazanmıştır: Beijing'deki Foreign Languages Press (Yabancı Diller Yayınevi) uzun yıllardır, Çinli-Amerikalı çocuklara yönelik, *Journey*'e sadık kalarak hazırlanmış otuz dört ciltlik bir çizgi roman dizisi yayımlamaktadır. Maxine Hong Kingston da bu diziyi yakından bilen bir okur olarak 1989'da, kahramanı Wittman Ah Sing'in kendisini "Maymunlar Kralının günümüz ABD'sinde vücut bulmuş hali" olarak düşlediği *Tripmaster Monkey* romanını yayımlamıştır.

Kingston'ın kahramanı, oyun yazarı olmak ve âşık olmak isteyen kitapkurdu bir Berkeley mezunudur. Wittman'ın hikâyesi *Journey*'den daha epizodiktir. Bir oyuncakçı dükkânında iş bulur, sonra (oyuncak bir maymunu bir Barbie bebeğiyle çiftleşir gibi yerleştirdiği için) işini kaybeder; altmışlı yıllarda herkesin yolunun düştüğü işsizlik bürosuna zorunlu ziyaretini gerçekleştirir; sonu gelmeyen bir altmışlar partisine katılır (müzik, uyuşturucu, pisti aydınlatan elektronik flaşlar); Taña adında beyaz bir kızla aşk yaşar ve romanın sonlarına doğru, yazmış olduğu adeta sonu gelmez oyunu Chinatown'daki Yardım Kurumunda sahneler.

Wittman ırk konusunda takıntılıdır. Ya da belki, bu durum için kullanılacak doğru sözcük "takıntılı" değildir. Wittman dört bir yanındaki Amerikan ırkçılığını fark etmeden geçemez haldedir. Moğolistan'da "mongoloid" bebeklere ne dendiğini merak eder?‡ Ya da Siyam'da "siyam" ikizlerine ne denmektedir? Jade East (Doğunun Yeşimi) marka bir tıraş losyonu şişesini, döner kapağında Buda

‡ Moğolistan'ın İngilizcesi olan *Mongolia* "mongoloid" sözcüğüne ses olarak daha yakındır -çn.

kafasıyla nasıl pazarlayabilmektedirler? Jack Kerouac gibi her şeyden haberdar biri nasıl olup da "çipil çipil bakan minik Çinliler" diye bir şey yazabilecek kadar bariz bir kendini bilmezliğe düşebilmektedir? Komedyenler neden insanları güldürmek için istisnasız şekilde "O haltı Çinliler bile sevmez" diye biten esprilerden medet umar? Kingston'ın kitabı bunun gibi yüzlerce ayrıntıyla doludur;[15] Amerikalıların ırka dair "hakikati" devralıp sürdürmesine aracılık eden arka fondaki eşikaltı uğultulardır bunlar. Burada Nietzsche'nin hakikate ilişkin sözlerini bir kez daha hatırlayalım: "[Hakikat] ... uzun süre kullanıldıktan sonra sağlam, kanonik ve bir ulus açısından bağlayıcı bir görünüm kazanan ... seyyar bir metaforlar, metonimiler, insanbiçimcilikler ordusudur... Hakikatler yanılsama olduğu unutulmuş yanılsamalardır."[16] Amerika'nın binlerce kez örülmüş ırk gösterenleri ağı, kimilerine göre, hemen hemen görünmezdir ve doğal manzaranın, şeylerin olağan akışının bir parçasından ibarettir. Bunlar günümüz ABD'sinin ziyafet verip şeftali yiyen ölümsüzleridir[17] ve onlardan da sonu "O haltı Çinliler bile sevmez" cümlesiyle biten espriler duyduğunda, Wittman kendi kendine şöyle düşünür: "Maymunlar Kralı tam burada şöyle diyor: Bu esprilerin yapıldığı her partiyi, her ziyafeti basarım..."[18] Ne de olsa Maymun "Boşluğun Farkındadır... O büfede ne varsa hepsini yer. Masaları devirir. Şarabın içine işer."[19]

Maymun Kralın peşinde olduğu şey sadece partide yapılan espriler de değildir. Roman bu noktada eski motifte bir değişiklik daha yapmaktadır: Wittman için Taña'yla yatmak, Amerikan Şeftalilerini çalmakla eşdeğerdir. Ame-

---

[15] Kingston, *Tripmaster Monkey*, s. 27, 69, 316; öz. bkz. s. 310vd.

[16] Nietzsche, s. 250.

[17] Kingston, *Tripmaster Monkey*, s. 33.

[18] *A.g.e.*, s. 317.

[19] Kingston, *Tripmaster*, s. 137.

rikan ırkçılığının protokollerinden biri de melezleşme karşıtı emirdir, zira ırkların karışması bütün bir "ırk" fikrinin boşa çıkması demektir. Bu nedenle, ırkçılığın kutsal meyvelerini yetiştirdiği bahçenin etrafına, ırklararası aşk ilişkilerine karşı yasaklar dikilmiştir. En azından Wittman, Taña'yı da ilgilendiren bu yasağın aşırı derecede bilincindedir. İkisi Taña'nın dairesine ilk kez beraber gittiklerinde sevişmezler; Taña uyur, Wittman da Maymun fantazilerine dalar: "Perde açılır ... zincirlere vurulmuş büyük katil maymun seyirciyle karşılaşır... Zincirler şakırdar... Maymun, Fay Wray'i güçlü kollarıyla kaptığı gibi, onunla birlikte San Francisco Opera Binasının tavanında sallanmaya başlar. Maymun Amerika'nın üstünde salınmaktadır."[20] Bu abartılı meydan okuma Wittman'ın kendinden emin olmaktan ne kadar uzakta olduğunu bize anlatır. Taña'nın cezbine kapılan Wittman kendini Barbie bebeğin karşısındaki oyuncak maymun gibi hissederken, Çin'in mağrur Maymun Kralıysa hayalinde, tutsak düşürülmüş King Kong'a dönüşür. Amerikan filmi mitolojik hayvanı fesheder. Artık kadim bir Çin efsanesinin değil, modern bir romanın içindeyizdir; Wittman'ın istediği şey ona yavaş ve kusurlu bir şekilde gelir. Ne kadar isterse istesin, ırk yanılsamalarından hızla kurtulamaz. (Bir kere, bu yanılsamalar onun etrafını sarmakla kalmamış, *içine* nüfuz etmiştir. Taña'yla ilk öpüşmelerinde, şu sözleri ağzından kaçırıverir: "Hoppa bir beyaz kız mısın sen?")[21]

Antik amaçlar ne kadar eksik gedik bir biçimde gerçekleşiyor olsa da, Wittman onları benimsemekten vazgeçmez: Partiyi basmak, şeftalileri çalmak. Wittman Maymunun modern ABD'deki cisimleşmiş hali olarak, ideal "Amerika"nın, kendisinin yaşadığı zaman kuşağında olup bitenlerin tadına bakmasını istemektedir. Amerikan

[20] *A.g.e.*, s. 221-22.

[21] *A.g.e.*, s. 151.

filmleri "safi bir Amerikalı" rolü öngörüyorsa, Wittman da kendi payına düşen rolü istemektedir. Hınçlı ve dışlanmış bir ilinek olmak istemiyordur. Gelgelelim, Amerika'nın öngördüğü koşullarda Amerikalı olmayı değil, bu koşulların kendisini değiştirmeyi amaçlamaktadır. Partiye katılıp kendi gibi olmak istiyordur, ki bu da davetlinin değil, partinin değişmesi gerektiği anlamına gelir. Sözgelimi, daha önce yazılmış hiçbir Amerikan oyununa benzemeyen bir oyun yazmak ümidindedir. Geleneksel Çin tiyatrosunda bir oyun bir gecede başlayıp bitmez. "Tiyatroya, bir hafta boyunca kendini tekrar etmeden oynanan uzun ve kesintisiz oyunu geri getireceğim," der Wittman, "çünkü hayat uzun ve kesintisiz."[22] Wittman'ın aklındakini yapması durumunda, çok geçmeden yeni ve özgün bir Amerikan dramı ortaya çıkacak; Amerikan sanatı onun Maymun ellerinde bütünüyle yeni bir zamanlama algısına kavuşacaktır.

Wittman bir yerde James Baldwin'den alıntı yapar: "İnsanlar tarihe kısılmıştır, tarih de onlara ... Bütün siyahların bütün beyazlara karşı takındığı, ya onları sahip oldukları safdillilik mücevherinden yoksun bırakmak ya da bunu onlara pahalıya ödetmek şeklindeki tutum da buradan kaynaklanır."[23] Baldwin'e göre, "beyaz adam" (ya da tarihin ve insani yapıntının bilincinde olmayan herkes) yerel ve olumsal olanı evrensel ve özsel, (ya da Nietzsche'nin Birinci Kısmın sonunda yer verdiğimiz ifadesiyle) "sarsılmaz, kanonik ve bağlayıcı" zannetmektedir. Her kim bu "bağlayıcı" bağları gevşeterek, özlere yeni bir şekil vermeyi istiyorsa, "safdillilik mücevherini çalmak" zorundadır, ki bu da yanılsamanın, unutuşa bırakıldığı bilinçdışından kopup yeniden yüzeye çıkmasını sağlayacak kadar akla durgunluk veren ihlallere kalkışmak anlamına gelir.

---

[22] *A.g.e.*, s. 149; ayrıca bkz. s. 141, 250.

[23] Baldwin'den akt. *a.g.e.*, s. 310.

Demek ki, hırsızlık tam da bu yüzden zihni değiştirme ve olumsallığı bilince çıkarma vaadi taşır. Maymun/Wittman şeftalileri çalıp partide kendi olabilmeyi, Taña'yla sevişip Çin kökenli bir Amerikan dramı yazmayı başarır, yani ilineksel olan ideal olanın bir parçası olabilirse, işte o zaman Amerika da yenilenmiş bir Yeni Dünya olarak "yeşillenip yeniden yükselecektir."

KAYNAKLAR

Abimbola, Wande ve Barry Hallen, "Secrecy and Objectivity in the Methodology and Literature of Ifa Divination," *Secrecy: African Art That Conceals and Reveals.* ed. Mary H. Nooter, New York: Museum for African Art, 1993, 210-20.

Abrahams, Roger D. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia.* Chicago, Illinois: Aldine Publishing, 1970.

——, "Playing the Dozens," Dundes, *Mother Wit* içinde, 295-309.

Aeschylus. *Prometheus Bound.* çev. Warren D. Amderson, New York: Bobbs-Merrill, 1963 [Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul: İş Kültür, 2015].

Allen, T.W., W. R. Halliday ve E. E. Sikes. *The Homeric Hymns*, 2. baskı. Oxford: Clarendon Press, 1936 [*Homeros İlahileri* (kısmi çeviri), çev. Ayşen Eti Sina, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008].

Aristotle. *The Physics.* 2 cilt. çev. Philip Wicksteed ve Francis Cornford, Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1929 [Aristoteles, *Fizik*, çev. Saffet Babür, İstanbul: YKY, 2019].

——, *Historia Animalium.* 2 cilt. çev. A. L. Peck, Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965.

Arnheim, Rudolf. "Accident and the Necessity of Art," *Toward a Psychology of Art.* Berkeley: University of California Press, 1966. 162-80.

Austin, M. M. ve P. Vidal Naquet. *Economic and Social History of Greece.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Austin, James H. *Chase, Chance, and Creativity.* New York: Columbia University Press, 1978.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* çev. Helene Iswolsky, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1968 [Mihail Bahtin, *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: ALFA, 2018].

——, *The Problem of Dostoyevsky's Poetics.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004].

Ballinger, Franchot. "Coyote, She Was Going There: Prowling for Hypotheses about the Female Native American Trickster," Modern Language Association toplantısında yapılmış yayımlanmamış konuşma, Aralık 1988.

Barlow, William. "*Looking Up and Down*:" *The Emergence of Blues Culture in Philadelphia.* Philadelphia, Pennyslvania: Temple University Press, 1989.

Barnhart, Robert K, haz. *The Barnhart Dictionary of Etymology.* New York: H.W. Wilson Company, 1988.

Barthes, Roland. *The Grain of Voice.* New York: Hill and Wang, 1985 [*Sesin Rengi*, çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul: Metis, 2017].

Bascom, William. *Ifa Divination: Communication Between Gods and Men in West Africa.* ed. Midland Book Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Basso, Ellen B. *In Favor of Deceit: A Study of Tricksters in an Amazonian Society.* Tucson: University of Arizona Press, 1987.

Beck, Mary L. "Raven," *The Indian Historian* 12.2 (Yaz 1979): 50-53.

The Beginnings of Monkey. Gao Mingyou'nun *Journey to the West* (*Batıya Yolculuk*) romanından uyarlama. Pekin: Foreign Languages Press, 1985 [Aynı yayınevi tarafından yayımlanan 34 ciltlik "Monkey Series"in ("Maymun Serisi") ilk cildi].

Bellows, Henry Adams, çev. *The Poetic Edda.* New York: American Scandinavian Foundation, 1923.

Benedict, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture.* Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin, 1946.

Bercovitch, Sacvan. "The Problem of Ideology in American Literary History," *Critical Inquiry* 12 (Yaz 1986): 631-53.

Bernstein, Charles. *Artifice of Absorption.* Philadelphia, Pennyslvania: Singing Horse Press, 1987.

Bingham, Caleb. *The Columbian Orator.* Boston: Massachusetts: J.H.A. Frost, Lincoln and Edmands, 1832.

Blyth, R.H. *Haiku,* 4 cilt. Tokyo: Hokuseido, 1966.

Boas, Franz. *Traditions of the Thompson River Indians* (James Teit) Önsöz. Memoirs of the American Folklore Society. 6. Cilt. New York: Houghton Mifflin, 1898. 1.18.

——, "Tsimshian Mythology," *Report of the Bureau of American Ethnology.* XXXI. cilt. Washington, DC: Government Printing Office, 1916. 30-1037.

Boelaars, J.H.M.C. *Headhunters about Themselves: An Ethnographic Report from Irian Jaya, Indonesia.* Lahey: Martinus Nijoff, 1981.

Boethius. *The Consolation of Philosophy.* Arundel, İngiltere: Centaur Press, 1963. [*Felsefenin Tesellisi*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: ALFA, 2015].

Bright, William. *A Coyote Reader.* Berkeley: University of California Press, 1993.

Brinton, Daniel G. *The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Mythology of the Red Race of America.* 1. Baskı. New York: Leypoldt & Holt, 1868.

Brodeur, Arthur Gilchrist, çev. *The Prose Edda.* New York: The American-Scandinavian Foundation, 1929.

Brown, Karen McCarthy. *Mama Lola: A Vodou Priestess in Brooklyn.* Berkeley: University of California Press, 1991.

Brown, Norman O. *Hermes the Thief.* Madison: University Wisconsin Press, 1947.

——, *Love's Body.* New York: Vintage, 1966.

——, *Apocalypse and/or Metamorphosis.* Berkeley: University of California Press, 1991.

Burkert, Walter. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth.* Berkeley: University of California Press, 1983.

——, "Sacrificio-sacrilego: il trickster fundatore," *Studi Storici* 4 (1984): 835-45.

——, *Greek Religion.* çev. John Raffan, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp.* çev. Ron Padgett, New York: Da Capo Press, 1987.

Cabrera, Lydia. *El Monte.* Havana, Küba: Ediciones CR, 1954.

Cage, John. *Silence.* Middletown. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

——, *For the Birds.* Boston. Massachusetts: Marion Boyars. 1981.

——, *Themes and Variations.* Barrytown. New York: Station Hill Press, 1982.

Cairns, Douglas L. *Aidos: The Psychology and Ethics of Honour and Shame* in *Ancient Greek Literature.* Oxford: Clarendon Press, 1993

Callaway, Canon. *Nursery Tales, Traditions, and Histories of the Zulus.* 1. Cilt. Londra: Trübbner & Co., 1868.

Camp, John M. *The Athenian Agora.* New York: Thames & Hudson, 1986.

Carroll, Michael P. "Lévi-Strauss, Freud and the Trickster," *American Ethnologist* 8 (1981): 301-13.

Chamberlin, J. Edward. "Telling Tales," *Connotations* I.I. (1993): 13-19.

Chan, Wing-Tsit, ed. *The Great Asian Religions:* An *Anthology.* New York: Macmillan, 1969.

Clay, Jenny Strauss. *The Politics of Olympus.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Cleckley, H. *The Mask of Sanity.* Gözden geçirilmiş baskı. St. Louis: Mosby, 1982.

Cooper, Alan. "Imagining Prophecy," Kugel, *Poetry and Prophesy* içinde, 26-44.

Copeland, Roger. "Against Instinct: The Denatuted Dances of Merce Cunningham," *Working Papers* [Londra] (Güz1990); 41-57.

Corbin, Henry. *Creative Imagination in the* Sufism *of Ibn Arabi.* çev. Ralph Manheim, Princeton, New Jersey: Princeton University 1969.

Cosentino, Donald. "Who Is That Fellow in the Many-colored Cap? Transformations of Eshu in Old and New World Mythologies," *Journal of American Folklore* 100 (1987): 261-75.

Courlander, Harold. *Tales of Yoruba Gods and Heroes.* New York: Crown, 1973.

Cunliffe, Richard, John. *A Lexicon of the Homeric Dialect.* Norman: University of Oklahoma Press, 1963.

Dance, Daryl Cumber. *Shuckin' and Jivin'.* Bloomington: University of Indiana Press, 1978.

Davis, Natalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France.* Stanford, California: Stanford University Press, 1975.

Dawkins, Richard. *The Blind Watchmaker.* New York: W. W. Norton, 1987 [*Kör Saatçi*, çev. Feryal Halatçı, Ankara: TÜBİTAK, 2013].

Detienne, Marcel ve Jean-Pierre Vernant. *Cunning Intelligence* in *Greek Culture and Society.* çev. Janet Lloyd, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

——, ve diğ. *The Cuisine of Sacrifice Among the Greeks.* çev. Paula Wissing, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

de Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery.* New York: Elsevier, 1984.

Diamond, Stanley. "Job and the Trickster," Radin, *The Trickster* içinde, xi-xxii.

Dimmitt, Cornelia, ve J.A.B. van Buitenen, ed. *Classical Hindu Mythology.* Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 1978.

Doan, James E. "Cearbhall Ó Dálaigh as Craftsman and Trickster," *Bealoideas: The Journal of the Folklore of Ireland Society* 50 (1982): 54-89.

Dodds, E. R. *The Greeks and the Irrational.* Berkeley: University of California Press, 1951.

Dollard, John. '"The Dozens: Dialect of Insult," Dundes, *Mother Wit* içinde, 277-94.

Dostoyevsky, F. M. *The Diary of a Writer*, 2 Cilt. çev. Boris Brasol, New York: Octagon Books, 1973 [*Bir Yazarın Günlüğü*, 2 Cilt, çev. Kayhan Yükseler, İstanbul: YKY, 2005].

Douglas, Mary. *Purity and Danger.* Londra: Routledge & Kegan Paul. 1918 [*Saflık ve Tehlike*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis, 2007].

Douglass, Frederick. *The Life and Times of Frederick Douglass, From 1817 to 1882. Written by Himself.* Londra: Christian Age Office, 1882.

——, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself.* ed. Houston A. Baker Jr., New York & Londra: Penguin Books, 1982. [1. Baskı: Boston: Anti-Slavery Office, 1845.]

——, *My Bondage and My Freedom.* ed. William L. Andrews, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 1987. [1. baskı: New York: Orton & Mulligan, 1855.]

Dronke, Ursula. *The Heroic Poems. The Poetic Edda,* 1. Cilt. Oxford: Clarendon Press, 1969.

Duchamp, Marcel. *Notes and Projects for the Large Glass.* çev. George H. Hamilton vd., Londra: Thames & Hudson, 1969.

——, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp.* New York: Oxford University Press, 1973.

——, *The Bride Stripped Bare and Her Bachelors, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box.* çev. George Heard Hamilton, Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1976.

Dudbridge, Glen. *The Hsi-yu chi: A Study of the Antecedents to the Sixteenth-Century Chinese Novel.* Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1910.

Dumézil, Georges. *Gods of the Ancient Northmen.* Berkeley: University of California Press, 1973.

——, *Loki.* Paris: Flammarion,1986.

Dundes, Alan. "African Tales Among the North American Indians," *Southern Folklore Quarterly* 29 (1965): 207-19.

___, ed. *Mother Wit from the Laughing Barrel.* Englewood Cliffs. New Jersey: Prentice-Hall, 1973.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Ellison, Ralph. "Change the Joke and Slip the Yoke," *Shadow and Act.* New York: Random House, 1964. 45-59.

——, *Invisible Man.* New York: Modern Library, 1992. [*Görülmeyen Adam*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2013.]

Ellwood, Robert S. "A Japanese Mythic Trickster Figure; Susa-nö-o," Hynes & Doty. *Mythical Trickster Figures* içinde, 141-58.

Exum, J. Cheryl ve Johanna W, H. Bos, ed. *Reasoning with the Foxes: Female Wit in a World of Male Power.* Atlanta: Scholars Press, 1988.

Farnell, Lewis Richard. *The Cults of the Greek States.* 5 cilt. Oxford: Clarendon Press, 1910.

Faulkes, Anthony. *Snorri Sturluson, Edda.* çev. ve önsöz Anthony Faulkes, Londra: Charles E. Tuttle Co., J. M. Dent & Sons, 1987.

Fischer. N.R.E. *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece.* Warminster, İngiltere: Aris & Phillips, 1992.

Flaceliere, Robert. *Greek Oracles.* çev. Douglas Garman, New York: W. W. Norton, 1965.

Fontaine, Carole. "The Deceptive Goddess in Ancient Near Eastern Myth: Inanna and Inaras," Exum, *Reasoning with the Foxes* içinde, 84-102.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel.* New York: Harcourt, Brace, 1927 [*Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam, 1982].

Foster, George. "Peasant Society and the Image of Limited Good," *American Anthropologist* 67 (1965): 293-315.

Fox, Nicols. "NEA Under Siege," *New Art Examiner* (Chicago) 16.11 (1989): 18-23.

Frazer, James George. *The Illustrated Golden Bough.* New York: Doubleday, 1978.

Freud, Sigmund. *A General Introduction* to *Psychoanalysis,* Garden City: Garden City Publishing Company, 1943 [*Psikanalize Giriş*, A. Cem İdemen, İstanbul: Cem, 2015].

Frobenius, Leo. *The Voice of Africa.* 2 cilt. çev. Rudolf Blind, New York: Benjamin Blom, 1913.

Gates, Henry Louis, Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self.* New York: Oxford University Press, 1987.

——, *The Signifying Monkey.* New York: Oxford University Press, 1988.

——, "White Like Me," *The New Yorker,* 17 Haziran 1996: 66-81.

Ginsberg, Allen. *Collected Poems.* New York: Harper & Row, 1984.

Glare, P.G.W., ed. *The Oxford Latin Dictionary.* Oxford: Clarendon Press, 1982.

Gleick, James. *Chaos: Making a New Science.* New York: Penguin Books, 1988.

Graves. Robert. *The Greek Myths.* 2 cilt. New York: George Braziller. 1957.

Greenblatt, Stephen. "Filthy Rites," *Daedalus* 3.3 (Yaz 1982): 1-16.

Hacking, Ian. *The Taming of Chance.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Halttunen, Karen. *Confidence Men and Painted Women.* New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1982.

Hampton, Bill R. "On Identification and Negro Tricksters," *Southern Folklore Quarterly* 31.1 (Mart 1967): 55-65.

Harris, Joel Chandler. *Uncle Remus, His Songs and* His *Sayings.* New York: Penguin Books, 1982.

Harris, Neil. *Humbug: The Art* of P. T. *Barnum.* Boston, Massachusetts: Little, Brown, 1973.

Harris, Marvin. *Cultural Materialism.* New York: Random House, 1979.

Harrison, Alan. *The Irish Trickster.* Sheffield, İngiltere: Sheffield Academic Press, 1989.

Hawley, John Stratton. "Thief of Butter, Thief of Love," *History of Religions* XVIII.3 (1979): 203-20.

——, *Krishna, the Butter Thief.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

——, *At Play with Krishna: Pilgrimage Dramas from Brindavan.* Princeton. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

——, "The Thief in Krishna," *Parabola* 9.2 (1984): 6-13.

Hemenway, Robert. Introduction to *Uncle Remus, His Songs and His Sayings* (Joel Chandler Harris). New York: Penguin Books, 1982. 7-31.

Herbert, Jean. *Shinto; at the Fountain-head of Japan.* New York: Stein and Day, 1967.

Herskovits, Melville J. *Dahomey: An Ancient West African Kingdom,* 2. baskı. 2 cilt. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 1958.

—— ve Frances S. Herskovits. "Tales in Pidgin English from Nigeria," *Journal of American Folklore* XLIV (1931): 448-66.

——, *Dahomean Narrative: A Cross-cultural Narrative.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1958.

Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica. çev. Hugh G. Evelynn White, Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914.

Hill, Douglas. "Trickster," *Man, Mythic and Magic: An Illustrated Encyclopedia of the Supernatural.* 21. cilt. Richard Cavendish. ed. New York: Marshall Cavendish, 1970. 2881-85.

Hillman, James. *Puer Papers.* Dallas, Texas: Spring Publications, 1979.

Hollander, Lee M., çev. *The Poetic Edda.* 2. Gözden geçirilmiş baskı. Austin: University of Texas Press, 1962.

Hurston, Zora Neale. "High John de Conquer," Dundes, *Mother Wit* içinde, 541-48.

Hyde, Lewis. *The Gift.* New York: Random House. 1983 [*Armağan*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis, 2008].

——, ed. *On the Poetry of Allen Ginsberg.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

Hymn to Demeter. Bkz. *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica.*

Hymn to *Hermes.* Bkz. Ek I ve *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica* ["Hermes'e İlahi," *Homeros İlahileri* (kısmi çeviri), çev. Ayşen Eti Sina, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008].

Hynes, William J. ve William G. Doty, ed. *Mythical Trickster Figures.* Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993.

——, "Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide," ed. Hynes ve Doty, *Mythical Trickster Figures* içinde, 33-45.

The I Ching. 3. baskı. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967 [*I Ching*, çev. Levent Özşar, İstanbul: Biblos, 2014].

Idewu, Olawale ve Omotayo Adu, ed. *Nigerian Folk Tales.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1961.

Jackson, Bruce. *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me: Narrative Poetry from the Black Oral Tradition.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974.

Janko, Richard. *Homer, Hesiod and the Hymns.* Londra: Cambridge University Press, 1982.

Jerison, Harry J. *Evolution of the Brain and Intelligence.* New York: Academic Press, 1973.

Jetté, J. "On Ten'a Folk-Lore," *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 38 (1908): 298-367.

Johnson, Barbara. "A Hound, a Bay Horse, and a Turtle Dove: Obscurity in *Walden*," *A World of Difference*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. 49-56.

The Journey to the West. çev. ve ed. Anthony C. Yu, 4 cilt. Chicago: University of Chicago Press, 1977-83.

Joyce, James. *Selected Letters of James Joyce*. ed. Richard Ellmann, New York: Viking Press, 1975.

Jung, Carl. *Alchemical Studies*. 13. cilt. *The Collected Works*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966.

——, *The I Ching*'e Önsöz. 3. baskı. çev. Richard Wilhelm ve Cary F. Baynes, Bollingen Series XIX. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967. xxi-xxxix.

——, *Memoirs, Dreams and Reflections*. Aniela Jaffé, New York: Pantheon, 1973.

Kafka, Franz. *The Trial*. New York: Schocken Books, 1995 [*Dava*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2018].

Kahn, Laurence. *Hermès Passe, ou les Ambiquités de la Communication*. Paris: François Maspero, 1978.

Kerényi, Carl. "The Primordial Child in Primordial Times," *Essays on a Science of Mythology* (Carl Jung ve Carl Kerényi). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969. 25-69.

——, *Hermes, Guide of Souls*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1986.

Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1979.

Keys, Kerry Shawn. *Seams*. San Francisco, California: Formant Press, 1985.

Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior*. New York: Vintage International, 1989.

——, *Tripmaster Monkey: His Fake Book*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.

Klein, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. New York: Elsevier, 1966.

Kojiki. çev. Donald L. Philippi, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969.

Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Limelight Editions, 1991.

Kroeber. A. L "Cheyenne Tales," *Journal of American Folklore* XIII. 1 (Temmuz-Eylül 1900):161-90.

Kugel, James L., ed. *Poetry and Prophesy.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.

Kundera, Milan. *The Unbeaarable Lightntness Being.* New York: Harper & Row, 1984 [*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, çev. Fatih Özgüven, İstanbul: Can, 2015].

Levine, Lawrence. *Black Culture and Black Consciousness.* New York: Oxford University Press, 1977.

Levi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology.* 2 cilt. çev. Claire Jacobson, New York: Basic Books, 1961 [*Yapısal Antropoloji*, çev. Adnan Kahiloğulları, Ankara: İmge, 2012].

Leydet, Francois. *The Coyote.* Gözden geçirilmiş baskı. Norman: University of Oklahoma Press, 1988.

Liddell, Henry George ve Robert Scott. *A Greek-English Lexicon,* 9. baskı. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Lincoln, Bruce. *Death, War, and Sacrifice.* Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Lindberg, Gary. *The Confidence Man in American Literature.* New York: Oxford University Press, 1982.

Lopez, Barry. *Giving Birth to Thunder, Sleeping with His Daughter: Coyote Builds North America.* New York: Avon Books, 1990.

López-Pedraza, Rafael. *Hermes and His Children.* Einsiedeln, İsviçre: Daimon Verlag, 1989.

Lubell, Winifred Milius. *The Metamarphosis of Baubo.* Nashville, Tennyson: Vanderbilt University Press, 1994.

Luckert, Karl W. *Coyoteway: A Navajo Holyway Healing Ceremonial.* Tucson: University of Arizona Press, 1979.

Luomala, Katharine. *Maui-of-a-Thousand-Tricks.* Bishop Museum Bulletin Series. Honolulu: Bernice P. Bishop Museum, 1949.

Lynd, Helen Merrell. *On Shame and the Search for Identity.* New York: Harcourt, Brace, 1958.

McKenna, George L. *Art by Chance: Fortuitous Impressions,* Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art, 1989.

Makarius, Laura. "The Myth of the Trickster: The Necessary Breaker of Taboos," Hynes ve Doty, *Mythical Trickster Figures* içinde, 66-86.

Malotki, Ekkehart ve Michael Lomatuway'ma. *Hopi Coyote Tales: Istutuwutsi.* American Tribal Religion Series 9. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.

Mann, Stuart E. *An Indo-European Comparative Dictionary.* Hamburg, Almanya: H. Buske, 1984-87.

Masayevsa, Victor. *Ritual Clowns.* Video bandı. Hotevilla, Arizona: IS Productions. 1988.

Melville, Herman. *The Confidence-Man: Masquerade.* ed. Hershel Parker, New York: W. W. Norton, 1971 [*Sağlam Adam: Bir Maskeli Geçit*, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: İletişim, 2015].

Merrill, Walter M., ed. *No Union with Slave Holders, 1841-1849.* 3. cilt. *The Letters of William Lloyd Garrison.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1973.

Milosz, Czeslaw. *Emperor of the Earth.* Berkeley: Universiy of Califomia Press. 1977.

Mingyou, Gao. bkz. *The Beginnings of Monkey.*

Monod, Jacques. *Chance and Necessity.* çev. Austryn Wainhouse, New York: Vintage, 1972.

Moure, Gloria. *Marcel Duchamp,* Londra: Thames & Hudson, 1988.

"Mourning Dove," *Coyote Stories.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.

Moyers, Bill. "An Interview with Maxine Hong Kingston. The Stories of Maxine Hong Kingston," Video kaydı. Public Affairs Television, Inc., Judith D. Moyers ve Bill Moyers. *A World of Ideas Series,* 1990.

Nachmanovitch, Stephen. *Free Play: The Power of Improvisation in Life and the Arts.* Los Angeles, California: Jeremy P. Tarcher, 1990.

Nagy, Gregory. "Ancient Greek Poetry, Prophecy and Concepts of Theory," Kugel, *Poetry and Prophecy* içinde, 56-64.

——, *Greek Mythology and Poetics.* Ithaca, New York: Cornell University Press. 1990.

Naumann, Francis. "The Bachelor's Quest," *Art in America,* Eylül 1993: 73vd.

Nelson, Richard. *Make Prayers to the Raven: A Koyukon View of the Northern Forest.* Chicago: University of Chicago Press,1983.

Nienhauser, William, ed. *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature.* Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lying in an Extra-Moral Sense," *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language.* New York: Oxford University Press, 1989. 246-57.

Nihongi. Bkz. Herbert, Jean. *Shinto.*

Norman, Howard. "Weshucechak Becomes a Deer and Steals Language," *Recovering the Word: Essays on Native American Literature.* ed. Brian Swann ve Arnold Krupat, Berkeley: University of California Press, 1987. 402-21.

Nussbaum, Martha. *The Fragility of Goodness.* New York: Cambridge University Press, 1986.

Ogundipe, Ayodele. "Esu Elegbara, The Yoruba God of Chance and Uncertainty: A Study in Yoruba Mythology." 2 cilt. Doktora tezi. Indiana University, 1978.

Onians, R. B. *The Origins of European Thought.* Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1951.

Oppenheimar, Paul, ed. *A Pleasant Vintage of Till Eulenspiegel.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.

Otto, Walter F. *The Homeric Gods.* New York: Pantheon, 1954.

Ouwehand, Cornelius. "Some Notes on the God Susa-nö-o," *Monumenta Nipponica* 14.3 (1958): 138-61.

Ovid. *Metamorphoses.* 2 cilt. çev. Frank Justus Miller, Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976-77. [Ovidius, *Dönüşümler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Pavel Yayınları.]

Oxford English Dictionary. 20 cilt. Oxford: Clarendon, 1989.

Page, R. I. *Norse Myths.* Londra: British Museum Press, 1990.

Parsons, Elsie Clews. *Tewa Tales.* New York: American Folklore Sociery Memoirs, 1926.

Paz, Octavio. *Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare.* New York: Arcade Publishing (Little, Brown), 1978 [*Marcel Duchamp-Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, çev. Şule Demirkol, İstanbul: Everest, 2017].

Pelton, Robert. *The Trickster in West Africa.* Berkeley: University of California Press, 1980.

Pendleson, K.R.G. *The Vikings.* New York: Windward Books, 1980.

Philippi, bkz. *Kojiki.*

Phillips, Adam. *Winnicott.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

Phinney, Archie. *Nez Percé Texts.* XXV. cilt. Columbia University Contributions to Anthropology. New York: Columbia University Press, 1934.

Picasso, Pablo. *Picasso on Art.* ed. Dore Ashton, New York: Da Capo Press, 1972.

Plato. The Dialogues of Plato. 2 cilt. çev. B. Jowett, New York: Random House, 1937.

——, *The Collected Dialogues.* ed. Edith Hamilton ve Huntington Cairns, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1961.

The Poetic Edda. bkz. Bellows, Henry Adams ve Hollander, Lee.

Pokorny. Julius. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch.* Bern, İsviçre: Francke, 1989.

Polomé, Edgar C. "Loki," *The Encyclopedia of Religion.* ed. Mircea Eliade, 16 cilt. New York: Macmillan, 1987.

Preston, Dickson J. *Young Frederick Douglass: The Maryland Years.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

Propp, Vladímír. *Morphology of Folktale.* Austin: University of Texas Press, 1968 [*Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet & Sema Rıfat, İstanbul: İş Kültür, 2008].

The Prose Edda. bkz. Young, Jean I. ve Faulkes, Anthony.

Pucci, Pietro. *Odysseus Polutropos.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987.

Radin, Paul. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology.* New York: Schocken Books, 1972.

Ramsey, Jarold, ed. *Coyole Was* Going *There: Indian Literature of the Oregon Country.* Seattle: University of Washington Press, 1977.

Reed, Ishmael. *Conjure.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1972.

Revill, David. *The Roaring Silence. John Cage: A Life.* New York: Arcade Publishing, 1992.

Richardson, John. *A Life of Picasso 1881-1906.* New York: Random House, 1991.

Ricketts, Mac Linscott. "The Structure and Religious Significance of the Trickster-Transformer-Culture Hero in the Mythology

of the North American Indians." Doktora tezi. University of Chicago, 1964.

——, "The North American Indian Trickster," *History of Religions* 5.2 (1966): 327-50.

——, "The Shaman and the Trickster," Hynes ve Doty, *Mythical Trickster Figures* içinde, 87-105.

Roberts, Royston M. *Serendipity: Accidental Discoveries in Science.* New York: Wiley & Sons, 1989.

Rodriguez, Richard. *Hunger of Memory: The Education of Richard Rodriguez.* New York: Bantam Books, 1983.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity.* New York: Cambridge University Press, 1989 [*Olumsallık, İroni ve Dayanışma*, çev. Alev Parlak ve Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı, 1995].

Ryden, Hope. *God's Dog.* New York: Penguin, 1975.

Scheinberg, Susan. "The Bee Maidens of the Homeric Hymn to Hermes," *Harvard Studies in Classical Philology* 83 (1979): 1-28.

Schröder, Franz Rolf. "Das Symposium der Lokasenna." *Arkiv for nordisk filologi* 67 (1952): 1-29.

Sealey, Raphael. *Women and Law in Classical Greece.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990.

Seigel, Jerrold. *The Private World of Marcel Duchamp.* Berkeley: University of California Press, 1995.

Serres, Michel. *Hermes: Literature, Science, Philosophy.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983.

Smith, Jonathan Z. *Map Is* Not *Territory: Studies in the History of Religions.* Berkeley: University of California Press, 1993.

Smith, Valerie. *Self-Discovery and Authority* in *Afro-American Narrative.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

Snyder, Gary. "The Incredible Survival of Coyote," *The Old Ways.* San Francisco, California: City Lights Books, 1977. 67-93.

Stallybrass, Peter ve Allen White. *The Politics and Poetics of Transgression.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.

Steinberg, Naomi. "Israelite Tricksters, Their Analogies and Cross-Cultural Study," ed. Exum ve diğ. *Reasoning with the Foxes,* 1-13.

Steiner, George. *After Babel.* Londra: Oxford University Press, 1975.

Stone, Merlin. *Ancient Mirrors of Womanhood.* 2 cilt. New York: New Sibylline Books, 1979.

Strathern, Andrew. "Why Is Shame on the Skin?" *The Anthropology of the Body,* ed. John Blacking, Londra: Academic Press, 1977. 99-110.

Sturluson, Snorri. Bkz. Young, Jean. *The Prose Edda;* Hollander, Lee, *The Poetic Edda;* Bellows, Henry Adams. *The Poetic Edda;* ve Faulkes, Anthony, *Snorri Sturluson, Edda.*

Sullivan, Lawrence E., Robert D. Pelton ve Mac Linscott Ricketts. "Tricksters.'" *The Encyclopedia of Religion.* ed. M. Eliade, New York: Macmillan, 1987. 45-53.

Swanton, John R. *Tlingit Myths and Texts.* Washington, DC: Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, 1909.

Thompson, Stith. *Tales of the North American Indians.* Bloomington: Indiana University Press, 1929.

Thorsen, Karen, ve Douglas K. Dempsey. *James Baldwin: The Price of the Ticket.* Video kaydı. San Francisco: California Newsreel, 1989.

Thwaites, Reuben Gold. *The Jesuit Relations and Allied Documents.* 73 cilt. Cleveland, Ohio: Burrows Brothers Company, 1896-1901.

Toelken, J. Barre. "The 'Pretty Languages' of Yellowman: Genre, Mode and Texture in Navajo Coyote Narratives," *Folklore Genres.* ed. Dan Ben-Amos, Austin: University of Texas Press, 1976. 145-70.

——, "Life and Death in the Navajo Coyote Tales." *Recovering the Word: Essays on Native American Literature.* ed. Brian Swann ve Arnold Krupat, Berkeley: University of California Press, 1987. 388-401.

Tomkins, Calvin. *The Bride & The Bachelors.* New York: Viking Press, 1965.

Tompson, Robert Farris. *Black Gods and Kings: Yoruba Art at UCLA.* Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Turner, Victor. "Myth and Symbol," *International Encyclopedia of the Social Sciences.* ed. David Sills, New York: Macmillan & The Free Press, 1972. 580-81.

——, The *Ritual Process.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.

Vigfusson, Gudbrand ve F. York Powell (çev.), *Corpus Poeticum Boreale.* 2 cilt. Londra: Oxford University Press, 1883.

Vizenor, Gerald. *Griever, An American Monkey King in China.* Normal: Illinois State University, 1987.

——, *The Trickster of Liberty: Tribal Heirs to a Wild Baronage.* University of Minnesota Press, 1988.

von Franz, Marie-Louise. *On Divination and Synchronicity: The Psychology of Meaningful Chance.* Toronto, Kanada: Inner City Books, 1980.

Wadlington, Warwick. *The Confidence Game in American Literature.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975.

Walker, Barbara K. ve Warren S. Walkerr. ed. *Nigerian Folk Tales.* Anlatan: Olawale Idewu ve Omotayu Adu. New Brunswick. New Jersey: Rutgers University Press, 1961.

Walker, Peter F. *Moral Choices: Memory, Desire, and Imagination in Nineteenth-Century American Abolition.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978.

Watts, Harriett Ann. *Chance: A Perspective on Dada.* Ann Arbor. Michigan: University Microfilms International Research Press, 1980.

Wescott, Joan. "The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster," *Africa* [Journal of the International African Institute, Londra] 32 (1962): 336-53.

Wilde, Oscar. "The Decay of Lying," *Selected Writings.* Londra: Oxford University Press. 1961.

Wilson, Elizabeth. *Nez Percé Stories.* Ses kaydı. San Francisco, California: Wild Sanctuary Communications, 1991.

Wurmser, Leon. *The Mask of Shame.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

Young, Jean I. *The Prose Edda of Snorri Sturluson.* Berkeley: University of California Press, 1966.

Yu, Anthony C. bkz. *The Joumey to the West.*

TEŞEKKÜR

Bu kitabı yazdığım yılların büyük kısmı boyunca bana ders verme davetinde bulundukları ve Henri Luce Sanat ve Politika Profesörü sıfatıyla destek sundukları için Kenyon College camiasına teşekkür ederim. Luce Profesörler Programına fon sağlayan Luce Vakfı'na da ayrıca müteşekkirim. Kenyon College'da düzenlenen Kenyon Semineri'nin üyeleri bu çalışmanın yazılışı esnasında birçok bölüme yorumlarıyla katkı sundular. Özellikle Jennifer Clarvoe, Lori Lefkovitz ve Peter Rutkoff'a teşekkürlerimi sunarım. Ron Sharp yazdığım sayfaların altını çizerek okuma ve ders vakti bittikten sonra bile benimle konuşma konusunda hep istekli davrandı. David Lynn çalışmadan *Kenyon Review*'de yayımlanmak üzere parçalar seçmeme yardım etti. Yardımları için Harry Brod, Wendy MacLeod ve Gregory Spaid'e de minnettarım. Yıllar süren araştırma aşamasında öğrencilerden de yardım gördüm; Heather Clausen, Justin Richland ve Michael O'Leary'nin de aralarında bulunduğu bu öğrencilere teşekkür ediyorum. Jerry Kelly kaynakların ve notların hazırlanmasına itinayla vakit ayırdı.

Kenyon'a taşınmamdan önce, *Hermes'e Homerik İlahi* çevirimi Harvard İngilizce Bölümü destekledi. Yunanca

metne yavaş yavaş nüfuz etmeme ve ikincil literatürle tanışmama klasik edebiyat uzmanı Danielle Arnold vesile oldu. Michael Martone, Michael Blumenthal, Lucie Brock-Broido, Susan Dodd, Monroe Engel ve Sacvan Bercovitch başta olmak üzere Harvard'daki diğer meslektaşlarım da her zaman yardıma hazırdılar.

Ders vermeyi bırakıp notlarımı toparlayacak ve bir kitap önerisi yazacak vakti bana sağlayan ilk olarak Ulusal Sanat Vakfı'ndan aldığım yazarlık bursu oldu. Sonrasındaysa çalışmam için fevkalade yerler temin edildi. Washington, Port Townsend'deki Centrum Vakfı sayesinde bir yaz altı haftalığına House 25'te kalma imkânına sahip oldum. Bir yaz da, Kaliforniya, Marin County'deki Headlands Sanat Merkezi'nin desteğiyle eski bir kışlada yer alan ve tavanı dört metre yüksekliğindeki sarı bir odada çalışma fırsatı buldum. Sanatçılardan oluşan MacDowell Kolonisi kitabın yazım aşamasında birçok kez bana kapılarını ve mutfaklarını açtı. Kitabın birinci kısmının ilk taslağını, Rockefeller Vakfı'nın Bellagio Çalışma Merkezi'nde yazdım. Kitabın dördüncü kısmınıysa Kaliforniya, Santa Monica'da yer alan Getty Araştırma Enstitüsünde tamamladım. (Getty'de Melissa Schons gibi bir araştırma asistanı bulacak kadar da şanslıydım.) Son olarak, sundukları burs için MacArthur Vakfı'na da minnettarım.

Böyle bir kitabı yazmanın en iyi yolu sohbettir, bu anlamda adını anmadan geçemeyeceğim birçok dostum var. Norman Fischer'la birlikte Marin Burnu'nda defalarca çıktığımız uzun yürüyüşler esnasında, projeme ilişkin belirsizlikler gözüme, sahildeki sisle birlikte kalkar gibi göründü. Taylor Stoehr, birlikte çıktığımız nice lüferli öğle yemeğinde kitaba ciddiyetle eğildi. Max Gimblett resim stüdyosunda kitabı ona yüksek sesle okurken yorumlarını benden esirgemedi. Steve Krugman beni can kulağıyla dinleyip, göremediğim motiflere dikkatimi çekti. Mona

Simpson ise kitabın tamamını maharetle gözden geçirdikten sonra çeşitli düzeltme önerilerinde bulundu.

Her alandaki desteklerini eksik etmeyen Linda Bamber, Robert Bly, Graeme Gibson, Tom Hart, Jack Hawley, Michael Ortiz Hill, Jane Hirshfield, Wes Jackson, Barry Lopez, Winnie Lubell, Tom Reese, Wendy Salinger, Marc Shell, Gary Snyder, Lee Swenson ve Gioia Timpanelli'ye de teşekkür ediyorum. Kim Cooper kitabın yayımlanmasına aylar kala bütün taslağı müthiş bir itinayla gözden geçirdi. Farrar, Strauss & Giroux Yayınevi'nde Jonathan Galassi sabrı ve şevkiyle daima yanımdaydı; kitabın taslaktan baskıya geçirilmesiyse Ethan Nosowsky'nin kılavuzluğunda oldu.

En derin şükranlarımıysa Patsy Vigderman'a sunarım.

İLLÜSTRASYONLARIN KAYNAKLARI

Wheelright Amerikan Yerlileri Müzesi. Santa Fe, New Mexico (PIA #10) *Ayrıca bkz.* David V. Villaseñor, *Tapestries in Sand*, gözden geçirilmiş baskı, (Hampty Camp: California, Naturegraph Publishers, 1966), s. 98-99. s. 37

Fotoğraf detay, kaynak: Linda Connor. Linda Connor'ın izniyle kullanılmıştır. s. 143

Reprodüksiyon, kaynak: William Bascom, *Ifa Divination* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), plaka 12. William Bascom Koleksiyonu. s. 159

University of Pennsylvania Museum (neg. #S4-138106). Müze Gezi koleksiyonu, Nesne NA 8502, Alaska, Sitka'da yaşayan L'ooknaxadi klanına ait, Tlingitlerden kalma Kuzgunlu barbekü başlığı. Ayrıca bkz. Henry B. Collins vd., *The Far North: 2000 Years of American Eskimo and Indian Art* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), plaka 259. s. 251

Vatikan Müzeleri. İllüstrasyon kaynak: C. Lenormant. *Élite des Monuments Céramographiques* (Paris: Leleux, Libraire-Éditeur, 1858), plaka 86. s.327

Moesgaard Müzesinin izniyle, Moesgaard, Danimarka. s. 421

Tekrar baskı, kaynak: *Krishna The Divine Lover*, B.N. Goswamy, A.L. Dallapiccola vd., Yayıncı David R. Godine Yayıncılık'ın izniyle, Copyright © 1982, Edita S.A., rue de Valentin 10, 1000 Lausanne 9, İsviçre. s. 451

Dallas Sanat Müzesi, Dallas Küçükler Ligi'nin hediyesi. s. 505

© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Reprodüksiyon, kaynak: Francis Huxley, *The Way of the Sacred* (Londra: Aldus Books, 1974), s. 156. s. 529

Reprodüksiyon, kaynak: Ehon Saiyuki [*Journey to the West* - Batıya Yolculuk], çev. Nishida Korenori vd. (Osaka, 1806-33), XXI. Cilt, plaka 3. Harvard University, Harvard-Yenching Kütüphanesinin izniyle. s. 545

DİZİN

4'33" (Cage) 248
35 Up (Apted) 184

ABD anayasası 399
açlık 53, 55, 57, 61, 69, 72, 76, 77, 122-124, 134, 136, 137, 161, 187, 188, 190, 257, 295, 378, 380, 416, 417, 447, 465
Addison, Joseph 387
Âdem ile Havva 29, 260, 278, 279
Aegir 175, 357
Afro-Amerikalılar 435, 445, 446
Afrodit 512, 531, 532
Agamemnon 254
AIDS 321, 322, 324
Aiskhylos 27, 66
Ajaolele 192-194, 197, 198, 205, 208, 215
Akhilleus 254, 337, 358
Alanlar 405
Algonkinler 26, 121
Alkibiades 95, 96, 102, 507
Allen, T.W. 66, 104, 534
Altın Dağ 269, 270, 272
Ama No Uzume 533
Amaterasu 292-294, 533
"Amerika" (Ginsberg) 31, 32, 435, 441, 442, 499, 557
Amerikan demokrasisi 131, 322, 400
Amerikan yerlileri 28, 33, 41, 42, 121, 133, 145, 288, 305, 306
Amiş cemaatleri 224
Ananse 27, 134, 285, 364
Andre, Carl 492, 493
anlamlama ağları 131, 132, 134, 136, 331
anlamlama [signification] 92, 107, 109, 111, 114, 116, 133, 281, 439
Anlamlayan Maymun 26, 189, 436, 438, 439, 443-447, 449, 488, 542
Anthony, Aaron 332, 347, 385, 403

Antik Yunan 64, 68, 70, 71, 89, 94, 257, 533
Antínoös 128, 129
antropemi 398
Apaçi 42
Apollon 7, 34, 62, 90-93, 104, 107-109, 112, 114-116, 124-130, 132, 135-137, 141, 151, 152, 154, 156, 196, 228, 232, 291, 301, 329, 330, 333, 335-337, 339, 340, 344, 345, 350-355, 357, 358, 360, 395, 418-420, 424-428, 430, 442, 455, 465-467, 478, 498, 508, 509, 511-527, 542
Apted, Michael 184
Ares 512
Argos 171, 268, 273-276, 291, 337, 344, 359, 510, 518, 521, 522
Arı Bakireler (Thriai'ler) 526
Aristofon 343
Aristoteles 39, 138, 165, 186, 200, 216, 408-410, 413, 478
arketipler 35, 36, 303
Armağan (Hyde) 222, 223, 230, 330
Artemis 260, 512
árthron 408, 409
articulus 407, 408
artus-çalışması ve eseri 424, 428, 431, 498
Ashanti 364, 536
Aslan 436-439, 443-445, 447
Assembly of Gods (*Tanrılar Meclisi*) (Lucian) 176
aşkıncı 18
Atabask yerlileri 502
ataerki 23, 531, 533, 539, 543
Athena 96, 128, 443, 512
Atina 95, 334, 348, 533, 534
Atina demokrasisi 333, 334
Audubon, John James 269
Auld, Hugh 332, 366, 368
Auld, Sophia 348, 366, 368, 369, 372
Auld, Thomas 402
Austin, James 233
Autolycus 39
Avrupa Aydınlanması 387
aydınlanma 473
Azur, Hannaniah ben 474

Baas, Jacquelynn 320
Babil Kulesi 481
Bahtin, Mihail 318
Bailey, Harriet 385, 386, 388, 390, 394
Baker, Houston 373, 436
Baldr 170-174, 176-180, 186, 190, 217, 293, 405-407
Baldwin, James 381, 558
balıkçıl 19, 45, 46, 77-80, 84, 472
Ballinger, Franchot 24, 537-539
Balzac, Honore de 138-140
Barnum, P. T. 364, 365, 432, 433, 475
Barthes, Roland 404
Bascom, William 183, 184, 193, 195, 198, 209, 215, 224, 384
Basho 39
Batının Ana Kraliçesi 552, 553
Battus 510
Baubo 8, 533, 534, 535
Beethoven, Ludwig van 269

Beijing 555
Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Eşit (Duchamp) 488, 489
Bella Coola 479
Bercovitch, Sacvan 360, 539
Berkeley Zen Merkezi 240
Bilge Kişi 357
Bingham, Caleb 367, 372, 387, 398
Black Mountain College 245
Blake, William 272
Bluejay 27
blues 28, 158, 273, 276, 426, 443, 497, 499
Boas, Franz 22, 48, 79, 86
Boethius 224, 225
Boîte en valise (Duchamp) 494
Botticelli, Sandro 204
Brahman(lar) 289
Breton, André 441, 494
Brinton, Daniel 21, 22
Brook, Peter 243, 244
Brown, Earle 247, 248
Brown, Norman O. 41, 66, 104, 161, 333-335, 339, 341, 342, 346, 348, 361, 453, 460, 484
Broyard, Anatole 485
Budizm 548, 552, 553, 555
bufalo 17, 25, 42, 56, 57, 83, 108, 445
Burkert, Walter 64, 66
Burton, Robert 224
Büyük Cam bkz. *Large Glass*
Büyük Perhiz (Paskalya) 307, 308

Cabrera, Lydia 229, 384, 385
Cage, John 35, 166, 167, 235-250, 486, 493
Cairns, Douglas 221, 223, 254, 256
Calvino, Italo 19
Carlisle Yerli Enstitüsü 403
Cato 387
Chamberlin, Edward 423
Cheyenne 16, 32
Christy, James 168
Chuang Tzu 502
CIA 442
Cicero 387
Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi 319
cinsellik 24, 256, 261, 284, 321, 322, 484, 540
Cizvitler 502
Clay, Jenny Strauss 66, 335, 343, 414, 417-419, 425
Coffin, William C. 370, 394
coincidence bkz. rastlantı
Coleridge, Samuel Taylor 230
Collodi, Carlo 356
Columbia Üniversitesi 58, 235
Cooper, Alan 474
Corbin, Henry 460
Courbet, Gustave 490
Covey, Edward 435, 436
Crow 42, 390
cüceler 164

Çinliler 74, 138, 254, 255, 259, 263, 266, 276, 495-497, 536, 555, 556
Çin tiyatrosu 558
Çişli İsa (Serrano) 314, 315, 317
çoktanrıcılık 28, 30, 34

Dada 204, 440, 441
Dali, Salvador 285
Dardanus 343
Dava (Kafka) 461
Davis, Natalie Zemon 310
Dawkins, Richard 201-203, 246
Defoe, Daniel 138
Demeter 34, 62, 122, 257, 359, 512, 533-535, 540
Demeter'e Homerik İlahi 258, 337, 534, 535
demokrasi 96, 136, 333-335, 348, 400, 401, 483
Demokritos 212
Detienne, Marcel 41, 65-69, 89, 94, 108, 118, 123, 411, 412, 418, 421, 477, 478
Dionysos 62
dişi hilekârlar 24, 531, 535, 536, 538, 540
dişli vajina motifi 61
DNA 249, 463
Dodds, E. R. 222, 256, 268
Domuz 118, 316, 550, 551
Don Quixote (Cervantes) 138
Dostoyevski, Fyodor 138
Douglas, Mary 289, 290, 291, 305, 312, 469, 470, 477
Douglass, Frederick 13, 35, 332, 340, 343, 344, 346-349, 364-382, 385-405, 424, 431-436, 441, 443, 444, 449, 486
dozen(s) oyunu 437, 438
Dreyfus, Hubert 453
Drumvoices (Redmond) 446
Duchamp, Marcel 13, 35, 166, 205-208, 238, 285, 365, 404, 433, 440-443, 486-494
Dumézil, Georges 180, 405
Durand, Jean-Louis 412

Easy Rider (film) 357
Eckhart, Meister 237
Eco, Umberto 107, 108, 114
Edda'lar 162, 174-177, 180, 553
Elefsis gizem dini 533
elfler 164
Ellison, Ralph 35, 36, 139, 350, 444
Emerson, Ralph Waldo 18, 240
Endonezya 268
Epimetheus 27
Eshu 7, 26, 28, 29, 32, 66, 186-198, 200, 203, 204, 207-212, 215, 217, 220, 223-225, 228, 229, 235, 301, 357, 364, 382-384, 394, 396, 397, 402, 403, 413, 415-417, 419, 423, 440, 454, 455, 468, 474, 477, 479, 480
Eski Ahit 258, 278, 289, 290, 474
Eski Yunan 203
Esubunmi, Baderinwa 384
eşcinsellik 270, 325
Eulenspiegel, Till 27
Eumaios 117, 118
Euripides 260, 268
evcilleştirme 363, 377, 401, 542
Evolution of the Brain and Intelligence (*Beynin ve Zekânın Evrimi*) (Jerison) 44
evrim teorisi 43, 44, 201
Eyak halkı 121
Eyüb 301

Fan Mu Lan 536
FBI 270, 442
Federal Narkotik Bürosu 442
Felsefenin Tesellisi (Boethius) 224
Fırtına Kuşu 310, 311
Fil 436, 437, 447
Fizik (Aristoteles) 200
Flint 26, 121
Fon halkı 196, 285, 416
Foreign Languages Press (Yabancı Diller Yayınevi) (Pekin) 555
For the Birds (*Kuşlara*) (Cage), 242
Foster, George 219-221, 223
Foucault, Michel 453
Fox, Charles 317, 387
Fragility of Goodness, The (*İyiliğin Kırılganlığı*) (Nussbaum) 178, 216, 498
Francis, Aziz 455
Franklin, Benjamin 386, 387
Franz, Marie Louise von 226
Frazier, George 179
Freeland, William 377, 379
Freud, Sigmund 223, 226, 228, 303, 304, 339, 484
Frigg 170, 171, 177-180
Frobenius, Leo 29, 186, 187, 191, 384, 416

Gaia 535, 540
Gandhi, Mohandas K. 547, 552
Garfield, James A. 402
Garrison, William Lloyd 374, 388, 389, 391, 394, 395, 397, 398
Garrisoncılar 388-391, 395
Gates, Henry Louis Jr. 186, 189, 340, 368, 372-374, 384, 398, 438
Genesis of Secrecy, The (*Gizliliğin Doğuşu*) (Kermode) 461
Ginsberg, Allen 35, 270, 271, 273, 284, 441, 482, 492
Glooscap 26, 121
Gnostik(ler) 454
Gorgias (Platon) 223
Govinda, A. 161
Görülmeyen Adam (Ellison) 35, 139, 350
göstergebilim 107
Götterdâmmerung (*Tanrıların Alacakaranlığı*) (Wagner) 172
Gros Ventre kabileleri 75, 76
Grundberg, Andy 323
Gylfaninning (Sturluson) 175

Haitililer 269, 417
Ham 346, 367, 449
Hamlet 139
Hampton, Bill 258
harmós 408, 409
Hawley, John Stratton 126, 448, 449, 455-458, 468, 469, 541, 542
haylazlık 20, 34, 126, 170, 350, 363, 420, 432, 435, 468, 493, 521
hazıryapım [*readymade*] 206-208
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 368
Heimdall 164, 172
Hektor 358

Helen 120, 343
Helenistik 256, 460
Helios 336, 509, 520
Helms, Jesse 317
Hemenway, Robert 445
Hephaistos 511, 512
Hera 274, 275, 359, 507, 512, 535
Herakles 343
Herkül 231
Hermes 7, 8, 19-22, 25, 26, 34, 35, 40, 62-66, 69-73, 90-93, 95, 103-106, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 124-126, 129, 130, 132, 133, 135, 137, 141, 151, 156-158, 171, 190, 196, 200, 203-205, 210, 213, 215-218, 220, 221, 223-225, 228, 229, 231, 232, 234, 253, 273, 274, 276, 291, 298, 301, 329-333, 335-355, 357-363, 365, 366, 369, 372, 377, 378, 380, 387, 388, 395, 399-401, 404, 405, 411, 412, 414, 415, 417-420, 422-432, 435, 442, 454, 455, 462, 463, 465-467, 477, 480, 485, 486, 490, 493, 495, 497, 498, 505, 507-513, 516-527, 531, 532, 539, 542
Hermes'e Homerik İlahi 22, 62, 64, 65, 71, 90, 93, 95, 103, 104, 109, 124, 125, 129, 132, 137, 157, 216-218, 232, 254, 273, 291, 329, 331, 333, 335, 336, 339, 341, 342, 344-346, 348, 352, 353, 358-361, 363, 399, 414, 419, 420, 424-428, 431, 433, 465, 466, 486, 522, 525, 534, 539
Hermes the Thief (*Hırsız Hermes*) (Brown) 41, 66, 108, 203, 333, 334, 341, 346, 348, 361, 521
Herskovits, Melville 29, 32, 196, 285, 384, 417
Hesiodos 66-68, 117, 120-123, 129, 341, 342, 344, 346, 466, 467, 498
Hestia 512
Hıristiyanlık 175, 176, 300-302, 324, 363, 399, 401, 433, 434
hırsızlık 35, 63, 87, 91, 99, 104-106, 108, 112-116, 123-125, 127, 129, 130, 133, 156, 162, 215, 232, 261, 262, 286, 291, 312, 329-332, 334, 339-342, 345, 346, 349-351, 354, 357, 359, 360, 362, 366-369, 388, 42-424, 434, 455, 457, 459, 468, 471, 498, 512, 513, 520, 536, 548, 553, 559
High John de Conquer 445
Hillman, James 222, 229
Hindular 28, 541 ayrıca bkz. Krişna
Hitler, Adolf 303
Holbein, Hans 140
Homeros 22, 39, 41, 66, 104, 105, 119, 121, 128, 138, 141, 151, 254, 338, 358, 478
Homeros İlahileri 62, 95, 200, 332, 377, 414, 425, 430, 455, 465, 486, 498
Hopiler 24, 257, 306, 313, 537-540
Horatius 220, 231
Hume, David 368

Hunger of Memory (*Hafıza Açlığı*) (Rodriguez) 265
Hurston, Zora Neale 445, 446
Hyman, Stanley Edgar 350

I Ching 184, 185, 226, 238, 243
Idunn 163, 164, 170, 176
Ifa 184-186, 192-197, 224, 228, 229, 301, 357, 419, 474
ırksal kategoriler 165

ihlalci 23, 63, 139, 283, 307, 314, 317, 326, 419, 433
İki Uçlu Ağız 50, 51, 52
ilinek bkz. rastlantı
İlyada (Homeros) 62, 254, 337, 338, 358
İnanna 537
İngalik Yerlileri 121
İrokualar 26
İsa 97, 176, 243, 298-301, 314-316, 360, 399, 454
İsis 535, 540
İskenderiyeli Klement 534, 535
İskitler 405
İslam 460

Janko, Richard 333
Japon(lar) 235, 268, 291, 295, 406
Japonya 21, 26, 268, 269, 271, 292, 533
Jefferson, Thomas 368
Jerison, Harry 44
Jetté, Peder 502, 503
Johns, Jasper 240
Johnson, Frederick 388, 461
Journey to the West, The (*Batıya Yolculuk*) (Çin halk romanı) 74, 254, 454, 455, 496, 548, 550-555
Joyce, James 234
Jung, Carl 59, 79, 95, 133, 182, 183, 226, 228, 296-304, 307, 311, 313, 401
Jung Cult, The (*Jung Kültü*) (Noll) 304

Kabala 481
"Kaddish" (Ginsberg) 273, 276, 492
Kafka, Franz 461-464
kairós 222
Kallikles 223
Kalypso 498
Kant, Immanuel 368
Kardon, Janet 320
karnaval 304, 307-310, 313, 316, 318, 322, 357, 377, 483
Kastor 343
Kategoriler (Aristoteles) 165
Katolik Kilisesi 306, 313, 317
Keats, John 276
kehanet 7, 28, 93, 130, 164, 172, 173, 180, 182-187, 190-195, 197, 208, 211, 212, 224-226, 228, 229, 303, 330, 353, 415-417, 422, 423, 425, 453-456, 459-461, 463, 465-468, 470, 473, 474, 481, 482, 523, 526
kehanet pratikleri 192
Kendine Ait bir Oda (Woolf) 138, 139
Kerényi, Carl 210, 215, 216, 229, 231, 342

Kermode, Frank 15, 461-463
Kerouac, Jack 19, 556
Kırkurdu 7, 13, 14, 16-18, 20, 24-27, 32-35, 41-47, 55-57, 62, 63, 65, 68, 71, 74-84, 89, 90, 102, 108, 121, 126, 133, 141, 145-151, 155, 157, 161, 217, 253, 258, 260, 284, 303, 311, 356, 357, 372, 426, 428-430, 433, 443, 445, 450, 471-473, 476, 477, 479, 481, 483, 498, 501, 537-540
Kimon 335
Kingston, Maxine Hong 35, 254-257, 259, 260, 263-267, 270-272, 276, 277, 279-281, 284, 386, 478, 479, 486, 495-499, 536, 555, 556
Kirke 234, 337
Kitabı Mukaddes 174, 367, 449, 460, 482
Kojiki (Şinto metni) 291-293
Kolomb, Kristof 224
Komünizm 325, 442
Konfüçyüsçülük 495, 548, 552
kölelik 308, 332, 345-347, 349, 366, 367, 368, 370, 371, 373, 374, 378, 379, 390, 397, 399, 401, 431-433, 435, 436, 449
kölelik karşıtı hareket 332, 333, 370, 388-391, 394, 399, 400
Köstebek 77, 78, 79
köy toplumu 266
Közanji 553
Kratylos (Platon) 132, 133
Krişna 8, 26, 28, 126, 127, 130, 132, 157, 428, 430, 442, 448, 449, 455-461, 463-465, 467-469, 477, 541, 542
Kronos 361, 507, 509, 515, 518-521, 527
Kuan Yin 495
Kundera, Milan 182, 213
kurban 42, 48, 59, 63-67, 69-73, 89, 91, 94, 103-105, 107, 109, 110, 119, 123, 127, 132, 135, 187, 188, 190, 191, 194, 209-211, 220, 228, 231, 329, 347, 349, 352, 354, 358, 359, 384, 410, 411, 413, 415-418, 421, 423, 425, 511-513
kutsal 22, 26, 29, 34, 112, 158, 169, 173, 211, 212, 245, 258-260, 262, 263, 267, 276-278, 292, 295, 297, 301, 303, 306, 314, 320, 324, 336, 338, 339, 342, 346, 350, 360, 366, 367, 374, 400, 439, 449, 463, 465, 470, 483, 508-511, 514-516, 524, 526, 534, 538, 547-550, 557
Kuzgun 7, 21, 26, 27, 41, 45-48, 51-57, 61, 62, 65, 69, 71, 73, 86, 87, 96, 102, 121, 122, 126, 131, 133, 135, 178, 310-312, 326, 357, 406, 422, 429, 430, 479, 503
Küba 186, 384, 442
Küba Yorubaları 229
Kwakiutl toplulukları 406

Laban 536
Lady of the Lake, The (*Gölün Hanımı*) (Scott) 388
Lao Tzu 550, 552

Large Glass (*Büyük Cam*) (Duchamp) 166, 207, 488, 489, 491
Legba 22, 26, 29, 127, 133, 186, 196, 285-288, 290, 291, 295, 301, 312, 326, 416-420, 423, 426, 467, 479, 542
Lele halkı 319, 469
Leonardo da Vinci 204
leş yiyiciler 429, 430, 441 ayrıca bkz. Kırkurdu; Kuzgun
Lévi-Strauss, Claude 362, 429, 430, 444
Leydet, François 45, 81, 134, 443, 479
Liberator 388
Lincoln, Abraham 379
Lincoln, Bruce 352
Lindberg, Gary 474
Lloyd, Edward 332, 340, 345, 364, 375, 385
Lokasenna (Kuzey şiiri) 175, 437
Loki 7, 26, 29, 40, 42, 96, 163, 164, 169-181, 186, 190, 229, 249, 254, 284, 293, 339, 357, 363, 399, 405-407, 410, 414, 420, 421, 431, 432, 434, 437, 531, 532, 552
Loki (kitap) 405
Lopez, Barry 25, 40-43, 47, 57, 61, 75, 79, 89, 141, 311
Lucian 176

Maia 7, 62, 291, 329, 342, 344, 345, 360, 425, 507-510, 514, 516, 518, 521-527, 542
Maidular 84
Makarius, Laura 404
Malinowski, Bronislaw 538
Manabozho 22, 26, 121, 133
Mandelbrot, Benoit 243
Mantor, George 167
Mapplethorpe, Robert 319-324
Mardi Gras 307
Marksizm 335
Masson, Jeffrey Moussaieff 304
Matisse, Henri 243
Matlacihuatl 537
Maui 27, 404
Mawu 285-288, 290, 542
Maymun Kral 26, 74, 453, 495, 496, 536, 547-549, 553, 556, 557
Meksikalı-Amerikalılar 265
Melankolinin Anatomisi (Burton) 224
Melville, Herman 97, 98, 364, 365, 387
Mercier, Paul 196
Merkür (Merkurius) 19, 20, 26, 95, 231, 298, 300, 319, 325
Metis 539
Milosz, Czeslaw 139, 277
Milton, John 139, 387
Minos 343
mizah 92, 125, 205, 218, 433, 435, 439-443, 445, 471, 476, 491
Mnemosyne (Müzlerin annesi) 522
Monkey (*Maymun*) 548
Monod, Jacques 199-204, 212, 243-246, 249
Moral Choices (*Ahlaki Seçimler*) (Walker) 381, 388-391, 393, 395, 396, 398, 402

Mozart, Wolfgang Amadeus 214
Musa 338, 474
müstehcenlik 307, 319, 321, 325, 375, 482, 483
Müzler 117, 119, 120, 122, 123, 151, 156, 507, 522, 523
Myths of the New World (*Yeni Dünya Mitleri*) (Brinton) 21

Nabokov, Vladimir 339
Nagy, Gregory 69, 96, 105, 115, 117-120, 122, 141, 259, 361, 425, 460, 466, 500
Nancy Teyze 537
Nart halkı 405
Naumann, Francis 441
Navaholar 7, 15, 32, 33
neoteni 81
New York Times 93, 245, 261, 304, 320, 321, 323
Nez Percé 42, 145, 217
Nez Percé Stories 217
Nez Percé Texts 145
Nietzsche, Friedrich 136, 137, 556, 558
Nihon shoki (Şinto metni) 292
Noll, Richard 304
nornlar 164
Nors mitolojisi 162, 163, 175, 222, 293, 420
Norton Dersleri (Harvard) 240
Nuh 367
Nussbaum, Martha 178, 216, 217, 413, 498
Nyame 285

O Babylon (Walcott) 423
Obatala 229
O'Connor, Flanery 153, 313
Odin 172
Odysseia (Homeros) 40, 41, 62, 68, 95, 96, 114, 115, 117-120, 128, 174, 337, 359
Odysseus 26, 39, 68, 95-98, 110, 114, 115, 117, 118, 120, 128, 141, 234, 316, 337, 367, 443, 454, 466, 478, 498, 500, 507
Ogunda-Iwori 192
Ogundipe, Ayodele 29, 183, 184, 186-188, 194-196, 203, 209-211, 217, 225, 229, 384
Oidipus 234, 338
Okanagan Yerlileri 25, 47, 77
olumsallık 162, 164, 165, 169, 176-179, 181, 200, 203, 209-211, 216, 217, 225, 229, 235, 250, 278, 281, 322, 326, 349, 350, 397, 453, 454, 554, 559
Onians, Richard 65, 85, 222
Oran 192, 193
Orfeus 154, 155
Origins of European Thought, The (*Avrupa Düşüncesinin Kökenleri*) (Onians) 85
Osetler 405
Osiris 30
Otto, Walter 66
Ovidius 274, 275

Örümcek 43, 536
Özgürlük Bildirgesi 379

Page, R. I. 163, 172
Paiute Yerlileri 479, 480
Pan 274
Pandora 67, 68

pan-Helenik 119, 120, 122, 466
Parmenides 128
Pasteur, Louis 233
Pausanias 225
"Peasant Society and the Image of Limited Good" ("Köylü Toplumu ve Sınırlı Mal Mevcudu Fikri") (Foster) 219
Peirce 214
Pelton, Robert 22, 23, 27, 29, 127, 133, 134, 196, 211, 285, 364, 384, 417, 418, 419
perhiz yasaları 290
Perikles 343
Persephone 337, 359, 415, 533, 535
Perseus 343
Phaedrus (Sokrates) 412
Philadelphia Sanat Müzesi 207
Philippi, Donald 291-293
Phillips, Adam 496
Philo 387
Picabia, Francis 440, 494
Picasso, Pablo 35, 139, 140, 214, 215, 217-219, 227, 228, 243, 244, 246, 247, 321, 338
pikaresk 356, 357, 375, 550
Pinokyo (Collodi) 356
Pitt, Willia 387
Platon 132-134, 137, 216, 220, 221, 223, 323, 412, 413, 434, 460, 480
Plutarkhos 95
Phinney, Archie 145, 146
Polinezya 404
politropik 95, 96, 98, 110, 111, 115, 395, 407, 428, 438, 441, 507
Pollock, Jackson 239
Polluks 343
Poseidon 512, 514
Posterior Analytics (*İkinci Çözümlemeler*) (Aristoteles) 413
Pound, Ezra 30
Priamus 174, 358
profan 258, 259, 261, 262, 276, 400, 439
Prometheus 21, 26-28, 66-72, 123, 191, 378, 379, 411, 421, 434
Propp, Vladímír 355
Protestanlık 318
psikopatlar 261, 262, 273
Pucci, Pietro 97, 98
Pueblo Yerlilleri 24, 257, 537

Radin, Paul 15, 22, 29, 30, 57, 58, 60, 74, 76, 79, 89, 100, 258, 263, 305-307, 356, 532
Rahel 536
rastlantı 61, 62, 159, 162, 164-170, 176, 177, 179, 181, 182, 186, 187, 194-196, 198-217, 224-226, 228-231, 233, 236-238, 240, 242-250, 332, 338, 346, 347, 354, 375, 399, 433, 454, 480, 486, 492, 498, 558, 559
Rastlantı ve Zorunluluk (Monod) 199
Rauschenberg, Robert 245
Redmond, Eugene 446
Reed, Ishmael 444
Reformasyon 309
Rexroth, Kenneth 482, 483

Richardson, John 243
Ricketts, Mac Linscott 21, 41, 55, 79, 121, 122, 134, 357, 406, 470-473, 479
Ritual Process, The (*Ritüel Süreç*) (Turner) 218
Rodriguez, Richard 265, 266, 280-284
Roethke, Theodore 132
Romalı(lar) 26, 85, 224, 316
Rorty, Richard 132, 453
Rönesans 318
Rubempré, Lucien de 139
Rus halk masalları 355

Saflık ve Tehlike (Douglas) 289, 469
Sağlam Adam (Melville) 97
Saliş halkı 253
Sango 228
Sapling 26, 121
Sarmatlar 405
Saturnalia 308, 376, 377, 381, 432
Satürn 19, 20, 221, 376
Schoenberg, Arnold 245
Scott, Walter 258, 388, 407
Sears, Thomas 402
Seigel, Jerrold 486, 487, 489, 491
Selene 511
Serrano, Andres 314-319, 324
Serres, Michel 229, 230
sessizlik kuralı 258, 260, 263, 371
Shakespeare, William 124, 477
Sheela-na-gig 535
Shelley, Percy Bysshe 276
Sheridan, Richard 387
sınıf çatışması 335
sınırlı serbestiyet ritüeli 379
Sigyn 171
Silence (*Sessizlik*) (Cage) 167, 237, 244
Silko, Leslie Marmon 168
simya 26, 95, 298-302, 548
Smith, Valerie 372, 435, 436
Sobieszek, Robert 320
Sokrates 220, 221, 223, 387, 412
Soslan 405
Soytarılar Ziyafeti 306, 313
Spretnak, Charlene 535
Stallybrass, Peter 307, 309
Stradivari, Antonio 214
Strathern, Andrew 260
Stravinski, Igor 238
Sturluson, Snorri 162, 174, 553
suçluluk 106, 256, 279
Sun Wu-K'ung 449
Susa-nö-o 26, 292-294, 296, 300, 301, 311, 312, 316, 326, 406, 477, 533
Suzuki, D. T. 235
Sümer 537
sürrealizm 204, 440-442, 494
Syrdon 405, 407, 410, 414, 424, 431

şamanizm 470, 471, 476
Şeytan 29, 30, 97, 129, 139, 298, 301, 454
şifa ritüelleri 33, 471
Şinto mitolojisi 291, 292
Şişe Askılığı (*Bottle Rack*) (Duchamp) 207
Şiva 541, 542

Taoculuk 548, 552, 555
Tavşan 27, 42, 43, 121, 141, 501
Tavşan Arkidiş (Brer Rabbit) 26-28, 35, 86, 308, 445, 446
Teit, James 22
Tekvin 367, 536
temenos 258, 279, 320
Ten'a halkı 502, 503
Tête de Taureau (*Boğa Başı*) (Picasso) 214, 243
Tewalar 24, 537-540
Themis 334, 341
Themistokles 335
Theognis 94, 95
Theogonia (Hesiodos) 117, 120
Theory of Semiotics, A (*Bir Göstergebilim Teorisi*) (Eco) 107
Thlókunyana 46, 47, 88, 89, 132
Thor 172
Thoreau, Henry David 18, 239, 240, 461, 464
tilki 16, 45, 58, 80, 82, 89, 91, 110, 111, 509
Tilki 43, 91, 477
Tlingitler 7, 45, 540
Tobey, Mark 239
Toelken, Barre 32, 33, 472, 473
Tomas İncili 454
Traditions of the Thompson River Indians (*Thompson Nehri Yerlilerinin Gelenekleri*) (Teit) 22
Tripitaka 254, 277, 453, 454, 495, 496, 550, 551
Tripmaster Monkey (*Usta Gezgin Maymun*) (Kingston) 497, 555, 556
Trobriand adaları 538
Trow, George W. S. 74
Trungpa, Chugyam 242
Trypanosoma brucei 93, 98
Tsimshian halkı 48, 52, 79, 86, 87, 131, 540
Turner, Victor 24, 218, 531, 532
tür bilgisi 77, 79
Twain, Mark 248

Uluma ve Öteki Şiirler (Ginsberg) 482
Ulusal Sanat Vakfı (NEA) 314, 317, 319
utanç 54, 158, 253-257, 260-262, 264, 265, 267-273, 275-284, 286, 290, 332, 337, 341, 342, 344, 345, 354, 362, 369, 371, 379, 426, 455, 484, 495, 496, 498, 499, 510, 534

Üç Standart Durdurma (Duchamp) 205

Valéry, Paul 213, 235
Vargas Llosa, Mario 138
Vernant, Jean-Pierre 65, 108, 477
Viking bkz. Nors mitolojisi
vizon 45, 121
Voluspá (Nors şiiri) 172, 173
vudu 28, 417

Wagner, Richard 172, 248
Wakdjunkaga 22, 29, 357, 531, 532
Walcott, Derek 423
Walden (Thoreau) 18, 461
Waley, Arthur 548

Walker, Peter F. 48, 381, 388, 389-391, 393, 395, 396, 398, 402
Wall Street Journal, The 240
Washington, George 131, 387
Wayílatpu 145
Weil, Simon 442
Wescott, Joan 186, 197, 198, 468
Wilde, Oscar 139, 140
Winnebago 22, 26, 29, 57, 58, 62, 76, 99, 100, 258, 305, 306, 356, 532
Winnicott, D. W. 496
Wiskajak 26, 121
Wolfe, Bernard 308
Wolff, Tobias 112
Woman Warrior, The (*Kadın Savaşçı*) (Kingston) 255, 257, 264, 266, 478, 495, 497
Woolf, Virginia 138, 139
Wu Ch'êng-ên 548

Yaban Tavşanı 430
Yahudi 303, 481
Yakup 536
Yama 188, 548
Yamyamlık 362, 398
yaradılış hikâyeleri 25, 41
Yasoda 126-128, 132, 428, 442, 456, 457, 468, 469, 541
Yeni Ahit 301
Yeraltı Dünyasının Kralı 548
Yeremya 474
Yeryüzünün Başlatıcısı 84
Yoruba(lar) 28, 29, 48, 66, 183-186, 189, 190, 193, 195-197, 199, 200, 203, 209, 215, 224, 229, 382, 415-417, 419, 422, 474, 480 ayrıca bkz *Eshu*
Young 40, 162-164, 170-173, 175, 178, 180, 186, 217, 532
Yu, Anthony 548
Yunanca 22, 41, 85, 89, 95, 104, 105, 117, 133, 137, 259, 260, 362, 407-411, 413, 460, 484, 507
Yunan demokrasisi 348
Yunanistan 41, 119, 187, 210, 339, 361, 534
Yunan(lar) 25, 26, 62, 64-70, 94, 95, 119, 120, 127, 177, 178, 215, 216, 222, 224, 256, 258-260, 333-335, 343, 346, 348, 362, 378, 387, 411, 413, 419, 421, 425, 460, 466, 507, 516, 539
Yunan miti 257

zekâ 20, 39, 43, 44, 47, 48, 65, 71, 85, 88, 93-95, 99, 102, 103, 106, 107, 131, 133, 135, 138, 158, 162, 164, 166, 169, 190, 214, 218, 227, 233, 234, 261, 262, 282, 301, 331, 350, 351, 375, 387, 436, 437, 439, 443-445, 470, 475, 476, 478, 493, 501
Zen Budizmi 236
Zeus 27, 62, 66-69, 92, 122, 130, 191, 274, 275, 336, 342, 343, 348, 351, 358-363, 388, 395, 400, 420, 425, 455, 507, 509, 511-516, 518-527, 535, 539
Zincire Vurulmuş Prometheus (Aiskhylos) 27, 66
Zulu(lar) 46, 88
Zuniler 306

ALFA
alfakitap
alfakitap
www.alfakitap.com
alfakitap
9 786050 380787
ARAŞTIRMA

Hyde, *Hilekârın Marifeti Bu Dünya*'da Yunan'dan Roma'ya, Afrika'dan Amerika'ya, Çin'den Hindistan'a hemen tüm kadim mitolojilerde karşımıza çıkan "kültür kahramanı hilekâr"ın peşine düşüyor. Büyüleyen ve büyü bozan, yaratan ve yıkan, sınır-ihlalcisi ve sınır çizen, marifetli ve beceriksiz, zeki ve budala olan bu muğlak oyunbaz figürün kültür yaratımındaki rolünü inceliyor. Aynı zamanda da Picasso, Duchamp, Ginsberg, Cage, Maxine Hong Kingston ve Frederick Douglass gibi görece yakın zamanlı şahsiyetlerin yaratıcı süreçlerinde ve özgürleşme tecrübelerinde hilekârca jestlerin izini sürüyor. Hyde'ın modern kültür eleştirisinin güzide bir örneğini sunduğu bu çalışma, kültür ve dil tuzaklarından yaratıcı kaçışlar arayanlar için değerli bir el kitabı niteliğinde.

