Deneme

Canavar

Hayranların İkilemi



Claire Dederer

Çeviren:
Berrak Göçer

NEDUSA

CANAVAR

Hayranların İkilemi

Claire Dederer

MEDUSA YAYINLARI

Medusa Yayınları - 4
Büyükdere Cd. Çayır Çimen Sk. Emlak Kredi Blokları
A2 Blok No:3/36 ofis no:8 Levent–Beşiktaş İstanbul 34330
www.medusayayinlari.com
medusa@medusayayinlari.com
Sertifika no: 75305

Canavar: Hayranların İkilemi / Claire Dederer
Özgün adı: Monsters: A Fan's Dilemma

Çeviren: Berrak Göçer
Editör: Sevi Sönmez
Yayına Hazırlayan: Sevim Erdoğan
Kapak Uygulama: Hamdi Akçay
Sayfa Uygulama: Banu Çimen

Kapak illüstrasyonu: © Cathy Lomax 2024 / Bridgeman Images.
Tüm hakları saklıdır.

Çeviriye temel alınan baskı: Alfred A. Knopf, 2023
1. Baskı: Kasım 2024
ISBN: 978-625-94467-3-8

© Medusa Yayınları, 2023
© Claire Dederer, 2023

Baskı: Ana Basın Yayın Matbaacılık
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. 2622 Sk.
Güven İş Merkezi No: 6/13 Bağcılar / İstanbul
Sertifika no: 52729

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının izni olmaksızın çoğaltılamaz.

CLAIRE DEDERER

Canavar

Hayranların İkilemi

Çeviren:
Berrak Göçer

Deneme



Claire Dederer Eleştirmen ve deneme yazarıdır. *Love and Trouble: A Midlife Reckoning* ve *Poser: My Life in Twenty-three Yoga Poses* kitaplarıyla çoksatanlar listesine girdi. *The New York Times, The Atlantic, Vogue, Slate, The Nation* ve *New York* gibi birçok yayının da devamlı yazarlarından olan Claire Dederer, Seattle'da bir teknede yaşıyor.

Berrak Göçer 1986'da İstanbul'da doğdu. 2007'de New York Üniversitesi Medya, Kültür ve İletişim Bölümü'nden mezun oldu. Kitap editörlüğü, edebiyat ve kültür sitesi editörlüğü, çevirmenlik gibi çeşitli görevler üstlendiği yayın hayatını *The Art Newspaper Türkiye*'nin genel yayın yönetmenliğini yaparak sürdürüyor. Çevirilerinin arasında *Kaygılarımızın Kışı* (John Steinbeck), *Paris ve Londra'da Beş Parasız* (George Orwell), *Piyango ve Diğer Öyküler* (Shirley Jackson), *Gurur ve Önyargı* (Jane Austen), *Kendine Ait Bir Oda* (Virginia Woolf), *Kültür* (Terry Eagleton) ve *Kayıp Şehrim* (F. Scott Fitzgerald) sayılabilir. www.koltukname.com

Sahip olduğum en iyi öğretmenler,
Lou Barcott ve Will Barcott için

Kim merak etmemiştir ki: bir canavar mıyım ben yoksa bu, insan olmak mı demek?[1]

— Claire Lispector

Elbette kendini sanatın gerektirdiği şekilde esere teslim etmektense kendi bakış açısında diretmek hep daha cazip gelir insana; bu şekilde bir teslimiyet cömertlik gerektirir, sevgi gibidir...

— Shirley Hazzard

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ: ÇOCUK TECAVÜZCÜSÜ 11

1. YOKLAMA 21

2. LEKE 45

3. HAYRANLAR 55

4. ELEŞTİRMEN 65

5. DÂHİ 84

6. ANTİSEMİT, IRKÇI VE ZAMAN SORUNSALI 113

7. ANTİ CANAVAR 133

8. SUSTURANLAR VE SUSTURULANLAR 150

9. BEN BİR CANAVAR MIYIM? 159

10. ÇOCUKLARINI TERK EDEN ANNELER 174

11. LADY LAZARUS 207

12. İÇKİCİLER 222

13. EL ÜSTÜNDE TUTULANLAR 239

TEŞEKKÜRLER 254

NOTLAR 256

GİRİŞ

ÇOCUK TECAVÜZCÜSÜ

ROMAN POLANSKI

Benim için her şey 2014'ün yağmurlu bir bahar günü, kendimi iğrenç bir dâhiyle teke tek bir kapışmanın –tamam tamam, hayali bir kapışmanın– ortasında bulunca başladı. Yazmakta olduğum kitap için Roman Polanski hakkında araştırma yaparken canavarlığı karşısında büyük bir dehşete düştüm. Devasa bir canavardı; Büyük Kanyon gibi akıl almaz ve muazzam bir boşluğun karşında hissediyordu insan kendini.

Roman Polanski 10 Mart 1977'de –bu ayrıntıları ezberden yazıyorum– Samantha Gailey'yi arkadaşı Jack Nicholson'ın Hollywood Hills'deki evine götürdü. Jakuziye girmesi için üsteledi, giysilerini çıkarttırdı, ona Quaalude verdi, oturduğu koltukta yanına gitti, içine girdi, pozisyon değiştirdi, anal yolla içine girdi, boşaldı.[2] Bütün bu ayrıntılar üst üste yığıldığında geriye tek, basit bir gerçek kalıyordu: on üç yaşındaki bir çocuğun anal yoldan tecavüze uğraması.

Her şeye rağmen. Polanski'nin suçunu bilsem de eserlerini hâlâ seyredebiliyordum. Seyretmek istiyordum. 2014'ün bahar ve yaz ayları boyunca seyrettim filmleri; yönetmenin suçunu bilmek, filmlerinin muhteşem güzelliklerini değiştirmiyordu. Aslında bu adamı da, işlerini de sevmemem gerekiyordu. Boykot edilen, mahkemeye verilen, isyanlara sebep olan bir adamdı bu. Ama yine de evimin salonunda oturmuş, *Tiksinti*'yi, *Rosemary'nin Bebeği*'ni, *Çin Mahallesi*'ni seyrediyordum işte.

Akla gelebilecek en huzurlu ve güvenli yerdeydim. Evim neredeyse hiç suç işlenmeyen bir adanın merkezinde, etrafı ormanla çevrili bir çayırdaydı. Salon güneye baktığından Pasifik Kuzeybatı'daki en kasvetli günde bile ışık alıyordu. Oda gelişi güzel –doğrusunu isterseniz biraz özensizce– döşenmişti, kitap ve resim doluydu. Dünyanın neresinde olursa olsun kültür alanında çalıştığı, en azından kültür-sanatla ilgilendiği belli olan birinin yaşam alanıydı burası. İnsanlık sorunlarının yeterince düşünülerek ve etik değerler ışığında ele alınarak çözülebileceğini iddia ediyordu bu oda (bütün o kitaplar). Hümanist bir odaydı. Yani, doğru ruh halindeyseniz Aydınlanma günlerinden izler taşıdığını söyleyebilirdiniz. Bir odaya bu kadar çok anlam yüklenemez belki, hele de kitaplıkları IKEA'dansa. Ama şu aşikârdı ki bu odanın içindeyken düşünerek her sorun çözülebilirdi.

Roman Polanski'nin filmlerini seyretmeye koyulduğumda hayata bakışım böyleydi. Aslında derdim, Roman Polanski sorunsalını –böylesine korkunç bir şey yapmış birini sevme sorunsalını– çözmekti. Erdemli bir tüketici, parmakla gösterilecek bir feminist olmak istiyordum; ama aynı zamanda sanat dünyasının bir vatandaşı olmak, kültürsüz denilenlerin tam zıttı sayılmak istiyordum. Bu birbiriyle eş ama görünürde çelişkili iki zorunluluk karşısında çözmeye çalıştığım bilmece gibi mesele, nasıl hareket etmem gerektiğiydi. Bu sorunun çözülebileceğine emindim. Sadece üstüne biraz daha düşünmem gerekiyordu. Sanat okulundan mezun olur olmaz çektiği *Sudaki Bıçak*'tan başlayarak Polanski'nin ilk filmlerini seyretmeyi bitirdim. *Sudaki Bıçak*'ı ilk kez üniversite öğrencisiyken seyretmiştim, beni dehşete düşürmüş ve kafamı karıştırmıştı; çok güzeldi ama çok da korkutucuydu. Bende yine aynı hisleri uyandırdı. Sonra *Kiracı*'ya, *Tiksinti*'ye, *Rosemary'nin Bebeği*'ne ve *Çin Mahallesi*'ne geçtim. Hepsini daha önce defalarca izlemiştim. Polanski'nin suçlarına dair ayrıntılı bilgilerim ışığında gözüme

bambaşka görünmelerini bekledim ama tam böyle olmadı. Bilgiler ortada öylece *duruyordu* sadece.

1960'ların ve 1970'lerin bu büyük filmlerinin büyüsüyle yeni filmlere de geçtim. Görünüşe göre bir tek sinefillerin izlediği *Hayalet Yazar*'a mesela: Burada Ewan McGregor, hayalet yazar olarak nüfuzlu iş insanı Pierce Brosnan'ın otobiyografisini yazıyor ama –inanır mısınız– her şeyin yüzeyde göründüğü gibi olmadığını anlıyor. Basmakalıp bir gerilim olması beklenen film, Polanski'nin yönetmenliğinde daha tuhaf ve iyi bir şeye dönüşüyor. Hatta tam da iyiliği karşısında beni iyice şaşkına ve aptala döndüren bir kareyle açılıyor. Bu sahneyi böyle olağanüstü, böyle muhteşem kılan şey ne? Aslında basit bir imge: bir arabalı vapurun güvertesinde tek kalan bir araba. Ama sahne gerilim dolu. Şu an bu satırları yazarken sahneyi gözümde canlandırabiliyor, şiddetli ve boğucu güzelliğini hissedebiliyorum.

Her nedense Polanski'nin büyüklüğünü *hissetmemi* sağlayan bu sahne oldu – *Çin Mahallesi*'ndeki Los Angeles Nehri, *Rosemary'nin Bebeği*'ndeki neşeli ve tehditkâr "çikolatalı mus", *Tiksinti*'de Catherine Deneuve'ün sabahlığıyla koridorda sürünmesi değil; bu sahne. Fazla bilinen bir sahne değildi, iyi bilinen bir filminde geçmiyordu, yine de benim tüylerimi diken diken etmişti. Polanski'nin üstünkörü anları bile göz kamaştırıyor – kendisini küçük görenlere sunulmuş inciler.

Filmlerini suçunu affettiğim için sevmiyordum. Onu hiç affetmedim, şartların ve bağlamın farkında olmama rağmen: O dönemde yetişkin erkeklerin genç kızlarla yatması şarkılara ve filmlere konu olacak kadar normal sayılıyordu; Gailey onu affettiğini söylemişti, Polanski de bir kurbandı, annesi Auschwitz'de katledilmiş, babası toplama kamplarında mahkûm edilmiş, karısı ve henüz doğmamış çocuğu Manson Ailesi tarafından öldürülmüştü. Polanski'nin geçmişindeki dehşet yok sayılamaz – 20. yüzyılın iki

büyük felaketini *bizzat yaşamıştı*. Ama bunların hiçbiri onu bağışlamaya itmedi beni; konuyu tartıp bu hafifletici unsurlar karşısında işlediği suçun o kadar da kötü olmadığına falan karar vermedim. Gerçek şuydu ki, filmlerini izlemek istiyordum çünkü çok iyiydiler.

Kendime Polanski'nin bir dâhi olduğunu, konunun burada kapandığını, sorunun çözüldüğünü söyledim; ancak filmleri seyrederken içimi kaplayan, tatsız bir şekilde huzursuzluğa benzeyen hissi yok sayamıyordum. Huzursuzluktan da kötüsüydü. Vicdanım sızlıyordu. Polanski'nin işlediği suçun hayaleti odayı bir türlü terk etmiyordu.

Roman Polanski sorunsalını düşünerek çözemeyeceğimi fark ettim. Şair William Empson, hayatın analizle çözülemeyecek ikilemler arasında durabilmek olduğunu söylüyor.[3] Kendimi bu ikilemlerden birinin tam ortasında bulmuştum ben de.

Eğer filmleri kötü olsaydı, Polanski seyirci için hiçbir sorun teşkil etmez, dönüşü olmayan kara deliğe düşmüş adamlardan biri sayılırdı sadece. Ama filmleri kötü değildi.

Günümüzde bu iki gücü, mutlak canilik ile mutlak dehayı bu denli eşit bir şekilde dengede tutan başka bir isim yok.

Polanski, çoğunlukla sinema tarihinin en iyi filmi olarak anılan *Çin Mahallesi*'ni çekti.

Polanski, uyuşturucu verdiği on üç yaşındaki Samantha Gailey'ye anal yoldan tecavüz etti.

Birbiriyle asla uzlaşmayacak gerçekler bunlar.

Bu ikilemin ortasında nerede duracaktım?

Salonumdaki yumuşak kanepe rahatsız bir koltuğa dönüşmüştü. Polanski'yle ne yapacağımı bilemiyordum; illede bir şey yapılması

gerektiğine dair bir his vardı içimde. Polanski hakkında bir karar verilmesi gerekiyordu.

Bana nasıl hareket etmem gerektiğini söyleyecek bir uzmana ihtiyaç duyuyordum. Sözgelimi, bulmacayı çoktan çözmüş bir düşünüre. Üniversitede düşünce tarihi okumuştum ama bu konuyu doğrudan ele alan kimseyi tanımıyordum. Bir gün, bölüm başkanına bir e-posta yolladım; kendisi de düşünce tarihçisiydi, David Lodge romanından fırlamışa benzeyen, kalın bıyıklı, neşeli, harika bir insandı. Gönder butonuna basıp konuyu kapanmış saydım; sevgili profesörüm bu dikenli sorunu kesinkes çözecekti.

Geriye dönüp baktığımda, ilk içgüdümün bir uzman bulmak olması bana ilginç geliyor – üstelik beyaz, erkek bir uzman. Bir yetkili bulup sorumluluğu ona atma dürtüsüne kapılmıştım. Böyle bir yetkilinin olmama ihtimali aklımın ucundan bile geçmemişti.

Merhaba John, [diye yazmıştım]
Umarım her şey yolundadır. Sana Herr Professor olarak danışmak için yazıyorum, bana yardımcı olabileceğini umduğum bir konu var...
Roman Polanski üzerine uzun bir metin (kitap demeye dilim varmıyor) üzerine çalışıyorum... Polanski'yle ilgili olarak doğan sorunlardan biri: Eserlerine bayıldığımız ama tamamen ahlaksız bulduğumuz sanatçılar meselesi. Eminim bu konu üstüne çok yazılıp çizilmiştir ama nereden başlayacağımı bilemedim. Arianna Huffington'ın Picasso *kitabı dışında en azından. Bir önerin var mı? Uzmanlığını böyle arsızca sömürdüğüm için kusuruma bakma lütfen...*

Sevgiler,
C

Eh, John bana yardımcı *olamadı*.

Yazdığı yanıtta epey kötü biri olan V. S. Naipaul'la ilgili okumalar yapmamı öneriyordu ya da Ezra Pound gibi, faşizm sempatizanı olan büyük sanatçıları düşünmemi.

Hayır, aradığım şey tam olarak bu değildi. Hayatım, sevdiğim erkek sanatçılar tarafından hayal kırıklığına uğramakla geçmişti: John Lennon eşini dövüyordu; T. S. Eliot antisemitti; Lou Reed istismarla, ırkçılıkla, antisemitizmle suçlanmıştı (her şey bir yana, bütün bu suçlar çok klişeydi). Ben canavarların kataloğunu oluşturmak istemiyordum – sanat tarihi denen şey zaten bir canavar kataloğu değil miydi? Yavaş yavaş ayırdına varmaya başladım – ben sanatçıları değil, seyircileri anlamaya çalışıyordum. Polanski sorunsalı Polanski'yle değil, benimle ilgiliydi artık. Aklıma bir fikir geldi: Seyircinin otobiyografisini yazmak istiyordum.

Böyle bir kitabı tasavvur etmesi güçtü. Tam olarak nerede geçecekti? Zihnimin içinde mi? Kitap okuduğum ya da televizyon seyrettiğim salonumda mı? Radyo dinlerken arabada mı? Tiyatroda, müzede, rock barında mı? Bütün bu alelade mekânlar birden oyun sahnelerine dönüşmeye başladı gözümde.

Seyircilerle ilgili –yani canavar erkeklerin seyircileriyle ilgili– dürüst bir otobiyografi yazacaksam bu kitabın şu iki öğeyi dengede tutması gerekiyordu: eserin büyüklüğü ile suçun korkunçluğu. Keşke çevrimiçi bir hesap makinesi bulsalar, diye düşündüm; insan buraya sanatçının adını girdiğinde makine işlediği suçun korkunçluğu ile icra ettiği sanatın büyüklüğünü değerlendirip sonucu –bu sanatçının eserlerini tüketebilir ya da tüketemezsiniz– iletebilirdi.

Böyle bir hesap makinesi fikri gülünç ve gerçekdışı. Yine de vicdanımız ile sanat aşkımız (Almancada elbette bunun için bir kelime olduğu söyleniyor; *Liebe zur Kunst*) arasında bir denge

kurmamız gerekiyor. Ben evrensel bir denge, evrensel bir yanıt peşindeydim, gerçi bu dengenin belki herkeste farklı görünebileceğinin de farkındaydım. Lisedeyken toplu tecavüze uğrayan bir arkadaşım, kadınları istismar ve taciz eden sanatçıların bütün eserlerinin yok edilmesi gerektiğini savunuyor. Gençken sanat sayesinde ayakta kalan gey bir arkadaşım, sanat ile sanatçının ayrı tutulması gerektiğini söylüyor. İkisinin de haklı olması mümkün.

Her zaman doğru kişiyi ya da şeyleri sevmiyoruz. Woody Allen'ın Emily Dickinson'ı alıntılaması meşhurdur: "Gönül ferman dinlemez."[4] Auden, her şeyi olduğu gibi bunu da daha hoş bir şekilde ifade ediyor: "Gönülden geçenler burgu gibi dolambaçlıdır." Seyircinin gönlünden geçenler de burgu gibi dolambaçlıdır. Nefret etmemiz gereken şeyi sevmeye devam ediyoruz. Anlaşılan sevgiyi durduramıyoruz.

Bu soruların uzun yıllardır beni meşgul ettiğini fark etmeye başladım – bir sinema eleştirmeni olarak, bir kitap eleştirmeni olarak, sadece bir sanatsever, seyirci ve tüketici olarak sevgiyi durduramıyoruz; girdap da öyledir, kurtulamazsın. Bu soruyu uzun süre boyunca bana özel bir mesele gibi gördüm; keyif ve sorumluluklara dair tek başıma çözdüğüm bir bulmaca, neredeyse keçe iğneleme ya da halı saha maçları türünden bir hobi. Kişisel bir soruydu bu sanki, yanıtı hep bir şeylere dayanıyordu – ruh halime, sanatçıya, esere.

O yıllarda, 2016 öncesinde, kahramanların birbiri ardına gözden düşeceği yeni bir dönemin başlamak üzere olduğundan, yaptıkları hatalara verilen tepkinin de bireysel yastan kolektif öfkeye dönüşeceğinden habersizdim. Kişisel acılarımızın siyasileşeceğinden ya da dünyanın insana giderek daha narin geleceğinden habersizdim. Dünyanın ne kadar acımasız bir yer olduğu birkaç yıl

içinde iyice görünür olacaktı. Sahnenin arkasında bekleyen kötü bir karakter gibi birdenbire ortaya çıkacaktı. Ama bu acımasızlık elbette yeni değildi; eskiden beri vardı. Sadece bazılarımız onu görmezden geliyorduk.

Polanski takıntımın doruğundayken bir radyo belgeseline *Rosemary'nin Bebeği*'yle ilgili katkıda bulunmam istendi. Kayıt için stüdyoya gitmeden önceki gece filmi tekrar seyrettim. Bitmek *bilmedi*. Koltukta uzandığım yerde filmi tadını çıkara çıkara, yavaş yavaş, neredeyse her sahneyi durdurarak izledim; ekrandaki şekiller beni büyüledi, Polanski'nin John Cassevetes ile Mia Farrow'un dairesinde geçen sahneleri yerden çekerek seyirciye cehennem bakış açısını vermesi beni büyüledi. Filmin mizahına, güzelliğine, tam da dişi bir dehşeti yansıtmasına, filmdeki oyuncuların özgün performanslarına hayran kaldım.

Şık, beyaz mini elbisesi ve Vidal Sassoon kesimi saçlarıyla Rosemary son sürat kara yazgısına gidiyor. Kocası, doktoru, sözde güvenebileceği bütün erkekler onu bu yola sürüklüyor. Erkek hükmünün bu giderek daralan ilmiğini, anne rolüne indirgenip alttan alta bütün hislerini ve içgüdülerini yok saymaya itilen her kadın tanır; kısacası, bu filmde tehditkâr ve olağandışı bir havaya büründürülen şey, aslında son derece sıradan bir tecrübe. Hamileliği boyunca giderek zayıflayıp sancılar çeken Rosemary'nin sağlığı bozuluyor; partide arkadaşları onu mutfağa götürüyor, kocası gitmesin diye kapının önüne engeller koyuyor ve onlara gerçekte olanları anlatması için Rosemary'yi ikna etmeye çalışıyorlar – bu insanın bilinç yükseltme grubunda ya da kuaför salonunda karşılaşabileceği türden bir kız kardeşlik dayanışması. Rosemary hasta ve durgun bir halde (çünkü *karnında şeytan* var) mutfak koltuğuna yığılıp iyi olmadığını itiraf ediyor. Etrafını saran kadınlar çiçekli elbiseleri, pürüzsüz saçları ve makyajlı suratlarıyla hiç de

devrimcilere benzemiyorlar. Ama Rosemary'nin etrafında şefkat dolu bir direniş ordusu oluşturup onu okşuyor, gözyaşlarını siliyor, onu teselli ediyor, en önemlisi de ona başına gelenlerin yanlış olduğunu, doktorunun ve kocasının (yani erkeklerin, düzenin) onu incittiğini söylüyorlar. Ama kadınlar gittikten sonra Rosemary yine patriyarkanın ağına yakalanıyor; böylece kaderi belirleniyor. Yaşamöyküsünde feminizme karşı duruyor gibi görünen bir adam, afallatıcı derecede feminist bir duruş sergiliyor.

Filme dalıp deli gibi notlar alırken geç saatlere kadar ayakta kaldım ve ertesi sabah uykusuzluktan kızarmış gözlerle uyandım. Zar zor kalkıp radyo istasyonuna doğru yola koyuldum.

Burada *Rosemary'nin Bebeği*'nin şimdiye kadar yapılan en lanetli film olarak anıldığını not etmek gerek. Filmin çekim süreci ve sonrası boyunca korkunç olaylar yaşanıyor. Film vizyona girmeden birkaç ay önce müzikleri yapan besteci gayet basit bir arbedede komaya girmesine sebep olan bir darbe alıp ertesi yıl ölüyor. Film Haziran 1968'de vizyona girdikten sonra yapımcı William Castle saçma bir şekilde altı üstü bir böbrek taşı yüzünden ölümden dönüyor. Yazar Ira Levin'in evliliği o yıl bitiyor, aynı şekilde Mia Farrow'unki de. Sonra Charles Manson, Polanski'nin hamile karısını katlediyor.

Ben de filmin sadece bir seyircisi olarak lanetten payıma düşeni aldım. Mahmur gözlerle Seattle'ın merkezinde radyo istasyonuna yürürken uykusuzluğun verdiği sakarlıkla tökezledim, bileğim feci şekilde burkuldu ve acının şokuyla bayıldım. Dik dururken bayılmanın olayı şu: Düşmenizi engelleyecek hiçbir şey yok. Yani diyelim ki yüzünüzün ortasına düşerseniz o zaman elbette bütün darbeyi suratınız alıyor.

Ayıldığımda kan revan içindeydim. Dişlerim altdudağımı kesmişti. Yüzümde daha önce olmayan bir delik vardı. Sanki yüzümdeki her şey yer değiştirmişti.

Etrafımı bir grup insan sarmış, dehşet içinde bana bakıyorlardı. O ilk anlarda bile onların bir yere –bütün olanların, sağlıklı olanların, yaralı olmayanların dünyasına– benim ise bambaşka bir yere –bozuk olanların dünyasına– ait olduğumu anlamıştım. Belli ki epey uzun bir süre bu yeni dünyada yaşayacaktım. Şehirdeki uzun bir sokağın ortalarında düşmüştüm – sokağın başında yürümeye başladığımda trençkotuna sarınmış bir hanımefendiydim, orta yaşta ciddi bir insan, evinin, çocuklarının, kariyerinin hâkimi; yirmi metre sonra bir hayvandım. Başka insanları dehşete düşüren bir şeye dönüşmüştüm.

Kaldırımda çömeldim; yüzüm delik deşikti, dişlerim yer değiştirmişti, derim yüzülmüştü. Belli ki *Rosemary'nin Bebeği*'nin laneti üzerimdeydi. İstesem de istemesem de ilham perimin, sevdiceğimin, canavarımın karşısında dizlerimin üstündeydim işte.

I. BÖLÜM

YOKLAMA

WOODY ALLEN

Bir liste yapmaya başladım.

Roman Polanski, Woody Allen, Bill Cosby, William Burroughs, Richard Wagner, Sid Vicious, V.S. Naipaul, John Galliano, Norman Mailer, Ezra Pound, Caravaggio, Floyd Mayweather; gerçi atletlere geçersek listenin sonu gelmez. Ya kadınlar? Liste ânında soru işaretleriyle doluyor: Anne Sexton? Joan Crawford? Sylvia Plath? Kendine zarar verme de sayılıyor mu? Peki, o zaman erkeklere döneceğiz ister istemez: Pablo Picasso, Lead Belly, Miles Davis, Phil Spector. Siz de aklınıza gelenleri ekleyin; her hafta, her gün yeni bir isim ekleyin. Charlie Rose. Carl Andre. Johnny Depp.

Hepsi kötü bir şey yapmakla ya da söylemekle suçlandılar ve hepsi harika bir şeyler ürettiler. Korkunç şey harika eseri bozuyor; korkunç şeyi hatırlamadan harika eseri izleyemiyor, dinleyemiyor, okuyamıyoruz. Yaratıcının canavarlığına bilgiler aktıkça tiksintiyle bakışlarımızı çeviriyoruz. Ya da... çevirmiyoruz. İzlemeye devam ediyoruz, sanatçıyı sanattan ayırıyor ya da ayırmaya çalışıyoruz. Her halükârda bir kesinti söz konusu.

Yaratıcıyı yaratılandan nasıl ayırırız? Sözgelimi Wagner'in *Nibelung Yüzüğü*'nü dinlemeye karar verdiğimizde bir şeyleri bilerek zihnimizden siliyor muyuz? (Silmek herkes için o kadar kolay değil; Wagner'in eserleri İsrail'de 1938'den beri neredeyse hiç

sahnelenmedi.) Yoksa dehanın imtiyazlı olduğuna, istediği gibi davranabileceğine mi inanıyoruz?

Dahası, yanıtımız duruma göre nasıl değişiyor? Sanatçıyı "seyirciliğimizden" mahrum bırakarak cezalandırma ya da zora sokma konusunda tutarlı mıyız? Belli sanat eserleri yaratıcılarının suçları yüzünden tüketilemez hale gelmiş gibi – insan Bill Cosby'ye yöneltilen tecavüz suçlamalarından sonra "Cosby Ailesi"ni nasıl seyredebilir? Tabii ki fiilen mümkün bu ama izlediğimiz şey gerçekten dizi mi oluyor? Yoksa masumiyetimizi kaybedişimizin gösterisi mi?

Peki tek konu yararcılık mı? Desteğimizi sanatçı hayattaysa, dolayısıyla eserlerini tüketince maddi kazanç sağlayacaksa mı geri çekiyoruz? Kararı cüzdanlarımız mı veriyor? Öyleyse, sözgelimi Roman Polanski'nin filmlerini internetten bedava seyretmek kabul edilebilir mi? Ya arkadaşımızdaysak, orada izleyebilir miyiz?

Bu soruların yanıtını bulma ihtiyacı yıllar içinde giderek önem kazandı, hatta yeni bir çağla iyice arttı. Yeni çağların şöyle bir özelliği var: Ne zaman başladıklarını tam fark edemiyoruz. Ellerinde işaret direğiyle gelmiyorlar. Belki doğru ifade "yeni çağ" değil. Belki çıplak gerçeklerin, onları eskiden yok sayma lüksüne sahip insanların iyice gözüne girdiği bir çağa girdik. Bu gerçeklerden biri, 7 Ekim 2016 günü ortaya çıktı. Güneşli günler ve karanlık gecelerde vicdan azabı çekerek Roman Polanski filmlerine daldığım salonda oturdum ve *Access Hollywood* kasetini tekrar tekrar seyrettim.

Seyirci olmanın değişik bir biçimiydi bu – gözlerinizi ekrandan ayırmazsanız yaşananı değiştirebilecek ya da sorumluluğu üstlenebilecekmiş gibi takıntılı bir şekilde seyretme hali. Bunu Körfez savaşlarından ve 11 Eylül'den hatırlıyordum, ondan önce de çocukluğumdan, ailemin Watergate davası için televizyonun başına toplanmasından. İzlemek *bir şeyi değiştirebilecekmiş* gibi.

Kahve içtim, tereyağlı kızarmış ekmek yedim ve kadınları amcıklarından yakalamaktan bahseden Cumhuriyetçi Parti'nin başkan adayını dinledim. Siz de hatırlıyorsunuzdur.

Kaseti bedenimin hatırladıklarıyla –birçok kadının hatırladığı türde şeyler bunlar– seyrettim. Hatırladıklarını inkâr edişimi de hatırlıyordu bedenim. Öyle derinden gelen bir inkârdı ki bu...

Amcıklarından yakalayacaksın. Ne istersen yapabilirsin.[5]

... derken sözünü ettiği şeyin taciz olduğunu bile anlamadım. Ancak haberlere verilen tepkileri takip etmek için sosyal medyaya girip bir adamın adını koyduğunu görünce idrak edebildim: "Buna taciz denir."

O felaket gün iyi bir şey de yaşandı, giderek büyüyecek bir harekete işaret eden bir şey: Manken ve çoksatan yazar Kelly Oxford'ın Twitter sayfasında yaşandı bu; Oxford genelde sinirimi bozan tiplerden biri. Ne hakla hem güzel hem de çoksatan bir yazar olabiliyor? Oxford şöyle bir tweet attı: "Kadınlar: Yaşadığınız ilk tacizi yazın. Bunlar istatistiklerden ibaret değil. Ben başlıyorum: Otobüste yaşlı adam 'amcığımı' yakalayıp bana gülümsüyor, 12 yaşındayım."[6] Oxford'ın tweet'inde özellikle güçlü bir kelime vardı: "ilk". Herkesin bir listesi var demekti bu.

Benim de kendi listem vardı – ilk cinsel saldırıya on üç yaşımdayken bir aile dostu tarafından uğramıştım. İlk. Sonra iki tecavüz teşebbüsü atlatmış, sokakta birçok kez fiziksel saldırıya uğramıştım, kim bilir kaç kere pandik yemiştim. Sonraki on dört saat boyunca Oxford'a yağan milyonlarca tweet'i yakından takip ettim, kadınlar ilk defa tacize uğradıkları zamanı anlatıyorlardı. Bir noktada dakikada elli tweet atıldığı oluyordu. Bu, #MeToo hareketi ortaya çıkmadan bir yıl önceydi.

Kadınlar sanki gözlerini ovuşturup etrafa bakınıyor ve, "Hıh. Az önce taciz olarak adlandırılan şey *benim de* başıma gelmişti" diyorlardı. Bir kaya parçası yerinden oynamış, altından çıkan sürüyle seks haşeresi kendini birden ışıkta bulup kaçışmaya başlamıştı.

O gün, o an, gerçekliğin pürüzsüz ekranında bir saniyeliğine görünüp kaybolan bir parazit gibiydi. Şüphesiz bir hataydı sadece, kendiliğinden oluşmuştu ve başkanlık adaylığını sona erdirecekti. Hillary Clinton seçilecek ve her şey normale dönecekti. Aslında normalin pek de matah olmadığının yeni ayırdına varıyordum; Hillary Clinton'ın seçilmesi, herkes için giderek daha acımasız hale gelen bir gerçekliğin süreceğinin ve liberalizmin bizi bizden korumadaki acizliğinin ispatı olacaktı.

Öyle bile olsa istediğim şey *bu* değildi. Kabul edilmiş gerçekliğin pürüzsüz ekranının bu şekilde bozulmasını istemiyordum. Ama zaten ne istediğimin bir önemi yoktu. Trump parazitinin yeni gerçekliğimiz olduğu anlaşıldı. Kasetin bozucu ve mide bulandırıcı etkisi katlanarak sürdü çünkü ilerleyen ayda Trump'ın adaylığını hiçbir şekilde etkilemeyeceği anlaşıldı. Artık o parazitin içinde yaşıyorduk.

Ve o parazitin içinde, o bağlamda, kendimi de bir parazit gibi hissederek şu soruyu sorup durdum: Kötü adamların ürettiği iyi sanatla ilgili ne yapmamız lazım?

Ama bir dakika: Eleştirel yazılarda sürekli karşımıza çıkan bu "biz" de kimin nesi? *Biz* bir kaçış. *Biz* ucuz bir numara. *Biz* aynı anda hem kişisel sorumluluğu üstünden atmanın hem de kolaylıkla yetkili rolüne bürünmenin yolu. Vasat erkek eleştirmenin sesidir *biz*, herkesin nasıl düşünmesi gerektiğini söyleyecek kişi olduğuna canı gönülden inanan erkeğin. *Biz* yozlaşmış bir kelime. *Biz* bir uydurma. Gerçek soru şu: Sanat eserini sevdiğim sanatçıdan nefret edebilir miyim? Ya sen? "Biz" derken aslında ben demek istiyorum. Sen demek istiyorum.

Polanski'nin daha da beter olduğunu biliyordum, bu ne demekse artık. Ama Woody Allen, ortalama seyircide en çok vicdan

muhakemesine yol açan kişiydi. Sanatçının davranışının, eserlerini tüketmemize engel olabileceği fikrini ortaya attığımda nirengi noktası hep Woody Allen'dı. Woody olayında herkesin bir duruşu vardı.

Tanıdıklarımdan alıntılar:

"*Paris'te Gece Yarısı* muhteşemdi. Geri kalanları unutmaya çalışıyorum."

"Yo, asla bir Woody Allen filmi seyretmeye gidemem."

"Onun filmleriyle büyüdüm. Filmlerini çok seviyorum, hayatımın bir parçası."

"Mia komplo kurdu."

"Neyse ki yeni filmleri çok kötü de bu konuyu dert etmeme gerek yok." (Tamam, kabul ediyorum, bu bana ait.)

Dedikodular ile ithamlar Woody Allen'ın küçük cüssesinin etrafına sinekler gibi üşüşmüştü. Bir kardeşinin desteklediği, ötekinin kardeşlikten reddettiği kızı Dylan Farrow, Allen'ın kendisini yedi yaşındayken taciz ettiği suçlamasının arkasında duruyor. Gerçek hikâyeyi bilmiyoruz, hiçbir zaman da öğrenemeyebiliriz. Bildiğimiz şeyler: Woody Allen, partneri Mia Farrow'un kızı Soon-Yi Previn'le sevişti. Soon-Yi ilk defa birlikte oldukları sırada ya lisede ya da üniversite birinci sınıftaydı ve Allen dünyanın en meşhur film yönetmeniydi.

Bugün tartışma Dylan Farrow'un suçlamaları etrafında dönüyor ama benim Allen'ın filmlerine bakışımı değiştiren ve bozan, Soon-Yi hikâyesiydi. Soon-Yi'yi becermesini şahsıma korkunç bir ihanet olarak algıladım. Gençken kendimi Woody Allen'la *özdeşleştirirdim.* Ekranda beni temsil ediyormuş gibi gelirdi bana, buna inanırdım. O, bendi. Kendine has dehası da buydu zaten – seyirciyi temsil etme becerisi. Bu özdeşleşmeyi pekiştiren şeylerden biri de ekranda büründüğü sözde zayıf personaydı: çocukken cılızdı, çocukken kısaydı, dünya onu umursamıyor, anlamıyor, kafasını karışıyordu. (Öncesinde gelen Chaplin gibi.) Küçük bir kız olarak

kendimi yetişkin bir erkek yönetmene bu kadar yakın hissetmemin hiçbir mantığı yoktu. Saçma bir şekilde bana aitmiş gibi hissediyordum. Onu hep bizden, güçsüzlerden biri olarak görmüştüm. Soon-Yi olayı sonrası gözümde bir istismarcıya dönüştü.

Partnerinin çocuğuyla yatmak – bu apayrı boyutta bir sapkınlık. Bu satırları yazarken bile sizin, Woody'cilerin savunmalarını duyabiliyorum, Woody'nin Soon-Yi'nin ebeveyni olmadığını söylüyorsunuz, onun annesinin erkek arkadaşı olduğunu, histerik davrandığımı söylüyorsunuz. Ama bu tür ilişkilere dair özel bir bilgiye sahibim ben: Beni annem ve annemin erkek arkadaşı Larry yetiştirdi. İnanın bana, Larry benim ebeveynimdi.

Woody duygusal bir tepki uyandırdı bende, ki bunun çok belirli bir sebebi vardı. 1970'lerde büyüyen bir çocuk olarak ben de istismarcı yetişkinlerden payıma düşeni (böyle bir durumda insanın payına tam ne düşer?) almıştım ama hiçbiri ebeveynim değildi.

Hatta Woody'nin Soon-Yi'nin ebeveyni olmadığını kabul etmek benim Larry'yle ilişkimi zedeler, ki bu hayatta en değer verdiğim ilişkilerden biri. Belki de Woody ile Soon-Yi'nin haberine verdiğim ilk tepkinin kilit noktası budur: Belki normalde olacağından daha çok tiksinmiştim bu olaydan çünkü benim hayatımda da bir "annenin erkek arkadaşı" vardı; benim için bu, hayatım boyunca sevdiğim ve saygı duyduğum bir erkek arkadaştı. Woody ile Soon-Yi'nin hikâyesi –en azından bana yansıdığı şekliyle– bu narin ilişkiyi sapkınlaştırıyordu.

Bir diğer deyişle: Tepkim mantıksal değildi. Tepkim duygusaldı.

Aradan geçen uzun yıllardan sonra şimdi Woody Allen'a dönüp benim için filmlerinin tadının sonsuza dek kaçıp kaçmadığını görmek istiyordum. Böylece yağmurlu bir gün salondaki koltuğuma gömülüp bir günah işledim – *Annie Hall*'u kiraladım. Çok kolay oldu. Sadece kocaman kumandadaki OK tuşuna bastım, sonra

filmin başlamasını beklerken elimi bir kurabiye paketine daldırdım. Bir günah işlediğim düşünülürse fazlasıyla sıradan bir andı.

Siyah ekranda jenerik akarken eski dostların isimlerini gördüm, Jack Rollins, Charles H. Joffe, o tanıdık yazıtipiyle yazılmışlardı, dünyanın en medeni ikinci yazıtipiyle (birincisi *The New Yorker*'ınki, burada da serifli yazıtipi seyirciye ne kadar zevkli olduğunu söylüyor).

Annie Hall'un hâlâ iyi bir film olduğu anlaşıldı. Filmi onlarca kez seyretmiştim, yine de bir kez daha büyülendim. *Annie Hall* oyuncu bir film, Astaire'in dansları gibi, insanın elinden kaçmaya çalışan bir uçan balon gibi. *Annie Hall* kelimenin en iyi anlamıyla hafif bir film. Filmin en meşhur yanının Annie'nin giysileri olması tesadüf değil. Erkek yeleği, kravatı, pantolonuyla, büyük siyah şapkasının altından kendine güvenmeyen bir ifadeyle etrafını süzen, aşağı bakan gözleriyle Annie, ciddi erkeklerin ciddi giysilerini çalan bir kadın; erkekler diyarına gizlice girip sembollerini çalmış. Güç kazanmak için değil, sadece eğlencesine.

Annie Hall'daki en önemli şey stil. Filmin dâhiyane yanı da bu. Woody Allen'ın dâhiyane yanı. Alvy sürekli dünyanın sonuyla ilgili söylenip duruyor (Allen filmin adını *Anhedoni* koymak istemiş) ama filmi asıl yükselten şey, Annie'nin neredeyse kelimelere dökülemeyecek denli anlamsız dünya görüşü. Tebessümü, güneş gözlükleri, insana hüzün veren atletleri onun hayat felsefesi ve hayatının anlamı. Kelimelerinin arasındaki esler ve anlaşılmaz heceler de kelimeleri kadar önemli. "O senaryoda yazana kadar hayatımda 'Lay lay lom' dememiştim ama cümlesini de bir türlü bitiremeyen biriydim" diyor Keaton bir söyleşide Katie Couric'e, karakterin kendisine göre biçimlendirilmesinden bahsederken.[7] Annie'nin üslubu Keaton'ın konuşma diline dayanıyordu ama onun ince ayarla güçlendirilip senaryolaştırılmış haliydi.

Filmdeki aşk hikâyesi bile bir noktada anlamsızlaşıyor – aşka inanmayanlar için bir aşk hikâyesi bu. Annie ile Alvy bir araya

geliyor, ayrılıyor, bir araya geliyor, sonra tamamen kopuyorlar. Son. İlişkileri en baştan beri mantıksız ama bir o kadar da değerli.

Tüm meselenin ruhunu yansıtan, Annie'nin sonunda kendini tutup "lay lay lom" dememesi; Allen'ın basit varoluşçuluğunu ve aşkın ölümünün kaçınılmazlığını ifade eden o neşeli ve anlamsız heceler. "Lay lay lom", hiçbir şeyin anlamı yok demek. Uçurumdan aşağı uçarken keyfimize bakalım, demek. Kalbimiz kırılacak, ne komik, değil mi, demek.

Keaton aptalca görünmeyi, Allen ise onun budalalık gösterisiyle filmi çöpe atmayı göze alıyor; ikisi, yönetmen ile aktris, film boyunca yalpalayarak ilerliyorlar. Değerler sistemi denge kurabilmeye dayanıyor; erdem ise tam düşmemek.

Diane Keaton *Annie Hall*'da eşsiz bir performans sergiliyor; eşsiz olduğunu biliyoruz çünkü sonrasında Amerika'daki bütün kadınlar onu taklit etmeye çalışıp başarısız oldu. Stil sahibi olmak kolay görünür ama değildir. Bu *Annie Hall* için genel olarak geçerli aslında. Filmde kolay görünen şeylerin hiçbiri kolay değil: Taklit üslubu, bayat esprilerin genel bir ikircikli ruh haline karışması; mutlu sonu reddetme ama bunu filme serpiştirilmiş son derece olgun bir dostluk hissiyle yumuşatma.

Annie Hall 20. yüzyılın en iyi komedisi –*Tehlikeli Bebek*'ten daha iyi, hatta *Büyük Şamata*'dan bile iyi– çünkü komedinin ortasında gizlenen kaçınılmaz nihilizmi kabul ediyor. Ayrıca gerçekten komik. *Annie Hall*'u seyrederken kendinizi bir anlığına bile olsa insan soyuna ait hissediyorsunuz. Bu aidiyet hissi insanı film boyunca neredeyse ele geçiriyor. Zorla kurulan bir bağın aşktan daha güzel olabileceğini hissediyor insan. Simulakrum, temsil ettiği şeyden daha gerçek hale geliyor. Bence büyük sanat tam da budur.

Yani, kendimi hayatta sürekli insanlığa ait hissetmiyorum. Ender yaşanan bir zevk bu. Sırf Woody Allen korkunç biri gibi davrandı diye bundan vazgeçmek mi zorundaydım? Haksızlıktı bu.

Dediğim gibi, Allen *Annie Hall*'a başka bir ad vermek istiyordu: *Anhedoni*. Zevk alma yetisinin yoksunluğu. Benim zevk alma, özellikle de sanat eserleri tüketerek zevk alma becerim de sürekli tehdit atlındaydı – bunalım, bıkkınlık, dikkat dağınıklığı yüzünden. Şimdi bir de yaşamöyküsü denen şeye dikkat etmem gerekiyordu; sanatçının yaşamöyküsü zevkimi engelleyen bir şeye dönüşmüştü.

Annie Hall'u izledikten sonraki hafta eski iş arkadaşım Sara'yla bir kahve içmek için buluştum. Seattle'ın Capitol Hill'inde köhne bir kafede oturup çocuklarımızdan ve yazılarımızdan bahsettik. Pembe yanakları ve kömür gözleriyle Sara, kar fırtınasına yakalanmış gözü pek kâşifleri anlatan bir çocuk kitabından fırlamışa benziyordu; tatlı ve akıllı denince akla gelecek türde biriydi. Laf arasında Woody Allen'la ilgili yazdığımı, en azından yazmayı düşündüğümü söyleyince Sara mahallesinde, ağzına kadar Woody Allen kitaplarıyla ve onun hakkında yazılmış kitaplarla dolu, bedava bir kitap kutusu gördüğünü söyledi. Karşılıklı gülüştük buna – muhtemelen kadın olan öfke dolu bir Allen hayranının kitapları görmeye daha fazla dayanamayıp o küçük tahta kutuya sıkıştırdığı düşüncesine.

Bir plan yaptık: Araştırmada kullanabilmem için o kitapların hepsini bana getirecekti. O sırada aklıma gelmemişti ama en iyi Woody Allen kitabı para verilmemiş bir Woody Allen kitabıydı – ahlaki değerlerini sorguladığınız birinin sanatını tüketmenin mükemmel yolu. Vedalaştıktan sonra arabama binerken Sara'dan bir mesaj geldi:

"Woody Allen'la ilgili hislerimi ne yapacağımı bilemiyorum" diyordu.

Normalde "his" kelimesini hor görürdüm; zayıf, muğlak, ayrıca *kadınsı* bir kelimeydi. Ama Sara çok akıllı biriydi, o yüzden mesa-

jını dikkatle okudum. Sara parmakla gösterilecek denli bilinçli bir seyirciydi. O Woody Allen'la ilgili hisleriyle başa çıkamıyorsa biz geri kalan faniler ne yapacaktık?

Kadınlardan oluşan küçük bir tura çıktım. Konuşkan ve sevimli bir teknoloji şirketi yöneticisi olan bir başka akıllı arkadaşıma Woody Allen üzerine yazdığımı söyledim. "Woody Allen'la ilgili fazlasıyla düşüncem var!" dedi arkadaşım görüşlerini paylaşma heyecanıyla. Verandasında şarap içiyorduk, sandalyesine kuruldu. "Ona o kadar kızgınım ki! Zaten Soon-Yi olayı yüzünden sinirliydim, şimdi bir de şu şey çıktı... neydi çocuğun adı? Dylan mı? Sonra Dylan mevzusu çıktı ve öyle rezil yorumlarla geçiştirdi ki konuyu. Soon-Yi'den konuşma şekline de gıcık oluyorum, sürekli onun hayatını nasıl zenginleştirdiğinden bahsediyor."

Bunlar his.

Arkadaşım bana Woody Allen hakkında bir sürü düşüncesi olduğunu söylemesine rağmen paylaştıkları şeyler düşünce değildi. Bence canavar dâhilerin işlerini değerlendirdiğimizde çoğumuz bu tuzağa düşüyoruz – kendimize *etik düşüncelere* sahip olduğumuzu söylüyor, *ahlaki hislere* kapılıyoruz. Bu hisleri kelimelere döküp adına yorum diyoruz: "Woody Allen yanlış yaptı." Ama hisler düşünceden daha ilkel bir yere dayanır. Gerçek şuydu: Woody ve Soon-Yi hikâyesi beni sarsmıştı. Bu bir düşünce değildi, bu bir histi. Bir şekilde şahsen rencide edilmiştim.

Karmaşık şeyler hissetmenin yolu: *Manhattan*'ı seyretmek.

Birçok –birçok ne? birçok kadın mı? anne mi? yıllanmış genç kız mı? ahlaki hislere sahip olan insan mı?– gibi ben de *Manhattan*'ı yıllardır seyredemiyordum.

Tabii gençken görmüştüm. Ergenliğimde film kafamı karıştırmıştı. Filmdeki ana ilişkiye inanmıyor, güvenmiyordum –bana

bütün film bir yalan ya da fantezi üzerine kurulu gibi geliyordu– ama bunu ifade edebilecek kelimelere sahip değildim. Kendi görüşümden şüphe duyuyordum. Aynı zamanda şunlar beni büyülemişti: Gershwin, siyah beyaz, Isaac'in yılankavi merdiveni ve merdivenin açıldığı havalı salon, Queensboro Köprüsü, yatakta Çin yemeği yemek. *Manhattan* ne de olsa Manhattan'la ilgiliydi – şehirli olmaya özenenler için bir tür seyahat güncesiydi. Şimdi aklıma E.L. Doctorow'un Hemingway'e korkunç bir şekilde burun kıvırması geliyor: Yazarın ölümünden sonra yayımlanan, pek de harika sayılmayacak *The Garden of Eden* (Cennet Bahçesi) romanını okuyan Doctorow, bir inceleme yazısında, "Hemingway erken dönem büyük romanlarında Amerika'nın taşrasından gelen okura hangi yemekleri sipariş etmesi, hangi içkileri içmesi, Avrupalı hizmetçi sınıfına nasıl davranması gerektiğini öğreten bir gezi yazarı olarak mı başarı yakalamıştı acaba, diye soracak denli moralim bozuldu"[8] diyordu. *Manhattan* da tam böyle bir rehber – insan Allen'ın kendi genç, çaylak haline burjuva tüketimlerinin inceliklerini öğretmek istediğini hissediyor.

İşte ben de onlarca yıl boyunca bunun Woody Allen'ın en iyi filmi olduğu görüşüne katıldım. Böyle demek feminizmin katı bağlarıyla kösteklenmeyi reddeden kültürlü bir insan olduğumu göstermenin bir yoluydu. Bu, Gillian Flynn'ın *Kayıp Kız* romanındaki meşhur "süper kız" bölümünün kültür dünyasına uyarlanmış haliydi: "Erkekler bir kadını tarif ederken bunu hep bir iltifat olarak söyler, öyle değil mi? *Süper bir kız*. Süper kız olmak demek seksi, zeki ve eğlenceli; futbol, poker ve erotik fıkraları seven; geğiren; video oyunları oynayan; ucuz bira içen; üçlü ve anal sekse bayılan... bir kız olduğum anlamına geliyordu."[9] Bir de *Manhattan* filmini seven. Flynn devamında, "Erkekler gerçekten böyle kızların var olduğunu sanıyor"[10] diyor. Vurguladığı, aslında böyle birinin var olmadığı. Vurguladığı, bu kızın bir rol oynadığı, hayali (ya da

gerçek) bir erkeği –belki gerçek hayattan bir erkeği, belki zihnindeki bir erkeği– memnun etmek için türlü şeyleri sevmiyormuş gibi numara yaptığı. (Claire Vaye Watkins "On Pandering" [Kötülüğü Besleme Üzerine] başlıklı denemesinde bu konu üstüne çok güzel yazıyor: "Zihnimde patriyarkanın gerçekten çalışan, minyatür bir kopyasını inşa etmiştim.")[11] *Manhattan*'da yaşanan da buydu: Kendi tepkime güvenmemiş, düşünmem gerektiği söylenen şeyi düşünmüştüm.

Oysa başta bir tatsızlık hissetmiştim ve bu yüzden filmi... bir daha hiç seyretmemiştim. Oysa ben sevdiğim filmleri üst üste tekrar tekrar izlerim.

Şimdi, "Woody Allen'la ilgili düşünme" projemin ortasında bile *Manhattan*'a yanaşamıyordum. Bir noktada *Manhattan*'ı tekrar seyretmek zorunda kalacağım gerçeğini ancak Allen'ın filmlerinin neredeyse hepsini izledikten sonra (*Şöhret*'i atladım; o kadar da manyak değilim) kabullenebildim.

Nihayet o gün geldi. Bir kez daha koltuğuma gömüldüğümde Cosby davası yeni başlıyordu. 2017'nin Haziran ayıydı.

Trump seçileli aylar olmuştu. İnsanlar huzursuz ve mutsuzdu; insanlar derken kadınları kast ediyorum, kadınlar derken de kendimi kast ediyorum. Kadınlar sokakta karşılaşınca birbirlerine bakıyor, başlarını sağa sola sallıyor, sonra tek kelime etmeden uzaklaşıyorlardı. Kadınların canına tak etmişti. Kadınlar kocaman bir "canımıza tak etti" yürüyüşü düzenlediler. Kadınlar Facebook'ta ve Twitter'da yazışıyor, öfkeyle uzun yürüyüşlere çıkıyor, American Civil Liberites Union'a (American Sivil Hakları Sendikası) bağış yapıyor, eşleriyle çocuklarının neden bulaşıkları daha çok yıkamadığını sorguluyorlardı. Kadınlar bulaşık yıkama meselesindeki adaletsizliğin farkına varıyordu. Kadınlar radikalleşiyordu, radikalleşmeye vakitlerinin olmamasına rağmen. Arlie

Russell Hoschschild, *The Second Shift*'i (İkinci Vardiya) 1989'da yayımlamıştı ama söyledikleri 2017 yılında hiç olmadığı kadar geçerliydi, en azından kadınlara böyle geliyordu.

Bulaşıklar gerçekten moralimi bozuyordu.

Burama gelmişti, artık taşacak noktadaydım ama öfkem hâlâ katlanarak artıyordu. Öfkemin ilk kaynağı, feminist bir kadın olmamdı. Dediğim gibi, bu açıdan şahsen rencide edildiğimi hissediyordum. Ama öfkemin kapsamı daha genişti; öfkem Pan'ın titrek bacaklarıyla gidip yeni hedefler buluyordu kendine: Eşitsizliğin artmasına sebep olan sistemlere yöneliyordu. Trump sağ'ı radikalleştirmişti, bense başka yönde bir radikalleşme yaşıyordum. Huzursuzca, biraz da beceriksizce statükoyu sorguluyordum.

Fikir, hissiyat, öfkeden oluşan ve çiğnedikçe büyüyen bir lokmaya benzeyen bu gülleye rağmen *Manhattan*'a olabildiğince önyargısız yaklaşma niyetindeydim. Ne de olsa birçok kişi bunun Allen'ın başyapıtı olduğunu söylüyordu; ayaklarımın yerden kesilmesine hazırdım ben de. Başlangıç sahnelerinde gerçekten de ayaklarım yerden kesildi – "Rhapsody in Blue"nun baskın melodileriyle komik denilebilecek denli mükemmel bir uyum içinde yapılan siyah beyaz geçişler. Bir an sonra Isaac'e (Allen'ın karakteri) geçiyoruz; arkadaşları Yale (şaka mı bu, "Yale"?) ve Yale'ın eşi Emily'yle birlikte dışarıda akşam yemeğindeler. Yanlarında Allen'ın flörtü, on yedi yaşındaki lise öğrencisi, Mariel Hemingway'in canlandırdığı Tracy var.

Bu sahneyle ilgili en hayret verici şey lakaytlığı. Evet, Woody Allen'ın karakteri Isaac, bu ilişkinin uzun sürmeyeceğini biliyor belki ama doğurduğu ahlaki sorunları çok da dert etmişe benzemiyor. Isaac o liseli kızı, annemin adamsendeci diye tanımlayacağı bir edayla beceriyor. Ahlaken gri bölgeler Allen'ın ilgi alanı, bir tek bu konu, orta yaşlı erkeklerin genç kızlarla seks yapma konusu hariç. Gününün ahlaki değerlerinin en büyük gözlemcilerinden biri –kariyerinin orta noktalarındaki işleri Flaubert'vari sayılabilecek

biri– bu konu mevzubahis olduğunda birden aptala dönüyor. Isaac ilişkinin ikircikliğiyle ilgili bir iki laf ediyor: "O on yedi yaşında. Ben kırk ikiyim, o on yedi. Babasından daha büyüğüm, inanabiliyor musunuz buna? Babasını dövebileceğim bir kızla çıkıyorum."[12]

Ama bunlar durumun ahlaki yanını sorgulamak için samimi bir çabadan ziyade seyirciyi etkisiz hale getirmek için sarf edilmiş yapmacık sözler gibi geliyor insana. Yapmacıklığın sebebi, kendini garantiye almak. İnsan Allen'ın seyirciyi, hatta belki kendini sanatsal bağlamda uşaklaştırdığını (*grooming*)* hissediyor. Sorun yok, deyip durursanız bir noktada sorun mucizevi bir şekilde ortadan kalkacak.

"Lisede çirkin kızlar bile güzeldir." Bana bunu (erkek) bir lise öğretmeni söyledi. (Daha sonra da o liseli kızlar ve liseli güzellikleri yüzünden bazen banyoda otuz bir çekmek zorunda kaldığını söyledi.)

Tracy'nin, yani Mariel'ın, geniş yüz hatları insanın aklına güneş ışığında yüzen buğday tarlalarını getiriyor (ne de olsa bir Idaho'lunun yüzü bu). Tracy'nin karakteri de benzer bir şekilde çarpıcı bir yalınlıkla yazılmış. Allen'a göre Tracy, filmdeki yetişkin kadınların asla olamayacağı kadar iyi ve saf. Allen'ın yazdığı haliyle Tracy bilgili ama filmdeki yetişkinlerden farklı olarak mucizevi bir şekilde hiçbir nevrozu yok.

Tracy'nin varlığı ihtişamlı olmasına yetiyor: cansız bir nesne gibi. Eski büyük film yıldızları gibi o da bir yüzden ibaret, Isaac'in yaşamaya devam etme gerekçelerine dair meşhur listesinde sıraladığı gibi: "Bir kere Groucho Marx, sonra Willie Mays... Cezanne'ın o olağanüstü elmaları ve armutları, şey, Sam Wo'daki yengeç, şey, Tracy'nin yüzü."[13] (Filmi on yıllar sonra tekrar seyrederken

* Reşit ve yaşça büyük bir kişinin, reşit olmayan biriyle, ileride duygusal ve /veya cinsel ilişkiye dönüştürme amacıyla arkadaşlık ilişkisi kurması.

hayretler içinde Isaac'in listesinin Facebook'taki şükran duyulan şeyler listelerine benzediğini fark ettim.)

Allen/Isaac o ideal dünyaya, ölüm gerçeğini unutmuş dünyaya Tracy'yle sevişerek bir adım daha yaklaşabilir. Tabii Tracy bir cinsel arzu nesnesinden ibaret değil. Allen büyük bir sinemacı olduğundan Tracy'nin de söz hakkı var, beyinsiz biri değil. "Senin endişelerin benim de endişelerim" diyor, sağlıklı bir ilişkileri olduğu konusunda Isaac'in içini rahatlatarak. "Çok güzel sevişiyoruz."[14] Isaac daha ne isteyebilir ki? Göz alıcı basitliğin vücut bulmuş hali olan Tracey'yi içine çekerken günahlarından da arınıyor.

Filmdeki kadınların böyle bir üstünlüğü yok. *Manhattan*'daki yetişkin kadınlar fazla kırılgan, ölüm gerçeğinin fazla farkındalar, her şeyin fazla farkındalar. Düşünen bir kadın çıkmaza saplanmıştır – bedenden, güzellikten, hatta hayattan uzaklaşmıştır.

Diane Keaton *Manhattan*'da büyümüş, bir *bildungsroman* sayılabilecek *Annie Hall*'dan sıyrılıp özgürleşmiş. Mary yetişkin bir kadın, üstelik bir entelektüel. Allen onu iğneleyici bir kibir parodisine dönüştürüyor – örneğin "Van Gogh"u genizden gelen, neredeyse balgam çıkarırcasına kalın bir G'yle telaffuz edişiyle dalga geçiyor. Isaac'le bir sergi açılışına gittiklerinde Mary işlerden birinin "muhteşem" olduğunu söylüyor:

> Isaac: O metal küp mü muhteşemdi?
>
> Mary: Evet. Bence çok metinseldi, öyle değil mi? Kusursuz bir bütünlüğe sahipti ve harikulade bir tür negatif yeteneği vardı. Aşağıda geri kalan şeyler bok gibiydi.[15]

Buradaki espri, Mary'nin *fazla zeki* olması. Ha ha ha. Bu hiciv, Allen'ın tatlı ve el değmemiş Tracy'ye dalkavukluğunun karşısında durmasa daha komik olabilirdi. Allen bakışlarını Diane Keaton'a geçmişte de sık sık yöneltmişti ama daha derinlikli bir şekilde. *Annie Hall* muhteşemliği, Woody Allen'ın bütün filmi belirli bir

kadının göz alıcı ve tuhaf şahsı üzerine kurmasına dayanıyor. Allen o filmde Annie üzerinden kendi insanlığını yansıtıyor. Tracy'ye de bir zamanlar Annie'ye gösterdiği ilgiyi gösteriyor ama Tracy bir insan yerine nesne olduğu için bakışı bence dar ve klostrofobik. "Sapıkça" yazmamak için kendimi zor tutuyorum.

Manhattan'ın kadınları ya güzel nesnelerden ibaretler (Tracy'nin yüzü listede elmalar ve yengeçlerle birlikte sıralanıyor) ya da sinirli, güçsüz ve gülünçler, yani kısacası karikatürize edilmişler.

Filmdeki en manidar an, bir kokteylde şık bir kadının tiz sesle söylenirken öylesine ettiği bir laf: "Sonunda bir kere orgazm oldum ama doktorum bunun yanlış tür orgazm olduğunu söyledi." Isaac'in (çok komik) cevabı: "Yanlış türden mi olmuşsun? Gerçekten mi? Ben hiçbir zaman yanlış türden olmadım, hiç. En kötüsü bile" –parmağını sallıyor– "hedefi on ikiden vurdu."[16]

Filmi seyreden her kadın burada salak olanın kadın karakter değil, doktor olduğunu biliyor. Ama Woody/Isaac bunu göremiyor.

Bir kadın düşünebiliyorsa boşalamaz; boşalabiliyorsa düşünemez.

Manhattan yaşlı bir adamın liseli bir kızı götürmesinin karmaşıklığını asla derinlikli ya da bütünlüklü bir şekilde irdelemiyor; benzer şekilde –ağzı çok iyi laf yapan– Allen da Soon-Yi'den bahsederken bir anda doğru dürüst konuşamaz hale geliyor. 1992'de *Time* için Walter Isaacson'la yaptığı söyleşide Allen, o sırada yeni olan ilişkisinin ahlaken şaibeli yönlerini ahmakça bir tavırla yok saymasıyla bir anda herkesin zihnine kazınan o meşhur sözü sarf etti:

"Gönül ferman dinlemez."

Bir kere duyunca insanın zihnine kazınan sözlerdendi bu; istesek de istemesek de hepimiz bu lafı ezberledik. Haince bir bencillik içeriyor bu laf. Mantıksızlıkla övünme içeriyor. Woody devam

ediyor: "Gönül işlerinde mantık aranmaz. İnsan biriyle tanışıp âşık oluyor, o kadar."[17]

Kancığa yürüdüm.[18]

O yaz yaşananlar yüzünden *Manhattan*'ı seyrederken çok zorlandım. Filmi ancak birkaç seferde bitirebildim. Sosyal medyada bu güçlükten bahsettim, *Manhattan*'ı Trump dolu bir anda izlemenin güçlüğünden. (Trump'ın geçici bir an olacağını umuyordum çılgınca.) "*Manhattan* bir başyapıt! Seninle bir daha işim olmaz Claire!" dedi şahsen tanımadığım (benden yaşlı, beyaz, erkek) bir yazar yanıt olarak. Bu yazar, bazen Valerie Solanas gibi insan türünün erkek yarısını kesip parçalama isteğimden bahsettiğim çok daha sivri medya çıkışlarıma genelde sessiz kalan biriydi. Ama *Manhattan*'ı seyrederken tuhaf hissettiğimi itiraf ettiğim an –galiba filmin "biraz midemi bulandırdı"ğını söylemiştim– bu adam benimle bir daha ömrü hayatı boyunca konuşmayacağını beyan ederek hesabımı takipten çıktı.

Adamın görevim olduğunu düşündüğü şeyde çuvallamıştım: Kendi ahlak yargılarımı, takıntılarımı –kendi duygularımı– bir kenara koyup dâhiyi takdir edememiştim. Ama bu noktada gerçekten daha duygusal davranan kimdi acaba? Sanal bir odadan kapıyı çarpıp çıkan kendisiydi.

İlerleyen aylarda bu konuşmayı birçok erkekle tekrar ettim; akıllısı aptalı, genci yaşlısı, hepsi bana şunu dedi: "*Manhattan*'ı sadece estetik açıdan değerlendirmelisin!"

Manhattan'ı izlemek Woody'nin gerçek hayattaki sapkınlığını anımsattığı için güç olsa da tam tersinin geçerli olduğu durumlar da vardı. "Cosby Ailesi"ni seyretmek neredeyse imkânsızdı çünkü herkesin gönlünü fethetmiş o mızmız Cliff Huxtable, tanıdığımız Bill Cosby'den bambaşka biriydi.

Bu tartışmalar ilerleyen aylarda daha da alevlendi. Belki geriye dönüp bakınca öyle geliyor insana ama sanki bardağı taşıran son damlaya yaklaşıyorduk da Ekim 2017'de gerçekten taştı. İçinde bulunduğumuz yeni çağa Harvey Weinstein vesilesiyle girmemiz hep çok tuhaf geliyor bana. Toplumsal bir öfke nöbeti için yeterli gerekçemiz vardı aslında: Dediğim gibi Cosby davası epeydir sürüyordu; ayrıca Bertolucci, Roger Ailes, Bill O'Reilly'ye dair de bir sürü hikâye duymuştuk, bir de tabii sonu gelmeyen Trump suçlamaları vardı.

Yine de hiçbir şey olmuyor gibiydi, hiçbirinin önemi yoktu sanki. Ama illa bir noktada önemli görülen bir şey de çıkacaktı ve işte: Weinstein. Jodi Kantor ile Megan Twohey, Weinstein olayını açığa çıkardı – hiçbir tepki almadan, sistematik bir şekilde süren istismarlar içeren bir hikâye. Bardağı taşıran son damla nedense bu hikâye oldu. Aslında siyah aktivist Tarana Burke, tacize uğrayan ve cinsiyet ayrımcılığına maruz kalan kadınları desteklemek için Me Too hareketini bundan on yıl önce (daha sonraki haliyle kıyaslandığında daha ziyade çevrimdışı bir sistem olarak) kurmuştu. Weinstein suçlamaları kamuoyunda duyulduktan sonra #MeToo etiketi Alyssa Milano tarafından tweet edilince birkaç gün içinde geniş kitlelere yayıldı. 7 Ekim 2017 gecesi atılan milyonlarca tweet'in üstüne milyonlarcası eklendi. Sonraki haftalarda Louis C.K., Matt Lauer, Charlie Rose, Al Franken ve her sektörden erkekle ilgili suçlamalar yağdı – benim sektörüm de dahil.

Daha önce "biz" kelimesinin bir görüş birliği iması içermesinden, hatta okuru bir görüş birliğine zorlamasından yakınmıştım. Ama "biz" kelimesinin bir diğer kullanımı da bu. "Biz" kelimesi utanca karşı bir saldırıya dönüşebiliyor. Bir büyüteç, bir megafon olabiliyor.

Olaylardan sonra insanlar kahramanlarıyla ilgili ne yapacaklarını şaşırmış haldelerdi. Tek başıma kara kara düşündüğüm konu birden kamusal bir meseleye dönüştü. "Sanatı sanatçıdan ayırmalı mıyız?" sorusunun kapsamı, herkesi içine alacak şekilde genişledi.

Gençliğimde günlüğüme yazdığım gibi: "Bugünlerde erkeklere epey sinir oluyorum." 2017'nin sonbaharında da erkeklere epey sinir oluyordum; birçok kadın genel olarak erkeklere sinir oluyordu. Birçok erkek de erkeklere sinir oluyordu. Patriyarklara bile patriyarkadan gına gelmişti.

Ama hepsine değil! Bir erkek yazarla –manidar bir şekilde Manhattan'daki– akşam yemeğinde *Manhattan*'ı tartıştık. Klişe edebiyatçı rolünü sözde alayla ama aslında gerçekten sahiplenen bir yazardı bu – kravatlar, ceketler, içten içe bir kadın düşmanlığı, su bardağından içilen kahverengi içki. Hep biraz gözümü korkutmuştur. Met Breuer'ın alt katındaki soğuk, mermer kaplı, son derece pahalı bir lokantadaydık. Biftek gibi basit bir şey de yemiyorduk, daha ilginç, çayırlarda ya da ormanlarda özgürce sekerek koşan bir şeyler yiyorduk. Kısacası, medeniyetin bağrındaydık. Belki de en büyük yırtıcı hayvana dönüşmüş olmamız bizi zavallı Mariel Hemingway'le ilgili ne yapmamız gerektiğinden daha çok endişelendirmeliydi.

Gergindim, suçüstü basılacakmışım gibi hissediyordum. Suçum neydi peki? Kadın olmak mı?

Konuşmamız bir tiyatro oyunu gibiydi:

Kadın yazar: "Yani, çok mantıklı değil."

Erkek yazar, sertçe: "Ne demek istiyorsun?"

"Ee, her şey biraz klişe gibi. Yani Isaac kızın liseli olmasını pek dert etmiyor gibi."

"Yo yo yo, bu konuda çok kötü hissediyor."

"Bu konuda espriler yapıyor ama asla kötü hissetmiyor, en azından yeterince değil."

Erkek yazar: "Sen Soon-Yi'yi düşünüyorsun – o olayın filmi etkilemesine izin veriyorsun. Sana hiç yakıştıramadım."

Erkek yazarın karşısında saygın biri vardı. Edebiyat kuramı okumuştum. Eleştirmenlerin yaşamöyküsü yanılsaması (*biographical fallacy*) kuramını onyıllardır savunduklarını biliyordum – Yeni Eleştiri hareketi, genelde 20. yüzyılın ilk yarısı yazan Amerikalılar, eserlerin yaratıcılarından bütünüyle ayrılması gerektiği fikrini iyice yaymıştı (bu insanın aklına delice bir Protestan fikri olan *sola scriptura*'yı getiriyor, bu fikre göre İncil'i bütün ilke ve uygulamaların tek kaynağı olarak görmemiz gerekiyor – bunun yol açtığı sorunları hepimiz gayet iyi biliyoruz). Cleanth Brooks (blues müzisyenleri dışında bu kadar havalı bir isme sahip başka hiç kimse yok) *The Well Wrought Urn* (İyi Dövülmüş Vazo) kitabında, bir şiirin tarihi –dolayısıyla da biyografik– bağlamı dışında değerlendirilmesi gerektiğini yazıyordu; en azından "bir şiirin şiir olarak ne dediğini olabildiğince yakından incelemek"[19] için elimizden geleni yapmalıydık. Buna on üç yaşımdaki bilmiş tavrımla yanıt vermek istiyorum: Yok *deve*. Profesörlerimden biri bir keresinde Yeni Eleştirmenlerin eleştirilerini eleştirmiş ve eseri yaratıcıdan ayırma sebeplerinin ahlaki ya da estetik bir ideale dayanmadığını ama Avrupa kütüphanelerine uzak, tek bir ana kaynağa bile ulaşılamayan Amerikan taşrasında dağınık halde yaşamaları olduğunu söylemişti. Belki de kısmen bu tarihsel sebeplerle şekillenmiş ideal okuma yüzünden herifler şimdi bana *Manhattan*'ı nasıl izlemem gerektiğini anlatıyorlar.

Ama o gece lokantada bunlar aklıma gelmedi. O gece mantıklı düşünmüyordum. Tam aksine. Düzene karşı gelmedim. Yaşamöyküsünü ısrarla filmden ayrı tutmanın kimin lehine olduğunu

sorgulamadım. Yapıda bir hata olduğunu hissetsem de üstünde pek durmadım; ayrıca bir kadeh martini içmiştim. Onun yerine yan çizdim. Yani kadın yazar yan çizdi.

"Bence kendi başına da iğreti, Soon-Yi'yi bilmesen bile."

"Geç bunları. Filmi gerçekten sadece estetik değerleri üzerinden değerlendirmen lazım."

"Peki filmi nesnel bir bakışla estetik olarak iyi yapan ne?"

Erkek yazar "denge ve zarafet"e dair sözde zekice birkaç laf etti.

Lokantada çatal bıçakların sesleri yankılandı, gümüşler kendi aralarında konuşuyorlardı sanki; etli butlu insanların ahlak, estetik ve hislere dair har gürünün altından –belki de üstünden– akan daha berrak ve duru bir sohbet.

Keşke kadın yazar o noktada lafı gediğine koysaydı ama koyamadı. Kendinden şüphe etti.

Kimin bakışı daha berraktı: Yönetmenin kadınlara yaklaşımına, kendi geçmişinde kızlarla girdiği ilişkilere rahatsızlık duymadan bakma becerisine –hatta ayrıcalığına– sahip olan kişi mi? Sanata bakarken yaşamöyküsü yanılgısına kapılmayan mı? Yoksa görünürde projeye hayat veren tatsızlıkları ve arzuları ister istemez fark eden –belki de hisseden– kişi mi?

Gerçekten soruyorum.

Peki nesnellikleriyle övünen bu izleyiciler gerçekten o kadar nesnel miydi? Woody Allen'ın dehası genelde kendini suçlayabilmesi; *Manhattan*'da ise kendini suçlamanın önüne çıkan en büyük engelde tökezliyor, üstüne bir yeniyetmeyi beceriyor, sonra da bu filmi onun başyapıtı saymamız mı bekleniyor?

Bu adamlar tam olarak neyi savunuyorlar? Filmi mi? Yoksa başka bir şeyi mi?

Bence *Manhattan*'ın kız dostu-kadın düşmanı hikâyesi Soon-Yi kasırgası hiç kopmasaydı da rahatsız edici olurdu ama bunu hiçbir

zaman bilemeyeceğiz ve mesele tam da bunu hiçbir zaman bilemeyecek olmamız.

Erkekler, kadınların Woody Allen'a neden bu kadar kızdıklarını öğrenmek istediklerini söylüyorlar. Ne de olsa büyük bir sanat eserinin insanlara bir şeyler hissettirmesi bekleniyor. Ama ben *Manhattan*'ın midemi bulandırdığını söylediğimde bir adam bana, *Hayır, o his olmaz. Bu yanlış his*, diyor. Otoriteye dayanarak konuşuyor: *Manhattan* bir dehanın eseri. Ama kime göre? Otorite, yaşamın esere dokunamayacağını söylüyor. Otorite, sanatçının yaşamöyküsünün bir yanılgı olduğunu söylüyor. Otorite, eserin ideal bir düzlemde (tarihsiz, dağlık, karlı, saf) var olduğuna inanıyor. Otorite, nesnenin geçmişine dair bilginin insanda doğal olarak uyandırdığı hisleri yok sayıyor. Otorite, böyle ayrıntılara burun kıvırıyor. Otorite, eserin geçmişten, tarihten bağımsız olarak takdir edilebileceğini öne sürüyor. Otorite, izleyicinin karşısında ve erkek yaratıcının safında yer alıyor.

Bir şey fark ettim: Tarihe ya da geçmişe karşı duyarsız olmadığımı fark ettim. Bu lükse (şimdilik) ancak tarihin galipleri (erkekler) sahip.

Haklıyım ya da haksızım demiyorum. Ama ben izleyiciyim. Bir izleyici olarak gerçekleri kabul etmeye çalışıyorum: Soon-Yi'yle ilgili bilgilerimiz *Manhattan* filmini etkiliyor; ama Soon-Yi'den bağımsız olarak da sağduyusuz ve sağgörüsüz bir film bu; bununla birlikte bir sürü güzel yanı da var. Bunların hepsi aynı anda doğru olabilir. Allen'ın geçmişinin bir önemi olmaması gerektiğini söylemek, Allen'ın geçmişini *önemsiz kılmıyor*.

Ben, izleyicinin hikâyesini anlatmak istiyordum. İzleyici bir şeyler izlemek, okumak ya da dinlemek istiyor. Bu sayede izleyici oluyor. Ama etrafıma baktığımda izleyicinin yeni bir görevi olduğunu fark ettim. İçinde bulunduğum, acı gerçeklerin yüzümüze

vurulduğu o tarihi anda izleyici başka bir şeye dönüşmüştü: yeni yeni canavarlar tarafından tekrar tekrar öfkelendirilen bir gruba. İzleyici, canavarı dramatik bir şekilde kınamaya bayılıyor. İzleyici bir Kevin Spacey filmi daha seyretmeyi reddederek sırtını dönüyor.

İzleyici kalbinde saf, erdemli ve doğru hisler besliyor olabilir. Ama belki asıl mesele başka bir şeydir.

İnsan ahlaken bir şeyler hissettiğinde hemen ardından kendini tebrik ediyor. Hislerini etik bir dille ifade edip bunu yaparken kendini takdir ediyor. Bizi hislerimiz yönetiyor, dili bu hislere göre biçimlendiriyoruz. Erdemlerimizi başkalarına iletmek çok önemli, garip bir şekilde de heyecan verici geliyor bize.

Hatırlatma: "Siz" değil, "biz" değil, "ben". Sahiplenmekten kaçınmayı bırakın. Ben izleyiciyim. İçimde kabul edilemez bir şeylerin yattığını hissedebiliyorum. Doğrucu bir tavırla Woody ile Soon-Yi'ye öfkelenirken bile dört dörtlük bir vatandaş olmadığımın farkındayım. Günlük hayattaki davranışlarım ve düşüncelerim değerlendirildiğinde düzgün biriyim. Ama aynı zamanda başka bir şeyim, daha sakıncalı bir şey. Victoria Çağı'ndakiler bu hissi iyi biliyordu; bu yüzden bize Dorian Gray ya da Jekyll ve Hyde gibi keskin bir şekilde ikiye bölünmüş karakterler verdiler. İnsanlık hali bu sanırım, kendi kötülüğümüze dair alttan alta hissettiğimiz bu şüphe. Korkunç şeyler yapan insanlar bizi bu yüzden bu kadar büyülüyor. O korkunçluk içimizde –içimde– bir şey uyandırıyor, onun bende de olduğunu fark ediyor, bu farkındalık yüzünden dehşete düşüyorum, sonra da mevzubahis canavarı büyük bir abartıyla bağıra çağıra kınamaktan zevk alıyorum.

Canavarların kamusal alanda kınanmasını, yanlış yönlendirme niyetiyle incelikle işlenmiş bir psikolojik tiyatro sayabiliriz: Burada görülecek bir şey yok. Ben canavar değilim. Ama baksana, şuradaki şu adamı bir incelesen iyi olur.

Bu ötekini suçlama içgüdüsü aslında siyasi bir içgüdü. Daha önceden "biz" kelimesinden bahsettim. "Biz" sorumluluktan kaçmanın bir yolu olabilir. Bir megafon olabilir. Ama aynı zamanda birilerini dışlamanın bir yolu olabilir. Biz onlara karşı. Ahlaklı kişiler ahlaksızlara karşı. Biz daha haklı olalım diye başkasını haksız sayma yöntemi.

2. BÖLÜM

LEKE

MICHAEL JACKSON

Bu adamlara canavar dedim, dünyanın geri kalanı da öyle dedi. Ama canavar kelimesinin gerçek anlamı neydi?

Bu kelimenin hoşuma giden yanları vardı: abartılı bir kelime, eril, testiküler, eski dünyaya ait. Kıllı bir kelime, dişli. İnsanın canını sıkan bir şey anlamına geliyor. Sözlüğe göre korkutucu bir şey, devasa bir şey, başarılı bir şey (gişe canavarı) anlamlarında kullanılıyor.

Jenny Offill'in *Eş* romanını okuduktan sonra "canavar" kelimesi benim için yeni bir anlam kazandı – özellikle de Offill'in "sanat canavarları" dediği kişilerle ilgili paragraftan sonra. Bu bölüm çevremdeki kadın yazarlar ve sanatçılar arasında çok paylaşıldı:

> Planım hiç evlenmemekti. Onun yerine sanat canavarı olacaktım. Kadınlardan neredeyse hiç sanat canavarı çıkmaz çünkü sanat canavarları sadece sanatla ilgilenirler, gündelik şeylerle asla. Nabokov şemsiyesini bile kendisi kapatmazdı. Pullarını onun yerine Vera yalardı.[20]

Doğrusu, pul yalamaktan *nefret* ediyorum. Bir *sanat canavarı*, dedim kendi kendime bunu okuyunca. Evet, ben de bir sanat canavarı olmak isterim. Arkadaşlarım da benzer hisler içindeydi. Bir sanatçı olan Victoria günlerce "sanat canavarı" diye sayıkladı.

"Canavar" kelimesi giderek daha karmaşık görünüyordu, ama aynı zamanda fazla basitti, canavar demek kolaya kaçmak gibi geliyordu.

Kelimenin sınırlarını zorlamaya, nüansları (canavarca) ezip geçmesini engellemeye başladım. Bu bağlamda canavar ötekine ait bir şey. Canavar ben değilim, biz değiliz. "Canavar", karşımızdakinin asla benzeyemeyeceğimiz kadar korkunç biri olabileceği –hatta kesin öyle olduğu– anlamına gelir.

#MeToo'nun o ilk, acı döneminde, mağdurlar birbirlerinden güç alıp failleri ifşa ederken meydanlarda görünürde sonu gelmeyen bir canavar geçidi yapılıyordu. Bu erkeklerin her yerde olduğunu görmeye başladık (gerçi bunu zaten biliyorduk). Bu, kurbanlarının da her yerde olduğu anlamına geliyordu. O sessiz, görünmez yığınları düşündükçe "canavar" kelimesinin odağı yanlış yere çektiğine kanaat getirmeye başladım. "Canavar" deyince canavarlara odaklanıyoruz – bulundukları ortamdaki oksijeni tüketen tarihöncesinin karizmatik dev yaratıklarına. Bütün canavarları ve yaptıkları bütün kötülükleri sıralamak çok kolay olurdu ama bu ne amaca hizmet edecek? Şöyle düşündüm: Onlara canavar demek, canavarlıkları üzerine yazmak, yaptıkları canavarlıkların dökümünü almak hikâyenin kalbindeki yerlerini korumaktan başka neye yarar ki?

Ben de aynı suçu işlemiştim – ne de olsa sürekli Polanski'ye dönen, onu son kitabında bir tür duygusal korkuluk olarak kullanan, sonra bu kitapta yine onu ele alıp onu kendi canavarına dönüştüren bendim.

Benim bildiğim feminizm, kusur bulan türde bir feminizmdi. Parmak uzatan bir feminizm – *j'accuse.** Benim bildiğim kadarıyla iki varoluş biçimi vardı: Erkeklere canavar diyen bir feminist olabilirdiniz ya da sorunu görmezden gelebilirdiniz. Ben kendimi

* (Fr.) "Suçluyorum", Émile Zola'nın, Dreyfus Olayı'na tepki olarak yazdığı açık mektubun başlığı. (ç.n.)

feminist olarak tanımlıyordum ama aynı zamanda hikâyenin parmak uzatmaktan ibaret olmadığına dair de bir şüphe vardı içimde. İhbar edip ceza veren feminizm bir kapan gibi gelmeye başlamıştı bana. Benim anladığım şekliyle feminizm özünde liberal bir ideolojiydi ve giderek sola kayan siyasi görüşümle, ayrıca büyük resme bakıp materyal gücün hangi noktalarda nasıl birleştiğini görme arzumla çelişiyordu. Siyasi benliğimin bu iki parçası gergin bir şekilde yan yana duruyordu. Her halükârda birine canavar demek, eserleriyle ilgili ne yapılacağı sorunsalını çözmüyordu. Polanski'yi istediğim kadar kınayayım, işleri hâlâ hitap ediyordu bana. Bir türlü kurtulamadığım bu ilgi –işleri yok saymaya karşı gösterdiğim bu direnç– kimliğime dair algılarımı çarpıtıyordu. Bana feministlik iddiamı sorgulatıyordu (ve başkalarına da).

Başta canavarların ürettikleri sanatla ilgili ne yapmamız gerektiğini sormuştum. Ama konu üzerine düşündükçe aslında yönerge türü bir şey peşinde olmadığımı fark ettim. İki tane anı kitabım var, bu da sanırım bir anı yazarı olduğum anlamına geliyor ama kendimi çok rahat hissettiğim bir etiket değil bu. Bir anı yazarı olarak yıllarca yönerge ile bildirgeyi birbirinden ayırmaya çalıştım. İyi bir anı kitabı, yazarın hayatını anlatır; okura kendi hayatıyla ne yapması gerektiğini söylemez. Burada da benzer bir içgüdüyle hareket ettiğimi fark ediyordum: İlgimi çeken şey, kesin bir çözüm bulmak değil, sorunu teşrih etmekti. Bu eserleri tükettiğimizde *ne* oluyor?

"Canavar" kelimesine böyle serinkanlılık ve merakla, yoğun bir anlama hevesiyle yaklaşınca kelime gücünü kaybediyor. Biraz komik, abartılı ya da hadi sözümüzü sakınmayalım, histerik gelmeye başlıyor insanın gözüne.

Bir de tabii ki kimse sadece bir canavar değildir. İnsanlar karmaşıktır. Birine canavar demek, onları benliklerinin tek bir yönüne mahkûm etmek demektir.

(Belki de Offill'in demek istediği şeylerden biri de buydu; kadınlar sadece tek şey, sadece sanat canavarı olamıyorlar. Hayatın geri kalanını unutma lüksleri yok.)

Son yıllarda Polanski'yi, Woody Allen'ı, sevdiğim bütün bu karışık erkekleri düşünürken kelimenin benim için yeni bir anlam kazandığını fark ettim. Daha nüanslı, daha temel bir anlama geliyordu benim için artık. *Davranışları, eseri kendisinden bağımsız ele alma yetimizi engelleyen kişi* anlamına geliyordu.

Benim gözümde canavar, yaşamöyküsünün birtakım karanlık taraflarından ayrı görülemeyen sanatçıydı. (Bu belki aydınlık taraflar için de geçerlidir. Belki altın varaklı canavarlar da vardır. Ama bu olasılık dışı duruyor, en iyi ihtimalle ender rastlanacak bir şey.)

"Canavar" kelimesinin yetersizliği, bir gün tarihçi ve müzik eleştirmeni bir arkadaşımla Michael Jackson sorunsalı üzerine yazışırken iyice ortaya çıktı. Arkadaşım (bana zarif gelen telgraf tarzı mesaj dilinde) şöyle yazdı:

> *Şu an MJ'in müziğini estetik-ahlak terazisine oturttum, yani Jackson 5 parçaları okey mi mesela? ama orada da başka açıdan çocuk istismarı ya da sömürüsü vardı – michael'ın istismarı. peki ya "don't stop til you get enough" ve "rock with you" çağları – o zamanlar daha başlamamıştı herhalde? ama leke geçmişe de yayılıyor mu? herhalde insanın dışarıda bir yerde duyduğunda kendini müziğe kaptırmaması zor, tıpkı Polanski filmlerinde olduğu gibi.*[21]

Bu leke imgesi ânında zihnimi ele geçirdi (beyazlatılmış lekesiz teniyle Michael Jackson bağlamında özellikle güçlü bir imgeydi bu).

"Canavar" kelimesi öfke dolu bir çanta gibi; hem öfkeyle telaffuz ediliyor hem de duyan kişide –söz konusu canavarın arkadaşı da olsa düşmanı da– öfke uyandırıyor. Leke bu açıdan da farklı

bir imge. Leke, bildiğiniz üzücü bir şey. Kalıcı bir hüzün uyandırıyor insanda.

Kimse sevdiği şeyin lekelenmesini istemez. Leke birden oluşuverir.

Birkaç hafta sonra bir *diner*'da kahvaltı ederken "I Want You Back" çalmaya başlayınca eleştirmenin Michael Jackson'la ilgili sözlerini düşündüm. Oturduğum yüksek taburede elimde olmadan kıpırdanmıştım. Tam eleştirmen arkadaşımın dediği olmuştu – havada yayılan müziğinin çekimine kapılmıştım. Yine de ânı bozan bir şeyler de vardı. Sakin sakin patates mücverimi yerken (bir şekilde) korkunç bir şeylerin olduğu hissiyle boğuşuyordum.

Leke böyle işliyor. Yaşamöyküsü şarkının rengini değiştiriyor, ardından şarkı *diner*'daki güneşli ânın rengini değiştiriyor. Bu renk değişimi bize bağlı değil. Lekenin doğası bize bağlı değil. Çoktan oldu bitti bile. Her yere temas ediyor. Hoşumuza gitsin gitmesin, sanat eserini daha farklı bir tonda algılamaya başlıyoruz.

Eserin lekelenmesi, felsefi bir karar alma meselesinden ziyade bir yararcılık meselesi ya da sadece çıplak gerçeklik. Leke metaforu bu yüzden bu kadar kuvvetli: ani, kalıcı ve her şeyin ötesinde acımasız bir şekilde gerçek. Leke birden oluveren bir şey. Leke bir tercih değil. Leke aldığımız bir karar değil.

Kalıcı oluşu da bir tercih değil.

Biri sanatı sanatçıdan ayırmamız gerektiğini söylediğinde aslında lekeyi çıkarın, diyor. Eserin lekesini silin. Ama leke böyle işlemiyor.

Kadehin yere düşüşünü izliyoruz, şarabın bütün halıya yayılıp yayılmayacağına biz karar veremiyoruz.

Leke bir eylemle, tek bir anla başlıyor ama o çıkış ânında kalmıyor, suya atılan bir çay poşeti gibi bütün hayatın rengini değiştirerek ilerliyor. Zamanda hem ileri hem geri gidiyor. Geçmişe yürümezlik ilkesi, pislik sayılabilecek bir hareket yaptıysanız aslında eskiden beri bir pislik olduğunuzu söylüyor. Kulağa havalı

gelen bu formül, benim de havasızlıktan boğularak yaşadıklarımı bir sisteme oturtuyor. Şimdiki ânın geçmişi baştan yazabileceğini, geçmişi yeni bir gerçekle boyayabileceğini yaşayarak gördüm. Bir kadın başına gelen bir şeyi anlatıyor, bir taciz ifşa ediliyor ve leke geçmişe yolculuk ediyor; faili sadece taciz ânında ya da tacizden sonraki anda değil ama suçu işlemeden önceki anlarında da etkiliyor ve tanımlıyor. Suçu öğrenmek eskiden beri olduğu kişiyi değiştiriyor. Bilgi bir zaman yolcusu, çünkü edindiğimiz yeni bilgiyle o kişiye dair algımız dönüşüm geçiriyor.

Bu tür bilgiler yüzünden insanlar kendilerine tuhaf, tamamen kişiye özgü kurallar koyuyor – şahsen ben Polanski'nin Samantha Gailey'ye tecavüz etmeden önceki filmlerini daha kolay seyrediyorum. Ama aynı zamanda avcı ve tecavüzcü Polanski, olağanüstü yetenekli Leh sanat öğrencisi, *wunderkind*, Holokost'tan kurtulmuş Polanski'yle iç içe geçiyor. Dijital platformlarda *Sudaki Bıçak*'ı seyredince paramız o suçsuz, genç Polanski'ye gitsin istiyoruz. Bu korkunç, yaşlı suçluyu nasıl pas geçebiliriz? Geçemeyiz. Yaptığı şeye dair bilgimizi bile pas geçemeyiz. Lekeyi pas geçemeyiz. Leke yaşamda da eserde de iz bırakıyor.

Leke, canavara dönüşecek çocuğa da temas edecek kadar geriye gidiyor mu? Ya o çocuğun kendisine yapılan şeylerle ilgili tecrübeleri? Eleştirmen arkadaşımın dediği gibi, çocuk MJ istismarcı bir çevrede büyüdü. Bu istismar da zamanda yolculuk yapıyor – geleceğe gidiyor. Buna nedensellik diyoruz. Erkeklerin korkunç eylemleri arkasında bir sebep arıyor ve bulduğumuz açıklamada duruyoruz. Kendi kendimize, MJ'in suçunun çocukken sömürülmesinden ileri geldiğini söylüyoruz; Polanski'nin suçunu Holokost'u yaşamasına ve karısının dehşet verici bir cinayete kurban gitmesine bağlıyoruz; R. Kelly'nin suçunu ise kendi çocukluğunda (muhtemelen) cinsel istismara uğramış olmasına. Canavarlıkları bu şekilde açıklıyoruz.

Her halükârda istesek de istemesek de lekeli bir eserle karşı karşıya kalıyoruz. Eylem, değdiği her yeri lekeliyor. (Aynı zamanda "I Want You Back" her zamanki gibi güzel geliyor kulağa.) Hiçbirimiz Michael Jackson'la ilgili bildiklerimizi bilmek *istemiyoruz*. Onu sevmeye devam etmek istiyorduk biz. *Leaving Neverland* (Neverland'i Terk Etmek) belgeseli yayınlandığında aslında kimse seyretmek istemedi. Yapmak zorunda olduğumuz tatsız bir görev olarak gördük bunu. Mağdurlara, yaşadıklarına tanıklık etmemiz gerektiğini hissettik. (Ama neden "biz"e sığınıyorum? Bu o dönemde ortak bir sorumluluk gibi geldiğinden mi?)

Canavarlıktan, lekelerden bunalmıştım; belgeseli izlemeyi aylarca erteledim. Ama yine de içeriğini biliyordum – günümüzde bilginin yayılma yoluyla, internetle öğrenmiştim, yani bilgiyi ben edinmemiştim de üstüme boca edilmişti sanki, gözeneklerden cildime nüfuz etmişti ya da buhar gibi solumuştum onu. Jackson'ın canavarlığı, hoşuma gitse de gitmese de teyit edilmişti. Artık biliyordum. Bilmek istiyor muydum peki?

Sorun şu ki, birinin hayatıyla ilgili ne kadar şey bildiğimiz bizim kontrolümüzde değil. Bilgiye maruz kalıyoruz. *Seinfeld*'i açıyoruz ve istesek de istemesek de aklımıza Michael Richards'ın ırkçı söylemi geliyor. Bilgiçliğe giden bu yolculuk kitle iletişim araçlarının doğumuyla başladı, geçtiğimiz yüzyılda hızlandı ve içinde bulunduğumuz anda olgunlaştı. Yaşamöykülerinden artık kaçış yok. Kendi yaşamım süresince bile büyük bir dönüşüme tanık oldum bu konuda. Yaşamöyküsü insanın merak ettiği, aradığı, bulmak için uğraştığı bir şeydi. Şimdi gün boyunca kafamıza çarpılıyor.

Benim gençliğimde, işlerini sevdiğim sanatçılar hakkında bilgiye ulaşmak zordu. Müzik albümleri ile kitaplar uzay boşluğunda doğuyordu sanki, bağlamları yoktu.

Albümleri sadece kapaklarını sevdiğimiz için alıyorduk. Plak dükkânında saatler geçiriyor, kutulardaki albümleri teker teker inceliyor, bir şeyin –yazı tipi, fotoğraf ya da havasının– dikkatimizi çekmesini bekliyorduk. Albümler esrarengiz nesnelerdi. *Rolling Stone*'un ya da NME'nin bahsedeceği kadar kıymetli değilse elinde tuttuğun şeyin tam ne olduğunu bilmek neredeyse imkânsızdı.

Yaşamöyküsü insanın parmaklarının arasından kayıp giden bir şeydi. Bir arkadaşım 1970'lerin sonu, 1980'lerin başında çocukken The Beatles'la ilgili yeni bir kitap bulma umuduyla kitapçıyı nasıl sürekli talan ettiğini anlatıyor. Ama hiçbir zaman olmuyormuş.

Sanat eserine ulaşmak bile zordu. Ava çıkmanız gerekiyordu. Bir yerlerde sanatın icra edildiğine ama bizim onu kaçırdığımıza dair belli belirsiz, huzursuzluk verici bir hisse kapılırdık hep. Belki New York'ta ya da başka bir büyük şehirde böyle hissetmiyordu insanlar ama Seattle'da –dünyanın bu suyla çevrili ücra köşesinde– kültürlenebilmek için el yordamıyla ilerliyorduk.

Sanatsal bilgiler içeren bazı belgelere neredeyse doğaüstü güçler atfederdik.

Arkadaşlar uzak müzelerde gördükleri resimlerin kartpostallarını yollarlardı; bunların hepsini saklayıp tahta panoma asardım.

Üniversitedeki yurt odamda, masamda Diane Arbus'un bir biyografisi dururdu, bir fetiş nesnesi gibiydi benim için. Diane Arbus *gerçek bir insanmış*. Kimin aklına gelirdi!

Yeniyetmeyken Seattle'ın Üniversite Mahallesi'ndeki bir gazete bayiinde çalışıyordum. Müşteri olmadığı anlarda İngiliz dergilerini, *NME*, *Melody Maker* ve *i-D*'yi karıştırır, dünyanın başka yerlerinde yaşam (ve müzik) izleri bulmaya çalışırdım. Bazen sayılardan birini satın alıp aylarca, hatta yıllarca saklardım.

Lisedeki tarih öğretmenimden Carl Schorske'nin kültürel tarih kitabı *Fin-de-Siècle Vienna*'yı (Yüzyılın Sonunda Viyana) ödünç aldım – tamam tamam, çaldım. Bu da bir fetiş nesnesiydi.

Unutmayın ki o dönemde internette sanat eserlerinin resimlerini göremiyordunuz. Carl Schorske ilahımdı. Bir kültür tarihçisi. Rüya gibi geliyordu böyle bir meslek bana. Klimt'le Schiele resimlerinin henüz milyonlarca tıklamayla eskimemiş reprodüksiyonlarının üstünde parmaklarımı gezdiriyordum.

Filmlere dair bilgimin çoğunu Neptune'daki dağar sinemasının gazete kâğıdına bastığı programı takıntılı bir şekilde okuyarak edinmiştim. Her günün altında küçük bir kare içinde gösterimdeki filmin tanıtımı olurdu; o karınca duası gibi yazılmış kutu kutu paragraflar sayesinde George Cukor'ı, *Eraserhead*'i, Sem Peckinpag'ı, *I Am Curious (Yellow)*'u (Meraklıyım [Sarı]) öğrendim. Memleketin her şehrindeki her dağar sinemasında bu posterlerden vardı, bunu daha sonra üniversiteye gittiğimde öğrenecektim. Newtonville'den Palo Atlo'ya, bütün liberal evlerde, bölgedeki bağımsız sinema salonunun sepya takvimi mıknatısla buzdolabına tutturulur, ince gazete kâğıdı en ufak esintide uçuşurdu.

Bu tür belgeler sanat eserlerinin sadece *varlığından* haberdar olmak için gerekliydi; yaratıcılarının yaşamöyküsünü öğrenmek ise hayaldi.

Günümüzde işler böyle yürümüyor. Artık sanatçıların yaşamöykülerinden kaçamıyoruz. Yaşamöyküleriyle dolup taşıyor, yaşamöykülerinden usanıyoruz.

Çağdaş sanatçılar bu yüzden bir ip cambazına dönüşüyor – sözgelimi Harry Styles gibi bir sanatçı son on yılda hakkında paylaşılan bilgi yığınının ortasında gizemini koruyabildiği kadar korumak zorunda. Zaten gizemini koruyabilmesi, bu bilgi dağında bir yerlerde hayret verici bir şekilde gerçek bir insan, bir *ruh* olduğu gerçeğine dayanıyor.

Yaşamöyküsüne erişim daha eski sanatçıları da kapsıyor. Beatles tutkunu arkadaşım artık Beatles'a dair en sıra dışı gerçekten en sıradanına kadar istediğini öğrenebilir. John'ın büyük

büyükbabasının nikâhının tam nerede kıyıldığını mı merak ediyorsunuz? Hemen öğrenebilirsiniz.

Bu bilgi, arkadaşımın o çok sevdiği müziği dinlerken yaşadığı tecrübeye bir katkı sağlıyor mu?

Her şey herkesi ilgilendiriyor; her türlü bilgi için bir talep var, tıpkı (bağlantılı bir şekilde) her türlü porno için bir talep olması gibi.

Belki ben de sizin karşınıza kendi lekemle çıkıyorum – beyaz, orta sınıf bir feminist olmanın lekesiyle. Belki benim çözümlerimin bu tür birine has olduğunu düşünüyorsunuz. Belki ben de daha önce aynı şeyi düşündüm. Belki başta, varacağım sonuçların liberalizmin öğretisini güçlendireceğini varsaydım. Belki sonunda karşılıklı olarak şaşıracağız.

Canavarlığın kaçınılmazlığı internetin temel uğraşı, internet yaşamöykülerinden beslenerek ilerlemeye devam ediyor; internet, kendimize ve başkalarına dair bilgi paylaşımlarımızdan oluşuyor. "İptal kültürü" ifadesi en başta yaşamöyküsüne ulaşma ayrıcalığının bulunduğunu varsayıyor – herkese dair her şeyi bildiğimiz gerçeği üzerine kurulu bir ***kültür*** fikrine.

Biyografik bilgi çağında yaşıyoruz ve herhangi bir kişiye yeterince yakından bakarsanız en azından ufak bir leke bulabilirsiniz üstünde. Bir yaşamöyküsü olan herkes –yani hayattaki herkes– ya *iptal* edildi ya da *iptal* edilmek üzere.

Leke –sızıyor, yayılıyor, şarap gibi koyu renkte, kaçınılmaz– yaşamöyküsünün ardında bıraktığı şey. Suçu insan işliyor ama lekelenen eser oluyor. Biz izleyicilerin de bu durumla başa çıkması gerekiyor.

3. BÖLÜM

HAYRANLAR

J.K. ROWLING

İnsanlık tarihi içinde bulunduğumuz şu an bir hayranlar döneminde yaşadığımız herkesçe bilinen bir gerçek. Sanatçının yaşamöyküsünün önemi arttıkça ve gölgesi olan iptal kültürü büyüdükçe hayranlık kültürü de giderek yayılıyor. Otomatik yeniden üretilebilirlik çağının bu iyice hızlanmış son noktasında hayran hem hor görülüyor hem yüceltiliyor. Yeniden üretilmek için tasarlanan iş, geniş bir tüketici kitlesine ihtiyaç duyuyor. Piyasanın yürüyebilmesi için izleyicinin "ben"den "biz"e geçmesi lazım. Hayranlar olarak hayati bir önemimiz var ama özel değiliz. Hiçbir zaman yalnız kalmıyoruz, hep bir kalabalığın içindeyiz. Beatles'a döktüğümüz gözyaşları, her zaman kolektif gözyaşlarıydı.

Hayran, mecburen çokünitelı bir organizmanın bir parçası olmasına rağmen hayranlığının şiddetini eşsiz sanıyor. Seyirci, bir sanat eserini tüketen kişidir, tükettiği sanat eseri seyirciyi *tanımlamaz*. Bir hayran ise bir tüketiciden fazlasıdır, tüketicinin ötesidir, aynı zamanda tükenen bir tüketicidir. Kimliğinin bir parçasını sanat eserinden çalar; sanat eseri ise önemini hayrandan çaldığıyla kazanır. Hayran, sanat eseriyle tanımlanır olur. Özel bir rolü vardır hayranın ve bu, imtiyazlı olduğu anlamına gelir. (Kültür üreticileri bu imtiyazlı konumu seve seve kullanıyor, dağıtıyor, satıyor, kâra çeviriyor.)

Çağımızda herkes bir şeylere "takmış" durumda. "Iris Murdoch'ın ilk romanlarına taktım." "Phở Bắc yemeğindeki dana döşe taktım." "Bu göz kalemine taktım."

Bu çatıda takıntının çok belirli bir işlevi var: Söz konusu şeyi/eseri/nesneyi en ihtiraslı şekilde takdir eden imtiyazlı kişi olduğumuzu gösterme. Hayran olduğum, süper hayran olduğum, ultra hayran olduğum, gerçekten bu hayranlıkla tanımlandığım, bu şeyin benim kişiliğim olduğu, onun ben olduğu, benim o olduğum anlamına geliyor bu. Mesele sadece sevdiğiniz şeyin (yani tükettiğiniz şeyin, yani piyasaya katkıda bulunuş biçiminizin) kim olduğunuzdan daha önemli bir hale gelmesi değil; mesele, ikisinin aynı şeye dönüşmesi.

Bu kullanım, takıntının sulandırılmış bir biçimi. Benim hayatım boyunca yakından aşina olduğum takıntı değil bu. *Gerçek* takıntı değil. Gerçek takıntı, ne kadar kurtulmaya çalışırsanız çalışın zihninizden atamadığınız bir uğultudur. İçine düştüğünüz, kurtulma ihtimalinizin olmadığı bir kuyudur. İnsana ölümcül gelen bir hastalıktır.

Takıntı, gerçek takıntı *labradoodle*, Doritos Cool Ranch ya da Richard Siken'ın şiirleri gibi gerçekten harika bir şeye karşı hissettikleriniz değildir. Gerçek takıntı etlidir, kanlıdır; gerçek takıntının *sonuçları* vardır.

Kelimenin bu yeni kullanımı gerçek takıntının risklerini ortadan kaldırıp tüketilen şeye yansıtıyor. Takıntıya takıntılı biri olarak bu durumu kınıyorum!

Ama ilginçtir ki bu hayranlık hali, eseri yaşamöyküsünün önüne koymamıza sebep olmuyor. Sevdiğiniz şey önem kazanınca, sizi tanımlamaya başlayınca, bir takıntıya dönüşünce, o zaman sanatçının yaşamöyküsü her zamankinden daha güçlü bir hal alıyor. Sanat eserine hayranlık duymakla, eseri tüketmekle kalmıyor, o esere dönüşüyorsunuz. Bu yüzden yaratıcısıyla yeni, çok daha yakın bir

ilişki kuruyorsunuz. Bizler, hayranlar, kendimizi sanatçıyla aynı safta görüyoruz. Bu yüzden her yerde karşımıza çıkan sanatçı biyografisi de önem kazanıyor. Leke hayatımızda yer ediniyor, leke bize... bir şeyler hissettiriyor. Canımızı yakıyor.

Sanatçının yaşamöyküsüyle ilişkimizin ne kadar önemli olduğu her an, her yerde tekrar ediliyor. Bu ilişkinin en önemli özelliği de *yakınlık hissi*.

Ünlüler hakkındaki bilgilerimiz bize onları tanıyormuş gibi hissettiriyor. Onlarla samimi olmaya hakkımız varmış gibi hissediyoruz. Gördüğüm kadarıyla bu his zamanla giderek arttı. Çevrimiçi olduğumuz her yıl spot ışığı altındaki kişilerle daha içli dışlı oluyoruz.

"Parasosyal ilişki" ifadesi fazla bilinmeyen bir sosyolojik terimken internetle ilgili sürekli kullanılmaya başlandı; kullanımındaki bu yaygınlaşma, betimlediği olgudaki, işlerini sevdiğimiz sanatçılarla gerçek bir duygusal bağımız olduğu inancındaki artışı yansıtıyor.

Bu hisse hepimiz aşinayız. Bir sanatçının işini sevmekten daha farklı bu: Sanatçıyı şahsen tanıdığınızın, onunla arkadaş olduğunuzun, dahası *onun da sizi bir o kadar yakından tanıdığı* hissi bu. Siz onların yaşamöyküsüne hâkimsiniz ve tuhaf, mantıksız, tamamen duygusal bir akıl yürütmeyle onların da sizin yaşamöykünüzü bildiğine inanıyorsunuz. İnternetin bu "inanılmaz gerçek gelen gerçekdışı" hissi körüklediği malum; hatta bu his sosyal medyanın esas ürünü ve tekrar tekrar sattığı şey, denebilir.

Bu kulağa ürkütücü geliyorsa biraz öyle olduğu için. Ünlülerin yaşamöykülerinin bu denli içine girmek eğlenceli olabiliyor olmasına ama çoğu eğlenceli şey gibi bu, sağlıklı olduğu anlamına gelmiyor. Sosyolog John Durham Peters, parasosyal ilişkilere dair 2010'da yazdığı bir makalede, bu olgunun radyo-televizyon

gazeteciliğiyle ortaya çıkışını inceliyor. Radyocu ve televizyoncular, seyircilerin her birine şahsen sesleniyor gibiydi – kamuya bu şekilde hitap edilmesi tarihsel bağlamda bir kırılmaydı çünkü eskiden konuşmacılar ve oyuncular kalabalıklara topluca seslenirdi. Radyo ve televizyoncuların size şahsen hitap ettiğini görmezden gelemiyordunuz! Peters'ın harikulade bir yalınlıkta bir yorumu var: "Radyo ve televizyonculara yaklaşma biçimimiz bir akıl sağlığı ölçütü."[22] Başka bir deyişle beyinlerimiz, konuşmacı aslında kitlelere hitap ederken doğrudan bizimle konuşuyormuş hissiyle başa çıkacak araçlara sahip değil. Ünlülerin yaşamöykülerine dair engin bilgimiz de –edinmekten çok adeta emiyoruz bu bilgileri– işin içine girince devasa kategori hataları oluşuyor.

Artık içinde bulunduğumuz yapıda sermaye bağlamında tüketici olarak konumumuzla tanımlanıyoruz. Bize lütfedilen güç bu. Biz de bunun karşılığında –büyük bir coşkuyla– zevklerimizle ilgili kararlar verip bu kararları savunuyoruz. Filancaya takıntılı oluyoruz, falancanın mega hayranına dönüşüyoruz. Tercihlerimizin bir önemi varmış gibi davranıyoruz çünkü geç kapitalizmin bize verdiği görev bu. İşin komik yanı, seçtiklerimizin, tercihlerimizin *gerçekten* bir önemi var çünkü illa bir şeylerin önemli olması lazım. Benliklerimiz pis tüketim nesnelerinden oluşuyor ama yine de hisleri olan insanlarız. Bizi tanımayan insanlara karşı bir şeyler hissediyoruz (korkunç bir geç kapitalist aşk üçgenindeki kahramanlar gibi onlar da muhtemelen *onları* tanımayan insanlara karşı bir şeyler hissediyorlar).

Ötekiyle bedensiz bir şekilde bağ kurma fikri (yani internet ekonomisinin temeli) ilk günlerden beri teknolojinin hayaliydi. Peters'a göre radyo teknolojisinin öncüleri, sinyallerin bir beyinden doğrudan bir başka beyne aktarımıyla ilgileniyordu.

İlk teknoloji uzmanlarının idealinde telepati vardı: Düşüncelerin havada iletilmesi, uzak mesafelerdeki insanların bağ kurabilmesi

(ya da herhangi iki insanın bağ kurabilmesi) için en zarif çözüm. Aramızdaki bütün mesafeler bir anda yok olacaktı.

Radyo-televizyon yayınındaki –ya da sanattaki– sorun, bu akışın tek yönlü olması. Konuşmacıdan dinleyiciye, sanatçıdan izleyiciye. Aradığımız şey telepati, kusursuz bir birleşme. Sanat –radyodan, televizyon ya da internetten farklı olarak– bu birleşmenin *anlamlı* bir alternatifi. Sanatçı güçlüklerle dolu yaratıcılık sürecinden geçiyor, bu da seyircinin eseri tüketebilmesi için gerekli koşulları oluşturuyor. Seyirci kendi egosunu, kendi benliğini bir kenara koyup sanatçının inşa ettiği hayale katılıyor. Burada doğru bir ilişki var – ilişki, sayfanın ya da tuvalin üstünde yer alıyor. Ama parasosyal ilişkiler bu şekilde işlemiyor. Parasosyal ilişkiler tüketicide kafa karışıklığı yaratıyor: İlişkinin sanat eserinin dışında da var olduğu inancı uyandırıyor.

Telepati kurmayı başaramayınca yok yere sersemlemiş halde ortalıkta dolanıyoruz.

Bu durum sanatçının çıkarına olabilir (daha çok kitap satar); ama asıl, bu ilişkilerden kâr eden –ve sosyal psikolog ile felsefeci Shoshana Zuboff'un ifadesiyle– bilgilerinizi "davranışsal gelecek pazarları"nda[23] ticaret yapmak için kullanan teknoloji devlerine yarar. Bu açıdan parasosyal ilişkilere giren herkes aslında bir başkasına para kazandıran birer işçidir.

Bu, dinamik lekeyi daha da yıkıcı hale getiriyor – sanatçıya ne kadar bağlanırsak, kimliğimizi ne kadar sanatçı ve sanatına dayanarak biçimlendirirsek, sanatçıyla aramızdaki mesafe ne kadar azalırsa leke yayılmaya başladığında kendimizden bir parçayı kaybetme ihtimalimiz o kadar artıyor.

Bu yüzyılın ilk yirmi yılında çocuklar Harry Potter kitaplarının büyüsüne kapıldı. Bu kısa cümleyle aslında daha şiirsel, daha zor,

daha tuhaf bir şeyi açıklamaya çalışıyorum. 2000'ler ve 2010'larda (hatta bugün) büyüyen çocukların hayal gücü, hayalleri, benliklerine dair algıları Harry Potter tarafından işgal edildi.

Ben de böyle bir çocuğun ebeveyniydim. Harry Potter kitaplarının gece yarısı kitapçılara geleceği akşamlar çocuğumla kitapçılara gittim. Harry Potter festivallerine katıldım. (Oregon Fuar Merkezi'nin sıkıcı kurumsal koridorlarının, sırtlarında pelerinlerle çığlık çığlığa koşuşturan on bir yaşında çocuklarla dolup taşması kadar güzel bir şey olamaz.)

Çocuğum her kitabı çıkar çıkmaz okur, sonra özümseyene dek tekrar tekrar okurdu. Ben daha yavaş okurdum; ailemizin en küçüğüne sesli okurken iyice yavaşlardım. Bu yüzden birinci kitabı, sözgelimi beşinci kitapla aynı anda okuyordum ve Rowling'in ileriki ciltlerdeki kurgu öğelerini hikâyeye ta başından beri nasıl işlediğini görebiliyordum. Bu okura, yakından bakınca her şeyin mantık çerçevesine oturduğu, özel tasarlanmış bir evrenle karşı karşıya olduğu hissi veriyor. Bunun genç okurlara nasıl çekici geleceğini anlamak kolay – özellikle de dünyanın çok mantıksız bir yer olduğunu hissetmeye başlayan genç yetişkinlere.

Kitabın insanları düzene sokmak için kullandığı iki sistem de bağımlılık yapıyordu. Önce Muggle'larla büyücüler ayrılıyor, sonra da büyücüler farklı binalara ayrılıyor. Herkes seçilmiş. Herkesin özel bir kimliği var. Yetişkinleri Myers-Briggs testi yapmaya iten dürtünün aynısını besliyor bu ayrımlar çünkü benliğin parametreleri insanı sonsuz büyülüyor – bu büyülenişin mükâfatı olarak Harry Potter'da olağanüstü bir fikir karşılıyor insanı, aynı parametrelere sahip hayali bir kavme (insan ya da büyücü kavmine) ait olma fikri.

Bir başka deyişle, Harry Potter kitapları, bir yere ait olmak için kolaylıkla çözülebilecek bir sistem sunuyordu – bu özellikle de kendini gerçek dünyaya tam ait hissetmeyenleri için çekiciydi.

Zaten ergenlik öncesi çocukların çoğu böyle hissediyor, özellikle de queer kimliğini keşfetmeye başlayanlar. Harry Potter hayranlığı, Tumblr platformunun büyüdüğü döneme denk geldi, bu aynı zamanda yeni bir tür LGBTQ+ hareketinin büyüdüğü dönemdi... Çocuklar Hogwarts ya da internet gibi soyut topluluklara sığınıyordu. Tam telepati denemezdi buna ama bir telepati hayaliydi.

Kitap okumak her zaman tek taraflı bir fikir akışı içermiştir ama bahsettiğim çocuklar bu tek taraflılığı konuşarak çözdü – birbirleriyle konuşarak. Sayfalar ama sayfalar dolusu *fan fiction* yazdılar. Rowling'in eserine karşılık kendi sanatlarını ürettiler. Kitaplarla sanatsal bir diyaloğa girdikleri, Potter odaklı bir yaratıcı hareket başlattılar: Çocuklarımı Harry and the Potters –"büyücü rock" ya da "bürock" müziğini bulan grup– konserlerine ve Potter Kukla Dostları'nın, kitaplardan yola çıkan çevrimiçi bir parodi dizi hesabının canlı gösterilerine götürüyordum.

Bütün bunlar eğlence için yapılıyordu ama yapılan iş ciddiye alınıyordu. Harry and the Potters'ın konserlerinden özellikle biri hiç aklımdan çıkmıyor; iki kardeşin kurduğu bu aslında gerçekten iyi grup (son derece komik, insanın aklına takılan, punk havasında) şarkılarını genelde Harry'nin bakış açısından söylüyorlar.

Bir ağustos günü Washington, Olympia'daki küçük, sıcak, havasız konser mekânında arkalarda duruyordum; salon hipster ebeveynler ve çocuklarıyla doluydu. Çocuklar sevinçten çıldırmıştı, her şarkıya eşlik ediyor, Voldemort'un karanlık güçlerine karşı savaşmaya ant içiyorlardı; pelerinleri ve uzun Hogwarts atkılarında sıcaktan pişerken bile eğleniyorlardı.

Bir noktada solistle göz göze geldim. Ona manalı manalı gülümsedim, *Bu çocukların Harry Potter takıntıları çok şeker değil mi?* der gibiydim. Bana ters ters baktı; salondaki kolektif fanteziye sonuna kadar sadık kalacağını söylüyordu bakışı. Şeker hiçbir

yanı yoktu yaşananların, ciddi bir şeydi bu. Burada bir yararı olan, gerçek, güçlü bir şeyler yaşanıyordu – bu çocuklara yardımcı olan bir şeyler. (Kardeşlerden biri daha sonra queer komünist hardcore müzik grubu Downton Boys'a katıldı ki düşününce bu çok mantıklı bir geçiş – Harry Potter kültürü birçok yanıyla otoriteye baş kaldırmakla ilgiliydi.)

Bir kulübe ait olma fikri –*seçilmiş olma* fikri– bu çocukları ve gençleri ışıltılı bağlarla birbirine bağlıyordu. Gecenin içinde parlayarak uçtan uca birbirlerine uzanıyorlardı. Bu hepimizin yaşadığı bir şey tabii. Hepimiz telepati kurmak için elimizden geleni yapıyor, Alexander Graham Bell'in vasiyetini yerine getiriyoruz. Ama bu çocuklar için –özellikle de bu queer çocuklar için– Harry Potter hayranı olmak yoğun bir özdeşleşme yoluydu ve bunu, coğrafyası onlara içinde yaşadıkları dünya kadar –hatta daha fazla– gerçek gelen hayali bir diyarda yaşıyorlardı.

J.K. Rowling 2021 yılında İngiltere'de giderek büyüyen "cinsiyet kimliği" hareketine yakınlık duyduğunun sinyallerini vermeye başladı. Rowling, cinsiyetin cinsel organlar tarafından belirlendiğini, dahası bu gerçeği reddetmenin kızlar ile kadınların hayatlarını tehlikeye attığını savunuyordu. Rowling internet sitesine yazdığı bir bildirgede, "kadınlara 'regl olan' ya da 'vulvası olan' insanlar diyen 'kapsayıcı' dil"in kendisinde kaygı uyandırdığını açıkladı. Şöyle diyordu:

> Trans kadınların güvende olmasını istiyorum. Ama aynı zamanda doğuştan kız ya da kadın olanları da tehlikeye atmak istemiyorum. Tuvaletlerle soyunma odalarının kapılarını kendini kadın gören ya da hisseden her erkeğe açtığınızda –ve dediğim gibi artık cinsiyet belirtici sertifikalar ameliyat ya da hormon tedavisi şartı gözetilmeden verilebiliyor– o zaman içeri girmek isteyen her erkeğe, bütün erkeklere kapıyı açmış oluyorsunuz.[24]

İnternette kıyamet koptu. Eskiden Potter'cı olan çocukların çoğu transtı, haklı olarak öfkelenmişlerdi. Ama bu öfkenin altında derin bir üzüntü yatıyordu; sevilen bir şeyin lekelenmesinin üzüntüsü. Rowling'in, ötekiliğin kabul edildiği bir yer masalına aslında dahil olmadıklarını görmüşlerdi.

Transsanız, sevdiğiniz biri transsa ya da sadece Rowling'in kullandığı dile itiraz ediyorsanız, o zaman çocukluğunuzun Harry Potter'la iç içe geçen kısmını ne yapacaksınız? Çocuklar büyük bir kitle pazarlama olayına alet edilmişlerdi – neticede HP kitaplarının sözgelimi Eva Ibbotson'ın cadılı romanlarından gerçekten daha *iyi* olduklarını iddia edebilir miyiz? Bu çocuklar, internet ve kapitalizmin her şeyi birleştiren gücünün son gaz pompaladığı bir rüyaya sürüklenmişlerdi. İşin güzel yanı, bunun sevgi dolu bir rüya olmasıydı, Harry Potter kitaplarının asıl konusu buydu: dışarıda kalanların kabul edildiği ve sevginin kötülüğe üstün geldiği bir yer hayali.

Bu çocukların bir kısmı büyüdüklerinde, bu hayal dünyası ellerinden alındı. Çocukluklarının büyük bir kısmının geçtiği bir masal diyarını mı kaybettiler? Aklıma yeşil bir tepeye açılan kömür ocağı görüntüsü geliyor.

Utancı da düşündüm. Çevrimiçi hayatta hepimiz her an utanma tehlikesiyle karşı karşıyayız. Gözden düşen sanatçı ile hayranı arasındaki bu dinamikte utanç tam olarak nerede yer alıyor? *Utanç* hem kendi hissedebileceğiniz hem başkasının size hissettirebileceği bir şey; utanç duyabilirim ya da sizi utandırabilirim. Bir sanatçıyı sevdiğimizde kendimizi onunla özdeşleştiriyoruz, o zaman lekelendiklerinde onlar adına utanıyor muyuz? Yoksa daha da acımasız bir şekilde utandırmaya mı çalışıyoruz onları; bu özdeşleşmeye kesin bir son vermek istediğimiz için geri dönüşü olmayan bir şekilde

toplumdan dışlıyor muyuz? Belki utanç parasosyal ilişkinin* ana ifade biçimidir. Duygularımız, sevdiğimiz sanatçıların duygularıyla iç içe geçiyor ve tamamen internet çağına özgü, yepyeni biçimlerde savunmasız hale getiriyor bizi. Bu yeni düzende nasıl hareket edeceğimizi, hatta ne hissetmemiz gerektiğini bilmeyişimizden normal bir şey olamaz.

İzleyicilerin televizyon, sinema, internet gibi medya araçlarındaki karakter ya da kişilerle kurdukları tek yönlü duygusal bağ. (ç.n.)

4. BÖLÜM

ELEŞTİRMEN

Yedinci sınıfta bir İngilizce hocam vardı; adı Bayan Smith olsun. Bayan Smith'in son moda yuvarlak kesim, permalı, kahverengi saçları, tüvit bir ceketi ve her konuda olumsuz bir fikri vardı. Tebeşiri sigara gibi tutardı. Çoksatan kitapları asla okumadığını iddia ederdi. O sıralar farkında değildim ama tanıştığım ilk kadın entelektüeldi, bir ikincisiyle de ancak yıllar sonra tanışacaktım.

Galiba Bayan Smith beni o tuhaf yaratığa, profesyonel bir eleştirmene dönüştüren kişi. Bu kısmen, biz ezik yedinci sınıflara umursamazca sarf ettiği ışıltılı ve katı düşüncelerini büyüleyici bulmamdan, kısmen de bana bir gün dersten sonra söylediği bir şeyden kaynaklanıyor. Masasında sandalyeye yaslanarak hiç de nazik sayılmayacak –daha ziyade keskin bir gözlem yaptığını belirten– bir tonla, "Claire" demişti, "durumlar, kişiler ya da kitaplar üzerine yoğun bir şekilde düşünüyor, bir kusur bulana dek de düşünmeyi bırakmıyorsun. Bu özelliğin hayatını zorlaştırabilir."

Bayan Smith bunu, üstünde sarı kargo pantolonu ve beyzbol forması olan on iki yaşındaki bir çocuğa söylemişti. Taranmaya taranmaya düğüm olmuş dağınık saçlarımla ağzım açık bakakaldığıma eminim. Ama söylediği şeyi asla unutmadım. İçimde gerçek bir şey, o zaman bile var olan huzursuz bir eleştirmen mi görmüştü yoksa o sözlerle beni kötülük perisi gibi lanetleyip bir eleştirmene mi dönüştürmüştü?

Anı ve deneme yazarı Vivian Gornick, kendi iflah olmaz eleştirme dürtüsünü şöyle tanımlıyor: "Sesim sürekli yargının sınırlarında geziniyor, ayrıca kusurları, yoklukları, eksikleri de asla es geçmiyor."[25]

Benim de büyüyünce sesim bu olacaktı. Ama tam olarak otoritenin sesi değil bu. Sadece kişisel fikirlerle dolu sonsuz bir yargı seli.

Sanat eserlerini tüketmenin duygusal yönü giderek daha önemli görünmeye başladı bana.

Canavar erkeklerle ilgili sorunu düşünerek çözemeyeceğimi hissediyordum yavaş yavaş. Hatta acaba hislerle çözülebilir mi, diye merak etmeye başlamıştım. Yetkili birine danışarak değil ama kendi öznel tepkilerime bakarak. Harry and the Potters konserindeki çocuklar gibi olmalıydım biraz, kendimi bütünüyle âna bırakmalıydım.

Yetkinlik ile öznellik arasındaki bu gerginliği eleştirmenlik hayatım boyunca yaşadım; yani Bayan Smith'in (uygunsuz olsa da) doğru bir şekilde söylediği gibi, tüm hayatım boyunca.

Yirmilerimin ortasında, yerel bir bağımsız gazete için sinema eleştirmeni olarak çalışmaya başladım; genç bir kadın için önemli bir pozisyondu bu. İş arkadaşlarım gazete çalışanları değil, diğer Seattle gazetelerinde yazan film eleştirmenleriydi. Hafta içleri öğleden sonra Seattle Operası ofislerinin altında bulunan gizli, kırmızı kadife kaplı küçük gösterim salonunda buluşuyorduk – alelade bir binanın saydam duvarında havada yüzüyor gibi duran bir kapıdan girince duvara diş teli misali monte edilmiş metal bir merdivenden aşağı iniliyordu. Yakınlardaki bir şeker fabrikasından gelen karamela kokusu, akla nine evini getiriyordu – demode bir kokuydu bu, sinemaya gitmek de demode bir aktiviteye dönüşüyordu zaten. Sinema tam o anda

son demlerini yaşıyordu sanki. Unutulmaya yüz tutmuş ayinler yapan gizli bir tarikattık.

Salonda en öndeki koltuklar iki ayrı günlük gazeteye aitti; bu gazeteler, kılını kıpırdatmaya tenezzül etmeyen iki beyaz adam şeklinde vücut buluyordu. Daha küçük tirajlı yayınları temsil eden biz faniler ise arkalara dağılıyorduk. İki adamın oturuşu tastamam aynıydı: Koltuğa yayılıp başlarını avuçlarına yaslıyorlardı, sakallı suratlarını dik tutamayacak kadar yoğun bir can sıkıntısı yaşıyorlardı sanki. Film boyunca bu pozisyonda kalıyorlardı. Film dünyanın en komik filmiyse belki omuzları istemsizce bir milim kıpırdıyordu ama gülmüyorlardı. Film dünyanın en korkutucu filmiyse korkmadıklarını göstermek için gözlerini özellikle fal taşı gibi açıp hiç kıpırdamadan oturuyorlardı. Ben hep arkalara geçiyor, filmleri seyrederken bir şeyler atıştırıyor, kahkahalar atıyor ya da korkutucu bölümlerde gözlerimi kapatıyordum. Kültürel bir sözcü olmam gerektiğini biliyordum ama hep yoldan çıkıp seyirciliğe dönüyordum.

Kıpırtısız durmaya, odaklanıp not almayı unutmamaya çalışıyordum. İnternetten önceydi bu; incelemelerim, sinemadan çıkarken beraberimde aldıklarımdan oluşuyordu. Doğrusu, işimi yapabilmek için kahveye abanmam gerekiyordu. Dürüst olmam gerekirse, eğlenceli iş denince herhalde akla gelen ilk mesleğe sahip olsam da film seyretmekten usanıyordum bazen. Uykum geliyordu. Film eleştirmenliği bana göre değildi. Meslektaşlarım, "Burada yeterince uzun süre oturursan hayat bütünüyle gözlerinin önünden akar" gibi şeyler diyorlardı. Bense karanlıkta oturup hayatın akmasını beklemeyi manasız buluyordum. Neden dışarı çıkıp doğrudan yaşamıyorduk ki? Aracıyı aradan çıkarabilirdik. Günlerimin gece gibi karanlık geçmesinden sıkılmıştım. Ama sonra bir şey olur, bir film bana bir şey, tam hayat değil ama sanki ekstra ışıklar açılmış bir hayat sunardı.

Her halükârda bir meslek erbabı değil de sadece bir seyirci olduğum hissini hiçbir zaman tam aşamadım.

Gençtim; karanlık sinema salonundan çıkarken merdiveni simli platform topuklularla tırmanacak, besin niyetine patlamış mısırla yetinecek, erkeklerin hakkımda ne düşündüğüyle ilgili kaygılanacak kadar genç. Seattle o dönemde hâlâ bir erkek kulübüydü. 1990'ların ortasındaydık, şehir bir büyüme atağı yaşıyordu, elini kolunu ne yapacağını bilemeyen bir ergen gibiydi, birdenbire ünlü olmuştu. Yine de burası benim doğup büyüdüğüm o eski şehirdi; erkeklerin bir şeyler yaptığı, kızlarınsa oturup onları izlediği bir şehir. Kız oluşumun otoritemi sarstığını seziyordum belli belirsiz. Belki de haklıydım. Belki de kendimi inatla seyirci saydığım için sarsılıyordu otoritem.

Yetkinlik bir sorundu benim için. Okurlara ne diyecektim? Ne düşüneceklerini mi söyleyecektim? Ne düşünmeleri gerektiğini ben nereden bilecektim? Ayrıca beni neden dinlesinlerdi ki? Evet, çok fazla film seyrediyordum. Üniversitede birkaç film teorisi dersi de almıştım çünkü benim kadar siyah giyen bir insanın böyle yapması beklenir gibi gelmişti. Ama ben yazı yazmak için tutulmuştum. İyi yazıyordum, o yüzden bu kıyak işi kapmıştım. Ama bu bana bir görüş bildirme yetkisi mi veriyordu ki? İşim tam olarak neydi benim?

Kâğıt tabakta ucuz teriyaki yerken bu sorularımı benden yaşça büyük bir film eleştirmeniyle paylaştım; adam küstahça sırtıma vurdu, ham yeteneğimin olduğunu söyledi ve bana Andrew Sarris'in *The American Cinema* (Amerikan Sineması) kitabını verdi. O kitabı aldığıma ne sevinmiştim! Artık otoriteye nasıl sahip olunacağına çalışabilecektim.

The American Cinema baştan sona okunabilecek bir kitap değil, her deneyişimde çok zorlandım. Kitabı sonunda küvetin yanına koydum ve iç karartan ıslak bir tepişmenin ardından nihayet

bitirebildim. Sarris, Fransızcadaki *auteur* terimini alıp Amerikan sinemacılar için kullanan kişi. Sarris'in kitabı *auteur* teorisini 1968'de film severlere tanıttı, böylece filmin saygı duyulabilecek, saygı duyulması gereken bir yazarı –yönetmen– olduğu fikrini ortaya koydu.

Mesele, bu kitapta fiilen kullanılabilecek bir teori bulamamamdı. Ben teoriyle birlikte teorinin yardımsever ikiz kız kardeşi olan pratiğin de peşindeydim. Bana eleştirel anlamda nasıl ilerlemem gerektiğini söyleyecek bir şeylerin. Neredeyse kitabı tersyüz ettim ama sayfalarından yararlanabileceğim bir strateji dökülmedi. Bu sözde teoriyi anlamak ve seyrettiğim gerçek filmlere nasıl uygulayabileceğimi çözmek için kafa patlattım; genelde araba kovalama sahneleri, kahverengi mat rujlar sürmüş kadınlar ve tabanca çekmelerle dolu Tarantino taklitleriydi bu filmler. (Eleştirmen olmak için zamanlamam gerçekten çok kötüydü, 1990'ların ortalarında sanki her filmde bir tabanca çekme sahnesi vardı. Romantik komedi seyrediyordunuz – birden tabanca çekiliyordu! Müzikal – tabancalar havada uçuşuyordu!)

Çevrem erkek eleştirmenlerle sarılı halde genelde erkeklerin çektiği filmleri izlerken, zihnim de *auteur* teorisiyle (aslında gerçek bir teori değil bu) dolunca işim büyük erkeklere hizmet etmekmiş gibi hissediyordum. *Auteur* ya da yönetmen, benim bilmediğim bir şey biliyordu; benim işim, filmin anlamını doğru okuyup neden önemli olduğuyla birlikte seyircilere aktarmaktı.

(Bu durum sanat filmleri için geçerliydi. Hollywood filmleriyle dalga geçmem bekleniyordu. Gerçi ciddi eleştirmenler arada popüler bir filmi iyi bulup beklenmedik bir şekilde destekleyerek ters köşe yapıyor, bununla da gurur duyuyorlardı. "*Aşkın Gücü* son on yılın en iyi filmi!" Bu yaklaşımın püf noktası ya Howard Hawks'a ya da Douglas Sirk'e gönderme yapmaktı.)

Neyse. Eleştiri kültürü böyle işliyordu. Sadece siz eleştirmen olarak yargı dağıtmakla kalmıyordunuz. Aynı zamanda bir tür

papazdınız, yiğit *auteur*'ün sözünü ve işini içine alıp insanlara tercüme eden bir papaz.

Bir keresinde Julie Dash'in bir filmini beğendim; erkek bir eleştirmen sırıtarak, "Demek bu hoşuna gitti" dedi. Kandın yani, demek istiyordu. Eleştirel duruş her şeyden şüphe etmeyi gerektiriyordu. En azından ben böyle algılıyordum.

Sevgi, nefret, duygular – diğer eleştirmenler eleştiriye bunlarla yaklaşmıyordu. Onlar otoritenin peşindeydi. Ben de hep otoriteye uzandım ama onu hiçbir zaman yakalayamadım.

İncelemelerimde yetkinlik yerine başvurabileceğim bir yapı öğrendim: Film ne yapmaya çalışıyor? Bunu başarıyor mu? Yapmaya çalıştığı şeyin bir değeri var mı? Bu eleştirel yapı uzun zamandır olan bir şey. İtalyan şair Alessandro Manzoni ta 1819'da, *Il conte di Carmagnola* (*Carmagnola Kontu*) adlı nizam trajedisine yazdığı önsözde, eleştirmenin sorununu çok duru bir şekilde dile getirmişti:

> Her sanat eseri okuruna onu yargılayabilmesi için gerekli öğeleri sunar. Bana göre bu öğeler yazarın amacı, bu amacın mantıklı olup olmadığı ve yazarın bu amacına ulaşıp ulaşmadığıdır.[26]

Bu soru üçlemesi, sonsuza dek kullanılabilecek gibi duran bu sağlam üç ayaklı tabure, sanat eseri incelemek için yararlı bir çatı. Ama eserin nesnel gerçeğini keşfetmemizi sağlıyor mu? Bu üç soru, bir sanat eserinin başyapıt olup olmadığını belirleme sürecini teşrih etmeyi amaçlıyor. Normalde sanat karşısında verdiğimiz karman çorman ve duygusal tepkileri –sinemada korkudan şekilden şekile girmemi hayal edin– bu yolla kalıplı bir işlemden geçiriyor, böylece otoriteyle beyanda bulunup gönül rahatlığıyla açıklamamızın arkasında durabiliyoruz.

Yine de. Üç Yararlı Soru'yla kuşandıktan sonra bile eleştirel beyanlarda bulunmakta çok zorlandım. Diğer eleştirmenler sürekli bir şeyler beyan ediyor gibiydi. Falanca en iyi filmdi, filanca en kötü filmdi. Bu değerliydi, şu değildi. *Bu mu* hoşuna gitti?

Bana gelince, ben kendimden bu kadar emin olamıyordum. Sebebinin de bir şeyleri yanlış yapmam olduğuna inanıyordum. Öznelliğimde sıkışıp kalmıştım, eleştirel otoritenin semalarına çıkamıyordum. Diğer eleştirmenlerden farklı olduğumu biliyordum ama bu farklılığı gizlemem gerektiğini sanıyordum. Nesnel davranamadığım su götürmez bir gerçekti ve utanç vericiydi. Aşamıyordum bunu, inkâr edemiyor, yok sayamıyordum. İnceleme yazılarımda "ben" kelimesini istemsizce ön plana çıkarıyor, otoritemi kurmaya çalışırken yıkıyordum – "ben" demek, bütün bunlar sadece bir kişinin düşüncesi, demekti.

(*The New York Times*'a yazmaya başladığımda *Book Review*'un saygın editörü, yazılarda küfre izin verilmediğini, dahası "ben" zamirinin kesinlikle tercih edilmediğini söylemişti. Nasıl bir iş çıkaracağımı görmeyi merakla bekliyordu, ses tonundan çok da bir beklentisi olmadığı anlaşılıyordu.)

O sırada farkında değildim ama bu sürekli başvurduğum "ben", eserlere gerçek ve içten bir tepki verme çabasıydı. Eserin içimde uyandırdığı hisleri, bunların sizin değil benim hislerim, benim deneyimlerim olduğunu, sizinkilerin de bana değil size ait olduğunu unutmadan kâğıda dökme arzusuydu.

Aslında bu "ben" ifadesine bir eleştiri geleneği üzerinden varmıştım; gerçi kendimi bu geleneğin istenmeyen gayrimeşru çocuğu gibi hissediyordum. Bir okur olarak en sevdiğim eleştirel yazılar öznellikten ödün vermeyen, öznelliğiyle gurur duyan yazılardı. Küçük yaştan itibaren içgüdüsel bir şekilde eleştirel yazılara yöneliyordum;

eleştirmenin, hislerimi kelimelere döktüğünü görünce yaşanan o küçük heyecanın peşindeydim. Çocukken en sevdiğim yazar Pauline Kael'dı. Tükettiğim işleri alıp geri bana yansıtırdı.

Bir roman, hatta anı kitabındaki bir karakter benimle aynı biçimde düşündüğünde, aynı biçimde hareket ettiğinde hayretler için donakalmıyorum. Hiç üstünde durmadan okumaya devam ediyorum; burada hikâye daha önemli oluyor. Ama bir eleştirmen bunu yaptığında –benim hislerimi ya da tepkilerimi kelimelere döktüğünde– hep çarpılmış, heyecanlanmış, etkilenmişimdir. Muhtemelen eleştirmen ile okur aynı deneyimi paylaştığı için. Onlar (biz) aynı filmi seyrediyor, aynı kitabı okuyor(uz). Eldeki malzeme ve referans çerçevesi tamamen ortak oluyor. Ortak bir tecrübe yaşandığını bilmek, eleştiri okurken kendimi yazara daha yakın hissetmeme yol açıyor. Ben ve uzaklardaki bir yabancı aynı sanat eserini tüketiyoruz –benim durumumda bu eser genelde bilinçle değil, hissiyatla seçiliyor– sonra birileri bana hislerimi açıklıyor. Bu insana muazzam bir keyif veren, hatta insanı avutan bir şey.

Bu zevk –benim için en büyük okuma zevklerinden biri– yazının öznel oluşuna dayanıyor. Eleştirmenin bir bilirkişi ya da yargıç gibi davranması okurda bir yakınlık –heyecan– doğurmuyor. Örneğin, Michiko Kakutani, benim kendime has yalnızlığımı bir gıdım bile azaltmadı. Yargıya dayalı bu eleştiri biçimi insana daha farklı türde, daha sportif bir keyif veriyor; bu tür eleştirilerden bahsedilirken genelde eylem kelimeleri kullanılıyor. Burada eleştirmen bir şeyler *yapan* bir bilirkişi: sevilen bir yazarı yerden yere vuran, bilinmeyen birini radarımıza sokan. Bu tür eleştirileri okurken hareketi takip etmekten keyif alıyorum. Dediğim gibi, sportif bir eleştiri bu. Ama metne dahil hissetmiyorum, paylaşım kurmuyorum, tepkilerim veya hislerimle ilgisi yok.

Genç bir eleştirmenken bilmesem de artık şunu biliyorum: Öznelliğim, eleştirmen olarak deneyimlerimin en önemli parçası ve

yapılacak en doğru şey bu gerçeği kabullenmek. Kendilerine daha farklı rol biçmiş erkek eleştirmenlerin ortasında kalmış genç bir kadın olarak bunu öğrenmek güç oldu. Tabii ki o erkeklerin hiçbir zaman kendi öznelliklerini sorgulaması gerekmemişti çünkü elbette onların görüşleri evrensel, herkesin paylaştığı temel bakış açısı olarak görülüyor, hatta çoğunlukla sanatçınınkiyle aynı bakış açısı sayılıyordu. Böylece onlar, yakından baktığınızda insana hafifçe delice gelen beyanlarda bulunabiliyorlardı. "Nihai", "en iyi örneği", "on yılın en iyisi" – bu tür yorumlar yapmak zırdelilik.

Bu kitabın başlarında *Annie Hall*'un 20. yüzyılın en iyi komedi filmi olduğunu söylemiştim. Eleştirel otorite ve nesnellik fikrini tiye aldığım saçma bir espriydi bu. Ben bu tür şeylerin gerçekten bilinebileceğini düşünmüyorum.

Hepimiz kendi bakış açımızın mahkûmuyuz.

Otoriter eleştiri, nesnel tepki mitine inanıyor; insanın hislerin, izlenimlerin, öznelliğin etkisi altında kalmadan tepki verebileceğine. Herhangi bir kişisel bakış açısından bağımsız bir tepki verebileceğine. Erkek eleştirmenin bu tepkinin gerçekliğini sorgulamaya ihtiyacı yok çünkü eseri yaratan kişi de *onun gibi bir erkek*. Eser bir tür (yani erkek) yaratıcıdan aynı tür (yani erkek) izleyiciye aktarılıyor. Sanatçı, ideal seyirciye sahip; seyirci, ideal sanatçıya sahip; biz geri kalanlar bu ikili dinamiğin dışında yer alıyoruz. Dışlanmıyoruz ama dinamiğin bir parçası da değiliz.

Elbette aynısını biz de yapabiliriz: Kişisel tecrübelerimize dayanan sanat eserleri üretebilir, uzun yıllardır merkezde yer alan erkekleri çemberin dışında bırakabiliriz; ama onlar kendi bakış açılarının merkezde yer almadığını, başka birçok bakış açısından sadece biri olduğunu yine de anlamaz.

Bunu 2018'de BBC'nin komedi yöneticisi Shane Allen ortalığı velveleye verdiğinde düşündüm (BBC'nin bir komedi yöneticisi

olması fikri çok hoşuma gidiyor, kahkaha çarı gibi bir şey). Allen, "Bugün bir ekip kuracak olsanız altı tane beyaz Oxbridge mezunu erkekten oluşmaz" demişti, Monty Python'a gönderme yaparak. "Modern hayatı yansıtan kapsayıcı bir grup olur."[27] Monty Python'dan Terry Gilliam buna öfkeli bir yanıt verdi: "Artık beyaz bir erkek olmak istemiyorum, dünyadaki bütün sorunlardan sorumlu tutulmak istemiyorum: Dünyaya bildiriyorum, artık siyah bir lezbiyenim."[28] John Cleese, Bay Allen'ı "toplum mühendisliği"[29] yapmakla suçladı. Ama elbette asıl toplum mühendisliği, bir grup zengin beyaz erkeğe yıllar boyunca istediklerini yapma izni vermek. Doğrusu, Gadsby'yi izleyeceğime Python'ları bin kere tercih ederim ama mesele şu: Bu adamların bir kadının ya da azınlık bir kişinin bakış açısının tıpkı kendilerininki kadar "normal" ve merkezi olabileceği ihtimalini değerlendirme kapasitesi bile yok. Kendi bakış açılarının evrensel olmadığını, kendi komedilerinin bazı insanları dışarıda bıraktığını anlama yetisine sahip değiller. Dışarıda bırakılmayı dert etmiyorum, sadece gerçek bu. Hayatları boyunca birilerini dışarıda bırakan kişiler olarak kendi (saçma sapan) dışlanmışlık hislerini, kendilerinden farklı görünen insanların işlerini eleştirmek için bir bahane olarak kullanmamalılar.

Kadın sanatçılar –kadınlar– kendilerini oyun sahasında bir aktör olarak görmek için yanıp tutuşuyorlar. Aynı şey siyah sanatçılar ve queer sanatçılar için de geçerli. Python ekibi yıllar boyunca televizyondaki kendilerininki gibi bir yüz görmek için yanıp tutuşmadı. Ben çocukken böyle hissediyordum. Bir şeyler yapan gerçek kadınlarla ilgili hikâyeler arıyordum. 1970'lerde büyüyen her kız çocuğu bu hissi bilir: Okul kütüphanesinde elinizi biyografi kitaplarının sırtlarında gezdirir, bir kadını anlatan kitap arar, sonra... Clara Barton'ın* hayatını okursunuz. Clara Barton mı? Peki, öyle olsun. Madem başka kimse yok.

* Amerikan Kızılhaç'ı kuran hemşire. (yay.n.)

Siyah bir arkadaşım yakın zamanda canavar sanatçılarla ilgili bir sohbetin ortasında masadan kalkıp, "Bana ne ki? Ben çocukken kendim hakkında hiçbir şey okumadım. Kendimi hiçbir yerde göremedim. Benden çocukluğum boyunca içinde bir tane bile siyah kişinin olmadığı kitaplar okumam istendi" dedi. Bu bir önyargı değil; bu, onun sohbetin dışında tutulduğu gerçeği. Bu, eserlerin onun için yazılmadığının, ayrıca ona benzeyen biri tarafından da yazılmadığının kabulü.

Python'lar gibi eski tip eleştirmenler de aslında bir gruba dahil olduklarını göremiyorlar çünkü hiçbir zaman dışlanmadılar. Kendi önyargıları onları bağlamıyor; eleştirmenler önyargıları olduğunu bile anlamıyorlar.

Richard Schickel'ın 2003 tarihli sinir bozucu kitabı, *Woody Allen: A Life in Film*'deki (Woody Allen: Filmlerle Geçen Bir Hayat) yan hikâyelerden biri bunun mükemmel bir örneği. Schickel, bir kadının Allen'ın işine vereceği tepkinin bir erkeğinkinden farklı olabileceği fikrini değerlendirmiyor bile. Eleştirmen, kadının tepkisinin önemli bir tepki olabileceğini –hatta inanır mısınız, esas tepki olabileceğini– idrak edemiyor. Schickel bir noktada kendi neslinin nasıl büyük bir hoşgörü geliştirdiğinden bahsediyor – onunki "örneğin, feminizme bile empati duyabilen"[30] bir nesilmiş. Feminizmi böyle ötekileştirmesi, bilirkişinin sadece kendi inanılmaz sınırlı öznelliğine dayanan bir bakış açısına sahip olduğunu bir türlü algılayamadığını gösteriyor. Kendi bakış açısının bugün ya da yarın bir gün baskın görüş olmayacağı bu adamın aklının ucundan bile geçmiyor. Kendi bakış açısının pastanın bütünü değil, ince bir dilimi olma ihtimalini düşünmüyor.

Öznellik işte bu şekilde nesnelliğini beyan ediyor.

Schickel'ın bakış açısı temelde hatalı; sırf hatalı olma ihtimalini değerlendirmediği için.

Kim olduğunuzu, nereden geldiğinizi ve bir sanat eserine neler yüklediğinizi bilmek, bilmemekten daha iyidir. Bir sanat eserine verdiğiniz tepkinin kim olduğunuz ve nasıl hissettiğinizle ilgili olduğunu kabul etmek iyidir.

Müzik eleştirmeni Greg Tate'i düşünün; kendi deneyiminden yola çıkarak –siyah bir adam ve siyahların tarihi ve kültürüyle dolu bir düşünür olarak bakış açısından– yazan Tate, bu sayede sadece kendi eleştirel yazınını değil, aynı zamanda bir sanat biçimi olarak hip hop'u da geliştirdi.

"İnsanın herhangi bir duygusunun tarihle bağlantılı olmama ihtimali var mıdır?"[31] Müteveffa yazar Randall Kenan, 2019'da Mississippi Üniversitesi'nde verdiği bir konuşmada bu soruyu sordu; o günden beri de aklımda bu soru. Duygularımızı her şeyden bağımsız görüyoruz –ya da öyleymiş gibi hissediyoruz– ama aslında tarihte içinde bulunduğumuz âna ve o ânın koşullarına bağlılar; ayrıca bunlardan önce gelen anlara ve koşullara. Şunu da ekleyebilirim: İnsanın herhangi bir tepkisinin, görüşünün, eleştirisinin tarihle bağlantılı olmama ihtimali var mı? Bizler tarihin güçlerine tabiyiz; tarihi koşullara bağlı gelişen kendi yaşamöykümüzün etkisinde kalıyoruz. İnsan kendini tarihin dışında bir özneymiş gibi görüyor ama bu doğru değil.

Bu Python grubu için de geçerli, Richard Schickel için de. Heteroseksüel beyaz erkeklerin görüşlerini dinlemeye gerek olmadığını söylemek acınası derecede dar bir yaklaşım; aynı beyaz erkeklerin kendi hislerinin de tarihle bağlantılı olduğunu öğrenmeyi reddetmeleri de acınası derecede dar bir yaklaşım.

Bana akşam yemeğinde *Manhattan*'ı sadece estetik değeri üzerinden değerlendirmem gerektiğini söyleyen erkek eleştirmeni hatırlıyor musunuz? Filmin onda uyandırdıklarının kendi hayat tecrübesiyle şekillenmiş olabileceği düşüncesi bir kere bile aklından geçmedi. Bu değerlendirmeyi bana, eskiden olduğum o kıza bıraktı.

O kendi öznelliğini katiyen göremiyordu; öznelliği, eleştiri makinesindeki bir hayaletti.

Bütün bunları şu yüzden söylüyorum: Bu soruya, canavar erkeklerin ürettikleri sanatla ne yapacağımız sorusuna tarafsız bir gözlemci olarak yaklaşmıyorum. Geçmişi olmayan biri değilim ben. Gençken benden yaşça büyük erkekler tarafından avlandım, taciz edildim, sokakta saldırıya uğradım, pandiklendim, tehdit edildim, tecavüz teşebbüsünden kurtuldum. Bunları beni özel yaptıkları için sıralamıyorum. Bunları beni özel yapmadıkları için sıralıyorum. Yani birçok kadın –ya da kadınların çoğu– gibi benim de bir garezim var: Canavar erkeklerin ürettikleri sanatla ne yapacağımızı sorduğumda kurbanlarıyla empati kurmakla kalmıyorum; onlarla aynı ya da benzer pozisyonda bulunmuş biri olarak konuşuyorum. Ben de bana yapılan haince şeyleri hatırlıyorum. Bu soruları soğuk ya da mesafeli bir bakış açısıyla sormuyorum. Onları suçlayanlara empati duyan biri olarak soruyorum. Ben de onları suçlayanlardanım. Yine de sanatı tüketmeye devam etmek istiyorum. Çünkü her şeyin ötesinde ben bir insanım. Hiçbir şey kaçırmak istemiyorum. Neden kaçırayım? *Çin Mahallesi*'nden ya da *2200 Yıl Sonra*'dan neden mahrum kalayım? Konunun özü de bu gerilim – bir kadın olarak yaşadıklarım ile büyük sanat işlerinin bağımsızlığı, güzelliği, ihtişamı ve tuhaflığını yaşamak istemem arasındaki gerilim– konunun özü. Bu felsefi bir soru değil; duygusal bir soru.

Donna Haraway, nesnelliğin "hiçbir yerden her yeri fetheden bakış" olduğunu, "bir yanılsamadan, bir tanrılık hilesiden ibaret"[32] olduğunu söylüyor.

Nesnellik bir tanrılık hilesiyse, o zaman belki öznelliği de insanlık hilesi olarak düşünebiliriz. Bizim işimiz insan olmak, tanrı değil.

Sizin estetik deneyiminiz önyargısızlığın tam tersi olabilir, yoğun duygularla *yargılı* olabilirsiniz. Benim yanıtım sizinkinden farklı. Ben düğünümde R. Kelly şarkılarıyla dans etmedim. Belki siz ettiniz. Belki o ânı hatırlamak istiyorsunuz. Ben Dr. Huxtable'ın temsil ettiği siyah kusursuzluğu kültürüyle büyümedim; belki siz büyüdünüz. Belki sizin bu imgeye ihtiyacınız var.

Estetik deneyim, hafızayla ve nostaljiyle bağlantılı, yani öznel deneyimle. Hayat tecrübelerimiz tükettiğimiz sanat eserini aydınlatıp genişletir. Bu ideal bir durum olmayabilir ama gerçek. Muhteşem eleştirmen/şair Hanif Abdurraqib (Kanye West'ten bahsederken) kişisel hatıralarımızı, o hatıraları biçimlendiren sanatçıdan ayırmamız gerektiğini savunuyor: "Bence hayranların siyasi sorumluluğu bu anıları deşmek – nostaljiye duyulan bu arzunun karşısında durmak; bu yolla da nostaljik gelen müziklerin karşısında durmak."[33] Abdurraqib unutmayı savunuyor – en azından her şeyi olduğu yerde sabit tutan o siyah beyaz hatıralara asılmayı bırakmayı. Bu belki de Abdurraqib'in dediği gibi siyasi bir sorumluluk; ama bulunduğumuz ortamda birdenbire Michael Jackson çalmaya başladığında bu sorumluluğu yerine getiremeyebiliriz.

Geçmiş özlemi, kişisel tecrübeler – eylemin korkunçluğunu eserin büyüklüğüyle kıyasladığımızda hesaplamanın içinde bunların da önemli bir yeri var. "Büyüklük" sadece otoritenin belirlediği bir şey değil; gördüğümüz üzere otorite zaten insanların ilgi alanına, deneyimine ya da estetik zevkine çok sık ters düşüyor. Bir eseri bizim için büyük yapan şey genelde kim olduğumuza ve neler yaşadığımıza bağlı. Hislerimize bağlı.

Hesap kitap yaparken sevgiyi unutuyoruz. Toplumsal kınama için yapılan (belki haklı) yüksek sesli çağrının yanında sesi kısık kalıyor sevginin. Eleştirel düşünce, bir işin sevilmesine saygı duymalı – bir eser bizi duygulandırıyorsa, kim olursak olalım, ona bir miktar sadakat göstermeliyiz.

Ne zaman bir kolej ya da üniversitede bu konuları konuşsam, her seferinde büyük bir telaşla sorulmuş aynı soruyla karşılaşıyorum: "David Bowie dinlemeye devam edebilir miyim?" Ucubeye döndüğüm ergenliğimde Bowie benim için çok önemliydi. David Bowie ucube çocukların koruyucu aziziydi. Onuncu sınıfta her gün "Hunky Dory"yi (İşler Tıkırında) çalardım, sebebi açıklanamayan o muazzam yalnızlık hissini geçirirdi; sonra kızım da aynısını yaptı. Benim gibi çocuklar Bowie'yi sahiplenirdi; Bowie *bizimdi*. Varlığı bile aramızda uzaylıların dolaştığının bir kanıtı gibiydi; böylece kendimizi uzaylı gibi hissettiğimizde gizli bir ırka ait olduğumuz, gerçek ailemizle birlikte yaşadığımız fikriyle teselli olurduk.

Bowie öldüğünde, ölümüyle ilgili hislerimi ya da ona duyduğum sevginin boyutunu nasıl ifade edeceğimi bilemedim. Bir deneme yazmayı düşündüm ama internette yayımlanacak bir deneme yazısı hissettiklerimi karşılamaya yetmeyecekti. "Five Years" parçasından birkaç dize paylaştım (*Suratın, ırkın, ağzından dökülen kelimeler / Seni öpüyorum, çok güzelsin, benimle yürümez misin*)[34] ve birkaç gün boyunca haddim olmayacak denli mutsuz bir halde dolaştım.

Sonra, Bowie'nin ölümünü izleyen haftalarda ortaya birtakım hikâyeler çıkmaya başladı. *Groupie*'lerinden Lori Mattix, 2015'in sonralarında yayımlanan bir söyleşisinde, bekâretini on beş yaşında Bowie'ye kaybettiğini anlatmıştı. Bu hikâye, Bowie'nin ölümünden sonra tekrar paylaşıldı. Mattix, bekâretini aldı diye Bowie'ye kin duymuyordu, hatta olayı şiirsel bir dille anlatıyordu:

> Saf bir kızdım ama öyle güzel oldu ki. Bir ilah gibi göründüğünü ve benimle bir masanın üstünde seviştiğini hatırlıyorum. Kim bekâretini David Bowie'yle kaybetmek istemez mi?[35]

("Bir ilah gibi göründüğünü hatırlıyorum" sözü bir David Bowie şarkısına benziyor.) Mattix'e inandım ve dehşetle üzüntüye

kapıldım. Tamam, Led Zeppelin, Mötley Crüe, Aerosmith, onların hepsi ergenlerle sevişebilirdi. Zaten hepsi de sevişiyordu; öyle sıkıcı ve usandırıcı bir klişeydiler ki sonunda onları bu kitaba almadım bile. Ama *bizimki* yapamazdı bunu.

Öğrencilerin açık ve net şekilde bilmek istediği şey bu: *David Bowie dinleyebilirler mi?* Büyük bir telaşla soruyorlar bunu. Ona ihtiyaçları var. Gençler nostaljik hislerle boğuşmuyor. Gençler anlık hislerle boğuşuyor.

Ergenler için müzik, hislerini boşaltabilecekleri bir kuyu gibi, hislerini taşıyabilecek aracı bir alan. O yüzden müzisyenlerin ihanetini daha da derinden hissediyorlar; insanın kendi iç benliği tarafından ihanete uğraması gibi bir şey bu.

Bu kitap belli açılardan kalbi kırılanlar hakkında, kırık kalp konusunda dünyanın önde gelen uzmanı da ergenler.

2015'te ortaya birdenbire PWR BTTM diye bir grup çıktı. Curcunalı, neşeli bir müzik yapıyorlardı. Tatlı bir şekilde bağırıp çağırdıkları "West Texas" şarkılarını anneliğin gerektirdiği gündelik işlerimi halletmek için Prius'umla orada burada dolanırken sesi sonuna kadar açıp tekrar tekrar dinlerdim.

PWR BTTM iki kişiden oluşuyordu, (bugün kendini nonbinary olarak tanımlayan) bir adam ve trans bir kadın; queerliklerini hiç sakınmadan gözler önüne seriyordu bu ikili. Hatta kendilerine *queercore* diyorlardı – dolayısıyla LGBTQ ergenler, onların heteroseksüel destekçileri ve genel olarak ülke çapında her türlü ucube ergenden oluşan sıkı bir takipçi kitlesi edindiler. (Ucube ergen kulübünün eski bir üyesi ve daimi hayranı olarak konuşuyorum.) Bağımsız müzik yapmaları ve queer kimlikleri, korunaklı bir alana girmelerini sağlamıştı; bu alanda bulunanların bazıları son derece kırılgandı. PWR BTTM Seattle'da sık konser verirdi, verdiklerinde de olay olurdu. Bizim adadaki çocuklar, her yaştan insanların

girebildiği Vera Project'teki konseri izlemek için feribotla Seattle'a geçerdi. Grup, şovlardan sonra mekânda takılıp toplaşan genç hayranlarıyla sohbet ederdi.

Gençler, bizim yürüyüş patikaları ve SAT'de yüksek puan yapanlarla dolu yeşil, güvenli adamızda kendilerini kapana kısılmış hissediyorlardı. Seattle vapuru onlar için bir kaçıştı. Konserlerden simli kirpiklerle eve döndüklerinde kendilerinden geçmiş halde olurlardı.

2017 baharında PWR BTTM ikinci albümünü çıkaracaktı. Yayın tarihinden birkaç gün önce gruptaki ikiliden biri, genç kadın hayranlarıyla zorla cinsel temas kurmakla suçlandı.[36] Müzik şirketi albümü iptal etti. Suçlamalar hayran kitlesi arasında hızla yayıldıktan sonra ana akım medyaya da sıçradı. Bu kitlede büyüyen bir çocuk bana bir saldırgandan şüphelenildiğinde queer alanlarda hızla harekete geçildiğini söyledi; güvenlik herkesin en çok önem verdiği konu. Grubun hayranları ve müzik basını hızlı, sert ve içten bir tepki verdi. *Pitchfork*'ta "Queer Çocuklar PWR BTTM'den Daha İyisini Hak Ediyor" ve *SPIN*'de "PWR BTTM'e Şüpheyle Yaklaşmamak Çok Zor"[37] gibi makaleler yayımlandı.

Bu suçlamalar yüzünden hayranların PWR BTTM'le ilişkisi geri dönülmez bir şekilde zedelendi. Yaratıcısı tarafından ihanete uğratılmış hissederken sevdikleri müziği nasıl dinleyebilirlerdi ki? Şarkılar bozulmuş, lekelenmişti. Grubun parçaları aynı anda binlerce müzik listesinden silindi; çok özel bir tür kalp kırıklığının göstergesiydi bu.

PWR BTTM (kendilerinden önce gelen Bowie gibi) sizin de özgür olabileceğiniz fikrini sembolize ediyordu. Evet, sizin bile. Daha geniş bir özgürleşme vaadi sunuyorlardı, hepimizi kapsayacak bir özgürleşme. O tuhaf neşeleri bağımsızlık sözü veriyordu. Bu suçlamalar, grubun kendilerinden önce gelen bütün rock yıldızlarıyla aynı tipik davranış biçimlerini izlediğini söylüyordu sanki.

Bundan bir yıl kadar sonra kızım Lucy'yle birlikte adadaki küçük bir kafede krep yemeye gittik. Tezgâhın arkasında çalışan genç kadın, Hannah, Lucy'nin liseden arkadaşıydı; adada herkes herkesi tanır.

Hannah geniş, yayvan tavaya krep harcını döktü ve havaya tereyağı kokulu bir duman yükseldi. Bu rayihalı sisin içinde Lucy'yle birlikte "PWR BTTM olayı" dedikleri şeyi konuşmaya başladılar. Hayret ve öfke içinde sesleri giderek yükseliyordu, sonunda Hannah krepi düzgün bir zarf biçiminde ustaca katlarken kızıma, "Onları hâlâ dinliyorum. Hâlâ seviyorum. Her şeye rağmen" dedi.

Bu "her şeye rağmen" ifadesi içimde bir yere dokundu. O an tam Joyce'vari bir aydınlanma ânı yaşadım, olayın özünü birdenbire idrak ettim. Bu kız, Hannah, tam da Polanksi, Woody Allen ve diğerleri yüzünden düştüğüm durumu dile getiriyordu.

Krep dükkânındaki kızın sesi, ihanete uğramış kişinin sesiydi – ve bu duruma boyun eğmiş kişinin sesi. Kalbi kırık birinin sesi. Bu müzisyenler –başlarında bağımsız müzik halesi parlayanlar bile– güvenimizi kaybediyor, bizi aptalca sevgimizle baş başa bırakıyordu. Her şeye rağmen.

Krepçi kızın sesini eleştirel bir ses olarak kabul etsek ne olur? Ya bu kız en zor eleştirel manevrayı yapabilme kabiliyetine sahip bir eleştirmen olsaydı; sanat eserinin aleyhindeki her şeye rağmen eseri övebilen bir eleştirmen? Eleştiri yapmanın bir parçası da hislerimize güvenmek olsaydı – sadece nefret duyduğumuz suçla ilgili değil, sevdiğimiz eserlerle ilgili de?

Sanata ve sevgiye hepimiz kendi öznel tecrübelerimizle yaklaşıyoruz. Size sonsuza uzanan bir canavar listesi uzatıp her birine ne tepki verdiğimi sıralasaydım hile yapmış sayılırdım. Ayrı ayrı her duruma göre doğru bir yanıt bulunabileceğini iddia ediyor

olurdum. Size ne düşünmeniz gerektiğini söylüyor olurdum, bu da nasıl hareket etmeniz gerektiğini söylemek anlamına gelirdi. Oysa ben kendi öznelliğimi bu şekilde yüceltmek istemiyorum; öznelliğimi bir otorite kılıfına sokmak istemiyorum.

Bir sanat eserini tüketmek, iki farklı yaşamöyküsünün buluşması anlamına gelir: Sanatçının yaşamöyküsü sanat eserine bakışı zedeleyebilir; seyircinin yaşamöyküsü sanat eserine bakışını şekillendirebilir. Bu, her seferinde yaşanır.

5. BÖLÜM

DÂHİ

PABLO PICASSO, ERNEST HEMINGWAY

Belli bir tür insanın lekeden etkilenmediğini fark ettim. Belli tür bir insan, ne kadar korkunç davranırsa davransın sevilmeyi talep ediyordu – biz de (ah, biz) onun sevgiye layık olduğuna karar veriyorduk. Bu kişiye *dâhi* deniyordu. Bu kişi lekelenebilirdi –hatta hemen hepsi lekeliydi– ama leke önemini zerre azaltmıyor gibi görünüyordu. Üstünlüğüne halel gelmiyordu.

Deha, uygunsuz bir teklif gibi. Toplu bir fantezimiz. Deha bir *türden* ziyade bir *statü*: İstediği her şeyi yapabilen bir insan statüsü.

Dâhi, özel güce sahip biri ve bu güç beraberinde ayrıcalıklar getiriyor. Dâhinin muafiyeti var. Bizimle aynı dünyada var olduğu için kendimizi şanslı sayıyoruz; o zaman bir de ona nasıl davranması gerektiğini söylemek ne haddimize? Hayranlığımız, onun büyüklüğü için olmazsa olmaz bir malzeme.

"Dâhi" dünyaya ait olmayan, kutsal bir kelime, yine de somut gerçekliğin ağırlığına sahip. İnternette bana sinirlenen adamı hatırlıyor musunuz, *Manhattan* biraz midemi *bulandırdı* diye benimle bir daha hayatı boyunca konuşmayacağını söylemişti? Bütün muğlak ve görkemli çağrışımlarıyla "dâhi" kelimesini kullanmıştı o adam. Sevdiğimiz şey üzerine tartışmak istemiyorsak adını deha koymamız yeterli; şahsi görüşümüzün bir olguya dönüşmesini

istiyorsak. Karşımızdaki kişi de bizimle aynı takıntıya sahip olsun istiyorsak. Kahramanlarımıza hesap sormak istemiyorsak.

Bu, başlarda hummalı bir şekilde Polanski filmleri seyrederken benim de başıma geldi. "Dâhi" sözcüğü sert bir kuzey rüzgârı misali zihnime nüfuz etti ve bütün kaygılarımla suçluluk hissimi silip süpürdü. Ne de olsa Polanski bir dehaydı, o yüzden olaylar onun lehine gelişmeliydi. Eserin büyüklüğünü hareketin kötülüğüne karşı tarttığımızda "dâhi" kelimesi teraziyi bozuyor. Görev duygusuyla kullanılan iç karartıcı görece değer formülünün içinde parlayan bir mutlak deha. Bu da dâhinin lehine bir durum. 2018 kışında, erkekler suçlanır ve kendilerine tanınan özgürlük ile kolaylığın herkese tanınmadığını fark ederken bu konu üstüne çok düşündüm – aklımda Uma Thurman'ın, Quentin Tarantino'nun ona *Kill Bill*'in setinde zorbalık etmesiyle ilgili anlattıkları geliyor: Bir oyuncu olarak ona tavırlarının "öldüresiye seviyede insanlık dışı"[38] olduğunu söylemişti. Beni şoke eden, bu erkeklerin böyle davranmaya hakkı olduğu düşüncesine inatla tutunmamdı. Tarantino bir dâhi değil miydi? Dâhi erkeklerin böyle davranışlar sergilemesi normaldi. Dâhice işlerini yapabilmeleri için özgür bırakılmaları gerekiyordu. Dehanın kendine özgü başka kurallara sahip olduğu fikrinden kurtulabilmem için kendimi yeniden eğitmem gerekecekti.

Deha etiketi ve dehaya tanınan özgürlük sadece belli tip bir insana layık görülüyor. Bir ipucu vereyim: Kadınlar bu gruba dahil değil. Deha, üye olmayanların giremediği bir kulüp, üyelik koşulları oldukça katı, üstelik bu koşullar (*boğazını temizliyor, bakışını kaçırıyor*) illa sanat eseriyle ilgili olmak zorunda da değil.

Altı-yedi yaşlarındaydım herhalde. Oturma odasında yüzüstü uzanmış, parmağımı halıdaki mavi çiçeklerin üstünde gezdiriyor, pencerenin dışındaki kocaman, esrarengiz çalılıkta defne

yapraklarını hışırdayıp dalgalanmasını seyrediyor, *The Best of LIFE* albümünü karıştırıyordum. Kitabı yaprakları seyrettiğim ya da halıyla oynadığım gibi inceliyordum – zamanda dona kalmış oturma odasının dinginliğinde dalgın dalgın tüketilecek bir şeydi sadece. İçindeki görseller zihnime kazınıyordu, sanki resimler birer düşünceydi de düşünüyordum onları. O an bilmiyordum ama bunlar 20. yüzyıla damgasını vuran fotoğraflardı.

Siyah beyaz fotoğraflarda meşhur adamlar vardı. Picasso bir hayvan gibi yere çömelmiş, ışıkla oynayarak bir resim çiziyordu – havada aramızda bir kentaur asılı duruyordu. Işıktan şeklin içinden kömür gözlerine baktım. Picasso beni biraz ürkütüyordu ama aynı zamanda bir yakınlık duyuyordum ona. Benim gibi çocuk değildi elbette ama ufak tefek yapısı, cin gözleri, kambur duruşuyla hayvansıydı, her an oyuna hazır gibiydi.

Sayfayı çevirince karşıma Hemingway çıkmıştı, Idaho'daki Wood Nehri Vadisi'nin karlı tepelerinde, yolun ortasındaki bir bira kutusunu tekmeliyordu – burası, babamın benim doğumumdan önce efsanevi hayatını yaşadığı yerdi. Kafamı karıştıran bir imgeydi bu, kır saçlı, sakallı bir adam küçük bir çocukmuş gibi var gücüyle teneke tekmeliyordu. Hemingway'in bedeni ifade yüklüydü ama ne ifadesi? Öfke? Vecit? (Bu kesinlikle *o zamanlar* bildiğim bir kelime değildi.) Ama bir zihinden fazlası olduğu belliydi. Picasso gibi o da bir bedenden oluşuyordu; neşeli, sinirli bir beden, boşlukta hareket etmek için tasarlanmış, oturup bir şeyler yazmaktan çok daha fazlası için tasarlanmış bir beden.

Erkekler fizikseldi, fazlasıyla canlıydılar, kendi dışlarında bir ruh hayat katıyordu onlara sanki. Belli ki insanlıktan daha büyük bir tür enerji kaynakları vardı. Deha dediğin işte böyle olurdu.

20. yüzyıldaki büyük sanatçı imgesi fizikselliği ve özgürlüğüyle dikkat çekiyordu – entel dantellere (ve kızlara) kapalıydı.

Bu imgenin belli bir kaynağı var.

Yarı çıplak Picasso, ışıltılı kömür gözleriyle sahilde şaklabanlık yapıyor.

Sakallı ve şişik göğüslü Hemingway, devasa bir balığın yanında duruyor (bu balığı Hem'in değil de başka bir adamın yakaladığı anlaşıldı daha sonra).

Kaslı, pervasız, çapkın, maço, acımasız, seksi. Bugün sanatsal deha dediğimizde aklımıza gelen imge Picasso ve Hemingway gibi geçen yüzyıl boyunca hırgürüyle tozu dumana katan tüm esrarengiz ve kaslı adamlara dayanıyor.

Günümüzdeki dâhi ideali iki başlı bir figür: hem efendi hem kul.

Dâhi, efendi edasına sahip – insanın ilk dikkatini çeken yanı bu. Dâhi çevresini ve elinin altındaki kaynakları –boyayı, kelimeleri ya da insanları– kontrol ediyor, bunlara hükmediyor. Bu hüküm ve kontrol işinde de kendini gösteriyor. Boyanın kullanım biçiminin ışığı sadece yansıtması değil, adeta yönlendirmesi; bir senfoninin insanın yoğun duygulara kapılmasına sebep olan bölümleri; cümleyi kavramını alaşağı eden ve kurgusu değişmez zamana yeniden yön veren roman. Efendi, malzemeyi yönetirken seyirciyi de yönetiyor. Efendi yuları elinde tutuyor.

Kariyerinin baharındaki dâhi mutlak bir güce, kendi vizyonu uğruna yığınla insanı çalıştırma iradesine ve becerisine sahip biri. Örneğin, işinin ehli bir film yönetmeni, küçük bir tabura emirler yağdırır, buna ilah gibi görülen çok ünlü oyuncular da dahil. Ya da Kanye West'in *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*'sini (Benim Güzel Karanlık Uçuk Kaçık Fantezim) düşünün. "All of the Lights" (Bütün Işıklar) parçası bir şarkıdan çok sabah işine giden ünlülerle dolmuş Grand Central İstasyonu gibi: Drake, John Legend, Alicia Keys, Fergie, Elton John, Rihanna.

Dâhi etrafına hükmediyor ama dâhinin bir yüzü daha var: O aynı zamanda bir kul. Kimin kulu? Eh, kendi dehasının. Dehası

onu ele geçiriyor, dehası karşısında güçsüz düşüyor, onun taleplerine boyun eğmek zorunda kalıyor. Kendinden büyük bir güç kapısını çalıyor, ilham perisinden de güçlü bir şey. Modern dâhinin görevi bu: İçinden yükselen ya da göklerden inen kudreti her an karşılayabileceği koşulları yaratmak.

Yaratma sancılarıyla kıvranan deha imgesi çok tanıdık bir görüntü. "Dâhi" kelimesini duyunca aklıma, ortalıkta deli gibi boya fırlatan maço erkek Jackson Pollock geliyor. Dâhinin aklı başında değildir. Dâhi aynı anda hem kullandığı araçları ve yardımcılarını kontrol edebilir hem de kendi kontrolünü *bütünüyle* yitirebilir. Dâhi, kendinden büyük bir şeyin kulu olmakta ustadır.

Tarotta Büyücü kartı sanatçıyı temsil eder. Tarot kartlarının dört farklı sembolü –asa, kupa, kılıç, pentagram– büyücünün önündeki masada durur. Evrendeki her şey onun elinin altındadır, dünya ona kullanacağı araçları sunar. Bu kişi ustadır. Ama onu büyücü yapan bu değildir. Büyücü bir elini başının üzerine kaldırmıştır. Bu havadaki el göklere ait bir şeyleri çizmektedir; büyücünün içinden çok büyük bir şey, ilahi bir şey geçmektedir. Büyücünün tepesinde sonsuzluk işareti asılıdır. Büyücü, elindeki araçları bu sınırsızlığı yönlendirebilmek için kullanmayı bilir.

Önünde duran ve ustalığı temsil eden bu araçlar önemlidir ama büyücünün içinden geçen esrarengiz güç de önemlidir. Kendi dışındaki bir şeye itaat edişinin kutsal bir yanı vardır. Dehada bu itaate sanat dürtüsü diyoruz. Bu dürtü çok önemli çünkü bu dürtü olmadan dâhi sadece bir zanaatkâra dönüşür. Sanatçının bu dürtüye ihtiyacı var, bu dürtünün devamlılığı için ne gerekiyorsa yapmak zorunda. İş unvanınız "dâhi" olduğunda dürtüsel davranışlarınız birden hayatınızdaki tüm iyi şeylerin kaynağına dönüşüyor.

Picasso'nun eli havada hızla, zahmetsizce ilerleyip ardında ışıkla çizilmiş bir kentaur imgesi bırakıyor.

Mesele şu ki, özgürlük ve kudret, ahlaken ve etik olarak kafa karıştırıcı bir hal alabilir. Dürtülerinizin *bir kısmını* dinleyince bol kepçe ödüllendiriliyorsanız *bütün* dürtülerinize kulak vermeniz gerekiyormuş gibi gelmez mi? Özellikle de iyi ile kötüyü ayırmanın zorluğu düşünüldüğünde. Herkesin dâhice bulduğu o esrarengiz, özgür şeyi yapmanızı sağlayan bir dürtüyü, sırf vahşi ve yıkıcı diye yok mu sayacaksınız?

Bunu mantıken sanatçının istediği her şeyi yapmakta özgür olması gerektiği fikri izliyor. Yoksa, kendini kısıtlarsa, kudret musluğu kapanabilir. Kazara ilham perisinin üstüne oturup onu ezebilir.

Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı adlı muhteşem çalışmasında eleştirmen John Berger, genç dâhinin kendi yeteneğiyle ilk karşılaştığı ânı anlatıyor; büyücüye benzeyen sanatçıya dışarıdan enerji yağması fikrini kelimelere döküyor Berger:

> Bu güç dâhinin kendisine de gizemli görünür; çünkü başlangıçta hiçbir çaba göstermeden edinmiştir onu. Kendisinin bir yere gitmesi gerekmemiştir; deha ona gelmiştir. Üstelik başlangıçta dâhi, nedenini bilmeden ya da ardında yatan mantığı kavramadan yapar her yaptığını. İçgüdüsel isteğe denk düşen bir şeyin peşinden gider. Onun yaşadığı gizemin boyutlarını hayal edebilmek için belki de yapılacak en iyi şey kendi içimizdeki cinselliği keşfedişimizi anımsamaktır.[39]

Bu cinsellik benzetmesi tesadüf değil. Dâhiler enerjiyle dolup taşarlar, bu enerji onları ele geçirir – tıpkı her yere boya fışkırtan Pollock imgesi gibi.

Bir şeyi yönlendirme, kendinden büyük bir şeyin hizmetinde olma deneyimi sadece gücünü yeni kazananlara, hatta sadece gençlere özel değil – Picasso bunu hayatı boyunca yaşadı. Yine Berger'ın sözleriyle: "Picasso da, seksen iki yaşında, şöyle diyor:

'Resim benden daha güçlü. İstediğini yaptırıyor bana.'"[40] Picasso kendini hayatı boyunca bu kendinden büyük güce bıraktı. Bu özgürlük, işinin bir parçasıydı – çelişkili bir biçimde disiplinin de bir parçasıydı. Özgürlüğü dizginlemek, çağdaş dâhinin en önemli özelliği. Pollock ile fraktal resimlerini düşünün: Bunlara aynı anda hem özgürlük hem kontrol hâkim.

Sanatsal dehaya ait en büyük imge özgürlük. Picasso'nun eserleri tam anlamıyla yaratıcılarının kinetik yapısını yansıtıyor. Eserlere bakmak seyircinin başının dönmesine yetiyor. İnsanın sinirlerini bozan, belki de sinirlerini fazla uyaran işler bunlar: *Avignon'lu Kadınlar* koyu pembe vücutları, katı ve vahşi yüzleri, neredeyse saldırganca çarpıklıklarıyla irkilmemize sebep olurken taşkınlık da hissettiriyor bize; sanatçının ruh hali içimizde yankılanıyor. Picasso'nun arkadaşı, şair André Salmon, *Avignon'lu Kadınlar*'ın ilk sergilenişinde "evrensel bir öfke patlamasına"[41] yol açtığını söylüyor; doğrusu, resmi ne zaman görsem ben de biraz öfkeleniyorum. Saldırıya uğramış gibi hissediyorum.

Sanat ile sanatçının kişiliği iç içe geçtiği için Picasso bir sanatçıdan fazlasına, baş dehaya dönüşüyor. Duchamp'ın buluntu nesneleri, neyin sanat addedildiğini en az Picasso kadar radikal bir şekilde –hatta daha da fazla– değiştirdi ama Duchamp bu seksi ve son derece ticari özgürlük fikrinin vücut bulmuş hali değildi. Başka bir deyişle, Duchamp'ın yüzü en azından benim zihnime kazınmış değil; hayatımda hiçbir öğrenci odasında Duchamp posteri görmedim. Biz dâhi denince özgürlüğü sadece sanatında ifade eden değil, fiziksel olarak da yansıtan birini görmek istiyoruz.

Bu, Dionysosçunun Apolloncuya karşı zaferi. Daha eski büyük sanatçılar da –Caravaggio, Bosch– elbette Dionysosçu olanı benimsemişti ama sadece resimlerinde ele aldıkları konular bağlamında. Saf taşkınlığı resmedebilirsiniz ama bunun bir dâhinin elinden çıkmış sayılması için büyük bir ustalık sergilemeniz gerekiyor.

20. yüzyılda değişen şey, özgürlüğün öne çıkması oldu – sadece içerik olarak değil, biçim olarak da. Biçimin özgürlüğü, olup olabilecek en iyi şey sayıldı.

James Joyce
Picasso
Pollock
Elvis
Led Zeppelin
Jimi Hendrix
Allen Ginsberg
Jack Kerouac

Bu erkekler, aklımızdaki dâhi fikrine uyuyorlar. Daha sınırlı bir çerçevede kalan sanatçılar aynı değeri görmüyorlar: Larkin hiçbir zaman Ginsberg kadar tanınmayacak; Duchamp hiçbir zaman Picasso kadar büyük bir evrensel şöhrete sahip olup büyük müzelerde ziyaret rekorları kırmayacak.

Ama dâhi dediğin de aslında kendi alanına dair her şeyi altüst eden kişi değil midir? Thomas Kuhn buna paradigma değişimi dedi; "paradigma" kelimesi kurumsal ahmaklar ve tembel üniversiteliler tarafından ele geçirilmeden önce. Bu tanımı kullanırsak Duchamp aslında Picasso'dan daha büyük bir sanatçı. Rönesans döneminden bir sanatçı zaman makinesiyle 20. yüzyıla gelseydi Picasso'nun resim yaptığını anlardı. Ama Duchamp'ın işlerini asla sanat olarak tanımlayamazdı. Duchamp her şeyi değiştirdi. Ama Duchamp zihnimizdeki dâhi imgesine uymuyor.

Picasso'nun dâhi fikrimizin vücut bulmuş hali olması tesadüf değil; belki de tesadüf ama tarihe atfedilecek bir tesadüf. Picasso'nun yükselişi kitle iletişim araçlarının patlamasına denk geldi.

Picasso sanatı sembolize eden bir imgeye dönüştü; haberlerde ("Picasso Boğa Güreşi Seyretti") ve dergilerde kendisine o kadar çok yer verildi ki sonunda şüphe götürmez bir şekilde dünyanın en meşhur sanatçısı oldu. Görüntüsü ve kişiliği zamana tam uyuyordu. Erkeksiliği, büyük el kol hareketleri, kömür gözleri, ufak tefek ve öne kapalı bedeni – bunların hepsi ekranda bir etki yaratıyordu.

Dâhinin kamunun tüketimine sunulması bütünüyle yeni bir olay sayılmazdı. Dickens da kendi yaşadığı çağda var olan araçların mümkün kıldığı mertebede büyük kitlelere hitap etmişti. Oscar Wilde da kendi imajını kendi belirlemişti; ta 1882'de Amerika'yı turlayarak fotoğraflarını çektirmişti. Wilde'ın Amerika'ya vardığında, "Kendi dehamdan başka ortaya koyacağım bir şey yok" dediği rivayet edilir. Bu sözün doğruluğundan şüphe edilir; ama Wilde kendi dehasından hicivle de olsa sık sık bahsederdi, bir hayvanmış gibi ele aldığı dehayla ilgili, "Halk harikulade hoşgörülü. Deha dışında her şeyi affediyor"[42] diye yazmıştı.

"Kamusal deha" kimliğini Dickens oluşturdu, Wilde hicvetti. Ama bu isimlerin 20. yüzyıldaki karşılıkları espriyi kaçırmış gibiydi. Picasso kendi dehasının reklamını yaparken nükteyi boş verdi. Ama müthiş başarılı oldu ve kısa sürede adını duymayan kalmadı.

1970'lerde, tas kafa saç kesimimle tombul bir ilkokul öğrencisi olan ben, sadece ama sadece tek bir sanatçıyı biliyordum. İşlerini değil –gerçi tablolar teşhis için dizilse belki yüzü yan duran bir kadını falan seçebilirdim– ama bodur ve korkutucu tipini.

Picasso bir hareketin başlangıcında var oldu – yaşamöyküsünde doyum noktasına ilerleyen bir hareketin. Yaşamöyküsünün damga vurduğu bir anda yaşıyorsak bu ânı Picasso'nun başlattığını, sonra da rüzgârını arkasına aldığını söyleyebiliriz. Picasso'nun yükselişi ekranın yükselişiyle eşzamanlı oldu, ekran ise insanlar arasındaki

sınırları kaldıran şeydi. Ekran, bu insanları gerçekten *tanıdığımız* fikrini doğurdu.

Picasso sadece ekrana çıkmakla kalmadı; imaj yaratmanın ilk ustalarından Chaplin gibi o da ekranın kendisi oldu. Picasso, seyircinin bir sanatçının neye benzemesi gerektiğine dair fikirlerini yansıttığı bir ekrandı. Üstelik geniş ve kapsayıcı bir imgeydi bu; gerçekten iyi olan ve zihinlere kazınan tüm imgeler gibi. Değişkenlik ile tanınırlığı birleştiren çelişkili bir yapısı vardı; her zaman ve sonsuza dek, sınırsız kere yeniden üretilebilecek, tek bir şey Picasso ama aynı zamanda her şey de olabilir. Berger'ın yazdığı gibi:

> Picasso'nun adının çevresindeki çağrışımlar, onun kişiliğiyle ilgili bir efsane oluşturuyor. Picasso, kendisine hâlâ genç eşler bulabilen yaşlı bir adamdır. Picasso bir dâhidir. Picasso çılgındır. Picasso yaşayan en büyük sanatçıdır. Picasso bir multimilyonerdir. Picasso komünisttir. Picasso'nun yapıtları saçmadır: Çocuk bile daha iyilerini yapabilir. Picasso bizi kandırıyor. Picasso bütün bu yaptıklarını bizlere yutturabiliyorsa, canına değsin![43]

Picasso bizlere neyi yutturuyordu? Genelde kalleşliğini.

Birkaç sene önce çocuklarımla Vancouver Sanat Galerisi'ndeki *Picasso: The Artist and His Muses* (Picasso: Sanatçı ile İlham Perileri) sergisine gittim. Lucy müze gezmeyi çok sever – hep sevmiştir, belki daha bir yaşında bile değilken onu yağmurlu günlerde Seattle'daki Frye Sanat Müzesi'nde emekleme toplaşmalarına götürdüğüm için. Onun gözlerinden müzeleri büyük güzellikler içeren ama aynı zamanda ahlaki tartışmalara gebe yerler olarak görmeye başladım; inşa edilmiş anlamlarla dolu saraylar, aynı anda hem kamusal hem özel alanlar olarak. Seyircinin otobiyografisi çoğunlukla benim bir kitap, film ya da şarkıyla cebelleştiğim evimde geçtiyse, o zaman müze bu hikâyenin gerçek hayata yansıdığı yer.

Müzede yürürken giderek huzursuzlanmaya başladım. Huzursuzluğumun sebebi resimler değildi; en azından Picasso'nun seyirciyi rahatsız etme konusundaki kararlılığı düşünülürse en büyük sebebi onlar değildi. Hayır, huzursuzluğumun sebebi, bize Picasso'nun hayatındaki kadınların her birine neler yaptığını anlatan biyografik bilgilerdi. Giderek artan tuhaf bir dehşetle okudum yazıları. Hayatlarının bu noktasında ergenler ve manyaklarda görülen yoğunlukta bir ahlak duygusuna sahip olan çocuklarım sinirli duruyordu. Sessizlikleri hayra alamet değildi. İçleri kabarıyordu.

Müzenin doğal *soğukluğu* –donuk mermerli yapısı– Picasso'yla ilgili yakıcı ve korkunç haberleri daha da dayanılmaz hale getirdi. Çocukların kaşları çatıktı. Kollarını göğüslerinde kavuşturdular. Bu hiç hoşlarına gitmemişti.

Jonathan Richman ve Modern Lovers'ın "Pablo Picasso" şarkısı herkesin ama herkesin zihninde bir Picasso imgesi olduğu varsayımına dayanıyor. Picasso'nun çapkın bir güç merkezi olduğunu herkesin bildiğini varsayıyor. Tabii "kimse... şerefsiz demedi" dizesi de aslında aşağılık biri olduğu imasını taşıyor.

Kızlar bakışları karşısında eriyordu
O yüzden kimse Pablo Picasso'ya şerefsiz demedi...

Ama Pablo Picasso elbette şerefsiz biriydi. (Yoksa şarkının bir anlamı olmaz.)

Söylenene göre metresi Françoise Gilot'ya şu absürt derecede aşağılık sözleri sarf etmişti: "Kadınlar ıstırap makinesidir... Benim için iki tür kadın vardır, tanrıçalar ve paspaslar."[45] Hayatında kullanıp bir kenara attığı kadınların haddi hesabı yok, öyle ki kimin kim olduğunu hatırlamak bile güç: Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maa, Françoise

Gilot ve Jacqueline Roque. İkisi intihar etti –Picasso'nun torunu Pablito da intihar etti– geri kalanların çoğu da Picasso'yla geçirdikleri dönemden sonra kırık dökük hayatlar yaşadılar. Dora Maar münzevi ve dindar birine dönüştü (üstelik Lacan'dan tedavi gördükten sonra!), söylenene göre, "Picasso'dan sonra sadece Tanrı" dedi. Picasso'nun torunu Maria anılarında şöyle yazıyor:

> Onları hayvansı cinsel cazibesiyle avladı, ehlileştirdi, büyüledi, tüketti, ezip tuvaline yapıştırdı. Uzun geceler boyunca özlerini sömürdü, tükenip bittiklerinde de bir kenara attı onları.[46]

Çok sayıda kadını sevmek bir suç değil – bu o kadınları öfkelendirse, kıskandırsa, delirtse ya da intiharın eşiğine getirse bile. Ama Picasso elbette bu kadınlara şiddet de uyguladı (dövdü, yaktı), dahası genç kızları avladı, onu büyüleyen gençleri model olarak kullandı.

İtirazları duyabiliyorum: Peki ya Gertrude Stein'la arkadaşlığı? Çocukları ile torunlarına duyduğu şefkat ve sevgi? Evet, yine de Picasso'nun pislik biri olması, eserlerini tüketirken yaşadığımız deneyimin önemli bir parçası.

Vancouver'daki sanat müzesinde gittiğimiz sergi, bir sergiden çok özverilerinden dolayı Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot ve diğerleri adına dikilmiş bir savaş anıtı gibiydi. Galerilerde ilerlerken Picasso'nun her bir kadının hayatını nasıl mahvettiğini öğrendik. Picasso her odada daha büyük bir pisliğe dönüştü: zamparalıklar, acımasızlıklar, bencillikler ve aşağılamalar. Yanağında Picasso'nun söndürdüğü sigaranın iziyle Françoise Gilot'nun resmedildiği *Sarı Kolyeli Kadın* tablosuna geldiğimizde çocukların *burasına* gelmişti.

Bense Picasso'nun sanatı ile duvarda okuduğumuz biyografik bilgiler arasındaki gerilimi tartışmak istiyordum. Anlamlı bir diyaloğa girmeyi umuyordum.

"Öf, baydım" dedi biri. "Pis sapık" dedi öteki. "Artık gitsek?" Böylece dondurma almaya gittik; müzenin mağara gibi loş lobisinden kuzeyin parlak ama zayıf güneş ışığına çıkarken gözlerimiz kamaştı.

Picasso'nun özgürlüğüne –istediği her şey olabilme özgürlüğüne– daha önce Gauguin'in hikâyesinde rastlıyoruz. Eşiyle çocuklarını terk edip Tahiti'ye kaçan Gauguin; dilini, dinini ya da geleneklerini bilmediği bu ülkede genç Tahitili kızlarla yatmaktan geri kalmadı, hatta bu cinsel sömürgecilik eylemini bizzat kendisi büyük bir memnuniyetle efsaneleştirdi. Paris'e resimler ve yazılarla soylu yabanilerle dair bir efsane yolladı; aralarında gönlünce gezdiği müsait kadınlar ve kızlarla dolu bir dünya tablosu çizdi. Meşhur *Noa Noa* günlüklerinde şöyle yazıyor: "Taşların arasına gizlenen kadınlar suyun içinde bellerine çekilmiş etekleriyle... oraya buraya çömeliyordu. Sağlıklı genç hayvanlar gibi zarif ve esnektiler."[47] İnanılmaz ama Gauguin *günlüklerinde intihal yapmıştı.*[48] Bir düşünsenize, bundan daha büyük bir efsaneleştirme biçimi olabilir mi? Sadece kamusal imajınızı değil, kişisel imajınızı da kontrol ediyorsunuz. (Tabii ben de hayali okurlarıma daha derin, daha tecrübeli, daha havalı görünmek için günlüğümde yalan söyledim. Ama en son *on dört* yaşındayken.)

Gauguin imaj yaratma ustası gibiydi; hayat hikâyesini tablolarıyla bir araya getirdi. Tarihçi Wayne V. Anderson, *Gauguin's Paradise Lost* (Gauguin'in Kayıp Cenneti) kitabında şöyle yazıyor: "Gauguin resme bir yaşam gücü vererek bir tablo stili 'yarattı'; eserleri zinde olduğu kadar kendisi de kudretli ve delişmen biriydi."[49] Zinde, kudretli, delişmen; önemli sanat eserlerine *seminal** dememiz bir tesadüf mü?

Çığır açıcı, ufuk açıcı anlamına gelen kelimenin ikinci anlamı "spermaya ait olan"dır. (ç.n.)

Belki Gauguin'in delilik derecesinde güçlü bir özgüvene sahip oluşu da tesadüf değildir. Eşi Mette'e yazdığı bir mektupta, "Büyük bir sanatçı olduğumu biliyorum"[50] diyor.

Picasso, Gauguin'in erkeklik geleneğini izledi. Canına değsin! Picasso'da *Noa Noa* vardı; Gauguin'de olduğu gibi, Picasso'nun karakteri de sonunda sanatının algılanış biçimiyle oynayacaktı. Bu kalıcı bir leke – sanat eseri insanın aklına doğrudan sanatçıyı getiriyor.

Picasso'nun erilliği sanatına bakışımızı her anlamda etkiliyor. Erilliğinin deneyselliğe, hatta güzelliğe efemine yaklaşımını bile haklı çıkardığı söylenebilir. Picasso aynı günde iki farklı kadınla sevişip ikisinin de resmini yapan adam. Seks, burada resimler kadar önemli.

Picasso kaba erillik ile sanat arasındaki bu bağı gözler önüne serdi. Arianna Huffington'ın aşırı derecede dramatik kitabı, *Picasso: Creator and Destroyer*'dan (Picasso: Yaratıcı ve Yıkıcı) bir alıntı:

> Her şey, yaradılışın bütünü onun düşmanıydı; o sanat eseri değil –bu ifadeden nefret ederdi– silah yaratmak için resim yapıyordu: kendini yaratımı dolduran ruhların büyüsüne karşı korumak için silahlar ve insan dışındaki her şeye, yaratımda aidiyete dair her hisse, doğaya ve insan doğasına, son olarak da her şeyi yaratan Tanrı'ya saldırmak için silahları. "Tabii" demişti, "doğanın var olması gerekiyor ki ırzına geçebilelim!"[51]

Picasso kendi dürtülerinin hem kurbanıydı hem de efendisi.

Erillik, cazibe, acımasızlık, zekâ, medya farkındalığı: Picasso'nun edebi dünyada onun gibi bütün bu özelliklere sahip bir karşılığı vardı. Gelmiş geçmiş en meşhur ressam Picasso'ysa, en

meşhur yazar da Hemingway'di. İkisinin de adı tanınırlığın ötesine geçip sanatlarını temsil etmeye başladı: Hemingway, yazar demek; Picasso, ressam demek. Hey, Hemingway, diyebilirsiniz daktilo başında oturan bir kişiye. Bu adam tam bir Picasso, diyebilirsiniz üstü başı boya içinde bir ressama. (Neden 1940'ların maço erkekleri gibi konuşacağınızı düşünüyorum, bilmiyorum.)

Hemingway'i artık çağdaşlarıyla (Fitzgerald, Pound) ilişkili düşünüyoruz ama o zaman zirvede tek başına duruyordu. Picasso'nunkiyle eşzamanlı olarak paralel bir çizgide ilerleyen ünü, bugün bir yazar için hayal edilemez boyuttaydı. Dünyadaki en meşhur edebi yazar –yakın zamana kadar muhtemelen Philip Roth'tu bu– şan şöhret konusunda Hem'in eline su dökemezdi. Marlene Dietrich *New York Herald Tribune* gazetesine, "Tanıdığım En Büyüleyici Adam" başlıklı bir yazı yazmıştı hakkında.[52] Jonathan Safran Foer'ın Natalie Portman'a yazdığı e-postalar bunun yanında epey sönük kalıyor.

Hemingway'in bir zamanlar can dostu olan Archibald MacLeish, 1948'de "Years of the Dog" (Köpek Yılları) şiirinde şöyle yazmıştı:

Peki başına ne geldi? Başına şöhret geldi.
Yirmisinden önce savaş gazisi:
Yirmi beşte meşhur: Otuzunda bir usta–
Çağına ceviz dalından bir üslup yonttu...

Başına şöhret geldi – bu, Hemingway'in anma töreninde okunacak tek satır olabilir. Hemingway kendi şöhretine dönüştü, bu şöhret erilliğiyle iç içe geçmişti. O, edebi erkekliğin vücut bulmuş haliydi.

Picasso gibi Hemingway'in de "pislik" namı yürüdü, hatta edebiyatının bile önüne geçti. Hemingway'in adı kavga gürültüyle, zamparalıkla, görkemli şiddetle eşanlamlı: boğalarla koşma,

kocaman balıklar tutma, aslan avlama, kadınları ve çocukları dövme. Picasso gibi o da onyıllar boyunca arkasında kadınlardan bir enkaz bıraktı. Dört karısı, üç oğlu oldu; çok sevdiği oğullarına korkunç zorbalık yaptı. Özellikle oğlu Gregory'yle arası giderek açıldı, sonunda birbirlerine şiddet uygulayacaklarından korktukları için görüşmeyi kestiler.

Hemingway insanları aşağılayıp döven kavgacı biriydi. Dostlarına da vuruyordu, düşmanlarına da. Mary –Hemingway'in dördüncü eşi– bir noktada gururla, "Bana bir yıldır doğru dürüst vurmuyor"[54] demişti. Ne de olsa kimse sadece bir canavar değildir; Hemingway'in de eşleri, arkadaşları ve çocuklarıyla karmaşık ilişkileri vardı. Hepsinin boşanma, ayrılma, suçlama ve gözyaşlarıyla sonuçlanması, bu ilişkilerin şefkat ve kırılganlık içermediği anlamına gelmiyor.

Hemingway babası gibi hayatı boyunca alkolizmle boğuştu, sonunda da intihar etti; bu yıkıcılık görünürde hiç hafiflemeden çocuklarına da geçti: Doğumunda Gregory adı verilen, bazen Gloria olarak tanınan çocuğu Florida'da bir hücrede öldü; torunu Margot/Margaux Hemingway alkol tüketiminden ağır bir depresyona girdi ve sonunda intihar etti.

Hemingway ayrıca kırıcı biriydi. *Paris Bir Şenliktir* boyunca diğer yazarlarla komik ve acımasızca dalga geçiyor; bir yerde yakın arkadaşları Gertrude Stein ile Alice B. Toklas'ın seks yaptığını duyduğunu, sonra kapalı kapılar ardından gelen sesler onda travma yarattığı için bu kadınlarla arkadaşlığını sona erdirdiğini anlatıyor. Erkeklere de kabalık ediyor. Wyndham Lewis hakkında şöyle diyor: "Eve yürürken onun bana neyi anımsattığını bulmaya çalışıyordum; o denli çoktu ki. Argo bir sözcük olan kirli paçavra dışında hepsi tıpla ilgiliydi."[55] Akıllı ve çekici olması acımasızlığını ortadan kaldırmıyor. Dorothy Parker'la ilgili, hem intihar teşebbüsünü hem kürtajını tiye alan, olabilecek en acımasız şiiri

yazdı; adı bile ne fena olduğunu anlamaya yetiyor: "Trajik Şaire - Hayatta ona en yakışan davranış hayatı neredeyse terk etmesi oldu."[56]

Boğa güreşi, Picasso gibi Hemingway'e de büyüleyici geliyordu; Hemingway dünyayı düşman toprakları gibi görüyordu; sanki her an bir boğa tarafından boynuzlanabileceğiniz için ilk saldırıyı sizin yapmanız gereken bir yer gibi. Hemingway de Picasso da bu gelmiş geçmiş en kanlı sporda engin bir güzellik buluyordu. Hemingway, *Death in the Afternoon*'da (Öğleden Sonra Ölüm) şöyle yazıyor: "Boğa güreşi, sanatçının ölüm tehlikesi geçirdiği tek sanat dalı."[57] (Eliyle otuzbir hareketi yapar.) Onun da böyle mutlak bir eril tehlike yaşamak için can attığını hissediyor okur. Boğa güreşi bir metafor gibi geliyor insana ama iki türlü okunabilecek bir metafor bu. Hemingway ve Picasso ölüme takıntılı sanatçılardı tabii ama aynı zamanda boğaydılar da. Tam olarak hödük ya da maganda değillerdi ama *hayvanlardı.* Derin hayvanlar, hassas hayvanlar; şefkatli yanlarını mest olmuş halkla tekrar tekrar paylaşan hayvanlar. Hayvanın şefkat dolu kalbini bulmak insana –belki de kadına– özel bir haz veriyor. İçi yumuşak olanı takdir edebilmek Olimpiyat madalyası hak eden bir özel bir beceri, bir başarıdır. Ama elbette dinamiğin devamı için o hayvani yön de gerekiyor.

Bu düzüşmeler, katılıklar, acımasızlıklar, erillikler, hayvanilikler dâhi imgesini oluşturup zihnimizdeki dâhi kavramını şekillendirdi.

Hemingway'in edebiyatı bile kendi imgesinden etkilenmiş gibi duruyor. Her zaman değil, başlarda hele hiç değil. İlk eserleri canlı, komik, tuhaf; üstünkörü görünen güzelliklerle dolu ve sıra dışı bir üslubu var ki bunlar aslında büyük bir küstahlık göstergesi; onu okur olarak takip edeceğiniz ve bu yolculuğa çıktığınız için minnet duyacağınız varsayılıyor. Hemingway'in eserlerini tekrar okuyunca komikliği, hatta yer yer gülünçlüğü insanı şaşırtıyor.

Güneş de Doğar esprilerle dolu. (Aynı zamanda Yahudi karşıtlığı da dolu.) Küçük bir yan hikâye – solcu çocuklarım sürekli "doğrudan eylem" esprisi yapıyorlar. Biri dondurucudan dondurmayı çıkarırken "doğrudan eylem" diyor mesela. Bu espriyi ilk kim yaptı tahmin edin. İki tip oturmuş içki içiyor, biri kadehlerine romlu punç dolduruyor – öteki teşekkür edeceğine, "Doğrudan eylem. Yasa çıkarmaktan iyi"[58] diyor.

Ama Hemingway Nobel'i en Hemingway'imsi davrandığı dönemde kazandı – çağına ceviz dalından bir üslup yontarken.

Hemingway'in lekesi acımasız, vurdumduymaz bir tür erillik; insanlarda bıraktığı izlenim buydu. *Yaşlı Adam ve Deniz*'de sanki kendini taklit ediyor, sertliğini ve zindeliğini sayfaya yansıtıyor. *Yaşlı Adam ve Deniz* son derece kısa ve öz yazılmış, şifreli, eril bir kitap. Eseri tekrar okumak, tüm bunların nasıl utanç verici bir etki yarattığını fark ettiriyor.

Kitabı okumak yerine sesli kitap olarak dinlemiş olmam da bu etkiyi artırdı; metni ne yazık ki Donald Sutherland, İspanyol aksanına yakın ağdalı bir üslupla okuyordu. Ormandaki günlük yürüyüşüm sırasında kulaklıkla romanı dinlerken, biri bu utanç verici derecede maço olan metnin böyle gülünç bir sesle okunmasını duyacak diye çekiniyordum.

Yaşlı adamın aklından şu tür düşünceler geçiyor: "Sadece yaşamak için, etini satmak için öldürmedin balığı, diye düşündü. Gururun için, balıkçı olduğun için öldürdün."[59] Sanki Hemingway halkın gözündeki imajından yola çıkarak yazmış bütün kitabı. Bu roman uzun bir karakter şiiri gibi, karakter de "Az ama öz konuşan eril yazar Ernest Hemingway" – yazarın kişiliği etrafında köpekbalıkları dönen o çetin yaşlı adamınkiyle iç içe geçiyor (bazı okurlar bu köpekbalıklarını Hemingway'in eleştirmenlerinin sembolü olarak görüyor). Ne derseniz deyin, yazar ve karakterin mücadeleci olduklarını yadsıyamazsınız.

Hemingway'in erilliğinin bir tür mağduriyetten doğup mağduriyete dönüştüğü söylenir sık sık. (Ne de olsa o da kendi şeytanlarının taleplerine boyun eğmek zorunda kalan bir kuldu.) Bir zamanlar çok yakın olduğu arkadaşı Gertrude Stein'ın dediği gibi: "Hemingway 'çetin'di çünkü aslında çok duyarlı biriydi ve böyle olmaktan utanç duyuyordu."[60]

Stein haklı mıydı? Bu zorbalık seviyesindeki erillik duyarlılıktan ve utançtan mı kaynaklanıyordu? Yoksa Hemingway kendi dişilliğine dair yüksek farkındalığını mı bastırmaya çalışıyordu? Ne de olsa çocukken annesi onu sık sık kız gibi giydirirdi. Bunlar yeni sorular değil (görebileceğiniz üzere Stein bunları çok önceden sormuş zaten).

Hemingway'in ölümünden sonra yayımlanan *The Garden of Eden*'da toplumsal cinsiyet teması işleniyor ve roman, Hem'in erilliği tartışılırken sık sık anılıyor. Hemingway, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yazmaya başladığı kitabın üstünde 1961'deki ölümüne dek çalışmaya devam etti. Kitap 1980'lerin ortasında Scribner'daki editör Tom Jenks'in masasına ulaştığında bin beş yüz sayfaydı. Jenks birkaç yüz sayfaya indirip yayımladığında roman olumsuz karşılandı. Daha sonraki onyıllarda daha yakından okumalar, kitaptaki cinsiyet akışkanlığı temasının Hemingway'e dair görüşleri etkileyip yönlendirmesini sağladı.

Bu konu yeterince tartışılamadı çünkü *The Garden of Eden* pek de iyi bir kitap sayılamayacağı için çoğu kişi tarafından okunmuyordu. Bense okudum ve yüzde doksanının insanların saç tıraşıyla ilgili olduğunu söyleyebilirim. Başka bir deyişle, romanda görünüşe verilen önem anlamsız gibi dursa da bu son derece ciddi bir kaygı. İnsanlar gerçekten dışarıdan göründükleri gibiler mi? Ana karakter, David Bourne, tersyüz bir Hemingway tiplemesi gibi; bütün Hemingway özelliklerine sahip dursa da göründüğünden farklı biri.

David, aslında eşi Catherine tarafından bir kadına dönüştürülüyor. Her şey *–bien sûr–*[*] bir saç kesimiyle başlıyor. Catherine kendi saçlarını erkek çocuk modeli kesiyor; bu yeni, erkeksi kesimiyle geceleri David'e bir şeyler, "şeytani şeyler"[61] yapıyor. Kendine Peter diyor ve David'i kız rolüne sokuyor. David başta oyuna katılsa da bir noktada isyan ediyor (tahminen Hemingway kendisinin de bu tür oyunlara isyan edeceğini düşünmemizi istiyor).

Bu şeytani şeyler tam olarak *nedir* ki? 1986'da *New York* dergisinde yazan Eric Pooley, bu sahneleri "anatomik açıdan belirsiz ama duygusal açıdan çok net"[62] olarak tanımlıyor; Eric Pooley hangi kitabı okumuş bilmiyorum ama bence bu kitapta asıl eksik olan şey duygusal netlik. Olan şeyler: *pegging*[**] ve Hemingway'in kendi ruhunun derinliklerinde bir şeyler aradığına dair insanı ele geçiren bir his.

Eleştirmenler (ve kitabın editörü) *The Garden of Eden*'da yazanlardan yola çıkarak Hemingway'in kendi toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasıyla ilgili farkındalığa sahip olduğunu iddia ettiler – yani güçlü ve tabii ki baskıcı bir eril hava yaydığının farkındaydı. Ama bu kitapta toplumsal cinsiyetini *kontrol eden* değil, toplumsal cinsiyetinin *kontrolünde* biriyle karşılaşıyoruz; erillik başına gelen bir şeymiş de bundan kaçmanın bir yolunu arıyormuş gibi.

Deneme yazarı John Jeremiah Sullivan, bir söyleşide Hemingway'in çektiği ıstıraplardan neşeyle söz ediyor:

> Yakın zamanda istemeden Kuzey Michigan'da bir araştırma projesine dahil olunca üniversiteden bu yana ilk defa Hemingway'i tekrar okudum. Eğlenceliydi. Yakın zamanda yaşamöyküsü üzerinden yapılan bu saldırılarla yine ilginç bir karaktere dönüştü. Seks, toplumsal cinsiyet ve kendi erilliğine dair büyük acılar çektiğini biliyoruz. Bana Hemingway'i yirmi yıl önce sorsanız,

[*] (Fr.) Elbette. (ç.n.)
[**] (İng.) Kadının belden bağlamalı dildoyla erkeğe anal seks yapması. (ç.n.)

ezberden yanıt verirdim: "Her şey eserle ilgili." Bu, –yaşayarak öğrendim ki– insanların kaçmak istedikleri bir şey olduğunda kullandıkları söz. Bu bir şey de ne hikmetse neredeyse hep cinsellikle ilgili oluyor.[63]

Hemingway büyük acılar çekmiş olsa da erilliği her zaman imajının önemli bir parçasıydı. Dünyaya gösterdiği yüzünde bir erkek maskesi vardı; altında ne hassasiyetler yatarsa yatsın.

Erillik performansı ve bunun dehayla iç içe geçişi kadınlar için genelde hayra alamet olmamıştır; kadınlar aynı anda hem dâhilerin mağduru olmuş hem de deha kulübünden dışlanmıştır. Ama *The Garden of Eden* insana dehanın bedelini de sorgulatıyor. Hemingway'in sadece tek bir şey (bir erkek) olması, hiçbir zaman zıttı olmaması ona neye mal oldu?

Bütün bunlar neden önemli? Çünkü dâhi, *kimin neyi yapabileceğine* dair görüşlerimizi biçimlendiriyor. Kimin izne sahip olduğunu belirliyor. Kimin içgüdülerini dinleyebileceğini. Bu içgüdüleri dinlediğinde kime yardım edip yanında duracağımızı. Deha fikri erillikle –sürekli ağırlığını ortaya koyan bir erillikle– birleştiği zaman birileri dışarıda bırakılıyor.

Yani dâhi siz değilsiniz. Ben değilim. Bizim anlayışımıza göre dâhi, vaktinin çoğunu –gerçekten çoğunu– çocuk bakımı düşünerek geçiren kişi değil. Son yirmi yıldır en büyük sanatsal konum çocuk bakımı oldu, bu mesele zihnimi diğer her şeyden daha fazla meşgul etti; çocuklarım artık büyüdü ama onlara iyi bakım verdim mi kaygısından geceleri uykularım kaçıyor, ihtiyar Pablo ise kız arkadaşının suratında sigara söndürüyordu.

Doris Lessing *Altın Defter*'de, "Kutsal bir hayvan olan sanatçı, hep haklıdır, onun yaptığı her şey doğrudur"[64] diyor. Yanlış anlaşılma olmasın, bu durumu tasdik etmiyor.

Dâhinin özgürlüğü bakım vermeyi, plan program yapmayı ya da başkalarının hislerini kapsamaz. Dâhinin sonsuz bir özgürlüğü vardır. Dâhi her istediğini yapabilir. Ben böyle yaşamayı deneyince içkiyle sorun yaşadım ve bir sürü arkadaşımın sinirini bozdum.

Dehanın kendini dürtülerine bırakmasına izin veriyoruz; onun *şeytanları* olduğunu söylüyoruz. Şeytanlar, sanatsal dürtünün kuzenleridir. Tarottaki Şeytan kartı, Büyücü'nün tersidir, enerjiyi aşağıdan alır, sonsuzluk işareti yerine ters bir pentagram takar. "Şeytan aklımı çeldi" deriz – ilham perisinin ziyaretinden çok mu farklı bir deneyimdir bu?

Dehanın şeytanları deliliğe yatkın olabilir. Dâhilerimizin karanlık yüzleri olsun isteriz. Başyapıtlar ancak şeytanların yardımıyla ortaya çıkar; şeytanlar da insanı deliliğe sürükler.

Elbette hareket özgürlüğü sınırı aşarsa cinnete dönüşebilir. Burada mesele şu herhalde, cinnet insanı büyük bir sanatçı mı yapar yoksa bütün bu özgürlük insanı deli mi eder?

Hiç dâhi tanıdınız mı? Ben tanıdım; bir girdaba kapılıp şizofreni oldu. Başka bir dâhi arkadaşım daha vardı, tanıdığım hayatı en düzenli insandı – kendine koyduğu kurallar içindeki kaosa siper oluyordu.

Zeki insanlar delirmeye daha mı meyilli? Dâhiler acı çekmeye daha mı meyilli? Üstün yetenekliler genelde akıl sağlığı sorunları mı yaşıyor? Bu konuda elbette çokça yazılıp çizildi. Benimse aklıma şarkı ve söz yazarı Loudon Wainwright'tan bir alıntı geliyor. Wainwright'ın şatafatlı hayatı dillere destan – dillere destan olmasının en büyük sebebi de sürekli bu konuda şarkılar yazması. Wainwright, folk şarkıcısı Kate McGarrigle'la evliydi, sonra şarkıcı Suzzy Roche'la birlikte oldu, sonra başka bir kadınla evlenip

boşandı, şimdi de *The New Yorker*'dan Susan Morrison'la birlikte. Hayat yolculuğunun bütün keskin dönüşlerini ve kötü anlarını "Unhappy Aniversary" (Mutsuz Yıldönümü) ya da "Drinking Song" (İçme Şarkısı) gibi parçalarla ölümsüzleştirdi. *Vanity Fair*'e verdiği bir söyleşide Wainwright şöyle diyor:

> Evli ve iki çocuk babası bir adamken eve uğramazdım bile, genelde sarhoş gezerdim ve nedense Kuzey Amerika ve Britanya Adaları'ndaki bütün garsonlarla yatma ihtiyacı hissederdim. Ama neticede ne oldu? Baklalar ağızdan şarkı olarak çıktı... Böylece o önemli soruyla karşı karşıya geliyoruz: Yaratıcı olmak için kendini bok gibi mi hissetmek gerek? Bence evet – en azından J.S. Bach değilseniz.[65]

Yaratıcı olmak için kendini bok gibi mi hissetmek gerekiyor? Bir sanatçı normların, sadece toplumsal değil ama zihinsel ve duygusal normların ne derece dışına çıkmak zorunda? Özgür ruh imgesi, Byron'vari kahraman imgesi, sanatçının toplumun kurallarının dışında yaşadığı düşüncesini ehlileştiriyor, yumuşatıyor, güzelleştiriliyor. Bu imgeyi de tabii ki sadece belli kişiler, tamamı erkek olan kişiler kullanabiliyor.

Fizik üzerine bir kitap için gerçek bilim insanlarının hayatlarını araştıran bir roman yazarı arkadaşım, önde gelen bilim insanlarında deha ve delilik arasında bazen sadece tül bir perde olduğunu söyledi. Giyim ya da konuşma adabını neredeyse düşmanca bir tavırla alenen reddeden, cümlenin ortasında kalkıp gitmekten gurur duyan büyük bilim insanlarından bahsetti. (Elbette bu bilim insanlarının hiçbiri kadın değildi. Kadınlar hâlâ sınırlayıcı ve sıkıcı profesyonellik kıstasına uymak zorunda.)

Washington Üniversitesi'nde iki palto ve en az iki ceket giyip eski püskü bir keçe şapka takan bir kimya hocası hatırlıyorum; sokaklarda uyuyormuş gibi çöküк bir hali olurdu. Kampüste bisikletle gezer ama bisikleti hiç sürmez, hep yürütürdü ve yüzünde ne

işe yaradığını tam bilmiyormuş gibi şaşkın bir ifade olurdu. Oysa ailemle aynı yeşillikli burjuva mahallede yaşıyordu ve bu pasaklı hali ya da kemer yerine ip takması deha olduğuna dair şöhretini lekelemek şöyle dursun, parlatıyordu.

Yani, delilik doğru kişi tarafından doğru şekilde kullanıldığında bir tür prestij kaynağıdır.

Delilik ve özgürlük, çılgınlığın bir tüketim ürününe dönüştüğü rock çağında doruk noktasına ulaştı. Hemingway ve Picasso'nun gerçek vârisleri şeytanlık yapmayı kafaya koymuş rock'çı erkeklerdi. Rock yıldızları giderek artan bir özgürlük idealiyle hareket ediyordu, Elvis'in kalçasını sallamasından Jim Morrison'ın sahnede çükünü çıkarmasına dek (bunu yaparken yüzünde hep şaşkın bir ifade olduğunu hayal ediyorum, "Bu da nesi?" dercesine). Sonsuz bir sınırsızlıkla hareket etme özgürlükleri verilmişti onlara ama bu özgürlüğü –tam anlamıyla erkek olma özgürlüğünü– sonuna kadar kullanma baskısı da vardı üzerlerinde; budala, gösterişli ya da efsanevi olabilirlerdi. (Led Zeppelin'in *The Song Remains the Same* [Parça Değişmiyor] filmini seyrederseniz ne demek istediğimi anlayacaksınız.)

Tabii dâhinin özgürlüğü gibi rock yıldızının özgürlüğü de herkesi kapsayan bir şey değildi; hâlâ da değil. Rock yıldızına münhasır özgürlüğü en güzel, *Rolling Stone* dergisine söyleşi veren, bu özgürlükten mahrum bırakılan Kanye West ifade etmiştir. Rap yıldızı olmakla ilgili bir soruya West şöyle yanıt verir:

> Ben bir rock yıldızıyım. Çünkü rock yıldızlarının korumaya ihtiyacı yoktur, ben de akşam yemeğine gidip takılabilirim. Rock yıldızları düzgün konuşur ya da canları istediğinde uçağa atlayıp Paris'e gidebilir. Rock yıldızları taksi çağırabilir, ekürileriyle dolaşmak ya da sürekli limuzinle gezmek zorunda değillerdir. Rock yıldızları her gün aynı giysileri giyip ayakkabılarını kirletebilir ve saçlarını kestirmelerine gerek yoktur.[66]

Rock yıldızı özgürlüğünün temel imgesi bu – çıplak ayakla pislik içinde dolaşıp yine de milyonlarca dolar edebileceğiniz fikri. Kanye devam ediyor:

> Rock yıldızları insanların içinde çüklerini çıkarıp sonra yirmi bin kişiye rock konseri verebilir. Rock yıldızlarının eşleri ve çocukları vardır... Rock yıldızları koduğumun fikirlerini dile getirdiği zaman benim hayatım boyunca başıma gelen şeyi yaşamazlar. Ne geliyordu ki benim başıma? Ha, doğru: Fikirlerim ters tepiyor.

West burada beyaz rock yıldızlarının esnek özgürlüklerini tanımlıyor. Rock yıldızları özgürdür, West de özgür olmak istiyor. Rock yıldızları –beyaz erkekler– herhangi bir şey ve her şey olabilirler. Bütünlüklü insanlar olabilirler. West'in listesi insanın aklına Berger'ın mantra misali sıraladığı Picasso çağrışımlarını getiriyor:

> Picasso, kendisine hâlâ genç eşler bulabilen yaşlı bir adamdır. Picasso bir dâhidir. Picasso çılgındır. Picasso yaşayan en büyük sanatçıdır. Picasso bir multimilyonerdir. Picasso komünisttir. Picasso'nun yapıtları saçmadır: Çocuk bile daha iyilerini yapabilir. Picasso bizi kandırıyor. Picasso bütün bu yaptıklarını bizlere yutturabiliyorsa, canına değsin!

Picasso herhangi bir şey ve her şey olabilir.

Ama West alıntısının sonlarına doğru kendiyle çelişiyor. Başta, "Ben bir rock yıldızıyım" iddiasıyla başlıyor ("I Am a God" [Ben Bir Tanrı'yım] şarkısı yankılanıyor bu sözünde). Alıntının sonlarına doğru ise net bir şekilde rock yıldızı olmadığını çünkü rock yıldızlarının onun uğraşmak zorunda kaldığı şeyle uğraşmaları gerekmediğini söylüyor: "Ha, doğru: Fikirlerim ters tepiyor." Burada ırk ayrımına uğramış bir özgürlükten bahsediyor West – beyaz

erkeklerin istediklerini yapma özgürlüğünden, kendisinin tam da erişemediği bir özgürlükten. Alıntının devamında asıl vurgulamak istediği şeyin tersini söylediğinin tam farkında gibi görünmüyor ama aynı noktayı "Gorgeous" (Güzel) şarkısındaki şu satırla kısa, öz, aleni ve harikulade bir şekilde tekrarlıyor: "Siyah bir Beatle dediğin nedir ki? Koduğumun hamamböceği."[67]

West zıvanadan çıkınca hiç kimse şöyle demedi: *Kanye West bütün bu yaptıklarını bizlere yutturabiliyorsa, aferin ona!*

Marksist teorist Guy Debord, *Gösteri Toplumu*'nda ünlülerin "görünüşte yaşanmış olanda uzmanlaştığını"[68] söylüyor. Kanye West'in tanımladığı şey de bu – ünlü kişinin özgürlüğü *icra edişi*. Görünüşte yaşanmış olanda uzmanlaşan rock yıldızı ile dâhi, tutarsızlıkları ve çelişkileriyle, kirli ayakkabıları ve şiddet eylemleriyle özgürlüğün vücut bulmuş hali sayılıyor.

Debord ünlü kişinin "yaşayan insanın gösterideki temsili" olduğunu söylüyor; "onlar, bu emeğin amaçlarıymış gibi olağanüstü bir şekilde üste çıkarılan yan ürünlerini... –iktidarı ve tatilleri– taklit ederek toplumsal emeğin ulaşılmaz sonucunu temsil"[69] eden avatarlar.

"İktidar ve tatil!" West'in ne istediğini bu ölümsüz dizeyi kullanarak açıkladığını hayal edebiliyor insan. Herkesin istediği şey; has özgürlük. İşte bu arzuyu bizim yerimize gerçekleştirecek insanlara ihtiyacımız var.

West'in söyleşisinde parmak bastığı gibi, rock müziğinin tarihi özgürlüğün icrasından oluşur. Her dürtünün, her ihtiyacın olabildiğince hızlı karşılanması – rock yıldızının elindeki güç buydu. Bunu mümkün kılan yolu, özgürlüklerini küresel bir sahnede icra eden Picasso ve Hemingway açtı. Herhangi bir şey olabilme özgürlüklerini – deli ya da kötü bile.

Robert Frost'un kızı Lesley Frost şöyle diyor:

> Bence deha ile dehanın insanlara yaptıklarının o bulanık sınırında yaşayan bütün sanatçılar mantıksızlığın sınırında duruyor. Ezra Pound'un çevresindeki grubun kavgalarını, kıskançlıklarını, zalimliklerini bir görseydiniz; vahşilerdi, birbirlerini merdivenden aşağı iter, birbirlerine bir şeyler fırlatırlardı, üstelik sadece bir şiirdeki kelime yüzünden![70]

Erkeklik enerjisi dolu kötü, deli dehaların gösterisini seyretmek istiyoruz çünkü bizi heyecanlandırıyor ve bize hayat katıyorlar. Olasılık hissiyle dolduruyorlar bizi – neyin olasılığı? Belki onların sahip olduğu sınırsızlığın bize de bulaşma olasılığı. Belki aynı zamanda kötü bir şeyler yapma olasılıkları.

#MeToo hareketinin ışığında topluca bir düşünce deneyine başladık –belki sadece ben başladım– ve başyapıt yaratabilmek için erkekliğin, yiğitliğin, özgürlüğün, şiddetin gerekmediği bir dünya tasavvur etmeye çalıştık.

Bu tür düşüncelere dalınca insan ister istemez bir ütopya fantezisine kapılıyor – bu pis, ihtiyar erkeklerden kurtulsak iyi insanların güzel sanat eserleri ürettikleri masum bir dünyada yaşardık. Steril bir dünyada. Masum kadını neden her seferinde şiddet failine tercih etmemiz gerektiğini anlamak teoride çok kolay.

Ama belki de herkes böyle bir dünyada yaşamak istemiyor.

Acı ifşalar ve sonsuz hayal kırıklıklarıyla dolu bu tarihi anda kendimi dile getirmesi pek de hoş olmayan, tatsız bir gerçeği keşfederken –belki de sadece kabul ederken– buldum. Bazen geçerli olan gerçek şu ki, kötü insanlar ilgimizi çekiyor, hatta evet, bazen hoşumuza gidiyor. Yeni bir haber alıp öfkeyle dolduğumuzda bir gerçeği yok sayıyoruz: Picasso ve Hemingway gibi adamlara bu kadar çok ilgi gösterilmesinin bir nedeni tam da *pislik* olmaları. Trump'ın da dikkat çekici yönü bu değil miydi? Sürekli tekrar edip

duruyorduk: *Ne pislik herif.* Tabii insanların asıl hoşuna giden şey de buydu.

Karnımın üstüne uzanmış, *LIFE* kitabının sayfalarını çeviren küçük bir çocukken bile bu adamlarda *bir şey*, farklı bir şey olduğunu anlamıştım. Diğer yetişkinlerden daha farklı kurallara tabi olmalarını sağlayan bir şey.

Bu pisliklerin sınırı aşmasını, kuralları çiğnemesini istiyoruz. Kuralları çiğnemelerini ödüllendiriyor, sonra bir adım ileri gidip bunu sanat yapmanın ön koşulu sayıyoruz. Kötü davranışları ödüllendirip duruyoruz, ta ki büyüklükle eşanlamlı hale gelene dek. Bunun tek sebebi, kuralları belirleyenlerin, yayıncıların ve stüdyo yöneticilerinin geleneksel olarak erkekler olması değil, bizim de entrikaya ve harekete aç olmamız. Olay istiyoruz!

Sonra, sürekli olaylara karışan aşağılık herif suç işlediğinde öfkeleniyoruz.

Burada tabii yine "biz" kelimesini kullanarak kendimi korumaya çalışıyorum. Bu şeyleri *ben* istiyorum. Kötü davranış gösterisini *ben* seyrediyorum. Bu aşağılık heriflere *benim* ilgim var. Bunları dile getirmek kolay değil. Ama önemli. Kötü adamların bir cazibesi yokmuş gibi davranmak gerçeklikten kopmak anlamına geliyor. Bu adamların yanına sıra sıra kadın diziliyor. Şüphesiz çekicilikleri en azından kısmen kötülüklerinden kaynaklanıyor. George ve Jerry* bile "kötü çocuk" imgesinin çekiciliğinin farkındaydı. Benim de bir sürü gerçekten çok kötü erkek arkadaşım ve âşığım oldu. Ayırt edici özellikleri kötülükleriydi. Hayat çok sıkıcı. Etrafta kötü adamlar olunca en azından *bir şeyler* olma ihtimali yüksek.

Dâhi tanımının kötü davranışları haklı çıkarma bahanesi olduğunu ileri sürmek kolay; ama belki bu ters yöne de işliyordur. Belki kötülüğe duyduğumuz ilgiyi açıklamak için dâhi fikrini

* "Seinfeld" dizisindeki karakterler. (ç.n.)

yaratmışızdır. Belki bu sanatçıların en karanlık fantezilerimizi gerçekleştirmelerini istiyoruzdur – onlara "dâhi" etiketini verirsek de gösteriden zevk aldığımız için kendimizi suçlu hissetmemiz gerekmez. Hem kötülük performansının tadını çıkarabilir hem kişinin yaşamöyküsünü tüketebilir hem de zevk sahibi bir insan olmaya devam edebiliriz. E ama o bir *dâhi*. Elinde değil. (Benim de elimde değil.)

6. BÖLÜM

ANTİSEMİT, IRKÇI VE ZAMAN SORUNSALI

RICHARD WAGNER, VIRGINIA WOOLF, WILLA CATHER

2017'deki soğuk bir kış akşamı yaşadığım adadaki bir grup kadınla burbon içip ayın göğe yükselişini izlemek için buluştuk. Isınmak için burbon içerken ayağımda takunyalarla taşlı zeminde hoplayıp zıplıyordum; riskli bir hareketti bu. Fazla tanımadığım bir kadın –beklendik bir şekilde– Trump'çılara kucak açmamız gerektiğini söyledi. Belki o zaman beyaz işçi sınıfı anomisi hakkında bir şeyler öğrenebilirdik... Ayrıntılara girmeme gerek yok. Eminim siz de bu uzak ülkenin farklı köşelerinde buna benzer birçok konuşmaya dahil olmuşsunuzdur.

Bu tür argümanlardan o noktada bile gına gelmişti bana – özellikle de orta yolu bulmanın hiçbir şeye çözüm olamayacağı hissim giderek güçlendiğinden.

Ama arkadaşım Rebecca'nın yanıtı hazırdı. "Neden?" dedi. "Onlar beni anlamak istemiyorlar. Onlar bana zarar vermek istiyorlar. Yahudiler için hep böyleydi. Sinagoga gitmeye korkuyorum. Yeni bir korku da değil bu. Her zaman olan şey."

Rebecca'nın tepkisi beni geçmişe götürdü. Artık eskisinden daha mı iyiydik? Yoksa daha mı kötüydük?

Eskiden herkes pisliğin önde gideniydi. Böyle düşünmek kolay ve normal. Canavarlar ve lekeler üzerine kafa yordukça çeşitli suçlarla ilgili tartışmaların temel bir fikre dayandığını fark ettim: toplum olarak, o suçun işlendiği dönemde doğruyu bilmediğimiz fikrine. Toplum eskiden pisliklerle doluydu, o kadar. Hemingway doğruyu bilmiyordu; Picasso da öyle.

Bu sıklıkla dile getirilen bir görüş. Seattle'daki müzik dünyasının içinden olan bar sahibi David Meinert #MeToo hareketinde tecavüzle suçlanınca verilen tepki buydu.[71] İnsanlar başta suçlamaya inanamadılar; üstelik birden fazla kere, birden fazla kadın tarafından suçlanmıştı. Meinert'i herkes tanırdı. Bizden biriydi. Kuşkusuz Seattle rock dünyası bu kadar kötü bir yer olamazdı. Kuşkusuz her konuya ironiyle yaklaşan liberallerle dolu yağışlı şehrimizde canavar beslemiyorduk. Seattle'ın rock camiasından erkekler, fail susup sayfasını kapatana kadar Facebook'ta onu savunup teselli ettiler. *Ah ya* ve *ne yaptığımızın farkında değildik* ya da *çağ farklıydı* gibi şeyler dediler. Mağdurların haksızlık yaptığı söylendi – doğruyu bilmeyen bu adamları nasıl suçlayabilirlerdi? Bu yorumları yapanlar –ve iptal kültürü denen olguyu eleştiren diğer kişiler– bugün doğruyu bilmemizin sebebinin insanların sonunda konuşmaya başlaması olduğu gerçeğini atlıyordu nedense. Neticede herkes bir gün gözlerini sonunda aydınlanmış olarak açmadı.

Seyircilerin en büyük sorunlarından birinin adı "geçmiş". Geçmiş, doğruyu yanlıştan ayıramadığımız geniş, korkunç bir yer. Haince davranışların kabul edildiği bir yer. Geçmiş bazen inanılmaz derecede uzak geliyor insana, bazen daha geçen yıl, hatta geçen hafta bitmiş gibi geliyor; kabul etmesi daha da güç olanı ise *şu anda* orada yaşadığımız fikri – en azından "geçmiş"ten kastımız, tarihte adaletsizlik ve acımasızlığın hüküm sürdüğü bir ansa.

Antisemitizm, ırkçılık ve kadın düşmanlığının edebiyatın iliklerine işlediği yerdir geçmiş; kadınların düşen düğmeler gibi kutulara tıkıldığı yer, her biri farklıdır tabii ama eninde sonunda *sınıflandırılabilirler*; tacizin normal olduğu, birini taciz etmenin sadece normalliğini tescillemek anlamına geldiği yerdir geçmiş. Geçmişten işler okuyup tükettiğimizde envai çeşit pislikle dolu bir dünyayla karşılaşıyoruz: karısını dövenler, çocuk istismarcıları, ırkçılar. "Geçmiş", Bing Crosby'nin karısını dövmesidir, Jim'in "zenci" ağzıdır, *Bir Ulusun Doğuşu*'dur. Kendimize bu "geçmiş"ti ve o zamanlar normaldi diyoruz. O dönemde yaşayanların doğruyu bilmediğini söylüyoruz. "Töre" kelimesini kullanıyoruz.

Bir başka deyişle, geçmişle hesaplaşmamız şu iki temel düşünceye dayanıyor:

1. Bu insanlar sadece kendi çağlarının eserleri.
2. Artık daha iyi insanlarız.

Sosyal medyanın sonsuz uzunlukta, yanardönerli kurdelesine sarılı halde evimde rahat rahat otururken kendimi tarihin doruk noktasında hissediyorum. Daha önce kimsenin bilmediği şeyler biliyorum. Bilmediğim bir şey varsa da hiç zahmete girmeden kolayca ve hızlıca öğrenebiliyorum.

Canavar sorunsalını kısmen bu yüzden daha çok düşünerek, uzmanlarla görüşerek, mantık yürüterek, bir hesap makinesi inşa ederek, doğru yanıta ulaşmaya çalışarak çözmeye yeltendim. Çünkü ben, aydınlanmanın doğal sonucu olmalıydım. Ben "şimdi"nin bir vatandaşıyım, biz burada doğruyu biliyoruz.

Bu fikri, seyircinin otobiyografisini yazdığım fikrini kafamda evirip çeviriyordum. Ama bir seyirci olarak kendimi net göremiyordum; "şimdi"ye tünemiş halimle bakış açımın tam da aydınlanmış

sayılamayacağının hayal meyal farkındaydım sadece. Seyircinin otobiyografisi bütün anı kitaplarıyla aynı kuralları izlemeliydi, yani anı yazarı *kendinin de farkında* olmalıydı. Yazar kendine biraz âşıksa, kendi kusurlarını göremiyorsa ortaya kötü bir anı kitabı çıkar. Seyirci için de aynı şey söylenebilir: Fevkalade aydınlanmış insanlar olduğumuzu sanırız ama aslında bizden önce gelenlerden gerçekten çok mu farklıyız?

Bu gerçekle Stephen Fry'ın eski bir belgeselini izlerken yüzleştim; insana hep neşe veren bir oyuncu ve *bon vivant** olan (bu kelime artık çok az kişiye bu kadar iyi uyuyor!) Fry, BBC için Richard Wagner üzerine bir belgesel çekmişti. Wagner, Alman kökenli olan babamın hep çok ilgisini çekmiştir. Babamla Fry belgeselini ayrı ayrı evlerimizde izleyip sonra bir kitap kulübü misali buluştuk.

Belgeselde Fry kendini o aydınlanmış çağın, "şimdi"nin vatandaşı olarak konumlandırıyor. Diğer yere, "geçmiş"e gidip çok sevdiği Wagner'in antisemitik görüşlerini dile getirmesine engel olabilme arzusundan bahsediyor – özellikle de meşhur nefret dolu makalesi, "Das Judenthum in der Musik"i (Müzikte Yahudilik) yazmasına engel olma arzusundan. Fry geçmişe gidebilse Wagner'e durumu *açıklayabileceğine*, onun *anlamasını* sağlayabileceğine çok emin. Fry kendini tarihin körlüğünden azade görüyor – bu tutumuyla tarihin dışında kalan şimdiki zaman fikrini ortaya koymuş oluyor istemsizce.

Her zamanki karışık, tatlı ve çekingen üslubuyla konuşuyor:

> Bir fantezim var; her zamanki gibi acınası bir fantezi bu, aslında hayalperest biriyimdir, o yüzden tam benlik; bu fantezimde bir İngiliz olarak geçmişe gidip Wagner'e mektuplar yazıyor, "Seninle konuşmam gerek" diyorum. "Bak, 19. yüzyılın en büyük sanatçılarından biri olmak üzeresin ama yazacağın saçma sapan, kötü

(Fr.) Özellikle yeme ve içmede lüksü seven, hayattan keyif alma odaklı yaşayan kişi, hedonist. (ç.n.)

bir makale ve makalenin etkileri yüzünden gelecek nesiller bunu tamamen unutacak."[72]

"Makalenin etkileri" ifadesi, gerçekten yarattığı etki karşısında çok hafif kalıyor – Hitler ve Naziler Wagner'i tema müziği gibi benimseyip Bayreuth'taki festivali kadrolu orkestraları gibi kullandılar. Hitler ve partisinin liderleri Bayreuth Festivali'ne 1933-1939 arası her temmuz katıldı; Wagner'in müziği ve yazıları Nazi ideolojisiyle içe içe geçti.[73]

Fry, Wagner'i kurtarabileceğine ya da en azından kurtarmayı deneyebileceğine çok emin çünkü o, Fry, doğruyu biliyor.

Doğruyu bir diğer kişi kimdi? Wagner. Geçmişe dair bütün inançlarımıza ters düşse de aslında Wagner antisemitizm karşıtı argümanların hepsinin farkındaydı. Bunu nasıl mı biliyoruz? Kendisi söylediği için.

Bu Wagner'in antisemitik olmadığı anlamına gelmiyor. (Burada çifte ters takla atmış oluyorum ama ne demek istediğimi anladınız siz.) Wagner antisemitimizle *yanıp tutuşuyordu.* Simon Callow, besteciyle ilgili okuması son derece keyifli çalışmasında durumu şöyle özetliyor:

> Wagner'in antisemitizmi... iğreti bir kusurdan, bir önyargıdan çok daha fazlasıydı: Bir takıntıydı, saplantıydı, tam bir nevrozdu. Wagner'le yapılan en basit konuşmada bile laf bir şekilde Yahudilik konusuna gelirdi. Hayatının sonlarına doğru Renoir'a poz verirken Wagner kendi hoşsohbetini durduk yere bölüp konusu geçmediği halde Yahudilere saydırmaya başlamış, giderek de çirkinleşmişti.[74]

Wagner bu takıntısıyla ilgili uzun yazılar da yazdı – Fry'ın engel olmak istediği "Das Judenthum in der Musik" 1850'de, *Lohengrin*'in prömiyerini yaptığı yıl, anonim olarak yayımlandı. Yazıda "Yahudi müzisyenin" doğası betimleniyor – daha yolun

başında tehlikeli sulardayız. "Yahudi" kelimesini sıfat olarak kullanmak pek hayra alamet değildir. Arkadaşım Alex Blumberg bir keresinde Chicago'nun eskiden beri Yahudi Kasabası olarak bilinen mahallesinde yürürken bana şu gözlemini iletmişti: "Yahudi kelimesi isim olarak sorunsuz, sıfat olarak sıkıntı yaratmaya başlıyor, fiil olarak kesinlikle kabul edilemez."

Wagner şöyle yazıyor:

> Yahudi –herkesin bildiği gibi kendine ait bir Tanrısı vardır– günlük hayatta başta dış görünümüyle dikkatimizi çeker ki hangi Avrupa ulusuna ait olursak olalım o ulustan kişilere nahoş ve yabancı gelen bir görünümdür bu; içgüdüsel olarak, böyle görünen bir adamla hiçbir ortak noktamız bulunmasın isteriz.[75]

Wagner dozu giderek artırıyor, kendini cinnet geçirecek bir noktaya getiriyor, çağdaş okur da karşılığında ona giderek artan bir tiksinti duyuyor, ayrıca şuursuzluk olarak algıladığı şeye kibirle burun kıvırıyor. Ama kendimize onun doğruyu bilmediğini söylüyoruz.

Oysa Wagner bütün sayıklamasını doğruyu *bildiği* gerçeğine dayandırıyor. Sonu gelmez yazısını, antisemitizmin sona ermesi için çağrı yapan liberallerin palavralarına karşı Limbaugh'umsu bir *gerçek dozu* şeklinde konumlandırıyor:

> Yahudilerin mizacı ve yaratılışının bizde uyandırdığı istemdışı tiksinmeyi kendimize açıklamamız gerekir ki bu duygudan tüm irademizle kurtulmaya çalışmamıza rağmen, içgüdüsel nefretimizin neden bu kadar güçlü ve baskın olduğunu kabul edebilelim.[76]

Kendisinin ve meslektaşlarının aslında Yahudilere hakaret etmek *istemediklerini* savunuyor. Tam bir "asıl mağdur benim" zırvalığı. Wagner kendisinin –*hepimizin*– o "içgüdüsel nefretten" "tüm irademizle kurtulmaya" çabaladığımızı iddia ediyor ama

dürüst biri bu "istemdışı tiksinmeyle" cebelleşir. Yani, ne yapsın, o sadece herkesin hissettiklerini dile getiriyor. Bu aynı zamanda "biz" kelimesinin sinsiliğine de bir örnek – Wagner bizli konuşarak kendi çarpık ve nefret dolu bakışını normalleştirip evrenselleştiriyor ve antisemitizme karşı savaşan herkesin kendini doğasını ya görmezden geldiğini ya da yanlış gördüğünü iddia ediyor.

Wagner'in bakış açısından, birinin antisemitik *olmadığını* söylemesi yalan oluyor:

> Bugün bile bu bağlamda kendimizi bilerek kandırıyoruz, Yahudi mizacına duyduğumuz doğal tiksinmeyi dile getirmeyi ahlaksızlık ya da tabu olarak görüyoruz. Kendimizi bu derece zorlayıcı bir şekilde kandırmaktan vazgeçmenin [kendini kandırma derken Yahudilerden tiksinmeme ihtimalinden söz ediyor] daha mantıklı (*vernünftiger*) olduğu içgörüsüne ancak son dönemde ulaşmışa benziyoruz ki onun yerine ciddi bir şekilde şiddetli acıma nesnemize bakıp bütün liberal göz boyamalarımıza rağmen içimizde baki kalan tiksinmeyi anlamaya çalışabilelim.[77]

Öf! "Bütün liberal göz boyamalarımıza rağmen içimizde baki kalan tiksinme." Almancanın ağdalı cümle yapısı bir yana, tuhaf şekilde çağdaş bir düşünce yapısı bu. Seçmenler Trump'a tam da bu yüzden bayılıyordu – siyasi doğruculuğun karşısında durduğu için ki siyasi doğruculuğun "liberal göz boyamaların" yeni adı olduğunu söyleyebiliriz. Seçmenler gazetecilere sürekli böyle diyordu: "Bizim düşündüklerimizi söylüyor" demişti bir hayranı BBC'ye. Wagner'in ifadesi, Fry'ın insanların eskiden doğruyu bilmediği görüşünü çürütüyor – Wagner alenen doğruyu bildiğini söylüyor; Yahudileri kabul edenlerin yalan söylediğini, en azından kendilerini kandırdıklarını düşünüyor. Trump'a oy veren ırkçılar da işte böyle "bizim de" benzer şekilde ırkçı olduğumuzu, *sadece bunu kabullenemediğimizi* düşünüyor.

Wagner'in –tıpkı Trump seçmeni gibi– doğruyu bilme şansı vardı; ama o bunu tercih etmedi.

Stephen Fry belli ki Wagner'e duyduğu sevgiyle parçalanıyor; ılımlı ve neşeli bir edayla paylaştığı üzüntüsü besliyor belgeseli. "Ben Yahudi'yim ve Holokost'ta yakınlarımı kaybettim" diyor bize. "Bu yüzden konser salonunda yerimi almadan önce doğru şeyi yaptığımdan emin olmak istiyorum." Bir başka deyişle, esrarengiz bir uzmanın, dışarıdan gelecek bir doğruluk algısının seyirci rolünü tasdik etmesini istiyor. Bu netlik arayışı onu sonunda Nürnberg'e götürüyor.[78]

Turistler Hitler'in konuşmalarını yaptığı noktada durmak için merdiveni tırmanıyor. Fry podyuma çıkamıyor. Onun yerine stadın dışına çömelip hayaletlerle boğuşuyor, Wagner sorunsalını kafaya takıp sonunda –benim gibi– leke imgesine varıyor:

> Muazzam bir ipek duvar halısı düşünün, akla gelebilen bütün renklere sahip, derinlikli bir halı ama üstünde çıkmayan bir leke var. Hâlâ çok güzel, muntazam bir işçilik örneği; harikulade renkler, ipeksi doku; ama leke de gerçek ve korkarım ki Hitler ile Nazizm Wagner'i böyle lekeledi. Leke bazı kişiler için eseri de mahvediyor, başkaları ise sadece kabullenilmesi gereken bir şey.[79]

Fry'ın nasıl kahrolduğunu anlıyorum... aynı anda hem bir kayıp yaşıyor hem de Wagner'in işinin hâlâ güzel ve önemli olduğunu düşünüyor. Yine de bunu dile getirirken bile Fry, Wagner'i Hitler ile Nazizm'in lekelediğini söylüyor. Ama Wagner'i lekeleyen şey tarih değil, kendisi – antisemitizmi Hitler'e esin kaynağı olduğu için yanlış değil; yanlış olduğu için yanlış.

Bayreuth, Wagner'in ölümünden sonra Hitler Gençliği'nin "*Kraft durch Freude*" (Neşeden Güç Doğar) festivallerinin mekânına ve Nazi liderlerinin buluşma yerine dönüştü.

Wagner'in ailesi, bestecinin antisemitizmiyle yüzleşmemek için 21. yüzyıla kadar direndi. Ama Wagner'in en büyük savunucusu, Bayreuth'taki festivali 1930'dan İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar düzenleyen İngiltere doğumlu gelini, Winifred Wagner'di. "Geçmiş" ve doğruyu bilme konusu 1977 tarihli şaşırtıcı belgesel, *Winifred Wagner*'de iyice öne çıkıyor. Yönetmen Hans-Jürgen Syberberg film boyunca kamerayı Wagner'den, Nazizm'den ve yakın dostu (ayrıca söylentiye göre sevgilisi) Hitler'den bahseden Winifred Wagner'in yüzüne tutuyor.

Winifred ağarmış saçlarıyla tam bir *gemütlich** nine portresi çiziyor (herhangi bir insan *gemütlich* olabilirse tabii). Hitler'in "sıcak bir yuvası yoktu"[80] diye hayıflanıyor ve yıllık Bayreuth ziyaretlerinde ona böyle bir yuva sunmaya çalıştığını anlatıyor.

Hitler'in onların *sıcak yuvasına* yaptığı ziyareti anlatıyor: "Çocukların yanında hep rahat ve serbest davranır, yataklarında onların başucuna giderdi"[81] – dünyanın kâbusu sevimli bir amcaya dönüşüyor. Hatta Winifred onu tam da böyle tanımlıyor: "Cebinde tabanca taşıyan iyi bir amca."[82] Sapasağlam dişlerini göstererek gülüyor: "Senlibenli konuşurduk. Bunu toplumun içinde dile getiremezdim. Ona Wolf derdim, o da bana Wini. Senlibenliydik. Çocuklar da ona sen der, onu Wolf diye çağırırdı."[83]

Hareketleniyor, muzırca gülüyor, sonra kendini toparlayıp tekrar ediyor: "Ama insanların bu tamamen özel konuları bilmesini istemiyorum."[84]

Belgeseli masa başında, bilgisayarımdan seyrettim. Filmdeki Winifred tüyler ürpertici bir yaratık. Yaşına rağmen çok hoş bir kadın, tüm dişleri yerinde ve dimdik duruyor. Aşk ilişkileriyle ilgili dedikoduların aslı olup olmadığı bir yana, Hitler'le ilişkisinin onu içtenlikle mutlu ettiği alenen ortada. Bu görüntüler 1975'te çekilmiş

(İng.) Sevimli, neşeli anlamına gelen Almanca asıllı kelime. (ç.n.)

– herkesin doğruyu bilmesi gerektiği bir yılda. Ama Winifred yine de bilmiyor. O muzır gülüşünden, insanlarla nelerin paylaşılıp paylaşılamayacağına ilişkin yorumlarından anlaşılıyor bu.

Kadın şoförlere patolojik bir güvensizlik duyan Hitler'in onu otomobille gezdirmesine izin verdiğini anlatırken sevinçten havalara uçuyor. Direksiyonda başka kadınları gördüğünde, "Hep, 'Dikkat! Kadın şoför! diye bağırırdı"[85] diye anlatıyor. İstisna olduğu için böbürleniyor. Bu gerçek kadın canavarlığı – kendi türünün kabul görmediği yerlerde kabul edilmekten duyulan mutluluk. Bu gençken *Manhattan* filmiyle ilgili "süper kız" olma arzumun bir türevi. Kendini seçilmiş kişi yapmak bir stratejidir: dünyanın geri kalanını neredeyse tamamen dışarıda bırakmak için çizilmiş parlak bir çember.

Winifred, Hitler'in seçilmiş kadını olmaktan duyduğu memnuniyeti belli ki bastırmaya çalışıyor. Kendine toplumun beklentilerini karşılamak için hâkim olduğu varsayılabilir ama içinde bulunduğu çağı küçümsediği de çok belli – "insanlar" anlamaz, dediğinde duyuyor insan bunu. Ona göre eskiden her şey sadece daha iyi değil, daha *gerçekti*; o zamanlar siyaset bu kadar önemli bulunmaz, onun ifadesiyle bu kadar "yaygara" kopmazdı. Kendisinden önce gelen Wagner gibi Winifred de antisemitizmini bir tür gerçeklik olarak ele alıyor. Hatta kendisiyle Wolf için şöyle diyor: "Kopan yaygaraya hep gülerdik."

Winifred "siyasetle" ilgilenmediğini söylüyor. Sanatın entelektüelleştirilmesinden ve siyasileştirilmesinden yakınıyor, bunların İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başladığını düşünüyor. Yönetmen bu noktada Walter Benjamin'den çok yerinde bir alıntı yaparak –"Böylece faşizm siyaseti estetikleştiriyor, komünizm de buna sanatı siyasileştirerek yanıt veriyor"[86]– Wagner ve ailesinin faşizmin enstrümanları olduğunu alenen ortaya koyuyor. Winifred'in kınadığı siyasileştirme bir tepki, bu faşizme verilen bir "yanıt".

Ama Winifred elbette Bayreuth'taki rolünü siyasi estetikleştirme olarak görmüyor – iyi bir faşist olarak o kendisinin ve kendisi gibilerin siyasetin üstünde olduğunu, "yaygara"yı aştığını düşünüyor. Winifred Wagner'in tutumu kayınpederinkini yansıtıyor – kendisinin sadece doğruları söylediğine, bunu dile getirmeyenlerin de gerçekleri ya *bilmediğine* ya da inkâr ettiğine inanıyor.

Ne pişmanlık ne üzüntü ne merhamet ne anlayış. Burada sadece yıkıcı bir adamsendecilik var; bir de araya serpiştirilmiş muzır, tüyler ürpertici tebessümler.

Wagner sadece sarf ettiği kelimeler yüzünden değil, aynı zamanda bu kelimeler ve müziği Holokost kâbusuyla bağdaştığı için suçlanıyor – faşizmin estetikleştirilmesine katkı sağladığı için. Ama "Das Judenthum in der Musik" makalesi başlı başına kötü değil mi? Dile sadece bir eyleme yol açtığında itiraz edeceksek o zaman resmi makamlarda görev yapmayan bütün öfkeli yobazları yok saymış olmuyor muyuz? Antisemitizm sadece doğrudan Holokost'a katkı sağladığında kötü değildir.

Fry'ın belgeselini izledikten kısa bir süre sonra Washington Üniversitesi'ndeki kütüphanenin büyük okuma odasında Woolf'un günlük gibi yazılarından oluşan *Carlyle's House and Other Sketches* (Carlyle'ın Evi ve Diğer Karalamalar) başlıklı derlemesini okuyordum. Woolf'un küstahça antisemitik yorumlarını tekrarlamayacağım ama günlükleri bu tür ifadelerle doluydu. Kocası Leonard'la aralarındaki şakalardan biri, Woolf'un ona "benim Yahudim" demesiydi. Tabii konuyu karmaşıklaşan noktalardan biri bu: Woolf bir Yahudi'yle evliydi ve "Bloomsberry'ci"lerden* biri olarak bir hoşgörü abidesi sayılıyordu. (Yine şu liberal göz boyamalar!)

Bloomsbury Grubu veya Bloomsbury Takımı diye bilinen; içinde Virginia Woolf, John Maynard Keynes, E. M. Forster, Vanessa Bell ve Lytton Strachey gibi İngiliz aydınlarının, sanatçılarının ve yazarlarının da bulunduğu topluluk. (yay.n.)

Belki Woolf da kendini tarihin doruk noktasında görüyor, hoşgörüsüz olamayacak kadar aydınlanmış sayıyordu.

Yahudi bir arkadaşıma Virginia Woolf'un antisemitizmiyle karşılaştığımı ve bunun eserlerini lekeleyip lekelemediği üstüne düşündüğümü söyledim. Arkadaşım dümdüz yanıt verdi: "Yani, Yahudi düşmanı olan herkesten vazgeçmeye kalkarsak elimizde kimse kalmaz."

Woolf'un antisemitizmi neden unutuldu? Woolf denince aklımıza gelen en son şey bu. Derinlere gömülmüş küçük ve basit bir ayrıntı gibi. T.S. Eliot, Edith Wharton ya da Dostoyevski'de de olduğu gibi her şeyden önce edebiyatını düşünüyoruz. Bu yazarların Yahudi düşmanlığıyla karşılaşınca da tarihte yaşadıkları âna yoruyoruz bu durumu – sanki antisemitizm belli bir çağın rüzgârıydı da bu yazarların da üstüne esmişti.

Woolf'un yaşamına bir önem atfettik. Bloomsbury Grubu'nun içli dışlı hayatları, adını aldıkları Londra mahallesinde ya da sık sık gittikleri kırsal evlerde (Ham Spray [Jambon Demeti] adındaki villa da dahil, iğrenç bir ev ismi) geçen kaç tane filme konu oldu. *Saatler* filminde Woolf da bir karaktere dönüştürüldü –bunalımlı, feminist, zeki, zarif– ve bu görsel bez çantalarla küçük hediyelik kitapların kapaklarını süsledi. "Karakter olarak Woolf"un gerçek yazar olan Woolf'un yerine geçtiğini söyleyebiliriz.

Woolf ile Bloomsbury Grubu'nu liberalizmi ileri taşıyan göz kamaştırıcı kişiler olarak görüyoruz. Doris Lessing, *Carlyle's House*'taki giriş yazısında şöyle diyor:

> Hepimiz idollerimizin, bize yol gösterenlerin kusursuz olmasını isteriz; keşke Woolf bu kadar züppe bir burjuva –vesaire– olmasaydı ama sevgi olumsuzlukları da kapsamalı. Woolf'un en iyi yanı büyük bir sanatçı olmasıydı bence, bunun bir nedeni de "gerçekleri duymak istiyorlardı" yaklaşımına sahip olması – diğer bütün arkadaşları, bütün bohemler gibi.[87]

"Öne çıkan" Woolf bu: gerçekleri duymak isteyen bohem. Onu yaşadığı çağdan dolayı mazur görüyoruz ama Bloomsberry'cilerle dirsek temasında olan E.M. Forster 1939'da yayımladığı "Jew-Consciousness" (Yahudi Bilinci) başlıklı makalede şu sonuca varıyordu: "Bana göre şu an antisemitizmden daha şoke edici bir şey olamaz." Burada 1939'daki Avrupa'ya işaret eden "şu an" kelimesi kısalığına rağmen nasıl önemli, nasıl çarpıcı.

Geçmişteki bu insanların sorununun cehalet olduğunu varsayıyoruz. Bu zavallı yolunu şaşırmış ruhlar sadece gözlerindeki perdenin kalkmasını bekliyor sanıyoruz; oysa aslında antisemitizm ve ırkçılık genelde daha geniş bir hükmetme projesinin bir parçasıydı.

Küçük Ev ve *Ántonia* gibi Amerikan klasiklerindeki ırkçılık tesadüf değildir. Willa Cather'ın kırsalına yerleşenler komşularının nereden geldiğinin fazlasıyla farkındadır; kitabın dokunaklı yanlarından biri de budur. Açık Kader* politikasıyla ilgili olan bu kitapta her karakter ulusuyla tanımlanır: Alman, Norveçli, "Bohem" (Çek), Rus. Karakterler kültürel miraslarıyla betimlenir ama yazarın sevgiyle ele aldığı, bütünlüklü karakterlerdir. Farklılıklar el üstünde tutulur, anlatıcı Çek komşularının stokladığı bir tür kurutulmuş mantarın tadına bakınca onların nasıl bir deneyim yaşadığını hayal eder: "Shimerda'ların uzaklardan getirip gözlerinden sakındıkları bu rendelenmiş küçük, kahverengi şeylerin kuru mantar olduğunu ancak yıllar sonra öğrendim. Şüphesiz Bohemya'nın derinliklerindeki bir ormandan toplanmışlardı."[88] İnsancıl betimlemeler bunlar – siyah karaktere gelene dek. Piyanist Kör D'Arnault ortaya çıkınca Cather birdenbire bir karikatüriste

Açık Kader: 19. yüzyılda ABD'de, Amerikan yerleşimcilerinin ülkenin doğu kıyısından batısına kadar genişlemesinin hem doğal ("açık") hem de kaçınılmaz ("kader") olduğunu savunan ideolojidir. Bu düşünce, Kızılderililerin topraklarının hızla ele geçirilmesine ve Kızılderili savaşları ile soykırımlarının yaşanmasına zemin hazırlamıştır. (yay.n.)

dönüşür: "Kafası da zenci kafasıydı, neredeyse yoktu bile, kulaklarının ardında yakasına kadar iliklediği yün gömlekten taşan gıdısı görünüyordu sadece. Bu kadar nazik ve mutlu durmasa insan tiksinirdi."[89] Cather birkaç sayfa boyunca devam ediyor bu anlatımına – D'Arnault bir yaratık, yabani bir "ışıltılı Afrikalı zevk tanrısı". Jefferson'ın Batı'ya genişleme ideali belli ki herkesi kapsamıyordu.

Küçük Ev kitapları da aynı değer yargılarını paylaşıyor; bu seride de Wilder ailesi boş bir alan olarak gördükleri batıya ilerliyorlar: "Kimse yoktu, burada sadece Kızılderililer yaşıyordu."[90] Bu cümle *Küçük Ev*'in ilk baskılarında birinci sayfada yer alıyor – başlık sayfasında Helen Sewell'in melek yüzlü Laura Ingalls karakterini elinde bir oyuncak bebekle resmettiği çizimi var, bir sonraki sayfaya geçtiğinizdeyse bütün bir grup insanın insanlıktan çıkarılışına tanık oluyorsunuz. Kızılderililer bütün kitaplarda bir tehdit unsuru olarak yer alıyor; Pa "En iyi Kızılderili ölü Kızılderili'dir"[91] klişesinin yükünden kurtuluyor. *Küçük Ev*'de ayrıca boyayla siyah taklidi yapan bir grup beyaz insan da görüyoruz.

Ben çocukken *Küçük Ev*'e bayılırdım. Avucumun içi gibi –belki daha bile iyi– bilene kadar okumuştum. Laura olduğumu hayal ederdim. *Güneş bonem vardı.* Hayalini kurduğum özgürlük beyazların özgürlüğüydü. Elbette öyle olduğunun farkında değildim. Ama ırkçılık projenin bir parçasıydı; beyaz insanlara daha çok özgürlük verme projesinin. Irkçılık bu projenin içinde tesadüfen bulunmuyordu; işin bir *parçasıydı.*

Bilmiyorlardı sanıyoruz. Aynı zamanda biz olması gerektiği gibi davranırdık, diye düşünüyoruz. Bu zaman yolculuğu dürtüsü çok önemli: Stephen Fry gibi biz de geçmişe gidip aydınlanmışlığımızı her yere yaymak istiyoruz.

Bir akşam yemeğinde babam çocuklarıma Weimar Almanyası'nda yaşasalar Nazizm'e alenen karşı gelirler miydi, diye sordu.

Çocuklarım esnek düşünme yetisine sahipler, ahlaken kendilerini eleştirmekten de geri kalmazlar, bu yüzden soruyu derinlemesine düşünüp, "Öyle umuyoruz" diye yanıt verdiler. Bilinmesi imkânsız bir şeydi bu ama karşı geleceklerini umuyorlardı.

Babam kendi yanıtını verdi: Ben Nazilere karşı savaşırdım! Çocuklar sonra çok güldü buna – kendilerini Charlie Brown ile ayağının altından çekilen Amerikan futbolu topu gibi hissetmişlerdi. Vicdan muhasebesi yapmalarını istediğini sandıkları babam, onların temkinli ve dürüst yanıtlarını, aydınlanmanın getirdiği kendine güvenle ezmişti.

Böyle düşünmeye şartlanıyoruz: X zamanında Y'nin yerinde olsaydım Z'yi yapardım. Dilbilgisinde bu yapının bir adı var. Üçüncü şart kipi deniyor buna, tanımı da şöyle: "Üçüncü şart kipi olmayan ama şartlar yerine gelseydi olabilecek olan bir durumu tanımlar."

Şartlar yerine gelseydi bizler doğru olanı yapardık.

Bu şart kipi, eski çağlara bakıp –belki başında güneş bonesiyle– "Ben olsaydım doğru olanı yapardım" diyen kişinin zihninde mutlak doğru gibi duruyor. Orada olsak ne yapacağımızdan çok eminiz.

Ama ailesi Holokost'u atlatanlar için şart kipi çok daha endişe verici ve önemli bir konu.

Arkadaşım Tova'ya babamın çocuklara sorduğu bu soruyu anlattım, o da bunun çocukken Ortodoks ailesinde sık sık yapılan bir sohbetin yansıması gibi olduğunu söyledi. "Yahudi olmayanlarla ilgili olarak hep, 'Acaba bizi saklarlar mıydı? Acaba şimdi olsa bizi saklarlar mı?' diye sorardık."

Tova'nın anlattığı şeye bakınca şart kipi daha tehditkâr bir hal alıyor: Birinin yardımı ya da desteği *bir şarta bağlı* – bu, insanın bel bağlayabileceği türde bir yardım değil.

Liberaller insanlığın giderek geliştiğine inanıyor. Liberalizmin temel doktrinlerinden biri iyilik teleolojisi, adalete doğru ilerleyiş. Bir şekilde daha *iyiye* gittiğimiz fikrine tutunuyoruz.

Bu görüş bizi tarihten ayırıyor – tarihin gücüne maruz kalmıyoruz artık. Tarih orada bir yerlerde, ardımızda, altımızda. Biz özel bir noktada duruyoruz: tarihin zirvesinde. Bu zirvede en doğruyu biliyoruz.

O kişi olacağımızı hayal ediyoruz, mektubu yazmış olacak kişi, sesini çıkarmış olacak kişi, Yahudileri saklamış olacak kişi, Yeraltı Demiryolu'nda bir durak açmış olacak kişi.

Bunu kendimize dünya kelimenin gerçek anlamıyla yanarken, militerleştirilmiş polis kuvvetleri vatandaşları katlederken, çocuklar kendi ülkemizin sınırları içinde kamplara alınırken söylüyoruz.

"Eski"nin kötülüğüyle yüklü zamanın zirvesinde oturuyor olduğumuz düşüncesi, kendimizi insanlığın olumsuz yönlerinden uzaklaştırmanın bir yolu. "Geçmiş" kavramı, "canavar" kelimesiyle benzer bir işleve sahip – bizi insanlığın bütün kötü yanlarından ayırmıyor. Biz görüp geçirmiş yetişkinleriz. Biz en kötü davranışları geride bıraktık. Biz canavar değiliz. *O* değiliz *biz*. Tarihi ve canavarları, aydınlanmış çemberimizin dışına atıyoruz.

Doğruyu bildiğimize dair bu inanç –kesinlikle ahlaki bir his bu– çok konforlu. Sarsılmaz ama ılımlı bir adalet, liberalizm, eşitlik teleolojisi fikir olarak çok çekici. O kadar çekici ki, zihnimizi bulanıklaştırıp kendimizi olduğumuz gibi görmemizi engelliyor. Bizler, insana dair bütün iyi düşüncenin toplamıyız.

1990'ların başında siyaset bilimci Francis Fukuyama ve diğerleri, Hegelci bir şekilde tarihin sonunun –ta da!– geldiğini ileri sürerken bu *daha iyi olma* düşüncesine takılıyordu. Son derece uygun bir şekilde *Tarihin Sonu* adını verdiği kitabında Fukuyama, Rusya'da komünizmin devrildiğini, Çin'de de kapitalist güçler tarafından aşındırıldığını yazıyor; baskıcı, bağnaz ideolojiler, pazar ekonomisi denen yıkıcı kültürel güç tarafından alaşağı ediliyordu. Şöyle yazıyor Fukuyama:

> O zaman insanlık, binlerce çiçek açan binlerce farklı motif gibi değil, uzun bir yola dağılmış bir araba konvoyu gibi görünecektir: Bazı arabalar hızlı ve kararlı bir şekilde kente yönelirken, bazıları çölde kamp kuracak ya da son dağ geçidindeki araba izlerine takılıp kalacak. Bazı arabalar Kızılderililerin saldırısına uğrayıp yol kenarında yanıp gide[cek].[92]

Bir diğer deyişle, kimileri geride kalabilir ama hepimiz birlikte daha iyi bir yere doğru gidiyoruz. ("Kızılderililerin saldırısına uğrayıp" kısmı biraz... sorunlu.)

Bu modelde liberal kapitalizm *vardığımız* yer; tarihin akışında bir durak değil, nihai bir varış noktası.

Sonra tahmin edin ne oldu; tarih devam etti. Görünüşe göre bitmemişti. Son birkaç yıldır sanki ellerini ovuşturup daha yeni başladığını duyuruyor bize. Ya da belki gerçekten de bitiyor – sadece bizim beklediğimiz şekilde değil.

Wagner'i düşününce şu soruyu soruyoruz: Bugünün aydınlanmış vatandaşları olarak geçmişteki günahlarla ilgili ne yapmalıyız? Peki ya bu soruyu şöyle sorsak: Doğru yolu bulmamışken geçmişin günahlarıyla ilgili ne yapmalıyız?

Access Hollywood kaseti bu yüzden bu kadar şoke ediciydi – olay yaşandığı için değil, olayı kimse umursamadığı için. Fırtınalar kopmadı. Bütün ülke tek bir ses halinde ayaklanıp, *Biz artık bu değiliz. Biz artık doğruyu biliyoruz*, demedi. Onun yerine, "yakalayan" adamı başkan seçtik. Bunu izleyen yıllarda aştığımızı sandığımız şeylerin hiç değişmediğinin, ecinniler gibi gölgelerde beklediğinin kanıtı giderek arttı. Ama bu onlara uzaylı havası katıyor, oysa son yıllarda hepimiz bu ecinnilerin kendimiz olduğu gerçeğiyle yüz yüze geldik.

Siyah Amerikalılar için yeni bir bilgi değildi bu, Yahudi Amerikalılar için de. Ama çoğumuz daha sonra sıkça belirtildiği üzere,

gereğinden daha büyük bir şok yaşadık. Gördüğümüz şey aklımızdaki liberal gelişme idealiyle uyuşmuyordu. Yine arkadaşım Tova'nın dediği gibi: "Hamursuz yemeğinde beni hep rahatsız eden şeylerden biri 'her nesilde bizi yok edecek bir düşman çıkacak' ifadesiydi – bunun geçmişte kalmadığı, benim de başıma gelebileceği düşüncesi dehşete düşürüyordu beni. Yahudi kimliğinin temelinde var bu, karanlık geçmişin düzelmediğine dair farkındalık."

Geçmişteki canavarların sanatıyla ilgili ne yapacağız? Orada kendimizi arayacağız – canavarlığın içinde. Artık ne kadar muhteşem olduğumuzu kanıtlayan deliller değil, gerçekten olduğumuz şeyi gösterecek aynalar arayacağız.

Geçmişteki canavarlarda kendimizi aramak ortaya huzur kaçıran hayaletlerin çıkmasına sebep olabilir: Bu kadar ağır sözlerin Woody Allen ve Roman Polanski üzerine, biri suçlanan diğeri hüküm yemiş iki Yahudi adam üzerine sarf edilmesi tesadüf mü? Onları şeytanlaştırmamızın antisemitik bir yanı var mı? Ne de olsa Yahudi düşmanlığının en büyük klişelerinden biri, çocuklarımızı çalmaya geliyorlar lafı. Sormak zorunda olduğumuz ama asla yanıtlayamayacağımız bir soru bu.

2018'e geldiğimizde bizi daha iki yıl önce bile şoke eden şeyler karşısında artık şok olmuyorduk. O yıl ekim ayında Pittsburgh'daki Tree of Life sinagoguna yapılan silahlı saldırının doğurduğu genel his, Trump'ın başkanlığı süresince böyle korkunç bir olay daha erken yaşanmadığı için duyulan şaşkınlıktı.

Saldırıdan birkaç gün sonra adadaki Kol Shalom sinagoguna ayine gittim. İnanılmaz güneşli bir ekim sabahıydı, arabanın açık camlarından içeri tuzlu su ve yeni biçilmiş çim kokuları doluyordu. Sinagoga varınca küçük salonun ağzına kadar dolu olduğunu

gördüm – adalılar ayine katılmaya gelmişti, yaşlanan yumuşak bedenlerimiz şiddete engel olabilirmiş gibi.

Sinagogun yüksek pencerelerinden içeri güneş ışığı doluyordu. Haham şöyle konuştu: *Dünya yaratılmadan önce Tanrı tam ve bütündü. Durum böyleyse o zaman yeni bir şeye yer yoktu. Tanrı o yüzden kendini parçaladı ve kendisinden kopan parçalar dünyayı oluşturdu.*

Dünya her zaman parçalanmış haldeydi. Yüksek eğitimli, iyi niyetli bizler orada destek için otururken bile korkunç bir ders alıyorduk. Eninde sonunda bizim de tarihin bir parçası olduğumuzu öğreniyorduk.

Stephen Fry, Wagner'e yazmak istediği mektubu anlatırken –"*Bak, 19. yüzyılın en büyük sanatçılarından biri olmak üzeresin ama yazacağın saçma sapan, kötü bir makale ve makalenin etkileri yüzünden gelecek nesiller bunu tamamen unutacak*"– aslında iptal kültürü adını verdiğimiz dinamiği tanımlıyor. "İptal kültürü" bir terim olarak hiçbir işe yaramıyor; failin *statü kaybının* bir şekilde kurbanın çektiği *acıyla* eşdeğer olduğunu ima ediyor. Stephen Fry'ın geçmişle arasına koyduğu mesafe –sözde aydınlanmışlığı– tarihten bir kişiye, belki hayatta birine söyleyemeyeceği şeyleri söyleyebilmesini sağlıyor.

(Stephen Fry'a sataşma niyetinde değilim. Bu soruyla cebelleşme cesaretini takdir ediyorum – özellikle de bunu ekranda yapma cesaretini. Sevdiği eserlerden vazgeçmeyi de bakışlarını lekeden başka yere çevirmeyi de reddediyor. Kendi hesap makinesini oluşturmaya çalışıyor!)

İptal kültürü denen şey (kötü bir ifade) aslında birine yaptığı hareketin ya da sarf ettiği sözün, Fry'ın ifadesiyle "çirkin" olduğunun bildirildiği çağdaş eylemdir. Bu açıdan bakıldığında iptal kültürü dünyadaki en mantıklı şey – iptal eyleminde bulunan kişiler

geçmişteki biriyle yüzleşme fantezileri kurmak yerine günümüzdeki biriyle gerçekten yüzleşiyor. Bu tür yüzleşmelere de kucak açmalıyız, değil mi?

Bu, aydınlanmanın zirvesinde olduğumuz algısının çarpıklığını da gösteriyor. Çünkü gerçekten aydınlanmışsak *bir şeylerin açığa çıkarılmasından* memnuniyet duymamız gerekmez miydi? Kendim masummuşum gibi davranmak istemiyorum; değilim. Elbette yanlışların açığa çıkarılmasının kötücül bir hale gelebileceğini, geldiğini biliyorum. Elbette suçlamaları değerlendirme biçimimiz yüzünden bir korku kültürünün ortaya çıktığını, herkesin her an ifşa edilmekten korktuğunu biliyorum. Şahsen benim de söylediğim, yazdığım, yaptığım için pişmanlık duyduğum şeyler var. Bu şeyler yapıldı ve hatalı olduğumu biliyorum. Hatalarım yüzünden utandırılmaktan korkuyorum. Bu utancı bekleme hali, #MeToo hesaplaşmasının bir bedeli mi? Yunan mitolojilerindeki takas hikâyeleri misali, biri olmadan ötekine de ulaşamıyor muyuz? Eğer öyleyse, kurbanların başlarına geleni ifşa edebilmeleri, benim statümü yitirme ihtimalime değer mi? Çekinerek söylüyorum ki, evet. İnsanın statüsünü yitirmesi ne kadar iğrenç bir durum olursa olsun.

Bu takas moral bozucu, belki insanlık dışı, ancak ama benim gördüğüm kadarıyla elimizde şu an sadece bu var. Bazı insanlar haklı olarak ya da yok yere rezil olmak zorunda ki başkaları başlarına gelenleri anlatabilsin. Bu durumu kabul etmek yerine hakaret içeren ve salakça bir isim bulup –iptal kültürü– denklemin yarısını, insanların *bir şeylerin yanlış olduğunu* söyleyebildiği yarısını yok sayıyoruz. Belki de bu yanlış bir takas, muhtemelen öyle. Ama içinde yaşadığımız gerçeklik bu.

Liberallerin çaba harcamadan aydınlanabileceğimize dair fantezisi sürekli daha iyiye gittiğimizi varsayıyor. Ama yanlışları dile getiren insanları dinlemezsek nasıl iyiye gidebiliriz ki?

7. BÖLÜM

ANTİ CANAVAR

VLADIMIR NABOKOV

"Geçmiş"ten, neredeyse evrensel olarak sorunlu kabul edilen bir kitap, *Lolita*'dır. *Lolita*'ya tereddütle yaklaşıyor, canavarı dürtmekten korkuyoruz. *Lolita* onyıllar boyunca gerçekten tuhaf bir şeye dönüştürüldü: Kendi içinde taciz eylemi sayılan bir metne.

Lolita'yı okumak canavarlıkla yüz yüze gelmek demektir. Şüphesiz kitabı yazan adamın kendisinin de canavar olması gerekir.

Ama Nabokov bir canavar mıydı? Gözlerinizi kısıp baktığınızda tipi bir canavarı andırıyor. Üç tane başyapıt, birkaç tane sadece büyük sayılabilecek roman, bir tane de çok kötü bir kitap yazmış olmasına rağmen en çok, çizdiği canavar portresiyle hatırlanıyor. Çocuk tecavüzcüsü Humbert Humbert öyle bütünüyle, öyle kusursuz bir şekilde tasvir ediliyor ki yazarıyla karışıyor: Bir canavarı ancak bir canavar bu kadar iyi bilebilir. Kuşkusuz *Lolita*, yazarının bir tür yansımasıdır.

Nabokov bir canavar mıydı? Onu ilk okuduğum zaman tipik bir orta sınıf California kızı olarak evet derdim. On üç yaşındaydım. *Lolita*'nın teknik olarak önemli bir kitap sayıldığını biliyordum ama benim yaşlarımda bir kız hakkındaydı. Bu yüzden uygun geliyordu. Yakın zamanda başka bir önemli yetişkin romanın, *Muhteşem Gatsby*'nin altından kalkmıştım; koltuklarım kabarmış halde *Lolita*'ya da el atabileceğimi düşündüm. Kitabı raftan alıp okumak

için Puget Boğazı'nın tepelerindeki iki yüksek ağacın arasına asılı hamağıma götürdüm; bu tehlikeli düzenek –o sıralar farkında olmadığım bir manidarlıkla– Nabokov'un *Konuş, Hafıza*'sının ilk kelimeleri gibiydi: "Beşik bir uçurumun üzerinde sallanır."[93]

Kısaca söylemek gerekirse dehşete düştüm. Kitabın çoğu itici geldi; itici olmayan kısımlar bile rahatsızlık vericiydi:

> Sabahları ayağında çorabının teki, bir elli boyu ile Lo idi, sadece Lo. Ayağında bol gündelik pantolonu ile Lola. Okulda Dolly. Kayıtlardaki noktalı çizgilerde Dolores. Ama benim kollarımda hep Lolita idi.[94]

Lolita'nın neden bu kadar çok adı vardı? Tam bir karakter bile değil gibiydi. Onun hakkında doğru düzgün bir bilgiye sahip değildik aslında. Onun *bakış açısını* hiç öğrenmiyorduk. Lolita, Dolly, Lo – Humbert onun hakkında konuşup duruyordu ama aslında nasıl biri olduğunu tam bilmiyorduk. Lolita hiçbir zaman erişilemeyen bir varış noktasıydı, Zenon paradoksu gibi bir kızdı. Diğer yandan Humbert Humbert tek olan adını kekeliyormuş gibi tekrar mı ediyordu? Ayrıca neden *sürekli konuşuyordu*? Kitap Lolita'nın adını taşıyorsa neden –bütün bir gün okuduktan sonra– sadece Humbert'ı tanıyordum?

Çocukluğun dar görüşlülüğüyle kitap boyunca kendimden izler aradım. Yaşlı HH'nin "su pericikliğinin" yaş sınırlarını çizmesini ilginç bulmuştum: "Aslına bakarsanız, okuyucum 'dokuz' ve 'on dört' yaşlarını, üzerinde bu benim su periciklerinin yaşadığı, sis perdesi ardında gizli bir denizle çevrili, sahillerinde insanın aksini seyrettiği, kayalıkları gülpembesi, büyülü bir adanın sınırları olarak düşünsün isterim."[95] (Bu manzara insanın aklına Henry Darger'ın ütopik/tehditkâr "küçük kız dünyası"nı getiriyor.) Yaş ölçüsüne göre tarttığımda ben de bir su periciğiydim – ama mesele sadece yaş değil gibiydi. Su periciği olabilmek için

herkesin göremediği birtakım önkoşullar var gibiydi: Nabokov'un deyimiyle, "yanılgıya meydan vermeyecek kadar açık özellikleri, elmacıkkemiklerinin kedimsi kıvrımlı yuvarlaklığını, hafif tüylü kollarla bacakların inceliğini ve umutsuzluk, utanç ve sevecenlik gözyaşlarının sayıp dökmeme engel olduğu bütün ötekiler."[96] Fazla uzun boylu, çalı saçlı, sakar, tek derdi bir sonraki çikolata soslu vanilyalı dondurma kâsesi olan bir çocuk olarak kendi su pericikliğimden şüphe duyuyordum. Yine de özdeşleşebileceğim bir karakter bulma dürtüsüyle bu yaşıtım kızı aradım; ama Humbert'ın betimlemelerinin altında... hiçbir şey bulamadım. Sadece sözgelimi omuz başlarıyla ilgili zift karası, ağdalı sözler vardı.

Bütün bunlar bana çok tatsız gelmişti. İlk günün sonunda tiksinti dolmuştum: Humbert da, Nabokov da, kitaptaki kızın bana tek boyutlu gelen tasviri de midemi bulandırıyordu. Lolita'yı gerçek bir karakter olarak göremiyordum ve elle tutulur birine dönüşmeyişine öfkelenmiştim.

Duygusal bir tepkiydi bu: Lolita'nın *Lolita*'da olmayışı beni üzmüştü.

Sormadığım soru: Nabokov onu *neden* yok etmişti?

Gençliğimde yaptığım bu okumada Humbert Humbert ile Vladimir Nabokov iç içe geçti. Okumanın mekaniğin iyi anlayan Nabokov'un belki, hatta yüksek olasılıkla bilinçli bir şekilde yarattığı bir karışıklıktı bu. *Lolita*'nın dili, (kurmaca) bir anı kitabının dili – Humbert doğrudan okurla konuşuyor. "Ben" sesini –sırlarını döken anlatıcı sesini– kullanınca Humbert kitabın yazarına dönüşüyor. Nabokov, "Humbert Humbert, *c'est moi*"[97] denklemiyle oynuyor.

Bir sanatçının yaşamöyküsünü bilmek işine yaklaşımımızı değiştiriyorsa, bu örnekte işini bilmek yaşamöyküsüne yaklaşımımızı etkiliyor. Humbert'ın ve Nabokov'un tutkularının Venn şeması neye benzerdi?

Rusça yazdığı ve ilk eserlerinden biri olan *Volşebnik*'ten (Büyücü) ölümünden sonra yayımlanan romanı *Laura'nın Aslı*'na kadar Nabokov bize, yaşı çok genç olan kızlarla sevişen, sevişmeye çalışan ya da (kendini fazla zorlamadan) *sevişmemeye* çalışan erkekleri anlatıyor. Ama Nabokov'un yüreğinin derinliklerinde aslında pedofil olduğuna dair hiçbir kanıt yok. Nabokov tabii kendisinin yüreğinin derinliklerini anlama çabasına tamamen burun kıvırırdı. Nabokov'un bir yüreğinin olduğunu hayal etmek bile güç. Acaba kalbinin yerinde romanlar mı vardı? Her halükârda bir sanatçının sayfada bıraktığı izler yerine yaşamöyküsünü ele almayı hor görüyordu: "Bir yazarın biyografisinin en iyi kısmı yaşadığı maceralar değil, üslubunun hikâyesidir."[98]

Her şeye rağmen: Nabokov, Humbert'ı nasıl bu kadar iyi anlayabildi? Sonra o gölgelerde bekleyen soru: Nabokov bir canavar mıydı? Çocukken kitaplarını okuduğumda tam ifade edemesem de aklımdaki soru buydu. Nabokov'un Humbert'a kendi suçlarını yüklediği fikrinden, daha doğrusu hissinden bir türlü kurtulamıyordum.

Dönüp baktığımda Humbert'ın Nabokov olduğu fikrim *gerçekten* gençlik budalalığı gibi geliyor. Bu tür bir okumanın –Nabokov'un kendisinin de canavar olduğu varsayımının– çocuksu olduğunu mu ima ediyorum? Bir hata içerdiği kesin; düşünceyi eylemle karıştırma, daha doğrusu yazarı eylemi tasavvur edip gerçekleştiği bir hikâye yazdığı için suçlama hatası.

Nabokov'un ele aldığı konunun onu bir canavar yaptığını düşünüyor, daha doğrusu hissediyordum.

Sanatçıları ele aldıkları konular yüzünden cezalandırmamalıyız.

Ama cezalandırıyoruz. Sanatçıları bu yüzden sürekli cezalandırıyoruz. Özellikle de günümüzde. *Lolita* bugün yayımlanabilir miydi? Hiç sanmıyorum. Genç bir kızı uşaklaştırıp (*groom*), kaçırıp,

arabayla ülkenin bir ucundan öteki ucuna götürüp, gece gündüz ırzına geçip kaçmasını her fırsatta engelleyen bir seri tacizcinin hikâyesi? Üstelik yaşananları sadece *onun* bakış açısından okuyoruz. Bu kitap bugün basılır mıydı bilmek imkânsız ama basılsa bile nasıl öfkeyle karşılanacağını kolaylıkla tahmin edebiliyor insan.

Bildiğimiz bir şey varsa Nabokov'un bu canavarca konunun "kitabını yazdığı". *Lolita*, pedofili üzerine yazılmış gelmiş geçmiş en büyük roman (bazılarına göre genel olarak gelmiş geçmiş en büyük roman); bir ikinciye ne gerek var?

#MeToo hareketi sırasında, canavar erkek geçidinin ardından yine *Lolita*'ya döndüm. Artık bir su periciği değildim, bağımsız çocuklar yetiştirme zorluğunun altından kalkmaya çalışan bir anneydim; çocuklarımın dünyaya açılmasını istiyordum ama dünya bazen yırtıcılarla dolu geliyordu. Ayrıca usanmış bir kadındım; erkek hikâyelerinden usanmıştım. Seattle'ın University District'indeki Magus Books'tan *Lolita*'nın bir kopyasını satın aldım; romanı ilk okuduğum zamanki kopyası da aynı kitapçıdan alınmış olabilirdi. Magus beni gençliğime götürüyor, çocukluk düşüncelerim tozlu kirişlerinde uçuşuyor gibi geliyor bana.

Yatakta uzanmış, önlem olarak burbon yudumlarken okuduğum kitabın dili, beni nasıl büyük –nasıl özenle planlanmış– bir roman olduğunu kabul etmek zorunda bıraktı. Kitaptaki hiçbir şey tesadüf değildi. Nabokov'un ne yapmaya çalıştığını anlamak için niyet yanılgısına düşmemize gerek yok. Ne yapmaya çalıştığını sorgulamamızın sebebi, bizden daha parlak bir zekâya sahip olduğunu varsaymamız ve kafasının tam olarak nasıl çalıştığını anlamak istememiz. Bu yüzden kitabın beni yönlendirdiği soruyu sormak zorundaydım:

Nabokov Humbert'a neden bu kadar vakit ayırmıştı?

Bu soruyu biyografik bir bilgi bulmak amacıyla sormak hata olur. Bir başka deyişle, bu soruyu sorarken insan olan Nabokov'u

değil, yazar olan Nabokov'u düşünmeliyiz. Edebiyat derslerinde öğrendiğimiz gibi ya da bir türlü bitmek bilmeyen bir kitap kulübünde elimizde sıcak bir kadeh beyaz şarapla ve yazarın niyetini anlama lanetiyle kıstırılmışken sormaya can attığımız gibi sormalıyız: Yazar burada ne demek istemiş? *Bu kitapta ne yapmış ve neden yapmış?* Nabokov örneğinde böyle bir sorunun yanıtını yazarın hayatında aramak bir duvara çarpmakla sonuçlanır. Bu sorunun tek yanıtı, estetik yanıttır.

Bir başka deyişle: Modern İngiliz dilinin en güzel, en kıvrak, hatta en komik üslubuna sahip yazarlarından biri olan Nabokov, vakit ve enerjisini neden bu *pislik* üzerinde harcamış?

Yanıtı belki bir başka pisliğin, Roman Polanski'nin sözlerinde bulabiliriz. On üç yaşındaki Samantha Gailey'ye tecavüz ettikten sonra spot ışıkları üstüne çevrilince, genç kızlarla sevişme arzusunun dünyadaki en sıradan şey olduğunu söylemişti.

> Birini *öldürmüş* olsaydım basının bu kadar ilgisini çekmeyeceğinin farkındayım, anlıyor musunuz bunu? Ama... konu düzmek, genç kızları hem de. Hâkimler genç kızları düzmek istiyor. Jüri üyeleri genç kızları düzmek istiyor – *herkes* genç kızları düzmek istiyor![99]

Başka kimse kalmamış gibi bizi bu konuda Polanski aydınlatıyor: Çocuklara tecavüz etme dürtüsü o kadar da sıra dışı değil. Nabokov, Humbert'ın hikâyesini neden anlatıyor? Çünkü Polanski'nin dediği gibi, bu sıradan bir insanlık hikâyesi. Ağza alınmayacak kadar korkunç ve mide bulandırıcı ama sürekli yaşanan bir şey. Bu yüzden de bir yazar için uygun bir konu.

Ama *Lolita*'da anlatılan *aleni* hikâye, Humbert'ın suçunun sıradanlığı değil. Humbert'ın bakış açısına –yani kitabın bakış açısına– göre Humbert'ın Lolita'ya sevgisi eşine rastlanmayacak kadar özel.

Kendisinin de, sevgisinin de sıra dışı olduğunu biliyoruz çünkü bize şişirilmiş, ağdalı, göz alıcı bir dille uzun uzun anlatıyor bunu. Sadece "hem bir sanatçı, hem bir deli"[100] bir su periciğini gerçekten görüp sevebilir – yani hayatın sıradan akışının dışında bir adam. Humbert sadece bu akışın dışında değil ama üstünde yer alıyor.

Humbert yeni nesil liberal okullardaki öğrenciler gibi, *özel* biri. Hatta Humbert kendi durumunu ifade etmek için birden fazla kez "özel" kelimesini kullanıyor. Kendi eşsizliğinin üstüne giderek pedofilisini "sadece bana özgü bir tuhaflık"[101] olarak tanımlıyor.

Humbert'ın iç hayatı herkesinkinden daha çok öne çıkıyor – neticede anı kitabı şeklinde yazılmış bir roman bu. Anı türü narsisizm yaftasından bir türlü kurtulamıyorsa, o zaman suç derecesinde kendiyle meşgul olan Humbert en büyük anı yazarı. En kötü anı kitabı, insanın kendisini ne kadar özel bulduğuyla ilgili uzun bir sayıklamadan ibarettir.

Sadece yazının türü değil, üslubu da Humbert'ın özel oluşunu vurguluyor. Kendi kendini övüyor üslubu; büyük bir halkla ilişkiler şirketinin üslubu gibi. Humbert'ın meşhur sözlerinden biri, "Emin olun, katillerin hep böyle tumturaklıdır düzyazı üslupları."[102] Üslubu, Humbert'ı ötekilerden ayıran, olağanüstü konumunu ortaya koyuyor.

Gerçekte, Polanski'nin de dediği gibi, Humbert özel biri olmaktan çok uzak – "eşsiz" bir canavar değil, sıradan bir çocuk istismarcısı.

Humbert, Lolita'ya aşkının ne kadar özel olduğunu anlatıp duruyor okura. Ama elbette özel bir aşk değil bu. Humbert'ın Lolita'nın kaderi olduğu –tanrılar tarafından onun için seçildiği– iddiası, ikili daha tanışmadan çürütülüyor. Humbert, Lolita'nın yaşadığı Ramsdale kasabasına bir ev arayışıyla geliyor; burada inanılmaz uzak bir tanıdık olan Bay McCoo, müteveffa amcasının bir çalışanının kuzeni, ona bir oda veriyor. Bu amcanın

çalışanının kuzeni Humbert'a yazıp sadece boş bir odası değil, aynı zamanda on iki yaşında bir kızı olduğunu söylüyor, ki Humbert'a göre bu, sunulabilecek en iyi şey. Humbert, McCoo denen bu adamın kızıyla ilgili bilgiyi alınca öyle büyük bir hızla Ramsdale'e koşuyor ki adeta çizgi filmlerdeki gibi fırlama sesleri çıkarıyor. "Söz konusu insanlarla mektuplaşıp onları evsiz barksız kaldığıma inandırdıktan sonra trene bindim, trende de mümkün olan en ince ayrıntılarıyla Fransızca öğretip, Humbert'çe okşayacağım esrarlı su periciğini düşleyerek harika bir gece geçirdim."[103] Ramsdale'e varınca McCoo'nun evinin o esnada yandığını öğreniyor; "Yangına bütün gece damarlarımı tutuşturan eşzamanlı alevler neden olduysa hiç şaşmam."[104] Odayı da, McCoo'nun su periciğini de kaybediyor.

Ama sonra, ah, sadece birkaç saat ve birkaç sayfa sonra –"kral sevinçten ağlar, borazanlar durmadan çalmaktadır"[105]– Humbert Lolita'yla karşılaşıyor. "Tutkulu bir kavuşmanın insan üzerindeki etkisini, o çakan ışığı, o ürpertiyi gereğince açıklayabilecek gücü kendimde bulamıyorum."[106]

Humbert'ın (hiçbir zaman vazgeçmediği) iddiası, Lolita'nın ona ilk çocukluk aşkını hatırlattığı için içinde bir şeyler uyandırdığı. Peki ya McCoo'nun kızı? Bütün gece damarlarının tutuşması Humbert'ın bir kızın –*herhangi* bir kızın– üstüne atlayıp o "tutkulu kavuşma"yı yaşamaya dünden razı olduğunu göstermiyor mu?

McCoo'ların evi yanmasaydı, kader ağlarını bu sefer Humbert ve McCoo'nun kızı için örmeyecek miydi?

O zaman bu aşkın nesi özel?

Öte yandan, Lolita'nın en azından bir açıdan Humbert için mükemmel bir seçenek olduğu doğru. Lolita mükemmel bir seçenek çünkü yeterince korumasız. Onun mükemmelliği incinebilirliğinde, yakınlığında, *erişilebilirliğinde* yatıyor.

Bunlar dünyanın en sıradan suçlusunun, sapığın, kurbanında aradığı özellikler.

Aslında Humbert en sonunda kendi sıradanlığını fark ediyor. Kendi sıradanlığını, Lolita'yı mahvettiği gerçeğiyle eşzamanlı olarak fark ediyor. Quilty'yle boğuşma sahnesinden hemen önce, geçici bir düşünceymişçesine parantez içinde şöyle diyor: "(Dolly'ye, elli yaşında bir tamirci olan Frank Lassalle'in on bir yaşındaki Sally Horner'a 1948'de yaptığı şeyi mi yapmıştım acaba?)."[107] Yanıt sorunun içinde. Humbert, Frank Lassalle'den daha özel biri değil.

Bundan hemen sonra Clare Quilty'yle ilgili bölümlere geçtiğimizde Nabokov, Humbert'ın "özel olmayışı" temasını tekrar ele alıyor; bu noktada H ve Q iç içe geçiyor, birbirinin kopyasına dönüşüyor. Quilty mor bir ropdöşambr giyiyor, "tıpkı benimkine benzeyen"[108] diyor Humbert. Boğuşurlarken ikili tek oluyor: "Ben onun üzerine çıktım. İkimiz benim üzerime çıktık. İkisi onun üzerine çıktılar. İkimiz kendi üzerimize çıktık."[109] Burada Quilty'nin gerçek bir insan değil, bir hayal ürünü olduğu öne sürülebilir ama o durumda bile varlığı şunu söylüyor: Humbert Humbert o kadar da eşsiz biri değil.

Humbert'ın sıradanlığını Lolita anlıyor gibi. Humbert ona ilk defa tecavüz ettikten sonra bu sıradan suçun adını koyuyor: "'Seni sersem' dedi bana tatlı tatlı gülümseyerek. 'Seni iğrenç yaratık. Papatyalar gibi lekesiz bir kızdım, bak neler yaptın bana. Polisi çağırıp, tecavüz ettiğini söylemem gerekir aslında. Ah, seni pis, pis moruk.'"[110]

Pis bir moruktan daha sıradan ne olabilir? Humbert ile ağdalı üslubu üç kelimede klişe bir karaktere indirgeniyor. Hiçbir özelliği olmayan bir karaktere.

Humbert'ın sıradanlığının Nabokov için anlamı ne?

Bu, Lolita'nın kurbanlığının tam da eşsiz olmadığı için bir trajedi olduğu anlamına geliyor. Lolita ıssız bırakılmış ama yalnız değil. *Herkes* genç kızları düzmek istiyor.

Lolita ilk yayımlandığı günden beri savunuluyor, savunma da genelde şöyle oluyor: Nabokov bir canavarın içindeki insanlığı buldu. Bu okumada hikâye yine Humbert'a odaklanıyor, Humbert'ın kendini olağanüstü görmesi doğru kabul ediliyor. Ama Nabokov belli ki başka bir şey söylüyor – Humbert aslında pislik kadar sıradan. Her gün yanınızdan geçen pislik moruk, bu kitapta ağdalı üslubuyla gizlenmiş sadece.

Humbert özel biri değil. Humbert sıra dışı biri değil. O Frank Lasalle. O her yerde.

Humbert sıradansa, o zaman Lolita da sıradan. O da her yerde. Hepimizin çevresinde – hayatı mahvedilmiş kız. Her zaman her yerde olan bir canavarın her zaman her yerde olan kurbanı. Nabokov'un asıl ilgilendiği konu da *onun* böyle her yerde oluşu.

Bunun ipucu başlıkta. Kitap aslında söylediği şeyle ilgileniyor: sıradan bir kızla.

Lolita'yı tam olarak göremeyişimiz de hikâyenin bir parçası. Görüşümüzün kısmen dışında tutuluyor Lolita. Biz sadece Humbert'ın görmek istediği –ya da bizim görmemizi istediği– şeyi görüyoruz. Humbert, Lolita'yı yumuşak parçalarına indirgiyor, daha doğrusu onu sadece kendi gördüğü haliyle var ediyor. Ama Humbert bunu yaparken Nabokov bize –gizlice ve nadir olarak– Lolita'nın yaşadığı gerçek deneyimleri de aktarıyor.

Humbert'ın gölgesi altında ara sıra Lolita'nın iç dünyasına tanık oluyoruz. Humbert burada arabayla ülkeyi gezdikleri seyahati anımsıyor:

> Bugün bazen düşünüyorum da, o upuzun yolculuk, o güzel, o dost, o hülyalı, o koskoca ülkeyi kıvrıla kıvrıla ilerleyen bir

> sümüklüböcek iziyle kaplamaktan başka ne işe yaradı... Geriye dönüp baktığımda görüyorum ki o ülke ikimiz için sadece kenarı kıvrılmış haritalardan, lime lime olmuş karayolları rehberlerinden, eski otomobil lastiklerinden, geceleri –her gece ama her gece– uykuya dalar gibi yaptığım an onun boğulduğu hıçkırıklardan başka bir anlam taşımamış.[111]

Bu kısa, hıçkırıklı bölüm, kızın iç dünyasına küçük bir bakış atmamızı sağlıyor; Nabokov, Humbert'ın gevezelik etmesine göz yumarken Lolita'nın iç dünyası hep bir yerde gizli duruyor.

Kitapta bir sürü olay oluyor elbette –araba yolculukları, tecavüz, hatta cinayet– ama kitabı bir yetişkin olarak okurken neredeyse içgüdüsel olarak asıl olayın Humbert'ın Lolita'yı bir birey olarak görmeye başlaması olduğunu hissettim. Humbert kitap boyunca yok ettiği insanı gözden kaçırıyor. Biz de öyle. Biz de hikâyenin bir parçası haline geliyor, biz de Lolita'nın bir insan olduğunu unutuyor ve sonunda dehşetle hatırlıyoruz.

Humbert'ın aydınlanma ânı, edebi grotesk türüne has bir ters çevirme usulüyle anlatılıyor; Humbert, Lolita ile küçük arkadaşlarından birinin arkasında yürürken her zamanki gibi çocukların yakınlığından içi gıdıklanmış (duruma uygun şekilde itici bir ifade) halde şöyle düşünüyor:

> Robot dizlerim bir aşağı bir yukarı kalkıp inerken sevgilimin aklından geçenler konusunda şimdiye kadar hiçbir şey bilmediğimi, o kötü ergen klişelerin ardında büyük olasılıkla uzanıp giden bir bahçe, bir alacakaranlık ve bir saray kapısı olduğunu düşünmüştüm.[112]

Bir bahçe, bir alacakaranlık ve bir saray kapısı, yazı dilinde "ruh" demenin süslü bir yoludur sadece ve herkesin bir ruhu vardır. Bahçenin, vs. varlığı tahmin ediliyor ama elbette bunları

hiç bizzat görmüyoruz. Humbert'ın "büyük olasılıkla" var olduklarını kabullenişi, bize sadece Lolita'yla ilgili hiçbir şey öğrenmediğimizi hatırlatmaya yarıyor. Humbert'ın bakışları dışında da görmeye can atıyoruz onu. Lo'nun okulundaki müdire, Miss Pratt, Humbert'ı toplantıya çağırdığında ona öğretmenlerinin Lolita'ya dair bütün fikirlerini ve gözlemlerini uzun uzun anlatıyor. Lolita'yı Humbert'ın dışında bir yerde, dünyada görmek okuru heyecanlandırıyor.

Humbert'ın Lolita'yı yavaş yavaş bir birey olarak algılamaya başlaması, davranışını hiçbir şekilde değiştirmiyor. Humbert'ın suçları karşısında ödediği tek bedel, kendi canavarlığının giderek farkına varması sadece. Biz bedel ödemenin *iyileşme* olmasını bekliyoruz. Humbert hiçbir zaman iyileşmiyor – hatta sonlara doğru, bir kriz ânında şöyle diyor:

> İçimdeki yüz yıllık canavar, oldukça aldırışsız bir biçimde, sadece laf olsun diye, cinayeti işleyip bitirdikten sonra artık her şey görkemini yitirdiğinde tutup göğsüne bastıracağı lime lime elbiseli bir çocuk arıyordu.[113]

Arzularının sebep olduğu lekeden hiçbir zaman kurtulamıyor ama sonunda Lolita'nın, kendi amacına hizmet etmenin dışında da var olan –ya da bir zamanlar, kendisi onu yok etmeden önce var olmuş– gerçek bir çocuk olduğunu fark ediyor.

Humbert, Lolita'nın iç dünyasını yok sayıyor; Nabokov da yok sayıyormuş gibi görünüyor. Ama Lolita'nın sesinin olmayışı romanın ortasında parlayan, insanın kalbini kıran bir boşluğa dönüşüyor.

Bu roman nihayetinde bir canavarın portresi değil (en azından sadece bu değil) ama bir kızın yok edilişinin portresi.

Sıradanlık teması da bizi şunu hatırlatıyor: bu sadece bir kızın değil, bir dünya dolusu Lolita'nın yok oluşu; bir dünya dolusu

Humbert tarafından sadece bedenlerinin değil, ruhsal olarak da mahvedilişlerinin portresi.

Çocuk tecavüzü sadece cinsel bir eylem değil, aynı zamanda çocukluğun çalınışıdır. Eylemin arkasında bıraktığı korkunç iz, bireyin yok edilişidir.

Romanın en meşhur kısımlarından birinde, Humbert küçük bir kasabada bir tepede duruyor, Lolita'yı kaybettikten kısa bir süre sonra aşağıdaki kasabadan bir gürültü geliyor:

> Duyduğum şey oyun oynayan çocuk seslerinin ezgisinden başka bir şey değildi; hava öylesine berraktı ki, bu görkemli ama ayrıntılı, uzak ama şaşılacak kadar yakın, açık seçik ama ölümsüz bir gizemle dolu ses... O görkemli yamaçta durdum, ezgilerin titreşimine, arka plandaki utangaç bir mırıltının ortasından yükseliveren ayrı ayrı çığlıklara kulak verdim. İşte o anda, işte o anda anladım ki umarsızlığı en belirgin olan şey Lolita'nın benim yanımda bulunmayışı değil, sesinin aşağıdaki o çocuk sesleri arasında olmayışıdır.[114]

Humbert burada, hiç düşünmeden çocukluk habitatına ait olabilen şanslı çocuk türünden bahsediyor. O, Lolita'yı bu grubun dışına attı. Humbert özel biri değilse –hatta Frank Lassale kadar sıradansa, herkes genç kızları düzmek istiyorsa, bu *sıradan bir suçsa*– o zaman Lolita'nın da ister istemez başka, çok daha şanssız bir çocuk grubunun üyesi olduğunu söyleyebiliriz.

Lolita'nın romandaki yokluğu bu şanssız, dışlanmış çocukların çıkardığı ses: istismar edilenlerin ölçülemeyen sessizliği.

Nabokov *Lolita*'da sessiz (ama bir yandan da son derece konuşkan) kurbanın tarafında yer alıyorsa, bu dünyadaki tüm sessiz kurbanların yanında yer aldığını mı gösterir? Martin Amis'e göre

Nabokov, Humbert'ın pedofilini Holokost'la eşleştirdiğini öne sürüyor – Nabokov'un ahlak dünyasında ikisinin aynı seviyede olduğunu.

Lolita'nın sesinin olmayışı, bir sessizlik ezgisine katılıyor – çocuklukları bu inanılmaz derecede sıradan biçimde çalınan diğer tüm çocukların sessizlik ezgisine.

Kitabı genç bir kız olarak okuduğumda, sekizinci sınıf İngilizce dersi söz dağarcığımla Lolita'nın "karakter gelişimi" olarak tabir edeceğim şeyin eksikliği beni çok rahatsız etmişti. Lolita'nın yokluğu beni dehşete düşürmüştü. Kitabı yetişkin olarak tekrar okurken, en sıradan, en olağan biçiminde istismar edilen bir kız olmanın ne demek olduğunu bilerek okurken onun yokluğunu yine hissettim.

Bu sefer yokluğunun nasıl da yerinde, nasıl da doğru olduğunu hissettim. Yetişkin okumamda Lolita'nın kitaptaki şifreli varlığı –sessizliği– sadece edebi olarak uygun gelmedi, aynı zamanda gerçek de geldi. Dünyada var olmaya çalışan bir kız olarak benim deneyimlerimin bir yansıması gibi geldi.

Lolita'yı on üç yaşımdaki öfkeli, bıkkın halimle aslında doğru okumuştum. Nabokov ile Humbert'ı karıştırmam değil kast ettiğim. Ama Lolita'nın romanda gerçekten var olmayışına verdiğim neredeyse içgüdüsel tepki.

Bir kızın silinişinin belki de en ustaca betimlenişini okuyordum. Belki ben de birçok kız gibi bu hikâyenin daha ufak, daha az dikkat çekici çapta bir benzerini yaşadığım için bu kadar korkutmuştu kitap beni.

Nabokov kendimizi bir karakterle özdeşleştirmemiz gibi basit bir şey yapma çabamıza engel oluyor. Ama bu roman bana sessizlikle özdeşleşmek gibi tuhaf bir deneyim yaşattı.

Bariz bir şey bu ama yine de vurgulamak gerek: Kadının silinişini okuma deneyiminin böyle baş döndürücü, korkutucu, aydınlatıcı olmasının sebebi Nabokov'un *canavarın bakış açısından* yazma kararı. Okurun Lolita'nın yok edilişini görmesi, hissetmesi için kendisinin Humbert'la karıştırılma ihtimalini göze alması gerekiyordu. Tam da ikisi karıştığı için hep "Nabokov bir canavar mıydı?" diye soruluyor. O da Humbert'ın hissettiklerini mi hissediyor, Humbert'ın düşündüklerini mi düşünüyordu? (Ne de olsa bu temaları başka kitaplarında da ele almıştı.)

Peki bunları hissedip düşündüyse bu gerçekten canilik sayılır mı? Yoksa sıradan bir sapkınlık mı? Ne de olsa düşünce ile eylem farklı şeylerdir. Hikâyeler suç değildir.

Gerçek şu: İnsanlar türlü türlü kötü, yararsız, sapkın hisler besler. Mesela ne zaman arabalı vapura binsem, tuhaf bir şekilde araba anahtarımı suya atma arzusu uyanıyor içimde. Dahası bazen *kendimi* suya atmak istiyorum. Bu arzularımı gerçekleştirmiyorum – Nabokov da, en azından yaşamöyküsüne dair bilinenlere göre hiçbir zaman arzularını (böyle arzuları varsa tabii) gerçekleştirmedi.

Ama ancak kendini bu arzulara sahip birinin yerine koyarak *Lolita*'yı yazabildi. Her sanatçı, bunun gerçekten iyi eserlerde geçerli olduğunu bilir: Sanatçının benliğinden bir şeyler yağmalaması gereklidir. İçinize döner, etrafa bakınır, insanları rahatsız edebilecek bir şeyler çıkarıp yazıya dökersiniz – çok kötü de olsa, insanlar bunu duymak istemese de, bir sanatçı olarak insanların gözünde ucubeye dönüşseniz de.

Çünkü büyük yazarlar en korkunç hissin bile aslında eşsiz olmadığını bilirler.

Büyük yazarlar en karanlık düşüncelerin bile sıradan olduğunu bilirler.

Ama bu elbette tutup da düşüncelerinizi eyleme dökmeniz gerektiği anlamına gelmez.

Nabokov ve çocuk tecavüzü: Yazı var ama eylem hiçbir zaman olmadı – bu, yazının eylemin yerine geçtiği anlamına mı gelir? Belki de Nabokov'un canavarca arzuları vardı ama bu arzuları edebiyatına yönlendirdi. Bu eserlerini terapi ya da katarsis olsun diye yazdığı anlamına gelmiyor –katiyen– ama büyük sanatçıların yaptığı gibi, en korkunç yanlarından kaçmak yerine onlara doğru ilerlediği anlamına geliyor.

Düşünce, eylem değildir. Kitapların konuları yargılanıyor – Roth (başka şeylerin yanı sıra) cinsiyetçi erkek karakterler yazdığı için cinsiyetçi bulunuyor; James Salter'ın son kitabı, yetişkin bir adam ile genç bir kızın sevişmesini betimlediği için kınanıyor. Bunlar, erkek arzusunun en karanlık ve ıssız sularında bulunanların betimlemesi ama betimleme bir suç değil.

Nabokov bu karanlık arzuları yazarak, dâhinin istediğini yapma özgürlüğü hak ettiği kaidesini reddetmiş oldu. Büyük bir sanatçı olmak, insanın her isteğini gerçekleştirmekte özgür olduğu anlamına gelmez. (Tekrar etmek gerekir ki Nabokov'un çocuklarla sevişmek istediğine dair hiçbir kanıtımız yok.) Bu kitabın başlarında, Nabokov'u bir tür canavar, bir sanat canavarı olarak tanımlayan Jenny Offill'den alıntı yapmıştım. Bu doğru olabilir. Belki de kendi ihtiyaçları her şeyden önce gelen bir yazar rolünü benimsemişti Nabokov. Ama dâhilerin keyfini sürdüğü özgürlükler düşünüldüğünde, Nabokov'un kendi canavarlığının suç unsurları barındırma ihtimalini reddettiğini görüyoruz. O hiçbir zaman her şeyi tüketen bir tür Gorgon'a dönüşmedi.

Lolita yayımlandıktan sonra Nabokov'un gölgesi bir canavara dönüştü. Bu hikâyeyi anlatabilmek için bu riski göze alması gerekmişti – alelade bir suçlu olarak görülme riskini.

Kitabın ikinci yarısında, yetişkin bir okur olarak tüylerimi ürperten, hatta beni korkutan bir sahne var. Humbert elinde tabancayla geçmişe, yıllar önceye, tabanca kullanmayı ilk öğrendiği zamana dönüyor. Komşusu Farlow ve Krestovski adında eski bir polisle atış talimi için ormana gittiği zamanı düşünüyor:

> Şimdi uzaklarda kalan o ormanlarda birlikte gezip dolaştığım Farlow, keskin nişancıydı, 38 kalibrelik tabancasıyla bir arıkuşunu vurmayı başarmıştı – ne yalan söylemeli, bu vuruşun ebemkuşağı rengi bir avuç tüyden başka kanıtını da görmemiştim ya...[115]

Lolita'nın amacı bu. Bize yok edileni göstermek.

Nabokov bu açıdan aslında bir anti canavar. Dünyanın onun hakkında olabilecek en kötü şeyleri düşünmesine razıydı. Böyle yaparak –en kötü hikâyeyi anlatarak, kendisinin bu hikâyede suçlu görülmesine göz yumarak– çocukluğun çalınmasının ne denli büyük bir kötülük olduğunu anlayabilmemizin, hissedebilmemizin yolunu açtı.

Kitap görünürde bir canavarın portresi. Ama Nabokov bundan daha mucizevi bir şeyi başarıyor. Ebemkuşağı rengi bir avuç tüyü yakalıyor – ve sıradan bir yaşamın yok edilişinin kanıtı olarak bizlere sunuyor.

8. BÖLÜM

SUSTURANLAR VE SUSTURULANLAR

CARL ANDRE, ANA MENDIETA

Arıkuşu imgesinde biraz daha duralım; Nabokov bunu "arı kuşu" olarak yazıyor, o zaman bitişik kelimenin hızlı akışı yok oluyor ama aradaki boşluk, *arı* fikrini öne çıkarmaya yarıyor.

Arı, yani "arı vız vız vız" gibi, sessizliğin zıttı. Nabokov, Lolita'nın (geveze) sessizliğini yazdı ama sessizliği temsil etmek kolay iş değil. Suçlamalar, iptal kültürü, #MeToo konuları üst üste geldikçe bu konu üzerine –sessizliğin nasıl temsil edilebileceği üzerine– çok kafa yordum. Suçlu erkekler bütün kaynakları sömürürken işleri yok sayılan insanlara ne olacaktı? Sanatlarını hiçbir zaman icra edemeyen insanların sessizlikleri ne olacaktı?

Dünya, sesi hiçbir zaman duyulmayan insanlarla dolu. İnsanın aklına Dora Maar ya da Shakespeare'in kız kardeşi geliyor ama elbette bilmediğimiz şeyi bilmiyoruz. Hiçbir zaman yayıncı bulamayan insanların ürettikleri; yoksulluk, ırkçılık ya da sadece umursamazlık yüzünden üretemeyenler.

Sorun kısmen, bu boşlukları her zaman fark etmeyişimiz – kaybolan kişi kendimiz olduğunda bile. Deboray Levy, *Gayrimenkul* adlı anı kitabında şöyle yazıyor:

> Ergenlik yıllarımda annemin raflarında yığılı tuttuğu, altmışlardan, yetmişlerden kalma tozlu edebiyat dergilerini okumuştum.

> Dâhi erkek yazarlarla yapılan söyleşiler ilgimi çekiyordu ve bir kadın yazarla yapılmış tek bir söyleşi olmadığının pek farkında değildim.[116]

Canavar adam, diğer seslerin yerini kaplıyor. Ama o sesleri nasıl bulup nasıl duyacağız?

Levy bir yetişkin olarak o seslerden biri olabileceğinin farkında.

> Yine de epey genç bir yaşta hayat vizyonuna sahiptim. Peki kim *bu*, yazar kız/kadın? O üst düzey dergilerde kadınların var olmamasına gücenmemek, bu yazar *kız/kadının* yokluğuyla hissettiğim duygu her neyse ondan daha korkunç bir ayrışmaydı. Normaldi sadece. Kaybolmak normaldi.

Sessizlikleri nasıl sayabiliriz?

Elbette üretilmemiş sanatı anlatmak imkânsız ama Ana Mendieta'nın ölümü, sanatçının sessizliği üzerine bir tür kıssaya dönüştü. Mendieta 1985'te genç, fazla tanınmayan bir sanatçıydı, kendi deyimiyle "toprak-beden eserler"[117] yaratıyordu. Çalışmalarında feminizmin büyük etkisi vardı; kadına karşı şiddet üzerine düşüncelerin, Küba'dan gelen bir mülteci olmasının, babasının orada Castro karşıtı güçlerle karşıdevrimci harekete katılmış olmasının.[118] Mendieta'nın işleri ürkütücü, yüzleştirmeci, hatta öfkeli. Bir videoda kafatasından başlayarak yüzünden aşağı kan damlacıkları akıyor. En iyi bilinen işi, *Silueta* (Silüet) serisi, bir kadın bedeninin toprakta bıraktığı izi gösteriyor; Mendieta bu görseller için kendi vücudunu kullandı.[119]

Kocası Carl Andre, Mendieta'nın kariyerine hem destek hem köstek oldu. Andre hazır yapılmış basit materyalleri lateral desenler ve şekiller oluşturacak şekilde yere yerleştiriyordu. Yatay odaklı işleri, 1960'larda heykeltıraşın kaideyi radikal bir şekilde reddedişinin bir

parçası olarak görülüyordu. Kullandığı materyallerin basitliği, oluşturduğu şekillerin bu minimalist asiliğini destekliyordu. Bu dönemdeki işleri yerde uzuyor, güdük kalmış şehirler yaratıyor. İzleyiciyi, topraklarını inceleyen bir krala dönüştürüyor; ama izleyici aynı zamanda, toplanmayı bekleyen nesnelerden oluşan sonsuz örüntülerin ortasında kalmış bir ev hanımı oluyor. Parçalar odayı, mekânı deneyimleme biçimimizle oynuyor. Çok etkili ve gizemli işler bunlar. Önemli oldukları konusundaki fikir birliğine katılabilirseniz ödülünüz yalın güzellikle dolu bir görüntü oluyor.

O sırada Mendieta yükselişteydi. Açık bir şekilde feminist olan işleriyle adını duyurmaya başlamıştı – 1973'te, henüz Iowa Üniversitesi'nde bir öğrenciyken "Rape Scene" (Tecavüz Sahnesi) adında bir performans yapmıştı. Bir başka öğrencinin tecavüzüne tepki olarak yaptığı işte Mendieta'nın dairesine davet ettiği seyirciler aralık kapıdan sanatçıyı tecavüz mağduruyla aynı konumda görüyordu: kanlar içinde bir masanın üstüne eğilmiş, belden aşağısı çıplak.

Mendieta ve Andre 1985'in başında evlendi. Yılın sonlarına doğru Mendieta hâlâ eşinin gölgesindeydi ama yakın zamanda sanat dünyasının önde gelen iki ödülünü, Prix de Rome ile Guggenheim Fellowship'ini kazanmıştı.

8 Eylül 1985 günü, sabah çok erken saatlerinde New York'taki bir 911 operatörü bir telefon aldı: "Şöyle oldu... karım da ben de sanatçıyız ve benim, şey, ondan daha çok tanınmamla ilgili kavga ettik, sonra yatak odasına gitti, ben de peşinden gittim, sonra camdan aşağı atladı."[120]

Şöyle oldu... Ana Mendieta'nın bedeni otuz dördüncü kattaki pencerelerinin altında, kaldırımda kanlar içinde yatarken bulundu.

Andre o gün polis tarafından sorgulandığında Mendieta'yla birlikte salonda film seyrettiklerini, Mendieta'nın yatmak için odaya

geçtiğini, sonra bir şekilde yatak odası camından aşağı düştüğünü iddia etti. Olayı kaza olarak tanımlarken bir yandan da intihar olduğunu ima ediyordu. Andre o gece cinayetten gözaltına alındı.

İki yıl süren soruşturma sonrası nihayet dava başladı – Andre'nin talebi doğrultusunda jürisiz bir dava. *The Village Voice*, sanat dünyasında, "Carl'ın davası da minimalist"[121] dendiğini yazdı. Karar da minimalistti: Hâkim Alvin Schlesinger, hüküm için yeterli delil bulunmadığını söyledi ama sonra Andre'nin "muhtemelen suçlu" olduğunu belirtti.

Erkek caniliğinin yaygınlığını gösteren iç karartıcı bir örnek de davanın görüldüğü salonun, Jennifer Levin'i boğarak öldüren yakışıklı ve cana yakın genç adam Robert Chambers'ın, namı diğer Liseli Katili'nin, namı diğer Central Park Boğazlayıcısı'nın davasının görüldüğü salonla aynı koridorda olmasıydı. Chambers'ın avukatı, cinayetin Levin'in "sert seks" arzusu yüzünden yaşandığını ima ediyordu (*New York Post*'taki bir manşet: "Central Park zanlısının avukatı 'Jenny vahşi seks sırasında öldü' diye iddia ediyor").[122] O sırada koridorun diğer ucunda Andre'nin avukatları, mahkemeyi izleyen bir küratöre göre, "Ana'yı sinirli, ayyaş, stereotipik bir Hispanik'e dönüştürmeye çalışıyorlardı". Birbirinin kopyası olan davaların ikisinde de içkiliyken yaşanan öfke patlaması ve ölü bir kadın vardı.

Ressam Howardena Pindell yaşananları o dönemde şöyle özetlemişti:

> Ana'yı beyaz olmayan bir sanatçı olduğu için küçük göstermeye çalıştılar. Voodoo'ya ilgi duymasına dair çıkardıkları, hâkime "öteki" olduğunu anlatmak için gösterdikleri tüm o şeyler, Ana'nın Küba'da Castro'yla birlikte fotoğraflarını ortaya çıkarmaları, hepsi onu küçültme çabasıydı. Sanat dünyası zaten bölünmüş durumda. Biliyorum ki Ana Anglosakson, Carl da siyah olsaydı sanat dünyası Carl'ı linç ederdi... Tabii ki, tamamen sembolik görüyorum,

hayatının hiçbir değeri olmadığı anlamına geliyor, yeterince açık oldu mu bu?[123]

Pindell burada daha gerçekçi bir bakış açısına sahip: *aslında* olan şey *bu*.

Olaydan yirmi beş yıl sonra *The New Yorker* için Andre'nin kariyerinin son dönemini yazan eleştirmen Calvin Tomkins, Mendieta'ya daha incelikli ama yine de sadece fiziksel bir açıdan yaklaşarak şöyle yazıyor:

> [Mendieta'nın] özgün, belki biraz da ürkütücü sanat stili, performans sanatı ile toprak sanatından öğeleri birleştiriyordu; küçük ama dolgun vücudunu (boyu 147 santimdi) doğanın ham haliyle doğrudan, vahşice etkileşime sokuyordu. Belli ki çok yetenekliydi ve ilgi çeken, renkli bir kişilikti – fevri, büyüleyici, kendine güveni olmayan, sinirli ve delice hırslı.[124]

Dolgun, büyüleyici, kendine güveni olmayan – bunlar Mendieta'yı bir sanat işçisi olarak değil, bir nesne olarak tanımlayan kelimeler.

Tomkins yazısında büyük bir gaf yapıyor:

> Sanatıyla hiçbir ilgisi olmayan koşullar kariyerinin gidişatını bu denli etkilemiş başka bir sanatçı yoktur herhalde. Andre için tetikleyici olay, üçüncü eşi Ana Mendieta'nın ölümüydü; genç bir sanatçı olan Mendieta, Andre'nin Mercer Sokağı'ndaki yüksek bir binanın otuz dördüncü katında yer alan dairesinde, 8 Eylül 1985 sabahının erken saatlerinde yatak odası camından düştü.

Sanatıyla hiçbir ilgisi olmayan koşullar kariyerinin gidişatını bu denli etkilemiş başka bir sanatçı yok mudur? Bence vardır, Calvin Tomkins: Ana Mendieta.

Bir kıssa gibi bu: Azınlık kadın sadece kurumlar değil, aynı zamanda sanatçı meslektaşları tarafından da susturuluyor. Eserleri yok oluyor; ta ki kendilerinin de kurumlardan dışlandıklarını hisseden gençler ölü bir kadın adına ses çıkarmaya başlayana kadar.

Women's Action Coalition (Kadın Hareket Birliği) olarak bilinen bir grup, 1992'den itibaren "Ana Mendieta Nerede?" başlığını verdikleri bir dizi eylem ve girişim gerçekleştirmeye başladı. Mendieta kurumlarda, müzelerde nerede, demek istiyorlardı. Başlığın bir soru cümlesi olması, Mendieta'nın sessizleştirildiği fikrini vurguluyordu; duyulmayan bir sesti onunki. Yıllar içinde eylemler devam ettikçe harekete yeni kişiler katıldı, üstelik bazıları şaşırtıcı derecede gençti. Çoğunluğu daha hayatta bile yokken ölmüş olmasına rağmen Mendieta'ya karşı bir yakınlık duyuyorlardı – ne de olsa o da gençti, o da dışlanmıştı. Bir araya gelip onlar daha doğmamışken ölen bir kadının hayatıyla ilgili ses çıkararak bu eylemlerle çok basit bir şey söylediler: Durumlar düzelmemişti. Tam düzelmemişti. Amerikan benliğinin sürekli iyileştiğine inanmıştık –ne de olsa iyimser liberallerdik– ama batağa saplanmıştık. Bu eylemciler, Ana Mendieta'nın düşüp öldüğü günden daha iyi bir noktada olmadığımızı söylüyordu.

Eylemler hem içtendi hem de değişikti – mağduriyet kavramını, müzenin sınırları içinde nelere izin verildiğini, hatta eylem dilinin kapsamını sorguluyordu.

Etkinlikler Los Angeles'tan Berlin'e kadar farklı yerlerde düzenlendi. En şoke edici eylemlerden biri Dia: Beacon'da gerçekleşti; New York, Beacon'daki bu zarif müze, eski bir Nilla Wafer fabrikasında yer alıyordu. Eylemin adı "Ağlama; Bir Protesto"ydu. Eylemin bu kitap yazılırken hâlâ mevcut olan Facebook sayfasında, "Ayrıntılar" başlığı altında şöyle yazıyordu:

GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
GÖZYAŞLARI
SEVİNÇ GÖZYAŞLARI
DEHŞET GÖZYAŞLARI
ANA MENDIETA İÇİN GÖZYAŞLARI
gelin Carl Andre'nin DIA'daki retrospektifinin
son gününü kamuya açık bir ağlama/silueta partisiyle kutlayın.
kendi gözyaşlarınızı getirin.[125]

İnsanlar gerçekten de kendi gözyaşlarını getirdiler. Çoğu genç, çoğu kadın olan eylemciler Dia: Beacon'daki odalarda dolaşıp Andre'nin yerleştirmeleri önünde kendini yere atıyor, *hıçkıra hıçkıra* ağlıyordu.

Feminist yazar Marisa Crawford, kendi deneyimini şöyle anlattı:

> 15.15'te, performansı grupça hüngür hüngür ağlayarak sonlandırmak üzere serginin ana salonuna girdim. Mekân hıçkırıklar, feryatlar, burun çekmeler, gözyaşlarının genze kaçması ve

> nefessiz kalma seslerinden oluşan bir kakofoniyle doldu. Muazzamdı, ânında daha şiddetli ağlamaya başladım; bakışlarım sergideki eserlerden müze broşürüne, sonra yine eserlere kayıyordu. Diğer müze ziyaretçileri odanın dört köşesinde durmuş biz kadınların ağlamasını seyrediyor, sessizce birbirleriyle konuşuyorlardı. Birkaç performansçı/eylemci kendilerini yere atıp bazı yerleştirmelerin önünde hıçkırdı, sanki sevgililerinin mezarındaymış gibi.[126]

Sizi bilmem ama bu gösterinin düşüncesi bile beni *epey* huzursuz ediyor. Kendilerini yere atıp feryat figan ağlayan kadınların düşüncesi. Yine de. İşe yaradı diyebilir miyiz? Bu insanlar kendilerini yere atana kadar Ana Mendieta neredeyse tamamen unutulmuştu. Eserleri tarihin çöp tenekesine atılmıştı.

Kurumsal temsilin bir önemi var. İster sanatçı ister yönetici pozisyonunda olsun, kültürel kurumlarda yer almanın bir anlamı var. Canavar sorunsalına kusursuz bir çözüm değil bu. Tarihsel olarak ezilmiş gruplardan gelen kişilerin asla canavar olamayacağını düşünmek ters bir yorumdur. Bir kişinin kimliği onu doğrudan kötü yapmaz ama onu doğrudan iyi de yapmaz. Kurumlar kadınları, ırksal ve etnik azınlıkları, queer'leri ve transları desteklemeye başlarsa herkesin iyi kişiler çıkacağını düşünmüyorum. Ama ***kurumların*** daha iyiye gideceğini düşünüyorum, çünkü daha adil yerlere dönüşecekler.

Kurumlardan dışlandığımız zaman hakkımızı savunmak için kurumların tasdik ettikleri yöntemlere başvurabiliriz. Ama bu her zaman işe yaramıyor. Bazen kurumlara utanç verici, gürültülü ve havalı görünmeyen biçimlerde saldırmamız gerekebilir.

Eylemcilerin gözyaşları –absürt, dramatik, abartılı gözyaşları– bir erkek tarafından susturulduğunda, mahkemeler tarafından

hakkı yendiğinde, kurumlar tarafından unutulduğunda kaybolmuş bir sanatçının varlığını hatırlattı dünyaya. Ağlayan eylemciler aklıma krep dükkânında tanıştığım kızı getirdi; kendisini hayal kırıklığına uğratan müzisyenleri her şeye rağmen sevmeye devam eden kızı. Krepçi kız gibi eylemciler de kendi eleştirilerini yazıyordu: duygulardan oluşan bir eleştiri. Giderek daha yüksek, daha yüksek sesle vızıldayan bir arı kuşu oldular.

9. BÖLÜM

BEN BİR CANAVAR MIYIM?

Ben bir canavar mıyım? Hiç kimseyi öldürmedim. Ben bir canavar mıyım? Hiç faşizmi yaymaya çalışmadım. Ben bir canavar mıyım? Bir çocuğu taciz etmedim. Ben bir canavar mıyım? Onlarca kadına uyuşturucu verip tecavüz etmekle suçlanmadım. Ben bir canavar mıyım? Çocuklarımı dövmüyorum. (HENÜZ.) Ben bir canavar mıyım? Yahudi düşmanlığımla tanınmıyorum. Ben bir canavar mıyım? Yaldızlı bir Atlanta malikânesine genç kadınları esir tutup zorla istediklerimi yaptırdığım bir seks tarikatının başında hiç bulunmadım. Ben bir canavar mıyım? On üç yaşındaki birine anal yolla tecavüz etmedim.

Ne kadar çok korkunç şeyi yapmamışım, bakın. Belki de canavar değilimdir.

Yine de her insan gibi ben de düşe kalka ilerledim hayatta, birçok kötü davranışım oldu. Dahası şunu yaptım: Bir kitap yazdım. Başka bir kitap yazdım. Denemeler, makaleler, eleştiriler yazdım. Belki bu beni başka, daha belirgin bir tür canavar yapıyordur.

Eleştirmen Walter Benjamin'in şöyle dediği söyleniyor: "Bütün büyük sanat eserlerinin altında bir barbarlık yığını yatar." Acaba bütün küçük sanat eserlerinin altında da daha *küçük* bir barbarlık yığını mı yatıyor? Bir barbarlık yumrusu? Zerresi? (Biraz araştırınca Benjamin'in sözünün aslında şu çeviriye daha yakın olduğunu görüyoruz: "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı

zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın."[127] Bu, işi iyice zora sokuyor bence.)

İnsanın geçimini bir yazar ya da sanatçı olarak sağlayabilmesi için birçok özelliğe ihtiyacı var. Yetenek, zekâ, azim. Zengin bir aile de fena olmaz. Kesinlikle zengin bir ailede doğmaya çalışmalısınız. Ama hepsi eşit derecede gerekli bütün bileşenler arasında, bir numarada bencillik var. Bir kitap bir sürü küçük bencillikten oluşur. Ailenin yüzüne kapıyı kapatma bencilliği. Koridordaki puseti görmezden gelme bencilliği. Yeni bir dünya yaratmak için gerçek dünyayı unutma bencilliği. Gerçek insanların hikâyelerini çalma bencilliği. Benliğinin en iyi yanlarını o suratını bilmediğin anonim sevgili için, okur için saklama bencilliği. Sadece söylemen gerekenleri söylemenin bencilliği.

İster istemez şunu düşünüyorum: Belki de ben *yeterince* canavar değilim. Bir yazar olarak eksiklerimin farkındayım –hatta listeyi baştan sona ezberledim, daha da kötüsü ise farkında olmadığım eksiklikler– ama bir yanımla sormadan edemiyorum: Daha bencil olsaydım eserlerim daha iyi olur muydu? Daha bencil olmayı mı hedeflemeliyim?

Tanıdığım her anne-yazar, kendine bu soruyu bir noktada sordu. Tabii kimse yüksek sesle sormuyor. Ama bunu düşündüklerini duyabiliyorum; neredeyse sağır edici bir şekilde. İnsanın kimliklerinden biri ötekini ölümcül derecede engelliyor mu? İşiniz sizi daha kötü bir anne mi yapıyor? İnsan kendine sürekli bu soruyu soruyor. Ama aynı zamanda: Anneliğiniz sizi daha kötü bir yazar mı yapıyor? Bu soru biraz daha rahatsızlık verici.

Çocukken insanın dört tip olabileceğini düşünürdüm, bunları biraz da bilinçsizce önem sırasına göre dizmiştim zihnimde:

erkek
erkek çocuk

kız çocuk
kadın

Kadın olmaktan inanılmaz korkuyordum. Belki bir şeyler sezmiştim. Tanıdığım bütün yetişkin kadınlar anneydi; o küçük yaşımda bile anneliğin görünürde gerektirdiği fedakârlık bana ters geliyordu. Annelik bana çıkmaz sokak gibi geliyordu, benliğin ölümü gibi.

Çok ilginç, birçok çocuk gibi ben de yetimlik konusunu kafaya takmıştım. İlkokulda, ebeveyni ölmüş yerleşimci küçük kızlarla ilgili birden fazla küçük roman yazıp resimlendirmiştim. Yetim fantezisinin baskıcı bir ebeveyni mecazi olarak öldürmek için kullanıldığına inanılıyor. Ama acaba ben başka bir şeyin mi peşindeydim – bana had safhada itici gelen bir geleceği (anne olmayı) *yok etmek*. O kadar da özverili olmak istemiyordum; olabileceğimden emin bile değildim.

Yetişkin olarak anneliğin gerektirdiği özverinin hayattaki en büyük sınanmalarımdan biri ama aynı zamanda en büyük becerilerimden biri olduğunu gördüm. Annelikle birlikte benliğin aşınması, her anlamda inanılmaz zordu – kişisel açıdan da siyasi açıdan da. (Bu havalı kelimeler ne kadar çok acı barındırıyor içinde.) Ama aynı zamanda beni var etti. Bana, kendinden *başka bir şey* için yaşayacak biri olmayı öğretti. Çocuğu olmayanlar bu dersi öğrenemez, demiyorum – benim durumumda bunu bana annelik öğretti, diyorum.

Anneliğin acil taleplerinin sonu gelmiyor. Anne olunca özverili olmak zorunda kalıyorsunuz.

Peki ya aynı zamanda bir sanatçıysanız?

Gündelik bir sanatçı için –yani hayranlarını düzen bir rock star falan değilseniz– bencillik dramı belirli bir bağlamda yaşanıyor: Aile bağlamında. Sanatçının, yazarın, müzisyenin en çok ihtiyaç

duyduğu şey zaman. Ailenin de ihtiyaç duyduğu şey zaman. Bu çatışmanın kesin bir çözümü yok. Sarah Manguso, özdeyişler şeklinde yazılmış anı kitabı *300 Arguments*'ta (300 Sav) şöyle diyor:

> Seks için evlilikten vazgeçmeye değebilir, evlilik için seksten vazgeçmeye de değebilir. İş için çocuk sahibi olmaktan vazgeçmeye değebilir, çocuk sahibi olmak için işten vazgeçmeye de değebilir. Her durum bir diğeriyle ortogonal ilişki içindedir. Asıl sorun da bu zaten.[128]

Sanat/aile sorunu ortogonal ilişki içindedir, en azından insana öyle geliyor. (Ortogonal kelimesini kullanınca kendimi Microsoft'ta proje yöneticisiymişim gibi hissediyorum.)

Gerçek şu ki sanat üretimi ile ebeveynlik birbirini her adımda çok etkili bir biçimde engelleyen şeylerdir ve aksini söyleyen ya kafayı yemiştir ya çocuksuzdur ya da erkektir.

Ebeveynlik ile sanat konusu üzerine bir köşe yazısı okuduğunuzda illaki "koridordaki puset" göndermesine rastlarsınız. (Dikkatli okurlar bunu benim de yukarıda kullandığımı görecektir.) Her yerde bitiveren bu puset, ilk olarak Cyril Connolly'nin *takdir edilesi denli* okuması güç kitabı, 1938 tarihli *Enemies of Promise*'te (Potansiyelin Düşmanları) sanat yaşamını tehdit eden unsurlardan biri olarak ortaya çıkıyor. Alıntının aslı şöyle: "Kaliteli sanatın en büyük düşmanı koridordaki pusettir."[129] Bunun edebi bir klişeye dönüşmesinin bir sebebi var. Bu ifade yaşamaya devam ediyor – işin komik yanı, o kitapta yaşamaya devam eden tek ifade– çünkü ebeveynlik ile sanat çok bariz ve yadsınamayacak bir şekilde ortogonal ilişki içinde.

Yanlış anlaşılmasın, Connolly burada erkek sanatçılardan bahsediyor, şu satırlardan anlıyoruz bunu:

> Yazarlar karılarını seçerken varlıklı olup olmadıklarına, sanatlarını takdir edip etmediklerine değil, güzelliklerine bakarlar;

> sanatçının bakış açısını anlama konusuna gelince, bu açıdan kadınlardan da beceriksiz birileri varsa o da bebeklerdir.[130]

(Bu kitaptan beklenmeyecek kadar komik bir cümle bu.) Connolly'ye göre potansiyelin düşmanları bebekler ve kadınlar, kadınlar ve bebekler. Potansiyeli acımasızca çiğnenen (!) sanatçının kadın olma ihtimali, sanatçının bebek olma ihtimali kadar absürt. Bebek en azından büyüyünce bir sanatçı olabilir; erkeğin karısı ise asla ama asla sanatçı olamaz.

Connolly'nin metnindeki bu temel imge ve olayın lojistik boyutu hep kafamı karıştırmıştır – belki de içten içe anne olarak pratikliğe önem verdiğimden, belki Londra'da iki dünya savaşı arasında aile içi düzenin nasıl olduğunu hep çok merak ettiğimden. Yani: Puset neden koridorda duruyor? Bebek pusetin içinde mi? Pusetin içindeki bebeğe başka biri mi bakıyor? Puset dolaba kaldırılamaz mı? Vesaire, vesaire. Ayrıca (erkek) yazarın ofisinden çıktığı zaman bu sıkıntı yaratan pusetle anlamlı bir etkileşime gireceğine inanmamız mı bekleniyor gerçekten? Bacağını çarpmak dışında yani? Ayrıca Connolly'nin suratı kızarmış yaygaracı şeyin kendisi, yani bebek yerine bebeğin arabasına odaklanması tuhaf değil mi? *Tuhaf* derken de erkekçe demek istiyorum.

Koridordaki puset imgesi popüler kültüre yerleşti; ailenin, sanatçının başına açabileceği bütün dertleri kapsayan bir semboldü sanki. Bütün yazarlar o kutsal mekâna ulaşmaya çabalarlar: kapısı ailenin yüzüne kapatılıp içeriden kilitlenebilen bir odaya.

Bana göre sanatçının yalnızlık içinde çalışma coşkusunu, *lüksünü* en iyi aktaran imge, Jane Campion'ın Yeni Zelandalı yazar Janet Frame'in hayat hikâyesini anlattığı, 1990 tarihli *An Angel at My Table* (*Soframda Bir Melek*) filmi. Yıllarca akıl hastanesinde yattıktan sonra Frame sonunda yazı yazabileceği bir alan ve zaman buluyor – yıkık dökük bir verandadaki çekyat. Frame

yatağında dik oturuyor, kucağında daktilonun tuşlarına şiddetle basarak yazıyor; tamamen özgür ve yalnız. Campion onu karenin tam ortasına yerleştiriyor. (Campion'ın sinemaya en büyük katkılarından biri, kadın figürünü cinsel nesneye dönüştürmeden, çarpıcı bir simetriyle ortalaması – "ortalama" kelimesini gerçek anlamıyla kullanıyorum, kavramsal bir ifade olarak değil.) Sonra Janet Frame dördüncü duvarı yıkıyor; kafasını kaldırıp büyüleyici, mutlak bir mutluluk ifadesiyle doğrudan kameraya bakıyor.

Dünyaya karşı kapatabileceği kapısı olan bir alanda tek başına kalan yazar: İşte bu, mutluluğun resmidir. Hayali bir ideal anne-yazar kapısının çalınmasına aldırmayabilir ama gerçekte kimse kusursuz değildir, çoğumuz bölünmekten *hiç* hazzetmeyiz. Doris Lessing, *Under My Skin* (*Tenimin Altında*) adlı anı kitabında şöyle yazıyor:

> Çok az kişi –belki elli kişide biri?– bir kadının mahremine saygı duyar. İnsanlara, "Sabahları yazıyorum" derseniz bu kapınızın usul usul çalınmasına engel olmaz, bir an sonra da aralıktan suçlu ve mahcup halde tebessüm eden bir surat belirir. "Sadece *kısacık* bir uğradım."[131]

Philip Larkin "The Life with a Hole in It" (Ortasında Bir Delik Olan Yaşam) şiirinde bu ideal, saf bencillik durumunu anlatıyor.

> *... kepenkleri kapalı şatodaki pislik*
> *Günde beş yüz kelimesini yazdıktan sonra*
> *Günün geri kalanını bölüştüren*
> *Yüzme, içki ve piliçler arasında*[132]

Larkin bize ideal yazarın yaşamını gösteriyor: (Erkek) yazarın ihtiyaçları karşılanıyor, duygusal bağları işinin yanında geri planda kalıyor, bencilliği sorgulanmıyor, özgürlüğü hiçbir şekilde kısıtlanmıyor. Sizce de *muhteşem* gelmiyor mu kulağa? Normal, sağlıklı bir

vatandaşın bakış açısından yalnızlığın büyük bir sorun olacağını varsayıyor insan. Kendinizi dünyadan uzaklaştırıp sadece kendi ihtiyaçlarınızı karşılamaya odaklanırsanız eninde sonunda kendinizi yalnız hissedersiniz, değil mi? Mesele şu ki, yazarlar aslında hiçbir zaman yalnız hissetmiyor. Tek başına olmaktan hoşlanmak –hatta *yalnızlıktan hoşlanmak*– bir yazarı yazar yapan özelliklerden biri. Çocuklarım doğduktan sonra neredeyse tam zamanlı annelik yapmaya başladım, belki "çeyrek zamanlı" olarak çalışıyor, serbest yazarlık yapıyordum. Yazar olduğum için ne kadar şanslıyım, diye düşünürdüm, çalışırken böyle yalnız kalıp kendime gelebiliyorum. Ancak yıllar sonra fark ettim: Ha. Ben sürekli yalnız kalabilmek için yazar oldum. Yalnızlık yazarlığın bir sonucu değildi, yazar olmamdaki itici güçtü.

Yazar olmayanların hayalindeki hayatlarda genelde bitmek bilmeyen tatiller var; bir daha asla çalışmak zorunda kalmamak gibi şeyler var – yazarlarsa bu tür hayaller kurmuyor. Böyle hayatlar istemiyorlar aslında. Yazarlar yazabilmek için yalnız bırakılmak, bir de bakım görmek istiyor.

Erkeklerin bu sorunun içinden çıkması muhtemelen daha kolay – en azından *allem edip kallem edip* görünmez olmayı başardıkları için daha kolay. Neyse ki durumun farkında olan erkekler var. Romancı John Banville, *Irish Times*'a, açık konuşmak gerekirse bok gibi bir baba olduğunu, dahası çoğu yazarın öyle olduğunu söylemişti. "[Yazmak] çok zorlayıcıydı... etrafımdaki kişiler için, çocuklarım için. İyi bir baba olamadım. Bence hiçbir yazar iyi bir baba olamaz. Hep alıyorsunuz, tüm oksijeni tüketiyorsunuz, sevenleriniz için zorlayıcı şeyler bunlar." Taviz vermeye dair dair boş laflar etmiyor Banville. Yazarlarla ilgili de genel olarak şunları diyor: "Doğrusu çok acımasızız. İyi insanlar değiliz. İlginç olabiliriz, eğlenceli olabiliriz... ama [bizimle yaşamak] genel olarak çok zor."[133]

Sonra küçük kızıyla ilgili şunları söylüyor: "O kadar öfkeli ki, olan bitene öyle içerliyor ki, çok sağlıklı bir şekilde – bence kadın için en doğru ruh hali bu. Kadın olsaydım sürekli öfkeli olurdum."

Kadınlarla empati kurduğu için ona şükran duymam çok mu acınası?

Tanıdığım kadın sanatçılar ve yazarlar daha büyük canavarlar olmak için yanıp tutuşuyor. Çok üstünde durmadan, şakayla karışık dile getiriyorlar bu arzularını: "Keşke bir karım olsaydı." Bu tam olarak ne demek? Bu, sanatçı olmanın bencilce ayinlerini yerine getirebilmek için bakım verme görevlerinden vazgeçmek demek.

Ya yeterince canavar değilsem?

Aslında bu soruyu yıllardır, büyük sanatçılar olduklarını düşündüğüm iki erkek yazar arkadaşıma üstü kapalı bir şekilde soruyorum – daha önce bahsettiğim, *Manhattan*'ı seven edebiyatçı da dahil. İkisine de tatlı tatlı e-postalar yazıyorum ama aslında anlamaya çalıştığım şey hep şu: *Ne kadar bencilsin?* Ya da başka bir deyişle: *Senin kadar büyük olabilmek için ne kadar bencil olmam gerekiyor?*

Bu adamlarla arkadaş oldum, onlarla flörtleştim... Neden? Macera olsun diye. *Azize* de değilim neticede. Ama aynı zamanda nasıl çalıştıklarını ayrıntısıyla öğrenmek istiyordum. Hayatlarını nasıl düzenliyorlardı?

Biri Şükran Günü ve Noel boyunca çalıştığını anlatınca bunu bir kenara not ettim. Diğeri Nova Scotia'ya tatile gittiklerinde çalışabilmek için eşini çocuklarıyla baş başa bıraktığını anlatınca kendi kendime, *hımm*, dedim. Tabii aslında düzen müzen kurmadıkları anlaşıldı. Önemli nokta burasıydı. Hayatlarını başka biri, eşleri düzenliyordu. Baştan sona.

Tabii hayatınızı bir başkasının düzenleyebilmesi için kendinize, ürettiğiniz şeyin değerine inanmanız gerek. Uzun yıllar önce

herkesin sarhoş olduğu duman altı bir partide, yakın zamanda romanı yayımlanmış bir erkek arkadaşımla sohbet ediyordum.

"Kitabımdan bir tane almalısın" dedi ağzını yaya yaya konuşarak. "*Çok önemli bir kitap.*"

(Romancı farkında olmadan Gauguin'in neredeyse delilik seviyesindeki kendine güvenini tekrarlıyordu: "Büyük bir sanatçı olduğumu biliyorum.")

Bundan yıllar sonra sanatçı arkadaşım Victoria'yla ne zaman kendi işimizden bahsetsek bu romancıyı taklit etmeye çalıştık: "Çok önemli bir kitap" demeyi denedim ben. "Çok önemli bir resim" demeyi denedi Victoria. İnsan içinde gülmeden böyle konuşamıyorduk ama. Kahkahalara boğuluyorduk.

Ama insanın hayatını adadığı işin önemli olduğunu söylemesi neden bu kadar komik?

Ayrıca işinizin önemli olduğunu söyleyemiyorsanız işinizi *nasıl yapacaksınız?*

Hırs ve kendine güven iç içe geçen özellikler. Erkekler hırslı oluyor. Bu bağlamda kullanıldığında "hırs" tamamen olumlu bir kelime olarak görülüyor. Hırs, sanatın kilidini açan anahtar. Hırs kısaca şu anlama geliyor: Ben sadece bir şey yapmaya çalışmıyorum... ben *muhteşem bir şey* yapmaya çalışıyorum.

Görünen o ki kadınlar için kullanması o kadar da kolay bir kelime değil bu. Hırs, kadınlar için kullanıldığında bir hakarete dönüşüyor. Hırslı bir kadına güven duymamak, onu kınamak gerekiyor. Hırslı bir kadının belki de trajik bir şekilde temel bir dişil yumuşaklıktan yoksun olduğu düşünülüyor. (Hırslı kadın denince yüreğimin derinliklerindeki 1980'ler çocuğunun aklına hep Leona Helmsley geliyor, yüksek topuz saçlar, koyu renk ruj, çalışanlarına bağırmak.)

Kelimeyi *bir kadın* kullandığında en iyi ihtimalle kibirli ama muhtemelen tamamen deli görülüyor.

Birkaç yıl önce (eski) erkek terapistime iddialı bir kitap yazmaya çalıştığımı söylemiştim. Bocalayarak konuşmuştum. Dile getirmeye bile çekiniyordum bunu. Ama bu tam da terapistinize anlatmanız gereken türde bir şey değil mi? Hırsınız değil ama hırsınıza dair utancınız ve mahcubiyetiniz?

Ben: Ben... çok... *iddialı?* bir kitap... yazmak istiyorum.

Gerald, kafasını hale gibi saran terapistçe kır saçlarıyla Jung'cu bir dinozor olan terapistim, bakışlarını neredeyse duyargaları oynuyormuş gibi belirgin bir şekilde bana çevirdi: Biraz daha açar mısın?

Ben: Büyüklük iddiası olan bir kitap yazmak istiyorum sadece. İşimde daha hırslı olmak istiyorum.

Gerald: Bence bu konunun üstünde durmalıyız. Bu hırs nereden geliyor?

Ben: Şey, herhalde, yazarlığımdan?

Gerald: Bu hırs konusunu nasıl çözebileceğimizi düşünüyorum.

Ben: Büyük bir kitap yazmaya çalışarak?

Gerald: Bunun babanla bir ilgisi olabilir mi acaba?

Hırsımın bir semptom değil de erdem olabileceği düşüncesi Gerald'ın aklının ucundan geçmemişti. Tabii her erkek her kadının hırsını bir hastalık olarak görmüyor. Bir keresinde bir erkek yazarla yürüyüş yaparken, anı kitabımla ilgili çok içten ve ciddi bir konuşmanın ortasında tüm cesaretimi toplayıp, "Büyük bir kitap yazmak istiyorum" deyiverdim. Arkadaşım hiç teklemeden, ifadesiz bir şekilde, "Gökkubbeye hoş geldin"* dedi ve yürüyüşümüze devam ettik; ben içten içe hafiflemiştim, üstümden büyük bir yük kalkmış gibi.

Apokaliptik bir dünyada geçen *Çılgın Max 3: Gökkubbenin Altında* (1985) filminde Tina Turner'ın oynadığı Aunty Entity karakterinin, ölümüne dövüşlerin yapıldığı metal kafesin girişinde söylediği meşhur replik. (ç.n.)

Büyük olmaya *çalışma* fikri bile heyecan vericiydi benim için.

Keşke Gertrude Stein gibi cüretkâr olabilseydim; Stein, Alice B. Toklas'ın sesiyle şöyle yazmıştı:

> Yaşamım boyunca yalnızca üç kez bir dâhiyle karşılaştım diyebilirim, her seferinde de içimde bir çan sesi duydum ve sezgilerim beni hiç yanıltmadı; üstelik diyebilirim ki üç seferinde de bu kişilerin içlerindeki dehanın niteliği yaygın bir biçimde anlaşılmadan önce oldu bu. Sözünü etmek istediğim bu üç dâhi, Gertrude Stein, Pablo Picasso ve Alfred Whitehead'dir. Pek çok önemli kişiyle tanıştım ben, birkaç büyük insanla da tanıştım ama birinci sınıf dâhi olan yalnızca üç kişi tanıdım ve bu kişileri daha ilk görüşümde içimde bir ses duydum. Üçünden bir teki bile yanıltmadı beni.[134]

(Bu alıntı beni her seferinde güldürüyor – aklıma Kanye West'in *"beni kara koyun yapmaya çalışan insanlar / İki şeyi unuttular, kara hayalarımı"*[135] sözleri geliyor.) Stein Gökkubbe'ye nasıl böyle rahatça girebilmişti? Peki bir kadın (diyelim ki ben) biraz daha onun gibi olmayı nasıl öğrenebilirdi?

Bir başka sahne: Geçtiğimiz günlerde bir gece, benden daha genç bir yazar ile yine yazar olan kocasının kitaplarla dolu karışık salonunda oturuyordum. Çocukları üst katta yataklarında yatıyordu; ara sıra bağırışları duyuluyordu.

Arkadaşımın hayatı allak bullaktı. Üç çocuğu da ilkokuldaydı, kocasının tam zamanlı bir işi vardı, kendisi ise dışarıdan işler yapıp kitap yazarak kariyerinde ilerlemeye çalışıyordu. Evin mikroikliminde edebi hırstan oluşan kocaman bir fırtına bulutu asılıydı sanki. Hafta içiydi, hepimiz çoktan yatmış olmalıydık. Onun yerine oturmuş şarap içerek yazmaktan bahsediyorduk. Arkadaşımın kocası bana çok kibar davranıyordu, yani bütün şakalarıma gülüyordu. Ayrıca aşırı gergindi ve tetikte duruyordu, belki de yazı

kariyeri iyi gitmediğinden. Tetikte bekleyen bir köpek gibiydi. Öte yandan eşi, yazı kariyerinde başarılıydı, hem de çok başarılıydı. Aynı zamanda inanılmaz yorgundu – adam köpekse, eşi kadınlıktan çıkıp kirli çamaşır yığınına dönüşmüştü.

Yakın zamanda yazdığı ve yayımlanan bir öyküsünden bahsetti.

"Ha, benimle çocukları son terk edişinden bahsediyorsun yani?" diye sordu akıllı ve sevimli kocası.

Kadın canavarlık yapmıştı; hırslı olacak kadar hain, işini halledecek kadar haindi. Kocası öyle değildi.

Kadın canavarlığı böyle vücut buluyor: çocukları terk etmekle. Her zaman. Kadın canavar, Londra'da bir yazar hayatı yaşamak için iki çocuğunu terk eden Doris Lessing'dir. Kadın canavar, Sylvia Plath'tir, kendine karşı işlediği suç yetmezmiş gibi çocuklarının odalarını önceden bantla kapatmasıdır. Korkunç bir şiir gibi önceden yanlarına bıraktığı ekmekle sütü boş verin. Plath erkekleri hava yutarcasına yediğini hayal ederdi ama asıl canavarlığı çocuklarını annesiz bırakmaktı.

Keşke bir karım olsa.

Bazen yaşadığım adayı *karım* gibi gördüğümü düşünüyorum. Bir sanatçının sağlıklı sınırlara ihtiyacı var. Sanatçıların karılarını sınırlarını çizmek için kullandığı bilinir. Yaşadığım adanın da sınırları vardı; sudan sınırlar. Böylece adayı karım gibi kullanıyordum. Şehirden uzak oluşu belli konuları benim adına çözüyordu. Ada benim yerime planları iptal ediyordu. Ada akrabalarımın çat kapı gelmesine engel oluyordu. Ada şehirde gittiğim partilerden erken kaçmamı sağlıyordu – kusura bakmayın, vapura yetişmem lazım. Adayı kendimi dünyaya karşı korumak için kullanıyordum çünkü benim yerime bunu yapacak bir karım yoktu. Adaya taşınmadan önce hiç kitap yazmamıştım; adaya taşındıktan sonra on yılda üç tane kitap yazdım. Ada benim Vera'mdı.

Belki bir yazar kadın olarak intihar etmiyor, çocuklarınızı terk etmiyorsunuz. Ama *bir şeyleri* terk ediyor, içinizdeki verici bir parçayı geride bırakıyorsunuz. Bir kitabı bitirdiğinizde yerde kırık parçacıklar kalıyor: atlanmış randevular, atlanmış sözler, atlanmış buluşmalar. Ayrıca unutulan ve eksik kalınan başka, daha önemli şeyler: çocukların kontrol edilmemiş ödevleri, anne babanın geri dönülmemiş telefonları, eşinle yapılmamış seksler. Kitabın yazılabilmesi için bu şeylerin atlanması gerekiyor.

Tabii, benim de herhangi gerçek bir insan gibi sıradan canavarlıklarım, bilinmeyen derinliklerim, bastırılmış bir Hyde'ım var. Ama aynı zamanda daha görünür, elle tutulur bir tür canavarlığım da var – işini bitiren sanatçının canavarlığı. İşi bitirenler her zaman canavardır. Woody Allen sadece yılda bir film çekmeye çalışmadı; yılda bir film *çıkarmaya* çalıştı.

Benim için işi bitirme canavarlığı her zaman yalnızlıkla ilişkili oldu: ailemi geride bırakma, bir tanıdığın kulübesinde ya da ucuz bir motel odasında yazılarımı yayımlama. Tamamen uzaklaşamıyorsam buz gibi ofisime saklanıyor, sırf *bitirme gayesi uğruna* atkılara sarınmış, ellerimde parmakları açık eldivenler, başımda kürk şapkayla seri bir şekilde yazmaya çalışıyorum.

Hırs ve işi bitirme: Bir sanatçıyı sanatçı yapan şeyler bunlar. Sanatçının sadece başlayacak değil, bitirecek kadar da büyük bir canavar olması lazım. Bu iki noktanın arasında yapılması gereken bütün o küçük hainlikler de cabası.

Arkadaşımla benim en canavarca hareketimiz, işimizi bitirirken bir başkasının çocuklarımıza bakmasını beklememizdi. Bu tecavüz ya da sözgelimi birini, bir saksının içine otuzbir çekmenizi izlemeye zorlamak kadar kötü bir şey değil.

İki farklı konu –cani erkekler ile iş bitirici kadınlar– arasında sorunlu bir bağ kuruyormuşum gibi görünebilir. Kuruyorum da. Çünkü kadınlar olarak yazı yazmak ya da sanat yapmak için

gerekeni yapınca kendimizi bazen canavar gibi hissediyoruz. Başkaları da bizi hemen böyle etiketliyor.

Bir anı yazarı olarak benim işim şu soruyu yanıtlamak: Tam olarak ne hissediyorum? Ne hissetmem *gerekiyor* ya da siyasi olarak neyi hissetmek daha doğru ya da neyi hissetmek daha kolay, değil. Hemingway'in *Death in the Afternoon*'da dediği gibi, yazı yazmanın en büyük güçlüğü "ne hissetmen gerektiği ya da sana öğretilen histen ziyade gerçekte tam olarak ne hissettiğini bilmek."[136] Dürüst olduğumda, gerçekten neler olup bittiğini incelediğimde, çalışmak için çocuklarımın suratına kapatılması gereken o kapıyı kapattığımda kendimi çok kötü bir insan gibi hissettiğimi kabul etmeliyim. Sanatçı kadınları kötü insanlar *olmakla* suçlamıyorum, sadece kötü insanlar gibi *hissettiklerini* söylüyorum. Bu çok önemli çünkü ne zaman ve nasıl ürettiğimizi, hatta üretip üretmediğimizi etkiliyor.

Kadınlar olarak yazmak ya da sanatımızı icra etmek için gerekeni yapınca kendimizi bazen çok kötü bir anne gibi hissediyoruz. Ay, yine "biz" demeye başladım. Gerekli yazıları yazınca, kendimi bazen çok kötü bir anne gibi hissediyorum. Annelik de özümü oluşturan parçalardan biri olduğundan, kendimi çok kötü bir insan gibi hissediyorum. Bir canavar gibi.

Şair Suzanne Buffam, Sei Şonagon'a atıfla yazdığı tuhaf ve harikulade kitabı *A Pillow Book*'ta (Yastıkname) bir başka tür sessizliği, anneliğin susturulmuşluğunu anlatıyor:

> Büyük bir kitap tekrar tekrar okunabilir, hiç sıkılmadan, büyük zihinlere büyük kazanımlar sağlayarak, diye yazmış Great Books Foundation'ın kurucu ortağı Mortimer Adler... Dahası, Adler'ın kendisini eleştirenlerin dırdırını kesmek için 1990'da güncellenen listesindeki beş yüz on bir Büyük Kitap'tan sadece dördünün

kadınlar –Virginia, Willa, Jane ve George– tarafından yazıldığını yok sayamıyorum; bildiğim kadarıyla hiçbiri de bir anne değildi.[137]

Anne olmak kendiliğinden bir sessizlik koşulu.

Hemingway'in eşi, yazar Martha Gellhorn, sanatçıların canavar olması gerektiğini düşünmüyordu; Gellhorn, canavarın kendini bir sanatçıya dönüştürmesi gerektiği kanaatindeydi. "Bir erkeğin bu kadar korkunç bir insan olduğu gerçeğini telafi edebilmesi için çok büyük bir dâhi olması gerekir."[138] (Bunu en iyi bilecek kişi kendisiydi herhalde.) Gerçekten çok kötü bir insansanız, yapacağınız bütün pislikleri telafi etmek için büyük biri olmaya yöneliyorsunuz, diyor. Bu bir yanıyla bütün sanat tarihinin feminist bir bakış açısıyla yeniden yazılması demek; Gellhorn harikulade ve iğneleyici bir satırla sanat tarihini telafiyle alakalı bir ahlak oyununa çeviriyor.

Yine de şunu sormamız gerek: Bütün hırslı sanatçılar canavar mıdır? Eseri bitiren herkes canavar mıdır? Cılız bir sesle: [Ben bir canavar mıyım?]

10. BÖLÜM

ÇOCUKLARINI TERK EDEN ANNELER

DORIS LESSING, JONI MITCHELL

İlk başta hazırladığım kadın canavar listem çok kısaydı ve günahların tamamı annelikle alakalıydı. Daha net söylemek gerekirse: ihmalkâr annelikle. Erkeğin suçu tecavüzse, kadının suçu bakım vermeme. Çocuklarını terk etmek bir kadının yapabileceği en kötü şey.

Teksas, Marfa'da güneş ışığı dolu küçük bir evde otururken bu konuları düşünüyordum. Ev, Lanan Vakfı'na aitti. Beni yazı yazmam için beş haftalığına Marfa'ya davet etmişlerdi. Yapacağım tek şey yazmaktı. Tek başımaydım – yani ailem yanımda değildi. Çocuklarım büyüyeli, işe ayırdığım her ânı onlardan çalıyormuşum gibi hissetmeyi bırakalı uzun yıllar olmuştu. Ama hâlâ bir anneydim. Kızım üniversite için evden ayrılmıştı ama oğlum evdeydi. Bense onu terk etmiştim. Marfa'ya gelmek için.

Marfa'daki ilk hafta günlüğümde rakamlarla dolu listeler tuttum. 6.700 kelime yazdım, iki tencere çorba pişirdim, elli kilometre yürüdüm, telefonda en yakın arkadaşımla dört saat konuştum. Günlerimi ölçmeye çalışıyor, kelimelerimi, kilometrelerimi, dakikalarımı sayıyordum çünkü normaldeki zaman kısıtasım –ailem– yanımda değildi.

Ev bir liseyle aynı sokaktaydı. Evde oturup kitap okur, yazı yazarken okula gidip gelen çocukların seslerini dinler, kendi çocuklarımı düşünürdüm.

Çocuğunu terk eden anne fikri bana hep korkutucu bir şekilde çekici gelmiştir.

Uzun yıllar önce bir gazeteci partisinde, karısı kendisini iki çocuğuyla terk eden bir adamla tanışmıştım. Mutfak tezgâhına yaslanmış, Shiraz'ımı içip Humboldt Fog peynirli krakerleri mideye indirirken hikâyesini dinliyor, anlattıklarını olağanüstü, muhteşem ve tüyler ürpertici buluyordum.

On yıl önce, çocukları beş ve sekiz yaşlarındayken adamın eşi pılını pırtısını toplayıp Colorado'daki evlerinden Oregon, Portland'a taşınmıştı. Puf diye kaybolmuştu; çocukları bu nazik, sakallı gazeteciye bırakmıştı. Yok, bu tam doğru olmadı. Çocukları *yetiştirmesi* için bu gazeteciye bırakmıştı. Neticede birkaç geceliğine bakıcılık yapmıyordu adam. Telaffuzuna alışık olmadığımız o kelimeye, bekâr babaya dönüşmüştü (bu kelime "dul" iması taşıyor hep). Adam, çocuklar küçükken iş için sürekli evden uzaklaştığını, kadının bu durumdan bıktığını da söyledi.

Adamla tanışıp hikâyesini öğrendiğimde otuzlarımda bir anneydim, küçük çocuklarımdan bir iki geceden fazla uzak kalmaya dayanamıyordum. Dere tepe düz giden bu kadının hikâyesi karşısında hem dehşete düşmüştüm hem de hayal gücüm hareketlenmişti: Kadın Rocky Dağları'nı geçmiş, Batı Yamacı'ndan inmiş, Oregon'ın doğusundaki ovaları aşmış, sonunda yağışlı Portland'a varmış, burada çocuklarıyla arasına o inanılmaz derecede inişli çıkışlı coğrafi mesafeyi koyarak yeni bir özgürlük aramıştı. Evini hayal ettim; çocuksuz, mutfağını, çocuksuz, yatağını, çeşit çeşit sevgililerle dolu ama yine çocuksuz. Nasıl dayanabiliyordu bu çocuksuzluğa? Neden kaçmıştı? Onu kaçmaya iten neydi?

Nasıl yapabilmişti bunu? Adama bu soruların hiçbirini sormadım. Sormak kabalık gibi geldi, o yüzden ben de şarabımı yudumlayıp kendi kendime sordum. Belki biraz büyüleyici de geliyordu kadın bana. Nancy Mitford'ın *The Pursuit of Love* (Aşkın İzinde) ve *Love in a Cold Climate* (Soğuk Havada Aşk) romanlarındaki Bolter karakterini çağrıştırıyordu; çekingen anlatıcının, kızını terk etmesiyle –kaçıp gitmesiyle– tanınan vahşi, gösterişli annesi.

Bu kadının hikâyesi bir anne olarak beni dehşete düşürüyordu. Ama bir yazar olarak da büyülüyordu. Çünkü çocuklarıma bakarken bir yandan da zihnimin gerisinde sürekli şu sorular dönüyordu: Bir yandan bu iki çocuğu yetiştirmeye çalışırken yazar olarak nasıl geçinecektim? Dahası, gerçekten iyi bir şey nasıl yazabilecektim? Çocukları tüm kalbimle seviyordum. Çocuklara iyi bakıyordum. Çocuklar, doğruyu söylemek gerekirse, hayatımda başıma gelen en iyi şeydi. Ama aynı zamanda çocukların çalışmayı çok zorlaştırdığını fark etmeye başlamıştım. Bütün bunlar gazetecinin karısının hikâyesine verdiğim tepkide birleşti – ağzım açık kalmıştı.

Bu korkunç şeyi yapan, çocuklarını terk eden kadınlar bile bunun suçların en karanlığı olduğunda hemfikir gibi görünüyor. Paula Fox, *Borrowed Finery* (Elden Düşme Giysiler) adlı anı kitabında şöyle yazıyor:

> Yirmi birinci doğum günüme iki hafta kala bir kız çocuğu doğurdum.
>
> Kızımı evlatlık vermek zorunda kaldım. On gün sonra, süreçte aracılık yapan doktorlardan birini görmeye gidip kızımı geri istedim. Doktor yasal olarak geç kaldığımı söyledi. Konuya dair hiçbir bilgim olmadığından yalanını doğru sandım. Evlatlık verme sürecine dahil olarak başka bir doktordan, kızıma Yahudi bir aile bulmalarını istemiştim. Herhalde beni teselli etmek için neşeyle, "Tek başına giden çok yol alır" dedi.[139]

Fox'un bu kelimeleri yazarken ne kadar zorlandığını hissedebiliyor insan. (Bu yakıcı hikâyenin bir başka acı ayrıntısı: Fox'un evlatlık verilen kızı daha sonra Courtney Love'ın annesi oldu.)

Yazar Jenny Diski (Diski'den birazdan çok daha fazla bahsedeceğiz) şöyle diyor:

> Erkekler bunu hep yapıyor –ailelerini öyle ya da böyle terk ediyorlar diyebiliriz– ama yanlış, duygusal fikirler yüzünden, kısmen de gerçeklik içeren bir şekilde bu buruk ayrılığı sadece en katı yürekli kadının göze alabileceğini varsayıyoruz.[140]

En katı yürekli kadın bir katil ya da tecavüzcü değil – çocukları terk eden kişi.

Doris Lessing 1949'da, o dönemin Rodezya'sından Londra'ya taşınırken ilk evliliğinden olan iki çocuğunu geride bıraktı.[141] Lessing yanına üçüncü çocuğu Peter'ı ve *Türkü Söylüyor Otlar*'ın elyazmasının bulunduğu valizi aldı. Londra'ya varınca romanı yayımlandı (daha doğrusu yeni bir baskı yaparak – daha önce Rodezya'da yayımlanmıştı) ve büyük başarı yakaladı; Lessing zaman içinde edebiyat alanında bu gezegenin gelmiş geçmiş –bazıları geçmemiş olmasını dilese de– en büyük kadın isimlerinden biri oldu. Sonunda tabii Nobel aldı.

Peter'a gelince; Peter, 2013'te birbirlerinden birkaç hafta arayla ölene dek annesiyle yaşadı. Çocuklarını terk eden anneler bile sonunda çocuklarıyla kalıyorlar.

Londra'ya yerleştikten on yıl kadar sonra Lessing, en meşhur romanı *Altın Defter*'i yayımladı; *Altın Defter*, nasıl özgür bir insan olarak nasıl yaşanabileceğini sorguluyor. Başka meselelerin yanı sıra, sanatçı kadınların var olmalarını da üretmelerini de istemeyen bir toplumda nasıl yaşayabilecekleri sorusunu ele alıp inceliyor.

Altın Defter insan hürriyeti arzusuyla dolu bir roman olsa da –ele aldığı konulardan biri, komünizmin insan ilişkilerini çözmedeki başarısızlığı– anneliğin sıkıntıları tüm sayfalarına sinmiş; özgürlük arayışındaki dişilleri ayak bileklerinden sarıp içine çeken kasvetli, fokur fokur bir batak gibi.

Roman, günümüze göre bile biçimsel olarak radikal bir şekilde deneysel – birden fazla farklı kitaptan, daha doğrusu romanda geçtiği adıyla defterden oluşuyor, bu defterler renklerine göre ayrılıyor. Bu defterlerde, daha geleneksel anlamda bir "roman içinde roman" var, "Özgür Kadınlar" başlıklı bu roman Lessing'in alter egosu sayılabilecek, Anna Wulf adında bir romancıyla ilgili. "Özgür Kadınlar"a otobiyografik demeye çekiniyorum ama sadece Doris Lessing herhangi bir metne otobiyografik dememizi tasvip etmezdi gibi geldiğinden, çünkü Doris Lessing mezardayken bile ödümü patlatıyor.

Yine de Anna Wulf'la ilgili romanı, Doris Lessing'in kendi özgürlük arayışı; çocuklarından, Afrika'daki eski yaşamından, sanat yapmasını engelleyecek güçlerden özgürleşme arayışı olarak görmemek çok zor. Sadece bir çocuğunu seçmiş olması, kaçışını iyice akıl almaz kılıyor – bütün çocuklarını terk etse geride kalan iki çocuk duruma bir açıklama bulabilirdi. Ama sadece birini yanına alması, arkada kalanlara sanki inanılmaz güçlü bir mesaj gönderiyor, siz yeterince iyi değildiniz, diyor.

Altın Defter'i ilk okuduğumda aslında özgür bir kadındım. Yirmi bir yaşındaydım, üniversiteyi bırakmış, Yeni Güney Galler'in yabani kıyısında küçük bir eve yerleşmiştim. Kendimi nasıl dünyanın öteki ucunda bulduğumu tam anlayamıyordum. Tamam tamam, bir çocuğun peşinden gitmiştim oraya ama ilişki sürmemişti. Şimdi küçük bir odada tek başıma yaşıyor, bir antrepoda çalışıyor, onun dışında vaktimi bira içerek, punk rock konserlerine

giderek, trene kaçak binerek ve kitap okuyarak geçiriyordum. Kariyerim kitap okumaktı – tamamen kendi halinize bırakıldığınızda yaptığınız şeye kariyer denirse tabii.

O zamanlar kalın kitapları seviyordum – birçok özgür insan gibi benim de hayatım birbirine karışan boş günlerden oluşuyordu ve bir kitap beni ne kadar çok oyalarsa o kadar iyiydi. Uzun bir süre *Anna Karenina*'yla boğuştuktan sonra *Altın Defter*'i en azından kısmen kalınlığından dolayı seçmiştim. Anna Wulf'un yaşadığı sorunlara yabancıydım, bu sorunlar birtakım bağlarla ilgiliydi – kendini çocuklara, siyasete, geleceğe adamakla. Benim kendimi adadığım tek şey günlük keyiflerdi. Ama özgürlük fikri içimde bir şeyler uyandırmıştı; özgürlüğü israf ettiğimi hissediyordum. Özgürlüğün çok daha riskli olması gerektiğini sezmiştim; kocaman, kalın romanlar okuyup kırsaldaki bir rock konserine gitmek için trene kaçak binmek, hayatta istediğin kadar vaktin olmasından çok daha büyük mükâfatları beraberinde getirmeliydi.

Ele aldığı konular henüz bana hitap etmese de kitabı çok sevmiştim. Okurken saatlerin nasıl geçtiğini anlamadım. Lessing'in alter egosu Anna Wulf'un karşı konulmaz bir cazibesi vardı bence. Özellikle bir bölümdeki dürüstlük beni çok etkiledi; Anna Wulf Londra'da gün ağarırken yatağında sevgilisiyle uyanıyor, yan odada ise küçük kızı yatıyor. Özgür bir kadın olmaya çalışıyor ama bu hiç de kolay değil ve risk belki de *fazla* büyük.

> Saat altı civarında olmalı. Dizlerim gergin. Şeker Anne'ye [analistine taktığı isim] "ev kadını hastalığı" olarak tanımladığım duygunun beni pençesine aldığını hissediyorum. Beni harekete geçiren bir düğmeye basıldığı için huzursuzum: Janet'ı-giydirmeli-kahvaltısını-hazırlamalı-onu-okula göndermeli-Michael'ın-kahvaltısı-unutma-çay kalmamış-vb-vb. Bu kaçınılmaz ve gereksiz gerginlik, beraberinde nefret duygusunu da getiriyor. Neden nefret ediyorum

peki? Haksızlıktan. Bu kadar çok zamanımı kaygılanarak geçirmek zorunda oluşumdan...[142]

Anna Wulf'un içini yiyen şey sadece yetişmesi gereken ev işleri değil; kaygılanma, planlama, hatırlama mecburiyeti asıl – bugün duygusal emek dediğimiz şey. Anna Wulf, kadın/anne benliğinde yalnız olduğu gerçeğiyle geriliyor. Analizini düşünerek devam ediyor:

> Uzun zaman önce, Şeker Anne'yle olan seanslarımızda, nefret ve öfkenin kişilere yönelik olmadığını öğrenmiştim. Bu, çağımızda kadınların genel hastalığı. Bunu her gün kadınların yüzlerinde, seslerinde ve büroya gelen mektuplarda görebiliyorum. Kadınlar, içlerinde haksızlığa karşı bir nefret, herhangi birine yöneltilmemiş bir zehir taşıyorlar. Bunun kişiye yönelik bir şey olmadığını bilmeyen zavallılar, nefretlerini erkeğe yöneltiyorlar. Benim gibi şanslı olanlar bununla savaşıyorlar.[143]

Bu bölümleri okurken henüz bunların hiçbirini yaşamamıştım. Belli açılardan Anna Wulf'tan çok Wulf'un küçük kızı Janet'a daha yakındım. *Altın Defter*'i trende, keşişlerinkine benzeyen küçük odamda, bir sevgiliyi –aksanı kendisi için sıradan olan ama bana delice bir heyecan veren sevgiliyi– beklerken barda hiç durmadan okuyordum. O günlerde *Altın Defter*'in komünizm ve aşkla ilgili bölümlerini hatmediyor, annelikle ilgili kısımlardan da biraz korkuyordum. Şüphesiz ben hiçbir zaman böyle olmayacaktım.

Aradan yirmi yıl geçti.

Kitabı tekrar elime aldığımda iki çocuklu bir anneydim. Bir ev sahibi, aşçı, eş, bahçıvan, öğretmen, şoför, temizlikçiydim. Sadece ama sadece yazımı yazabileceğim kadarcık bir özgürlük için yanıp tutuşuyordum. Çağımızın deyişini kullanmak gerekirse, o bölümü bu sefer inanılmaz derecede yakın buldum kendime: "Nefret ve öfkenin kişilere yönelik olmadığını öğrenmiştim. Bu, çağımızda

kadınların genel hastalığı... Bunun kişiye yönelik bir şey olmadığını bilmeyen zavallılar, nefretlerini erkeğe yöneltiyorlar."

Bu son günlerde Lessing'in bahsettiği zavallılardan biri olduğumdan korkuyordum; her seferinde konuyu üzerime alındığımdan, kocamın bin yıllık ayrıcalıkları aşıp lanet olası bulaşıkları yıkamayı beceremeyişini bana karşı sevgi ve saygı yoksunluğu olarak alıyordum.

Lessing'in şans dediği şey bu – ev kadınlarının nefret hastalığına karşı savaşabilmek, bunun kişiden bağımsız bir zehir olduğunun farkına varmak. Bu zehri, akşam yemeğini hazırlamaktan çocuğuna ninni söylemeye kadarki alanı sonsuz bir çöl, *Maymunlar Gezegeni*'ndeki topraklar kadar kasvetli bir alan olarak değerlendiren her kadın çok iyi bilir. En azından bir kere olsun böyle hissetmemiş bir anne de tanımıyorum; sadece bu an karşısında herkes farklı boyutta ıstırap çekiyor ya da farklı derecede soğukkanlı kalıyor; hayat koşullarına, gelir ve çaresizlik seviyelerine göre değişiyor bu. Kocalarının bulaşıklarla ne kadar ilgilendiğine, yapı itibarıyla koşulları ne kadar kabul edebildiklerine, siyasi görüşlerinin ne kadar radikal olduğuna göre. Ne kadar korktuklarına göre.

Ama ben durumun kişiden bağımsız olabileceğini neden kabullenemiyordum? Bir diğer deyişle benim suçum, şahsi sorunum olmayabileceğini? Neden Lessing'in şanslı dediği kadınlardan değildim?

Tuhaf bir döngü bu. Lessing, Anna Wulf'un sesiyle kadının işini bitirmekte zorlanmasına sebep olan baskıları anlatıyor. (Gerçek işini mi? Her halükârda sanatını.) Bir kadını, sözgelimi iki çocuğunu başka bir kıtada bırakmasına yol açabilecek baskıları.

Anna/Doris'in anneliğine karşı çelişkili duyguları, *Altın Defter*'in en meşhur bölümlerinden birine dönüşecek yerde tamamen

dile geliyor; burası annelikte apati ve dissosiyasyonu (kendinden ayrışma) kusursuzca tanımlayan cevher gibi bir parça:

> Janet oturduğu yerde başını kaldırıp bana baktı ve "Haydi anne, gel oyna" dedi. Kıpırdayamadım. Bir süre sonra kendimi zorlayarak koltuktan kalktım ve küçük kızımın yanına, yere oturdum. Ona bakarak, "Bu benim çocuğum, benim etim, benim kanım. Oysa ben bunu hissedemiyorum" diye düşünmeye başladım. Janet, "Oynasana anne" dedi yine. Bir ev yapmak için tahta kiremitlerle oynamaya başladım, ama hareketlerim bir makineninki gibiydi. Güçlükle hareket edebiliyordum. Kendimi yerde oturmuş görebiliyordum: "küçük kızıyla oynayan genç anne" tablosu. Tıpkı bir film sahnesi ya da bir fotoğraf gibi.[144]

Her iyi romanın, hatta iyi olan herhangi bir yazı parçasının işi budur: Hissetmeniz *gerektiğini* düşündüğünüz şeyi değil, gerçekten hissedilmiş ve yaşanmış deneyimleri aktarmak. İkinci dalga feminizmin bilinç yükseltme grupları tam da bu düşünceye dayanarak inşa edilmişti. Gerçekten hissettiğin şeyi dile getirirsen ne olur? Bu devrimci bir hareket sayılır mı? Herhalde kısmen dile getiren kişinin kim olduğuna bağlı. Lessing, burada önemli bir şey yapıyor. Ev emekçisi olan, diğer bir ifadeyle görünmez işleri yapan kadınlar için bu hissedilen deneyim gerçeğini çözmek çok önemli.

Bu sahtekâr olma hissi, anne rolünün bu şekilde alttan alta deriyi aşındırması – bunu yaşadım. Annelik rolüne tamamen kendimi veremediğim ve belki de gerçek olan sanatçı rolümde de bütünüyle iyi olamadığım için yeterince iyi bir anne olmadığım korkusuyla yaşadım. Bu yüzden kızım üç yaşındayken kendime onunla oyun oynamak için para öderdim. Kendime sürekli iyi bir anne gibi davranmamı söylüyordum ama içten içe kendimi bazen Anna

Wulf gibi hissediyordum: bir makine, bir film karesi, bir fotoğraf, çatallanmış bir kopya, öteki, bölünmüş bir benlik.

Benliğin bölünmesine sanatçı kadınlarda sık rastlanır. Lessing'in hikâyesi, Jean Rhys'dan Alice Walker'a, başka büyük kadın yazarların yaşamlarında da yankılanıyor. Hatta Lessing'in deneyimi çağdaşı olan bir başka büyük kadın yazarın yaşadığıyla paralel ilerliyordu; edebi üslupları ve hedefleri bambaşka olsa da. Muriel Spark da 1940'larda zorlu bir boşanma sürecinin ardından Rodezya'dan Londra'ya taşınmıştı. "Canımı kurtarmak için kaçtım" diyordu Spark. "Boşanmakta ısrar etmesem Tanrı bilir neler olurdu."[145] Ona şiddet uygulamış olma ihtimali bulunan kocası akıl hastanesini boyladı. (Kendimi Spark adına bahaneler uyduruyor, onu savunmaya geçiyormuşum gibi hissediyorum.)

Spark tamamen özgürleşebilmek uğruna, oğlu Robin'i kendi anne babasının yanına gönderiyor. "Sonunda Edinburgh'da annemle babamın yanına eve yerleşmesi gerçekten çok iyi oldu, benim için de kurtarıcı oldu. Babam oğlumun ikinci babası gibiydi."[146]

Biyografi yazarı Martin Stannard, Spark'ın çocuğunu terk etmesiyle ilgili şunları söylüyor:

> Muriel hiçbir zaman Cyril Connolly'nin *Enemies of Promise* (1938) kitabında anlatılan "koridordaki puset" sendromunun [*demedim mi* – bu imgeden kaçış yok] kurbanı olmayacaktı. Onun "puset"i, ev içindeki sorumlulukları bir başkasının koridorunda duracaktı. Sanatın gelişmesine mâni olan her şey atılacaktı, bu kendisini "aile/aile konularının sonsuz kimyasından" uzaklaştırmak anlamına gelse bile... Onun hayattaki itici gücü sanatıydı; başka hiç kimse ya da hiçbir şey ona yön veremezdi ve hayatının geri kalanını keşke diye iç çekerek geçirmeye hiç niyeti yoktu.[147]

Stannard, tamamen Spark'ı suçluyor gibi. Hatta sanki "mâni" cümlesinde gözlerini mi deviriyor, ne? "Hayattaki itici gücü sanatıydı" ifadesine gelirsek; yani, herhalde. Gauguin, karısıyla çocukları ona kıyıdan el sallarken sanatının rüzgârını arkasına alıp Tahiti'ye yelken açmıştı.

Yine de. İnsan evde kalsa da, şansı yaver gitse de, parası olsa da, yardımcısı olsa da, çocuklar ile yazı büyük bir inatla ortogonal ilişki içinde oluyor, sürekli kafa kafaya gelen iki ters güç gibi.

Kadın canavarları düşünmeye başladığımda ilk aklıma gelen isimlerden biri Anne Sexton'dı. Gaddar bir anneydi Sexton, ciyaklayarak uçan, koca pençeli, mitolojik bir şair; nevrozlarına çocuklarından daha çok değer veren ev kadını sanatçı; evlatları korkunç yaratıcılığının sunağında kurban edilmesi gereken anne. Sexton'ın günümüzde şiirleriyle olduğu kadar kızı Linda Gray Sexton'ın olay çıkaran anı kitabı, *Searching For Mercy Street*'le de (Merhamet Sokağı'nı Aramak) meşhur olduğu söylenebilir; oysa bir zamanlar Amerika'nın en meşhur şairlerdendi. Gerçi ünlü şair diye bir şey var mıdır? Şairin ününü değerlendirmek kelebeğin top atma hızını ölçmeye benziyor.

Linda Gray Sexton, annesinin ölümünden sonra terapi seanslarının kasetlerini buluyor. Deşifreleri, Sexton'ın uç noktalarda bir Anna Wulf tiplemesi olduğunu ortaya koyuyor: ikircikli duygularının tavan yapmış hali. Tatminsiz anne/sanatçının en aşırı örneği Sexton. Örneğin şu bölüme bir bakın:

> Kendime vurmanın bir yolu olarak sürekli içki içiyorum.
> Linda'ya şaplak attım, Joan da yüzüme vurdu.
> Üç hafta önce bir kutu kibrit alıp Linda'nın odasına gittim.
> Yazmak çocuklarım kadar önemli.
> Linda'dan nefret ediyorum, ona tokat atıyorum.[148]

Bu metinler öyle ürkütücü denli iyi ki, insan metin değil aslında sancılı bir *konuşma* olduklarını unutuyor. Kırılgan bir biçimde gerçeği söylemekten kendini alamayan birinin sözleri bunlar. Kendine vurmanın bir yolu olarak içki içme imgesi insanın zihnine kazınıyor. "Üç hafta önce bir kutu kibrit alıp Linda'nın odasına gittim" de tabii bir şiir, hikâye, opera ya da herhangi bir eser için muhteşem bir giriş cümlesi.

Ama asıl günah, korkunç beyanlarla dolu bu listenin, "Yazmak çocuklarım kadar önemli" satırında saklı. Bu doğru mu? Yoksa Sexton insanın terapide bazen yaptığı gibi ağza alınamayacaklar laflar sarf etmeyi mi deniyor?

Bu satırı okuyunca bir düelloya davet edilmiş gibi hissettim. Yazımın çocuklarım kadar önemli olduğuna inanıyor muydum? Sanmıyordum ama belki de bunu düşünmeye ve söylemeye çalışmayı, kelimeyi zeytin misali ağzımda evirip çevirmeyi önemli buluyordum:

Yazmak çocuklarım kadar önemli. Düşüncesi bile midemi bulandırıyordu.

Sadece iki tip insanın saf iyilik dolu olması bekleniyor: anneler ve çocuklar. İyi çocuklardan, iyi annelerden bahsediyoruz. Bu kelimeyi başka herhangi bir grup için bu kadar kolay ve doğal kullanmak mümkün değilmiş gibi geliyor insana. Kendimi o iyilik fikrinin pençesinde hissediyordum; iyi bir anne olma arzusu çok güçlü bir dürtüydü. Ortasında saf bir şeyler vardı, basit ve iyi bir insan etkileşimi: bu tatlı kız çocuğuna –yumuşak bukleleri, tombul göbeği, hafif kirli şifon fularlardan kostümüyle bu kıza– biraz ilgi göstermek, biraz neşe katmak gerekiyordu sadece. Ama olmam gereken şey ile o an hissettiğim kontrol edilemez hisler arasında –en iyi ihtimalle tatlı bir halsizlik gibi gelen can sıkıntısı, işimle ilgili

düşünceler, arkadaşlarımla serbest bir şekilde dışarı çıkabilme arzusu– dehşet verici bir boşluk vardı. İç dünyam, iyi bir annenin beynine dair yerleşik düşüncelerimle oturmuyordu.

Peki bana göre iyi bir annenin beyni neye benzemeliydi? Küp şeker gibi mi görüyordum onu? Lobotomi yapılmış, homojen, zararsız bir kütle miydi?

(Çocuklarımın da şimdilik iyi, komik, düşünceli, akıllı, işlevsel çocuklar olmalarının sebebi tutkularımdan vazgeçmem miydi? Yoksa onlara gösterdiğim ilgiye rağmen mi böyle olabilmişlerdi? Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğim.)

Her şeyin ötesinde, iyi bir anne evini bırakmaz.

Kaçma hayalleri kurmuyorum. Yıllar, onyıllar boyunca bir şarkı sözü gibi aklıma takılan, zihnimde dönüp duran bir ifade vardı. Şuydu: "Anne olmak her zaman geri dönmek demektir." Bunu daha karanlık bir açıdan ifade etmek gerekirse, mahsur kalmıştım. Hayatta yapabileceğim herhangi bir şeyden daha çok sevdiğim bir şey olarak, anne olarak mahsur kalmıştım. Sorun şu ortonogal olaydı – hem anne hem sanatçı olmak. Bu ikisini uyum içinde nasıl yürütecektim? (Kocaman bir bebek olduğumu ve iki oyuncak alıp birbirine çarpıştırdığımı hayal edin.)

Anna/Doris –bu birleştirme için kusuruma bakma lütfen sevgili müteveffa Doris– çocuğuyla mahsur kalma hissini çok zarif bir şekilde dile getiriyor. Ama Doris Lessing çocuklarını terk etmedi mi? Anne-yazarın bitkinliğini o nereden bilecek ki? Ama durum o kadar basit değil. Daha önce de dediğim gibi, İngiltere'ye oğlu Peter'la birlikte gitti. Ayrıca başka birini daha büyütmeyi denedi. 1963'te sorunlu bir genç kadına evini açtı; bu kadın ileride yazar Jenny Diski olacaktı. Diski, Lessing'in evlatlık kızı olduğu dönemle ilgili *London Review of Books* dergisine bir dizi sansasyonel (hem iyi olduğundan hem dikkat çektiğinden) deneme yazdı; bunlar

daha sonra kanserden ölmeden önce yazdığı metinlerle birlikte, kasvetli bir başlığı olan *In Gratitude* (Minnetle) kitabında yayımlandı. (Başlıktaki karanlık göndermeyi kaçırdıysanız iki kelimeyi zihninizde birleştirin.)*

Lessing'in Diski'yle ilişkisi bize ebeveynliğe yaklaşımındaki ikircikliğini, hayatı zihninde bölümlendirme konusundaki inanılmaz becerisini, dahası anneliği nasıl korkunç bulduğunu gösteriyor.

Diski şöyle yazıyor:

> Doris Lessing'le yaşamaya tam hangi gün gittiğimi hatırlamıyorum. Hatırladığım, Syliva Plath'in 1963 Şubat'ının başlarında kendini öldürmesinden birkaç hafta sonra olduğu. Plath'in intiharı hâlâ çok tazeydi, Doris'in arkadaş çevresi başka bir şey konuşmuyordu.[149]

Bu, *Altın Defter* yayımlandıktan sonraki yıldı.

Diski'nin Lessing'in evine nasıl gittiği konusu epey muğlak – Diski'yle Peter sınıf arkadaşlarıydı ama özel bir yakınlıkları yoktu. Diski'nin anne babası ona bakamıyordu, o da Doris Lessing'le yaşamaya başladı. Diski, Lessing'in kendisinden sadece ileride aynı şeyi bir başkası için de yapmasını istediğini söylüyor: "İnsanın, temelini zamana değil de ihtiyaca ve kaynaklara dayandırarak talihini düzgün bir şekilde başkalarıyla da paylaşmasını öneriyordu sanki."[150] Elden ele – Lessing sol ilkeleri gerçekten özümsemişti.

Lessing kendini Diski'nin kurtarıcısı olarak görüyordu:

> [Lessing] –kendisi araya girmese– benim daha yirmili yaşlara gelmeden öleceğime çok emindi. Hamile kalmak, evlenmek ve/veya keş olmak Doris için ölüme eşdeğerdi. Hatta benim ve diğer genç kadınların durumunda "hamile" ve "evli" kelimelerini "ölü" kelimesiyle eşanlamlı olarak kullanıyordu.[151]

In Gratitude, "minnetle", iki kelime birleşince ortaya çıkan *ingratitude* ise "minnetsiz" demektir. (ç.n.)

Altın Defter'in yazarı, çocuk odasının insanın ruhunu nasıl yok ettiğini ortaya koyan kadın işte gerçek hayatta da annelik ile ölümü bir tutuyordu. Diski'nin anlattığına göre, Lessing'in hayatta en çok korktuğu şey hamilelikti.

Diski sıradan sorunlar çıkaran bir çocuk olmaya devam etti, Lessing bir noktada evden kovup onunla iletişimi kesti ve sonunda "Noel listesinden sildi". Diski, Lessing'in nazarında suçunun bir *anne adayı*, her an hamile kalma riskiyle yaşayan biri olması olduğunu söylüyor:

> Faal bir rahme sahip, uyuşturucu bile deneyebilecek kadar vahşi ve tehlikeli, her an her şeyi yapabilecek bir kadın. Umutsuz vaka. Korkunç bir hayal kırıklığı. Başarısız olmuş bir deney.[152]

Lessing, Diski'yi özetle annelik ihtimaliyle suçluyor. Lessing anneliği böyle mi görüyordu? Bir insanın başına gelebilecek en kötü şey olarak? Bir başkasına bakım vermek gerçekten bu kadar korkunç bir şey mi?

Öyleyse Lessing bakım vermeyi neden sürdürdü?

Bunların karşılığında Diski de Lessing'in anne olarak kusurlarını eleştiriyor. "Bana göre" diye yazıyor, "Doris'in Londra'ya üçüncü çocuğu ve bir romanla gelip diğer iki çocuğunu babalarıyla bırakmasının en ilginç yanı dünyalar kadar yol kat etmek zorunda kalışı. Bu bence Doris'in hoşuna gitmeyen bir gerçekle arasına olabildiğince fazla mesafe koymasını örneklerinden."[153] Burada Doris'in gerçekliğinden, yani yazabilmek için çocuklarını geride bırakmak zorunda kalışından bahsediyor.

Diski şöyle devam ediyor:

> Ben bir feminist ve bir anneyim. Öyle bir zamanda, öyle bir yerde bir kadının özgürce kendi hayatını yaşamak için kaçmasını, ayrıca hırslarını gerçekleştirme ve yazma ihtiyacının gücüne kulak verme azmini takdir ediyorum.

Ama Lessing'in çocuklarını neden terk ettiğini sorgularken Anna Wulf'un –yani *Lessing'in– Altın Defter*'in söz konusu bölümlerindeki siyasi yaklaşımını da alenen yok sayıyor. Diski, Lessing'in çocuklarını terk etmesini siyasi değil, kişisel bir mesele olarak algılıyor ve o cesur, tuhaf, içgüdüsel üslubunda görmeye alışık olduğumuz bir samimiyet ve zekâ parıltısıyla şöyle soruyor:

> İnatçılık? Sanatın gerekliliği? Sanatın icra edilebilmesi için ötekilerin katlanmak zorunda olduğu acılar? Bilmiyorum. Kapana kısılmışlık hissini ve bazen gerekeni yapabilmek için başka bir yere gitmek gerektiğini biliyorum ama kendi potansiyelime ulaşabilmek adına kızım Chloe'yi sonsuza dek bıraktığımı hayal bile edemiyorum. Bu belki de sadece ödleklik; Doris bence, bunu yapmak zorunda kalmadığım için şanslı olduğumu söylerdi. Ders vererek geçinebilecek kadar paraya sahip olduğum için ayrıcalıklı bir konumdaydım.[154]

Bir kez daha karşımıza bu siyasi *şans* kavramı çıkıyor. Kimin geçimini sağlayabilecek kadar parası var? Kimler yazmanın gerektirdiği zamanı satın alabiliyor?

Sanat genelde isteğe bağlı bir iş olarak görülüyor; aldığınız kararlar listesindeki öğelerden biri, var olan kaynaklara ve zamana göre öncelik verilebilecek ya da vazgeçilebilecek bir görev. Ailenin ihtiyaçları karşısında dengelenecek bir öğe. Ancak. Eğer bir sanatçıysanız ve her zaman ama her zaman çocuklarınızın ihtiyaçlarını bir numaraya koyuyorsanız kendi ihtiyacınız da eninde sonunda gömüldüğü yerden çıkacak ve kendinize şu soruları soracaksınız: O kaybolup giden yıllarda neler üretebilirdim acaba? Acaba, diyeceksiniz, acaba çok mu geç kaldım?

Olabilir de. Çok geç kalmış olabilirsiniz. Çocuklarınızın küçük olduğu o yıllara belki sizin ihtiyacınız vardı. Tıpkı diğer işçilerin

–avukatların, akademisyenlerin– kariyer sahibi olmak için o yıllara ihtiyaç duyması gibi. Başka işçilerin geçimlerini sağlayabilmek için o yıllara ihtiyaç duyması gibi.

Anneleri, işe gittikleri için cezalandırmamalıyız; işyerleri zihinlerinin içi olsa bile.

Marfa bir tür Lourdes gibiydi, su ise sanattı.* Kasaba, sanatı ve sanat üretimini çok ciddiye alıyordu. Bu yüzden gülünç bir yer sayılabilirdi tabii ama aynı zamanda heyecan vericiydi de, insanı rahatlatan bir yanı vardı bu özelliğin. Anneme telefonda şöyle dedim: "Tatil kasabası gibi, sadece buranın sporu zekâ."

Burayı ilk gelip dönüştüren kişi heykeltıraş Donald Judd'dı. New York'un kalabalığından bunalan Judd, bu küçük Batı Teksas kasabasını bulup sınırındaki bir yükseltide duran boş ordu karargâhını satın almıştı. Benim gittiğim dönemde Judd'ın kasabası kendi içinde bir çelişkiye dönüşmüştü. Marfa'da gündelik hayat düzenli bir şekilde akmaya devam ediyordu; veli toplantıları ve market alışverişleri yapılıyor, cuma akşamları futbol maçlarına gidiliyor, insanlar pikaplarıyla işlerini hallediyordu; ama burası aynı zamanda sanatsal bir hac yeriydi. Judd 1994'te ölmüştü, ham haliyle bırakılan etkileyici karargâh binalarında onun ve arkadaşlarının eserleri sergileniyordu şimdi – bir sıra sığınakta Dan Flavin'in işleri vardı, iki büyük hangarda Judd'ın "100 untitled works in mill aluminum" (Ham alüminyumdan 100 isimsiz eser) işi sergileniyordu. İnsanlar bu eserleri görmek için dünyanın dört bir yanından geliyordu: El Paso'ya ulaşmak için kaç tane uçuş gerekiyorsa hepsine biniyor, Rio Grande boyunca iki saat araba yolculuğu yapıyor, sonra sola dönüp bir saat daha gidiyorlardı. Özel jetle gelmiyorlarsa tabii.

* Lourdes'li Meryem Mabedi'ndeki pınardan akan ve sağaltıcı gücü olduğuna inanılan su. (ç.n.)

Her halükârda Marfa birbirine yakın ruhların bulunduğu bir yere dönüşmüştü. Sanat koleksiyonerleri sık sık gelip gidiyor, yerel halkın yarısı ise sadece sanatlarını icra etmek isteyen samimi ve eksantrik sanatçılar ile yazarlardan oluşuyordu.

Ben de Marfa'da, ailemden uzakta onlardan birine dönüşmüştüm; başkalarına verdiğim bakımla değil, sanatımla tanımlanan biriydim burada. Verdiklerimle değil, aldıklarımla – zaman, ev ve maddi destek biçiminde aldıklarımda. Bu kişiliğe bürünmek biraz korkutucuydu ve insana kendini yalnız hissettiriyordu. Vermiyorsam, birilerine yararım dokunmuyorsa yine de sevilir miydim? İşte, o kadim soru.

Bir başka ifadeyle, benim şansıma çıkan yer, Marfa, çok iyiydi. Aklıma gelebilecek her şeyin olduğu bir yerdi: güzel bir ev, yemek için harcırah, sonsuz vakit, güneş ışığı. Yine de hiçbir zaman tam rahatlayamadım burada. Burada olmam beklenen kişi bana kalitesiz ve huzursuz geldi.

Marfa kafa karıştırıcıydı. Tam olarak ne *olduğumu* bilmiyordum. "Eş dışı", "anne dışı" birine dönüştüm.

Bir alıcıya dönüşmüştüm, anne dışında bir şeye, benmerkezci birine. Marfa'da bana baktıkları için sadece bir yazar olabiliyordum; işkence çeken ve deliren, gerekirse sabahın dördüne kadar oturan, ertesi gün öğlen *enchilada* yemeye çalışırken gözleri kapanan, yazar kimliğine bürünmenin katıksız tükenmişliğiyle bitap düşen. Çocukluğumdan bu yana ilk defa camdan vuran güneş ışığının yerde ilerleyişini seyrediyordum.

Bu, çocuklarımla birlikte olmak kadar önemli miydi? Bunu nasıl ölçebilirdim ki?

Ayrıca temeldeki soru: Bunun terk etme olarak adlandırılması için bu şekilde kaç gün, hafta ya da ay geçmesi gerekiyordu? Ya... eve hiç dönmezsem? Ya olduğum yerde kalıp olduğum şey –bir anne– ile olmaya çalıştığım şey –bir sanatçı– arasındaki mesafe yüzünden delirirsem?

Oğlumu özlüyor ve dengemi şaşırmış gibi hissediyordum. Oğlumu özlüyor ve kendimi mutlu hissediyordum. Onu kucaklamak için can atıyordum. Aynı zamanda bir pikap alıp Meksika'ya gitme hayalleri kuruyordum.

Ufuk çizgisi kayıyordu.

Terk etme tam olarak nedir? Çocuklarını terk eden bir annenin bir canavar olduğunu söylediğiniz anda bu soru çıkıyor karşınıza. Gazetecinin yaptığını yapmak anlamına mı geliyor terk etmek: Pılını pırtını topladığın gibi Dağlar Arası Batı kuşağını kat edip çocuklarını sadece ara sıra bayramlarda görmek ya da hiç görmemek mi? İnsanın terk eden olarak nitelendirilmesi için ne süreliğine gitmesi gerekiyor? Kapımı çocuklarıma kapattığımda onları terk etmiş oluyor muyum? Hayır, diyorsunuz, elbette olmuyorsun, bu saçmalık. Ama ya bunu her gün ve bütün gün yaparsam, akşam yemeği saatine kadar, akşam yemeğinde ve sonrasında; tanıdığım bir erkek yazarın bir projeye gömüldüğünde aylar ya da yıllar boyu yaptığı gibi? Peki ya bir haftalığına bir yazar evine gidersem? Bir aylığına? Bir yıllığına?

Ya sadece işe gidersem?

Terk etmenin kapsamı bir silsileden oluşuyor. Çok başarılı ve çalışkan bir insan hakları avukatı olan yakın bir arkadaşıma, çocuklarını terk eden anneler hakkında bir bölüm yazdığımı söyledim.

"Onlardan nefret ediyorum!" dedi. İfade edemeyeceği kadar yoğun hislere kapılmıştı. Etik düşüncelerden çok ahlaki duygulara dayanıyordu görüşleri.

Sonra duraksadı. "Ama adadaki ev kadını anneler de benim çocuklarımı terk ettiğimi düşünüyordur herhalde." Büyük bir devlet dairesinin başı olan arkadaşım, adamızdan her gün vapurla işe gidiyordu.

Biraz daha düşündü. "Çocuklarını gerçekten terk eden anne uzağa taşınandır" dedi. "Ben çocuklarımı terk etmiyorum." Ama

huzursuzlandığını görebiliyordum. Onu yargılayan anneler korosunu duyuyordu, sanki sesleri adamızın çakıl taşlı plajları ve sıkı yapraklı ormanlarından gerçekten yayılıyormuş gibi.

Arkadaşım terk ediş silsilesine dair bir şeylere işaret ediyordu. Terk ediş bir spektrumda yer alıyor.

İşte çocuklarını terk etmiş olarak yargılanmanın bazı yolları:

Evdeki çalışma odanın ya da stüdyonun kapısını kapatıp çocuğu dışarıda bırakmak
Çocuk bakımının büyük kısmını diğer ebeveyne yüklemek
Çocuğu büyükanneye, dadıya ya da bakıcıya bırakmak
Çocuğu kreşe yazdırmak
Günler, haftalar ya da aylar süren iş seyahatine çıkmak
Boşanıp velayetin büyük kısmını diğer ebeveyne bırakmak
Çocuğu yetiştirmeleri için kendi ebeveynine vermek
Aile evinden kaçmak
Bir de belki: Doğumda çocuğu evlatlık vermek

Listeye siz de ekleme yapabilirsiniz! Mesele şu ki, her birimiz sayfada bu listenin herhangi bir noktasına çizgi çizip burası diyebiliriz. İşte terk ediş burada başlıyor. Sizin çizginiz nerede? Kreş mi? Vasiyet almama mı? Kaçış mı? Sizin çizginiz neden bu? Etik bir düşünce mi bu yoksa ahlaki bir duygu mu?

Şuna da dikkatinizi çekmek istiyorum; bu davranışların hiçbiri erkekler tarafından yapıldığında terk etme sayılıyor. Hele ki söz konusu erkekler sanatçıysa. Jenny Diski'nin son derece haklı olarak dediği gibi: Erkekler bunu her zaman yapıyor.

Erkekler sanatlarının ya da *falancalarının* peşinden gitmek için çocuklarını o kadar sık geride bırakıyorlar ki, artık kimse farkına bile varmıyor bunun. Ayrıca bu kesinlikle eserleriyle karşılaşınca yaşadığımız tecrübeyi bozacak denli büyük bir canavarlık

sayılmıyor. Ama Lessing'e dik dik bakıyorum, eserleriyle yaşadığım deneyim değişiyor, bu canavarlık algısı yüzünden lekeleniyor; o keskin zekâsı ile bu çocuk terk edebilen soğuk yüreği arasında doğal bir bağı mı var, diye merak ediyorum. Bunun haksızlık olduğunun farkındayım. Ama yine de böyle olduğunu söylüyorum. Tekrar etmek gerekirse: Leke, böyle bir şey.

O zaman bir kadın Sexton gibi sanatının önemli olduğunu, hatta belki çocukları kadar önemli olduğunu fark etmeye başlarsa ne yapacak? Delirecek mi? Bir bakıcı mı tutacak?

Çocuklarını terk etmenin bir anne-sanatçı için nasıl tek seçenek haline geldiğini görmeye başlıyor insan; söz konusu anne-sanatçı çocuklarına tutkuyla bağlı olsa bile. Hatta belki –radikal bir düşünce– *hele de* çocuklarına tutkuyla bağlıysa.

Hatta bu düşünceyi bir adım ileri taşıyabiliriz: Genç bir sanatçının, genç bir kadın sanatçının en baştan çocuk sahibi olmamanın daha doğru olacağına karar vermesi haklı görülebilir. İşe gittiniz diye çocuklarınızı terk etmekle suçlanacaksanız –dahası, bu suçlamaları ister istemez içselleştirecekseniz– belki de çocuklardan vazgeçip doğrudan sanata odaklanmanız daha iyi olur.

Sanatsal özgürlük (hatta sadece özgürlük) kadınların durumunda sık sık hamilelik sorununa bağlanıyor. Bir okur olarak daha genç bir kızken bile hissetmiştim bunu. Klasik romanları yalayıp yutardım, klasik romanlarda sık sık karşılaşılan bir şey de hamileliktir: *Tess, Adam Bede*, vs. Bir başkarakter ne zaman hamile kalsa, batıyormuş gibi hissediyordum kendimi – hatta tamamen bu duruma has, yoğun bir can sıkıntısına boğuluyordum. Başkarakterin hayattaki seçenekleri bu durumda yok olacaktı, artık dört duvar arasına hapsolacaktı, buradan nasıl bir olay

örgüsü çıkabilirdi ki? Kitapları ortasında bırakan biri değildim –olay akışı beni yakaladığında kendimi kaptırırdım– ama hamilelikle karşılaşırsam gerine gerine esniyordum ve kitap benim için duruyordu. Hamile bir kadın kimin umurunda? Hamile bir kadından bana ne.

Gençken şöyle düşünüyor, daha doğrusu hissediyordum: Hamilelik, seçeneklerin yok olması anlamına geliyor. Bu konuda duruşum netti, Doris Lessing'in Jenny Diski durumunda olduğu gibi.

Şimdi bile hikâyede hamile bir karakter olursa ilgimi yitirmeye başlıyorum. Üstelik bunu anne olmayı, hatta hamileliği çok seven biri olarak söylüyorum. Ama bir okur olarak hamilelik beni üzüyor. Hamilelik anlatının sonu anlamına geliyor. Bütün kapılar kapanıyor. Kendini kapana kıstırma! Kitaplardaki hamile karakterlere böyle bağırmak istiyorum.

Annelik hayatta başıma gelen en iyi şeyse bu isteğe bağlı olmasına rağmen değil, aksine isteğe bağlı olduğu için. Ben bir tercih yapabildim.

Kadın rock'n'roll'unun tarihi çocuklarını geride bırakmayı tercih eden kadınlarla dolu.

1965'te, yirmi bir yaşında bekâr bir kadın olan Joni Mitchell hamile kaldı. Mitchell üniversitede sanat okuyor, folk şarkıcısı olmak istiyor ve yeni yeni tanınmaya başlıyordu. Bebeği doğurup evlatlık vermeye karar verdi – kürtaj da annelik de bir seçenek değildi. Mitchell Kanada'daki taşralı ailesinin bekârken hamile kaldığını öğrenirse yapacaklarından korkuyordu. Çocuk evlatlık verildi. Böylece bebek Kelly (yeşilin tonu manasında) yeni ailesine verildi ve adı Kilauren oldu.

Mitchell'ın başyapıtı *Blue* (Mavi) albümündeki "Little Green" (Küçük Yeşil) parçası, bebeği terk edişinin üstü kapalı hikâyesi:

Çocuklu daha çocuk numara yapıyorsun
Eve gönderdiğin yalanlardan tükenmişsin[155]

Parçada Mitchell'ın aslında hissetmediği bir dinginlik var. Gençliğine, "Üzgünsün ve pişmansın ama utanç duymuyorsun" diyor. Şarkıcı utanç duymadığını söylüyor ama tabii ki parçanın imalı yapısı –mecaz ve gönderme içermesi– bunun yalan olduğunu ortaya koyuyor. Mitchell, Carole King ve Carly Simon'ın biyografi kitabı *Girls Like Us*'ta (Bizim Gibi Kızlar) yazar Sheila Weller şöyle diyor:

> Joni, bebek duyulursa itibarının ve kariyerinin yok olacağından korkuyordu. 1960'ların asi dostu rock dünyasında bile... genç bir kadın, halkın bildiğinden daha acı ve romantik bir geçmişi olduğu için cezalandırılmaktan korkuyordu.[156]

Bebeğini evlatlık vermek Mitchell'ın istediği kadar tuhaf ve harika –bazen de harikanın tersi– olmasını sağladı. Bebek olmayınca sadece büyük bir yıldız değil, büyük bir sanatçı olabilmesi için gerektiği kadar çok çalışma özgürlüğüne sahipti.

Gerçekten de böyle oldu. Rock'çı erkekler gibi Mitchell da sanatsal hırsları ile albüm satışları arasında bir ahenk yakalayabildi. Çoğu kadın sanatçının aksine aynı anda birden fazla şey olabildi. Kanye West'in rock yıldızı tanımını hatırlıyor musunuz? Ününün tek bir yönüne hapsolmayan, bütünlüklü biri olabilen sanatçı? Joni bu tür bir rock yıldızına dönüştü: Aynı anda hem sanatçı hem de bir üründü. Yerleşik düzeni reddetmek doğasının önemli bir parçasıydı. Dizginsiz olduğu için de sıkıntılı ve sorunlu davranabiliyordu – yaratıcı kadınları tanımlarken kullanılan anahtar kelimeler.

Bir sanatçı hayatı yaşamak isteyen Mitchell yuvadan uçar, görünürde iyi ve sevgi dolu olan erkekleri terk ederdi. Mitchell, Graham Nash'le kurup paylaştığı meşhur Laurel Kanyonu masalını yıkan

kişiydi – ikilinin birlikte yaşadığı, sık sık fotoğraflanan, çarpıcı güzellikteki ev, Crosby, Stills, Nash & Young'ın "Our House" (Evimiz) pastoralına da esin kaynağı olmuştu. Mitchell, biyografi yazarı David Yaffe'in alıntıladığı bir söyleşide şöyle diyor:

> Mümkün olabileceğine hiç ihtimal vermediğim bir şekilde tüm kalbimi Graham'a vermiştim; onunla evlenmemi istiyordu. Teklifini kabul etmiştim ama sonra düşünmeye başladım. "Büyükannem hüsran dolu bir şair ve müzisyendi. Mutfak kapısını menteşelerinden çıkacak kadar sert tekmelemişti." Sonra belki genetik olarak bunu gerçekleştirmek zorunda olan benim, diye düşündüm... Graham'ı ne kadar çok seversem seveyim, "Büyükanneme dönüp kapıyı menteşelerinden çıkaracağım" diye düşündüm. "Yol yakınken dönmeliyim" dedim. Ve bu kalbimi kırdı.[157]

"Genetik olarak bunu gerçekleştirmek zorunda olan benim." Bir başka deyişle, Kanada kırsalında yaşamış, çocuklarla kalıp şiirler yazmamış, müzik yapmamış kadın büyüklerine bir borcu vardı – bu duruma *dayanamayan*, mutfak kapısını kıran hüsran dolu büyükanneye.

Belki yükü ve sorumluluğu bundan da ağırdı – belki olabildiğince büyük bir kariyer sahibi olmayı geride bıraktığı çocuğuna da borçluydu.

Sheila Weller, *Girls Like Us*'ta Mitchell'ın bu bakış açısını dile getiriyor ve Mitchell'ın düşünce silsilesini hayal ediyor: "Bu istenmeyen bebeği başkasına veriyorsam bir hiç uğruna olmayacak. Bu ağır ayrılığı yaşıyorsam ellerime aldığım hayatımı tabiri caize başka bir şey 'doğurmak' için kullanacağım."[158] Weller şöyle devam ediyor: "Joni'nin kendisi de bebeği kaybetmenin şarkıların başlangıcı olduğuna inanmış gibi."[159]

Mitchell kariyer yapmak için annelikten feragat etti. Birçok kadın gibi o da benliğini sanatından ayırmak, birini ötekinin

önüne koymak zorunda kaldı. Mitchell'ın yaşam hikâyesi aklıma Faith adında eski bir yetişkin öğrencimi getiriyor; Faith harika bir öğrenciydi, kocasına destek olup çocuklarına baktıktan sonra yazı yazmaya dönmüştü. Çocuklarının büyümesi, iyi –hatta büyük– sanatçılar olan çocuklarının büyümesi için gereken onyıllar boyunca kendi sanatını rafa kaldırmıştı. Faith'in hikâyesi bir yanıyla Mitchell'ınkinin aksı gibi. Kendi de sanatçı olan Faith, anne olmak için sanat yaşamından feragat etti, Mitchell ise tam tersini yaptı. Bu ikili, tüm sanatçı-annelerin yürüdüğü ipin iki zıt ucu. Bir yanda kendini yoğurup sanatçı yapmak için çocuğundan vazgeçen bir kadın var, öte yanda çocukları uğruna sanatçı kişiliğinden vazgeçen bir kadın var. Sanatçı-anneler bu iki uç arasında bin bir çeşit noktada duruyor; belki eşi dostu tarafından desteklenen bazı şanslı (yine bu kelime) kişiler de, göz açıp kapayıncaya dek geçen uçucu anları yakalayarak sanatlarını icra edebiliyorlar. Faith'in iki kimliğini –anne, sanatçı– önlü arkalı yaşaması gerekiyordu. Başka birçok kadının durumunda olduğu gibi onun için de ikisi aynı anda var olamıyordu. Mitchell öteki yöne gitti, kendini ikiye böldü, anne yanını sanatçı yanından koparıp attı.

Mitchell şöhretinin zirvesindeyken ününü dengesizlik, kapris ve dümdüz öfke besliyordu. Harika işlere imza atmaya çabalarken bir yandan da hiçbir şekilde harika olmayan müzik piyasasını idare etmeye çalışıyordu; müzik piyasası onu belli bir kadın kalıbına sokmakta ısrarcıydı. *Blue* albümünü Warner Bros. etiketiyle yayımlandı; şirketin reklam elemanı Stan Cornyn, Mitchell için acı verici derecede cinsiyetçi reklamlar yazdı. Müziğinin ne kadar az kişi tarafından bilindiğini vurgulamak için (yaklaşık 1968 tarihli) bir reklamda JONI YÜZDE 90 BÂKİRE yazmıştı. *Blue*'nun çıkışında yaşanan gecikmeleri açıklamak için yazdığı reklam Mitchell'ı daha da sinirlendirdi: JONI'NİN HAZIRLANMASI UZUN

SÜRER. Warner Bros.'un başının ofisinde sinir krizi geçirdikten kısa süre sonra başka plak şirketine geçti.

Mitchell –gardını almış, talepkâr ve geçimsiz bir halde– konumuza cuk oturan şu inanılmaz sözleri söylüyor:

> Kahramanlarımın çoğu canavar, ne yazık ki hepsi de erkek. Kişiliklerini sanatlarından ayırırsanız Miles Davis ile Picasso hep en büyük kahramanlarım oldular.[160]

Mitchell için hayatı sanattan ayırmak sadece estetik bir konu değildi, hayatta kalması için şart olan bir *bakış açısıydı.* Bir başka deyişle, bu soruna bir seyirci olarak değil, bir sanatçı olarak yaklaşıyordu. Bu açıdan ben de onunla aynı konumdayım. *Nasıl yapacağımı* çözmeye çalışıyorum sadece. Belki de Picasso ile Miles Davis'in canavarlığı, sanat uğruna en kişisel olanın –anneliğin– bir kenara itilebileceği bir yaşam kurmasını sağlayan sıra dışı, hatta ters bir örnek olmuştu. Belki Joni de benim gibi nasıl davranacağını çözebilmek için örnek arayışıyla başka sanatçılara bakmıştı.

Hem belki kahraman olarak geçimsizlikleriyle tanınan iki adamı seçmesi tesadüf değildir; belki onları geçimsizliklerine rağmen değil, tam da *bu yüzden* seçmiştir. Mitchell'ın geleneksel anlamda sevilesi bir karakter olmadığı gerçeğini tekrar vurgulamak istiyorum. *Girls Like Us*'ı okuduğumda Mitchell'ın Carly Simon ya da Carole King'e kıyasla nasıl gıcık birine benzediğini görmek beni kahretmişti ama bunu ilham verici de bulmuştum. Mitchell'ın kitap için söyleşi vermeyi reddetmesi bile ona olan sevgimi artırmıştı. Benim için –taviz vermeyen kadın rol modellerine acilen ihtiyaç duyan bir yazar için– kendini sanatına adamış bir sanatçı örneğiydi o. Kendini beğenmiş görülmekten korkmuyordu. Sevilme ihtiyacı kesinlikle yoktu – hayranlık duyulma, evet ama sevilme, hayır. *Girls Like Us*'ta çok anlamlı, küçük bir ayrıntı var;

Weller, Graham Nash'le tanıştığı zaman Joni onu, "Roy Blumenfeld, Leonard Cohen ve David Crosby'yi tavladığı gibi şarkılarıyla tavladı" diyor. "Kadınsılığına rağmen sevgili adaylarına bir erkek gibi işlerini sundu."[161] Tüm kadın sanatçılar bilir ki bu tür bir kibir *sevilmenizi* sağlamaz.

Mitchell'ın büyük rock çağının tek, tek ama tek gerçek kadın devi olması bir tesadüf mü?

Mitchell büyük sanatçıların yaptığı şeyi yaptı: Kırılgan ve narin eserler üretebilme becerisini tüm gücüyle, şiddetle korudu. Erkeklerin hayatında genelde bunu onlar için yapan bir kadın bulunur; erkek kepenkleri kapalı şatodaki pislik olabilsin diye telefonları yanıtlayan vs. eş. Joni Mitchell kendi kırılganlığını korumak için bir pisliğe dönüştü.

Joni Mitchell gibi kadınlar zor kavramının vücut bulmuş hali gibiler: Hem pislik hem kırılgan oluşları genel işleyişi bozuyor. Mitchell, David Yaffe'in biyografi kitabında açık sözlülüğünün o dönem nasıl radikal bir şey olduğunu, (erkek) dünyanın bundan nasıl uzak durmak istediğini anlatıyor. "*Blue* çok açık sözlü, kırılgan bir albümdü, pop müzikte daha önce karşılaşılmamış bir şeydi bu." (İşte, içindeki pislik kendi kendini övüyor.) Mitchell devam ediyor:

> Çevremdeki erkeklerin hepsi çok gergindi. Nereye bakacaklarını şaşırıyorlardı. Benim adıma utanıyorlardı. Sonra insanlar günah çıkardığımı söylemeye başladı, ondan sonra iyice hedef tahtasına dönüştüm. İnsanlar ipin üzerinden düşmemi bekliyordu sanki.[162]

İlginç bir şekilde erkekler ona, onu durdurarak yardımcı olmaya çalışıyor. Onu koruyabilmek için akıllarına gelen tek yol bu. Mitchell anlatıyor:

> *Blue* ilk çıktığında popüler değildi, etrafımdaki erkekleri şoke etmişti. Kanları donmuştu. Ayrıca rahatsız olmuşlardı. Kris

> Kristofferson bana, "Ah, Joni" demişti. "Bazı şeyleri de kendine sakla." Albümün kırılganlığı ödlerini patlatmıştı.[163]

2018'de Dorothy Chandler Pavilion'ında Mitchell'ın onuruna düzenlenen etkileyici "Joni 75" anma töreninde şarkıcı Brandi Carlile, Kris Kristofferson'la düet yaparak "A Case of You" (Senli Bir Vaka) parçasını söyledi. Onları dinlerken aklımda sürekli Kristofferson'ın "Bazı şeyleri de kendine sakla" sözü vardı. Sonra –her aklıma gelişinde hâlâ tüylerim ürperir– şarkı bitince Carlile tam da bu hikâyeyi, Kristofferson'ın Mitchell'a "Bazı şeyleri de kendine sakla" deyişini anlattı. Carlile seyircilerin arasında Joni Mitchell'ın bir kraliçe gibi ışıldayarak oturduğu yere bakıp, "Müsaadenizle Kris ve burada bulunan herkes adına konuşacağım; teşekkürler, Joni, kendine hiçbir şey saklamadığın için" dedi.[164]

Joni'yi pek sevmeyen annem de *Girls Like Us* kitabını okudu. Kitapta anlatılan Joni'den nefret etti. Aynı anda hem sanatçı hem anne olmanın bir yolunu bulamamasından nefret etti. Onu bencil buldu. Neden kitapta anlatılan bir başka sanatçı olan Carole King gibi olamadığını, aynı anda hem anne hem eş hem sanatçı olamadığını anlayamadı. Neden *taviz veremediğini.* Yine o kelime.

Annem zaten Carole King'in müziğinin de daha iyi olduğunu söyledi. Joni'nin kendini beğenmişliğini çirkin buldu. Birçok insan annemle hemfikir. Tiz sesiyle, "Sana kazaklar örmek istiyorum / Sana aşk mektupları yazmak istiyorum" kupleleriyle ve *santuruyla* dalga geçiyorlar. Şu soruyu sorabilirsiniz herhalde: Kimin müziği daha iyi – Joni'nin mi, Carole'ın mı? İki tarafın da katkıları ayrı ayrı değerli.

Eh. "İki tarafın da katkıları ayrı ayrı değerli." Bu kaçıngan bir söz, yani kulağa eleştirmen sözü gibi geliyor. İnsanların müziğe öznel tepkiler verebileceği ve verdiği yaklaşımını benimsememiz

daha yararlı. Carole da Joni de yaşamöykülerini bildiğimiz için "lekeli"yse –yani mimlendilerse– o zaman kısmen de olsa bu lekeye kendi yaşamöykümüze bağlı bir tepki veriyoruz. 1940 doğumlu, tam zamanlı annelik yapan annem belki de kendini Carole'la özdeşleştirdi; eş, anne ve sanatçı kimliklerini çok güzel bir biçimde, tehditkâr olmayışıyla da güzelliği katlanan bir biçimde bir araya getiren Carole'la. Beni yanlış anlamayın, Carole King'i çok seviyorum, dahası küçük bir çocukken onu tutkuyla sever ve –bakın şimdi– *annemmiş gibi yapardım.*

Ama ben başka bir şey arıyorum. Kendini taviz vermeyen bir şeye dönüştürmeye, kendine güvenmeyi öğrenmeye çalışan kadın bir sanatçı (yani benim) için sorulması gereken önemli sorular ortaya çıkıyor: Nasıl hareket etmeliyim? Nasıl davranmalıyım? Nasıl olmalıyım? Belki Joni, Miles ve Pablo'yu örnek aldıysa ben de Joni'yi örnek alabilirim.

Kendimi bir sanatçı olarak görme cesaretini topladığımda –bu soruları sorma cesaretini topladığımda– zaten ihtiyaçlarının sonu gelmeyen dünya tatlısı iki çocuğum vardı ve benim için onları terk etmek kesinlikle bir seçenek değildi. O yüzden Joni'nin bebeğini nasıl evlatlık verdiğini not etmiyordum; ama nasıl acımasızca ilerlediğini, nasıl zor ve umursamaz olduğunu not ediyordum. Ona bir rol modeli olarak ihtiyacım vardı, yakıcı bir kuyrukluyıldıza benzeyen sanat hayatının açtığı yola ihtiyacım vardı; sıcaklığı belki kısmen de olsa kadınların asla vazgeçmemesi gereken şeyden çoktan vazgeçtiği gerçeğinden geliyordu. Hikâyesini okuyunca galeyana geldim. Ne yapacaktım bilmiyordum. Ama bir kez daha öğreniyordum ki haklılığını ortaya koymaya dair vahşi bir dürtü, sanat yapmakla aynı şeydi. Benim için.

Joni Mitchell'ı düşününce aklıma kayıp kızı geliyor. Doris Lessing'i düşününce aklıma terk ettiği çocukları geliyor. Bu lekenin

benim için eserlerini bozduğu anlamına mı geliyor? Yoksa –korkutucu bir düşünce– güzelleştiriyor mu?

Marfa'daki evde oturup gözlerimi kapatarak Doris Lessing'in çocuklarını bırakışını hayal ettim. Soyut bir görsel gibiydi zihnimdeki resim, karikatürize bir hali vardı: Lessing uçakta, valizini sıkı sıkı tutmuş, roman, en küçük çocuğu. Altında iki tane *terk edilmiş çocuk*, Afrika haritasının ortasında bir başlarına duruyorlar.

Zihnimin ayrıntılara girmek istemediğini fark ettim.

Lessing de ayrıntılara girmek istemiyordu. *Under My Skin* adlı anı kitabında, zihnin gerçeği reddedişini anlatıyor:

> Gideceğimi biliyordum. Ama aynı zamanda bilmiyordum da, affedilemez bir suç işleyip iki küçük çocuğu geride bırakacağım, diyemiyordum.

Daha sonra bu terk edişi nasıl bir mantık çerçevesine oturttuğunu anlatıyor:

> İki çocuktan –bu tür durumlarda kullanılan formülle– durumu anlayacak yaşa gelene dek tamamen kopmak daha iyi olur gibi hissetmiştim – hâlâ öyle geliyor. Kendimi, kendime ait bir evde hayal ediyordum ama bu yöntem sadece bir ev ya da daire anlamına gelmiyordu, daha ziyade bir yere kök saldığım hissiyle ilgiliydi, neresi olduğu önemli değildi; kök salmak da para ya da saygınlık anlamına gelmiyordu ama *onları terk edişimi açıklayacak bir kimlik yaratmam lazımdı* [italikler bana ait].[165]

Terk edişi açıklayacak şey bu yeni kimlik; "sanatçı" denen kimlik. Çember, Martha Gellhorn'a dönüşle tamamlanıyor: "Bir erkeğin bu kadar korkunç bir insan olduğu gerçeğini telafi edebilmesi için çok büyük bir dâhi olması gerekir." Sanatçı aslında nasıl boktan bir kişi olduğu gerçeğini örtmek için "büyük" oluyor – görünüşe göre bu durum kadınlar için de geçerli.

(Mitchell için de parçalarının muhteşemliği, bebeğini evlatlık vermesi karşısında bir tür denge kuruyordu – bunun illa başarılı bir denge olduğunu söylemiyorum.)

Afrika'dan ayrılan Doris Lessing bir masal kahramanı gibi: Sanatçı Olmak İçin Çocuğundan Vazgeçen Kadın. Masallara, kıssalara, efsanelere ihtiyaç duyuyoruz çünkü basit, geniş, çarpıcı fırça darbeleriyle yaşamlarımıza hükmeden ahlaki çatışmaları resmediyorlar.

Gerçekte elbette bu kadar belirgin niyetleri olmuyor insanların. Lessing kaybettiklerini telafi edebilmek için mi kendini geçimsiz bir dâhiye dönüştürdü? Ya Joni Mitchell? Hiç sanmıyorum. Onların dehası doğuştan gelen bir şeydi, tanrıların bir hediyesiydi, esrarengiz bir kaynaktan akan bir güçtü.

Ben hiçbir zaman onlardan –bir dâhi– olmayacağım ama yazabilmek için gereken o demir parçayı içselleştirebilmek adına hayatlarını okuyorum. İşimin başına geçmemi sağlayabilecek küçük, insani terk edişleri yapabilmek adına.

Marfa'daki yedinci sabahımda ilk defa Chinati Vakfı'na gittim. Bu ziyareti hak edecek kadar kelime yazdığımı hissetmiştim. Kelime sayısıyla böyle cezai bir ilişki kurmak tam benlik. Ama aynı zamanda sanatçı Donald Judd'ın arkasında bıraktığı geniş bir müze yapısı olan Chinati'ye gitmeye tuhaf bir şekilde çekiniyordum. Gerçek seyircilerin, hacıların arasında davetsiz bir misafir gibi hissediyordum. Girişte kaydımı yaptırıp Judd'ın "15 untitled works in concrete" (15 isimsiz beton eser) işine bakmaya gittim; bu büyük beton kutu serisi –aynı anda hem ağır hem hafiflerdi– vakıf arazisinin sınırındaki bir vadide duruyordu.

YILANLARA DİKKAT EDİN yazan tabelalarla dolu toprak bir patikada yürüdüm. Ama yılanlara dikkat etmedim. Onun yerine devasa beton heykel sırasına baktım; büyük bir ciddiyetle çimlerin

üstünde yürüyen gri bir fil sırasını andırıyorlardı. Bir sanat deneyimi yaşamaya çalışıyordum. Bazen minimalizm kuşkuyu bir kenara koyup farklı tür bir çaba göstermeyi gerektiriyor, bunun için de yoğun bir şekilde odaklanmak zorunda kalıyorum. Herhalde sanatı gerçekten anlayan insanlar bunu yaşamıyordur.

Botuma dikenli bir ot battı. Tek ayak üstünde durup otu çıkarmak için debelendim. Tepede sert öğle güneşi parlamaya başlamıştı. Kendimi büyüleyici bir deneyime hazırladım.

Sanatın koruyucu azizi Donald Judd'ın buraya 1980'lerin başında yerleştirdiği anıtların arasında yavaş yavaş yürüdüm. Acaba yalnız hissediyor muydu, diye düşündüm. Ben biraz yalnız hissediyordum.

Ortama sessizlik hâkimdi, sadece ağaç sırasının arkasında kalan küçücük otobandan hafif bir araç uğultusu duyuluyordu. Bu anıtların gölgesinde yürüyor, mavi gökyüzünden geçen bir akbabaya bakıyordum ki beynimin kadim bir bölgesi *aşağı bak* diye çığlık attı; aşağı bakınca önümde sarmal halinde kocaman, iri bir yılan gördüm.

Vücuduma ânında ter bastı. Yılan teriydi bu, yılanla karşılaşma anlarına has bir ter, dünyada insanlığın tarihi kadar eski bir ter, hayatım boyunca vücudumda duran ve yılanın tetiklemesine özel ıslaklığını salmak için bu ânı bekleyen bir ter.

Belki de ölüdür, diye umut ettim. Beklentime yanıt verircesine kıvrandı.

Sonra açılıp kayarak benden uzaklaştı, inanılmaz uzundu ve olay yaşandığı gibi bitti. Yılan, yakındaki bir Judd heykelinin gölgesine gitti ve monolitin kenarına kıvrıldı. Gri devlerden oluşan sıraya baktım. Bütün yapılar yılanların, hatta –ah, ne dehşet verici bir düşünce!– *yılan yuvalarının* üstünde mi oturuyordu?

Akla gelebilecek en iyi metafordu bu; insanı utandıracak denli kusursuzdu. Bu devasa ve ağır eser, sanatsal hırsların ve başarıların

kusursuz bir örneğiydi. Kaynak, zaman ve başkalarının desteğini gerektiren bir eserdi. Judd'ın kendisine inanmasını gerektiren bir eserdi. İşte bunun altında yılanlar yatıyordu. Benjamin'in yanlış alıntılanan sözünün absürt derecede gerçek bir yorumu gibiydi: "Bütün büyük sanat eserlerinin altında bir barbarlık yığını yatar." Bu barbarlığın illa tecavüz ya da taciz gibi aleni bir şey olması gerekmiyor – bu sadece kaynak kullanımı da olabilir. Bencillik. Cüret. Şans. Adına ne demek isterseniz.

Otoparka doğru tabanları yağladım; arabama varınca dönüp "15 untitled Works in concrete"e baktım. Karşımdaki manzara pak ve yalındı: mavi gökyüzü, kırmızıya çalan toprak, gri yapılar. Bir çocuğun çizdiği resim gibi. Sanki Donald Judd kendini silmişti ve geriye sadece iradesi kalmıştı, esrarengiz ve anıtsal bir şekilde manzaraya işlediği iradesi.

11. BÖLÜM

LADY LAZARUS

VALERIE SOLANAS, SYLVIA PLATH

Marfa'dan ayrılıp eve döndüm. Ergen çocuğuma sarıldım ve sonunda her şey yoluna girdi. O komik, akıllı, düşünceli çocuğa sarılınca, Laurie Colwin'in diyeceği şekilde fırından yeni çıkmış bir ekmek gibi iyi hissettim. Terk edici dönmüştü!

Şimdi 2018 yılındaydık ve sürekli kötü haberlere maruz kalan insanların dönüştüğü türde bir seyirci olmaya alışmıştım: Olan bitenleri nöbet tutma sorumluluğuyla takip etmem gerektiğini hissediyordum. Bu sorumluluk hissinin sonu kaçınılmaz olarak hayal kırıklığına çıkıyor: İnsan haberleri takip etmenin hiç ama hiçbir işe yaramadığını fark ediyor. Sonra her mide bulandırıcı haber döngüsüyle sil baştan.

Tekli koltuğum manzarayı görebilmek için cam kenarında duruyordu. Brett Kavanaugh* duruşması başladığında koltuğu televizyona çevirip adamın kibir gösterisini seyrettim. Aklımda kalan şey, camlara vuran yağmur damlaları ve gözlerime inanamamam oldu.

Öfkeden kuduran –ama sanki özel olarak eğitilmiş gibi sırıtan– Kavanaugh oturduğu koltuğu tamamen kaplıyor, pençeleriyle not

ABD Başkanı Donald Trump'ın Yüksek Mahkeme üyeliğine aday gösterdiği, hakkında cinsel taciz iddiaları ortaya atılan yargıç. (yay.n.)

klasörlerini karıştırıyor, alnı ters bir büyük T harfi şeklinde kırışacak denli sert bir şekilde kaşlarını çatıyordu. Bir yogi gibi haşin bir şekilde nefes alıp veriyor, sertçe çektiği nefesini bir boğa gibi dışa soluyordu. Etrafını kadınların beyaz yüzlerinden oluşan bir deniz sarmıştı; Kavanaugh bir fırtınaymış gibi çeşitli duygularla dalgalanıyordu bu yüzler.

Kavanaugh herkesle her konuda çatışmaya hazırdı. Tehditkâr, kavgacı, *acımasız* bir edayla konuştu: "Ben iyimser bir adamım. Her zaman dağın güneş gören tarafında durmaya çalışıyorum." Bu öyle psikotik, öyle saçma bir laftı ki Cumhuriyetçilerin aralarında gizli bir işaret olduğuna emindim; gerçekten de George W. Bush'un, kendisinin de İsa gibi (belki tanırsınız) yeniden dirileceğini ima etmek için sık kullandığı bir ifadeydi bu. Kavanaugh aynı lafı sarf etmişti.

Belli ki kafayı yemişti. Yine de, günler geçtikçe Yüksek Mahkeme'ye alınacağı da aynı şekilde belli olmaya başladı. Salonun dışındaki müdahaleler, beyaz başlıklı eylemler, isyanlar, hesaplamalar, hiçbiri durumu düzeltmeyecekti. Hele televizyon seyretmek hiçbir işe yaramayacaktı. Yine de seyretmeden duramıyordum. Seyrettikçe büyük bir çaresizlik hissiyle doluyordum. Birilerinin bir şeyler yapması gerekiyordu!

"Öfke, güçsüzlerin hissidir" demişti terapistim bana 1990'ların ortasında bir zaman.

Dişil öfke artıyor, kendini dışa vurmanın yolunu arıyordu.

Erkek sanatçıların şiddetinin bir hikâyesi var. Hikâye şu: Erkek, kendinden büyük güçlere, kontrol edemediği güçlere maruzdur. Bu güçler bazen iyice coşar ve erkek yoldan çıkıp bir suç işler. Üzücü bir durumdur bu ama bu güçlerin aynı zamanda onu büyük bir sanatçı yaptığını biliriz.

Kadın sanatçılar şiddet faili olduğunda ne tür bir hikâye anlatıyoruz? Herhangi bir hikâye anlatıyor muyuz? Yoksa kadın şiddeti sanatçının yaşamöyküsünün ortasında duran, sanatını anlayabilmek için kenarından korka korka ilerlememiz gereken bir kara delik mi?

Dişil şiddetin diğer şiddet türlerinden farkı yok; çünkü kadınlık doğuştan gelen bir özellik değil, hepimizin mutabakata vardığı bir konu ve mutabık olduğumuz yanlarından biri şiddet içermediği. "Kadın doğulmaz: Kadın olunur" diyor Simone de Beauvoir.[166] Bu "oldurulan" kadın da yumuşak başlı, taviz veren, şiddetten uzak duran bir canlıdır.

Mutabık kaldığımız *oldurulan kadın* bağlamında, dişil şiddet düşünülemez bile. Bir boşluk vardır bu noktada. Sohbeti sona erdirir. Zihin dişil şiddetten çekinir, istemsizce başka yöne döner; kötü muamele görmüş bir köpeğin yüksek seslerden korkması gibi. Çocuğun havaya kalkan el karşısında sinmesi gibi. Evet, tam olarak böyle.

Valerie Solanas, 1966'da New York'a, "bütün ahlaksızlığını" sergileyeceği bir sahneye dönüşecek şehre taşındı. Otuz yaşındaydı, zorlu bir geçmişi olmuştu. New Jersey'de büyümüş, babasının cinsel tacizine uğramıştı. Maryland Üniversitesi'ne gitmiş, sonra Minnesota Üniversitesi'nde bir yıl psikoloji yüksek lisansı okumuştu. Farklı anlatılara göre ya okuldayken ya da sonrasında fahişelik yapmıştı.

Greenwich Village mahallesine yerleştikten sonra Solanas *Up Your Ass* (Kıçına Girsin) diye harikulade bir şekilde kendine ithaf ettiği bir oyun yazmıştı. Sonra, 1967'nin ilk aylarında bir noktada hayatını değiştirecek kitabı yazdı: *SCUM Manifesto.*

"SCUM"ın açılımı Society for Cutting Up Men'di (Erkek Doğrama Cemiyeti). Manifesto, gezegeni erkeklerden temizlemek için bir çağrıydı. Şu cümleyle açılıyor:

> Bu toplumda hayat, en iyi halinde bile can sıkıntısından ibaret olduğundan ve toplumun hiçbir tarafı kadınlara uygun olmadığından; uygar-kafalı, sorumlu, heyecan arayan dişilere, hükümeti yıkmak, para sistemini bertaraf etmek, her alanda otomasyonu kurumlaştırmak ve eril cinsi yok etmekten başka çare kalmıyor.[167]

Para, iş ve erkeklerden kurtulun, geriye yaşamaya değer bir toplum kalır. Gençlerin dediği gibi, bunun nesi yalan? Solanas belki farkında olmasa da çağının başka düşünürleriyle benzer görüşlere sahipti, en azından para ve iş konusunda. Solanas'ın Marksist durumcu enternasyonal hareketinin bir parçası olduğuna dair herhangi bir kanıt yok ama olsaydı, kendisi manifestosunu yayımlamadan birkaç yıl önce Marksist kuramcı Guy Debord'nun Paris'in duvarına yazdığı çok konuşulan grafittiyi bilirdi: *NE TRAVAILLEZ JAMAIS*. Asla çalışma. Batı toplumunun temeli, tebeşirle karalanmış birkaç kelimeyle reddediliyor. Solanas da manifestosunu benzer radikallikte bir dürtüyle yazmış, sonra fena halde... alabora olmuş, Marksizm'den ve uygulanabilir bir devrim hayalinden uzaklaşmıştı.

Eleştirisi, erkeklik halinin psikolojik bir okumasına dayanıyordu – belki de bir yıl yaptığı yüksek lisans etkilemişti onu. Solanas'a göre, "Her erkek derinden derine bir boka yaramadığını" biliyor.[168] Solanas'ın erkeği, yetersizliğini bertaraf etme çabasıyla ailesine, ofise ve başlattığı savaşlarla dünyaya hükmeder. "Erilin gerçekleştirebileceği herhangi bir gerçek toplumsal devrim mümkün değildir" diye yazıyor Solanas, "çünkü tepedeki eriller statükonun sürmesini ister ve aşağıdaki erillerin bütün istediği yukarıdaki eril olmaktır... Eril, teknoloji onu zorladığında, başka seçeneği olmadığında veya 'toplum', değişmezse öleceği bir noktaya geldiğinde değişir ancak. Şimdi bu aşamadayız; eğer kadınlar kıçlarını hızla kaldırmazlarsa hepimizin ölmesi işten bile değil."[169] Bir kez daha sanki tam da günümüzü anlatan bir düşünceyle karşı karşıyayız;

baştaki kişilerin her şeyi ellerine yüzlerine bulaştırdığı ve biz geri kalanların kıçlarımızı hızla kaldırmamız gerektiği gerçeğini derinden hissediyoruz. Gördüğünüz gibi insan Solanas'tan alıntı yapmaya başlayınca bir türlü duramıyor çünkü çoğunlukla çok haklı.

Solanas için kıçlarımızı hızla kaldırmak, erkeklerden kurtulmak demekti. Bu görev bütün kadınlara verilemezdi; sadece SCUM olanların –"kendilerini rahatsız edenlere bir tokat aşkeden nefret dolu, vahşi kaltaklar"–[170] altından kalkabileceği bir görevdi. Manifesto insanın başını döndürüyor. Bir an Solanas'ın öfkesine katılarak başınızı sallıyor, diğer an kıçlara buz maşası sokmaktan bahsederken, "Buraya nasıl geldik?" diyorsunuz.

Solanas manifestoyu teksirle çoğaltıp sokakta sattı. (Mary Harron'ın 1996 tarihli *I Shot Andy Warhol* [Andy Warhol'u Vurdum] filminde Solanas'ı kadınlardan 15, erkeklerden 50 sent alırken görüyoruz, tam bir materyalist gibi, kendini hiçbir zaman Marksist olarak tanımlamasa da.) Aynı dönemde Solanas Andy Warhol'a *Up Your Ass*'in bir kopyasını vermek için Factory'ye daldı; Warhol oyunun yapımcılığını üstlenmeyi reddetti. Ama Solanas'ın bir süre Factory'de vakit geçirmesine izin verdi; onu *I, a Man* (Ben, Bir Erkek) filminde oynattı. Paranoyası giderek artan Solanas, Warhol'u *Up Your Ass*'le ilgili sıkıştırıp durdu, elyazmasının Warhol'da olması Solanas'ı kaygılandırıyordu. Eserini çalıyor olabilir miydi Warhol?

Solanas sokaklara çıkmaya, manifestosunu, vücudunu satmaya, hatta saat başı 6 dolara keyifli bir sohbet satmaya devam etti. Şansa, Nabokov, Burroughs ve Miller'ı basan Olympia Yayınevi'nin başındaki efsanevi asi, Maurice Girodias'ın bir reklamını gördü.[171] Girodias yeni yazarlar arıyordu, Solanas'la bir kitap yazması için anlaştı. Yakında kitabı yayımlanacak bir yazar olma düşüncesi Solanas'ın çok hoşuna gitti ama kısa süre içinde sözleşmedeki görünürde kısıtlayıcı olan hukuk diline kafayı taktı. (Aslında standart bir sözleşmeydi.)

İnsan onu yatağında bir o yana bir bu yana dönüp dururken hayal edebiliyor; ona karşı olan erkeklere sinirli, kadınlık efsanesine katılmayı reddettiği için yalnız kalmış.

Aciz, öfkeli.

3 Haziran 1968 günü Solanas şehrin sokaklarında yürüyordu; kolunda bir kilim çanta, içinde bir kâğıt poşet, onun içinde de bir değil, iki tabanca vardı.[172]

Bu ayrıntı beni inanılmaz etkiliyor. Neden tabancayı pantolon cebinde ya da belinde taşımıyordu? Kâğıt poşet sanki el çantası yerine geçiyordu, en dişil aksesuarlardan biri olan *kol çantasının* bütün çağrışımlarıyla birlikte kaba, çirkin bir taklidi gibiydi. Solanas, fallusu vajinanın içine koymuştu, penetrasyon niyetiyle değil ama elindeki güçle ne yapacağını bilememiş gibi.

Çanta aynı zamanda tabancayı bedeninden uzak tutmanın bir yoluydu. Şiddet eylemini her an gerçekleştirebileceği bir şey olarak yanında taşıyordu. Onun bir *parçası* değildi.

Solanas o gün birkaç yere uğradı. Girodias'ın ofisine gitmiş olma ihtimali var ama kimileri bunun olay sonrası Girodias tarafından başlatılan bir söylenti (ya da efsane) olduğunu düşünüyor.[173] Eylem, yine yüksek topuk cesaretinden ziyade ister istemez eril bulduğum bir güce beceriksizce sahip olma çabası gibi geliyor bana. Manhattan'da dolaşıp vuracak birilerini ararken bu fallik nesneyi kahverengi bir kâğıt poşetin içinde, kendinden ayrı tutuyordu.

Factory'de Warhol'u göğsünden vurdu. Sanat eleştirmeni Mario Amaya'yı da vurdu – zavallı adamı herkes unutuyor. Sonra tabancayı Warhol'un menajeri Fred Hughes'a yöneltti; Hughes öyle ifadesizce konuştu ki Warhol'un filmlerinden alıntı yapıyor gibiydi: "Aa, asansör bu kattaymış. Hadi binsene Valerie." Valerie asansöre bindi. O akşam gidip polise teslim oldu.

Kurban seçimindeki hata, bunun nasıl amaçsız bir eylem olduğunun iyice altını çiziyor. Dünyayı erillikten arındırmak için akla gelecek ilk isim Warhol –gey ikon, anti dâhi, normları yıkan, hatta belki de Wilde'ın ruhsal vârisi sayılabilecek bir isim– değil.

Her halükârda Warhol yaşadı, Solanas da üç yıl hapis cezası aldı. 1970'lerde psikiyatri koğuşlarına girip çıktı. 1980'lerde hâlâ marjinal bir hayat yaşıyordu, uyuşturucu bağımlısıydı ve geçimini seks işçiliğiyle sağlıyordu. 1988'de San Francisco'nun Tenderloin mahallesindeki bir otelde amfizem ve zatürreden öldü.

Diğer yandan *SCUM Manifesto*'nun uzun ve parlak bir yaşamı oldu. Girodias kitabı 1968'de *Realist* dergisinin yayıncısı Paul Krassner'ın önsözüyle yayımladı. Florynce Kennedy, Ti-Grace Atkinson ve Robin Morgan gibi feminist hareket liderleri Solanas'ın önemli bir yeni ses olduğunu söyledi. 1970'te Morgan manifestoya *Sisterhood Is Powerful* (Kız Kardeşlik Güçlüdür) adlı ses getiren antolojisinde yer verdi. Girodias kitaba 1970 ve 1971'de iki baskı daha yaptı. 1977'de Girodias'ın yaptığı küçük düzeltiler yüzünden paniğe kapılan Solanas, kendi "DOĞRU Valerie Solanas baskısı"nı yayımladı. 1983'te Londra'daki Matriarchy Study Group (Anaerkillik Çalışma Grubu) kitabın haklarını aldı; kitap o günden bu yana baskı yapıyor. (San Francisco'daki AK Press, 1966'da Freddie Baer'in harikulade bir sonsözüyle kitabın bir baskısını yayımladı.)

Solanas, manifestonun rüzgârıyla geri kazandığı itibarını koruyor. Erkek Doğrama Cemiyeti artık o kadar da doğramacı bulunmuyor. Erkek Doğrama Cemiyeti radikal, queer, sınırları zorlayan ve kendini öteki olarak tanımlayan bir cemiyet. Erkek Doğrama Cemiyeti'nin kendi eğitimli gazetecileri, kendi üniversite bölümleri, kendi müzik grupları ve filmleri var. Ta 1993 gibi erken bir tarihte, kültür eleştirmeni B. Ruby Rich, *Voice Literary Supplement*'ta yayımlanan "Manifesto Destiny" (Manifesto Kaderi) başlıklı makalesinde Solanas'ın nasıl giderek çağı yansıttığını anlatıyordu.

"1990'lar Riot Grrrls'ün, Lesbian Avengers'ın, Thelma ve Louse'in, Aileen Wuornos vakasının, Lorena Bobbitt'in çağı" diye yazıyordu. "Solanas'ın bütünüyle çağımıza has bir yanı var, sadece eylemiyle değil, metniyle de."[174]

Rich bir uyumdan bahsediyor: Eylem ile metin eşit öneme sahip, karşılıklı dengede duruyorlar. Dünya Solanas'ı böyle değerlendirmiyor –Harron'ın filminin başlığı, *I Shot Andy Warhol* (Andy Warhol'u Vurdum) çok güzel özetliyor durumu– Solanas silahlı saldırıyla hatırlanıyor.

Ama Solanas metninin, eylemi kadar önemli olduğuna inanıyordu.

Solanas'ın kelimeleri, sanatı sanatçıdan ayırma sorununa tuhaf bir şekilde yeni bir bakış açısı getiriyor: Manifesto, silahlı saldırıyı haklı çıkarıyor mu? Ya da silahlı saldırı elyazmasının tezini kanıtlıyor mu? Solanas'ın *kendisi* manifesto mu? Ya da silahlı saldırı mı? Metin mi, eylem mi? Kelime mi, kadın mı?

Elbette bu soruları asla yanıtlayamayacağız çünkü manifestoyu hiçbir zaman silahlı saldırı olmadan okuyamayacağız. Solanas eylemiyle bütünleşmiş durumda. (Bu bağlamda *groupie*'leriyle yatan rock'çıların, sahneden inince boş vakitlerinde yaptıkları hareketler müzikleri kadar önemli olan erkeklerin uzaktan bir kuzeni gibi.)

"Manifestomu okuyun. Size kim olduğumu anlatacak."

Solanas neden manifestosunun insanlara kim olduğunu anlatacağını düşünüyordu? Çünkü eylemi amacına ulaşmamıştı: Öfkesini dile getirmeye yaramamıştı. Hedefini ıskalamış, mesajı iletememiş, gülünç duruma düşmüştü. Öte yandan manifesto, öfkesini kelimelere döküyordu.

Bir şeyler yapma ihtiyacı, gerçekten bir şey yaptığında tatmin olmamıştı. Onun yerine o arzu, bir devrim vaadi taşıyan manifestonun teleolojisinde dile gelmişti.

SCUM Manifesto'yu okurken aklıma bir soru takıldı: Sylvia Plath kendini gazla öldürmek yerine Ted Hughes'u vursaydı ne olurdu? Onun eserlerine nasıl yaklaşırdık?

Solanas gibi Sylvia Plath de yaşamöyküsünden bağımsız okunamayan sanatçıların şaşırtıcı derecede kusursuz bir örneği. Sanatı sanatçıdan ayırmak için ne kadar uğraşırsak uğraşalım *Ariel*, Plath'in meşhur ölümünün meşhur hikâyelerinden oluşan kâğıttan kanatlarla uçarak yanımıza konuyor. Plath bir yazar olarak kendi yaşamöyküsüne hapsolmuş durumda. Biz de onunla birlikte orada hapisiz. Bu hapis hali bizim tercihimiz değil. Ama öyle.

"Plath" adını duyduğumuz anda peşi sıra düşünceler üşüşüyor zihnimize: fırın, çocuklar, güzellik, Ted Hughes, aynı zamanda şiirler – eğer şiir okuruysak tabii. Eğer şiir okuru değilsek geri kalanları düşünüyoruz. Ama her iki durumda da kendi hayatına böyle şiddet içeren bir şekilde son verişi istesek de istemesek de zihnimizi meşgul ediyor.

Bu hapis hali, Sylvia Plath'i leke savı için emsal vakaya dönüştürüyor – eser, kaçınılmaz bir şekilde değişiyor. Plath'in hayatına dair bildiklerimiz aslında istemsizce öğrendiğimiz şeyler; yine de Plath çalışmalarının büyük bir kısmı, birçok akıllı insanın başka birçok akıllı insana intiharını unutmaları için bağırmasından, sonra o diğer akıllı insanların kısaca, "Unutmaya çalışıyorum ama unutamıyorum!" diye feryat etmesinden oluşuyor.

Şair Ruth Padel, *The Independent*'ta şöyle bir nasihat veriyor:

> [Plath'in] şiirlerini okumanın bazı yolları diğerlerinden daha aydınlatıcı oluyor. Bir köşede "Hayat Açısından Okumalar" ya da "Yaşamöyküsü Okumaları" duruyor; öteki köşede ise "Şiir İçin Okuma" duruyor ki şairlerin asıl zevk aldığı ve bir şeyler öğrendiği okuma türü bu.[175]

İki okuma yolunun –"hayat açısından" ve "şiir için"– birbirinden ayrıştırılabileceği düşüncesi absürt. Şiirleri değerlendirmenin

bu iki biçimi Padel'ın ima ettiği gibi ringe çıkmış iki boksör mü? Herhangi makul bir insan aslında zıt köşelerde durmadıklarını görebilir – yanlış bir ayrım bu. Evet, gerçek Plath'in efsaneleşmesi eserlerini okumamızı etkiliyor; evet, aslında odağımıza eserlerin kendilerini almalıyız; evet, bazen efsaneler ciddi, yakın okumaları zorlaştırıp engelleyebilir. Yine de *daha doğru* bir okuma yolu olduğu düşüncesi başlı başına saçmalık.

Plath bu tür sitemkâr eleştirmenleri çekiyor gibi – biz geri kalanlara okumaları nasıl yapmamız gerektiğini söylemeye can atan, kendilerini yargıç olarak atayan eleştirmenleri. Padel ve Padel gibilere yanıt olarak hadi Plath'in bir okurunu hayal edelim. Sözgelimi, üzüntüsünü ölümcül (ve şiddetli) bir olaya dönüştüren bu kadın şaire ilgi duyan bir genç kız olsun. Şairin kızı cezbetmesinin bütün *sebebi* intiharı; çünkü bu tanıdık olan ama ağza alınamayacak bir şeyin eyleme dökülmesi. Hayali genç kızımız Plath'in yaşamöyküsünden *Sırça Fanus*'a ulaşıyor, oradan *Ariel*'a geçiyor; burada kitabın daha kolay akan, daha öfkeli satırlarına hayranlık duyuyor, erkekleri yemek hava yutarcasına, Babacığıma doğrudan seslenmeler. Bir başka deyişle, Plath'in yaşamöyküsünden eserlerine kendi zamanında geçiyor. (Okur, bu kızın ben olduğumu öğrenmek sizi hiç şaşırtmayacaktır. Belki siz de böyleydiniz.) Bu durum kızın okumasını "daha az aydınlatıcı" mı yapıyor (bu arada bu söz tipik bir muğlak eleştiri dilidir, zor durumlara düşmemek için kullanılan bir üsluptur)?

Solanas gibi Plath'i de şiddet eyleminden bütünüyle ayrı düşünemeyiz. Her iki eylemin de anlamı var, en azından benim için: Plath'in intiharı ile Solanas'ın Warhol'u öldürme teşebbüsü, 1960'ların iki büyük feminist şiddet eylemi olarak görülebilir. Plath ile Solanas'ın feminist hareketin iki farklı yönünü temsil ettiği söylenebilir. Bir yönü içe dönme ve kendine bakmakla ilgili, öteki ise siyasi eylemle.

Plath ilk kategoriye ait. Kadınlar erkek egemen bir toplumda mutsuzluklarını ve deliliklerini dile getirmeye çalışıyordu. Konuşuyor, iç dünyalarına dönüyor, başka kadınlara tanıklık yapıyorlardı. Anı kitapları yazıyor ve bilinç yükseltme gruplarına katılıyorlardı. Plath'in yazıları bu söylemlerden önce gelmesine rağmen bunların bir parçası.

"Günlük tutma" ifadesinin edebi anı yazarlarının tüylerini ürpertmesi gibi (inanın bana öyle) Plath'in de eserlerinin "bilinç yükseltici" bulunmasını yuhalayacağına eminim. Yine de eserleri böyle bir dürtüyle dolu – itiraflar, samimiyet, kişisel konular.

Solanas'a gelince; onun durumunda tek mesele, bilinç yükseltme gruplarından çok daha önce gelmesi değil. İnsan denk gelseydi bile bu gruplara inanılmaz burun bükeceğini hissediyor. Solanas harekete geçmeye inanıyordu. "Erkekleri Doğrama Cemiyeti'nin, beyni yıkanmış milyonlarca pisliğin uyanmasını bekleyecek sabrı yok." *SCUM Manifesto* bir tür anti anı kitabı gibi.

Solanas içe dönüp kendi hislerine ve deneyimlerine odaklanmak yerine bakışlarını dışarıya, dünyaya çevirip insanların harekete geçmelerini talep etti. Bir savı ve bir planı vardı.

Erkek Doğrama Cemiyeti'ndeki kız kardeşlerini enerji dolu, güçlü bir kabile olarak görüyordu Solanas; "ilk" kadınlardan, "yani egemen, emniyetli, kendine güveni tam, berbat, vahşi, bencil, bağımsız, gururlu, heyecan peşinde, bildiğini okuyan, küstah ve kendini evreni yönetmeye layık gören, bu 'toplum'un sınırlarına kadar özgürce gitmiş ve onun sunabildiklerinin ötesinde bir şey aramaya hazır olan"[176] kadınlardan oluşan bir kabile. Bana göre manifestonun en acı veren ve en güzel noktası burası. İnsanın zihninde birahaneler ve yumruklaşmalar, ıslak öpücükler ve arabayla kaçak turlar canlanıyor. Ama Solanas bildiğimiz kadarıyla herhangi bir ütopik kız çetesine üye değildi. Lezbiyenliğine bile değinmekten kaçınıyordu. Erkek Doğrama Cemiyeti'ne ait kız kardeşleri yoktu. Yalnızdı.

Kitabın Verso baskısının önsözünde, akademisyen Avita Ronell (kendisi de bir noktada Bölüm IX* üzerinden cinsel taciz vakasına konu olacaktı) Solanas'ı son derece doğru bir yaklaşımla tarikat lideri David Koresh'le aynı kefeye koyuyor; "dünyadan kopmuş, yazıtlarıyla baş başa kalmış"[177] iki devrimci olarak tanımlıyor ikiliyi.

Bir manifestonun bir hedefi olur, bütün devrimci eylemleri gerçekleştirdikten sonra tahminen ulaşacağınız bir cennet parçası. Solanas'ın hedefi, küresel katliamdı ama aynı zamanda samimi kadın yoldaşlığı fantezisiydi. Onun cennet parçası dertsiz tasasız kadınlarla doluydu. Aynı zamanda devriminin gerçekleştirilemeyecek denli büyük çaplı hedefi yüzünden kendini asla mutlu olamayacak bir konuma getirdi. Solanas, ancak siyasi ihtiyaçları karşılandıktan sonra mutlu olabileceğini söylüyor. Bu asla gerçekleşemeyeceğine göre tek başına acı çekmekte son derece haklı oluyor.

Solanas'ın manifestosu bir anlamda gerçekleştirdiği şiddet eylemi gibi güçsüzlüğünün bir göstergesi. Hayal ettiği devrim, asla başlayamayacağı kadar büyük bir devrim. Evet, bir erkeği vurdu Solanas ama bu görünürde militanca sayılabilecek hareket bile kırılganlık ve şüpheyle doluydu. Solanas manifestoda, karanlıkta sessizce ve acımasızca saldıran kararlı bir kadındı. Gerçek hayattaki silahlı saldırısı ise metin ile eylemi birleştiren temel bir amaçtan yoksundu. Boşta dalgalanıyordu.

SCUM Manifesto, derin kırılganlıklar içeren ve güçlü bir sesle yazılmış bir belge. Hayatı acı dolu bir kadın tarafından yazılmış, vahşi bir silahlanma çağrısı.

Polemikçi Solanas, sonunda bir anı kitabı yazarına dönüşüyor. Plath de benzer bir dönüşüm geçiriyor mu? Onun itiraf dolu hassas şiirlerini de küçük manifestolar gibi okuyabilir miyiz? "Erkekleri yiyorum, hava yutarcasına" dizesini başka nasıl okuyacağız ki?

Amerikan Anayasası'nın, okullarda cinsiyet ayrımcılığını yasaklayan bölümü. (ç.n.)

Bakın, Plath'i Solanas'la eşleştirmenin sinir bozucu olduğunu anlıyorum. Plath'in büyük bir sanatçı ve saygın bir isim olduğunu, Solanas'ın ise "büyük olmayan" bir sanatçı olduğunu, hatta bir sanatçı bile zor sayılacağını biliyorum. Dahası, Solanas'ın gerçekten bir canavar olduğunu, Plath'in ise olmadığını anlıyorum.

Ama ikisi de şiddet eylemleriyle lekelendi. İkisi de öfke ve güçsüzlüğün metal dişlilerini kenetledi. İkisi de kendini işlerinde bir açmazda buldu.

Metinleri, erkeklerin olmadığı ama buna rağmen erkeklerle tanımlanan yerler. Özgürlüğün özgür olmadığı yerler. Erkek şiddetinin olmadığı dünyaların hayalini kuruyorlar ve hayalleri hâlâ erkekler tarafından yasaklanıyor; teorisyen Mark Fisher'ın alıntısını uyarlayabiliriz bu duruma: "Dünyanın sonunun geldiğini hayal etmek, kapitalizmin sonunu hayal etmekten kolaydır."[178] Patriyarkanın sonu gelmeden önce dünyanın sonu gelir.

Hayatlarına baktığımızda elbette ayakta kalmak için çabalayan, hayal kırıklığına uğramış kişilerdi ikisi de, patriyarkayla savaşan Amazonlar değillerdi. Ama aslında aynı zamanda savaşçılardı da çünkü feminizm (ya da herhangi bir özgürlük hareketi) bizzat en baştaki kişiler tarafından görmezden gelinecek –ya da unutulacak, kanıksanacak– denli büyük ve tüketici güçlere karşı günlük bir mücadele değil midir?

Solanas'ın dediği gibi, metnini okursanız onu tanıyacaksınız. Ama eylemini de okumanız gerekiyor. İki kadın da erkek egemenliğinden önce eserleriyle, sonra da şiddet eylemiyle kaçmaya çalıştı. İkisi de –*eserlerinde*– erkeklerin kontrolündeki bir dünyanın merkezinde duran şiddeti gözler önüne serdi. Yani gerçek dünyanın merkezinde duran.

Yüksek Mahkeme duruşmalarının sonunda, Demokratlar FBI'ın Kavanaugh'ya yöneltilen suçlamaları bir hafta soruşturması için

bir anlaşmaya vardı. Bu soruşturmanın manasız olacağı belliydi. (Bu da belki FBI'ın bir şekilde Trump'ı ezecek devlet koluna dönüşeceğine inanan liberallere iyi bir uyarıydı. FBI güçsüzün yanında durmaz.) Bitap düşmüş, ümitsizliğe kapılmış haldeydim. Ne yapabileceğime dair en ufak bir fikrim bile yoktu. Bir sonraki krize kadar televizyonu kapattım. Birtakım kürtaj hakkı savunucularına para bağışladım.

Erkek sanatçıların şiddeti, büyüklükleriyle bağdaştırılıyor. Onlarınki bir dürtü. Özgürlük. Kadın sanatçıların şiddet içeren eylemleri ya da kendilerine zarar vermeleri bir hassasiyet ya da delilik işaret olarak algılanabiliyor ama nadiren tepetakla edilerek yaratıcı ve manevi gücün işareti haline dönüşüyor.

Bu iki kadını peri masalına çevirdik. Plath kurban (fırın), Solanas fail (tabanca). Joni Mitchell ve Doris Lessing'i, kadın bencilliğinin kıssaları olarak ele aldım – kadın sanatçıların *Çarmıh Yolcusu* misali bir anlatısındaki tiplemeler, ölüm değil ama yaratıcılığın önündeki engellerle dolu vadide ilerlemeye çalışıyorlar. Mitchell ve Lessing kadının güçlenmesinin kıssalarına dönüştüyse Plath ve Solanas da güçsüzlüğün ve öfkenin kıssalarına dönüştüler.

Plath'in elinde elbette sanatının güçlü ve nüanslı çekici var. Öte yandan Solanas kapana kısılmış fareye dönüyor. Bir noktada, hayatlarımızı materyal koşulların şekillendirdiğini ve dünyayı düzeltmek istiyorsak bunların değişmesi gerektiğini biliyor. Ama eleştirisinin darlığı yüzünden ancak bir noktaya kadar ilerleyebiliyor – toplumsal cinsiyetin ötesini göremiyor. Bu açıdan radikal feminizmin sınırlarını da ortaya koyuyor. Dünyaya ikili (*binary*) bir açıdan bakmak –erkekler ve kadınlar– belli konularda yararlı olabilir ama Solanas böyle bir bölünmeyle bir devrim yapamaz. Eril ile dişi arasındaki ayrışma Solanas'ın içinde kaybolduğu bir gösteriye dönüşüyor.

Hayatlarımızı şekillendiren materyal koşulları anladığına dair izler var eserinde: "Paranın var olması ve bir insanın haftada iki ya da üç saatten fazla çalışması için hiçbir insani sebep yoktur"[179] Marksist (*Marksistimsi?*) bir düşünce ve Debord'nun *NE TRAVAILLEZ JAMAIS* sözünü yansıtıyor. Solanas yer yer anlık olarak herkesi özgürleştirecek bir devrimden bahsediyor. Ama sonra buz maşasını sırtına yükleyip pislikleri bulma arayışıyla yoluna devam ediyor.

Yine de arkasında beklenmedik bir şey bırakıyor: Belli bir tür radikal feminizmin en uç noktalarına giderek bize bu türün sınırlarını gösteriyor. Gerçek özgürlük hayalini cinsiyet özcülüğü altarında feda ediyor. Şu sorular oluşuyor kafamda: Erkeklerin suçlarını bu kadar kafaya takmak görüşümü nasıl engelliyor? Canavar erkeklerin canavarlığını eleştirdiğimde neleri gözden kaçırıyorum?

12. BÖLÜM

İÇKİCİLER

RAYMOND CARVER

Büyük bir inatla tekrarlanan bir soru var: Peki ya lekelenenler, onlara hiç empati duyulmayacak mı? Hata yapanlara hiç anlayış gösterilmeyecek mi?

Canavar, lekeli, zanlı – kimliklerinin bütünü yaptıkları tek bir korkunç şeye indirgenen kişilere taktığımız isimler bunlar. Ama elbette kimse safi bir canavar olamaz. Bu sayfalarda adı geçen en kötü kişiler bile birer insan ve yaşamlarının yaptıkları kötü şeylerden daha fazla anlamı var.

Canavara empati duymak – bu beni rahatsız eden bir düşünceydi. Canavarların sanatlarını tüketiyordum ama hep bağrıma taş basarak. Polanski'ye ya da Woody Allen'a anlayış mı gösterecektim? Kabahatleri –yaşamöyküleri– görmezden gelinecek bir şeydi. Bir odaya kapatılacak. Benim feminizm anlayışım –eserlerini tüketmemi sağlayacak kadar esnek olsa da– bu erkeklere empati duymayı kabul edebileceğim kadar esnek değildi. Hainlik yapmışlardı, güç pozisyonlarını suiistimal etmiş, rezil rüsva olmuşlardı. Zaten hâlâ seyircileriydim, bir de onlara anlayış göstermemi hak etmiyorlardı.

Kabahatleri yaşamöykülerinin sonuydu. Aması maması yoktu. Lügatimde kefaret ödeme yazmıyordu; hata yaparsanız benim için *bitiyordunuz*. Oyundan çıkıyordunuz. İnternet de benimle aynı fikirdeydi. Ölümcül kollarını ardına kadar açmış, sizi bekliyordu

internet; size sarıldığı anda ölüyordunuz. Amerika'nın insanlara hep ikinci bir şans vermesi buraya kadardı.

Mahallemde bir kefaret hikâyesiyle büyüdüm ben.

Sahneyi kurayım: Ben 1970'ler çocuğuyum, o dönemde Seattle'ın edebiyat kanonunda bir yeri yoktu. Ulusal çapta yayımlanan çok az yazarımız vardı. Kuzeybatı'ya dair herhangi bir yazıyla karşılaştığımda heyecanla üstüne atlıyordum. İçinde böğürtlen, Puget Boğazı, Douglas göknarı ya da şehir merkezindeki sokak adlarının geçtiği herhangi bir şey okumak beni mutlu ediyordu. Okuduklarım arasında Richard Brautigan'ın öyküleri, Ken Kesey'nin *Bazen Derin Bir His*'i (gerçi keyif almış gibi numara yapmaya bile yeltenmemiştim), 1950'lerin huysuz *Seattle Post-Intelligencer* gazetecilerinin köşe yazıları derlemeleri vardı. Betty MacDonald'ımız, Tom Robbins'imiz ve Mary McCarthy'miz vardı; ama MacDonald'a ev kadını diye burun kıvrılırdı, Robbins aşırı derecede absürt şeyler yazıyordu, McCarthy ise Kuzeybatı'nın taşralılığından uzaklaşmak için büyük bir kararlılıkla tüm köprüleri yıkmıştı.

Sonra Raymond Carver geldi; onun için varsa yoksa Pasifik Kuzeybatı'ydı. Oregon, Clatskanie'yde doğmuş, Washington eyaletinin parlak güneydoğu köşesindeki Yakima'da büyümüştü.[180] On dokuz yaşında evlenmiş, ilk eşi Maryann Burk'le geçici işlerde çalışarak yoksulluk içinde yaşamıştı. Carver çok içen, az kazanan ve karısını döven biriydi.[181] Bir noktada aile California'ya taşındı ve Carver Chico Eyalet Koleji'ne yazıldı;[182] burada John Gardner'ın sınıfına denk geldi;[183] ileride *The Art of Fiction*'ı (Kurmaca Sanatı) yazacak olan Gardner ilham vericiliğiyle –ve korkutuculuğuyla– meşhur bir yaratıcı yazarlık hocasıydı.

Bu noktadan sonra yazı Carver'ın hayatını ele geçirdi. İçki de öyle. Öyküleri dergilerde yayımlanmaya başladı. İlk büyük öykü

derlemesi, *Lütfen Sessiz Olur musun, Lütfen?* 1976'da yayımlandı. Aynı yıl akut alkolizmden dört kere hastaneye kaldırıldı.

Ertesi yıl daha ciddi bir şekilde içkiyi bırakma kararı aldı ve bir dizi festival ile konferansta Tess Gallagher'la tanıştı. 1978'de karısından ayrıldı, 1979'da Gallagher'la birlikte yaşamaya başladı. Sonra: sükûnet. İçkiyi tamamen bırakıp Washington'a döndü, Gallagher'ın Port Angeles'taki evine yerleşti; burası, Olympic Yarımadası'nın kuzey ucunda, dalgaları sert ve vahşi suyun kıyısında kurulmuş bir işçi sınıfı kasabasıydı. 1988'deki ölümüne dek burada yaşadı; içki içmiyor, yazıyor, balık tutmaya çıkıyor, arkadaşlarına davetler veriyordu – parlak bir son.

1980'lerin ortaları ve sonlarında Carver'la fiziksel olarak yakın olduğumuz düşüncesi benim için çok önemliydi; hayatta sadece iki tane ciddi ilgi alanı bulunan bir gençtim: okuma ve yazma. Popüler kültürün hayal gücüne girmeyi hâlâ başaramamış olan Seattle'da buna önem veren tek kişi de ben değildim. Carver dünyaya aitti ama biz Kuzeybatılılar için özel bir anlamı vardı, değerliydi. El üstünde tutuluyordu.

1988'de bir ağustos sabahı Washington Üniversitesi'nin Loew Binası'nda camları kirli ama güneşli bir sınıfta seminer masasında oturuyordum. Şair David Wagoner'ın kurmaca yazarlık atölyesine katılmıştım; Wagoner biraz gecikmişti. Sonunda geldi. Odaya ağır ağır girdi, kitaplarıyla kâğıtlarını masaya koydu. "Kötü haberlerim var" dedi. "Ray Carver ölmüş." Bir saniye, bir an bile geçmemişti ki öğrencilerden biri –saçları Bettie Page modeli olan ve hep parlak kırmızı ruj süren kız– yüzünü ellerine gömüp, "Zavallı Tess!" diye haykırdı.

Sınıf arkadaşım, Carver'ı ya da Gallagher'ı şahsen tanımıyordu; açıkçası, bu feryadı abartılı ve küstahça bulmuştum. Onun adına utanmış halde masada sessizce oturdum. Ama derslikte sessiz bir

patlama yaşandığını hissediyordum. O zamanlar internet yoktu, sadece şair bize yazarımızın ölüm hikâyesini anlatıyordu – öykü yazarımızın öyküsünü. Bir yanım melodram seven kırmızı rujlu sınıf arkadaşımı anlamıştı; bir yanım, gerçekten yakınını kaybetmiş biri gibi, "Ray mi, hayır!" diye haykırmak istiyordu. Gerçekten bir yakınımı kaybetmiştim çünkü.

Carver'ın yaşamöyküsü –tamam tamam, coğrafi konumu– benim için önemliydi. Ama alkolizmin dibinden ayık bir tatmine doğru dramatik bir şekilde yön değiştiren yaşamöyküsünün, bütün okurlarının nezdinde Carver'ın öyküleri ve şiirlerine gölge düşürdüğü söylenebilir.

Carver'ın kurtuluşu, üslubu ve sesindeki gelişimden görülebiliyordu. Apaçık önümüze serilmişti: acınası bir ayyaştan kurtulmuş bir adama dönüşümü.

Carver'ın 1970'lerdeki öyküleri ileri derecede kısa ve özdü. 1981'de yayımlanan çarpıcı öykü derlemesi, *What We Talk About When We Talk About Love*'la* adı önde gelen minimalistlerden biri olarak edebiyat tarihine yazıldı. İşçi sınıfının çaresizliği, kitaptaki on yedi öyküde akla gelebilecek en duru dille anlatılmıştı. Her kelime çekişmeyle seçilmiş gibiydi. Menüde kefaret yoktu. "Why Don't You Dance?" (Dans Etsenize) adlı (muhteşem) öyküde, orta yaşlı bir adam bütün mobilyasını satmak için garajının önüne koyuyor. Öykü, adamın yatak odası takımı üzerine düşünmesiyle başlıyor:

> Mutfakta kendine bir kadeh içki daha koydu ve ön bahçesinde duran yatak odası takımına baktı. Döşeğin üstü çıkarılmıştı, kırmızı beyaz çizgili çarşaflar iki yastıkla beraber şifonyerin üstünde duruyordu. Bunun dışında her şey yatak odasında durduğu gibi duruyordu – kendi tarafında komodin ve okuma lambası, kadının

* Raymond Carver, *Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz*, çev. Ayça Sabuncuoğlu, Can Yayınları. 2023. (ç.n.)

tarafında komodin ve okuma lambası.
Kendi tarafı, kadının tarafı.
Viskisini yudumlarken bunu düşündü.[184]

Mükemmel bir açılış bu; bu üç kısa paragraf, içinde bir evliliğin sona erişini barındırıyor. Genç bir çift (biten evliliğin hayaleti gibi) eşyalara bakmaya geliyorlar. Adam bir noktada herkese birer içki koyuyor, pikabı çalıştırıyor ve dans ediyorlar. Bütün bunlar düz bir dille, bir şekilde aynı anda hem duru hem de kafa karıştırıcı olmayı başaran bir üslupla anlatılıyor. Hikâyenin sonunda, kız bu adamla bu tuhaf karşılaşmalarını çiftin arkadaşlarına anlatıyor. Son satırlar şöyle:

> Konuşmaya devam etti. Herkese anlattı. Anlattığından fazlası vardı ve konuşarak içinden atmaya çabalıyordu. Bir süre sonra çabalamayı bıraktı.[185]

Öykü baştan sona, kurulamayan bağlarla ilgili.

Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz bir nesil yazarın Carver'ın kitaplarını inceleyip aldatıcı derecede basit görünen ritmini alenen taklit etmeye çalışmasına yol açtı. Romancı Jay McInerney'nin *The New York Times*'ta yazdığı gibi, "Hepimiz arsızca çaldık ondan, biz Syracuse, Iowa, Stanford ve ülkedeki diğer tüm yazı atölyelerindeki öğrenciler; hepimiz 'Sigara İçmemin Sakıncası Var mı?' ya da 'Ya Buna Ne Dersin, Hayatım?' gibi Raymond Carver başlıkları olan öyküler yazıyor ve yayımlıyor gibiydik."[186] Bir diğer deyişle, *Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz* özel bir kitap – insanların yazma biçimini değiştirmiş olan bir kitap. Yazarlar *böyle yazmak* istiyordu.

Ama: Mutluluğu yakalamış olan Carver artık tam da böyle yazmıyordu. "Why Don't You Dance?" öyküsünün baş döndürücü ağlak halini Carver'ın bir sonraki öykü derlemesi *Katedral*'deki

birlik hissiyle karşılaştırın. *Katedral* de yine işçi sınıfından insanların kısa ve öz hikâyelerini anlatıyor ama daha önceki kitaplarda rastlanmayan bir cömertlik var burada. Kitaba adını veren öyküde bir çift, kadının eski bir arkadaşını, kör bir adamı eve davet ediyorlar. Anlatıcı –koca– başta eşinin arkadaşına şüpheyle yaklaşıyor (kocaların bazen yaptığı gibi) ama beklenenden daha hoş bir gece geçiriyorlar. İki adam da scotch seviyor, kör adam anlatıcının ot teklifini kabul ediyor. Kanepeye yayılıp televizyonda katedrallerle ilgili bir belgesel seyrediyorlar; anlatıcı, kör adamın bir katedralin neye benzediğine dair en ufak bir fikrinin bile olmadığını fark ediyor. Anlatıcı, içinde önceden (anlatıcı gibi topraktan gelen ve keskin) soğanların durduğu karton bir alışveriş torbasını açıyor ve birlikte bir katedral çiziyorlar:

> Kâğıdın üstünde gezinen parmaklarımın üstünde duruyordu parmakları. Hayatımda hiç böyle bir şey yaşamamıştım.[187]

Anlatıcı kendini unutuyor; öykü bu yalın (hatta basit) satırla bitiyor: "'Acayip bir şey' dedim."[188]

Öyküde aydınlanma yaşanması fikri adeta tiye alınıyor burada; Joyce'çu kendilik, Cheever'ımsı üstü kapalılık, hepsi düz bir ağza indirgeniyor. Üstelik bu, insanlar arası bir bağ kurulmasını sağlıyor; hatta öykünün tüm *konusu* bağ kurma ihtimalleri.

Gün gibi ortada: İki kitap arasında Carver daha iyi bir yazar olmuş.

Carver bize en kötü yanlarımızdan daha fazlası olmanın ne anlama geldiğini gösteriyor; Carver'ın ömrü, canavarlığından uzun sürdü. Günahlarından arındı. Bu açıdan bakınca hikâyesi o kadar da sıra dışı değil. 20. yüzyılın ikinci yarısı, milyonlarca kişi içkicinin içkiyi bırakma hayalini gerçekleştirebildi. Belki F. Scott Fitzgerald birkaç tane Adsız Alkolikler toplantısına gitseydi Amerikalıların hayatta ikinci bir şansı olabileceğine inanırdı.

Her halükârda, Carver'ın kurtuluş hikâyesi, 20. yüzyıl sonlarındaki en büyük edebi hikâyelerden biri. Bu kurtuluş hikâyesini kendi de taşa kazıtıyor. Juan de Fuca Boğazı'nın yukarısındaki mezarlıkta bulunan mezar taşında, "Gravy" (Cillop) şiiri yazılı:

> ... İçkiyi bıraktı! Ya sonra? Sonrası *hep* cillop gibiydi...[189]

Bu hikâye, hatta bu mezar taşı, birçok yazar ve birçok içkici için önemliydi. Sadece bir değil ama iki yazar –Olivia Laing ve Leslie Jamison– yazarlar ve içki, içki içen yazarlar ve yazan içkiciler üzerine kitaplarında Carver'ın mezarına odaklanıyor. Ben de öyle yapabilirim herhalde: Kendimi Port Angeles'ın üstlerinde rüzgârlı bir tepeye yerleştirebilirim. Ama benim oraya gitmeme gerek yok; ben zaten Carver'ın coğrafyasında yaşıyorum.

İki kitap arasında tam ne oldu? Gazeteci ve biyografi yazarı D.T. Max, bu sorunun yanıtını öğrenmek istiyordu. Genel kanı, Carver'ın yaşamöyküsünün eserlerini etkilediği yönündeydi. Max şöyle yazıyordu:

> Yıllar içinde birçok eleştirmen bu farkı gördü ve yaşamöyküsüyle açıkladı. Carver ilk öyküleri yazarken çaresizlik içindeydi, dediler. Ama başarılı oldukça umudu, sevgiyi öğrendi ve bu kurmacasına da sızdı. Bu kurtuluş hikâyesi Tess Gallagher tarafından da tekrar tekrar anlatılarak pürüzsüzleşti. Birçok eleştirmen bu düz mantıklı açıklamadan tatmin olmuşa benziyordu: Mutlu yazarlar mutlu hikâyeler yazarlar.[190]

Bu sorunun merkezinde, *Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz* boyunca kendini gösteren özgün ses yer alıyor. Bu sesin Carver'ın olduğu düşünülüyordu; ama söylenene göre Carver'ın Knopf'taki editörü Gordon Lish, öykülerde yoğun düzeltiler yaptığı için metinlerin sadece Carver'a değil, kendine de ait sayıyordu.

Carver gerçekten de daha iyi, daha sağlıklı, daha mutluyken mi yazmıştı *Katedral*'i? Yoksa sadece editör mü değiştirmişti?

1998'de, o esnada *The New York Times Magazine*'de yazan Max, 1991'de Lish'in evraklarını alan Indiana Üniversitesi'ni ziyaret etti. Max öykülerin gerçekten de rivayet edildiği gibi Lish tarafından yoğun bir şekilde düzeltildiğini gördü. Birçok satır silinmiş, koca koca paragraflar eklenmiş, öykülerin sonları değiştirilmişti. Max'in o dönemden bulduğu yazışmalarda Carver'ın dehşete kapıldığı anlaşılıyor; Lish'in editoryal kaleminin kapsamı ortaya çıkarsa adının lekeleneceğinden korkuyor. (Bukalemunun renk değiştirmesi misali şekilden şekile giren bu ifşa edilme korkusunu her alkolik çok iyi bilir.)

Bu, Carver'ın eserlerini okumamızı nasıl etkiliyor? Dinlediğimiz edebi kurtuluş hikâyesinin tam da doğru olmaması önemli mi? Lish'in katkısı eserin kendisini değiştiriyor mu? Carver'ın yazılarının büyük bir hayranı olarak ben bu parlak kurtuluş hikâyesine, kendi deyişiyle "suyun başka sularla buluştuğu"[191] Juan de Fuca Boğazı'nın yükseklerinde yaşamının daha iyiye gitme hikâyesine *ihtiyaç duyduğumu* fark ettim. Galiba hikâyenin bana sunduğu umuda tutunmaya ihtiyacım vardı.

Trump'ın başkanlığının ortalarında akşamdan kalma olduğum güneşli bir sonbahar günü içki içmeyi bıraktım.

Daha önce yüzlerce kez yaptığım gibi kuru gözlerle yatakta uzanırken o sabah bana vahiy mi indi? Çünkü birdenbire –gerçekten ani bir şekilde– bir gerçek kafama dank etti: İçki içmem ile çaresizliğim doğrudan birbiriyle ilişkiliydi. On yıldır içki içmediğim tek bir gün bile olmadığını ilk defa kabul ettim; bu on yılda çektiğim acılar tavan yapmıştı. Aralıksız içtiğimi, hafıza kaybı yaşadığımı, alkollü araç kullandığımı ve yalan söylediğimi ilk defa kabul

ettim. Çocuklarımı terk etmemiştim ama kendi hayatımdan çıkıp gitmiştim. Kısacası, içkicilerin yaptığı şeylerin hepsini yapmıştım. Gerçek, birdenbire kötü bir espri misali bariz bir hal aldı.

Beni kendime kahve yapıp koltuğuma geçmeye, dizüstü bilgisayarımı açıp "alkolizm testi" diye arama yapmaya iten şey neydi, sorarım size?

Sersem ve yorgun bir halde, Alkol Kullanım Bozukluğu Belirleme Testi diye bir şey çözdüm. Bütün sorulara dürüstçe yanıt vermedim ama neler yaşadığımı biraz ortaya koydum. Test yanıtımı verdi: "Zararlı alkol kullanım davranışları" gösteriyordum.

Hımm, diye düşündüm, *acaba doğruyu söylesem ne çıkacak?* Doğrularla en azından küçük bir deney yapabilirdim. Derin bir nefes alıp testi baştan çözmeye başladım. Bu sefer çıkan sonucu aslında içten içe biliyordum.

Salonda yere, güneş ışığının altına boylu boyunca uzandım ve içki içmeyi bırakma kararı bana kendini dayattı. Dünyadaki en hüzünlü karardı.

İçkiyi bırakışımı iyi bir şeymiş gibi anlatabilir, bir kahramanlık hikâyesine dönüştürebilirim. Alkol sorunum dünyaya dair ümitsizliğimin bir sonucuymuş gibi davranabilirim. Kısmen öyleydi de. İçkiyi bıraktığım gün, içkiyi bırakan arkadaşım Kristi'nin bana mesajda dediği gibi: "Biraz önce üstünden geçilmiş gibi içip *Damızlık Kızın Öyküsü*'nden* alıntı yapan kadınlardan biri olacağıma mızrağın keskin ucu olmayı tercih ederim."

Ama benim için mesele bu değildi, içmeyi bırakmam mızrakla ilgili filan değildi. Ben içmeyi, içki beni sefil ve acınası birine dönüştürdüğü için bırakıyordum.

İçmeyi bırakan iki tür insan vardır: İçkiyi hiç sevmeyenler ve içkiyi çok sevenler. Ben ikinci kategorideydim. Benim gibi biri

* Margaret Atwood, *Damızlık Kızın Öyküsü*, çev. Sevinç Altınçekiç-Özcan Kabakçıoğlu, Doğan Kitap, 2017. (yay.n.)

içkiyi bırakınca bir yerde kontrolden çıkmış bir canavara dönüştüğünü itiraf ediyordur.

Ben bir canavar mıyım? Yanıtın büyük harflerle evet olduğu anlaşılmıştı.

Onca yıldır Raymond Carver'ı Pasifik Kuzeybatı yazarı olarak el üstünde tutardım, *benim* Pasifik Kuzeybatı yazarım olduğunu söylerdim ama bana tanıdık gelen bir yanı daha vardı: kaybolmuşluğu, içkiciliği. Ben, oydum. Onu en çok yirmili yaşlarımda, partilere gidip sarhoş olduğum dönemde severdim; belki yılda bir falan, belki her mali çeyrekte uyanıp Adsız Alkoliklere mi gitmeli miyim, diye düşünürdüm. Carver benim sembolüm gibiydi, o zamanlar bunu kabullenmesem de; bunu o tuhaf, güneşli sabah –kim bilir neden– birdenbire aydınlandığım âna kadar kabullenmedim.

İyileşme hareketi, bize yaptığımız en kötü şeyden daha fazlası olduğumuzu söyler. Alkolikler buna inanmak zorunda, aksi takdirde çizgi filmlerdeki ayyaşlar gibi üstünde XXX yazan bir şişeyi kafaya dikmiş halde batakta kalmazlar mı? Sadece en çirkin halimizle tanımlanacaksak iyileşmeye çalışmanın ne anlamı var?

Alkoliğin, bağımlının hayatta kalması için kefaret ödeme fikri çok önemli; gelecekte, geçmişte olduğu şeyden en azından kısmen kurtulabileceğine inanması gerek.

Çevrimiçi iyileşme gruplarında iptal kültürü denen olguya biraz... hırçın yaklaştıklarını fark ettim; özellikle de benim gibi orta yaşlı, orta sınıf eski alkoliklerden ziyade daha genç, eski uyuşturucu bağımlılarının katıldığı, daha gergin ve asabi gruplarda. Kötü insanları defetme konusunda sabırları sınırlıydı. Çünkü ne de olsa bizler kötü insanlardık. Ya da eskiden kötüydük ve artık öyle olmamaya çabalıyorduk.

Hayatı bir iyileşme süreci olarak yaşayınca durumları canavarın bakış açısından görmeye başlıyorsunuz. Durumları canavarın bakış açısından görüyorsunuz çünkü canavar sizsiniz. Odalarda oturup insanları dinliyor ve korkunç, dehşet verici şeyler duyuyorsunuz ama bunlar aynı zamanda sıradan şeyler. Çünkü o odadaki herkes bunları yaşamış. Leslie Jamison, bu sıradanlığın nasıl bir armağan olduğunu yazıyor – kendi hikâyenizin tek önemli hikâye olmadığını öğreniyorsunuz. Bu benim için farklı bir empati deneyimiydi; en kötü, en canavarca yanlarımı dile getirip özel olduğumu değil, aksine özel olmadığımı kabullenmenin getirdiği empati. (Bu, Humbert'ın özel olmayışının huzursuzluk verici bir yankısı gibi.)

Bu deneyimi yaşamak, çok farklı bir empati duygusu katıyor insana: Başkalarına da aynı şekilde yaklaşmayı öğreniyorsunuz. Karşındakine el uzatmaya ya da adil davranmaya imtina ettiğin için değil, hatta iyi biri olduğun için bile değil ama kötülüğünün aslında ne kadar sıradan olduğunu duymak ve bu sıradanlık anlayışına başkalarını da dahil etmek, içki içmemeye devam etmeni sağladığı için. Dolayısıyla da yaşamaya devam etmeni sağladığı için.

Tabii durumu iyice karıştıran bir gerçek de birçok bağımlının ve alkoliğin şiddet kurbanı olması (hatta iyileşme dünyasının içinde bile şiddet görenler var, bu dünya da kendi #MeToo yüzleşmelerini yaşadı). Travma ve şiddetin madde bağımlılığına yol açtığı tekrar tekrar kanıtlandı. Gerçek şu ki, alkol travmayla başa çıkmanın en kolay yoluydu; ta ki en kolay yol olmaktan çıkana dek. Bu yaklaşım, alkolizmin ele alınış şeklini derinden etkiledi. Adsız Alkolikler, alkolizme hastalık çatısı altında yaklaşıyordu ama içki bir çözüm olarak da düşünülebilir. İçki, uyuşturucu uzun vadede hiçbir boka yaramayan çözümler olsa da kısa vadede "kötü hisler"le boğuşmak için *inanılmaz derecede* etkili yöntemlerdir.

Kısacası bağımlılar, genelde canları yanmış kişilerdir; bazen başkaları, bazen yoksulluk ya da ırkçılık gibi daha yapısal şiddetler yakmıştır canlarını. Bir odada oturup bizim gibi canavar olanlara kucak açtığımızda bu kavrayış –kendi acı deneyimlerimizin kavrayışı– bu kucak açmayı mümkün kılıyor. Bizler hem canavarız hem kurban.

Hikâyenin bir kefaret masalı olmasını istiyoruz. Ama hikâye her zaman bundan daha karmaşıktır. Hikâye içine etmekle ve içine edilmekle ilgili olacak. Carver'ın ifşa edilmekten korkması, bağımlılara has bir beceriyle gizli yönlerini saklamayı başarmasıyla ilgili olacak.

Gallagher, Carver'ın mezar taşına "Gravy" şiirini koydu ama "Luck" (Şans) şiiri (yine şans) dingin dönemden öncesinin gerçekte nasıl olduğunu anlatıyor. Şiirde dokuz yaşındaki anlatıcı, bir partinin ertesi sabahı evin içinde geziniyor. Çocuk şişeler ve kadehlerde kalan içkileri içiyor. "Ne şans ama, diye düşündüm." Hayatının geri kalanı için hayalinin bu olduğunu yazıyor: "kimsenin olmadığı bir evde / kimsenin dönmeyeceği bir evde"[192] bir sürü içkiyle tek başına kalmak.

Sarhoşlar olarak hepimiz bir noktada o çocuktuk; kendine korkunç bir şekilde zarar verirken, etrafındaki insanları incitirken kendini özgür sanan o çocuk. Hepimiz bir noktada o çocuk olduğumuz için de insanların hayatta yaptıkları en kötü şeyden daha iyi birer insan olduklarını dünyaya sürekli hatırlatmanın bizim yararımıza olacağını anladık.

Sanırım tek bir şey söylemek için böyle geveliyorum: Canavarlar sadece insandır. Alkolik olup sonra da içkiyi bırakmasam canavarların insanlığını kabul edemezdim sanırım. Kendi canavarlığımı bu şekilde kabul etmek zorunda kalmasaydım.

İçki içmeyi bırakmam, haklılığıma dair inancımı sarstı. Benim daha iyi biri olduğuma dair inancımı. Ben kısmen bir canavarsam o zaman suç işleyen kişiler de şüphesiz kısmen insan değil miydi?

Kendi kusurlarımla yüzleşmem, dünyanın uzun zamandır yok sayılmış –ya da benim gibiler tarafından yeterince sayılmamış– günahlarla hesaplaştığı bir döneme denk geldi. İçkiyi bırakmamı izleyen aylar ve yıllar içinde tarih omzuma vurup bana nasıl süratle aktığını hatırlattı. Pandemi oldu; çocuklarım, sonra da ben, sistematik ırkçılığı protesto etmek için sokaklara döküldük; ders verdiğim üniversite kendi beyazlığıyla hesaplaşmaya gitti ki bu birçoğumuz için zorlu bir süreçti; bütün Batı kıyısı yandı; dünyanın sonu gelmiş gibiydi. Ayıklığın sert ışığı altında gözlerim fal taşı gibi açık halde durumların ne kadar kötü olduğunu daha önce nasıl fark etmediğime şaşıyordum; her şeyin hileyle yürümüş olduğunu ve hâlâ öyle yürüdüğünü görmemiştim. Nasıl şanslı olduğumu, bunun ne anlama geldiğini idrak edememiştim.

Tanıdığım başka birçok kişi gibi ben de kendi (gerçek) suç ortaklığımın giderek daha çok farkına varıyordum, bu ten rengine ve bu aileye sahip olmanın şansına nasıl bel bağladığımın.

"Canavar erkeklerin sanatıyla ne yapacağız?" sorusuna bütün bunların ışığında daha farklı bir açıdan yaklaşmaya başladım. Sorumluluk almanın ilk akla gelen yolu, sanatı boykot etmek – insanın basitçe parasını ve dikkatini esirgemesinden oluşan liberal çözüm. Ama bu gerçekten bir fark yaratıyor mu?

Başka birinin sanat eserlerini uygunsuz bir şekilde tükettiğini söylemek, uygun bir tüketim yolu olduğunu ima ediyor. Ama bu illa doğru değil.

"Canavar erkeklerin sanatıyla ne yapacağız?" diye sorduğumuzda kendimizi sabit bir role indirgiyoruz – tüketici rolüne.

Sorunu tüketicinin üstüne yığmak kapitalizmin yoludur. Bir dizi –etik değerleri ikinci plana atan– kararlar alınır, sonra tüketiciden

bunlara nasıl karşılık vereceğini belirlemesi, doğru ve ahlaklı davranış biçimini çözmesi beklenir. Michael Jackson sömürülür, paketlenir, seyirciye sunulur, teşvik edilir; bu esnada davranışı giderek daha dengesiz, daha dengesiz bir hal alır. Müzik endüstrisi konunun etik kısmıyla ilgilenmez; o kısım bize bırakılır, kafedeki hoparlörden "I Want You Back" çalarken uyanan duygular ve verilen tepkiler silsilesinde kapana kısılan bizlere.

2009 tarihli *Kapitalist Gerçekçilik: Başka Alternatif Yok mu?*[*] kitabında Mark Fisher hepimizin içinde hareket ettiğimiz sermaye atmosferine dikkatimizi çekmeye çalışıyor; her yere öyle sinmiş bir atmosfer ki bırakın eleştirmeyi ya da direnmeyi, varlığı fark edemiyoruz bile. Ayrıştırılmış, bireysel tüketici rolüne sıkıştırılıyoruz; fiilen bir şey satın almadığımız zamanlarda bile.

Bu büründüğümüz rol düşünüldüğünde, adaletsizlik ve eşitsizlik sorunlarını bireysel kararlarımızla çözmeye çalışmamız çok doğal. Bu kulağa harika bir fikir gibi geliyor ama ne yazık ki aslında işe *yaramıyor*. "Sorun, bireysel sorumluluk modelinin, çoğu ahlak versiyonunda sermaye veya şirketlerin davranışı üzerinde pek az nüfuzu olduğunu varsaymasıydı."[193]

Fisher, tüketicinin ahlaklı davranışın sorumlusu ve uygulayıcısı olmak zorunda bırakılışına örnek olarak geri dönüşüm fikrini kullanıyor.

> Herkesin geri dönüşüm yapması gerekir; siyasi görüşü ne olursa olsun, *hiç kimse* bu buyruğa direnmemelidir... Geri dönüşümü "herkesin" sorumluluğuna dönüştürerek, kendisi görünmezliğe gerileyen yapı, kendi sorumluluğunu tüketicilere ihale eder... İklim değişikliğinden *herkes* –yani *kişi*– sorumlu demek yerine, hepimizin kendi üzerimize düşen parçayı yapmamız gerekir, hiç kimse demek daha iyidir ve sorunun kendisi de buradadır.[194]

[*] Mark Fisher, *Kapitalist Gerçekçilik: Başka Alternatif Yok mu?*, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, 2011. (yay.n.)

İklim krizinin ve çevresel yıkımın yavaşlayabilmesi için yapılması gerekenler o kadar fazla ki tek bir oluşumun altından kalkabilmesi mümkün değil. Burada sorumluluk bireylerin üstüne atılıyor: geri dönüşüm, su şişelerini tekrar kullanması, plastik pipetten vazgeçmek. Kolektif bir gücü olmayan, birbirinden ayrışmış bireyler olduğumuz için de satın aldıklarımızın, hareketlerimizin, kararlarımızın önemli olduğuna dair büyük ama eninde sonunda anlamsız bir hisse kapılıyoruz.

Fisher kitabında yalnız bırakılmış tüketiciler olduğumuzu anlamamızı, sonra da tüketimlerimizin ahlaksızlığını kabul etmemizi istiyor. Bir başka deyişle, tüketim hâlâ ahlaki kararlar aldığımız bir alan ama yanıt burada değil. Yargılarımız bizi daha iyi tüketiciler yapmıyor; aksine, gösterinin içinde iyice kapana kısılmamıza, Fisher'ın geç dönem kapitalizmin atmosferi dediği şeyin iyice suç ortağına dönüşmemize sebep oluyor.

Sanatın özel bir konumu var –bir müzede dolaşma deneyimi sözgelimi bir tornavida alma deneyiminden farklı– ama sanatın ahlaki ikilemlerini çözmeye çalıştığımızda soruna tüketici şapkamızla yaklaşıyoruz. Bu, özünde yozlaşmış bir rol, çünkü kapitalizmde canavarlık insan seçmiyor. *Ben bir canavar mıyım?* diye sordum. Yanıtı evet, hepimiz öyleyiz. Ben öyleyim.

Canavar erkeklerle ne yapacağız sorusuna fazla odaklanmak #MeToo'nun ardından gerçekten yapılması gerekenlerden uzaklaştırıyor insanı. Ânında, "Ee, X'in eserlerini elden çıkaracak mısın?" tepkisini veren eleştirmenler faili ve faili destekleyen sistemlere değil, bireysel tüketiciye odaklanarak sermayenin hizmetçilerine dönüşüyor.

Bireysel çözüme dayalı liberal, aydınlanmış ideal bu – insanlar doğaları gereği iyi olduklarından iyi tercihler yapacaklardır. Liberalizm bakışlarınızı sistemden uzaklaştırıp seçimlerinizin önemine odaklanmanızı ister. Geç dönem kapitalizmde bireysel tercihler,

tüketici tercihiyle geri dönüşü olmayan bir biçimde iç içe geçer. Tükettiğiniz şeysinizdir. Sonuçta hayranlığınıza indirgenirsiniz.

Guy Debord'nun "görünüş" diye tanımladığı bu anda, yaşamöyküsü her şeyin üstünde yer alıyor. Yaşamöyküsüyle beslenen bir medya sistemi yarattık, parasosyal ilişkilerimizi besleyip geliştiren ve bize hayranlık duymanın bizim kimliğimiz olduğunu söyleyen. Bu, internetin daha önce akla hayale gelmeyecek boyuttaki bilgi yayma özelliğiyle birleşince herkesle ilgili her şeyi bildiğimiz bir noktada bulduk kendimizi; bu bilgi yararımıza da olsa zararımıza da olsa. Yaşamöyküsü, hayranı olduğumuz sanatçılarla kurduğumuz ilişkiyi şekillendirmeye başladı.

Sonra #MeToo yaşandı. Sistemi eleştirme –güç konumundakilere sorumluluklarını hatırlatma– vakti gelince kendimizi bozuk sistemin suretinde baştan yarattık. Bireyleri iptal ettik; yani bireysel yaşamöykülerini iptal ettik. Erkeklerin yaptıkları karşısında şok üstüne şok yaşadık ama onlara havalı megafauna rollerini geri verdik – bu sefer korkunç canavarlara dönüşen ihtişamlı hayvanlar oldular. Düşüşleri aslında güçtekilerin yerini koruyordu; merkezde hâlâ bu adamlar ve yaşamöyküleri vardı. O sırada ben de *Sudaki Bıçak*'ı dijital platformda seyredip seyretmemin bir önemi varmış gibi yapıyordum.

Eşya satın aldığımızda değer yargılarımızı kullanarak bir ahlak oyunu oynuyoruz ama aslında değer yargılarımız bizi daha iyi tüketiciler yapmıyor; bizi sadece gösterinin içine biraz daha hapsediyor çünkü gösteriyi kontrol edebileceğimiz yanılsamasına kapılmamıza sebep oluyor. Bunun yerine gösterinin en baştan bir yalan olduğunu kabul etsek ne olur?

İptal edilen ünlüyü yermek, iptal edilen ünlününki gibi lekesi olmayan ve artı puana sahip bir ünlünün var olabileceği fikrini güçlendiriyor. Kötü ünlü bir kez daha iyi ünlü fikrini destekliyor ki böyle bir şey var olamaz çünkü ünlüler ahlak bekçisi değildir, tekrar üretilebilir imgelerdir.

Gerçek şu ki, sanat eserlerini tüketişimiz ya da tüketmeyişimiz işin özünde anlamsız bir etik sembolden ibaret.

Geriye duygular kalıyor. Geriye sevgi kalıyor. Sanata duyduğumuz sevgi; bu, dünyamızı aydınlatan ve genişleten bir sevgi. Bazı işleri istesek de istemesek de seviyoruz – tıpkı işlerin biz istesek de istemesek de lekelenmesi gibi.

Carver'ı okumam, sonra takıntılı bir şekilde üst üste okumam, kendi hayat tecrübelerimle şekilleniyor; kendi tarihçem, coğrafyam, sarhoşluğum ve edebi ideallerimle. Ama benim için aynı zamanda Carver'ın yaşamöyküsüyle de şekilleniyor. Bütün bu karmaşanın içinden son derece basit ve yalın bir şey çıkıyor ortaya: sevgi.

Bir başka deyişle: Doğru bir yanıt yok. Doğru yanıtı bulma sorumluluğu sizde değil. Hissettiğiniz sorumluluk bir hurafe, tüketici olarak acınası derecedeki sınırlı rolünüzün pekiştirilmesinin bir aracı. Otorite yoktur, otorite olmasına gerek de yoktur. Artık serbestsiniz. Tutarsızsınız. Michael Jackson'ı ne yapacağınıza dair büyük, bütünlüklü bir teorinizin olmasına gerek yok. İkiyüzlüsünüz, tekrar tekrar ikiyüzlülük yapıyorsunuz. *Annie Hall*'a bayılıyor ama Picasso'nun resmine mideniz bulanmadan bakamıyorsunuz. Bu çelişkili çıkmazı çözme sorumluluğu size ait değil. Hatta tüketim yoluyla hiçbir şeyi çözemezsiniz; çözebileceğiniz fikri bir yalandan ibaret.

Sanatı tüketme biçiminiz sizi kötü ya da iyi bir insan yapmıyor. İyi ya da kötü olmanın başka yollarını bulmalısınız.

13. BÖLÜM

EL ÜSTÜNDE TUTULANLAR

MILES DAVIS

Böylece, bu canavarlarla ilgili ne yapmak gerektiği konusuna geri dönüyoruz. Hisler, öznellik, af, empati, yapısal değişim, susturulmuş seslere yer açmak, eserlerin lekelendiğini kabul etmek, bütün bunlar önemli. Ama önemli bir şey daha var: güzellik.

Issız bir kulübede soğuk bir kış gecesiydi. Arkadaşlarımla en iyi ağacın hangisi olduğunu tartışıyorduk. Pasifik Kuzeybatı'da bu tür konuları tartışırız. Arkadaşım sedir ağacı dedi çünkü çok işlevseldi: Kuzeybatı kıyısındaki yerel halk sediri barınak, giysi, ilaç için kullanıyordu. Ben kocayemiş dedim. Neden? Güzel olduğu için. Kıvrım kıvrım dallarının kırmızıya çalan kâğıt gibi ince kabukları var; bu kabuklar soyulduğuna altında fıstık yeşili bir başka katman kabuk çıkıyor. İnanılmaz derecede şık görünümlü bir ağaç. Batı Kıyısı boyunca zarif bir şekilde uzuyor, her yerde farklı bir adla anılıyor; California'da sandal, Cascadia'da kocayemiş, British Columbia'da davulga. Bana göre kocayemişin güzelliği onu sevmek için yeterli bir gerekçeydi. ("Ode on a Grecian Urn"ü* ezberden *okumadım*.)

* "Yunan Vazosuna Kaside", John Keats'in bir Yunan vazosunu övdüğü ve "Güzellik gerçektir, gerçek güzellik – yeryüzünde / Bildiğiniz tek şey bu, bilmeniz gereken tek şey" dizeleriyle biten şiiri. (ç.n.)

Arkadaşımla o sırada fark etmemiştik ama aslında işlevsellik mi daha önemli yoksa estetik mi, diye tartışıyorduk. Tartışmada işlevsellik hemen her zaman kazanır. O gece de kazandı: Güzellik kaybetti – tabii *benim kalbimde* hâlâ birinci sıradaydı.

Güzellik kırılgan bir olgu. İşlevsellik ya da ahlak karşısında ele alındığında insana gülünç geliyor. Canavar erkeklerin sanatlarıyla ne yapacağımızı düşündüğümüzde, bu adamların kişisel hayatlarında ne kadar korkunç olduğunu dile getirmenin, bağırarak *j'accuse* demenin yanında güzellik bir kuru karahindiba çiçeğine –bir nefeste yok olacak bir şeye– dönüşüyor.

Güzellik #MeToo'yu izleyen birkaç yıl içinde yüz binlerce kişi ölürken, yurttaşlarımız polis tarafından düzenli olarak öldürülürken, geç dönem kapitalizm en acımasız aşar vergisini toplarken iyice önemsiz görünmeye başladı.

Her şeye rağmen. Güzellik de önemli. Güzelliğe dair kararlar almıyoruz. Güzellik bizim başımıza gelen bir şey. Eleştirmen Dave Hickey, 1995'te verdiği bir söyleşide güzel ile güzellik arasındaki farkı belirtiyor. "Güzel olan toplumsal olarak inşa edilen bir olgudur. Neyin uygun bir görsel düzen sayıldığına dair dışsal, toplumsal standartlardır. Beğenmemiz gerektiği söylenen şeydir. *Güzellik ise gerekse de gerekmese de sevdiğimiz, istemsizce tepki verdiğimiz şeydir.*"[195] (İtalikler bana ait. Ayrıca güzelliğe verdiğimiz gayriihtiyari tepkinin lekenin gayriihtiyari yapına benzediğine dikkatinizi çekmek isterim.)

Hickey devam ediyor: "Yani güzellik toplulukların ürünü değildir. Güzellik topluluklar yaratır. Mesela arzudan oluşan topluluklar." Bu, hayran topluluğu demenin bir başka yolu. Güzellik –güzelliği algılama değil, deneyimleme biçimimiz– büyük bir güç, duygusal bir güç.

Miles Davis'in büyük toplarla –Coltrane, Cannonball Adderley ve Bill Evans– "So What" (Ne Olmuş) parçasını çaldığı 1959 tarihli bir kayıt seyrettim. Kamera odada gezinip Davis'in tanıdık duruşuna odaklanıyor; dik, atletik, kare omuzlar, bağ kurmaya hazır bir beden.

Eski bir eroin bağımlısı ve kodoş olan Davis, bu noktada aynı zamanda bir müzik dâhisi olarak tanınıyordu.[196] Geçmişi bu tür karşıtlıklarla doluydu. On yedi yaşında baba olmuştu,[197] St. Louis'de Billy Eckstine'le çaldıktan[198] sonra Illinois, Alton'daki orta sınıf aile evini terk edip Julliard'da eğitim almak için New York'a gitmişti. Okulu bırakıp Village'da takılmaya başlamış, burada Charlie Parker'ın peşine düşmüş[199] ve grubunda Dizzy Gillespie'nin yerine geçmişti.[200] Eroin bağımlılığı onu New York'tan Avrupa'ya kadar izlemişti ama en çaresiz anlarında bile küçük gruplar ve orkestralar kurmayı başarmıştı. 1950'ler çalkantılı bir on yıldı ve Miles bu dönem boyunca daha iyi bir müzisyen olma yolunda ilerlemişti. Davis'i Columbia Records'a alan George Avakian, Miles'ın müzisyenliğini son derece yalın bir şekilde betimliyordu: "Kırılgan bir sesti."[201]

1959'da, Columbia'nın desteği ve grup lideri ile aranjör Gil Evans'ın iç yönetimiyle Miles kontrolü ele alıp mucizeye yakın bir şeyi gerçekleştirme noktasına geldi.

Sonuç, *Kind of Blue* (Bir Tür Mavi): Birkaç saniyelik piyano, bateri, bas, sonra açılıştaki o iki titrek notayla bugüne dek yapılmış en etkili caz albümü başladı; o iki nota Davis'indi ama aynı zamanda hepimize aitti, en baştan itibaren müzik tarihine aitti, belli ki sonsuzluğa aitti.

Miles'la karşılaşmam tersten oldu. Elbette müziğini biliyordum, hayatım boyunca duymuştum ama ancak ilk #MeToo suçlamalarını izleyen yıl dikkatimi çekmeye başladı. Birdenbire Miles'la ilgilendiğim için değil ama "sanatı sanatçıdan ayırma" sorunsalı üzerine yazılan yazıları araştırmaya başladığımda birkaç hatalı

başlangıç ve yanlış yönlendirmeden sonra Pearl Cleage'in "Mad at Miles" (Miles'a Öfkeli) denemesine ulaştığımdan.

İşte aradığım yazı, düşünce, his buydu. "Mad at Miles" acayip bir şey, tutku ve pişmanlıkla örülü, pervasızca yazılmış bir metin. Duyguyla örülü. Öznellikle. Siyah bir oyun, kurmaca ve deneme yazarı olan Cleage, genel olarak Miles Davis'in müziğiyle ve özel olarak *Kind of Blue*'yla ilişkisinin değişimini anlatıyor. "İlişki" burada doğru kelime çünkü Cleage hislerini anlatıyor.

Daha önceki bir bölümde, okuduğum birçok eleştirmenin öznelliklerinin, kişisel bakış açılarının eleştiri makinesindeki hayalet olduğundan bahsetmiştim. Pearl Cleage'de bu hayalet uğulduyor. Cleage öznellik hayaletini unutmamıza asla, bir an bile izin vermiyor.

Pearl Cleage'in hayat deneyimi siyah bir kadın ve bir şiddet kurbanı olmasıyla şekilleniyor. Kendine has deneyimi, Miles Davis'in eserlerini tüketimini zorlaştırıyor – denemede ise bu deneyimden kaçmıyor ya da nesnel konuştuğunu iddia etmiyor.

Cleage, Davis'in müziğini ilk duyduğunda vecde geliyor. "So What"taki o açılış melodileri, başkaları gibi Cleage'i de etkiliyor. *Kind of Blue*'yla ilk karşılaşmasını direkt ve samimi bir dille anlatıyor, hatta duygusal bir dille: "Albüme bayıldım, baştan sona dinledim, dinlemeye doyamadım."[202]

Albüm onu hayatının farklı dönemlerinde izleyen özel bir toteme dönüşüyor. Miles her hep yanında:

> Bohem Kadın Devri. On yıllık evlilik sonrası yine Bekâr Devri. En son flörtüm on sekizimdeydi aman Tanrım şimdi Otuzum Devri... Pamuk ipliğine bağlı haldeyim çabuk Beni Kurtarın Devri. Miles hummalı her devrin reçetesiydi.[203]

Bir sanat eserine âşık olunca tam da bunu yaşıyoruz; özellikle de müzikte çünkü müzik, Cleage'in bu alıntısında da görüldüğü

üzere, hayatımızın farklı çağlarını tanımlıyor genelde. Jura, Tebeşir, Tersiyer; Beatles, Dinosaur Jr., Belle and Sebastian.

Kind of Blue'nun önemi azımsanamaz; bir başyapıt, aynı zamanda gelmiş geçmiş en çok satan caz albümü. Bütün eleştirel ve ticari kıstaslara göre *Kind of Blue* önemli bir albüm. Ama Pearl Cleage bunlarla ilgilenmiyordu. Onun için önemli olan neler hissettiğiydi.

Coşkulu. Âşık.

Sanat aşkı, eserlere duyulan sevgi –*Liebe zur Kunst*– hayatı değiştirebilir. Bu kitabı yazdığım salonu daha önce anlattım; burası bana neşe (ya da acı, belki de sadece eğlence) getiren kitapları, filmleri ve albümleri okuduğum, seyrettiğim, dinlediğim yer; köşelerine kadar *Liebe zur Kunst*'un sinmiş olduğu bir oda. Sanat aşkı hayatımı, hayatlarımızı şekillendiriyor. Pearl Cleage'in Miles'ın damgasını vurduğu evreleri gibi sanat aşkı benim hayatımdaki insanların yaşamlarına damgasını vurdu:

Annem kanepede uzanmış kitap okuyor, sigara içiyor, Fresca içiyor, kitaba dalmış, hareket etmek istemiyor, belki de edemiyor. On-yirmi yıl sürdü sanki bu.

Arkadaşım Peter, 1980'lerin genci ve açılamamış (kendine bile), Leonard Maltin'in film rehberindeki bütün eski filmleri sistemli bir şekilde izliyor ve bunlarda –o Katharine Hepburn, Bette Davis, Elizabeth Taylor filmlerinde– ona gey olmakta bir sorun olmadığını söyleyen bir şeyler buluyor.

New York'u ziyaret eden arkadaşım Victoria, ayakları su toplayıp kanayana kadar galeriden galeriye koşuyor.

Kurumsal işinde takılıp kalmış kardeşim, işteyken eski Waylon ve Willie konser videoları seyrediyor.

Yeni emekli olmuş babam, Seattle'ın Union Gölü'ndeki yüzen evinde oturmuş, büyük bir itinayla düzenli bir şekilde Thomas Mann okuyor, o kalın romanlar günlerine yeni bir düzen katıyor.

Belle and Sebastian'ın en iyi albümlerini baştan sona çalmalarını dinlemek için çocuklarımla Chicago'ya gidiyorum. Kızımla bütün şarkılara eşlik ediyoruz, oğlumun yüzünden tebessümü eksik olmuyor.

Arkadaşım Scott, annesinin külleri için bir kutu yaparken iPhone'unda onun en sevdiği şarkıları, eski caz orkestrası müziklerini dinliyor.

Ölüm döşeğindeki babamın yanı başında haftalar boyunca oturup kitap okuyorum. Tek elde kolayca tutabilmek için hafif kitaplar seçiyorum, diğer elim babamın kasılmış pençe gibi elini tutuyor, arka planda ventilatör ıslık çalar gibi inip kalkıyor.

Binlerce, binlerce, binlerce kitap okuyorum.

Uyanınca kitap okuyorum, uyurken kitap okuyorum, her gün bütün gün yanımda bir kitap taşıyorum.

Kitaplar beni hayatım boyunca yalnızlıktan koruyor.

Daha önce dediğim gibi, on yıldan uzun süredir bir adada yaşıyorum. Mecazi bir ada değil benimki. Vapurla geçilen gerçek bir ada. Burada inzivaya çekilmiştim. Arkadaşlarımın çoğu suyun öte yakasında, şehirde yaşıyordu. Bilinçli bir tercihti bu. Daha fazla yalnız kalmak istiyordum, öyle de oldu. Şöyle anlatayım: Gerçekten çok güzel bir sürü ağaç tanıdım. Ama elbette adadaki bu inzivaya kitaplar eşlik ediyordu. Beni çocukluğumdan beri kendimden kurtaran şey bu oldu. Kitap okumak, iyiyle kötünün karışık ilerlediği bir hayatta şüphe götürmez bir şekilde iyi olan tek şeydi.

Eserlere duyulan sevgi – yeterince değeri bilinen bir sevgi türü değil bu. Cleage'in denemesi çok önemli; sadece Miles'a öfkeli olduğu için değil, Miles'a âşık olduğu için önemli; çünkü Miles ona kendini daha az yalnız hissettiriyor; çünkü Miles onun özel deneyimlerine hitap ediyor. Cleage, bir sanatçının size *ait olduğu* hissine değiniyor; çok sevdiğimiz ama tanınmayan bir grup popüler olduğunda yarı şakayla öfkelenmemizin altında yatan o şerefli, besleyici, temel his bu.

Cleage'in deneyiminin hususiyetine girmesi –sıraladığı bütün o devreler– sanat aşkının derin bir şekilde kişisel olduğunu gösteriyor. Her türlü sevgide olduğu gibi sanat aşkı da insanın kendi doğasına özgü, mahrem bir deneyim.

E.M. Forster *Howards End*'de sanatın hepimizi farklı farklı etkilemesinden söz ediyor; ama işin özünde hepimiz bir şey hissediyoruz. Burada Forster konserdeki birkaç karakteri anlatıyor:

> Beethoven'in *Beşinci Senfoni*'si genel olarak insan kulağını bugüne kadar doldurmuş en yüce gürültü kabul edilir. Her durumdaki her türden insan onda kendince bir şeyler bulur. İster Mrs. Munt gibi olun ve müzik başladığında parmaklarınızla gizlice tempo tutun (elbette başkalarını rahatsız etmeyecek şekilde), ister müziğin selinde kahramanlar ve gemi enkazları gören Helen gibi olun, ister sadece müziği gören Margaret gibi, ister kontrpuan üzerine derin bilgisi olan ve bütün partisyonu dizlerinde açık tutan Tibby gibi, ister her zaman Beethoven'ın *echt Deutsch* olduğunu hatırlayan kuzinleri Fräulein Mosebach gibi, ister Fräulein Mosebach'tan başka bir şey hatırlamayan Mosebach'ın genç arkadaşı gibi; her halükârda yaşama arzunuz canlanır ve böyle bir gürültü için iki şilinin ucuz olduğunu kabul edersiniz.[204]

Bir uzman beyanıyla açılan anlatım, hızla insanların kendilerine has gülünç tepkilerine kayıyor. Forster iğneleyici üslubuyla müziğe verilen bireysel tepkilerin geçerliliğini ve anlamını sorguluyor; "Estetik Deneyim Türleri" tarzında bir bölüm bu. Hiçbir tepki mantık çerçevesine oturmuyor (Tibby kendininkini öyle bulsa da). Her biri kişiye özel, her biri duygusal, her biri sevgi dolu.

Cleage'in söyledikleri de öyle: "İtiraf etmem gerekir ki *Kind of Blue*'nun girift doğaçlama melodilerinin eşliğinde şehvet dolu mesajlar gönderdiğim birçok unutulmaz gece geçirdim"[205] ya da "Şarabı buza koy. Mumları yak. Miles'ın erken dönem parçalarını aç."[206]

Müziğe verdiği kendine has tepkiyi anlatıyor, Mrs. Munt'ın tempo tutması gibi. Cleage'in ifadesini kullanmak gerekirse, müziğe ne tepki verdiğini *itiraf ediyor.*

Tamam; ama neden bir itiraf bu? Çünkü Cleage hisleriyle ilgili kendini suçlu hissediyor. Çünkü Miles'ın kadınları istismar ettiği gerçeği ona duyduğu sevgiyi karmaşıklaştırıyor. "Karmaşıklaştırmak" fazla donuk kaçtı; bu bilgi sevgisini mahvediyor, müziği mahvediyor. Aynı zamanda siyah bir erkekle ilgili böyle hisleri dile getirmek *istemiyor.* Siyah erkeklere saygı duymak istiyor. Daha sonra yayımlanan bir derlemesinde, *Deals with the Devil*'da (Şeytan'la Anlaşmalar) yazdığı gibi, "Mad at Miles"ı okuyan insanlar onun "siyah erkeklere dair böyle 'olumsuz izlenimler' oluşturmanın nasıl tehlikeli ve ayrıştırıcı olacağını"[207] anlamasını istiyorlar. Ama Cleage duruşundan ödün vermiyor: Onu bu krize sürükleyen Miles'ın kendisi. Bu Cleage'in tercih ettiği bir durum değil ve bu yüzden tek kelimeyle öfkeli.

Arkadaşı A.B.'nin ona ilk defa *Kind of Blue*'yu çaldığı günü hatırlıyor:

> Masumdum. Bana herhangi birini çalabilirdi. Ama Miles Davis çaldı. *Kind of Blue*'yu. Ayrıca beni uyarmadı bile, Miles'ın kadınlara şiddet uyguladığını itiraf ettiğini, üstelik suçunu kabul edip özür dileyene ve "kadın sorunu" karşısında aldığı tavrı gözden geçirene dek bütün plaklarını kırıp kasetlerini yakıp CD'lerini çizeceğimiz denli suçlu olduğunu söylemedi.[208]

Davis otobiyografisinde şiddet faili olduğunu açıkça dile getiriyor, Cecily Tyson'ı "tokat delisine"[209] çevirdiğini söylüyor. Karısı Frances'la şiddet içeren kavgalarını anlatıyor; Frances 2006'da verdiği bir *The New York Times* söyleşisinde, "Canımı kurtarmak için birden fazla kere kaçmam gerekti" diyor.[210] Miles'ın yaptığı daha sıradan pislikler de var, Frances'ın kariyerini bırakmasını istemek gibi. Şöyle yazıyor:

> Frances benimle çıkarken bir yıldızdı, süperstar olma yolundaydı, herhalde en büyük siyah dansçıydı. Broadway'deki *Batı Yakası Hikâyesi*'ndeki rolüyle En İyi Dansçı ödülünü aldığı sırada ona sürekli teklifler yağıyordu. Ama oyunu bıraktırdım ona, çünkü evde benimle kalmasını istiyordum.[211]

Canavarlığı yok saymanın bir yolu yok ve Cleage tüm bunları üstüne alınıyor. Denemesinin sonunda şöyle diyor:

> Miles'ın erken dönem parçalarının ritmiyle sevişmek, o müziği kaydettiği gün belki de bir kız kardeşimizin yüzüne vuruyorken nasıl mümkün olacak? Canavarın dehasını yüceltmeye nasıl devam edeceğiz?[212]

Cleage rencide oluyor; sevgisi kendisine has olduğu gibi nefreti de öyle. Nefreti kişisel deneyimlerinden doğuyor, Davis'in onun kız kardeşlerini tokatladığı gerçeğinden. Cleage, Davis'in siyah kadınlığa saldırısına itiraz ediyor; bir diğer deyişle, kendisine ya da benliğine saldırısına.

Daha önce dediğim gibi, bir sanat eserini tüketmek iki farklı yaşamöyküsünün buluşması demektir: sanatçının, eserin tüketimini aksatma ihtimali olan yaşamöyküsü ve seyircinin, esere bakışını şekillendirme ihtimali olan yaşamöyküsü. Tekrar ediyorum: Bu buluşma her seferinde gerçekleşir.

Esere böyle öznel bir tepki vermesinin Cleage'in denemesini, sunduğu savın ikna ediciliği açısından zayıflatması beklenir. Elini açık ediyor –kendi deneyimlerinin esere verdiği tepkiyi şekillendirdiğini kabul ediyor– bu yüzden bir uzman olarak konuşmadığını biliyoruz. Uzmanlığın tam zıttı gibi görünen bir şeye, kişisel deneyime dayanarak konuşuyor. Bütün savı, insana kolayca yıkılabilecek gibi gelen bir temele dayalı: bir hisse.

Ama sonuçta okura, bir tezgâha vurulan madeni para kadar güçlü ve net bir ses sunuyor.

Duygular elbette değişebilir; Cleage ve Cleage'ın hisleri, denemeyi yazdığı zamanda başlangıç noktasından çok farklı bir yerde. *Atlanta* dergisine 2012'de verdiği bir söyleşide ona şöyle soruluyor:

> Miles Davis'in ilişkilerinde kadınları nasıl istismar ettiğini ayrıntılarıyla anlattığınız 1990 tarihli *Mad at Miles: A Blackwoman's Guide to Truth* [Miles'a Öfkeli: Siyah Bir Kadının Gerçeklik Rehberi] kitabınızı okuduğundan beri Davis'i eskisi gibi dinleyemeyen birçok cazsever var. Davis'i dinlemek istediğim için kendimi hâlâ suçlu mu hissetmeliyim?[213]

Cleage'in yanıtı şöyleydi:

> Hayır, suçlu hissetmemelisiniz. Miles öldü... Ayrıca ben de *Kind of Blue*'yu dinlemekten hiçbir zaman vazgeçemediğimi itiraf etmeliyim![214]

Bu çok hoşuma gidiyor çünkü sanatla nasıl ucu açık bir ilişkiye girdiğimizi gösteriyor: Bizler değiştikçe sanatla ilişkimiz de değişiyor. Uzmanlığa karşı bir darbe daha. Cleage, Miles'ı seviyor, sonra ondan nefret ediyor, sonra onu daha bilinçli bir şekilde seviyor. Yani biz büyüdükçe ilişkilerimiz de değişiyor. Ama sevgi yokmuş gibi davranmak ya da sevgi duyulmaması gerektiğini söylemek hiçbir işe yaramıyor.

Stephen Fry, Wagner'i seviyor; bana David Bowie'yle ilgili sorular soran üniversiteliler David Bowie'yi seviyor; ben Polanski'yi seviyorum.

Bu gerçeklerin hiçbiri hoş değil, hatta iç karartıcı ama yine de gerçek.

Kocayemiş/sedir tartışmasından birkaç ay sonra, ailem ve arkadaşlarımla aynı ıssız kulübedeydim. Geri kalanlar içeride akşam yemeği hazırlarken arkadaşım Sam'le ben, alacakaranlıkta dışarıda ateş yakıyorduk. Kuzeyde soğuk bir temmuz gecesiydi. Geriye dönüp bakınca hayatımda aldığım bütün kararlardan memnun hissettiğim türde bir geceydi. Bu noktaya, dostlarım ve çocuklarımın arasında varmamı sağladıklarına göre gerçekten iyi kararlar olmalıydılar. Yetişkinler yemek yapıyor ya da bir şeyler içiyor, ergenler orada burada takılıyordu, telefonlarına biraz fazla baksalar da iyiydiler. Belki de mesele aldığım kararlar değildi, belki sadece şanslıydım, doğuştan şanslıydım.

Arkadaşlarım ve çocuklarımızla yıkılan dünyadan bir şekilde kurtulmayı başarıp bu noktaya ulaşmıştık: kararan denizin üstünde yüksek bir kayalığa, ufuk çizgisinin birleştirdiği Baker ve Rainier dağlarının önümüzde iki bodur hayalet olarak yükseldiği yere.

Kuzeyin soğuk ışığı, bir dalla ateşi karıştıran Sam'in yüzüne vurdu. Sam işleri her zaman neşeli bir el çabukluğuyla hallederdi. Sağlam biriydi Sam. Bu noktaya hepimizden daha zorlu yollardan geldiğini unutmak kolaydı.

Ateşle oynayıp, "Ee, hâlâ şu canavarlar kitabına mı çalışıyorsun?" diye sordu öylesine.

"Evet."

"Bir süredir düşünüyorum bunu. Aklıma üvey babam Fred geldi, o da" –güldü– "bir tür canavardı."

Sam'in sorunlu annesi ve bir suçlu olan Fred'le geçirdiği yıllar hakkında biraz bilgim vardı ama bu turuncu-gri alacakaranlık ânında, sevimli gençler mutfaktaki işlere yardımcı olmaktan kaçınır ve yaktığımız ateş gerçekten harlanırken insan bu gerçekleri unutuyordu.

"Fred ne tür bir canavardı?" diye sordum temkinli bir şekilde. Sınırlarımı aşmak, kötü geçen çocukluğuna burnumu sokmak istemiyordum.

Sam hikâyesini anlattı. Burada tüm ayrıntılara girerek ona saygısızlık etmek istemiyorum ama özetlemek gerekirse çocukluğu boyunca uyuşturucu bağımlısı annesi tarafından Batı'da bir oraya bir buraya sürüklenmişti; Fred de bir kaybolup bir ortaya çıkıyor, onlara şiddet uygulayıp çeşitli suçlar işliyordu, sonunda da hapse girmişti.

"Fred doğrudan birini öldürmüş müdür acaba?" diye düşündüm yüksek sesle. Sam'in bu konuda bilgisi yoktu, tipik bir Sam hareketiyle omuz silkti – "insanlar çeşit çeşit" anlamına gelen gülüşlere eşlik eden omuz silkmelerdendi bu.

Bir an sessizlik içinde oturduk. İnsanlar kulübeden çıkıp piknik masasına tabak tabak yiyecek taşımaya başladı. Ateş, batmak üzere olan güneşin ışığında harlı bir şekilde yanıyordu. Onu bu sefer ben beslemeye başladım.

"Ama mesele şu ki" diye devam etti Sam düşünceli bir edayla, "Fred'i hâlâ seviyorum. Aklıma kitabını getiren şey de bu. Yaptığı her şeye rağmen seviyorum." (Yine o ifade, *her şeye rağmen.*) "Ölüm döşeğindeyken tekrar iletişime geçtik ve tekrar yakınlaştık. Kötü bir adamdı ama beni seviyordu, ben de onu seviyordum. Hâlâ seviyorum."

Donakaldım; Sam'in düşünce silsilesi beni etkilemişti. Tabii ya. Söylemeye çalıştığım şey, en baştan beri söylemeye çalıştığım şey buydu.

Canavar erkeklerin sanatıyla ne yapacağız? Minik bir sinek gibi bu soru aslında, monolitin yanında uçuşuyor, daha büyük sorunun monolitinin: Sevdiğimiz canavar insanları ne yapacağız?

Hepimiz çok korkunç insanları sevdik. Bunu nereden mi biliyorum? Çünkü insanları tanıyorum ve insanlar korkunçtur. Sam meselenin özündeki asıl soruna değinmişti: insani sevgi sorununa. Caravaggio'dan Michael Jackson'a kadar çeşitli erkeğin ortaya

çıkardığı estetik ve etik sorular aslında bu daha büyük sorunun bir sembolü gibi.

Sevdiğimiz korkunç insanları ne yapacağız? Hayatımızdan silip atacak mıyız? Hızlı ve emin bir şekilde yargı mı dağıtacağız? Onları *iptal* mi edeceğiz? Bazen. Ama bu can yakıcı bir süreç ve sonunda en başta bahsettiğim hesap makinesine bağlanıyor. Şöyle soruyoruz ya da belki de sormuyoruz ama sorunun karşısında şöyle hissediyoruz: Korkunçlukları ne kadar korkunç? Onları ne kadar seviyoruz? Bu sevgi bizim için ne kadar önemli?

Mary Karr, uzun yıllar önce anı kitabındaki sevgi sorunundan bahsetmişti. Bir söyleşide, tipik olarak kötü olan anı kitaplarını şöyle tanımlıyordu:

> Sorunun ne olduğunu en başta öğreniyorsunuz, sonra sorun sürekli tekrar ediyor. Annem pazartesi günü kafama kalasla vurdu, sonra lise ikideyken annem kafama kalasla vurdu, üçüncü sınıfa geçtim ve annem kafama kalasla vurdu. Sonra bir araba bulup kaçtım, şimdi daha iyiyim.[215]

Ama hayat böyle işlemiyor. Karr devam ediyor:

> Sorun annenizin kafanıza kalasla vurması değil. Sorun onu hâlâ seviyor ve ona hâlâ ihtiyaç duyuyor olmanız.[216]

Sorun onu hâlâ seviyor olmanız. Evet, aynen böyle. Canavar adamların sanat eserlerindeki sorundan konuştuğumuzda aslında daha büyük bir sorundan bahsediyoruz: insan sevgisi sorunundan. "Sanat eserleriyle ne yapacağız?" sorusu aslında bir laboratuvar gibi, bir tür alıştırma sanki asıl konu için, asıl soru için: Kötü birini sevmek ne demek? *Sorun onu hâlâ seviyor olmanız.* Bu ailelerimizle, eşlerimizle, hatta bazen çocuklarımızla ilişkimizi ne kadar sık yansıtan bir ifade. Sevginin bu dayanıklı yapısı hem bir sorun hem de çözüm; ne kadar saçmalığa boğarsak boğalım dayanıyor,

bütün kötü davranışları, hayal kırıklıklarını, sinir krizlerini, ihanetleri kaldırıyor.

Hayatımızdaki korkunç insanları ne yapacağız? Genel olarak onları sevmeye devam edeceğiz.

Aile güçtür çünkü aileler maruz bırakıldığımız canavarlar (ve melekler, ayrıca canavar ile melek arasındakilerle) doludur. Bunlar bizim seçmediğimiz canavarlardır. Bir durup düşününce nasıl da rasgele geliyor insana. Yine de sonunda çoğumuz ailelerimizi seviyoruz.

Gençken insanların mükemmelleşebileceğine inanırdım. Sevdiğim insanlar mükemmel olmalı, ben de mükemmel olmalıyım sanırdım. Ama sevgi böyle bir şey değil.

Bir başka düşünce: Hemen Sam'in yanında olmak istemiştim ama belki de söz konusu tek canavar Fred değildi. Belki Sam de bazen Fred'e canavarlık yapmıştı. Belki ben de canavarlık yapmıştım. Aklıma eski bir his geldi, içki içmemin çocuklarımı terk ettiğim anlamına geldiği hissi. Beni hâlâ seven, ne olursa olsun seven çocuklarımı. Bir anlamda Sam'den çok Fred'e benziyordum: Kusurlarıma rağmen seviliyordum. Haksızca seviliyordum. Hak etmediğim kadar seviliyordum.

Sevdiğimiz korkunç insanları ne yapacağız? Bu soru içinde başka bir soruyu barındırıyor: Kötü biri olursak insanlar bizi sevmeyi hangi noktada bırakır?

İngiliz felsefeci Gillian Rose, çarpıcı küçük kitabı, *Love's Work*'te (Aşkın Emeği) şöyle yazıyor:

> Kişisel hayatta taraflardan biri anlaşmadan bağımsız olarak şartlarda yeniden müzakereye gitmeden temel bir değişiklik yapabilir, dahası bu değişikliğin yapıldığını kabul bile etmeyebilir... Aşk ilişkilerinde demokrasi yoktur: Sadece merhamet vardır.[217]

Yani: Sevgi, yargıya değil ama yargıyı bir kenara kaldırma kararına bağlıdır. Sevgi anarşidir. Sevgi kaostur. Hak edeni sevmeyiz; kusurlu ve eksikli insanları severiz, mantığın soğuk havasından tamamen farklı bir iklim sistemine dayalı, duygusal bir mantığı vardır sevginin.

Pearl Cleage –yaşı ilerleyip olgunlaşınca– Miles'a karşı yumuşadı. Ondan şefkatle, kederle, hisli bir şekilde bahsetti: "Tek yapabileceğimiz, bir dahaki sefere ruhu ve kişiliğinin de müziği kadar güzel olmasını ummak."[218] Tek yapabileceğimiz ummak.

TEŞEKKÜRLER

Yakın zamanda kaybettiğim sevgili babama en içten teşekkürlerimle. Ona canavar sanatçılarla ilgili bir kitap yazmayı planladığımda bana hemen, "Aman dikkat et de karşına çıkmasınlar!" diye yanıt verdi.

Harikulade Jordan Pavlin'e kelimelere dökemeyeceğim kadar çok şey borçluyum.

Bu kitabın yazılım sürecindeki desteği ve yardımları için: Muhteşem Anna Stein, Hedgebrook, Lannan Vakfı, Nadja Spiegelman ve *The Paris Review*, Knopf'taki herkes, Reagan Arthur, Isabel Yao Meyers, Rita Madrigal, Amy Hagedorn, Morgan Fenton, Holly Webber ve muhteşem kapak için Kelly Blair de dahil olmak üzere. İngiltere'de C&W'daki Sophie Lambert ve Sceptre'deki Charlotte Humphery'ye tekrar tekrar teşekkürlerimle; bu kitabı bıkıp usanmadan desteklediler. İngiltere baskısındaki kapak resmi için Cathy Lomax'e özellikle teşekkürler. Önemli sohbetler ve/veya doğru yerlere yönlendirmeleri için: Jason Zinoman, John Toews, Kate Rossmanith, Andy Miller, Sara Dickerman, Emily Hall, Margot Page, Erika Schickel, Courtney Hodell, Matthew Klam, Ijeoma Oluo, Nell Freudenberger, Abe Carlin, Sonora Jha, Noah Chasin, Alex Blumberg, Danai Gurira, Faith Childs-Davis, Simon Reynolds, Ama Codjoe, Suzanne Morrison, Victoria Haven, Jeanne Garland, Joanna Rakoff, Johnny Stutsman, Rachel Monroe, Rinku Sen, Kim Brooks, Shobha Rao, Sanjiv Bhattacharya, hapishaneleri kaldırma hareketi okuma grubunun bütün üyeleri ve Pacific Üniversitesi MFA programı topluluğu.

Aşağıdaki, çalışmaları bu kitabı biçimlendiren çok, çok sayıda yazar ve düşünürün sadece bir kısmı: Simon Callow, Kelly Oxford, Maya Cantu, E.L. Doctorow, Gillian Flynn, Claire Vaye Watkins, John Durham Peters, Shoshana Zuboff, Randall Kenan, Hanif Abdurraqib, Donna Haraway, Sasha Geffen, John Berger, Miles J. Unger, Paul Hendrickson, Sydney Brownstone, Stephen Fry, Hans-Jürgen Syberberg, Martin Amis, Deborah Levy, Judd Tully, Marisa Crawford, Sarah Manguso, Suzanne Buffam, Elaine Showalter, Paula Fox, aramızdan ayrılan muhteşem Jenny Diski, Alexandra Fuller, Martin Stannard, Linda Sexton, Stephen Trask, David Yaffe, bell hooks, Sheila Weller, B. Ruby Rich, Breanne Fahs, Carol Sklenicka, Jay McInerney, D. T. Max, Mark Fisher, Dave Hickey, Gillian Rose. Elbette bütün hatalar bana ait. *Eş* romanı ben dahil birçok yazarı düşünmeye teşvik eden bir esin kaynağı olan Jenny Offill'e içten teşekkürler.

Konuyu çözdüğü için Pearl Cleage'e teşekkürler.

Sınırsız cömertlikleri, zekâları ve sevgileri için: Miranda Beverly-Whittemore, Kristi Coulter ve Tova Mirvis.

İnsanı ayakta tutan sağlam dostlukları için: Victoria Haven, Dave Lipe, Steve Fradkin, Linda Mangel, Scott Loveless, Teresa Howard, Jeanne Garland, Jeff Garland, Trilby Cohen, Margot Page, Suzanne Morrison ve Bruce Barcott.

Vazgeçilmez, sevgili ailem oldukları için: Donna Dederer, Larry Jay, Dave Dederer.

Hayatıma sonsuz bir neşe kattıkları için: Güneşim ve ayım, Lou Barcott ve Will Barcott.

Sevgisi için: Peter Ames Carlin.

NOTLAR

1 Clarice Lispector, *Yıldızın Saati*, çev. Başak Bingöl Yüce, Monokl Yayınları, 2017, s. 18. (ç.n.)
2 Samantha Gailey'nin tanıklığının deşifresi, Luchina Fisher, "Roman Polanski: What Did He Do?" (Roman Polanski: Ne Yaptı?) içinde, ABC News, 29 Eylül 2009.
3 William Empson, "Bacchus" (Bakhüs) şiiri notları içinde, *The Complete Poems of William Empson*, Allen Lane, Londra, 2000, s. 290.
4 Walter Isaacson, "The Heart Wants What It Wants" (Gönül Ferman Dinlemez) içinde alıntı, *TIME*, Pazartesi, 31 Ağustos 1992.
5 "Transcript: Donald Trump's Taped Comments About Women" (Deşifre: Donald Trump'ın Kadınlarla İlgili Kasete Alınmış Yorumları) *The New York Times* içinde, 8 Ekim 2016.
6 Kelly Oxford (@kellyoxford), Twitter, 7 Ekim 2016.
7 Diane Keaton, Katie Couric'le söyleşi, "The Real Annie Hall" (Gerçek Annie Hall), NBC News, 12 Kasım 2010.
8 E.L. Doctorow, "Braver Than We Thought" (Sandığımızdan Cesur), *The New York Times Book Review*, 18 Mayıs 1986.
9 Gillian Flynn, *Gone Girl*, Ballantine, New York, 2012, s. 222. [Gillian Flynn, *Kayıp Kız*, çev. Uğur Mehter, Artemis Yayınları, 2013, s. 320. (ç.n.)]
10 Age. (ç.n.)
11 Claire Vaye Watkins, "On Pandering" Tin House, Kış 2015.
12 Woody Allen, *Manhattan*, United Artists, 1979.
13 Age.
14 Age.
15 Age.
16 Age.
17 Isaacson, "The Heart Wants What It Wants."
18 "Transcript: Donald Trump's Taped Comments About Women."
19 Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn* (İyi Dövülmüş Vazo), Harvest, New York, 1947, s. xi.
20 Jenny Offill, *Dept. of Speculation*, Granta, New York, 2014, s. 8. [Jenny Offill, *Eş*, çev. Duygu Akın, Domingo Yayınları, 2016, s. 8. (ç.n.)]
21 Simon Reynolds, yazarla özel yazışma.
22 John Durham Peters, "Broadcasting and Schizophrenia" (Radyo Televizyon Yayıncılığı ve Şizofreni), *Media, Culture & Society* (Medya, Kültür ve Toplum) 32, No. 1 içinde, 2010, s. 123-140.
23 Shoshana Zuboff, "Surveillance Capitalism" (Gözetim Kapitalizmi), *Project Syndicate*, 3 Ocak 2020.
24 J.K. Rowling, "J. K. Rowling Writes About Her Reasons for Speaking Out on Sex and Gender Issues" (J.K. Rowling Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Konularında Yaptığı Yorumların Sebeplerini Açıklıyor), jkrowling.com, 10 Haziran 2020.
25 Vivian Gornick, *The Odd Woman and the City* (Tuhaf Kadın ve Şehir), Farrar, Straus and Giroux, New York, 2015, s. 6.

26 Alessandro Manzoni, *The Count of Carmagnola and Adelchis* (Carmagnola Kontu ve Adelchis), Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları, Baltimore, 2004, s. 103.
27 Rebecca Nicholson, "That's quite enough silly walks from BBC comedy. New voices please" (BBC komediden bu kadar saçma yürüyüşler yeter. Yeni seslere yer açılsın lütfen) içinde alıntı, *The Guardian*, 23 Haziran 2018.
28 Deborah Frances-White, "Pink Protest" (Pembe Protesto) içinde alıntı, *Feminists Don't Wear Pink and Other Lies: Amazing Women on What the F-Word Means to Them* içinde, ed. Scarlett Curtis, Ballantine, New York, 2018, s. 171.
29 Sopan Deb, "For Eric Idle, Life's a Laugh and Death's a Joke, It's True" (Eric Idle İçin Hayat Komik ve Ölüm Bir Şaka, Doğru) içinde alıntı, *The New York Times*, 26 Eylül 2018.
30 Richard Schickel, *Woody Allen: A Life in Film* (Woody Allen: Filmlerle Bir Hayat), Ivan R. Dee, Chicago, 2003, s. 176.
31 Randall Kenan, "Understanding Randall Kenan" (Randall Kenan'ı Anlamak), Mississippi Üniversitesi İngilizce Bölümü Seminer Dizisi, 11 Nisan 2019.
32 Kate Rossmanith, *Small Wrongs: How We Really Say Sorry in Love, Life and Law* (Küçük Hatalar: Aşk, Hayat ve Hukukta Aslında Nasıl Özür Dileriz) içinde alıntı, Hardie Grant, Melbourne, 2018, s. 20. [Donna Haraway, "Konumlu Bilgiler", *Başka Yer*, çev. Güçsal Pusar, Metis Yayınları, 2010, s. 100-102. (ç.n.)]
33 Nawal Arjini, "How to Be Critical of the Things You Love" (Sevdiğin Şeylere Eleştirel Yaklaşabilmenin Yolları) içinde alıntı, *The Nation*, 12 Şubat 2019.
34 David Bowie, "Five Years" (Beş Yıl), 1972, genius.com David-bowie-five-years-lyrics.
35 Michael Kaplan, "I Lost My Virginity to David Bowie" (Bekâretimi David Bowie'ye Verdim) içinde alıntı, *Thrillist*, 2 Kasım 2015.
36 Sasha Geffen, "Queer Kids Deserve Better Than PWR BTTM" (Queer Çocuklar PWR BTTM'den Daha İyisini Hak Ediyor) *Pitchfork*, 16 Mayıs 2017.
37 Jordan Sargent, *SPIN*, 16 Mayıs 2017.
38 Maureen Dowd, "This Is Why Uma Thurman Is Angry" (Uma Thurman Bu Yüzden Öfkeli) içinde alıntı, *The New York Times*, 3 Şubat 2018.
39 John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Vintage, New York, 1989, s. 28. [John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, 2022, s. 42-43. (ç.n.)]
40 Age, s. 29. [Age, s. 43. (ç.n.)]
41 Miles J. Unger, *Picasso and the Painting That Shocked the World* (Picasso ve Dünyayı Şoke Eden Resim) içinde alıntı, Simon & Schuster, New York, 2018, s. 344.
42 Oscar Wilde, *The Critic as Artist* (Sanatçı Olarak Eleştirmen), Green Integer Yayınları, Los Angeles, 1997, s. 10.
43 Berger, *The Success and Failure of Picasso*, s. 6-7. [Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, s. 21. (ç.n.)]
44 Jonathan Richman, "Pablo Picasso", 1976, https://genius.com/The-modern-lovers-pablo-picasso-lyrics.
45 Françoise Gilot, *Life with Picasso* (Picasso'yla Yaşam), McGraw-Hill, New York, 1964, s. 84.
46 Shannon Lee, "The Picasso Problem: Why We Shouldn't Separate the Art from the Artist's Misogyny" (Picasso Sorunsalı: Neden Sanatı Sanatçının Kadın Düşmanlığından Ayırmamalıyız) içinde alıntı, *Artspace*, 22 Kasım 2017.
47 Paul Gauguin, *Noa Noa: The Tahitian Journal* (Noa Noa: Tahiti Günlüğü), Dover, New York, 1985, s. 12.

48 Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Skirt* (Gauguin'in Eteği), Thames and Hudson, Londra, 1997, s. 18.
49 Wayne V. Anderson, Eisenman, *Gauguin's Skirt* içinde, s. 16.
50 Michael Fraenkel, "A New Gauguin" (Yeni Bir Gauguin) içinde alıntı, *VQR*, Kış, 1928.
51 Arianna Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer* (Picasso: Yaratıcı ve Yıkıcı) Avon Yayınları, New York, 1988, s. 91.
52 Paul Hendrickson, *Hemingway's Boat: Everything He Loved and Lost* (Hemingway'in Teknesi: Sevdiği ve Yitirdiği Her Şey), Vintage, New York, 2012, s. 31.
53 Archibald MacLeish, *The Collected Poems of Archibald MacLeish* (Archibald MacLeish'in Toplu Şiirleri), Houghton Mifflin, Boston, 1962, s. 145.
54 Hendrickson, *Hemingway's Boat*, s. 439.
55 Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Scribner, New York, 1996, s. 115. [Ernest Heminway, *Paris Bir Şenliktir*, çev. Saydam Özel, Bilgi Yayınevi, 1975, s. 116. (ç.n.)]
56 Ernest Hemingway, *Complete Poems* (Toplu Şiirleri), Bison Yayınları, Lincoln, Nebraska, 1983, s. 87.
57 Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (Öğleden Sonra Ölüm), Scribner, New York, 1960, s. 77.
58 Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (Güneş de Doğar), Scribner, New York, 2006, s. 116.
59 Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, Grafton, Londra, 1989, s. 90-91. [Ernest Hemingway, *İhtiyar Balıkçı*, çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, 1973, s. 105. (ç.n.)]
60 Hendrickson, *Hemingway's Boat* içinde alıntı, s. 277.
61 Ernest Hemingway, *The Garden of Eden* (Cennet Bahçesi), Scribner, New York, 1995, s. 29.
62 Eric Pooley, "How Scribner's Crafted a Hemingway Novel" (Scribner Nasıl Bir Hemingway Romanı Oluşturdu) https://tomjenks.com.
63 Alec Hill, "John Jeremiah Sullivan: There's No Such Thing as Wasted Writing" (John Jeremiah Sullivan: Boşa Giden Yazı Diye Bir Şey Yoktur) içinde alıntı, *Literary Hub*, 17 Ocak 2018.
64 Doris Lessing, *The Golden Notebook*, Perennial Classics, New York, 1999, s. 60. [Doris Lessing, *Altın Defter*, çev. Aslı Çelik, Can Yayınları, 2017, s. 106. (ç.n.)]
65 Jim Windolf, "Songs in the Key of Lacerating" (Parçalanma Anahtarında Şarkılar) içinde alıntı, *Vanity Fair*, 22 Mayıs 2007.
66 Austin Scaggs, "Kanye West: A Genius in Praise of Himself" (Kanye West: Kendini Öven Dâhi) içinde alıntı, *Rolling Stone*, 20 Eylül 2007.
67 Kanye West, "Gorgeous" (Güzel), 2010, https://genius.com/Kanye-westgorgeous-lyrics.
68 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Bureau of Public Secrets, 2014, s. 24. [Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi-Okşun Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 34. (ç.n.)]
69 Age, s. 24. [Age, s. 34-35. (ç.n.)]
70 Hendrickson, *Hemingway's Boat* içinde alıntı, s. 83.
71 Sydney Brownstone, "Five Women Accuse Seattle's David Meinert of Sexual Misconduct, Including Rape" (Beş Kadın Seattle'lı David Meinert'ı Tecavüz Dahil Cinsel Tacizle Suçluyor) KUOW, 19 Temmuz 2018, https://www.kuow.org/ stories/ fivewomen-accuse-seattle-s-david-meinert-of-sexual-misconduct-including-rape.

72 Stephen Fry, Patrick McGrady, *Wagner & Me* (Wagner ve Ben) içinde, 2010.
73 Rachel Gessat, "Bayreuth's Historical Ties to Nazism" (Bayreuth'un Nazizimle Tarihi Bağları), *Deutsche Welle*, 24 Temmuz 2012, https://www.dw.com/en/bayreuths-historical-ties-to-nazism/a-16121380.
74 Simon Callow, *Being Wagner: The Story of the Most Provocative Composer Who Ever Lived* (Wagner Olmak: Gelmiş Geçmiş En Tetikleyici Bestecinin Hikâyesi), Vintage, New York, 2017, s. 185.
75 Richard Wagner, "Judaism in Music" (Müzikte Yahudilik), *Richard Wagner's Prose Works: Vol III, The Theatre* (Richard Wagner'in Düzyazıları: III. Cilt, Tiyatro) içinde, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Londra, 1907, s. 82-83.
76 Age, s. 80.
77 Age, s. 80-81.
78 Fry, McGrady, *Wagner & Me* içinde.
79 Age.
80 Winifred Wagner, Hans-Jürgen Syberberg, *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975* (Wi ifred Wagner'in İtirafları) içinde, 1975.
81 Age.
82 Age.
83 Age.
84 Age.
85 Age.
86 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" (Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* (Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri ve Diğer Medya Yazıları) içinde, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, ve Thomas Y. Levin, Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge, 2008, s. 42. ["Faşizmin yürüttüğü, siyasetin estetikleşmesi bunu yaratır. Komünizm ise buna, sanatı siyasileştirerek yanıt verir." Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri*, çev. Ogün Duman, Can Yayınları, 2023, s. 45. (ç.n.)]
87 Doris Lessing, Virginia Woolf, *Carlyle's House and Other Sketches* (Carlyle'ı Evi ve Diğer Karalamalar) önsözü, Hesperus, Londra, 2003, s. 3.
88 Willa Cather, *My Antonia* (Ántonia), Vintage Classics, New York, 1994, s. 63.
89 Cather, *My Antonia*, s. 139.
90 Laura Ingalls Wilder, *Little House on the Prairie* (Küçük Ev), Harper & Brothers, New York, 1935, s. 1. Sonraki baskılarda "kimse" kelimesi "yerleşimci" olarak değişmiş.
91 Laura Ingalls Wilder, *Little House on the Prairie* (Küçük Ev), Harper Trophy, New York, 1971, s. 211.
92 Francis Fukuyama, The End of History and the Last Man, The Free Press, New York, 1992, s. 338-339. [Francis Fukuyama, *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, çev. Zülfü Dicleli, Profil Yayıncılık, s. 422-423. (ç.n.)]
93 Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Vintage International, New York, 1989, s. 19. [Vladimir Nabokov, *Konuş, Hafıza: Tekrar Ele Alınmış Bir Otobiyografi*, çev. Yiğit Yavuz, İletişim Yayınları, 2024, s. 17. (ç.n.)]
94 Vladimir Nabokov, *Lolita*, Vintage International, New York, 1997, s. 9. [Vladimir Nabokov, *Lolita*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, 2023, s. 11. (ç.n.)]

95 Age, s. 16. [Age, s. 20. (ç.n.)]
96 Age, s. 17. [Age, s. 21. (ç.n.)]
97 (Fr.) "Humbert Humbert benim." (ç.n.)
98 Vladimir Nabokov, "Vladimir Nabokov Talks About Nabokov" (Vladimir Nabokov, Nabokov'u Anlatıyor), *Vogue*, Aralık 1969.
99 Martin Amis, "Roman Polanski", *Visiting Mrs. Nabokov: And Other Excursions* (Mrs. Nabokov'u Ziyaret ve Diğer Geziler) içinde, Vintage International, New York, 1995, s. 246.
100 Nabokov, *Lolita*, s. 21. (ç.n.)
101 Age, s. 13. [Age, s. 16. (ç.n.)]
102 Age, s. 9. [Age, s. 11. (ç.n.)
103 Age, s. 35. [Age, s. 42. (ç.n.)]
104 Age. [Age. (ç.n.)]
105 Age, s. 39. [Age, s. 46. (ç.n.)]
106 Age. [Age, s. 47. (ç.n.)]
107 Age, s. 289. [Age, s. 333. (ç.n.)]
108 Age, s. 294. [Age, s. 339. (ç.n.)]
109 Age, s. 299. [Age, s. 343. (ç.n.)]
110 Age, s. 141. [Age, s. 162. (ç.n.)]
111 Age, s. 175-176. [Age, s. 203-204. (ç.n.)]
112 Age, s. 284. [Age, s. 327. (ç.n.)]
113 Age, s. 269. [Age, s. 309. (ç.n.)]
114 Age, s. 308. [Age, s. 353. (ç.n.)]
115 Age, s. 216. [Age, s. 250. (ç.n.)]
116 Deborah Levy, *Real Estate* (Gayrimenkul), Bloomsbury, Londra, 2021, s. 177. [Deborah Levy, *Gayrimenkul*, çev. Aslı Anar, Everest Yayınları, 2024 (ç.n.)]
117 *Ana Mendieta: Earth Body* (Ana Mendieta: Toprak Beden), Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian, 3 Eylül 2020, https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-performance-1972-1985/.
117 "Ana Mendieta", Guggenheim Müzeleri ve Vakfı, https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta.
119 "Untitled: Silueta Series" (İsimsiz: Silueta Serisi) Guggenheim Müzeleri ve Vakfı, https://www.guggenheim.org/artwork/5221.
120 Jan Hoffman, "Rear Window: The Mystery of the Carl Andre Case" (Arka Pencere: Carl Andre Davasının Gizemi) içinde alıntı, *The Village Voice*, 29 Mart 1988.
121 Age.
122 Erin Jensen, "'Preppy Murder' spotlights Jennifer Levin, victim-blaming; would the case be different today?," ('Öğrenci Cinayeti' Jennifer Levin'i ve Kurban Suçlamayı Öne Çıkarıyor; Dava Bugün Görülse Daha Farklı Olur muydu?) *USA Today*, 13 Kasım 2019.
123 Judd Tully, 26 Nisan 1988, https://juddtully.net/news/andre-acquitted/.
124 Calvin Tomkins, "The Materialist" (Materyalist), *The New Yorker*, 5 Aralık 2011.
125 "Crying; A Protest" (Ağlama; Bir Protesto) içinde, https://m.facebook.com/events/660897607355966/.
126 Marisa Crawford, "Crying for Ana Mendieta at the Carl Andre Retrospective" (Carl Andre Retrospektifinde Ana Mendieta İçin Ağlamak), *Hyperallergic*, 10 Mart 2015, https://hyperallergic.com/189315/crying-for-ana-mendieta-at-the-carl-andre-retrospective/.

127 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" (Tarih Felsefesi Üzerine Tezler), *Illuminations* (Aydınlanmalar) içinde Schocken Yayınları, New York, 2007, s. 256. [Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 41. (ç.n.)]
128 Sarah Manguso, *300 Arguments* (300 Sav), Graywolf Press, Minneapolis, 2017), s.3.
129 Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Potansiyelin Düşmanları), Macmillan, New York, 1948, s. 116.
130 Age, s. 115.
131 Doris Lessing, *Under My Skin: My Autobiography to 1949* (İçime İşleyen: 1949'a Kadar Otobiyografim), HarperCollins, New York, 1994, s. 369. (*Tenimin Altında*, çev. Feride Nilgün Aras, Dünya Aktüel, İstanbul, 2004.)
132 Philip Larkin, *Collected Poems* (Toplu Şiirleri), ed. Anthony Thwaite, Marvell Yayınları ve Faber & Faber, Londra, 1988, s. 202.
133 Kathy Sheridan, "John Banville: 'I have not been a good father. No writer is'" (John Banville: "İyi bir baba olmadım. Hiçbir yazar da değildir") içinde alıntı, *The Irish Times*, 22 Ekim 2016.
134 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harcourt, Brace, New York, 1933, s. 5-6. [Gertrude Stein, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*, çev. Nesrin Kasap, Metis, 2018, s. 21. (ç.n.)]
135 West, "Gorgeous".
136 Hemingway, *Death in the Afternoon* s. 2.
137 Suzanne Buffam, *A Pillow Book* (Yastıkname), Canarium, Marfa, Teksas, 2016, s. 20.
138 Elaine Showalter, "A Hemingway Tell-All Bares His Tall Tales" (Hemingway'in Sırlarını Ortaya Çıkaran Yazı Maceralarını Anlatıyor), *The New York Times*, 25 Mayıs 2017.
139 Paula Fox, *Borrowed Finery* (Elden Düşme Giysiler), Henry Holt, New York, 2001, s. 208.
140 Jenny Diski, *In Gratitude* (Minnetle), Bloomsbury, Londra, 2016, s. 187.
141 Alexandra Fuller, "First Person: Admiring Doris Lessing's Decision to Forgo an Ordinary, Decent Life" (Birinci Tekil Şahıs: Doris Lessing'in Sıradan, Düzgün Bir Hayattan Vazgeçmesini Takdir Etmek) *National Geographic*, 21 Kasım 2013.
142 Doris Lessing, *The Golden Notebook*, Perennial Classics, New York, 1999, s. 318. [Doris Lessing, *Altın Defter*, çev. Aslı Çelik, Can Yayınları, 2017, s. 449. (ç.n.)]
143 Age, s. 318-319. [Age, s. 450. (ç.n.)]
144 Age, s. 222. [Age, s. 320. (ç.n.)]
145 Martin Stannard, *Muriel Spark: The Biography* (Muriel Spark: Biyografi) içinde alıntı, W.W. Norton, New York, 2009, s. 77.
146 Age, s. 137.
147 Age, s. 77.
148 Linda Sexton, *Searching for Mercy Street* (Merhamet Sokağı'nı Aramak) içinde alıntı, Counterpoint, Berkeley, 2011, s. 228-229.
149 Diski, *In Gratitude*, s. 63.
150 Age, s. 81.
151 Age, s. 24.
152 Age, s. 106.
153 Age, s. 191.
154 Age, s. 199.

155 Joni Mitchell, "Little Green" (Küçük Yeşil), 1971, https://genius.com/Joni-mitchell-little-greenlyrics.
156 Sheila Weller, *Girls Like Us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon—and the Journey of a Generation* (Bizim Gibi Kızlar: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon ve Bir Neslin Yolculuğu), Atria, New York, 2008, s. 145.
157 Quoted in David Yaffe, *Reckless Daughter: A Portrait of Joni Mitchell* (Pervasız Evlat: Joni Mithcell'ın Portresi) içinde alıntı, Sarah Crichton Yayınları, New York, 2017, s. 122.
158 Weller, *Girls Like Us*, s. 145.
159 Age, s. 146.
160 Yaffe, *Reckless Daughter* içinde alıntı, s. 344.
161 Weller, *Girls Like Us*, s. 278.
162 Yaffe, *Reckless Daughter* içinde alıntı, s. 141.
163 Age.
164 Brandi Carlile, *Joni 75: A Birthday Celebration* (Joni 75: Bir Doğum Günü Kutlaması) içinde, Dorothy Chandler Pavilion, Los Angeles, 2018.
165 Lessing, *Under My Skin*, s. 401.
166 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Knopf Doubleday, New York, 1953, s. 267. [Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet*, 2. Cilt, çev. Gülnur Savran, Koç Üniversitesi, 2019, s. 13. (ç.n.)]
167 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, Verso, Londra, 2004, s. 35. [Valerie Solanas, *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*, çev. Ayşe Düzkan, Sel Yayıncılık, 2002, s. 21. (ç.n.)]
168 Age, s. 39. [Age, s. 26. (ç.n.)]
169 Age, s. 54. [Age, s. 43-44. (ç.n.)]
170 Age, s. 51. (ç.n.)
171 Breanne Fahs, *Valerie Solanas*, The Feminist Press, New York, 2014, s. 110.
172 Age, s. 132.
173 Age.
174 B. Ruby Rich, "Manifesto Destiny: Drawing a Bead on Valerie Solanas" (Manifesto Kaderi: Valerie Solanas'ı Hedefe Koymak), *Voice Literary Supplement*, 12 Ekim 1993, s. 16-17.
175 Ruth Padel, "Sylvia Plath: The idol, the victim—and the pioneer" (Syliva Plat: İdol, Kurban ve Öncü) *The Independent*, 12 Ocak 2013.
176 Solanas, *SCUM Manifesto*, s. 70. [Solanas, *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*, s. 61. (ç.n.)]
177 Avital Ronell, "Deviant Payback: The Aims of Valerie Solanas" (Sapkınca İntikam: Valerie Solanas'ın Hedefleri) Solanas, *SCUM Manifesto* içinde, s. 9.
178 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester, Birleşmiş Krallık, 2009, s. 1. [Mark Fisher, *Kapitalist Gerçekçilik: Başka Alternatif Yok mu?*, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, 2010, s. 7. (ç.n.)]
179 Solanas, *SCUM Manifesto*, s. 39. [Solanas, *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*, s. 26. (ç.n.)]
180 Carol Sklenicka, *Raymond Carver: A Writer's Life* (Raymond Carver: Bir Yazarın Hayatı), Scribner, New York, 2009, s. 3-10.
181 Age, s. 230, 279-281, 289.
182 Age, s. 3.

183 Age, s. 65.
184 Raymond Carver, "Why Don't You Dance?" (Dans Etsenize), *Where I'm Calling From* (Aradığım Yer) içinde, Vintage Contemporaries, New York, 1989, s. 155.
185 Age, s. 161.
186 Jay McInerney, "Raymond Carver: A Still, Small Voice" (Raymond Carver: Durgun, Küçük Bir Ses), *The New York Times Book Review*, 6 Ağustos 1989.
187 Katedral, çev. Ayça Sabuncuğlu, Can Yayınları, 2014
188 Age.
189 Raymond Carver, "Gravy" (Cillop), *The New Yorker*, 21 Ağustos 1988.
190 D.T. Max, "The Carver Chronicles" (Carver Günlükleri), *The New York Times Magazine*, 9 Ağustos 1998.
191 Raymond Carver, "Where Water Comes Together With Other Water" (Suyun Başka Sularla Buluştuğu Yer), *Where Water Comes Together With Other Water: Poems* (Suyun Başka Sularla Buluştuğu Yer: Şiirler), Vintage, New York, 1985, s. 17.
192 Raymond Carver, "Luck" (Şans), *Fires* (Yangınlar), Vintage, New York, 1984, s.37.
193 Fisher, *Capitalist Realism*, s. 667. [Fisher, *Kapitalist Gerçekçilik*, s. 75. (ç.n.)]
194 Age, s. 66. [Age, s. 75. (ç.n.)]
195 Saul Ostrow, "Dave Hickey" içinde alıntı, *BOMB*, Nisan 1995.
196 *SPIN* içinde söyleşi, Kasım 1985.
197 Miles Davis ve Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (Miles: Otobiyografi), Simon & Schuster, New York, 2011, s. 46.
198 Age, s. 49.
199 Age, s. 57.
200 Age, s. 68.
201 George Avakian, Mike Dibb, *The Miles Davis Story* belgeselinde, 2001.
202 Pearl Cleage, *Mad at Miles: A Blackwoman's Guide to Truth* (Miles'a Öfkeli: Siyah Bir Kadının Gerçeklik Rehberi) Cleage Group, 1990, s. 40.
203 Age.
204 E.M. Forster, *Howard's End*, Knopf, New York, 1948, s. 38. [E.M. Forster, *Howards End*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İletişim Yayınları, 2020, s. 75. (ç.n.)]
205 Cleage, *Mad at Miles*, s. 40.
206 Age.
207 Pearl Cleage, *Deals with the Devil* (Şeytanla Anlaşmalar), Ballantine, New York, 1993, s. 22.
208 Cleage, *Mad at Miles*, s. 42.
209 Davis ve Troupe, *Miles*, s. 366.
210 "Wrestling with Miles Davis and His Demons" (Miles Davis ve Şeytanlarıyla Boğuşmak), *The New York Times*, 16 Kasım 2006.
211 Davis ve Troupe, *Miles*, s. 228.
212 Cleage, *Mad at Miles*, s. 41.
213 Richard L. Eldredge, "Q&A with Pearl Cleage" (Pearl Cleage'le Soru-Cevap), *Atlanta*, 1 Eylül 2012.
214 Eldredge, "Q&A with Pearl Cleage" içinde alıntı.
215 Mary Karr, Barbara DeMarco-Barrett, "Writers on Writing" (Yazarlarla Yazı Üzerine) podcast yayınında.
216 Age.
217 Gillian Rose, *Love's Work* (Aşkın Emeği), Vintage, New York, 1997, s. 54-55.
218 Eldredge, "Q&A with Pearl Cleage" içinde alıntı.

Yılın En İyi Kitabı seçkilerinde
The New York Times * The Washington Post
The New Yorker * Fresh Air * Elle * Esquire * Kirkus
Electric Lit * Apple Books * Audible * The Sunday
Times Vulture * Oprah Daily * San Francisco Chronicle
Minneapolis Star-Tribune * Publishers Weekly
Chicago Tribune

#MeToo çağında sanatı nasıl deneyimlediğimize ve bir sanatçının eserini yaşamöyküsünden ayırıp ayıramayacağımıza dair tutkulu, kışkırtıcı ve son derece akıllı bir sorgulama.
Paris Review

"Mükemmel... Dederer, kendisini şekillendiren sanata olan sevgisini, canavar olanla, canavarlaşabilenle beraber güzelin ve kötünün bir arada var olabileceğini farklı yollarla yüzleşerek kabul ediyor. Devam edin, diyor bize, sevdiğiniz şeyi sevin."
The New Yorker

Canavar adamların sanatıyla ne yapmalı? Hemingway, Polanski, Woody Allen, Michael Jackson, David Bowie ya da Picasso'nun eserlerini sevebilir miyiz? Dâhi sanatçı ayrıcalığı hak ediyor mu? Bir sanatçının harika bir eser yaratması için canavar olması mı gerekir? Sanatçıların yaşamları, ürettikleri eserlere bakışımızı körleştiriyor mu?

Claire Dederer kendi deneyimlerinden yola çıkarak bu soruları tartışmaya açıyor ve sanatçıların gerçek yaşamlarıyla olan ilişkilerimizi araştırıyor. Ahlaki açıdan bilge, derinlemesine düşünülmüş ve keskin bir dille yazılmış olan *Canavar: Hayranların İkilemi*, günümüzün en çok konuşulan ve uzlaşılmaz tartışmalarından birinin kalbine iniyor.



Bir sanat eserini tüketmek, iki farklı yaşam öyküsünün buluşması anlamına gelir.

ISBN 978-625-94467-3-8