

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

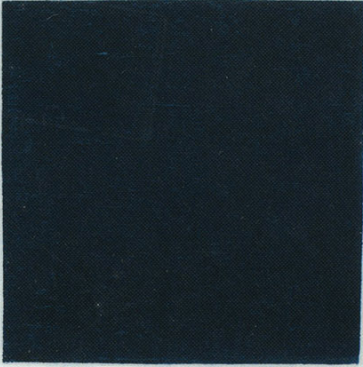
<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

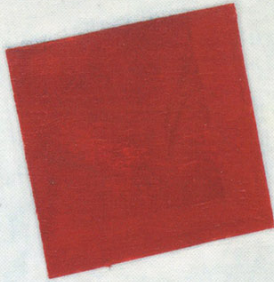
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

İRÖNİNİN RETÖRİĞİ



Wayne C. Booth



HECE

inceleme

Türkçesi: Suzan SARI

İRÖNİNİN RETÖRİĞİ

Wayne C. Booth

Belki de başka hiçbir eleştirel nitelik “ironi” kadar ele alınmamıştır ve günümüzde ironi o kadar çok farklı anlam taşımaya başladı ki artık kendi başına neredeyse hiçbir şey ifade etmiyor. Wayne C. Booth kitabında belli başlı ironileri nasıl birbirimize ilettiğimizi ve genelde neden bu iletişimde başarısız olduğumuzu inceleyerek ortaya çıkan bütün karışıklıkları anlaşılır hâle getirmiştir. Bir okur ya da dinleyici kendisinin “açık” ve “görünen” anlamını reddetmesini gerektiren türde bir cümleyi nasıl tanır? Ya bir okur “kelimelerin söylediğini” reddetme ve “yazarın kastettiği”ni yeniden kurgulamanın tehlikeli ve canlandırıcı yoluna bir kez çıktıktan sonra nerede duracağını nereden anlar?

Kitabın ilk ve en uzun bölümünde Booth “kararlı ironi” olarak adlandırdığı, açık seçik retoriksel tasarımlarla yapılan ironi türüyle ilgili eserleri ele alıyor. Ardından tasarlanan kararsızlıklara, yorumlamaya direnen ve sonuçta Romantik dönemden beri eleştiride takıntı hâline gelen “sınırsız mutlak olumsuzluklar” a neden olan ironilere dönüyor.

Profesör Booth ironik bir şekilde, kavranılamazın kavranamayacağını her zaman farkındadır. Ancak Samuel Beckett gibi kararsız ironistleri yakından inceleyerek anlamsızlıkla ilgili en azından ortak klişelerimizin gözden geçirilmesi gerektiğini gösteriyor. Sonuç olarak, Platon’un yardımıyla her iddianın ironi ruhuyla dipten oyulabileceği ile ilgili uzlaşma kapalı her iddiayı tehdit eden çarpık paradoksları açıklıyor.

“Bu kitap türsel ve retoriksel araçlarla ilgili tartışmalar için bir dönüm noktası olarak yıllarca hizmet verecektir.” –*Library Journal*

“*İroninin Retoriği* bildiğim kadarıyla ironiyle ilgili en iyi kitaptır... Ben-
ce bu kitap gerçek edebiyat okuru ve edebiyat öğretmenlerinin hemen dikkatini çekip gelecekte de okunmaya ve değer görmeye devam edecek”. – *George P. Elliott, Syracuse University*

Wayne C. Booth: (d. 22 Şubat 1921 American Fork, Utah – ö. 10 Ekim 2005 Chicago, Illinois) Amerikalı edebiyat eleştirmeni. Lisans öğrenimini Brigham Young Üniversitesinde tamamlayan Booth, yüksek lisans ve doktorasını Chicago Üniversitesinde yaptı. 1953'te İngilizce profesörü olduktan sonra bir süre Haverford ve Earlham kolejlerinde ders verdi. 1962'de Chicago Üniversitesine dönen Booth, 1992'de emekli olana kadar burada çalıştı. Şikago Üniversitesi Edebiyat eleştirisi alanında yankı uyandıran *Kurmacanın Retoriği*'nin (1961 ve 1983) haricinde birçok deneme ve kitap yayımladı. *Critical Inquiry* dergisinin kurucu kadrosunda yer alan Booth, 1974-85 yılları arasında dergide editör olarak çalıştı. Kitapları şunlardır: *Rhetoric of Fiction* [Kurmacanın Retoriği] (1961, 1983); *Knowledge Most Worth Having* [En Değerli Bilgi] (1967); *Now Don't Try to Reason with Me: Essays and Ironies for a Credulous Age* [Beni İkna Etmeye Çalışma: Safdil Bir Çağ için Makale ve İroniler] (1970); *Autobiography of Relva Booth Ross* [Relva Booth Ross'un Otobiyografisi] (1971); *Booth Family History* [Booth Ailesinin Tarihi] (1971); *Modern Dogma & the Rhetoric of Assent* [Modern Dogma ve Rızanın Retoriği] (1974); *Critical Understanding: The Powers and Limits of Understanding of Pluralism* [Eleştirel Anlayış: Çoğulculuğun Gücü ve Sınırları] (1979); *The Vocation of a Teacher: Rhetorical Occasions, 1967-1988* [Öğretmenin Görevi: Retorik Ortamlar] (1988); *The Art of Deliberating: A Handbook for True Professionals* [Kısıtlanma Sanatı: Gerçek Profesyoneller için El Kitabı] (1990); *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* [Edindiğimiz Refakatçiler: Bir Kurgu Etiği] (1992); *The Craft of Research* [Araştırma Zanaatı] (1995, 2003, 2008; Gregory G. Colomb ve Joseph M. Williams ile birlikte); *Literature as Exploration* [Keşif Olarak Edebiyat] (1996; Louise Michelle Rosenblatt ile birlikte); *For the Love of It: Amateuring & Its Rivals* [Sevdiğim için: Amatörlük ve Zorlukları] (1999); *Rhetoric of Rhetoric: The Quest for Effective Communication* [Retoriğin Retoriği: Etkili İletişim Arayışı] (2004); *My Many Selves: The Quest for a Plausible Harmony* [Birçok Benliğim: Makul Bir Uyum Arayışı] (2006); *The Essential Wayne Booth* [Asıl Wayne Booth] (2006, editör Walter Jost); *The Knowing Most Worth Doing* [Yapılacak En Değerli Şeyi Bilmek] (2010, editör Walter Jost); *My Many Selves: The Quest for a Plausible Harmony* [Birçok Benliğim: Makul Bir Uyum Arayışı] (2006).

Suzan Sarı: 1981'de Rize'de doğdu. 2002'de İstanbul Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. İngilizce öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Evli ve iki çocuk annesidir. 2006'dan bu yana şiirleri, edebiyat eleştirisi ve modern/avangard sanat ve özellikle görsel ve deneysel şiir üzerine çeşitli makale ve çevirileri *Poetikbars*, *Heves*, *Hece*, *MonoKL* ve çeşitli fanzinlerde ve *Peep/Show*, *Otoliths*, *Trickhouse* gibi yabancı dergilerde yayımlandı. *Sans Eseri*, *Günaydın Kral* ve *Şiirler* adında basımı ve dağıtımını kendisinin yaptığı üç görsel şiir kitabı var. Katılımda bulunduğu antoloji ve sergiler: *The Last Vispo Anthology: Visual Poetry 1998-2008* (haz. Nico Vassilakis ve Crag Hill), PLATFORMA 2006 Asya Görsel Şiir Sergisi, *Gürültülü Kâğıtlar* (Yasak Meyve, 2007), Infusoria Kadın Görsel Şairler Sergisi (Hollanda, 2009), *Konuşmalar Kitabı / Şairler Arasında Kadın Olmak* (haz. Betül Dünder, Paradoks Yayınları, 2013).

İRÖNİNİN RETÖRİĞİ

WAYNE C. BOOTH

İngilizceden Çeviren
Suzan Sarı

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 407
İnceleme

Orijinal Adı: *A Rhetoric of Irony*
©1974 by The University of Chicago
Bu kitabın telif hakkı The University of Chicago Press,
Chicago, Illinois, U.S.A.'den alınmıştır.

Birinci Basım: Kasım 2016
©Hece Yayınları

"P.C X 36" ve "The Mote in the Middle Distance", *A Christmas Garland*, Max Beerbohm. William Helnemann Ltd. ve E. P. Dutton & Co., Inc; "Me, Them, and You" *Abinger Harvest*'tan. Copyright 1936, E. M. Forster. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., ve Edward Arnold (Publishers) Limited; "Warning to Children" Robert Graves, *Collected Poems*, 1965. Copyright 1958, 1961 Robert Graves. Yazar ve Collins-Knowlton-Wing, Inc.; "Hap" Thomas Hardy, *Collected Poems*. Copyright 1925, Macmillan Publishing Co., Inc. Macmillan Publishing Co., Inc.; the Trustees of the Hardy Estate; Macmillan London & Basingstoke; ve The Macmillan Company of Canada Limited; "Everything That Rises Must Converge" Flannery O'Connor, *Everything That Rises Must Converge*. Copyright© 1961, 1965 Estate of Mary Flannery O'Connor. Farrar, Straus & Giroux, Inc., ve A. D. Peters and Company; "Black Rook in Rainy Weather" Sylvia Plath, *The Colossus* ve *Crossing the Water*'dan. Copyright© 1960, William Helnemann Ltd.; copyright© 1971 by Ted Hughes. Harper & Row, Publishers, Inc., and Faber & Faber Ltd; "Censorship," "A Critical Dilemma" ve "Incubation", *The Second Tree from the Corner*'dan, E. B. White. Copyright 1942, 1945, and 1937 E. B. White. Harper & Row, Publishers, Inc., and Hamish Hamilton Ltd. izniyle yeniden basıldı. "The Case for the Universal Card" William H. Whyte. Nisan 1954 sayılı *Fortune Magazine* dergisinden özel izinle; ©1954 by Time Inc.

Kapak Tasarımı: SARAKUSTA
www.sarakusta.com.tr

Kapak Resmi: Kazimir Maleviç

Editör: Hayriye Ünal

Teknik Hazırlık: Bülent Güler

Baskı: Dumat Ofset
T: (0312) 278 82 00

ISBN: 978-605-9556-06-4

HECE Basın Yayın Reklamcılık San. Tic. Ltd. Şti.
Konur Sokak Nu: 39/1-2 Kızılay-Çankaya/Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenışehir/Ankara
T: (0 312) 419 69 13 F: (0 312) 419 69 14
e-posta: hece@hece.com.tr
www.hece.com.tr

Lucille'e

İÇİNDEKİLER

ÇEVİRMENİN ÖN SÖZÜ / 11

ÖN SÖZ / 15

BİRİNCİ BÖLÜM: KARARLI İRONİ

1-KARARLI İRONİ YÖNTEMLERİ / 27

Kararlı İroninin İşaretleri / 30

Kararlı İroninin Tüm Edebiyatla Karşılaştırılması / 36

Yeniden Kurgulamanın Dört Aşaması / 39

Bilgi Olarak İronik Okuma / 44

Anlam ve Değer / 51

Kararlı İroni ve Diğer Söz Sanatları / 54

Metafor / 54

Alegori ve Fabl / 58

Sözcük Oyunları / 60

Kararlı İroni ve Satir / 61

2-YENİDEN KURGULAMALAR VE

DEĞERLENDİRMELER / 67

Rakip Metaforlar / 67

“Yeniden Kurgulamanın” Avantajları / 73

Gerekli Kararlar / 76

İronideki Bazı Haz ve Tuzaklar / 81

3-İRONİK Mİ? / 85

İroni İpuçları / 88

1. Yazarın Sesindeki Apaçık Uyarılar / 93

2. Bilinen Hata İlanı / 99

3. Eserdeki Olgusal Çelişkiler / 104

4. Biçim Çatışması / 112

5. İnanç Çatışmaları / 120

Türe Doğru: Bağlamdaki İpuçları / 124

İKİNCİ BÖLÜM: NEREDE DURACAĞINI BİLMEK

4-MAKALELER, SATİRLER, PARODİ /	141
Bağlamlar ve Türün Gelenekleri /	146
Karmaşıklığın Resmi /	155
“Mütevazı Bir Öneri” ve İronik Yüce /	159
Bir Kez Daha Tasarılar /	179
Parodide Tasarılar /	182
5-İRÖNİK PORTRELER /	199
Dramatik Monolog /	205
Kurgu ve Drama /	217
“Hazır” Değerler /	219
Sipariş Dünyalar /	243
6-İRÖNİSTİN SESİ /	249
Diğer Tınılar: Bir Kez Daha Metafor /	251
Fielding /	254
Denemeci Olarak E. M. Forster /	263
7-İRÖNİNİN STANDART BİR TADI VAR MI? /	271
Değerlendirmenin Dört Düzeyi /	275
A. Parçaları İşlevine Göre Yargılama /	276
B. Eleştirel Sabitler Olarak Nitelikler /	283
C. Belli Eserlerin Başarısı /	290
D. Türlerin Karşılaştırılması /	299
Bir Norm Kaynağı Olarak Retoriksel Buluşma /	308
Beş Köstekleyici Engel /	310
Cebalet /	310
Dikkat Eksikliği /	312
Önyargı /	313
Uygulama Eksikliği /	315
Duygusal Yetersizlik /	316
Sonuç: Ne Kurallar Ne Görecelik /	317

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KARARSIZLIKLAR

8-YENİDEN KURGULANAMAZI YENİDEN

KURGULAMAK: YEREL KARARSIZLIKLAR / 323

Tasarlanmış İronilerin Sınıflandırılması / 324

Kararlı-Örtük-Yerel / 326

Kararlı-Açık / 327

Kararsız İroni / 333

Kararsız-Açık-Yerel / 340

Kararsız-Örtük-Yerel / 344

9-SINIRSIZ KARARSIZLIKLAR / 347

Kararsız-Açık-Sınırsız / 347

Kararsız-Örtük-Sınırsız / 353

Kararlı-Örtük-Sınırsız / 366

Değerlendirme Üzerine Son Bir Not / 378

KAYNAKÇA / 381

DİZİN / 389

ÇEVİRMENİN ÖN SÖZÜ

Wayne C. Booth başka bir kitabında anlatıyı yazar, okur ve metin arasındaki ilişkiler olarak gören etik bir edebî teoriden bahseder. Ancak bu da kendisine ait daha genel bir kavram olan Retorolojinin [Rhetorology] bir parçasıdır. Uzun yıllara yayılan çalışmalarında kendine özgü bir edebiyat kuramı geliştirmeye çalışmıştır. Bu kitapta ele aldığı ironi gibi eski bir sanatı yine kendine özgü bir şekilde, analitik bir dizi süreçle tanımlayıp edebiyat kurumunun çeşitli pozisyonlarındaki üyeleri için açıklamaya girişir. Bu bir çeşit okur/yazar/metin odaklı bütün teorileri aşan kapsamlı bir teoridir.

Booth bundan önceki kitaplarında geliştirmeye başladığı “anıştırılan okur/yazar” [implied author/reader] terimini elinizdeki *İroninin Retoriği*’nde kusursuz bir şekilde uyguluyor. Metinde mış gibi yapan yazarla mış gibi yapan okuru arasındaki sade olmayan bağlantı denklemine anıştırılan yazarın sesini iletmeye çalışan çevirmeni de eklemek istiyorum, yazarla okur arası bir

kimlik. Ancak bu kitap için bu ilişkinin karmaşıklığı edebiyat terimlerinin doğal ve doğal olmayan karşılıkları sorununda kendini gösteriyor. Nihai okurun metni çevirmenin aktardığını unutmaması için bir neden yokken çevirmen edebiyat terminolojisinde denklik adına inisiyatif almak zorunda kalıyor. Yazarın geliştirdiği teoriyi açıklarken kullandığı terimleri hiçbir karşılığı olmadığında sadece uzun uzun açıklama ya da yeri geldiğinde Türkçede kullanılan daha genel bir terimle karşılama özel ve genel amacı aktarmak için daha uygun olabiliyor.

İroninin hâlihazırda kendi başına yeterince karmaşık olması bir yana bir dilden öbürüne aktarmanın da kendi başına bir problem olduğunu düşünüyorum. İroni bir metnin tamamını kapsayacağı gibi tek bir ifade, bir lakapla da sınırlı olabilir. Kitabın en büyük zenginliği Booth'un öne sürdüğü her şeyi en azından bir örnek üzerinde göstermeye çalışması. Bu, edebiyat öğrencisi için ne kadar faydalıysa çevirmenin işini de o kadar zorlaştırıyor. Bu yüzden alıntıların çevrilmesi aşamasında, özellikle kısa olanlarda, ironiyi görüp görmediğimden emin olmak için defalarca okuyarak çoğu zaman da parçaların ait olduğu bütünlere başvurmak zorunda kaldım. Yani ironi çevirmen için de zor bir konu. Terimin ilk tanımı söylediğinin aksini ima etmek olsa da, ironi örneklerinde bağlamda ilk başta sıra dışı görünmeyen bir sözcük yalnızca ikinci anlamıyla ironi çevrimini tamamlayabiliyor. Bu gibi durumlarda aşırı 'ince' (Booth'un tanımıyla) ironileri yine ince bırakmak daha doğru olacaktı.

Söz sanatlarına karşılık bulmaya çalışmayı bırakıp detaylı tarif etmek zorunda kaldığım bölümler olduğu gibi, Booth'un en temel ayrım noktasına "kararlı/kararsız" [stable/unstable] demeye karar vermem bile zaman aldı. Bunu "niyet"e daha yakın olması dolayısıyla daha doğru buldum. Yeniden kurgulama [reconstruction] özellikle okur odaklı teorilerde daha da genel bir sorun. "(Yeniden) inşa" okumak, edebiyat referansını canlandıramaması yüzünden ve alıcının eylemde etkisini vurgulamak için uzun ve sıkıntılı görünse de tercihim "yeniden kurgulama" oldu.

Kitaba alınan edebî metin ve metin parçalarının çevrilmesinde özgün bir çeviri yapmaya eğilimli olsam da yazarın metni kitaba almasının nedenlerini, özgün metnin ardından yaptığı uygulamaları sekteye uğratmaması açısından ya düz ya da yine alınma işlevine uygun olarak vurgulayarak çevirmek zorunda kaldım. Başka bir deyişle yazarın niyetini yeniden kurgulayabildiğim kadarıyla uyarlamakla yetinmek zorunda kaldım.

Kitabın en zor ve bir açıdan en güzel yanı bazen tek bir konu için bile birden fazla edebî örnekle yazarın iddiasını açıklama samimiyeti idi. Booth'un en kıymet verdiği özgün metinlerden biri Jonathan Swift'in "Mütevazı Bir Öneri"siydi [A Modest Proposal]. Yine Jonathan Swift'in *Bir Fıçı Hikâyesi* [A Tale of Tub] romanı ve "Verses on the Death of Dr. Swift" [Dr. Swift'in Ölümü Üzerine Dizeleri] şiiri sık sık gönderide bulunduğu metinler. Son iki metnin henüz Türkçeye çevrilmediğini söylemeliyim. Jane Austen, Mark Twain, Sylvia Plath, Donald Barthelme, Samuel Beckett, Henry Fielding, Ernest Hemingway, Aldous Huxley, William Shakespeare, Edgar Allen Poe, Voltaire değindiği diğer yazarlardan bazıları.

Çeviri sırasında kahrımı çeken kardeşlerime ve editörüm Hayriye Ünal'a sabırları ve destekleri için teşekkür ediyorum.

Suzan Sarı

Eylül 2016, İstanbul

ÖN SÖZ

Bu kitap temel olarak ironi yapmayı nasıl başardığımız ve neden genelde başaramadığımızla ilgileniyor ancak ikincil olarak bir eleştirel teori kitabıdır. Özellikle Romantik dönemden bu yana karmaşanın kaynağı durumundaki bir konuya orta düzeyde de olsa teorik açıklık getirmeyi umuyorum. Eleştirmenler arasında ironinin ne olduğu ile ilgili bir uzlaşma bulunmuyor ve birçok romantik akıma bağlı eleştirmen, son sözlerimde hafiften tekrarladığım gibi ironinin ruhunu ve değerini onu açıklamaya çabalarıyla ihlal etmektedir. Meraklıları için de ondan korkanlar için de ironi, açıklamaların temelini çürütüp bir kaos silsilesini başlatır ve ardından ya bütün dogmaları yok ederek özgür bırakır ya da her doğrulamanın özündeki kaçınılmaz olumsuzlama kanserini ifşa ederek yok eder. Bu yüzden de tutkuların hızla üzerinde odaklandığı bir konudur. Eleştirmenler tarafından kullanılan “retorik” dışında başka hiçbir terim insanın, evrenin, tüm edebiyatın veya tüm iyi edebiyatın doğası ile ilgili bu kadar büyük bir alan açmamıştır.

Bu kadar değişken bir konuda insanın sececeği olası bakış açılarından en değerlisinin retorik bakış açısı olduğunu düşünüyorum. İroninin yazarları ve okurları nasıl birleştirdiği (ya da ayırdığı) konusu on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren görece göz ardı edilmiş ve hâlen tam olarak incelenmemiştir. On sekizinci yüzyıldan önce birçokları için retorik bir aygıt, retorik söz sanatlarının en önemsiziydi. Romantik dönemin sonuyla birlikte kendi özü ve gereklilikleriyle yüce bir Hegelyan ya da Romantizme eş anlamlı ya da dahası Tanrının tutumunu temel alan bir kavrama dönüştü. Ve Cleanth Brooks gibi Yeni Eleştirmenlerin bazı yerlerde belirttiği gibi içinde bulunduğumuz yüzyılda bütün edebiyatın ya da en azından bütün iyi edebiyatın ayırt edici işareti oldu. Belki de çağımızın en kendine özgü ve önemli eleştirmeni Kenneth Burke ironiyi “dramatistik” için diyalektik ve komediyle eş anlamlı hâle getirmiştir; bütün bunlar elifi mertekten ayırt edebilenler yani hayatta ve edebiyatta elifin mertegi değiştiren ya da “ucuzlatan” ve tersi şekilde işleyen yöntemlerini anlayanlar içindir.

Bir terim bir kere ortada olan her şey için kullanıldığında belki de yapılması gereken tek şey artık emekliye ayrılmasıdır; her şeye uygulanabiliyorsa günlük amaçlarımız için kurtarılmaya değmez. Pekâlâ, ama *bunlar* nedir? Northrop Frye’in edebiyatı genel ve tek bir bakış açısıyla anlama çabasına göre ironi, çeşitli sayfalarda farklı anlamlara gelebilir ve hâlihazırda böyle olması gerekir. İroniyle ilgili söylediklerinin herhangi birinin ironik diye adlandırdıklarıyla bağdaşmaması da çok önemli değildir. Bu konuda *Anatomy of Criticism*’inde [Eleştirinin Anatomisi] şunları söyleyebilmiş olmasının bir sakıncası yoktur:

O hâlde ironik kurgu yazarının, Sokrates gibi kendini olumsuzlayarak hiçbir şey bilmiyormuş gibi yapması bizatihi ironiktir. Tam nesnellik ve bütün belirgin ahlaki yargıların bas-kılanması bu metodun temelidir. Dolayısıyla acıma ve korku ironik sanatta gelişmez: sanattan okuyucuya yansıtılır. İronik olanı bu şekilde yalıtıma çalıştığımızda bunun aslında yalnızca şairin tutumu olduğunu anlar, üstü açık veya kapalı şekilde ifadelendirilmiş bütün iddialı unsurları saf dışı bira-

kılmış bir edebî biçimin hissiz yapısıyla karşılaşırız. İroni bir üslup olarak alçak düzeyde bir öykünmeden doğar; tam olarak hayat bulduğunda ise can alır. Fakat ironist, hikâyesini ahlak dersi vermeden anlatır ve kendi öznesi dışında bir amacı yoktur. İroni doğal olarak ileri bir üsluptur. ... [ss. 40-41]

Haklısınız, böyle bir ironi türü var, tamam. O zaman Voltaire, Swift, Butler, Orwell gibi akli başında ve şiddetli ahlakçı ironistler ne olacak? Bay Frye aslında satirist olduklarını söylüyor. Bir anlamda buna hak vermem gerekiyor, hatta bir İdeal Düzen vizyonu olan Bay Frye'in neden gerçek İroninin bir şey, gerçek Satirin bambaşka bir şey olduğuna karar vermek zorunda olduğunu bile anlayabiliyorum. Fakat benim bilmek istediğim bazı ironilerin satirde ya da trajedide ya da komedide ya da gerçekten öyle bir şey varsa İronik Eserin kendisinde nasıl işlediği. Bunu cevaplamak için olguları tamamen farklı bir bakış açısıyla irdelemem gerekiyor.

Hedeflerim elbette ki kadim bir kelimeyi tüm bu karışıklıktan kurtarmanın epeyce ötesine uzanıyor. Oxford'da ilk ders için standart iki soru sorulduğunu duydum, "Ne demek istiyor?" ve "Nasıl biliyor?" Bunun doğruluğundan emin değilim, hiçbir üniversite bu kadar iyi olamaz, fakat bu sorular burada yapmaya çalıştığım şeyin ironi hakkında söylenen onca şeyle nasıl çeliştiğini çok iyi özetliyor. Bay Frye'i çekiştirmeye devam edersek, kendisinin küçük de olsa faydalı bir şey bulabilmek adına yaptığım girişimlerden zarar görmeyecek kadar geniş olduğunu düşünüyorum, kendimi tekrar tekrar belli bir iddiayı "nasıl biliyor" sorusunu yanıtlamıyorum hâlde buluyorum. "Lirik, şairin ironi yazarı gibi sırtını okuyucusuna çevirdiği bir türdür." (s. 271) Belki de öyledir. İnsanın aklına, ilgi isteyen yazarının sahneden inip okuyucunun yakasına yapıştığı birçok lirik ve ironik çalışma gelebileceği için Bay Frye'in bununla ne demek istediğini bilmek zor. Pekâlâ, yanlış anladığımı, bağlamdan çıktığımı varsayalım, Bay Frye bunu *nasıl biliyor?*

Trajedi ironiye yaklaştıkça, kaçınılmaz olay hissi kaybolmaya başlar ve dönüm noktasının kökleri açığa çıkar. İronide dönüm noktası ya soyut ve anlamsızdır, bilinçli bir

darbenin (ya da zavallı bir yanılı, kötü huy) bilinçli bir insan üzerindeki etkisi, ya da az veya çok ayırt edilebilir toplumsal ve psikolojik baskının sonucudur. Trajedinin “gerek şart”ı ironinin önalandaki gerçeklere odaklanma ve mitik üstyapıların reddine, “hiç olmazsa”sına dönüşür. Bu yüzden ironik drama teolojide günahkâr dünya denen şeyin bir tezahürüdür. [s. 285]

İyi güzel de bütün bunları nasıl biliyorsunuz? Nasıl karar veriyorsunuz? “O zaman ironi trajediden uzaklaştıkça komediyle birleşir” (s. 285). Yine de, herkesin ironik diye adlandıırabileceği birçok eserde muhtemelen farklı yönler gidilmiş olduğunu düşünebiliyorum, aslında Bay Frye’in kendisi başka noktalara parmak basar.

O nasıl biliyor, biz nasıl biliyoruz? Bu kadar oynak bir zeminde duran bir konuda iki okurun aynı fikirde olup *nasıl aynı fikirde olduklarını bilmelerine* yetecek netlikte bir köşeyi ele geçirmesinin bir yolu var mıdır? Soruyu bu şekilde sormak retorik bir sorgulama türü seçmek ve en baştan açıkça ifade edilmesi gereken varsayımlarda bulunmaktır. Öncelikle bu kadar bulanık bir konuyu ondan daha bulanık bir evrende olabildiğince berraklaştırmaya çalışmanın yeterince zahmete değer olduğunu düşünüyorum; yüzeyde sade olanın altındaki belirsizliklerini ortaya çıkarmakta bir erdem varsa yüzeyde karmaşık görünenin altındaki belirginlikleri keşfetmekte de erdem vardır. İkinci olarak, bazı ironilerin anlaşılma için yazıldığını ve birçok okuyucunun bunları anlamama durumunda bundan pişmanlık duyacağını düşünüyorum. Bu günlerde insan ne yana dönse birilerinin, anlamamanın normatif bir anlamda gerçekten mümkün olmadığını, her okurun kendi anlamını oluşturduğunu ve ne kadar çok çeşit olursa o kadar zenginleşeceğimizi söylediğini duyabilir. Ama ben şu ana kadar kimsenin tüm okumaları aynı memnuniyetle karşıladığını görmedim; eleştiri uygulamaları okurların bazen yoldan çıktığını söyler. “Yoldan çıkmak” fikrinin elbette geçerliği var, böylece buradan anlamlı bir şekilde insanın yolunu bulmasının peşine düşebiliriz. Bazı okumalar diğerlerinden daha iyidir ve bu, öyle değilmiş gibi davranan bir dünyanın fakirleştirilmesidir.

Ancak üçüncü olarak söyleyeceğim şey de diğerleri kadar önemli: Geçerli birçok eleştiri yöntemi ve buna bağlı olarak herhangi bir edebî eserin geçerli birçok okuması vardır. Bu noktayı baştan vurgulamam gerekiyor çünkü belli bazı okumalara sıra gelince, görünen o ki ironinin doğası gereği, tek bir okumaya razı olmak zorunda kalıyorum. “Falan filan ironik olamaz, ama falan filan kesinlikle olduğu gibi, düz anlaşılmalıdır” gibi noktalardaki kesinlik havama her zaman sormaya çalıştığım soru ve kullandığım yöntemler ışığında bakılmalıdır. “Ne anlama geliyor- ironik mi?” diye sorduğumda, “nasıl bildiğimi” göstermeye çalıştığım da yanıtlarımın farklı eleştirel ilgilerden ortaya çıkan farklı yorumlardan oluşan geniş bir yelpazeyi göz ardı etmediğini ve hatta aslında onları çağırdığını umuyorum. Böylece ironik-değil diye etiketlediğim neredeyse her ifadeden emin olabilirim, Kenneth Burke bir düzine farklı anlamda ironik olabildiğini ispatlayabilir; ben de ispatlayabilirdim, başka türde bir araştırmada ve asıl iddiamla çelişmeksizin çünkü aynı konuda aynı soruyu soramaz ya da soruyu aynı yöntemlerle ele almazdım.

Sonuçta her okura anlaşılır gelecek şekilde anlatmam gerekiyor: kitap dile eleştirel bir bakışla yapılan İncil vaizlerinin dünyayı kurtarmaya çalışma geleneğinin arsız bir örneği ya da en azından bir parçasıdır. Günümüzde bu türde kurtarılmaya inanmak I. A. Richards’ın eleştirel uygulamalar ve anlamın anlamı hakkında retorik sorgulamalara girdiği dönemdekine göre daha zor. Ya da Amerikan Yeni Eleştirmenlerinin yazınsal eserin yalnızca arka planı ve kaynaklarındansa her bir eserin kendisine yakından bakmaya çağırdığı dönemdekine ya da Korzybski ve akımın yaygınlaştırıcıları Stuart Chase ve S. I. Hayakawa gibi anlambilimcilerin bizlere ancak soyutlama düzeylerimize bakabildiğimizde kelimelerin zulmünden kaçabileceğimizi söylediği dönemdekine ya da Wittgenstein ya da onun kuşağından filozofların gündelik dil oyunlarımızı nasıl oynadığımıza dikkatle baktığımızda sonunda kurtuluşa entelektüel berraklıkla ulaşabileceğimizi söylediği dönemdekine göre.

Bu liste sonsuza kadar uzayabilir. Anlambilim ve göstergebilimin her derde deva olduğu bir çağdayız: yorumbilimsel son çırpınış çağı. Ve burada listeye eklenecek bir madde daha var, adlandırdıklarımın hepsinden daha mütevazı ama yine de yalnızca yazınsal eleştiri uygulamalarının değil hayatın kendisinin değerini artırabilir ya da artırmalıdır fikrini destekler. Dili parçalarına ayıran bizden önceki bazı kabilelerin tersine genel büyük umutlar beslediğimi söyleyemem. Ama kimileri gibi de dünya kurtarılmadıkça her şeyin boşa gitmiş olacağını düşünmüyorum. Bence bir tek iyi paragrafın iyi bir okuması gerçekten değerlidir çünkü bunu başaran kişi o anda hayatı tam anlamıyla yaşıyordur. Bu fikrin gülünçlüğu herkes için açıktır ama bunu en baştan ortaya koymak bana dürüstçe geliyor. Belki burada dünyada herhangi birinin yararsız nasıl kanıtladığını anlamadığımı eklemem gerekiyor.

Dipnotlarda verebileceğimden daha fazla saygıyı hak eden onca yazardan ancak birkaçından burada bahsedebileceğim. Kierkegaard'ın *The Concept of Irony*'si [İroni Kavramı] bence soyut bir fikir üzerine yazılmış en ilginç ve faydalı kitaplardan biri, fikirler hakkında yalnızca okuması zevk veren değil, gerçekten bir şey öğreten birkaç kitaptan biridir. O kadar zengin bir kitaptır ki tam olarak nerede bir yönüyle tesir etmeyi bırakıp nerede diğer tesirlerin başlamasına izin verdiğini şu anda ifade edemem. Ama şunu açıkça söylemem gerekiyor ki Kierkegaard'ın yaptığını hayatımda asla denemedim. Başlıkta da ifade ettiği gibi bir "kavram"la uğraşıyor, bir anlamda Hegelyan gelenekten gelen herhangi biri için kendine has tarihsel dışavurumlarından bağımsız, bir türde otonom gerçekliği olan bir fikirle. 1. Bölümdeki Mümkün Kılınan Kavram, Eyleme Geçirilen Kavram [Sokrates'in hayatında], Gerekli Kılınan Kavram alt başlıkları onu harekete geçiren merakı açıkça gösteriyor. Kierkegaard'ın kastettiği her kavramın kendine özgü bir çeşit hayatı olduğu fikri doğru olabilir; bence de böyle ve bu yüzden onun yaptığı türde sorgulamalar yalnızca heyecan verici değil, bu sorgulamaların bir çeşit geçerliliği de

vardır. Ama insan bir konuyu onun düzeyinde ele alırken benim şu sorunlarımı kolayca çözemiyor: Belli bazı ironileri, kendilerini nasıl anlaşılar kıldıklarını veya bunu nasıl başaramadıklarını anlamak için “daha gerçek hayat”ta ele alarak “daha gerçek hayat”ta soyut fikirlerin birbirleriyle kavramsal olarak nasıl bir ilişki içinde olduklarına bakılarak yapılmaz. Söylediği hiçbir şey 1. bölüm, 2. bölümde doğrudan işime yaramıyor ve hatta 3. bölümde genellikle o mükemmel şekilde oluşturduğu coşkulu çizgisinden geride durdum. Fakat onunki muhteşem bir kitap, bundan daha iyisi yazılamaz, aynı Kenneth Burke’ün abidevi, ironinin bütün türlerini bir araya getiren heyecan verici “herşeyin retoriği”ndeki gibi aslında her satırda etkisini göreceğiniz bir kitap.

D. C. Muecke, *The Compass of Irony* [İroninin Pusulası] adlı güzel kitabında kelimenin görmeyi umduğumuz bütün anlamlarını vermiş, farklılıklarını ve bazen karşıt ironik dünyaları çözümlenmiştir. Keşke Bay Muecke’un kitabını ilk taslağını yazmadan önce okumuş olsaydım; bu son baskıda yardımı açıkça görülebilir ve okuruma şunu defalarca söylememek için kendimi zor tutuyorum: git Muecke oku, öyle devam edelim: git Muecke oku, öyle devam edelim. Benim ancak 3. bölümde okuyacağınız ironi sınıflandırmalarım onunkileri temel almıştır ama yine de retoriğe özel ilgim sayesinde çok az benzerlik taşımaktadır.

E. D. Hirsch’ün *Validity in Interpretation* [Yorumlamada Geçerlilik] kitabının okurları ona minnetimin yalnızca bir kısmını görecektir. Hiç kimse eğitim yönünden eksiklerini itiraf etmekten hoşlanmaz ama yorumbilimde Kıta gelenekleriyle beni ilk tanıştıran onun kitabıdır. Ancak kendisi benim kararlı ironi diye tanımladığım şeyden neredeyse hiç bahsetmez, oyunun sonunda, üzerinde çalıştığı geleneğin kaynakçama yalnızca birkaçını aldığım, özellikle Almancada, kendisinden sonra gelen birçok çalışmanın ortaya çıkmasına neden olduğunu keşfettiğimde çok şaşırmadım.

Norman Knox’un ölümü tüm ironi öğrencilerini üzmüştür. *The Word “Irony” and Its Contexts: 1500-1755* [İroni Sözcüğü ve

Bağlamları: 1500-1755] adlı muhteşem kitabında izlediği yol bilim adamları ve eleştirmenler için kalıcı bir kaynaktır.

Son olarak aralarından biri sayıldığım “Şikago eleştirmenleri”nin Aristocu olduğuna dair yaygın inanışın gizlemiş olabileceği büyük minnetimi açığa kavuşturmam gerekiyor. Kitabımın kısmen Longinus’un başka bir yazınsal yapı, yüce ile yaptığını ironiyle yapma girişimi olduğunu düşünüyorum. İroni, yüce gibi “kullanılabilir” ya da trajedi, komedi, satir, epik, lirik şiir, alegori, kongre konuşması gibi akla uygun her tür yazınsal türde yani her günün dilinde gerçekleşebilir. Yüce gibi, konuşmacı ya da yazarın bir nitelik ya da yeteneği, eserdeki bir şey veya okur ya da izleyiciye olan bir şey anlamına gelebilir. Konuyu retorik olarak çalışmak için herhangi bir genel bir sisteme ya da eleştiri okuluna bağlanmak gerekmiyor: sadece şunu kabul etmeli ki bence bu çoğumuzun aynı fikirde olması gereken bir varsayım, ironi ile ilgili önemli *tek* soru, yazar ve okurların beraber bu işi nasıl başardığıdır.

Guggenheim Kuruluşuna taslağın tamamını yazmamı sağlayan ödenekleri ve Rockefeller Kuruluşuna Villa Serbelloni’de bir aylık kesintisiz yazma olanağı sağladıkları için teşekkür ederim.

Leigh ve Patricia Gibby, D. C. Muecke, George P. Elliott, Sheldon Sacks, Nancy Rabinowitz, Robert Marsh, Ted Cohen, C. Douglas Barnes ve Kary Wolfe’a ayrıntılı eleştirileri için teşekkür etmeliyim. Yalnızca her taslağı eleştirerek değil bağımlı bir ironistle yaşamaya katlandığı için en çok katkısı eşim sağladı. Bu on bir dikkatli okuyucunun önerileri 748’i buldu, her birinin ortalaması 11.57. Tabii ki değindikleri her nokta birleşti, hatta bazıları çelişse de. Onun için kalan herhangi bir kusur bunlara sahip olmayan hamarat bir okur tarafından çıkarılıp bulunabilir.

Wayne C. Booth

Gündelik dili anlamamanın tâbi olduğu sözsüz gelenekler son derece karmaşıktır.

Wittgenstein

Şu görünürde basit olan sorulara verilen cevaplar eleştirinin bütün sorunlarının temel anahtarıdır: “Bir anlam nedir?”, “Anlamaya çalışırken ne yapmaya çalışıyoruz?”, “Anladığımız nedir?”.

I. A. Richards

Okurdan en ortada olanın en çok incelemeye değeri olabileceğini hatırlamasını istiyorum.

L. L. Whyte

*Paramparça dünya ve paramparça yaşam-
Alman profesörlüğüne geçmek niyetindeyim.
Pek bilir yaşamı kurgulamayı,
Ve ondan makul bir düzen kurmayı;
Uyku takkesi ve robdöşambıyla
Tıkar dünya düzeninin gediklerini.*

Heine

İroniye kendiliğinden aşına olmadıkça dili tam olarak kullanamayız.

Kenneth Burke

BİRİNCİ BÖLÜM

KARARLI İRONİ

... Erich Heller, *Ironie German'da* {İronik Almanca} hâlihazırda ironiyi oldukça yeterli bir şekilde tanımlamadığı için, yeni baştan tanım yapmamak çok da anlamsız olmaz.

D. C. Muecke

İroni o tipte insanlar için değildi; zihinsel tasavvurları konuya yeterince odaklanmış değildi. Onlar tüm samimiyetleriyle şu {Pudd'nhead'in} neşeli ıvır zıvır okurlar ve Dave Wilson'ın bir mankafa olduğuyla ilgili en ufak bir şüphe olsaydı, ki hiç yoktu, bu aydınlanmanın o şüpheyi temelli olarak ortadan kaldıracığından kesinkes emindiler.

Mark Twain, *Pudd'nhead Wilson*

Scaliger alegorinin karşılaştırmının bir parçası, ya da bir yüzü, olduğunu söyler. Birbirlerinden farkı, alegorinin söylenen ve kastedilen arasındaki benzeşmeyi, ironinin bu ikisi arasındaki uyuşmazlığı almasıdır.

Chambers'ın Cyclopediası

Hepimiz bu dünyada birbirimize yardım etmek için bulunuyoruz fakat diğerlerinin neden burada olduğunu ancak Tanrı bilir.

W. H. Auden

BİR | Kararlı İroni Yöntemleri

Diğer birçok şeyin yanı sıra her iyi okur ironik anlamları sezme ve yeniden kurgulama konusunda hassas olmak zorundadır. İnsan bu gereklilikten zevk alabilir, benim gibi, ironik yorumlama için fırsat kollayabilir ya da Joseph Hall'ün ifadesiyle;

Bulmacamsı sözlerle niyetini gölgeleyen değil:

Semer kayışı düzlüğünde söylemek istenileni,

diyerek ironistlerden kaçıp yalnızca “düz” konuşan yazarları okuyabilir. Ancak ironinin ne kadar geniş veya dar kapsamıyla tanımlandığından bağımsız olarak, tanım sorunu hiç de basit bir sorun değildir¹, her okur bazı ifadelerin görünürde söylediği

¹ Konuyu açıklığa kavuşturmada en çok çabayı *The Compass of Irony* (Londra, 1969) ile D.C. Muecke ve *The Word Irony and Its Context: 1500 to 1755* (Durham, N.C., 1961) ile Norman Knox göstermiştir. Kelimenin antik Yunandan modern zamana, tarih boyunca nasıl geliştiğini, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldaki hayret verici yükselme dönemine özel vurguyla görmek adına Knox'a ve sık sık Muecke, Bölüm 6-7; G. G. Sedwick, *Of Irony Especially in The Drama* (Toronto, 1935) ve J. A. K. Thomson, *Irony: An Historical Introduction*'a (Londra, 1926) bakınız.

şeyi reddetmeden anlaşılamayacağını/kavranamayacağını/ okunamayacağını öğrenir.

Çoğumuzun ironi ile ilgili yanılgılara karşı normalde olduğumuzdan daha zayıf olduğumuzu düşünmemizin bir nedeni var. Birçok ironiden zevk alıp az deneyimli okurların aptal durumuna düştüklerini gözlediğimizde kendi yolumuzu gayet güzel bir şekilde bulabildiğimiz için kendimizi pohpohlamaya karşı direnmemiz zorlaşıyor. Ancak gerçek şu ki aşırı entelektüel okurlar bile sık sık yanlış yola giriyor. Asıl sorun hatalarımızın birçoğunun kazayla ortaya çıkıyor olmasıdır. Bir keresinde parlak zekâlı ve epeyce entelektüel bir yüksek lisans öğrencisi *Pride and Prejudice* [Gurur ve Önyargı] hakkında tartışırken beni, artık ne anlama geliyorsa, “kitabın baştan aşağıya ironik” olduğuna ikna etmeye çalışıyordu. Elizabeth ve Bay Bennet’in “neye karşılık geldiğini” tanımlayan denemelerinden birinde çarpık olan bir şeyi fark ettiğimde ondan Bay Bennet’i nasıl bir insan olarak ele aldığını olabildiğince düz anlamıyla anlatmasını istedim. “Pekâlâ, ilk olarak çok zeki olduğunu düşünmesine rağmen oldukça aptal biri çünkü sonlara doğru Wickham’ın en sevdiği damadı olduğunu söylüyor.”

O bölüme beraber bakar bakmaz utanarak iddiasından vazgeçti tabii ki: “Üç damadımı da son derece takdir ediyorum.” dedi. ‘Belki de en sevdiğim Wickham fakat senin kocanı (Darcy) da Jane’inki kadar seveceğim.’ Nasıl oldu da aslında yazarın hep ironik olduğuyla ilgili kanıt bulmak için bu kadar çalışırken Bay Bennet’in ironik şakasını atladı?

Bu soruyu nasıl cevapladığımızdan bağımsız bir şekilde, bu hikâye kelimenin can sıkıcı belirsizliğini ortaya koyuyor. Tam olarak anladığımı söyleyemeyeceğim nedenlerle ironi o kadar çok anlama gelmeye başladı ki artık terimin kullanışlı olmaktan tamamen çıkma tehlikesiyle karşı karşıyayız. Şimdilik bütün sözel olmayan ironileri, bütün “kozmetik ironileri”; “kaderin cilveleri” ve “durum ironisi”² “ni dışarıda tutsak bile hâlâ karman çorman bir

² İlk teslim etme tarihinden yeterince ironik şekilde epeyce yıl sonra ve basımdan dört yıl önce (ironik olduğu ortaya çıktı) bu taslağı yazarken Herald Tribune’de

konuyla karşı karşıyayız. Fakat neyse ki konumuz bize somut ve gerçek bir sorun sunuyor: Gerçekten okuyor ve ironileri yanlış okuyoruz. Genellikle başkalarını yanlış okumakla suçluyoruz ve bazen kendi yanlış okumalarımızı itiraf ediyoruz. Ben burada ne yazık ki hikâyeyi kendi bakış açısıyla anlatmak için aramızda olamayan öğrencimi *yanlış okumayla* suçladım, ilginç bir varsayım seçeneği olduğu için ya da benimkine karşıt bir fikri olduğu için değil ya da sekizinci tipte bir çift anlamlılık keşfettiği için değil: Düz bir hata yaptığını söylüyorum ve şundan oldukça eminim ki *Gurur ve Önyargı* okumuş herkes benimle aynı fikirdedir. Dickens'ın *Martin Chuzzlewit*'in yeni bir basımına eklediği bir dipnottakine benzer bir yazarın kullanabileceği türden bir ifadeyi duymuş kadar kendimizi güvende hissediyoruz. "En saf okur bile Bay Pecksniff'in [temelsiz] düşüncelerinin bir zamanlar yazara ait olduğuna kolayca inanmaz!"³

Hataların artması ile ilgili bu türden düz iddiaların kendisi de bir sorun olarak bütün eleştirel görüşlerin arasından çok-

(Uluslararası) şunu okudum: "Apollo 13'ün mucizevi uçuşunda tek bir gerçek ironi varsa o da neredeyse felaket getiren yolculuğun uzay programında sahip olacağı etkinin kendisidir... Uçuşu iptal ettiren kazanın bir ironisi de uzay ajanının Ay'ın Fra Mauro Tepelerine bir Apollo ekibi indirmek için çabalarını artık iki katına çıkarması gerektiğini hissetmesidir... Kazanın son ironisi de... felaketin ucuz atlatılması, herkesi hazırlıksız yakaladı ama kimse şaşırmadı" (18-19 Nisan 1970, s. 1,3). İroni şu ki ironik kesinliğe duyarsız olarak tanımlanabilecek bu türde ironiler, tanımlı kalmayacak bir terimi tanımlamaya çalışan ironik eleştirmeni ironik tuzağa düşürüp elden ele çoğaltıyor.

³ Alıntıyı Simon Nowell-Smith'den ödünç aldım: "*Martin Chuzzlewit*'in 20. Bölümünde Bay Pecksniff özel Koruyucusunu onu bütün tuzaklardan koruduğu için uzun uzadıya över." Paragraf şöyle biter:

"Geçmiş örnekler gösteriyor ki söylediği şeyin ardında Bay Pecksniff'in geçerli bir nedeni vardı ve söylediklerinin bir sakıncası yoktu ve ayrıca bunları haddini bilmez bir şekilde, kibirle ya da küstahça değil, şükran sunarak yüksek bir inanç ve yüce bir bilgelik içinde söyledi."

"1843'te ve 1850'de yeniden. Fakat ironiye ayak uyduramayan bir okur, yazarın kabalığına itiraz etti ve 1858'de Dickens cümleyi "Bay Pecksniff'in (olaylar geliştikçe) iyi bir nedeni vardı..." ve 'şükran sunarak' kısmını silerek değiştirdi. Dokuz yıl sonra 1850 baskısı üzerinde çalışırken daha önce zaten eleştirmenin gönlünü aldığını unuttu ve orijinal cümleyi değiştirmeden bıraktı." alıntısını dipnot olarak ekledi. "Editing Dickens: For Which Reader? From Which Text?" TLS, 4 Haziran 1970, ss. 615-16 adlı kitaba ek.

lu okumanın değeri, bütün ironik edebiyattaki “çok uçluluk”, belirsizlik ve hatta görecelik üzerinde ısrarla duran birçok eleştirmenin olduğu bir dünyaya yansıtılır. Çok da kibirlenmeden söylemek istediğim, yüzüm kızarmadan yapabilirsem, “Jane Austin’ın Bay Bennett’in sözüyle onun görünürde söylediği şeyden çok farklı bir şeyi kastettiğini *biliyorum*.” İşte şimdi de gerçek ve kendine has bir ya da bir dizi sorununuz oluyor: Ben hangi anlamda Jane Austen’ın niyetlerini *biliyorum*? Böyle özel bir bilgi nasıl mümkün olabiliyor, olabiliyorsa? Burada karşımıza genel olarak ironiyi ne kadar geniş veya dar algıladığımızdan bağımsız bir şekilde, sanki özel bir çeşit yazınsal sabit, gerçekte bize sınırlı bir okuma görev listesi veren “kararlı ironi” çıkıyor.

KARARLI İRONİNİN İŞARETLERİ

Okurların bu türde görevleri nasıl yerine getirdiğini daha iyi anlamak için önce kararlı ironinin diğer türlerden nasıl ayrıldığı konusunda oldukça açık ve net olmalıyız. Haklıysam hiç bir zaman yeterli ilginin gösterilmediği, Yunan retorisyenler tarafından gayet geç adlandırılmış ve o adı kararsız akrabasına ve kasıtsız “durum ironileri” veya “kaderin cilveleri”ne çabucak kaptırmış bir tür bu.⁴

Aradığım şey aşağıdaki alıntıların hepsi değilse de çoğunun gerektirdiği türde bir yorumlama çeşidini anlamlı kılmak.

⁴ Sözel yorumlama çalışmalarının bu kadar sık yapıldığı bir çağda kararlı ironi ile ilgili bu kadar az detaylı çalışma yapılmış olması şaşırtıcı. I. A. Richards’ın meşhur çalışmalarında; *How to Read a Page; A Course In effective Reading with an Introduction to a Hundred Great Words* (New York, 1942), *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (Londra, 1929), ve *Interpretation in Teaching* (Londra, 1938), ironi neredeyse hiç geçmez- ironiyi aşırı genel bir şekilde, hemen hemen Richards’ın “sentezin şiiri” ile özdeşleşecek kadar tanımlamak için Cleanth Brooks tanımları seçilmedikçe ki bunun sonucu olarak bu genel tanımlar neredeyse her şeye ya da edebiyatın tamamına uygulanabilir. Benzer bir şekilde dil oyunlarının peşindeki Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* ve *Tractatus Logico-Philosophicus*’ta ironi tartışmasına girmez. İngilizcede konusundaki en iyi kitap, *Validity in Interpretation*’ın (New Haven, 1967) yazarı ile E. D. Hirsch, Jr. bile kararlı ironilerin faydalarını ıskalar.

Şüphesiz ironik olan bu parçaların okur ve yazarları arasındaki özel ve hassas ilişkiyle ilgili neler söyleyebiliriz?

1. “Etrafındaki herkes ona kin güderken o [I. Charles] bütün doğanın içine işleyip onun işleyişini muhafaza eden ve şiddetini hürmet ve feragatle karşılandığında tükenmemiş lütfun en sağlam vaadi olarak gördüğü Varoluşun o güven veren kollarına kendini bırakmıştı [idamı yaklaşırken].”

2. “Tanrı onların baş düşmanı şeytan tarafından tamamen ele geçirilmelerine izin verdiği için biz Hristiyanlar ne bilim dalları ne müthiş bir zekâ ne de doğanın verdiği diğer yeteneklerin çok da dikkate alınacak avantajlar olmadığını kabul etmek zorundayız ve dolayısıyla bu onları yalnızca talihsiz değil, sonsuz hor görüye değer kılar; yani olağanüstü asaletimize ve o kadar zavallı ve yetersiz olmamıza rağmen onlar için gıpta edilecek kişileriz çünkü yüce Tanrımız bize acıyarak saygı göstermeyi tercih ediyor.”

3. “Batı medeniyeti dininin karşılaştığı en özel durum budur. Tanrı kavramı kullanışlılığının sınırlarına ulaştı: daha ileri gidemez. Doğaüstü güçler dinin yükünü taşımak için insanlar tarafından yaratılmıştır. Yaygın büyü *mana*’dan kişisel ruhlara; ruhlardan tanrılara; tanrılardan Tanrıya, yani kabaca söylersek evrim işi bitti. Bizi ilgilendiren o özel evrim safhası Tanrılarındır. Tanrılar batı medeniyetimizin bir döneminde gerekli kur-gular, sayesinde yaşadığımız faydalı varsayımlardı.”

4. “Kendini çok uzun zaman atalarımızın kaba zekâsına emanet eden, eski, akıl dışı din fikri nihayet günümüzde daha mantıklı bir algılayışın kapısını açtı. Kendimizi yeniden dinî hakikatin, felsefi sözlerin ve sözüm ona tarihî gerçek iddialarının vücut bulmuş hâli olarak tasarlanmış zihin karmaşıklığına geri dönmüş şekilde düşünmekte zorlanıyoruz; yani lütf kusursuz ya da değildi, Efeslilere yazan Paul’dü, bir başkası değil ve buna benzer şeyler. Bu türde gerçekler ispatlanabilir olsaydı en ciddi anlaşmazlık çağlarında insanlığın ortak görüşüyle sorunu bir “evet” veya “hayır”la çoktan çözülmüş olmaz mıydı? Ya ge-

nel haklılık azminden hiç ödün vermeden sırf düşüncelerindeki belli bazı doktrinsel noktaları gözden geçirdiği için bir adamın arpalığından vazgeçmesi, arkadaşlarının yoldaşlığından feragat edip kendine yeni bir yaşam tarzı bulması makul bir biçimde ne kadar sürdürülebilir? Hayret verici olan, elbette tersini düşünme noktasına geldiğimizden değil, fakat bu kadar kusurlu bir dinî gerçeğin algılanışının insan türünün batıl beğenilerine bu kadar uzun süre hükmetmesidir.”

5. Postane veznesinin camına yaklaştıkça veznedarın üç kişilik sırada, önümdeki müşteriyle tartıştığını duyuyorum:

MÜŞTERİ: Tamam, tamam, hadi ilerleyelim. Şuradan bir çekil. Bütün gece seni mi bekleyeceğiz.

VEZNEDAR: Buraya bak. Zırt pırt buraya gelip sızlanmandan bıktım artık. Sızlana sızlana ömrümü yedin.

MÜŞTERİ: İnsanlarla daha az konuşup müşterilerinize hizmet etseydiniz burada bu kadar uzun zaman geçirmezdim. Şimdi önemli bir işim var ve...

VEZNEDAR: Pekâlâ, o işinizi alıp onunla ne yapabileceğinizi çok iyi biliyorsunuz.

Burası bir Londra postanesi olduğundan biraz şaşırdım ama müthiş büyülendim de. Kavganın devamını duymak için öne doğru eğildikçe gülüştüklerini ve veznedarın “Peki, nasıl gidiyor Sam?” dediğini duydum.

6. BİRİNCİ ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİSİ: Oğlum, bütün işler acayip yolunda gidiyor. Burs kazandım, yarın gece Jessie ile randevum var, babamdan yeni mektup geldi, ... senin olsun diyor.

İKİNCİ ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİSİ: Biliyor musun, acayip zengin hayatı yaşıyorsun.

BİRİNCİ ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİSİ (memnuniyetle): Yok ya o kadar da değil, işler her zaman iyi gitmiyor benim için...

Başını kaldırıp öbür öğrencinin gözlerindeki küçümseyişi gördü. Yüzü kızardı.

BİRİNCİ ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİSİ (bir an durakladıktan sonra): Biliyor musun aslında sen bir prenssin, gerçek bir prens.

Bu örneklerdeki zorluk, incelik ya da yetenek farklılıkları ne olursa olsun çoğu okur ve yazara kesin ve katışıksız ironik talepler sunar; ikisi, ironik olarak okunduğunda tersine, ihlal edilmiş olur. “Bağlam dışı” derken okurlar 2 numaranın (Bossuet’in *Sermons*’undan [Vaazlar]) ve 3 numaranın (Julian Huxley’nin “Religion as an Objective Problem”inden [Nesnel Bir Problem Olarak Din]) neredeyse su götürmez biçimde bizim düz dediğimiz türden olduğunu görmekte zorlanabilirken diğerleri sözel olarak onlar gibidir, örneğin 1 numara (David Hume’ün “History of England”ından [İngiltere Tarihi]) ve 4 numara (Peder Ronald Knox’un “The New Cure for Religion”ından [Dine Yeni Çare]) sorgusuz ironiktir. 5 ve 6 Numara konuşmacı ve yorumcuların hatalarının bulunduğu gösterir ama hatanın kaynağını tayin etmek kolay değildir. Söyleyebileceğimiz, teorik tanımlamalardan bağımsız olarak ironik örneklerde ortak olan dört noktanın şimdilik bizi ilgilendiren ironinin uygulanabilir öncü kavramını vermesi:

1. Hepsi *kastlı*dır ve diğer insanlar tarafından belli bir kesinlikte duyulmak ya da okunmak ve anlaşılmak üzere bilerek yapılmıştır; resmî ironi takipçisinin yazara karşı refleks olarak okuyacağı sırf başlangıç olsun diye yazılmış, bilinçsizce bulunmuş ya da kazara cümleler değildir. Bana göre Royal Exchange’in alınlığındaki sembol, “Dünya Tanrınıdır ve bereket ondandır” bir anlamda nefis bir ironidir. Fakat mimarların benim yorumumu kastetmediklerinden oldukça eminim. Hikâye Alman toplama kamplarının girişine yazılmış “Arbeit macht frei”^{**} ibaresine kadar gider. Böyle bir iletide herkesin göreceği türden bir ironi bizi öncelikle ilgilendirmez; aynı ileti gecenin bir yarısı bir mahkûm tarafından karalanmış olsaydı o zaman doğrudan bizim alanımıza girerdi. Aynı şekilde işgal

* 1565'te Londra'da kurulan ticaret merkezi. (ç.n.)

** Almanca, “çalışmak özgürleştirir.” (ç.n.)

planlarının altını oyan erkenden ortaya çıkan musonlar, konuşmacı tam Tanrı ile ilgili dramatik bir noktayı vurgulamak için kolunu kaldırdığı anda birden yıldırım düşmesi gibi durum ironilerini bir yana koymak zorundayım.

2. Hepsi *örtüktür*, yüzeydekinden farklı anlamlar oluşturmak üzere tasarlanmışlardır, "... açılardan ironiktir." gibi açık ifadeler ya da "şeyler", "evren" in ironik olduğuyla ilgili doğrudan iddialarda bulunmamıştır.

3. Ama yine de hepsi bir anlamın yeniden kurgulama işlemi bir kez gerçekleştiğinde artık okuyucunun daha sonraki yıkma ve yeniden kurgulamalarla onu kurcalamasına izin verilmemesi anlamında *kararlı* ya da önceden ayarlanmıştır. Yani okurun kendi başına böyle bir şey yapmaya kalkışıp böylece kararlı ironiyi kararsız kılması önemsizdir, şimdilik sadece tasarlanmış ironilerde ilk işareti ciddiye aldığımız ve ilgimizi taze tuttuğumuz sürece.

4. 3. bölümde karşılaşacağımız sınırsız ironilerin (hem kararlı hem kararsız) tersine hepsi uygulamada sınırlıdır. Yeniden-kurgulanmış anlamlar bir anlamda yerel ve sınırlıdır. Yine de bazıları din ya da Tanrının mahiyeti gibi çok kapsamlı konularla ilgili olsa da söylem alanının sınırları da oldukça daraltılmıştır: Hume "şeylerin genel doğası" ya da evrenin gizemli özellikleri hakkında konuşmuyor da daha çok, özel insanlara özel zamanlarda yüklenebilecek belli bazı dinî doktrinler hakkında konuşuyor. İletisi ne kadar karmaşık olsa da yorumu Peder Knox gibi, bir dizi tamamlanmış sezgiye yaklaşıyor. Bu demek değildir ki ironik olmayan bir açıklamadaki bütün anlamlar yakalanabilir; yakında göreceğimiz gibi çoğu ironi, kararlı olanları bile, ironik olmayan dile çevirmeye kalkıştığımız herhangi bir çeviriden daha zengin değildir. Fakat şimdi boğuşacağımız kararlı ironi ironik evrenle veya insan söyleminin evreniyle ilgili genel iddialarda bulunup çabalarımızla dalga geçmiyor. "Gerçek yoktur" ya da "Tüm insani ifadeler gerçek ironik bir bakış açısıyla alt edilebilir" ya da (Edward Albee'nin *Tiny Alice*'indeki [Küçük Alice] ifadesiyle) "Hiçbir şey bilmiyoruz" demiyor. Tersine kesin

bir şekilde belli şeylerin söylemin açık kelimeleriyle ihlal edildiğini söyleyebileceğimiz bir söylem dünyasını sınırlandırıyor.

Bu açıklamada sınırlılığın ve kararlılığın işaretinin birbirinden net olarak ayrılmadığının farkındayım. Bu konuda uzatmadan daha fazla açıklayıcı olmak için hiçbir şey yapamam; 8. kısımda işaretlere dönüp tasarlanmış ironilerin tam sınıflandırmasına girişeceğim.

Bu yüzden Thomas Mann'ın *The Magic Mountain*'ındaki [Büyülü Dağ] Hans Castorp'un reddettiği ironi türüyle başlamak istiyorum. Bu saldırgan ve gülünç ahlakçı Herr Settembrini bundan başka türde ironi yapamazdı: "İroni hitabetin doğrudan ve klasik bir söz sanatı olmadığı, sağlıklı bir zihinde çift anlamlı bir an olmadığı [metinde olduğu gibi] müddetçe azgınlığa yönelir, medeniyeti baltalar, tepkisel güçler, ahlaksızlık ve materyalizm ile kirlili bir alışverişe dönüşür." Hans Castrop'un cevap verdiği (kendi kendine konuşurken): "Fakat 'bir an çift anlamlı olmayan' ironi, nasıl bir ironi olurdu diye sormak istiyorum... Bu yalnızca dibine kadar ukalalık olurdu."⁵

Yalnızca hitabette değil, ortaya çıktığı her türlü iletişim türünde doğrudan ve klasik bir söz sanatı olarak ironi, tasarlanmış ancak kapalı ironi ve şimdi "dibine kadar ukalalık" olup olmadığından endişelenmeden peşine düşeceğimiz kararlı ve yerelleştirilmiş ironi.

Kararlı ironinin dört işareti bize tahminde bulunma veya vaaz vermenin aksine üzerinde çalışabileceğimiz bir konu verir. Yine de henüz kasıtlı, satır aralarını okumaya çağıran yazınsal olmayan (bu yüzden az ya da çok kapalı) ironi ile ayrımı netleştirmezler. "Bir" şey söylerken başka bir şey "kasteden" birçok sözel sanat vardır ve bunlar okuru söylenmeyen anlamları yenisinden kurgulamaya davet ederler. Metafor ve benzerlik, alegori ve

⁵ *The Magic Mountain*, çev., H. T. Lowe-Porter (New York, 1939) ss. 281-82. Bu alıntıyı, birçoğunu olduğu gibi, Muecke'a borçluyum. İronist olarak Mann hakkında bk. Eric Heller, *The Ironic German: A Study of Thomas Mann* (Londra, 1958).

ahlaki hikâyelerin hepsi ironiye uygulananlarla benzer koşullar altında tartışılmış ve bazılarının ironiyle sıkıntılı ve kafa karıştırıcı ilişkileri olmuştur, Ad aktarımı [metonymy], bir parçayla tümü ya da tümüyle bir parçayı kastetmek [synecdoche], kibar ve esprili bir şekilde dalga geçmek [asteismus], jest eşliğinde dalga geçmek [micticismus], haşin sözleri düz ve sakinleştirici cevaplarla yumuşatmak [charientismus], soruyu yoksaymak ya da saygısızca cevapsız bırakmak [preterition], ya da iyi niyetle, esprili bir şekilde dalga geçmek [banter], şakalaşmak [raillery], taklit ederek dalga geçmek [burlesque] ve kelime oyunları ile dalga geçmekten [paronomasia] bahsetmiyorum bile.⁶ Daha sorunlu olan ise kimi modern eleştirmenin, örneğin I. A. Richards, Cleanth Brooks ve Kenneth Burke, her yazınsal bağlamın ironik olduğunu çünkü barındırdığı her sözcüğe bir ağırlık veya nitelik kazandırdığını ve böylece okurun sözcüklerin bir şekilde kendilerinde olmayan anlamlar çıkarması gerektiğini iddia etmeleri: bu bakış açısıyla tüm yazınsal anlamlar, tasarlanmış olsun veya olmasın, bir çeşit ironidir. Bu komple mantıklı bakış açısı bel bağladığım ayrımları belirsizleştireceğinden kararlı ironileri yeniden kurgulama yöntemlerinin diğer türde yazınsal çıkarımlardan nasıl ayrıldığına kısaca bir göz atmak gerekiyor. Böyle yaparak bir kavramı tanımlıyor ya da bir sözcüğe uygun bir anlam ayarlıyor değilim, daha çok gerçekte yazınsal veya eleştirel ön varsayımlarından bağımsız olarak yazarlar ve okurlar tarafından beraber yürütülen belli bir işlemi aydınlığa çıkarıyorum.

KARARLI İRONİNİN “TÜM EDEBİYAT”LA KARŞILAŞTIRILMASI

Arkadaşımın odaya girip “Yağmur yağıyor.” dediğinde ne kastettiği ile ilgili benim çıkarımlarım normal olarak öyle hızlı ve otomatiktir ki çıkarım denmeye değer oldukları söylenemez. Aslında cümleyi bilgi verme amaçlı basit ve düz olarak kabul

⁶ bk. Knox, *The Word “Irony”*, 2. Bölüm; “The Meaning of Irony: The Dictionary” özellikle ss. 34-37.

etme kararımın, şayet kararım bu ise, onun karakteri ve bizim ilişkimizle ilgili olanlar dâhil, aşırı karmaşık, dilsel ve sosyal varsayımlarla örülmüş bir bağlamda anlamlı olduğunu göstermek hiç de zor değil. İfadesinin herhangi bir parçasının ya da bağlamındaki herhangi bir ögenin en basit yazınsal yorumu zorladığını fark ettiğimiz anda bunu görürüz. Sırılsıklam içeri girdiğini düşünün, keyifsiz bir şekilde bir an öylece dikiliyor ve kederli kederli “Yağmur yağıyor.” diyerek sızlanıyor. Artık bana sadece bilgi vermediği açık, bilgiyi ona bakarak zaten hemen alıyorum. İfadesindeki hassas içerik şu anda benim açıklamamı okuyan hiç kimse için net değil çünkü şu üç kelimedenden, “keyifsiz” ve “kederle sızlanmak”, kederli bir tonda şaka yaptığına ya da çaresizlik içinde kıvrandığına gelebilmek için ne onun karakteri ne de durum yeterince şey söylüyor. Ancak bunu söylediğimiz anda orijinal ifadenin başlı başına bağlamla ilgili bir dizi karmaşık varsayıma bağlı olduğunu görürüz. Benim kararım tam bir bilgi verme cümlesi olan “Yağmur yağıyor”, nasıl cümleler kurmaya alışkın olduğunu bilerek, yakın zamanda yaşadığımız bir tartışma ya da girdiğimiz bir iddia olduğunu bilerek, romatizmasıyla ilgili bilgi ile, sabah radyoda dinlemiş olduğu kasırga tahmini ile, gerçekte ancak insanın kamçilandığında aklına gelebilecek sayısız bağlamsal düzelti ile tersine çevrilebilir.

Her cümle dinleyici ya da okuyucu tarafından anlaşıldığı varsayılan (varsayım genellikle gayrimeşrudur) nüanslarla çevrelenmişse edebiyat dediğimiz şeyi okurken her zaman ayrıntılı çıkarımlar yapmamız gerektiği açıkça görülebilir. Bir oyunda bir karakter sırılsıklam çıkıp “Yağmur yağıyor.” dediğinde yazar büyük ihtimalle bu kadar basit olan bir şey söylerken ne demek istediğini düşünmemizi istiyordur. Ya da belki de karakter orada üzerinden sular damlayarak dikilirken diğer karakter ona otuz saniye boyunca baktıktan sonra ironik bir tonda söylüyordur. Hayatta olduğu gibi edebiyatta da “Yağmur yağıyor” bağlama bağlı olarak sınırsız sayıda anlama gelebilir.

İnsan, Hemingway'in *A Farewell to Arms*'ında [Silahlara Veda] sonundaki basit, eksiksiz yağmur anlatımıyla yaptığını hatırlıyor. Frederick Henry hastaneye kadar yağmur altında yürüyerek gelmiştir; bunu bize el değmemiş, görünürde dolambaçsız sözcükler kullanarak anlatır. "Hastaneye kadar yağmur altında yürüyerek geldim." Hastanede sevdiği kadının doğum yaparken öldüğünü öğrenir. Hemşirelerin itirazına rağmen zorla odasına girdiğinde "Hepsini dışarı attım, kapıyı kapattım, ışıkları söndürdükten sonra durum hiç hoş değildi. Bir heykelle vedalaşmak gibiydi. Bir süre sonra odadan çıktım, hastaneden ayrıldım ve yağmur altında otele kadar yürüdüm." Hemingway'i hikâyeye soğukkanlı sonlar yazmakla suçlayan öğrenciler tanıdım. Parçada tek bir duygusal sözcük yok; ne yazar ne de kahraman duygusal bir şey söyleyecek cesareti kendinde toplayabiliyor, diyorlar. Her şey olgusal ve duygusuz şekilde anlatılıyor. Ama bence otele yağmur altında yürüyerek dönmek bir adamın yaşayabileceği en büyük kaybın ardından hissedebileceği tüm kederi aktarmak için tasarlanmıştır. Tam olarak başaramamış olabilir fakat daha önce bahsettiğim şekilde yanlış okunmuş ironilerdeki yönteme benzer biçimde sözcükler ironik olmasalar da başka bir bağlamda okunduğunda boyun eğilebilecek basit yazınsal bir anlamda alınamazlar. "Bir süre sonra odadan çıktım, hastaneden ayrıldım ve yağmur altında otele kadar yürüdüm." Bir sağlık müfettişi kötü bir günde nöbetini mi bitiriyor? Hayır, bir kahraman kederini anlatıyor, bir yazar o kedere sade bir sembol seçiyor. Ama yine de aynı sözcükler ikisinde de işe yarıyor.

Pekâlâ, okuyucu gerçek bir yağmur ve gerçek bir otel varken, çıkarım gücünü yağmur ve otel gibi basit ve düz sözcüklerden daha fazlasını çıkarmak için kullanırsa uğraştığımız şey ironi olmuyor mu? Yazar bir anlamda anlatmak istediğinden daha azını söylüyor, o zaman bu parçanın fazlasıyla ironik olduğunu söylemek çok normaldir. Yazar durum ironileri yaratmıştır: "Her şeyin üstüne bir de yağmur yağması ironiktir; Henry tam aşkı bulduğunda kadının ölmesi ironiktir." Kimileri de "Hemingway'in karakterinin şüphe götürmeyen hislerini bu kadar bariz bir şekilde

olduğundan hafif göstermesi ironiktir” diyebilir. Böyle bir kullanımı reddetmenin ya da doğrulamanın hiçbir faydası yoktur; bu türde etkileri ironik olarak adlandırmayı tercih eden ve böylece bütün edebiyatı ya da bütün iyi edebiyatı ironik bulan bir sürü eleştirmen var ve onlara hiç bir sözüm yok. Daha doğrusu küçük bir sözüm var, aslında bunu atlayabiliriz: Böyle bir kullanım bizi oldukça önemli ve kusursuz bir terimden ve benim kararlı ironi diye adlandırdığım şeyin gerektirdiği karmaşık sözel yeniden kurgulamanın özel bir formundan mahrum bırakır.

Yeniden Kurgulamanın Dört Aşaması

Herhangi bir yazınsal bağlamdaki bütün sözcüklerin o bağlamdaki diğer bütün sözcüklere yaptığı genel anlam düzeltmelerinin tersine herhangi bir kararlı ironi parçasını okuma deneyimi sırasındaki anlam dönüşümlerini göz önünde bulundurun.

Birinci adım. Okurun yazınsal anlamı reddetmesi gerekiyor. Aynı fikirde olmadığı için anlamı reddetmesi ya da yeni anlamlar eklemek istemesi yeterli olmayacaktır. Doğru düzgün okuyorsa sözcüklerin arasında ya da ortasında bazı uyuşmazlıkları ve bildiği başka bir şeyi fark etmekten kaçınmak elinde olmayacaktır. Her durumda, en basit görüneninde bile, yeni anlamlara yazınsal anlamla uzlaştırılamayacak, dile getirilmemiş bir inançla gidilir. Muecke, *Candide*'den bu gereksinimi çok iyi anlatan şahane bir alıntı yapar: “Her şey bittiğinde, hasım kralar özel çadırlarında Te Deum’lar* ile zaferlerini kutluyorlardı...”

Candide'den (3. Bölüm) alınan satirik bağlam ya da Voltaire hakkında bilgi olmaksızın bu ifade öyle kolayca görünen değeriyle kabul edilemez çünkü kimsenin kabul edemeyeceği bir öneri kastedilmektedir: “Bir savaşı iki taraf da kazanabilir.” ya da belki “Tanrı aynı savaşta iki tarafa da zafer bahşedebilir.”⁷

* Te Deum: Eski Hristiyan ilahileri. (ç.n.)

⁷ “Bütün okurlar” veya “çoğu okur” hakkında sık sık genelleme yapıyorum ve şunu ilk ve son kez söylemeliyim ki birinin belli bazı okurların buna uymadığını söylemesi hiç umurumda değil. Ama eğer dürüstçe aynı fikirde olmadığınızı

Burada ilk adımla ilgili olarak şimdilik iki şeyi not etmek gerekiyor; söylenmemiş bir öneriyi reddetmemiz gerektiği için onun bağlı olduğu bir öneriyi reddetmek. Bu ironiye özel bir durum değil, yalnızca onun olmazsa olmazıdır. Ve bu gereksinim, burada görünenin yanı sıra, söylenenin bu apaçık tutarsızlığı biçiminde, açıkça “görünür” olabilir de olmayabilir de. Yukarıda Hume ve Knox’tan alınan parçalarda olduğu gibi ironik bir ifade genelde kendisiyle tamamen örtüşür fakat okurun, başkalarının dışsal olarak değerlendirebileceği ipuçlarını yakalaması beklenmektedir. Aslında kendisine modern eleştiride çokça sorumluluk verilen içsel ve dışsal ipuçları ayrımı bir parçanın ironik olup olmadığına karar vermeye çalışan biri için tuhaf bir şekilde konuyla ilgisiz kalır.

İkinci adım. Sıradan hızlı kavrama durumunda alternatif yorumlamalar ya da açıklamalar denenir ya da daha çok bunlar ortama akın ederler. Seçeneklerin tamamı yazınsal ifadenin görünürde söylediğine bir dereceye kadar aykırıdır, belki de gelecekte bir tanımlamanın ortaya koyduğu gibi tam zıddıdır ancak kesinlikle bir miktar geri çekme, azaltma ya da temelini çürütme ile: bu bir sürçmedir ya da adam delidir ya da ben bir şey kaçırmışım ya da o sözcük benim bilmediğim bir anlama gelmektedir.

Olası bir seçenek, genellikle bir parçayla ilgili tartışma bizi şüpheyi düşürdüğü zamanlar dışında genelde formüle edilmemiştir, yazarın kendisinin sözlerinin olduğu hâliyle kabul edilemeyeceğini göremeyecek kadar aptalca davranmış olmasıdır. “Voltaire bu parçayı yazdığında parçanın ne anlama geldiğini göremeyecek kadar dikkatsizce, aptalca ya da çılgınca davranmış

söyleyebilirsiniz benim kendi retorik amaçlarım gözardı edilebilir. Burada, örneğin savaşla ilgili bu imaların ironik olmadığı fikrini gerçekten savunabilirseniz ben kaybederim. Ama umuyorum ki kimse varsayımsal okurları düşünerek ya da bütün hükümlerin göreceli olduğuyla ilgili genel öneriler ortaya atarak tartışmadan kaçabileceğini düşünmüyordur. Burada retorik olarak çalışıyoruz ve bu, kendimizi samimi bir anlaşma içinde bulduğumuzda “kimi okur”un tezgâhlanmış olabileceğini hayal edebileceğimiz bütün anlaşmazlıklardan bağımsız şekilde gerçek bir şey bulduğumuz anlamına geliyor.

olabilir.” Bu seçeneği yalnızca diğer bütün akla yakın olanlar ele alınıp bizi tatmin etmeyi başaramadıklarında kabul ediyoruz.

Üçüncü adım. Yani yazarın bilgi ve inançlarıyla ilgili bir karar verilmek zorunda, arkadaşımın karakteri, içinde bulunduğu durum ve “Yağmur yağıyor” dediğindeki benzer niyetleriyle ilgili vardığım karar gibi. Voltaire’in burada ironik olduğuna güvenim, bunun sanal bir kesinlik olması ayrıca harika, benim gibi ifadenin neyi ima ettiğini görüp reddettiğine inanmama dayanıyor: “Bir savaşı iki taraf da kazanabilir.” Bu karar kaçınılmaz bir şekilde niyetlerle birbirine dolanan kararlı ironilerin yorumu ile ilgili yazarın inançlarıdır.

İlk iki adım kendi başlarına bize ifadenin ironik olup olmadığını söyleyemez. Bir ifadenin absürt ya da mantıksız ya da sadece dümdüz hatalı olduğuna ne kadar derinden ikna olsam da bir şekilde reddettiğim şeyin yazar tarafından da reddedilip reddedilmediği ve benimle ağız birliği yapmayı ummak için bir nedeni olup olmadığı ile ilgili kararlı olmak zorundayım. Tek ilgilendiğim, başka bir yerde eserin içindeki “anıştırılan yazar” olarak adlandırdığım, eseri oluşturan tercihlerden sorumlu yaratıcı kişi olduğu bir gerçek. Voltaire’i arayıp hasım krallarla ilgili cümlesinde ne demek istediğini, bu cümledeki gizli niyetlerini sorup eleştirel sorunlarımızı sonuca bağlayamayacağımızı bize hatırlatan “Niyet yanılgısı” hakkında konuşmak hâlâ akla yatkın geliyor. *Candide*’deki herhangi bir cümlemin arkasındaki niyetlerle ilgili en iyi kanıtımız *Candide*’in tamamı olacaktır ve bazı eleştirel amaçlarla konuşurken ancak *eserin* niyetlerinden bahsedebiliriz, yazarınkilerden değil. Fakat ironiyle uğraşmak mahkemenin son duruşmasındaki kararın hâlâ yazarın kavrayışı olduğunu gösteriyor: “Açık yorum”la ilgili bir sonuca varmak zorunda kaldığımızda artık şunu söyleyebiliriz, “Yazarın kelimeleri bu hassas ironik darbeyi indirme amacı gütmekten bu şekilde sıralayıp bir araya getirmiş olması akıl alır gibi değildir.” İkinci bölümde bu soruna geri döneceğiz.

Dördüncü adım. Konuşmacının bilgi ve inançları hakkında bir karara vardıldıktan sonra nihayet bir ya da bir yığın anlam

seçerek arkamıza yaslanabiliriz. İlk önerinin aksine yeniden kurgulanmış anlamlar okuyucunun Voltaire'e atfetmeye karar verdiği söylenmemiş inançlarla uyum içinde olmak zorundadır. Dolayısıyla yeniden kurgulama eylemi açıkça belirtilen bir inançla sona erer: "Voltaire, sahip olması imkânsız inançları kapsayan şeyleri söylüyor gibi görüldüğü ifadenin aksine aslında onun inançlarından ya da niyetlerinden çıkardığım ya da bildiğimle uyum içinde olan falan filanı söylüyor."

En basit vakalarda bile bu dört adım analiz edilebilir. Örneğin arkadaşım "Sence hava yağacak mı?" diyor.

1. Yağmur yağdığı için yüzeydeki anlamın hiçbir mantığı yok.

2. Seçenekler: Yağmur yağdığını fark etmemiştir, imkânsız, ya da kafayı yemiştir ve yağmuru güneşten ayırt edemiyordur, olası görünmüyor, ya da dalga geçiyor.

3. Yağmur yağdığını bilmediğine karar veriyorum.

4. Bu kararıma uyan bir anlam oluşturun: Sözleri şu anlama geliyor "Merhaba benim yağmurlu olmayan günleri homurdanmak yerine beraberce hafif şakalarla eğlenerek geçirdiğimiz Tanrı'ya şükür ironik takılmaları duyduğunda anlayan ve basbayağı vasat ve cılız olsa da onları fazla eleştirmeyen güzel dostum, seni görmek bir harika."

Bu adımlar genelde bariz bir şekilde âdeta eşzamanlıdır ya da verili bir eser için bir bilgenin ömrünü işgal edebilirler.⁸ Bu

⁸ Eleştirmenlerin bu günlerde yazdıklarının büyük bir parçasını kendi aralarındaki uyumsuzluk oluşturuyor. Tek bir muharebenin kaynakçası devasa olabilir, örneğin Swift'in Houyhnhnm [Kitapta zeki bir yarış atı türüne verilen ad. (ç.n.)] portresinin ironik olup olmadığı ya da nasıl ironik olduğu; ya da Billy Budd'in "Tanrı Kaptan Vere'den razı olsun." diyerek Melville'e minnetini mi laneti mi ifade ettiği. Eleştiri tarihinin en hayret verici gelişmelerinden biri 1940'ların ikinci yarısından bu yana yaşanan ironi konulu makale ve kitapların patlamasıdır. Herhangi bir standart "içindekiler" sayfasına göz atmak bunun için yeterli olacaktır. *International Index of Periodicals*'ta, örneğin, 1920'den 1949'a kadar Hofmannsthal'in Menander hakkındaki bitirme tezindeki "şeylerin ironisi" dışında hiçbir şey bulamadım. 1950'lerde aniden bir patlama meydana geliyor. Ancak şimdilerde bu cildin, başlığında ironi geçen eserlerin kaynakçasına yeteceğinden şüpheliyim.

dört madde herhangi bir noktada bir okumanın karşısında duran biri tarafından tecrit edilebilir.

Birçok okura aslında çok basit, hızlı ve zevkli olan bir sezgi atılımını gereğinden fazla dallandırıyorum gibi gelebilir. Bir ironi parçası okurken ben, onların da çok haklı şekilde söylediği gibi, burada tarif edilen herhangi zahmetli bir süreçten adım adım gitmeyeceğim. Pope, *The Rape of the Lock*'ta [Bukleye Tecavüz] Belinda'dan periler yanaklarına allık sürerken "yavaş yavaş ortaya çıkar yüzündeki lekesiz kırmızılık" diye bahseder. Biz okurlar "lekesiz" in esprisini bir anlık sezgiyle, düşünmek zorunda kalmadan yakalaya-bildiğimizi söyleyebiliriz. Haz, iddialarımız için kendimize özenle hazırlanmış kanıtlar sunmak zorunda kalmamamıza bağlıdır.

Diyelim ki eğlenceli olan bu. Diyelim ki süreç gerektiği gibi işlediğinde hızlı olan bu. Hatta sözcük bize gerçekte adımları bilinçli bir şekilde atamayacağımızdan başka bir şey söylemese de "sezgisel" olan bizi zihinsel aktivitenin her zaman ne kadar çok işin içinde olduğunu unutturacak kadar yanlış yönlendirebilir diyelim. İşin aslı az ya da çok genelde ansızın olması karmaşık bir hesaplamanın ne kadar hızlı olabileceğini bize çok iyi gösteren böyle bir çağda bizi telaşlandırmamalı, özellikle de insan zihninden daha az karmaşık "zihinlerde". Adımlar her zaman sırayla gelişmez, bu yüzden öge veya taşıyıcı olarak adlandırılmaları daha faydalı olacaktır. Genelde zaten hepsini birden "bir anda" algılarız ve bu, yazarların olduğu kadar okurların da benzer şekilde böyle güçlü bir silah olan ironiden neden bu kadar keyif aldığıyla ilgili bazı açıklamalar barındırabilir. Belki de başka hiçbir insan iletişimi türü bu hız ve ekonomiyle çalışmaz.

Bir kere bu dört adımlı yeniden kurgulama eylemi hakkında düşünmeye başladığım zaman çoğu açıklamada yer verileden daha hayret verici karşılıklı bir başarının elde edildiğini görüyorum. Her şeye rağmen karmaşıklıkları ortaktır; takasın iki tarafında da denk kalıplarda hareket edildiğine güven duyulmadıkça bu bütün işe yaramaz. Hayret verici olan genelde olduğu gibi yolunu şaşırması gerekliliği değil, amacında hep ba-

şarıya ulaşması gerekliliğidir. Bazı kararlı ironilerin bir anlamda belirgin olduğu ve yüzeyde hiç de olağandışı ya da şaşırtıcı olmadığı bir gerçek. Ancak daha yakından bakıldığında, en kendi hâlinde ironi bile başarılı olduğunda iki tarafın kim olduğumuz ve birbirimizi tanıyıp tanıyamayacağımız konusunda bir hayli çelişen diğer zihinlerle bir çeşit buluşma meydana getirir. Edith Wharton, Henry James'le gelişen arkadaşlığından bahsederken şöyle der:

Belki de eğlence anlayışımız beraberinde anlamayı da getirdi. Gerçek düşüncelerin saf evliliği bir espri anlayışına ya da beraberce tam da aynı anahtarla açılmış bir ironiye sahip herhangi iki kişi içindir, öyle ki herhangi bir konudaki ortak bakışları kemerler arasındaki arama ışıkları gibi karşıya geçer. Aramızda bu bağın olmadığı iyi arkadaşlarım oldu ama hiçbir zaman çok yakın olmadık; bu anlamda birçok açıdan çok farklı olsak da Henry James belki de şu ana kadarki en yakın arkadaşımdır.⁹

İroni, en sıkı arkadaşlık bağlarının anahtarı! O olmadan gerçek yakınlık imkânsız! Bay Frye'in, yazarı "okuruna sırtını çevirmeye" yönlendirmek olarak tarif ettiği yaratığa hemen hemen hiç benzemiyor.

BİLGİ OLARAK İRONİK OKUMA

İronik değiş tokuş için "bilgi" ve "bilme" gibi sözcükleri kullanmak şu ya da bu ironik eseri nasıl okumak gerektiğiyle ilgili uyumsuzluklarda taraf olan herhangi biri için gereğinden fazla hırslı görünebilir. Ancak tabii ki bütün yorumlama çabalarımızla diğer zihinleri açıkça bilebiliriz demeye getirmiyorum, sadece bazen bilebiliriz diyorum. İddia edebileceğim tek şey burada ne sıradan deneysel gözleme ne de standart çıkarımcı ya da mantıki kanıtlara dayanan katı (ve ihmal edilmiş) bir türün bilgisini veren bir tür yorum keşfettiğimiz.

⁹ *A Backward Glance*, 1934 (Londra, 1972), s. 173

Şu şüphesiz doğru ki bazı kanıt kriterlerine göre böyle bir bilgi tam olarak bir bilgi bile değil, daha çok bir inanç, bir ön-sezi ya da bir sezgidir. Fakat kanıt türleri tam olarak laboratu-ardan çıkmış değildir. Öteki zihinlerin nasıl çalıştığı ile ilgili bu ortak bilgi, mutlak kesinlik uğruna faydasız bir araştırmaya az-metmemişsek bizi tatmin edebilecek sıkı ve basit bir sınamadan geçer. Sınama algımızda retorik olarak yer alacaktır ve dairesel-dir; uyguladığımızda bir zihinler topluluğunu ifade ediyoruz ve deney geçerli olup olmadığının ispatlanacağı sürecin geçerliliği-ne bağlıdır. Kuralların dönüşümlü olarak koyulduğu bu oyun için en az iki kişi gerekir.

Deney birçok şekilde ifade edilebilir ancak biz başlangıç for-mülümüzü meşhur şüpheci Bertrand Russell'dan alacağız. Orta yaşlarındayken matematiksel ve mantıki kesinliğin soğuk etki alanından çıkıp "insan bilgisi"nin tehlikeli bataklığına doğru kaçmaya uğraşan Russell mutlak deneyliliğin görevlendirildi-ğini *bildiği* inançların hepsinden sorumlu olamayacağını buldu ama yine de bir şekilde deneylerin yürürlükte olması *gerektiğini* düşünüyordu. "Bütün deneysel bilgide anlamdan [anamlardan] kurtulmak yalnızca kısmen mümkündür. Ama iki kişinin verili bir cümle ile ilgili [hemfikir] yorumlarının ikisinin de neredeyse kesinlikle doğru veya yanlış olduğu noktaya kadar gidilebilir. Bu sonucun sağlaması, bilimsel kavramın gelişimini kontrol eden amaçlardan [az veya çok bilinçsizce] biridir."¹⁰

¹⁰ *Human Knowledge: Its Scope and Limits* (New York, 1948), s. 93. Sistematik bir "yanılsanabilirlik" deneyi tartışmasının en bilineni, Karl Popper, *Bilimsel Araştırmaların Mantığı* (*Logik der Forschung*, 1935; çev., İlknur Aka - İbrahim Turan, İstanbul, 2005). Özellikle bk. 4., 6. ve 10. Bölümler.

Bilginin ne olduğu ve nasıl bildiğimiz ile ilgili devam eden tartışmalar gelenek-sel epistemoloji tartışmalarından daha karmaşıktır. Neyse ki burada asıl konu bu değil, ironik ifadelerin bu tartışmaları oldukça açık bir şekilde daha da kar-maşıktırdıkları noktası dışında. Yalnızca ironi Karl Popper'inki gibi standart bilgi deneylerinin temeli için tehdit oluşturur. Bizi birçok standart ayrımı aynı anda idare etmek zorunda bırakır. Örneğin, bu günlerde hemen hemen herkes bir durum olan bir şeyi "onu-bilmek" ile bir eylem içinde olmak anlamındaki "nasılı-bilmek" arasındaki ayrımın farkındadır (Mesela Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*

Ortaya koyulduğu hâliyle sinama kuşkusuz örtüktür, özellikle böyle bağlamı dışında bakıldığında, ancak bunu, bilimin amacının benzer metotlar kullanan iki araştırmacının aynı doğrultuda yorumlayacağı “dünya” ile ilgili yeterince kesin cümleler kurmak anlamına geldiği olarak alıyorum. Yorumlar denk anlamlar taşıdığı için daha ileri düzey incelemelerde hem ikisinin yanlış ve hem ikisinin de doğru olduğu ortaya çıkacaktır. Bu ileri düzeyde değerlendirmeyi kimin yapacağı belirtilmemiştir: Russell bu sinamadaki yüksek değerleri tipik olarak, tek başına insanların yeterince soyut olabildiği eş bakış açılarına olanak sağlayan mantık ve kuramsal matematik için ayrı tutar. İki kuramsal matematikçinin “371, 294”e aynı anlamı verdiklerini nasıl *bildiklerini* soracak olursak, Russell bildiklerini iddia ediyor, muhtemelen uzmanların doğruluklarına güvenmek zorunda bırakılmışlardır. Kimse onların sonsuz döngüye girmeksizin, aynı sayıyı aynı şekilde ele alıp almadıklarını değerlendirecek

[Londra, 1949] ss. 25-61); ötekiler söylem çeşitleri arasından J. L. Austin'e ait, özellikle de betimleyici ve edimsel ifadeler arasındaki ayrımları geliştiriyorlar. Kararlı ironi cümleleri çok açık ki bana “onu-bilmek” türünden bilgiler verir: Şunu biliyorum ki durum X'in P'yi söyleyip P-olmayanı ima etmesidir. Ancak bir yandan de hem “nasılı-bilmek”ı verir hem de ona bağlıdır: Beni davet ettikleri dansı yapmayı biliyorum. Dolayısıyla bana Austin'in terimleriyle hem betimleyici hem de edimsel görünüyorlar. Bu nefis lokmayla ne yapacağımı tam olarak bilmiyorum, bir filozof çıkıp sindirdikten sonra “ironik edimsellerin” her bir J. L. Austin söz edimlerine uygulanabileceğiyle ilgili ileri gözlemlerimle bir şeyler yapabilir: Düz söz, edimsel ve etkiel eylemleri (*How to Do Things with Words* [Oxford, 1962], özellikle 8. Bölüm). Martin Steinmann'ın “Literature, Knowledge, and the Language of Literature” *College English* 34 (Nisan 1973): 899-911 kitabı hem standart sorunlara hem de bir edebiyat ile bilgi ilişkisi kaynakçasına iyi bir kısa giriştir. (Austin hakkında kendimden çok güvendiğim Ted Cohen burada, bir şey yapmak için çok geç olsa da, birkaç hatam olduğunu söyler: “Austin'de, onu okudukça devam edilemez olduğunu anladığım ve bu yüzden Austin'in terkettiği, betimleyici [tanımlayıcı] ve edimsel ifadeler arasındaki ayrımın, söz edim türleri arasında değil de sözler veya cümleler arasındaki bir ayrımdır. ‘Söz edimleri teorisi’ edimsel/betimleyici kırılganlığına bir tepki olarak formüle edilmiştir.” Eminim ki bu, Kenneth Burke'ün *The Rhetoric of Religion* yazısının sonunda “Tanrı”sına tekrar tekrar söylediği gibi, ondan daha karmaşıktır. Bay Cohen'in “Illocutions and Perlocutions” *Foundations of Language* 9 [Mart 1973]: 492-503 yazısında ironi hakkında felsefi açıdan konuşma projesine bir başlangıç yapmıştır.

başka uzmanlar hakkında konuşmaz: Yeni uzmanların gerçekte ne anladıklarını kim değerlendirecek?

Bildiğim kadarıyla Russell küçük deneyini hiçbir zaman yazınsal yorumlamanın alanında yapmamıştır. Bunu yaparsak deney, yazınsal okumalarımızın büyük çoğunluğu için işe yaramayacaktır. Değer verdiğimiz yazınsal eserlerin birçoğu, ne kadar donanımlı olsalar da iki okur tarafından tartışmasız bir aynılıkta yorumlanamaz. Yorumlarını okuyup “ikisi de doğru ya da ikisi de yanlış” diyemeyiz. Bunun yerine “ikisi de ilginç” ya da “ikisi de aydınlatıcı” gibi şeyler söyleriz, farklı doğrultularda ilginç ya da aydınlatıcı. Dolayısıyla Russell ya da sözde yanlışlanabilirlik kriterini bilgi için hayati kılan modern teorisyenler için edebiyat hakkındaki konuşmalarımızın çoğunun asla bilgi yerine konulamayacağı açıktır. Birçoğumuz için bu, başka standartlarda durumun bilişsel hiçbir değeri olmadığı anlamına gelmez fakat bu ayrı bir konu.

Şimdi ilginç olan herhangi bir sembolik dilin “kararlılık” düzeyine ulaşabilmesi gibi kararlı ironinin sınavdan kolayca geçmesidir. “Belki de, en sevdiğim Wickham fakat senin kocanı da Jane’inki kadar seveceğim.” Bay Bennet ve Jane Austen ironiyle ya oynuyor ya da oynamıyor; bunun iki yolu yok, eğer siz ve ben ironik bir okumayı seçmişsek ya ikisinin de doğru ya da ikisinin de yanlış olduğunu ispatlayacağız. Burada elimizde olan Russell’ın terimleriyle, çok iyi bilinen “duygu”ların dikkat dağıtıcılığından yeterince serbest kalmış bir yazınsal yorum türüdür. Daha da ilginç, bilinen nesne bir edebî eser ya da bir insanın niyeti olarak tanımlanabilir; bazı bakış açılarına göre bütünüyle erişilmez olan şeylere ait kaba bir bilgimiz var.

Bu denklemde haklı olup olmadığımızla ilgili kararı kimin vereceği sorusundan tabii ki kaçınılmıştır ancak Russell’ın kaçındığından daha az. Bilim uzmanları bilimsel önerilerin sahteliğini değerlendirir; ironide uzman olanlar ironi hakkındaki önerilerin sahteliğini değerlendirir. Ve bundan sonra gelecek olan uzmanları dikkate almak daha zor olsa da varoluşları ba-

şarılı bir ironik iletişimde bulunmuş hiç bir tarafın inkâr edemeyeceği bir gerçektir: kendindeki uzmanlık durumundan hep haberdardır (bk. 7. Kısım).

Bu açıdan bazı öznel tepkilerin bilgisi “sadece öznel” olmuyor. Amansızca ve bütünüyle özel ya da kendine özgü bir şeyi biliyor olduğumu iddia etmiyorum; sadece, en azından potansiyel olarak paylaşılabılır olduğunu düşündüğüm hükümleri biliyorum çünkü sakın sakın savunulabilirler. İtiraz edilirse en sonunda hata olduğu ortaya çıkan birçok hükme “bilgi” diyeceğim yani her bilgi tanımına uygulandığı için gerçek bir itiraz değildir. Hiç bir tanım hataya engel olamaz; bunun erdemi kişisel duygular ve bir tür “sağduyu”ya dayandığı için özünde paylaşılabılır ve kaçınılmaz olarak özel olan hükümler arasında pratik ve işlemsel bir hat çizmesindedir. Buradaki nokta yeni ve aldatıcı bir epistemoloji oluşturmuş gibi yapmamak ama daha çok bu türde bilginin entelektüel biricikliğini vurgulamaktır; birçok edebiyat türüyle ilgili çoğu söylem burada tarifini yaptığımız türde bir sınavdan geçemeyecek olsa da (ama hâlâ hepsinin içinde iyi bir söylem olabilir) kararlı ironi hakkındaki bazı söylemler laboratuvarı bilim adamlarının yaptığına denk bir kesinlikte bunu yapabilir. Bütün söylemler bilimsel kesinlik adına böyle bir apaçıklık durumuna gelmek için çırpınsalardı bence felaket olurdu fakat kesinliğin bazen böyle elde edildiğini bilmek de önemli.

Deney bu türü genelde daha çok dikkat çeken “ironik yorumlamalar”dan ayırt etmemize yardımcı olur. Bütün edebiyatı ya da bütün iyi edebiyatı ironik olarak görme üzerine kurulu bütün okumaları zaten bir yana koyuyorum, böyle okumalar tanımın genişletilmesini kabul eden biri için çok açık bir şekilde geçerli, kabul etmeyen biri içinse çok açık bir şekilde yanlışdır fakat deney, parçanın okunmasında değil, eleştirmenin tanımında gerçekleşir. Cleanth Brooks “Gözyaşları, gereksiz gözyaşları, ne anlama geliyorlar bilmiyorum” sözünün bile ironik olduğuna karar verdiğinde Tennyson’ın şiirindeki hiçbir şey her okurun yüzeyde görünen herhangi bir anlamı reddetmesini ya da ciddi bir şekilde düzeltmesini gerektirmemişti, söylediğimiz gibi,

ironiyi yalnızca edebî bir eserin bir parçası başka bir parçasını düzelttiğinde ya da anlamlandırdığında yarattığı etki olarak tanımlaması onu bu karara itmiştir.¹¹

İki okur böyle bir karar üzerinde hemfikir olduğunda iddialarının doğru veya yanlış olduğunu tartışamayız, tanımın sonucu olarak çıktığı durumlar dışında. Sizinle Samuel Johnson'ın sözlüğünde "Bolingbroke kutsal bir adamdı," cümlesiyle tanımladığı ironi tanımında karşılaştığımızda hepimiz şunu biliriz ki *kutsal* seçimini ve dolayısıyla da bizim anlamı ironik yeniden kurgulamamızı Johnson'ın satirik niyetleri belirlemiştir. Johnson'ın niyetleri ile ilgili kararımızda haklı veya haksız olmamız bir tartışma konusudur. Edebiyat ya da ironi hakkındaki genel teorilerimizden bağımsız olarak "verili bir cümleye dair yorumlarımız neredeyse kesinlikle hem doğru hem de yanlıştır." Dahası ikimizin de hatalı olduğunu ispatlamak için gerekecek türden kanıtlarla ilgili oldukça iyi fikirlerimiz var. Ve bu durumda, hiçbir şekilde bütün tasarlanmış kararlı ironi vakalarında olmasa da, bu türden bir kanıtımız olmadığını biliyoruz ve bu yüzden bilgimize haklı olarak sonuna kadar güveniyoruz.

¹¹ *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York, 1947), ss. 153-62. Aynı kriterle Bay Brooks elbette Keats'in "Ode on a Grecian Urn" ve Wordsworth'ün "Intimations" şiirlerinin ironik olduğunu gösterebilir: Bütün iyi şiirler gibi her iddiayı, her sözcüğü diğer parçaların, diğer sözcüklerin gerektirdiği niteliklere tâbi kılar. "... ironi bir bağlamdaki çeşitli öğelerin bağlamdan beslendiği türde bir özellik için elimizdeki en genel terimdir. Bu türde bir özellik... bir şiirde büyük bir öneme sahiptir. Dahası yine geleneksel eleştirimizin şimdiye dek izin vermeye gönüllü olduğunun çok ötesine uzanacak kadar yaygınlaşan anlaşmazlıkları tanımlayan en genel terimimizdir" (ss. 191-192). Bay Brooks bütün şiirleri ironik kabul etmek ve bütün iyi şiirleri ironik kabul etmek arasında bocalıyor gibi görünmektedir. Her iki durumda da terim o kadar geneldir ki her organik bütünü, iyi planlanmış her binadaki her detayı, her melodideki her notayı içine alabilir. Bu kadar ileri gitmekte hatalı olsam bile genişlettiği tanımı, terimi burada yapmaya çalıştığım ayırım türleri için faydasızlaştırdığı çok açık. Ayrıca bk., *Literary Opinion in America* içinde "Irony as a Principle of Structure", editör Morton Dauwen Zabel, yeni baskı (New York, 1951), ss. 729-41. Bu çalışmaların yeniden okunması Bay Brooks'un ilkinde yazdığı ön sözde ifade ettiği umutlarını doğrular: "İşler kötü giderse ve şiirsel yapının kendisine ait açıklama reddedilirse, bazı örnekler reddedilmeden bağımsız okumalar olarak sağ çıkabilir."

İkinci tür bir ironik okuma benzer şekilde sıradaki sınavdan geçemeyecek. Özel ilgiler veya çağrışımlar herhangi bir parçanın “ironik” tersine çevrilmelerine neden olabilir. Özellikle eleştirel şöhratların başka kimse tarafından daha önce düşünülmemiş yeni ve zekice okumalar keşfetmekle kazanıldığı bir zamanda kimi eleştirmenler tersine çevirmenin cazibesine kapılmamakta zorlanıyorlar. Her ifade tam tersine çevrilip daha “ilginç” kılınabilir. Her eser ters çevrilebilir, üç küçük domuz kötü adamlara, kurt müthiş bir kahramana dönüşebilir.¹²

Bir kere alıştığınızda kimilerine zekice gelse de genelin değersiz bulacağı tersine çevirme doğaçlamalarına istediğiniz kadar devam edebilirsiniz. Bir anlamda buna yetkiniz var, kimse sizi doğaçlama yasalarını çiğnediğiniz için suçlayamaz. Ancak burada ilgilendiğimiz şey dikkatli bir biçimde göreceli olarak kontrol altında tutulmaktadır; hiçbir zihnin rahatça çalışmasına izin vermeyecek aykırılıkların bize yükledikleriyle yürütmemiz gereken bir süreç bu. Johnson’ın Bolingbrokelu tanımından neden memnun olmadığım sorulursa şunu söyleyebilirim “Zihnimin kabul edilemez bulduğu bir şey beni ifadenin temellerini incelemeye itti; bence kusurluydular ve zor da olsa verdiğim karar Johnson’ın benimle aynı fikirde olabileceği idi, sadece hoşlanmadığım bir şey değil, yazarın bu bağlamda cidden kastetmiş olabileceğine inanmadığım bir şeydi.”

Fakat G. Wilson Knight bana Claudius’un *Hamlet*¹³’in ahlaki merkezi olduğunu söylediğinde ya da Wayne Burns benden Sancho Panza’yı Don Quixote¹⁴’un ahlaki merkezi olarak

¹² Tom Stoppard’ın *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (Londra, 1968) kitabındaki gibi “başından sonuna kadar Shakespeare’in kastettiği buydu” diye iddia etmeden orijinalin içinden yeni bir şey çıkardıklarında bu tür dönüşümlere bayılıyor. Diğer türde zevklerin coşkulu bir yayılımı için *Now Don’t Try to Reason With Me* (Şikago, 1971) içindeki “The First Full Professor of Ironology in the World”e bakınız.

¹³ *The Wheel of Fire*, yeniden basım, editör (Londra, 1949), ss. 32-38

¹⁴ *The Panzaic Principle*, (Vancouver, B.C.: Özel Baskı, 1965), s. 32; yeniden basım *Punch* 22:1-31. “The Panzaic Principle”ın birçok geniş açıklaması için ayrıca bk. *Recovering Literature: A Journal of Contextualist Criticism*, editör W. K. Buckley, Jr. ve arkadaşları (La Jolla, Calif.), 1. sayı (İlkbahar, 1972).

görmemi istediğinde birçok özel nedenle aynı fikirde olabilirim ya da olmayabilirim ama eserin içindeki hiçbir şeyin kendisinin beni aynı fikirde olmaya zorlamadığını biliyorum.

ANLAM VE DEĞER

Ancak “eserin içinde” ifadesi, tekrar ve tekrar göreceğimiz şekilde, belirsizliğe yer vermeyen bir ifade değildir. Bir eserde ironik bir niyeti keşfetmek, ironik yeniden kurgulamadaki üçüncü adıma bağlıdır: yazarın şu ve şu anlamı niyet etmiş olamaz olduğuna dair karar. Bu adımın bizi eserin dışına götürdüğünü görsek de görmesek de bize yazar imgesinin kime ait olduğu ve bağlamın ilgili diğer özellikleri konularında tartışmalar açtığı doğrudur. Bağlamların sınırlandırılması problemini sonraya saklarsak, yorumbilim geleneğinden ödünç “anlam” [meaning] ve “değer” [significance] ayrımı kullanılabilir.¹⁵ Şimdilik “anamlar” hakkında kaba bir türde bilgiyi bulup çıkartıyor ve tasarılarının kontrolünden çıkmış bir durumda kendi çıkarlarının kovalayan kişilerin veya toplumların vermiş olabileceği herhangi bir eserle ilgili sonsuza kadar genişletilebilecek bütün yorumların “değer”ine gönderiyoruz.

Şimdi, Samuel Butler’ın *Erewhon*’unun anlatıcısının şu ifadesini örnek olarak ele alalım:

“... çantam o kadar ağırdı ki az kalsın boğuluyordum. Neyse ki kıl payı kurtuldum; şansıma, Koruyucu benim yanımdaydı.”

Bu cümlenin anlamının yorumlanması bir hayli karmaşık bir konudur; yalnızca cümle geniş ve karmaşık bir satirik eserden alındığı için değil, özellikle ironik esprinin yeniden kurgulama işlemi tamamlanmadan önce okur, yazarın bütün kelimelerle özellikle şans ile Koruyucu ile tasarladığı anlamları çıkarsamak zorunda olduğu için bu cümleye özgü olamaz. Şansa inanma ve Koruyucuya inanma arasındaki bağlantı ve çatışmayla ilgili bu türde bir espriyi göremeyen her okur ironik noktayı kaçırmış de-

¹⁵ bk. Hirsch, *Validity in Interpretation*, özellikle s. 8 ve devamı, 38, 39, 140 ve devamı.

mektir. Birisi bana şans ve Koruyucunun “cümlede aynı anlama geldiğini, kader gibi konuşanın görünürdeki anlamı ile yazarın ‘tasarladığı anlam’ arasında bir çatışma olmadığını düşündüğünü” söylerse hatalı olduğunu bildiğimi söyleyebilirim; parçayı gösterdiğim her “araştırmacı” akademisyen arkadaşım orada iro-nik bir anlam olduğu fikrimi teyit etti.

Konu cümlelerin “değer”ine, verili bir cümle veya eserin onu tasarlayan yazarının zaman ve mekânından uzaklaştıkça, üzerine aldığı bütün bir toplumsal ve tarihî çağrışım ve kabul veya retler silsilesine geldiğinde aynı mutlaklıktan bahsetmek imkânsız olur. Örneğin kutsal Koruyucuya inanan sağlam imanlı biri için ve Samuel Butler için cümlelerin değeri farklı olacaktır, her ikisi de anlamı konusunda hemfikir olsa bile. Gerçek bir inanan cümlelerin “Butler’in *Erewhon*’unun kilise ve onun inançlarına saldırmaya devam ettiği süre boyunca gerçekleşen birçok örnekten biri olduğunu; bu açıdan yalnızca Butler’in dinden çıktığını değil, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki bütün bir trajik tarihî akımı temsil etmektedir: kilisenin sığ ya da görünürdeki hataları ile ilgili önemsiz tartışmalar yürütürken ruhları sakat kalmış yetenekli adamların nesli. Butler’in Koruyucu ve şans konusundaki kendince cin fikirli esprisi, Viktorya Döneminde, bu yetişkin küçük oğlanların otorite veya geleneğe nanik yapmanın insan hayatı ve onun ruhani sorunları hakkında derinlemesine düşünmek ile aynı anlama geldiğini düşündüklerinin üzücü bir göstergesidir. Bu cümle benim için bu anlama geliyor”.

Böyle bir ifade, aynen Butler adına kolayca yapılabilecek karşıt versiyonu gibi samimi sorgulama sularının dışında tutulmalıdır. Algımızda anlamla ilgili bir ifade olarak doğrulanamasa da kendini eserle ilgili bir tür bilgi olarak sunar: Kendileri kabul etse de etmese de başkalarının kabul etmesi gereken ve iyi sebeplerle desteklenebilecek bir gerçek. Butler’in değeri sorununu izlemeye kendini içtenlikle adanmış iki okur büyük ihtimalle birbirlerinden Butler’in dünyasında ve daha sonraki zamanlarda *Erewhon*’un sahip olduğu değeri öğrendikleri uzun ve

faydalı bir tartışmaya girebilirdi. Dahası, azıcık bir özenle muhtemelen Russell'ın hiçbir zaman kabul etmediği kriterlere dayanarak adına bilgi diyebileceğimiz bir anlaşılmaya bile varabilirler. İnançlı kişi sonunda ikna olabilir, örneğin şu "1872'de inanmayanlar için kitabın şu ve şu değeri vardı." Yeterince uzun konuşurlar ve farklılıklarını yeterince açık fikirlilikle sürdürürlerse birinin bir adım ileri çıkıp "kitabın değerini bana ilk sunulduğu hâliyle kabul etmekle hata yaptım" demesi de olasıdır. Fakat böyle yaparak kitabın değeri ile ilgili önceki bütün bilgilerini reddediyor sayılmaz; gerçekte bütün dünyaya bakışını değiştiriyordur ve yeni bakış açısına göre, çatışan iki ayrı gruba göre kitabın değeri hakkındaki bilgi hâlen orijinal ve büyük ölçüde değişmemiş ama yine de durmadan gelişen bir öge oluşturur.

Böyle bir tartışmaya değişmeden devam etmek anlamda uzlaşma sağlayabilir. Başka çeşitli tartışmalarda taraf olan hiç kimse Butler'ın gerçekten kiliseyi savunduğunu ya da Koruyucuya gönderisiyle Beelzebub'ı anıştıran bir Satanist olduğunu; ya da Butler'a göre Koruyucu Kaderi, Kader Karmayı akla getirdiği ve dolayısıyla doğu felsefesiyle oyuncak gibi oynanan bir dönemde büyük ihtimalle bunları hicvettiğini iddia eden bir fikir babasını ciddiye almayacaktır. Yine de bu temelsiz okumalarla ilgili birini savunan bir makale hazırlasam yayımlayabilirdim ancak bu hâliyle neyin anlama katkıda bulunacağı ile ilgili kafamız iyice karıştırdı.

Kısacası, ironik okumalarla ilgili bazı tartışmalar eleştirmenler ne tür bir katkıda bulunmaya kalkıştıklarını açıkça belirttiklerinde daha elverişli bir ortama yol açacaktır: koşulların genişletilmesi veya yeniden tanımlanması; *anlamların* açıklanması veya aydınlatılması; belli bir okur kitlesi için eserin sahip olduğu ya da olmuş olduğu bir *değer* incelemesi veya *eleştirmenin kişisel hassasiyetinin* gösterilmesi. Burun kıvrarak olsa da buraya almaya engel olmadığım sonuncusu bile faydasız olmasa gerek: Herhangi bir eserin son değeri bütün "kişisel hassasiyetler"i oluşturduğu bir birikim olarak düşünülebilir. Hatta eleştirmenler arasındaki ağır bir gelenekselliğin olduğu bir dönemde bile.

Gelen fikirler yersiz bir ağırlık taşıdığında, kişisel okumalara dair romantik bir arayış gerçekten okurları yetersiz okumalardan temelli kurtaracaktır. Fakat böyle bir dönemde yaşamıyoruz ya da yaşasak bile kabul edilmiş fikirlerimiz kişisel, kendine özgü ve değişik olanı yücelten fikirler olacaktır. Bu yeni duruma uyum sağlayacaksa ne kadar kötü ifade edilmiş olursa olsun daha önce hiç düşünülmemiş olanı araştırmak yerine üzerinde sık sık düşünülmüş olanı yeniden incelemeye bir süre daha dayanabiliriz.

KARARLI İRONİ VE DİĞER SÖZ SANATLARI

Şu ana kadar söylediklerimin kararlı ironinin genelde ironi olarak adlandırılan diğer şeylerden farkını oldukça çarpıcı şekilde göstermiş olması gerekse de yeniden kurgulanmasındaki dört aşamanın, “bir şey söyleyip başka bir şey anlatan” yazınsal yöntemler olarak aldığımız diğerlerinde nasıl değiştiği hakkında daha fazla şey söylemek zorundayım. (Bazıları tanımlanırken ironik sayılmış olsa da bütün planlı aldatmaları göz ardı etmek zorundayım: Örneğin görülmek üzere tasarlanmamış övgücülük ve abartmalar; “Hayatım! Bu ne kadar da kahredici!”, edebî kelamı duyurmak; düz yalanlar.)

Metafor

Herhangi bir metaforu ya da benzetmeyi okurken, aynen ironiyi okurken olduğu gibi, okurun, bazı nedenlerle dış görünüşte kabul edilemeyecek, yüzeydeki ifadelerden yapılan çıkarımlarla söylenmeyen anlamları yeniden kurgulaması gerekmektedir; I. A. Richards tarafından popülerleştirilen terminolojide bir *tenor* (en önemli konu) ve onu ileten bir *araç* (ikincil konu) vardır. Bu hâlde ironinin rastgele tanımlarından birçoğunun metafora da uyması şaşırtıcı değildir ve eleştiride bazen ikisi bir araya gelerek daha büyük bir bütün oluşturur.¹⁶

¹⁶ Reuben Brower, *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading* (New York, 1962) kitabındaki 3. Bölüm, “Saying One Thing and Meaning Another” yazısında

Bütün dünya bir sahnedir...

1. Aynen ironide olduğu buradaki de yüzeydeki anlamın ötesine gitmeyi gerektirir ancak reddedilen öncelikle iddianın dilbilgisel biçimidir. Artık bu konuda gizli saklı bir şey yoktur; benzetmelerdeki ipuçları (gibi, -e kadar) gittiğinde bile hemen yazarın bir karşılaştırma yaptığını anlıyoruz; dünya bir sahneye benzer. (Yoğunlaştırılmış benzerlik taşımayan metaforlar da olabilir, daha çok gerçek kimliğin tasarlanmış olduğu metaforlar - “Doğmamız bir uyku ve bir unutmadır:/ Bizimle doğan Ruh, hayatımızın Yıldızı...” - bu dizeler açıkça ironiye daha az benzer.) Dolayısıyla süreç genellikle yadsıma ya da tersine çe-

bu ikisini ayırt etmek için pek sık rastlanmayan ciddi bir çaba göstermiştir. İroni hakkındaki tartışması kısa olsa da birçoğundan daha geniş bir algının ürünüdür. Yazınsal etkilerin sözde bir açıklamasını, farklılaşmamış bir ironiye duyulan bütün o rastgele inanca rağmen metafora göre neden bu kadar az ciddi tartışma olduğunun nedenlerini biliyormuş gibi yapamam. Grice'in (9. Bölüm, n.1 altı) ve Cohen (n. 10 üstü) çalışması haricinde ironiyle ilgili profesyonel bir filozof elinden çıkmış çok az çalışma biliyorum; ve metafor üzerine yazılan makaleler ve kitapların hesabı tutulmuştur. “Metaforun gerçek değeri” gibi konuların hatrına retorik sorunları ihmal etmeye meyilli olsalar da “metaforların nasıl anlaşılabilir, tanımlanabilir ve değerlendirilebilir” olduğu hakkında pek çok ilginç çalışma yapılmıştır (Ina Loewenberg, “Truth and Consequences of Metaphors.” *Philosophy and Rhetoric* 6 [Kış, 1973]: 30-46; bu makaledeki dipnotlar metaforla ilgili devam eden sorunlar hakkında iyi bir başlangıç kaynakçası sunuyor ki bence birçoğu doğrudan retorik değil).

İngilizcede ironiyi genel estetik teoride bir yere yerleştirme amaçlı en kapsamlı çaba belki de Monroe Beardsley'nin *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*'idir (New York, 1958). Beardsley yazınsal eseri “anlamın önemli bir parçasının örtük olduğu söylem” olarak tanımlar. Edebiyatın böyle, bir “anlam” olarak “anlambilimsel tanım”lanması elbette onu edebiyat türlerini “ikincil” ya da örtük anlamlarının derecesine göre sınıflandırmaya yönlendirmiştir; bu bakış açısıyla ikisi de söylemin “kendisiyle çelişen” bir hâl almasına neden olduğu için metafor ve ironi benzer koşullarda ele alınır olmuştur. Metafor “ya dolaylı olarak kendisiyle çelişen ya da açıkça bağlamı içinde yanlış olan önemli bir nitelmedir” (s. 138, 142) ve benim kararlı diye adlandırdığım ironi, ona göre bütün edebiyatın temel ögesinin en açık örneğidir. Neyse ki bu bakış ile bir tartışmaya girmekten kolayca sıyrılabilirim çünkü genel bir estetik teorisine kalkışmadım; uygulamada bu iki figürün bizi yapmayı zorunlu kıldığı şeyler birbirinden aşırı farklıdır: ikisi için de bir anlamda “kendisiyle çelişen” olduğu söylenebilir, olumsuz tanınmanın ironinin temellerinden biri olduğunun yarattığı güçlü şok ikincil veya sessiz veya hatta belki de bazen metafora-varolmayandır.

virme değil, araştırma veya genişleme sürecidir. Birbiriyle bağdaşmayanlar dikkatimizi aktif olumsuz değerlendirme davetiyle zorladığında şok geçirmeye vakit yoktur; varsa da şok, görece sessizdir ve yalnızca ifadenin yanlış yönlendirici biçiminden kaynaklamıştır (özdeşlik iddia edilirken benzerlik kastedilmiştir), söylenmiş şeyin içindeki bir anlamsızlık veya imkânsızlıktan değil. Temel süreç, metafor hakkında yazan bütün yazarların vurguladığı gibi, toplama ya da çarpmadır, çıkarma değil.

2. Söylenmeyen anlamlara katkı için yapılan açık davetler kabul edildikçe, yazardan daha başka sözcüklerle ya da onlarsız, sadece uyumsuz anlamlara geldiğimiz zaman bir seçimle yüzleşiriz ve bunlar normalde ilk aklımıza gelenler değildir; aslında aklımıza daha önce gelirlerse metaforun sakarca ya da beceriksizce yapıldığı sonucuna varırız. Genelde geç ve biraz da güçsüz gelirler: Hayat-sahne metaforunda bilet satışı, yangın sigortası yasaları, projektör gereksinimi vb. konuları dikkatimizden kolayca kaçmaz. Bunlar bile haşin bir metaforik zihin tarafından metaforun aralığına anlamlı bir şekilde katılabilir.

3. Yazarın inançlarıyla ilgili verilen bilinçli kararlar hiçbir zaman bizi kendine mecbur kılmaz. Söylenmeyen "metaforik olarak konuşma" dışında ifadeyle ima edilen her şey başından beri kendisiyle uyum içindedir; yazarın söylediği ve açıkça inandığı gibi böylece dünya bir sahne gibidir ve böylece, ve böylece ve...

Yani bir karara zorlanıyor olduğumuzu anlamamamız elbette bir karar verilmediği anlamına gelmez. En yazınsal anlamların en basit iletiminin bile derin bir analizin ironi ve metaforunda bulduklarımız kadar karmaşık adımlar ve değerlendirmelere bağlı olduğunu ispatlayacağından kuşkuluyum. Asıl nokta şu, yanlış yoldan gitmenin sonuçlarını abartarak da olsa ironi her anı dramatize eder.

Yine de bir karar noktası olabilir, sahne metaforundan öteye geçmeyeceğim, benden bu kadar, o zaman da bu karar biri aptal diğeri ironist, iki Voltaire arasındakine benzer bir seçim değildir. Shakespeare (ya da Jaques) bize bir ironi sundu ve biz (onu da) sorgusuz kabul ettik. Hiçbir kararın verilmemesi facia olurdu. Kimi

modern eleştirmen, bence oldukça yanlış bir şekilde, bir parçada ne kadar çok metaforik bağlantı bulunursa o kadar iyi olacağından toplamayı durduracak bir karar verilmemelidir diye düşünürler.

Çok açık ki metaforların kendisi de ironik olarak kullanılabilirler; böyle durumlarda ironi yorumlamanın dört adımlı işlemi olaya el koyar. “Polisler domuzdur” ya da “Marilyn bir ceylandır” dolambaçsız metaforlar ya da ironi olabilirler;¹⁷ ironik olup olmadıklarına karar vermek için metaforik olmayan ironilerde attığımız aynı adımları atmak zorundayız: “Şu ve şu nedenlerle metaforun dolambaçsız olma ihtimalini reddetmek zorundayım; bu şekilde okunduğunda bağlama oturmuyor. Yazar yalnızca özensiz veya çıldırmış olabilir ancak büyük ihtimalle kabul edeceği ve parçayı anlamlandıran yeniden kurgulanmış bir iletiyle uyum sağlayan söylenmemiş bir varsayım ya da bir dizi varsayım düşünebildiğim için yazarın metaforun ironik olarak okunmasını istediğine karar veririm.” Örneğin biri çıkıp Shakespeare’in, dünya ve sahneyi birbirine bağlayan şiirsel saygınlığa sahip bir metafor olarak değil, Jaques’ı olumsuz bir şekilde karakterize etmek için kullanılmış metaforunun gerçekten ironik olduğunu iddia ederse dört adımın her birinin gerektirdiği kanıtları isterim.

Böylece metaforun okuru genellikle “Hayır – benden bu kadar” demek zorunda kaldığı noktaya gelse de ironide olumsuzluklar okurun dayanma gücünü en başından zorlarlar. Kimi eleştirmenler ironinin nihayetinde olumsuz olduğunu söylemektedir,¹⁸ okumanın ilk aşamasında yankılanan “hayır” ve reddedilen saçmanın yerine koyulabilecek olası anlamlı bir yöntem keşfetmek için yapılmış geri çekilme o kadar açık ki.

¹⁷ Bunun yaşanabileceği bir bağlamı kavramakta güçlük mü çekiyorsunuz? Çok kolay. Bir yazar New Left’i hicvetmek ister ve şunu yazar: “Bir zamanlar New Left’in bir hanımefendi üyesi Greenwich Village’taki dairesine giren ruh hastası tacizciden kendisini koruması için çaresizce polisten yardım istemektedir. Açık pencereden birinin onun duymasını umarak “Polis, polis!” diye bağırır. Pencereden başını uzatan erkek arkadaşı şaka yapıyor olduğunu düşünerek ‘Polisler domuzdur’ diye geveler.”

¹⁸ Örnekler için bk. Muecke, özellikle 7. ve 8. Bölümler.

Alegori ve Fabl

Anlamın uzatmalı katları, alegori ve fablde metafordaki gibi işler. Söylenenden daha fazlasını görme gereği fark edildiğinde bir şok anı yaşansa da bu uyuşmazlıkları görüp sonra aralarında seçim yapmak değil, bir anlamlar ekleme gereğidir.

Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'inin [Hacının Yolu] bütün okurları, mesela yazarın "Savunma"sını ve "aniden bir Alegoriye Düştüğünü" duyurmasını atlasalar bile söylenen her şeyi yeniden kurgulamak zorunda olduklarını çabucak anlarlar. "Belli bir yerde dikilmiş Paçavralar içinde bir Adam." hakkında okurken kolayca Hristiyanlar ve onların dünya aracılığıyla hacı oluşları hakkında ikinci bir anlam dizisine ilerlerler. Düz anlamıyla bir hacılığı reddediş değil, ancak ona bir katkı söz konusu. "Adamın" Evangelist'le tanıştığı sayfada hiç de şoka girmeyiz çünkü biçemle ilgili her şey bizi bu türde İncil'den bir deneyime hazırlamıştı. Aşağıdaki parçayı okuduğumuzda soyut niteliklerin karakterize edilmelerine alışmak için vites değiştirmeye gerek kalmaz:

Komşular da onu kaçarken görmeye geldi ve o kaçıkça kimi dalga geçti kimi de tehdit etti; kimi de geri dönmesi için yalvardı: Bütün bu yapılanlar arasında iki kişi onu zorla tutup geri getirmeye azimliydi. Birinin adı *Obstinate* {İnatçı}, diğerrinin adı *Pliable* {ıysal} idi.

Obstinate'in Hristiyan'a verdiği nasihatlerde birçok dramatik ironi (bk. aşağıda ss. 103-107) olsa da ne kadar yanıldığını gördüğümüz için, alegorik dönüşümler şu anki algımızla kendi içlerinde ironik sayılmazlar: Yeniden kurgulanmış anlamlar sıkı bir yazınsal okumanın ürününe eklenir, ondan çıkarılmaz.

Ayırım yalnızca teorik ayrımla ilgili değildir. Okur için kararlı ironinin yerleştirdiği tuzaklarla alegorinin sunduğu davetler arasında büyük bir fark olacaktır. İroniyi farkında olmadan atlayan naif bir okur ne olup bittiğini tamamen yanlış anlayacaktır. Alegoriyi üzerinde bilinçli bir şekilde düşünmeden geçen, yüzeydeki sözcükler üzerinden genel bir anlam kurgulamak üzere yapılmış bütün davetleri reddeden naif bir okur, alegorinin as-

lında tasarladığı deneyime benzer bir deneyim yaşamış olacaktır: Duygusal ve entelektüel model en kültürlü okurun istikametindeki gibi işleyecektir. C. S. Lewis'ın Narnia kitaplarını Hristiyan alegorisini fark etmeksizin okumuş çocuklarla konuşan herkes bunu açıkça görebilir. "İsa'nın hikâyesi gibi" olan aslanın ölüm ve yeniden doğumu hakkında açıkça konuşmak çocuğu ne şaşırtır ne de gücendirir; fazladan hafif bir keyif eklenir ancak temel deneyim aynı kalır. Fakat ironiyi yanlış okuduğu için düzeltilince şok geçirir; ondan bütün orijinal tepkilerini inkâr edip tamamen yeni bir yolda yürümesi istenmektedir.

Elbette ironik alegori diye bir şey var ve etkileri genelde kararlı ironinin etkileridir. Orwell'in *Animal Farm*'ı [Hayvan Çiftliği] okumasından yeniden kurguladığımız komünist (ya da başka) totaliterliklere açıkça eleştiri hikâyesinin yüzeyinde sunulan yazınsal değerlendirme damarına karşı yeniden oluşturulmuştur.

Swift'in *A Tale of a Tub*'ında [Fıçı Hikâyesi] olduğu gibi bazen alegori kısmen ironik, kısmen düz anlamlıdır. Peter'in satirik alegorisini bize anlatan yeteneksiz Grub Street yazarı Martin ve Jack sahte övgülerle başarılarını ayıplayabilir ("Okuru bunca *değerli* Keşfin Dünyada büyük bir başarıya ulaşmış olduğuna ikna etme Kısmı zor olmayacaktır" 4. Kısım) ve ardından, iki cümle sonra, onlara doğrudan saldırarak, ("Kısaca Gurur, Projeler ve *Dolandırıcılıkla* aklı karışmış zavallı Peter..."). 11. kısımda bir paragrafta "[Jack] her şey bir yana, *Özveri işlerinde büyük bir Tasarı ve Gelişim adamıydı.*" cümlesini okuduktan sonra "Oynayacak *Kurnazca* bir *Numarası* olduğunda..." (italikler bana ait) cümlesini okuyoruz.¹⁹ Konu şu ki ironik alegoride bir çeşit karşı gelişti sağlayan bu zorun-

¹⁹ Herbert J. Davis bu "tutarsızlığı" çok güzel tanımlar: "Burada iddia ettiğim şey, bundan sonra gelen bütün kılık değiştirmelerinde olduğu gibi, Swift maskeyi canının istediği gibi kullanır; maske yüzüne asla kalıcı olarak oturmaz ve daima altından kendi sesini kullanmasına izin verir. Maskeyi her an kaldırıp arkasındaki alaylı sırırtışını ya da esprili gülüşünü gösterebilecek bir komedyen gibi elinde tutar" ("Swift's Use of Irony", *The Uses of Irony: Papers on Defoe and Swift*, yazarlar Maximillian E. Novak ve Herbert J. Davis [Los Angeles, 1966], s. 44)

lu kaymalar ne birçok alegorik olmayan ironik eserde insanın karşılaştığı değişken tondan farklı ne de alegorinin olmazsa olmazıdır.

Sözcük Oyunları

Sözcük oyunları ironinin kendisi dâhil her sanatta olduğu gibi ironik veya düz anlamıyla kullanılabilir. Sözcük oyununun her türü yeniden kurgulanma gerekliliği açısından kararlı ironiye yakındır; hepsi az veya çok örtüktür ve çoğu kesin bir sayıda ya da kısmi yorumlamalarda meyvesini verir. Ancak birçoğu ironidense metafora benzer, olumsuzlama aşamasından yoksundurlar. "Göl kıyısındaki sazların arasında bir saz sesi geliyordu." Bu kelime oyunlu cümle bir yeniden kurgulama sıçrayışı gerektiriyor ancak yüzeydeki kendi içinde oldukça mantıklı olan anlamı reddetmemizi gerektirmiyor; fark ettiğimiz anda orijinal anlamı yeniden kurgulamanın bir parçası olarak kelime oyununu düzenlemeden korumak zorundayız.

Joyce'un *Finnegans Wake*'indeki gibi hem işitsel hem görsel olan sözcük oyunları bizim ironi açıklamamıza yaklaşır. Öğrencilerine "muddlecrass" derken ya da Noel yortusu selamı olarak "end of muddy crushmess"ı önerirken anlamları yeniden kurgulama daveti tasarısı açık ve kaçınılmazdır; çevirisi (Joyce'un birçoğunun gerektirdiğinin tersine) görece kararlı ve sınırlıdır; en azından yeniden kurgulanmış iletinin bir parçası örtüktür; "middleclass"ın [orta sınıf] ve "Merry Christmas"ın [Mutlu Noeller] birincil, aşağılayıcı olmayan anlamları yeniden kurgulama sürecinde bastırılmıştır. Bu yüzden gerçekten bir şey çıkarmıyor, ekliyor olduğumuz durumlar dışında böyle parçaları kararlı ironi diye adlandırmak benim için sorun olmaz. Joyce'un sözcük oyunlarında neyin örtük olduğunu ve örtük olanın anlamını söylemek genelde zordur ve genelde portmanto* sözcüklerin çeşitli okumalarının neyi reddettiğini ya da neyi kucakladığını eşit derecede bilmeyiz. Bu yüzden genelde kararlı ironi olarak adlandırılmazlar, bazı başka anlamlarda bunları ironik saymak zorunda olsak bile.

* İki kelimenin kırılarak birleştirilip yeni bir kelime hâline getirilmesi. (ç.n.)

Sözcük oyunlarının tam bir kararlı ironi içinde kullanıldıklarındaki etkisi farklıdır. Tourneur'ın *The Revenger's Tragedy*'sinde [İntikamcının Trajedisi] Piato kılığındaki Vindici, annesini kendi kızını satması gerektiğine ikna etmeye çalışır, anne cevaplar, "Yuh, ayıp! Dünyanın bütün zenginleri gelse bir anaya böyle anormal işi yaptıramaz." Vindici'nin cevabı:

Hayır ama bin Melek yaptırabilir

İnsanın gücü yok, Melekler yaptırmalı bunu sana.

Dünya batar böyle soysuz şeytanlarla

O ki kırk Melek seksen cenaze yola koyar. [II.i]²⁰

Vindici bir ironi yapmak ister, Elizabeth dönemi madenî para sistemi hakkında hiç bir bilgisi olmayan biz bile "Melek" in yüzeysel anlamının böyle bir konuşmanın açıklaması olamayacağını görmeye sevk ediliriz. Bu Melekler melek ve para değil, şeytani paralardır ve hâlâ paraymış gibi yaparlar.

Belki artık açık olan nedenlerle Joyce'un sözcük oyunları, sizinkiler ve benimkiler gibi, en çok da her şeyi yapıp edip de bu açıdan ironik olduklarında etkilidirler: gördüğüm kadarıyla yam'ın hiçbir etkisi olmayan "I yam as I yam" de [Neysem oyum] değil de daha çok "Kendini ahırdaki yemlikteki bir Tanrı için mi saklıyorsun, Shehohem, ne sunacaksın ne sunduracaksın, ne dua edeceksin ne de ettireceksin?" deki gibi.

KARARLI İRONİ VE SATİR

Gerçek veya hayal bütün kararlı ironilerde kurbanların kaçınılmaz varoluşuyla ilgili pek çok şey yapıldı. Ancak birkaç nedenle bu yanıltıcıdır. İroninin genellikle örtük kurbanlar çıkardığı doğrudur: Johnson'ın "Bloingbroke kutsal bir adamdır"; Kierkegaard'a ait "son dönem felsefi araştırmacıların gözüpek kalem darbeleri". En samimi ironide bile kişinin daima kafasında espriyi anlamayacak naiflikte bir okur veya dinleyici icat ederek bir kurban düşleyebileceği doğrudur; hiç şüphe yok ki

²⁰ Örnek, Peter Liska tarafından farklı bir noktayı göstermek üzere "*The Revenger's Tragedy: A Study in Irony*", *Philological Quarterly* 38 (1959): 242-51 içinde kullanılmıştır.

bazı ironi kullanımlarında kurgulanmış kurbanlara üstünlük sağlamanın verdiği eğlence hissi oldukça önemlidir. Fakat dost canlısı toplulukların yapısının genellikle naif kurbanların dışarıda tutulmasından önemli olduğunu keşfetmek adına kurban kullanımını dramatize etmek için örnekler seçmiyorsak, çok geniş bir ironi örnekleme ihtiyacımız yoktur. Kararlı ironi okurken hissedilen en baskın duygu birleşme, aynı soydan gelen ruhları bulup onlarla kaynaşmadır. Suni sözcüklerin ardından bulup çıkardığım yazar benim tipimde bir adamdır çünkü ironiyle oynamaktan hoşlanıyor çünkü benim yaptığı ironinin hakkını verecek bir kapasitem olduğunu varsayıyor ve en önemlisi de bana bir tür bilgelik bağışlıyor; benim üzerinde yeniden kurgulayışımın temelleneceği ortak ve gizli gerçekleri tek tek heceleme zorunda olmadığını varsayıyor.

Kurbanlara gönderide bulunan ironi bile bütün ironik hicivlerde olduğu gibi genellikle daha açık bir şekilde daha doğrulanabilir konulara yönelir. Her ironi dışında tutarak bile olsa kaçınılmaz olarak bir inananlar topluluğu oluşturur. Thomas Hobbes'un örnek olarak alıntılanması "Selam olsun, Yahudilerin Kralı" yakarışı öncelikle İsa'nın onu kral ilan eden takipçilerini hicvetmek üzere tasarlanmıştı; muhtemelen bağırıp çağıran kalabalığın başlıca tatmini İsa'nın kendisi de dâhil, kurbanların düşüncesi idi. Pekâlâ, çarmıha geriliş ile ilgili açıklamasında ironiyi ironik bir şekilde alenen sunan Mark ne olacak?²¹

²¹ İlginçtir ki John bütün meseleyi dönüştürür: Pilate yazıtta "Yahudilerin Kralı Nasıralı Mesih" diye yazar ve ardından Yahudiler buna karşı çıkar: "Yahudilerin Kralı yazma; ama o dedi ki Yahudilerin Kralıyım." Ancak başka söylencelerde İsa'ya daha yakın olan Pilate "Ne yazmışsam yazmışım" der, Mark'ın güçlü olanının yerine yeni ve daha zayıf bir ironi koymuştur.

Fazla ayrıntı bir sonrakini zayıflatabilir:

İLK ASKER: Selam! Bilinen bir krallığı olmayan zarif Kral.

Selam! yüreksiz düğün...

DÖRDÜNCÜ ASKER: Selam! Savaşmak için ayağa zar zor kalkacak güçlü olan.

Yaş! rezil, kusup çıkar elini ve

Sana tapınan bizlere teşekkür et...

(*York Plays*'ten York Tilemakers'ın oyunu, editör Lucy Smith, no: 33, 409-20 dizeleri, alıntılanan Earle Birney, "English Irony before Chaucer", *University of Toronto Quarterly* 6 [1936-37]: 542.)

Mark'ın kısmen orijinal ironistlere karşı bir ironi tasarlamış olabileceği bir gerçek ancak asıl amacı ironik *pathos* sayesinde gerçekten Yahudilerin Kralı olsa da acınası alaylara maruz kalmış insan-Tanrı açıklamasındaki asıl gerçeği görebilenler arasında kardeşçe bir birleşme inşa etmektir. Tanrıyla günahkâr ve akılsız bir küstahlıkla alay ettikleri "Selam", şüphesiz Mark'ın portresinin bir parçasıdır ve kuşkusuz tamamen Azizler cemaatinin hizmetindedir.²²

Ve herhangi bir ironiyi kavrayanlar topluluğu hakkında daha ilginç bir nokta; ironik olmayan bir ifadenin oluşturacağından, çok az dışlanmışla, genelde daha geniş bir topluluktur. Ironistler sık sık seçkincilikle suçlanmıştır. Kierkegaard'a göre ironi "düz ve sıradan söylemle herkes tarafından hemen anlaşılacakmış gibi tepeden bakar; seçkin bir imzasızlıkla yoluna devam eder... [İroni] en çok da önemli yörüngelerde kişinin masumiyete gülümseyip erdemlilik taslama şekli olarak fazilete saygı duymasını gerektiren *kibar tavır* ile aynı kategoriye ait bir ayrıcalık olarak meydana gelir."²³ Fakat öyle görünüyor ki Mark'ın ironisi, onun inançlarıyla ilgili yazılabilecek olası başka bir yazınsal ifadenin yapabileceğinden daha geniş bir okur kitlesi oluşturmuştur. Eğer sade bir şekilde "İsa ile alay etmek için toplananlar onun gerçekten Kral olduğunu, hatta yalnızca Yahudilerin kralı değil, bütün insanlığın kralı ve kelimenin tam anlamıyla Tanrının Oğlu olduğunu bilmiyorlardı." deseydi, bu inanmayanlar yuvası en azından hafifçe geri çekilebilirlerdi. Ancak ironik biçim insan veya Tanrı, İsa'ya en ufak bir sempati duyan herkes tarafından paylaşılabilirdi; onu kendi kendini kandıran bir fanatik olarak gören okurun bile ironi okumasında Mark'a katılması ve böylece bir şekilde yüceltilmiş çarmıha gerili adama sempati beslemesi olasıdır. Benzer bir şekilde Johnson, "Bolingbroke dinsiz bir adamdır" demek yerine ondan "kutsal adam" diye bahsederek daha çoğumuzu ağına düşürmüştür. *Dinsiz* görece olarak daha dar ve Bolingbroke'un eleş-

²² Bu tür ironilerdeki olumlu ve olumsuz diyalektik ilişkiler Kenneth Burke'ün yenilediği esprisiyle aydınlanır, "Evet, Hristiyan olduğunu biliyorum ama kime karşı Hristiyanısın?"

²³ *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*, çev., M. Capel (Londra), s. 365.

tirmenlerin uygulamaya gönüllü olabileceği kabahat ölçeğinin en uzak ucundadır. Ancak *kutsal* ironi olarak Bolingbroke'tan herhangi bir düzeyde şüphelenen ya da hakkında eleştirisi olan herkes tarafından kabul edilip eğlenceli bulurabilir. Bir dizi bakış açısı arasından "her zaman olması gerektiği kadar erdemli değil"den "aşağılık"a kadar gelmek biraz çelişkili görünebilir ama kesinkes bir zıtlıktan bahsedemeyiz. Bütün okurların iletii Bolingbroke'a *aykırı* şekilde yeniden kurgulaması gerekecektir ancak her biri bunu o adamla ilgili kend. takdirine göre yeniden kurgulayacaktır. Ve her biri muhtemelen Bolingbroke ile ilgili olumsuz yargılarına ılımlı da olsa uyanık ironiste katılma keyfinin şiddetini de ekleyerek Johnson'ın da aynı şekilde gördüğünü varsayacaklardır. Birçok kararlı ironide kötü okurlar kurban edilse de kimse okurun, yetenekli yazarın döşediği tuzaklara yakalanarak kurban edildiğini söylemek istemedikten sonra çok temel bir konu değildir. Kısaca baz. satirlerde ironi kullanılmıştır, ama hepsinde değil; bazı ironiler satiriktir, çoğu değil.²⁴ Aynı ayrımlar iğneleme [sarcasm] için de geçerlidir.

²⁴ Bir ironi türü vardır ki tasarlanmış satir şeklinde genellikle özgün mesafeyi veya düşmanlığı ifade eden ve aynı zamanda gücenmeden ele alınması gereken sosyal bir gelenek biçimi almıştır. Bazı İngilizce lehçelerinde bilindiği şekliyle dalaşmak, kimi insanbilimcilerin adlandırdığı şekliyle "şakacı ilişkiler" birçok kültürde yer alır. A. R. Radcliffe-Brown'ın uygulamasını bazı Afrikalı kabileler üzerinden çizdiği gibi bu türde takılma "birinin geleneksel olarak izin verdiği ve bazı durumlarda izin vermesi gerektiği diğerine takılmak ya da onunla eğlenmek ve karşılığında diğerinin gücenmemesi gereken iki kişi (ya da iki kabil) arasındaki ilişkiye" bağlıdır." İki ana türü ayırt etmek önemlidir. Birinde ilişki simetrik, iki kişi de diğerine takılıp onunla eğlenir. Diğerinde ilişki asimetrik... Şakacı ilişkiler dostluk ve düşmanlığın özel bir birleşimidir. Aynı davranış başka herhangi bir sosyal bağlamda düşmanlık ifade edebilir ya da düşmanlık doğurabilirdi; ancak ciddi olarak söylenmez ve ciddiye alınmamalıdır. Ortada birdüşmanlık ve gerçek dostluk numarası var." Bu ilişki ile ilgili kapsamlı bir yazınsal döküm hazırlayan Radcliffe-Brown bunu "birleştiren ve ayıran öğelerin... bir arada tutulduğu ve birleştiği bir sınırlı ve sabit sosyal davranış sistemi düzenlemesi" kipi olarak teorileştirir ("On Joking Relationships", *Structure and Function in Primitive Society* [New York, 1952; Free Press Paperback, 1965], ss. 90-91, 91). Öyle görünüyor ki bir topluma bakıp yalnızca takılma modellerini -tasarlanmış satir- değil, ironik kullanım modellerini araştıran bir insanbilimci bundan çok daha karmaşık, yegenlerinin amcalarını aşağılayıp cezasız kaldığı bir dünya bulacaktır.

Ahlak kuramcılarının kararlı ironi gibi bu kadar güçlü ve potansiyel olarak yanıltıcı bir araçtan şikâyetçi olması pek de şaşırtıcı değildir. Fakat yalnızca sonsuz inkârın ruhunun emrinde olduğunu düşünmek ciddi bir hata olurdu. Şeytan yüce bir ironistse Tanrı da öyledir; büyük peygamberler ironiyi büyük günahkârlar kadar özgürce kullanmıştır. Birçok büyük yazarın neredeyse yazdığı her sayfada bulunabilir ama Utah'taki demiryolu işçilerinin, bana söylenen, Bombay'daki sokak temizlikçisinin sohbetine de bir parça serpilmiş olduğunu görürsünüz. Geçenlerde ailemle Angers'ta önümüzde açıkça görünen kiliseye doğru yürürken bir inşaat işçisi bize bakıp, başta gülümsemeden, parmağıyla kiliseyi işaret ederek "Kilise bu tarafta" ve burnumuzun dibindeki "Palais de Justice" tabelasını göstererek "ve Adalet Sarayı da şu tarafta" dedi.

İronik bir hareket yapmak istediğini biliyordum ama yine de önce sadece kurban olarak dışlanmış olduğumuzdan emin olmadım, bu kadar açık ve lüzumsuz yönlendirmelerin kasti saçmalığını anlayamayan aptal Amerikalı turistler. Ancak "Ah evet, (kendilerini işaret ederek) işçiler *burada* ve (kendimizi işaret ederek) Amerikalılar *burada*." der demez ironistlerin halkasına açıkça kabul edildik. Gülüşünden anladım, bildiğimi bildiğini bildiğimi... biliyordu. Çıkarımların halkası kapanmıştı ve ancak başka şekilde kapsamlı bir sohbetin ortaya çıkarabileceği şekilde birbirimizi tanıdık ve bir şekilde akraba olduğumuzu anladık.

Bir hırsız çetesinin içinde ne kadar gerçek samimiyet varsa bir ironist zümresinde de ancak o kadar toplumsal birlik vardır.

Kierkegaard

İroninin hedef aldığı kişi bütün erdemleri bünyesinde topladığına ve tamamen yabancı olduğu en yüce değerlere sahip olduğuna inandırılacak kadar kibirli ve kendini beğenmiş ise kendisini dik-kasle izleyenlerin gözünde yıllıktaki adam gibi delik deşik hedef tahtalarının arasında sıkışmış bir şekilde acıya duyarsızlaşır.

The Craftsman, 1731

Ya yazdığım şey en güçlü İroni ise ve sonuç olarak son gücümle yapmaya çalıştığım şey ise...

Defoe

İKİ | Yeniden Kurgulamalar ve Değerlendirmeler

RAKİP METAFORLAR

Kararlı ironinin biricik ve karmaşık okuma süreci için ayırt edici bir fiilimiz olmaması bir bakıma şaşırtıcıdır. Farklı balta kullanma yöntemleri için cins cins bir sürü terim geliştirilen ilkel kabileler gibi kararlı ironiyi anlamak için “yorumlamak”, “kod çözmek”, “anlamak”, “incelemek” ya da başka birinin anlamı algılayışına işaret eden diğer birçok ifadeden daha kesin bir şey geliştirmiş olmamız gerekirdi. Özellikle terimin emperyalist gezginliği başladığı dönemden bu yana bütün insanlık söyleminin bir ucundan öbür ucuna dolaşıp duran muhteşem ironi okuma sanatını yazınsal bir terim ya da uygun bir metaforla adlandırma çabası ironi tartışmalarına damgasını vurmuştur. Son zamanlarda bir maskenin ya da “persona”nın ardını görmek en popüler metafor oldu. Bu görüşte okur bir *eiron**’un maskesini

* Antik Yunan tiyatrosunda komedinin standart üç karakterinden biri. Eiron genelde kibirli rakibini (alazon) yeteneklerini olduğundan daha az göstererek dize getirir. (ç.n.)

indiriyormuş veya “maske-karakterin” ya da persona’nın ardında gerçek konuşmacının yüz hatlarını keşfediyormuş gibi düşünülür. Bu metafor “deşifre etmek”, “kod çözmek”, “çevirmek” gibi terimlere göre yalnızca basit bir iletinin başka basit bir ileti ile ikamesi değil, en azından kişilerin karmaşıklık ve biricikliğini verebilmenin avantajını içeriyor. Bu bakış açısına göre ironi anlamı soymak ve maskenin düşmesi biçimlerinde bir insanın diğer bir insanla dramatik anlaşmasını kaçınılmaz olarak içerir. Ve metafor “kişisel duygular”ı zorunlu olarak kapsama ve oyunun varlığını açıklamanın mutlak avantajına sahiptir.

Hiç bir metafor, şeyi olduğu gibi yakalayamayacağı için bunların hiçbirini ihmal etmememiz gerekiyor. Ironi okuma bazı açılardan çevirme, deşifre etme, kod çözme, maskeyi indirme gibidir. Ancak bütün bunlar, benim düşünceme göre, okurdan istenenlerin karmaşıklığının hakkını veremiyor. Heves ve coşku eksilmesinin bilinciyle bir anlamda bir yerleşim yerini yıkıp farklı bir noktada yenisini dikmeyi ifade eden “yeniden kurgulama” için inşaat sektöründen yardım almak istiyorum. Yeniden yapılan binalar ve yeniden yerleştirilmiş yerlilerin düşüncesiyle uğraşırken yukarıda “işaretler” ve “adımlar” altında özetlediğim ikili dansın neredeyse inanılmayacak ölçüdeki karmaşıklığını açıkça gözlemleyebiliriz.

İronik yeniden kurgulamaların ironist ve okurların paylaştığı genelde açığa vurulmamış varsayımlara başvurmaya bağlı olduğunu zaten gördük. Bu açıdan diğer bütün sözel iletişim biçimleriyle benzerlik taşır, ayrıca onları aydınlatmaya yardımcı olurlar; asla ortak varsayımlarımızın hepsini açık etmeyiz ve karşımızda kanıtlanmamış tüm varsayımları reddetmeye kararlı okur veya dinleyiciler varsa daima sıkıntı yaşarız. Klasik retorisyenlerin bize öğrettiği gibi kanıta ihtiyaç duyduğu düşünülen bir inanç hakkındaki düşünceler bütünü bir konuşmacının, dinleyicinin kabul edeceği ve arzulanan sonucu ifade ettiği düşünülen inançları keşfetmesidir. Böyle söyleyerek sizi kralımızın bir tehdit olduğuna ikna etmiyorum (böyle söylemek dinlemeye değer biri olduğuma dair bir varsayımınız varsa şüphe uyandırır-

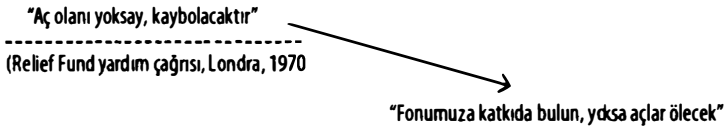
cı olsa da); huzur bozma tehdidi ya da değerlerinize saldırı anlamına geldiğini düşündüğünüz ona ait nitelik ve eylemleri bildiğime sizi ikna etmek zorundayım. Tehdidin ne anlama geldiği ile ilgili fikirlerimizde bir temas noktası, anlaşmazlıklarımızı keşfettikçe üzerinde anlaşabileceğimiz bir nokta bulamazsam fikrinizi değiştirmeyi aklımdan çıkartabilirim. Süreç elbette ki geleneksel biçimde retorik olarak düşündüğümüz şeyle sınırlı değildir, eğitim ve soruşturma dâhil bütün iletişim ancak bilenden bilinmeyene doğru gidebilir.

Aristo'dan on dokuzuncu yüzyıla kadar bir ikna sanatı olarak retorik üzerindeki uzlaşımlar daima bu türde anlaşma noktaları sağlayan entelektüel "lokasyonlar"ın kaydını içermiştir. Yunanlıların *topoi*, Romalıların *loci* ve İngilizlerin *places* olarak adlandırdığı bu "lokasyonlar" neredeyse kelimenin tam anlamıyla bir tartışma yürütürken konuşmacı ve dinleyicinin, üzerinde güvenle durduğu platformlar olarak kullanılmıştır; elbette herhangi bir konudaki tartışmada işe yarayacak sünme noktaları olan "*kamusal yerler*", sadece belli konularda ya da tartışma türlerinde işe yarayacak "özel yerler" vardır. *Retorlar* bazen kendileri için birçok bölümden oluşan komple mabetlerin zihinsel yapı planlarını kurguladılar. Böyle binalar çoğunlukla hafızaya destek olma amacıyla önerilirdi, bir hatip kendi binaları arasında hareket ederek kendi yerlerini bulmak dışında bize inanılmaz derecede detaylı görünecek anılar dizisini de hatırlayabilir. Bunlar başarılı bir iletişime de katkıda bulunur ve faydalı pedagojik araçlardır. "Konular" çalışması modern okura hiç de çekici olmayan, tekrarlayıp duran bir rutin gibi gelse de anlambilim dediğimiz şeyi gereksiz karmaşa ve bitmek bilmeyen bir kelime oyunundan kurtarmaya yarar.¹

Orijinal kullanım alanından çok ötelere çekilen bu karmaşık ikametgâh fikri ironi okurken ne yaptığımıza açıklık getirmede

¹ Orijinal kaynak Aristo olsa da (özellikle *Rhetoric* ve *Topics*) konular kendi kendine ortaya çıkmıştır, aynen Cicero'nun özellikle *Topica*'sındaki detaylı gelişmeler gibi.

faydalı olabilir. İroni ile ilgili geleneksel formüllerle söylenmek istenen bir yeniden kurgulama çok basit olurdu. Sözlüklerin bize söylediği hâliyle ironi, bir şey söyleyip tersini anlatmaktır. Lokasyonlar metaforunu bu türde bir tanıma uygularsak çok da büyük bir yeniden kurgulama eyleminin gerekmediğini düşünebiliriz; okurdan sade bir şekilde konuşmacının üzerinde duruyormuş numarası yaptığı bir platformdan gerçekten üzerinde durduğu ve bir şekilde hep caddenin “karşısı”nda olan bir diğerine geçmesi isteniyordur; Ancak belki de anlatılmak istenen entelektüel yer değiştirme gerçekte daha katı ya da derinlikli olan bir şeyin “aşağısına doğru”, “yüzeyinin altına girmek”tir; çürümüş bir platformu yarıp çıktıktan sonra diğer katı olana konarız.



Şekil-1

Bu bakış açısında özellikle yanlış olan bir şey yok, hâlâ yaptığımız şeyin ve bunu yapmayı nasıl başardığımızın karmaşıklığını radikal bir şekilde gölgelemesi dışında. İlk platformun sallandığını nasıl anladık?

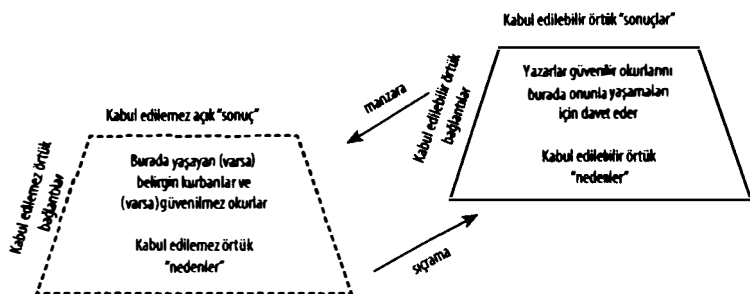
Her ifadenin kendisinden daha fazlasını temsil ettiği, bağlantılı inançların toplam dünyasını ya da bir “bina”sını ifade ettiği açıktır. İlki “İnsanların açlıktan ölmesi sorun değil”, “Sorunlarla başa çıkmanın yolu onları yok saymaktır”, “Gözden ırak, gönülden ırak” ve “Bırakın kek yesinler” türünde çıkarımları kabul edebilecek yerlileri gösterir. İkinci cümle yalnızca “Birinin açlıktan ölmesi berbat bir şeydir”, “Toplumsal bir sorun olduğunda çözüm için sorumluluk almak gerekir”, “Kimi organizatörlere akranlarının hayırseverlik görevlerini üzerine alabilecek kadar güvenilebilir” ve benzeri ifadelerle inanan kişi tarafından olumlu

karşılanabilir. Dolayısıyla herhangi bir yazınsal uydurma yüzünden matbu cümleyi reddetmiyorum. Reddediyorum çünkü bu inanç *takımının* hepsinden yana olan biriyle aynı yerde yaşamak istemiyorum. Ve o zaman, ifadenin yazarının böyle biri olduğuna inanmadığım için ifadenin (anlıyormuş ya açıklayabilirmiş gibi bile yapamayacağım psikolojik ve entelektüel baskılarla) ironik olduğu anlamına varmak durumunda kalıyorum.²

Yazarın benim reddimi tasarladığına inanmak için çok iyi bir nedenim yoksa ifade edilen inançların yapısını reddetmenin bana hiçbir faydasının olmadığını yeniden not edelim. Dolayısıyla ironi okuma süresi orijinal örtük ifadenin söylemeye çalıştığında daha katı bir yapı oluşturan öneriler toplamı için o en son ifade edilebilir iletinin bir çeşit çatı veya belki de bir saçak taşı olduğu bütün bir binayı yeniden inşa etme metaforuyla daha iyi temsil edilebilir. (Her bir yapıda zeminler arasında sebepler ve sonuçlar gibi bir çeşit ahenk olacaktır, ama bağlantılar tam anlamıyla mantıklı olmalıdır.)

² Zihnin, çatışmadan nasıl anlam çıkardığı konusunda geçerli birbirinden farklı birçok teorinin nasıl ne yaptığımızla ilgili gerçeklere uygun olabildiği konusunda şüphelerim var. Özellikle "Bilişsel uyumsuzluk" teorileri cezbedicidir: Düz anlamlı okumanın ortaya çıkardığı uyumsuzluk dayanılamayacak kadar mükemmel olduğu zamanlarda zihin ironik bir yorumlamaya sığınır. "Nasıl yorumlarız" ile ilgili en ilginç sorulardan bazıları "yapısalcılar" tarafından büyütüldü, diğer birçok yakından okuyanlar gibi onlar da bu işi nasıl başardıklarını değil, özenle hazırladıkları sonuçları bize sunmaya meyillidirler. Örnek için bk. Roman Jakobson ve Claude Lévi-Straus "Charles Baudelaire's 'Les chats'" (*L'Homme* 2 [1962]; çev., Katie Furness-Lane. "Yapısalcılık" elbette kapsayıcı bir terim oldu ve kendisine yapısalcı diyenler genelde şiirsel yapılarla mı, şairlerdeki tasarıların yapılarını mı, okurlardaki ya da okurlar ve şairler arasındaki yorumlamaların yapıları mı yoksa yazınsal eserlerin kaynaklandığı toplumlardaki mitik veya dilsel yapıları mı incelediklerini belirtmekle zaman kaybetmiyorlar. Yapısalcılıkla uzlaşmak için geçerli güzel çabalar için bk. *New Literary History*'nin son sayıları (örneğin, "French Structuralism and Literary History: Some Critiques and Reconsiderations", Robert Weimann, Sayı 3 [Bahar 1973]) ve Novel (örneğin, "The Contributions of Formalism and Structuralism to the Theory of Fiction", Robert Scholes, Sayı 6 [Kış, 1973]).

Popüleritesi yüzünden terimin üç ayrı tanıma göre bu kitabın bir yapısalcılık eseri olduğunu ısrar ediyorum.



Şekil-2

Üstelik süreç bazı açılardan bir yüzeyi kazımak ya da daha derine doğru dalmaktan çok bir üst düzeye sıçramak veya tırmanmaktır. Hareket her zaman daha bilge, daha zeki, daha merhametli, daha gözden uzak, daha gerçek, daha ahlaki ya da en azından daha ileri bir ironiye karşı açıkça daha az savunmasız olana doğru ilerler. Yeni bakış açısının bir parçası olan eski alt düzeydeki ikametgâha yeniden bakmanın her zaman bir anlamı olduğu için giden bir kamyonetin belki de kasabanın daha iyi tarafına (yukarı) doğru seyahat ederken betimlenmesi daha iyi olacaktır. “Söylediği şeyin tersini anlatmak” olarak yapılmış bütün ironi tanımlarının ifade ettiği iki platformlu basit bir yerdeki derine dalmada 2. şekil- de gösterilen detaylılığı kabul etme durumundayız artık.

Dolayısıyla her başarılı kararlı ironi yorumlamasında yalnızca 1. kısımda anlattığımız dört aşamayı değil, ayrıca daha yüksek ve daha sıkı bir lokasyona gelip yaşama daveti ile ilgili sonuçların belirginliği ile yazarın kendisinin açıkça reddettiği bir tür dünyayı, anlamlardan oluşan bütün bir yapıyı reddetmenin çok güçlü bir anlamı vardır. Ayrıca kimilerinin hep söylediği gibi absürtlüğe katkı olarak sallanan mabette mutlu cahille yaşamayı tercih edebilecek birkaç okur olabileceği olasılığı genellikle sabittir.

Başarılı yeniden kurgulama okurdan üst düzey mabedi sorgusuz sualsiz kabul etmesini açıkça beklememektedir. Sakinlerinin orijinal ironinin yazarının kendisinin ironi kurbanı olduğu daha yüce, belki üçüncü bir mabet ile seçimlerin farklı şekillendi-

ği sonucuna varabilir. “Açı yok say, kaybolacaktır” ifadesi bu türde temel incelemesine karşı dayanıksız olabilir. Kimi okuru sloganı “iğrenç mizah” olarak adlandırdı. Londra’daki arkadaşım “Açların bu türden mizahın kurbanı olduğunu” söyledi. Bu anlamda kararlı ironi her zaman kararlı olmama potansiyeli taşımaktadır ancak tasarlananın kararlılık olduğu çok açık. İroni eleştirmenlerinin hiç birisi orijinal ifadenin yüzeydeki anlamını kabul etmeyi tercih etmez ya da davetin tam olarak ne olduğunu anlamakta başarısız olur. Dolayısıyla *anlamı* yeniden kurgulama eyleminin kendisi açık, kesin ve yeterince kararlıdır: Bu iki ikametgâh olduğu hâliyle görülür ve birini bırakıp diğerini seçerek davet kabul edilir. Yani artık kendisi kendi çapında bir ironist olma niyetindeki okurun tasarladığı ileri ironilerle baltalanan bu türde bir seçim, metnin edindiği değerin bir parçasıdır.

“YENİDEN KURGULAMANIN” AVANTAJLARI

Özetle, bina ve yeniden inşa metaforunun beceriksizce yapılmış gibi görünmesine rağmen birçok avantajı vardır:

1. Bize kaçınılmaz karmaşıklıkları hatırlatır: Kişinin neyi son söz olarak aldığı bir yana her zaman sağlam bir dayanak olarak işe yarayabilecek ya da yarayamayacak başka söylenmemiş inançlar olacaktır; Bu dayanak ve sonuçların arasında daima bunlara bel bağlayan çıkarımsal süreçler olacaktır; her zaman hem içerik uyumsuzluğu hem de biri açıkça söylenmemiş iki “sonuç” arasındaki “yükselti” üzerinde tasarlanmış bir farklılık olacaktır; ironiyi görenlerin son bakışındaki bütünü görmenin verdiği üstünlük ve hata içinde yaşayanlara potansiyel bir yukarıdan bakma anlamına gelen bir iddia her zaman olacaktır. Metaforun her birini reddetme veya kabul etmenin başlı başına bir yaşam şekli reddetmeyi veya kabul etmeyi gerektirebileceği bilgisiyle sıkı sıkıya bağlantılı iki büyük inanç yapısı arasında seçim yapmayı önerir.

Bu durum bir ironiyi açıklarken neden bir şakayı açıklarken olduğumuzdan daha başarısız olduğumuzu ve ironi hakkında konuşurken yapılan hataların neden affedilemez olduğunu açıklar. Bir

keresinde bir öğrencim geyiğin boğazını kestiğinde “damarlarında dolaşan” dehşetin ve o “büyük, güzel, çocuk gibi bakan gözlerde” yaşamın ölüşünü izleyişinin çok canlı bir betimlemesini de içeren ödevinde geyik avlamanın güzelliklerini yazmıştı. Bence açıkça avcılığı hicvediyordu. Şimdi bana bir öğrenciyle geçirdiğim en başarısız oturum gibi gelen o oturumda ironik okumanın onun için düz delilik olduğunu öğrendim. Kana susamış deyimleriyle fazla oyalanarak bunları neden ironik bulduğumu ona anlatmaya çalışarak hata ettim. Ama beklendiği gibi şaşkına dönmüştü; ifadelerinden birini ironi olarak okumak onun ve geyiğin yaşamlarıyla ilgili bütün algılayışını yanlış anlamaktı. İroni ile boğuşurken onunla yalnızca “sözel” sorunlarla ilgili konuşmuyorduk; bir adamın nasıl yaşaması gerektiği konusunda bir kavgaya sürüklenmiştik.

2. Metafor ayrıca ikametgâh yerleri arasındaki sayısız “mesafeler” imkânını da gösterir. Farklılıklar herhangi bir inanç, bilgi ya da değer düzeyinde, herhangi bir boyutta ve “aşağı doğru” dışında herhangi bir doğrultuda olabilir. Kimi ironist için yukarı olan diğerleri için aşağı olabilir; ironistler bizi aşağıya davet edermiş gibi yaptığında, bazen öyle yaparlar, yalnızca kurbanın ölçeğinde aşağısıdır, ironistin ölçeğinde hâlâ yukarıdır. “Tepelerden indirip yaşandığı hâliyle hayatın gerçeklerinin önünde benimle diz çökmeye sürükleyerek aklını başına getirmek az kalsın içimi parçalıyordu” diyerek bir inananın naif dindarlığını hicveden bir ateist bizi Tanrının Job’a söylerken yaptığı gibi reddedilmiş noktaya yukarıdan bakmaya davet ediyordur:

Ben dünyanın temellerini attığımda sen neredeydin?

Biliyor ve anlıyorsan söyle bana.

Ölçüleri koyan kim? Kuşkusuz biliyor olmalısın.

[38:4-5, NEB Çevirisi]

Hume ölümle yüzleştiği sırada I. Charles’ın övgüye değer istifasının (yukarıda s. 26) altında yatan inançlarla küçümseyici şekilde eğlendiğinde bunu böyle ancak şeylere bakışının Charles’tan üstün olduğunu varsayarak yapabilir ve elbette okuru da daha üstteki bir konuma, kendi yanına katılmaya davet

etmektetir, bir inanan için bunun daha dünyevi ve bu yüzden daha alçak bir konum olduğunu eklemek gerekir. İronistler şeytanın sözlüğünü yazdığında kimin en üstün sözlükçü olduğundan kuşkulanmazlar.

3. Metafor birçok yorumcunun fark ettiği şeye açıklık getirir, daha açık söylemek gerekirse genellikle bir değil birçok reddedilmiş öneri ve birçok kurban vardır. “Her şey bittiğinde, hasım krallar özel çadırlarında Te Deum’lar ile zaferlerini kutluyorlardı...” Voltaire’in burada reddettiği “ikametgâh”ta yalnızca gülünç bir kral ve papazlar tayfasını değil, verilen sözcükler arasında bazılarından dolayı olarak bile bahsedilmeyen ev sahibi naif inananlar ve zavallı okurları da görürüz.³

4. Metafor yeniden kurgu gerektiren “sözcükler”i söyleyerek anlatılmak isteneni açıklamaya yardımcı olur. Birçok ironide, belki de çoğunda, sözcüklerin kendisi yeniden çeviriyi gerektirmez. Bunlar aslında başka bağlamlarda tereddütsüz bu biçimde kabul edilebilecek sözcüklerdir. Konu daima onları çevreleyen şeylerle ilgilidir ve genellikle onları ele veren yalnızca durdukları “yer”de örtülü olmalarıdır.

5. Belki de en önemlisi bu terimlerle ne yaptığımızla ilgili konuşmanın ironinin ironik olmayan bir ifade ile tamı tamına yeniden yazılabilecek bir şey olduğunu düşünmeyi imkânsız kılması. Yeniden kurgu eylemi ve bunun yazar ve onun okur imgesi ile ilgili bütün şartları söylenen şeyin ayrılmaz bir parçası olur ve dolayısıyla bu eylem aslında *söylenmez, yapılmak*

³ Muecke *masum* sözcüğünü kurbanı, özellikle de kurban edilebilecek okuru tarif ederken kullanır. Sözcük yanıltıcı olabilir çünkü ironideki “masum”un ne sıklıkta aslında yanlış bir şekilde sofistike olanın altını kazıdığı için birlikte ikamet etmeyi seçtiğimiz ironist olduğunu aklımızdan çıkarmamamız gerekir (örneğin, *The Good Soldier Schweik*.) Ayrıca Blake’in mısralarına bakınız:

Tanrıya şükür hiç okula gönderilmedim...

Bir Aptalın Peşinden gitmek için kırbaçlanmaya

Bir Aptalın Kusursuzluklarındansa

Bir Bilgenin Hatalarını adet edindim.

(Blake: *Complete Writings*, editör Geoffrey Keynes [Oxford, 1966], s. 550)

zorundadır. Bütün mecazi anlatımlar yeniden yazmanın ötesinde bu anlamda karşılıklı bir performans olarak düşünülebilir. I. A. Richards'ın *gidiş* ve *araç*'ı gibi herhangi bir terminoloji tersinin yanlış yönlendirici olduğunu söyler.

GEREKLİ KARARLAR

Kararlı ironi okumada daima bir dizi kesin kararlar vermek durumunda kalırız. 1. kısımda tarif edilen (1) ortada olan öneri aleyhinde bir kararı ve (2) yazarın durduğu nokta konusundaki bir kararı da içeren dört aşamanın dışında, (3) yeniden inşa edilen binanın ikamet etmek için iyi bir yer olup olmadığı ve (4) ironistin bizi bu meselede başından sonuna kadar gitmeye zorlaması için bir gerekçesinin olup olmadığı konusundaki iki ilave karardan kaçmanın neredeyse imkânsız olduğunu görebiliriz, sonuçta iyi konuşuyor ya da yazıyor mu? Bunların son üçü metaforik olmayan parçaların okuruyla ortaktır ancak ironi bunları da dönüştürür. İlkinde diğer mecazi yazıların okurları da bir dereceye kadar ortaktır ancak ironi yine seçimleri tanınmayacak hâle gelene kadar dramatize edip yükseltir. Ironistin bu dört kararı verme davetini nasıl yaptığına daha yakından bakmak retorik etkiyi arttırabilir de azaltabilir de; eleştirel teori ihmal etmiş veya hatta kararsızlıklar ve belirsizlikler hatrına kötülemiş olsa da neden kararlı ironinin bu kadar uzun ömürlü ve yaygın olduğunun kanıtlandığını öğrenmeye başlayabiliriz.⁴

⁴ Kararlı ironinin sözlü olarak bile olsa bütün kültürlerde kullanıldığını görebiliriz. Yıllardır biriken biraz rastgele örneklemimde kendi insanlarımdan örnek bulamayacak kimseye rastlamadım. Bazen de gündelik hayatta şeylerle sıkı sıkıya bağlı oldukları görülür. Batı Amerika'da uzun adamlara "bücür" denmesi, Hindistan'ın bir yerindeki kör bir adama gündelik konuşmada dahi "bin gözlü adam" denmesi gibi. Kararlı ironiler (kararlı olmayanlar da) sayesinde ve onlarla yaşayan kültürle ilgili birinci sınıf bir antropolojik bir tartışma için bk. Donald N. Levine, *Wax and Gold: Tradition and Innovation in Ethiopian Culture* (Şikago, 1965). Mum ve altın metaforu Etiyopyalılar tarafından ironilerde nelerin meydana geldiğini tanımlamak için kullanılır: Mum kalıbı erir, yorumlarsak eğer, gerçek anlam olan altını geriye bırakır; benim ironi açıklamamamdakine çarpıcı şekilde paralel olarak olumsuz veya "eksiltici" aşamayı temel olarak gerektirir.

1. Önceki sayfalarda (ss. 50-56) gördüğümüz gibi bütün yazınsal olmayan dil, herhangi bir şey söylemenin her “anormal” yöntemi bizi daha aşağıdaki bir yazınsal yorumlamayı reddetmeye ve daha iyi bir tanesine tırmanmaya davet eder. “Hayata pembe gözlüklere bakıyor.” cümlesinde gereksiz veya hatta saçma yazınsal okuma karşılaştırıldığında hakikatte algılayışta ve hayal gücü yeteneğinde daha üstün bir metaforik yeniden kurgulama gereksinimi ile yüzleşiriz. Ancak şunu unutmayalım reddedilen anlam bütün metafor ve benzetmelerde, o kadar davetsiz ya da bağlantısızdır ki aslında ortada bir rekabet bile yoktur. “İş dünyası kurtlar sofrasıdır.”, “Kız tam bir fil.” “Aşkım kıpkırmızı bir gül gibi.” Sözcüğün tam anlamı o kadar açık bir şekilde olasılıksızdır ki yalnızca metaforik anlam ciddiye alınacak yeterlilikte cazibeye sahiptir. Yine de kurtlar, filler ve güller nihai yeniden kurgulamamızın bir parçası olarak kalırlar, o kadar ki okurun ulaştığı yazınsal olmayan bakışları hiçbir şekilde ertelemiyor ya da onlardan eksiltmiyor gibidirler. Ancak kararlı ironide (metafor kullansın ya da kullanmasın) yeni anlamın üstünlüğü agresif veya rekabetçi bir üstünlüktür yani reddedilen anlam bir çeşit gerçek bir rakip ya da tehdit olarak görülür. Biri çıkıp tamamıyla reddetmemiz gereken bir şey söyleyip bunu kelimesi kelimesine kastetmiş olabilir ancak elbette ironi konusundaki uyanıklığımızın bir uzantısı olarak bir şekilde aklın bir köşesinde durur. “Daniel diye biri tebligat için burada.” *Venedik Taciri*’nde Shylock’un düşmanları ifadeyi ironiye çevirdiğinde ortaya çıkan satirik etki aynı metaforu öncesinde ironi olmadan Portia için de kullanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Ironi adresine ulaştığında zihnimizin bu türde çatışmaları tanımlamak ve seçimlerimizi yapmamız için kullandığı enerji bir şekilde ironik manzaradaki bir öğeye ya da diğerine iletilir: İster standart Shylock okuması olarak (ancak genelde itiraz edilen) kurbanın aleyhinde ister kesin yeniden kurgulama adına onaylayarak; benim fikrim görünürdeki kararın bir şekilde mücadeleyle verilmiş olması, yeni pozisyonumu bağımsız bir şekilde karar vermiş olduğum hissinin bahsettiği güçle alıyorum. Sonuç olarak bu üstün ikametgâhı “kendim için” inşa ediyorum.

2. Kararın ironide eşsiz bir gücü olan ilk ayağı ki aynı nedenle, ironilerin okurunun diğer bütün okurlarla paylaştığı bir özellik olarak ikinci kararı şiddetle desteklemeye ya da zayıflatmaya çalışacaktır: Yazar gerçekten nerede duruyor? Parçayı yerine koyduğumuzda, karar ille de bir değerlendirme eylemi gerektiriyor gibi görünmeyebilir. Ancak bu mantıklı, olası, insanca kabul edilebilir pozisyon inşa etme eyleminde çok açık bir şekilde ve kaçınılmaz olarak değer tercihlerine adım atmış oluruz.

Tekrar etmek gerekirse bütün yazarlar bizi kendi görüşlerinin bir çeşit imgesini oluşturmaya ve bu görüşleri mantıklı, olası ya da ilgi çekici bir yönde yargılamaya davet ederler. Ancak ironik yazarlar bu davette daha agresiftirler, davete daha aktif bir şekilde katılmak zorundayız: Okur kendisi için kesin pozisyonu bir şekilde oluşturduğu için üçüncü bir karar verme aşamasına geçmemek için kendini zor tutar: "Yalnızca olduğu gibi gördüğüm için değil benim olduğu için mükemmel olmalı." Bu anlaşmanın haricinde bile üstü açık ifadenin belirttiği pozisyondan daha olası olduğu için kaçınılmaz olarak yargılamasını bir şekilde daha iyi olması için yapmıştır.

3. Bütün okurlara yapılan çağrı, algıladığı ileti ne olursa olsun onu kabul etmesidir. En didaktik olmayan yazarlar, ileti lafını duyduğunda köşe bucak saklananlar ve hatta en saf şairler bile bizden sundukları ya da ima ettikleri fikirleri, tutumları ya da duyguları ne olursa olsun onlara katılmamızı isterler ve biz de onlardan yana ya da tersine bir karar vermeye zorlanırız. Yazar katı bir nesnellik, okuru umursamama ya da estetik vurdumduymazlık iddiasıyla bir görüş ya da pozisyon sunmadığında bile okur belki bilinçsizce ama kendini pozu, duruşu, tonu veya iddiayı şiirsel beceriye tercih edip etmeme kararı verirken bulur. Ancak ironi tercihi dramatize eder, hiyerarşik ortaklığa girmeye zorlar ve dolayısıyla sonuçlar daha etkin bir şekilde bize ait olur.

4. Kesin karar da bütün okurlar tarafından paylaşılır ancak ironinin aksine içindeki sanatı saklamaya çalışan bütün sanatlar da sessize alınmıştır. İroni kendini ve bu sayede yazarının yete-

nek iddiasını zorla kabul ettirir. Ama eğer başarırsa herhangi yazınsal bir ifadeden çok daha güçlü bir şekilde başarmış olacaktır.

Son iki tür kararın işleyişini *Julius Caesar*'da Mark Antony'nin kalabalığın atmosferini "Ve Brutüs onurlu bir adamdır." ironisindeki acımasız darbesiyle tersine çevirdiği meşhur sahnede ayırt edebiliriz. Avam için Mark Antony'nin "Brutüs onurlu bir adamdır." sözünü ilk söyleyişi basit bir kabul etme veya etmeme çağrısıdır. İçlerinden biri ileri adım atarak Mark Antony'nin söylediği şeye inanmadığına karar verse bütün kalabalık büyük bir ihtimalle onun ironist değil, yalancı olduğu sonucuna varacaktır. Fakat methiyenin ilk kelimesinden itibaren Mark Antony'nin kendi görüşleriyle çeliştiğini ve gizli bir amaç peşinde olduğunu bilen biz tiyatro izleyicisine yapılan çağrı daha ileri gider, bu seferki Shakespeare'dendir: Kendi platformuna yükselme ve Mark Antony'nin yemini yutan kurbanları izleme davetiyesinde bizi onun, Shakespeare'in, akıllı mı, bilge mi, kavrayışı yüksek mi yoksa kurnaz mı olduğuna karar vermeye davet eder. Sonuç olarak doğrudan sunduğunda mümkün olamayacak bir şekilde zeki olduğunu iddia ediyor. Konuyla ilgili doğru bir karar vereceksek onunla hizamız, en tutkulusu bile olsa herhangi bir ifadenin ortaya çıkarabileceğinin çok üstüne çıkmıştır: O ve biz beraber hatibin kurbanlarıyla oynayışını izlerken artık sessiz ve gizli bir anlaşma içindeyizdir.

Ancak sahne ilerledikçe Mark Antony kendisi ve izleyicisi arasındaki ikinci etkileşimi oluşturur. Başka bir varsayım la Brutüs methiyesinin söylediklerinin geri kalanıyla uzlaştırmak imkânsız olduğu için konuşmanın ironik olduğunu kavramaya başladıklarında yalnızca tam tersine çeviri yapmakla kalmazlar: "Brutüs gerçekten onursuzdur". Mark Antony ile onun platformunda kalmak (gerçekte üzerinde durduğu platformdan bir hayli yüksek olduğunu söyleyen biri çıkabilir) için ironik bir sıçrama yapmak zorunda kalırlar ve kendilerine gösterilen akrobasi yetenekleriyle onun yargılarına çekildiklerini hissetmek zorundadırlar. Ve Mark Antony onlara tekrar tekrar onurlu bir adam olmakla ilgili yalanı söyledikçe bütün bu enerji aptalca

davranan, en azından öyle görünen Brütüs'e karşı toplanmaktadır. Bu arada bu ironilerin dramatik tasvirinde ileriye doğru atılan her adımla Shakespeare'in retorik ağına daha da hapsoldüğümüzü söylemeye gerek yok: Sahnede ne kadar tasarlanmış ironi keşfedersek onun da o kadar zeki olduğunu düşünürüz; Antony'den bile daha yüksek bir düzeye çıkarak onun bakış açısına katıldığımız için kendimizi de daha zeki buluruz.⁵

Bu ironik bilge olana katılma ve reddedilmiş dünyalara yukarıdan bakma davetinin bütün gücü daha ileri bir örnek olarak görülebilir. *Institutio oratoria*'da Quintilian, Cicero'nun bir konuşmasından bahseder: Cicero, Clodius'a "İnan bana," der, "herkesin malumu dürüstlüğü'n bütün suçlarını temizledi, tevazun seni korudu, geçmişin senin kurtuluşun oldu."⁶ Bağlamından çıkarılmış sözcükler açıkça ironik olmasa da tahminen her dinleyici anında ironiyi fark etmiştir. Fakat hiçbir dinleyici ifadeyi öyle kolayca kelimesi kelimesine çeviremez, yani şunun gibi "İnan bana, herkesin bildiği sahtekârlığın herkesin seni suçlamasına neden oldu, kendini beğenmişliğin seni mahvetti, geçmişte yaptıkların yıkımın oldu." Yazınsal ifade doğrudan Cicero tarafından söylenmişse dinleyiciyi Cicero'nun suçlamalarında gerçekte haklı olup olmadığına karar vermeye davet eder. Ama ironik ifade bunu çok güçlü bir şekilde yapar çünkü hem ironi kullanımındaki zekiliği hem de aşağılama silahı olarak ironiye başvurmanın haklılığı hakkındaki daha ileri bir düzeyde bir karar verme daveti içerir. Şundan emin olabiliriz ki Clodius yandaşları ironik versiyonla büyük oranda hakarete uğramıştır çünkü Clodius'un hakkındaki ironiler onun ne kadar berbat biri olduğu varsayımına dayanır ve çok açık bir şekilde "belli ki hiç adil değil"dirler. İroniyi bir ümitsizlik ya da donuk zekâ işareti olarak ele alabilirlerdi, insan genelde eleştiri hak etmeyen nes-

⁵ Bu sahnenin ironileri de dahil, retorığı ile ilgili çok parlak bir tartışma için bk. Kenneth Burke, "Antony in Behalf of the Play", *The Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge, 1941), 3. Kısım.

⁶ Loeb Classical Library, çev., H. E. Butler, 8 6. 56.

nelere karşı yapıldığında ironik saldırıların zekice olduğunu düşünmez. Diğer yandan hâlihazırda Cicero'nun üzerinde durduğu uç noktadaki pozisyona doğru hareket etmekte olanlara yazarın zekâsına hayranlık ve dolayısıyla ona katılmanın verdiği gurur da bu okurlara ivme kazandırır; ayarında "haklı" ise büyük ihtimalle kararında da haklıdır. Elbette kendi açıkgozlülükleri ve zindeliklerinin verdiği haz olduğu gibi Clodius'un aleyhindeki karara aktarılır.

Adamakıllı bir okur için herhangi bir kararlı ironinin işin içindeki diğer faktörlere bu türden karmaşık entelektüel bir güç vermediğini söylemek çok zor. Ne kadar cılız olursa olsun arkadaşlık veya aşkla ilgili ironik bir ifade basit bir "Seni seviyorum"dan daha güçlü olacaktır, ama elbette ironi gözden kaçırıldığı için durum tersine dönmemişse ya da *gizlenmiş suç kılığında gizlenme suçu*'ndaki ipucu gibi görüldüğü için zayıflamamışsa. Son zamanların popüler bir şarkısındaki şunun gibi "Sarıldığında beni, hayır, hiç heyecanlandırmıyorsun" pis bir hareket bile entelektüel bir ortaklığa işaret eder: Birbirimizi yalnızca sevmiyor, anlıyoruz da. Böyle risklere girip ardından kupa kaldırmak bütün kararlı ironilerde örtük de olsa vardır.

İRÖNİDEKİ BAZI HAZ VE TUZAKLAR

Geldiğimiz yer kaçınılmaz: İronilerin yeniden kurgulanması nadiren gramer, anlambilim veya dilbilime indirgenebilir. Zahmete girmeye degecek herhangi bir ironi okumasında hayatın kendisini okuruz, onlar hakkından gelirken biz başkalarıyla ilişkilerimiz üzerinde çalışırız. Karakter ve değeri okuyup en derindeki inançlarımıza başvururuz. Bu nedenle ironi bütün bir yorumlama sanatına giden sıra dışı güzellikte bir yoldur. İronik ifadeler bütün insanların diğerlerine söylediklerinin sadece küçük bir parçası olsa da, bu aşırı ironik çağda bile, insanların bir diğerini hangi biçimde olursa olsun, isterse en monoton ve düz anlamlısı olsun, anlamayı başardığı her seferinde ustalaşan gizli karmaşıklıklar gün ışığına çıkar.

Ancak ironinin neden bu kadar sorun çıkardığı artık daha açık. Gerçek ve değer, içinde birleştiği agresif entelektüel bir çalışma bizden alternatif hiyerarşiler oluşturmamızı ve aralarından birini seçmemizi ister; diğerlerinin ahmaklıkları ve günahlarına yukardan baktığımız istekler; zihnin desteklediği iddia edilen duygu yüklü değer yargılarıyla üzerimize akın ederler; diğer insanları yanlış inançları yüzünden suçlamakla kalmaz, ta temelden beri yanlış olmakla ve bu temellerin ima ettiği şeylere karşı kör olmakla da suçlar, bütün bunlar sadece sözcüklere yakından bakarak deşifre edilemeyecek ya da “kanıt”lanamayacak bir çeşit şeytanlıkla çiftleşmiştir: “başarısız iletişim” ve sonucunda ortaya çıkan tartışmaların genelde ironinin ikamet ettiği yerlerde ortaya çıkması şaşırtıcı değildir.

Başarılı ironi okuma yedekte büyük ihtimalle hepimizin her an eksikliğini duyduğumuz zarafet, deneyim ve hatta bilgeliğin olmasına bağlıdır ve ironi hâlâ zayıflıklarımız ve özellikle gururumuzun önünde o çok özel cazibesıyla endam eder. Eksik okuyanlar da, fazla okuyanlar da genellikle kendilerini iyi okurlar olarak görecektir. Düz okumalarımızı ironize etmemizi isteyen eleştirmen sevilen bir nesneyi yozlaştırıp ruhlarımızı kabul etmiyor gibi görünebilir. Marvin Mudrick bence *Emma*’da kitabın sunduğundan daha fazla ironiyi gördüğünde bir anlamda *benim* kitabıma saldırmış olur, aynı zamanda bana da saldırıyor olduğunu düşünmeden edemiyorum.⁷ Biz ironi âşıkları diğer insanların kutsal nesnelerini aynı hatayla mahvediyor gibiyiz, aynen öğrencimin geyik avlama hazzını özenle mahvettiğim gibi.

Artık açık olan nedenlerle çoğu okurun doğru yorumlamayla ilgili çok derin ahlaki hisleri vardır. “Diğer okurlar durumu benim gibi görmüyorlarsa, görmeleri gerek.” İroni hakkında haklı olmada gururumuz, mantıklı veya tutarlı olmak gibi çok daha önemliymiş gibi görünen birçok konudan daha çok işin içindedir. İroni hakkında yanlışmışam ortaya çıkmasını

⁷ *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Princeton, N. J., 1952), özellikle ss. 91, 165, 206.

hiç istemeyeceğim çok daha derinlerde yanılmışımdır. “Tongaya bastığım” zaman en içten duygularım ve en köklü entelektüel alışkanlıklarım değerlendirmeye tâbi tutulur. Ancak orada olmayan ironileri gördüğüm zaman akademisyen arkadaşlarım değilse de ironinin alaycı ruhu tarafından benim de aynı derecede değerlendirmeye tâbi olduğum doğru değil mi?

Zekâm biraz kıt, sen anlamıssındır.

Chaucer

*Ama o dalga geçmek isteyenler
Bazı kurallarda karar kılmalılar,
Şakadan yaptıklarını söylemeden,
Birinin itirazına uğramadan:
Bu yüzden kimseyi o kadar bilge kılma,
Yakalanabilir ciddi yalanlarla*

Swift, "Cadenus and Vanessa"

*İroniye karşı tek kalkanımız mutlak temkindir, o yüzden bunu
kimse kaldıramaz.*

D. C. Muecke

Harika değil mi, Hedda, her şey nasıl da yolunda gitti?

George Tesman, Ibsen'in *Hedda Gabler*'inde

FBI {Ronald} Kaufman yaptı diyorsa, yapmıştır. O kesin.

Jerry Rubin

ÜÇ | İronik mi?

İroninin yol açtığı sorunlar her gün yaptığımız basit şakalardan en karmaşık edebî ve felsefî kılıklı olanlar arasında dağılım gösterir. Düşünürler, örneğin Kierkegaard'ın *The Concept Of Irony*'sindeki [İroni Kavramı] hangi parçaların ironik olduğuna karar vermekte sıkıntı yaşıyorlar.¹ Bazı bölümler “tartışmasız” öyle, Swift ya da Pope'a ait bir doğrudan vuruş kadar sabit: “... son zamanların felsefî araştırmacıların gözü pek kalem darbeleriyle sevinçten uçan temiz bir vicdanı terk edip etmemek” (s. 194). Kierkegaard'ın Hegel'in Sokrates okumaları aleyhindeki iddialarının genel işleyişini anladığında açıkça ironik olarak görünmeyen diğerleri de ironiye dönüşür: “Hegel'in bir ifadesi oldukça basitçe ifade eder ama aynı zamanda şeytani olanın nasıl anlaşılması gerektiği ile ilgili birçok düşünceye gebe-dir” (s. 189). Ancak Kierkegaard'ın bu kitabında da diğerlerindeki

¹ bk., M. Capel'in çeviriye yazdığı “Historical Introduction” (Londra, 1956), ss. 7-41.

gibi üzerinde, diğer uzmanların bile anlaşılamadığı ama yine de Kierkegaard'ın çok sayıda kararlı (ve kararsız) ironiyi tasarlamış olup olmadığı konusunda asla çatışmadığı çok sayıda parça vardır.

Aynı şekilde şu veya bu modern romanın ironik olup olmadığı konusunda birçok keskin uzlaşmazlıklar yaşanıyor. William Empson artık bir noktada *Ulysses* okumamış bütün eleştirmenlere "Bu arada, Joyce'un ironik olmak için yazınsal bir etkiyi kastedip kastedmediğini bilmenin imkânsız olduğunu söyleyen eleştirmenlere hiç tahammülüm yok; bu bölümün [sonunda Blooms ve Stephen'in birleştiği] komik olmadığını bilmiyorlarsa öğrenecekler." diyerek patlar.²

Şüphesiz asla çözüme kavuşmayacak birçok uzlaşmazlık vardır; kaçınmadığımız karmaşalarla yaşamayı öğrenmek zorundayız. Ancak bu kadar peşinen ortaya koyulan karmaşa toleransı bizi edebiyattaki birçok eğlenceden mahrum bırakır ve gündelik hayatta tabii ki felaket olur. Hitler'in söylediği şeyden farklı bir şeyi kastetmiş olması gerektiğini düşünen *Mein Kampf* [Kavgam] okurları çok riskli bir hata içindeydiler. "Kurt! diye haykıran çocuk"un fablî genellikle, ve oldukça yerinde, sözde ironik uyarıları yapan çocuğun aleyhinde alınmıştır; çocuk, bizim özel türümüzdeki gibi bir ironist değildir çünkü doğru düzgün bir ipucu bırakmamıştır ve aslında amacı kararlı ironi değil, sadistçe bir eşek şakasıdır. Ancak fabl, birinin "Kurt!" diye haykırmasındaki, sahte sanatçı haykırışı, ses tonu ile müstakbel bir kurbanın diğer müstakbel kurbanlara çaresizce "Kurt!" diye haykırması arasındaki farkı bilmeyenler hakkında kesinlikle bir şeyler anlatır.³

² "The Theme of *Ulysses*", *Kenyon Review* 18 (Kış 1956): 36. Bu türde konular üzerindeki uzlaşmazlık örnekleri için bk. benim *Kurmacanın Retoriği* kitabım, ss. 325-26, ve genelinde.

³ Kararlı ironi ve ironistin okur tarafından yeniden kurgulanmasını beklemediği (hatta kendisinin bile anlamamış olabileceği) "ironik" ifade, "takma" arasındaki ilginç ve faydalı bir ayrım için Jacob A. Brackman'ın *The New Yorker*, 24 Haziran 1967, ss. 34-73 sayısındaki açıklamasına bakınız. Ayrıca D. C. Muecke'un bir yanda açık ve kapalı ironi, diğer yanda "özel ironi" ayrımına bk. (*The Compass of Irony*, özellikle ss. 59-60).

Bazen yanlış yorumlamaları ayıklama ya da dışarıda bırakma çabalarının ironinin ruhuna aykırı olduğu için bir şekilde yazınsal olmadığı farzedilir. Ben bunun kanıtlanmamış zıddı üzerinde çalışacağım: Belli türlerde ironi ile zihninin bastırılmayan bir açık olma arzusu duyması, karşımıza çıkacak herhangi bir haz ya da faydanın asıl kaynağıdır. Tepeden tırnağa sersemlemiş bir dünya *Gulliver'in Maceraları* ya da *Hayvan Çiftliği*'nden hiçbir zevk alamaz; hepsi de kimi okurun düzenli aralıklara büyük dozlarda aldığı, Defoe'nun *Shortest Way with the Dissenters*'ta [Muhalliflerle En Kestirme Yol], Butler'ın *The Fair Haven*'inde [Adil Cennet] ve Leonard C. Lewin'in *Report from Iron Mountain*'inde [Demir Dağından Haber] kurduğu tuzaklara gamsız şekilde yakalandığı bir dünyadır.

Bu tür hatalara düşmemeyi nasıl başarabiliriz? Daha yapıcı bir şekilde sorarsak, yazarlar nasıl oluyor da o karmaşık ve söylenmemiş taleplerini bize kabul ettirmeyi başarabiliyorlar? Çeşitli nedenlerle modern eleştirmenler yorumlamada farklılıkların değerini vurgulama eğilimindedir ve bu konuda sorumluluk sahibi, hassas okurlar tarafından yapılmış ve bu türden okurlarla yazarların ifade ettikleri tasarıları arasındaki çatışma ile ilgili sayısız örnek bulmakta hiç zorlanmıyorlar. "Hem ironi hem de çiftanlamlılık, çoğulcul konuşma ve bağımlı söylemden kaçınma yollarıdır."⁴ Bu bir ironi klişesidir ve çoğu klişe gibi kendi alanında sınırlandırıldığında yeterince doğrudur. Ancak tek sesli yorumlamaya direnerek yolunu kaybeden ironi bağımlı söylemden kaçınan ironi büyük ve kadim bir sanatın yalnızca bir dalıdır; zengin çiftanlamlı vitrini sayesinde haklı olarak övülen, yakından incelediğinde bile Muecke'un "retorik ironi" dediği ve hakkında hiçbir dikkatli okurun çiftanlamlılık namına hiçbir şeye rastlamadığı modern eserlerde bile.

⁴ bk. Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Şikago, 1968) ve Claudette Kemper "Irony Anew With Occasional Reference to Byron and Browning", *Studies in English Literature* 7 (1967): 705-19, özellikle ss. 708-11.

İRÖNİ İPUÇLARI

Hakkında bu kadar çok şey yazılmış olmasına rağmen ironiyi nasıl anladığımızla ilgili çok az şey yazılmış olması insanı şaşırtıyor. İlk sorun, yeniden kurgulamaya başlamamız gerektiğinin bile nasıl farkında olduğumuz.

Quintilian şu söyledikleriyle bu zamana dek kimseden farklı bir noktaya işaret etmedi: “[İroni] hem konuşma tarzını [bir yazar değil konuşmacı olduğunu varsayarak] hem konuşmacının karakterini hem de konunun içeriğini açığa vurur. Bu üçünden herhangi biri kelimelerle uyumsuz olduğunda hemen konuşmacının niyetinin aslında söylediği şeyden başka bir şey olduğu meydana çıkar.”⁵

Konuşma tarzı, konuşmacı ve içerik üçlüsü asırlardır sayısız retorik konulu tezde tekrarlanmıştır; ne zaman ortaya ironi çıkarsa Quintilian alıntılanır ya da yankılanır. Ancak Quintilian'ın yalnızca nutuklarda kullanılan görece basit ve öz ironilerle ilgilendiğini bir yana koysak bile açıklaması düpedüz fazla basitleştirilmiştir. Muecke yalnızca “kelimelerle uyumsuz olduğunda” bu üçlleden birini ele almanın ironiyi ortaya çıkarmak için yeterli olmadığını söylerken haklıdır, “görünürde ironik olan bir ‘konuşma tarzı’ ... sırf bir kabiliyetsizlik ya da dikkatsizlikten kaynaklanabilir; öyle olmadığından emin olmak için konuşmacı ve onun görüşleri hakkında daha çok şey bilmemiz gerekir.”⁶

O zaman siz, ben ironik bir daveti gördüğümüz anda ve genellikle de büyük bir kesinlikle nasıl tanıyoruz? Genellikle neden yapamadığımızı açıklaması da çok zor değil, örneğin neden Swift'in *Bir Fıçı Hikâyesi*'nde ironiyle hakaret arasında birçok ton-

⁵ *Institutio oratoria* 8.6.54.

Çağdaşları arasından bu sorunla en çok uğraşan Muecke'tur. *The Compass of Irony*'ye ilaveten özellikle bk. “*The Communication of Verbal Irony*” (Twelfth International Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes yayımlanmamış bildirisi Cambridge, 1972)

⁶ *The Compass of Irony*, ss. 57-58. Ayrıca bk. Norman Knox, *The Word “Irony” and Its Context*, ss. 141-161.

da dallanan tersinlemeleri arasında yolumuzu bulmaya çalışırken Swift'in bizi kazanacağı yerde birçok konuda fikir ayrılığına düşeriz. Düşündüğümüz zaman asıl kafa karıştırıcı olan aşağıdaki gibi bir parça ile karşılaştığımızda hiç sıkıntı çekmememizdir:

Geçen hafta kırbaçlanmış bir kadın gördüm ne kadar değiştiğini görseniz inanamazsınız.⁷

“İnanamazsınız” ifadesinin ironik olduğunu nasıl bildiğimizi açıklamak için şu türde sorulara cevap verebilecek durumda olmalıyız, ortada gerçek anlamda bir konuşma tarzı olmadığı zaman konuşma tarzının muadili nedir? Aslında ne ne ile uyuşmuyor? Uyuşmayan sadece “kelimeler” mi? Kelimeler kendisiyle çelişiyorsa “konu”yu nasıl biliyoruz? Ve düzmece bir temsilin kelimeleri dışında elimizde bir şey yoksa “gerçek konuşmacı”yı nasıl tanıyoruz?

Yeniden kurgulamalarımızda (eleştirel teorilerimiz ne olursa olsun) gerçekte kullandığımız ipuçlarının yeterli bir tanımını inşa etme girişimlerinden önce yaptığımız şeyin ne kadar nadir bir şey olduğunu biraz daha büyütme istiyorum. Şimdi okurun bilme ihtimali az olan iki eserden alıntı yapacağım ve ondan uğraştığı şeyin ironi olup olmadığından nerede “emin” olduğunu not etmesini isteyeceğim:

[1] Carron Works ya da Coalbrookdale gibi ilk büyük demir dökümhanelerinin geçmişi 1870'lere kadar dayanır: Howard'ın cezai reformla ilgili kitabı 1777'de ve Clarkson'ın kölelik hakkında makalesi 1785'te yayımlanmıştır. Yalnızca bir tesadüf gibi görünebilir çünkü o zamanlarda çoğu insan mekanik gücün endüstriye uygulanmasının gurur duyulacak bir şey olduğunu düşünüyordu. Ağır endüstrinin erken dönem imajı iyimserdir. İşçiler bu duruma cehenneme benzediği için değil, makinelerin onları işlerinden edeceklerinden korktukları için karşı çıkmıştır. Endüstriyalizmin içini ilk günlerinden itibaren görenler yalnızca şairlerdi...

⁷ Bölüm 9, “A Digression concerning ... Madness...”

Bu arada hayırseverlik ruhu yükseliyordu. Hapishaneler iyileştirildi, Sir Frederick Eden, *Yoksulun Durumu* isimli ilk sosyolojik araştırmasını yayımladı, diğer her şeyi gölgede bırakan ise köle ticaretinin kaldırılması hareketiydi... Ticaret 1807'de yasaklandı ve Wilberforce 1835'te ölüm döşegindeyken kölelik kendi kendini kaldırdı.

İnsanlık için büyük bir adım olduğunu kabul etmek gerekir ve İngiltere'de geliştiği için, bence İngiltere bununla gurur duymalıdır. Ama çok da gurur duymamalı. Muhafazakârlar bu konuda oldukça bencildiler ve gözlemini kendi yurttaşlarının başına gelen neredeyse aynı derecede korkunç başka bir şeye çevirdiler. Yeni endüstriyel gücünün zaferini daha yeni kucaklamışken İngiltere, Fransa ile savaşa girmişti. Yirmi yıl sonra İngiltere galipti ancak endüstriyel kalkınmasının kontrolünü kaybetmesiyle insan hayatı açısından askerî bir hezimetten daha pahaliya patlayan bir yenilgi almıştı.

[2] Muhafazakâr Viktorya yanlısı mimarlar zevkli Charrers Cathedral ve Bruges'ün çan kulesinin reproduksiyonlarını (fabrika bacaları için çok faydalı) dikmekle ve asilere ve üst tabakaya ait yalancı mermer kaplı saraylarının olduğu Westminster'in dış mahallelerindeki suyu tam çekilememiş bataklıklarını kapatmakla meşgulken toplumun mütevazı sınıfının ihtiyaçlarının herhangi bir şekilde göz ardı edildiği akla gelmesin. Yaygın endişe yüzünden neşe saçan işçi sınıfının, fabrika ve maden marazasından çok uzağa taşınması gerekti, çalışan ailelerin birçoğu iç bölgelerin ve Endüstriyel Kuzeyin bütün yarı büyük kasabalarında sağduyu ve pratik zekânın olağüstü uygulamasıyla ortaya çıkan geniş toplu konutlarda yerleştirildi. Sakinlerinin de neredeyse durmaksızın dışınü� taşınma ayrıcalığı olabildiği için, on dokuzuncu yüzyılının insanının doğa karşısındaki nihai zaferinin göze çarpan sembolleri olan bu konutların birçoğu özel asfalt kaplamalarıyla birlikte inşa edildi hatta bazen el altında bir viyadük olduğunda sahiden altında...

Sir Kenneth Clark'ın *Civilisation*'ından [Medeniyet] alınan birinci parçanın ironik olmadığından emin değilken Osbert

Lancaster'ın *Here of All Places*'isından⁸ [Her Yer Bir Yana] alınan parçanın neredeyse her sözcüğüyle ironik olduğunu söyleyen bir okur varsa benim için bayağı sürpriz olacak. “Kesinlik”, hiç kimsenin herhangi bir şeyde kesin olamayacağı söylendiğinden beri genellikle kullanmaktan çekindiğimiz bir kelime, aynı zamanda Lancaster hakkındaki fikrime uygun tek kelime, yine de hatırladığım kadarıyla daha önce onun yazdığı hiçbir şeyi okumamış ve yalnızca kitabın alıntı yapılan bölümünü okumuş o kişiyi hiç tanımadım!

Bu noktada her şeyin belirsiz olmasıyla ilgili genel ilkeleri ya da şeyleri farklı biçimde görebilecek hayalî okurları tartışmaya taşıyarak hile yapmamak önemli. “Buradaki” herkes aynı şekilde görüyor, şüpheci okur kendisine, benimle Lancaster ironik değildi iddiamda bahse girmeye ne kadar gönüllü olduğunu sorsun. Clark'ın parçasının ironik olmaması konusunda insan, gariptir ki görece daha az kesin oluyor; bir sonraki ya da ondan sonraki cümleyle kolayca ironiye dönüşebiliyor. Fakat bu olasılık Lancaster'ı göz önüne aldığımızda oluşmuyor; sonradan gelen hiçbir cümle imkân dâhilinde her şeyi baştan “düzeltmez”di. Dolayısıyla ironi düz anlamlı bir ifadeden genelde daha yüksek bir kendine güven düzeyi ortaya çıkarır.

Yüzyılımızın çok yaygın bir dogması; deneysel (“somut” veri veya “gerçekler”le sınıanabilir), analitik (apaçık ya da aksiyomsal ilkelerden mantık ve matematiksel “çıkarım”larla türetilmiş) ve geriye kalanlar yani bilişsel hiçbir değeri olmayıp bu yüzden duygu, inanç veya saf düşünce gibi terimlerle özetlenebilecek ahlaki, estetik, politik ve metafiziksel olmak üzere en fazla üç tür ifade şekli olduğudur. Bir yanda kesinlik arayışındaki titiz “bilimsel” çalışma diğer yanda *belirsiz* var. Ayrım ağırlıklı olarak yirminci yüzyıl felsefesine (örneğin Bertrand Russell'in erken dönemdeki bütün felsefi sorunları bilimsel veya mantık sorunlarına dönüştürme çabası ya da A. J. Ayer'in *Language*,

⁸ *Civilisation: A Personal View* (Londra, 1969), ss. 321-24. *Here of All Places* (New York, 1958), s. 88.

Truth and Logic'teki (1936) [Dil, Hakikat ve Mantık] "duygusal ifadelerin" bilgi iletmediği iddiası) dayanır. Yazınsal eleştiride kavram bir kere belirtildi ve tekrar tekrar engellendi.⁹ Fakat ayrıma inancın altında yatan insanlık ve toplumsal çalışmaları nicel ve dolayısıyla, muhtemelen bilimsel yapma çabalarıdır.

Lancaster'ın ironik tasarısıyla ilgili kesinliğimizi tam anlamıyla deneysel ya da analitik dile çevirebilmenin bir yolu bulunabilirdi, bundan şüpheliyim ancak, yaslandığı çıkarımların birçoğu niteliksel, duygusal ve ahlakidir. Dahası bir anlamda dâhilî olarak ifade tutarlı olduğu için kelimeler, konuşmacının karakteri ve "konuşma tarzı" arasında "uyumsuz olan" hiçbir şey yok. Quintilian'ın üçlemesindeki üçüncü sıradaki "içerik"e gelince ipuçlarımızın birçoğunun, bu durumda aynen söylenen ve içerik hakkında bildiğimizi düşündüğümüz şey arasındaki çarpışmalardan geldiğini görürüz ancak bildiğimiz şeyin temel olarak değer yargılarından oluştuğunu anlarız (reprodüksiyonlar zevkli değildi; işçi sınıfı neşe saçmıyordu; konutlar özenle inşa edilmemişti vb.). Bunların hiçbir yerleşik metotlarla kanıtlanamaz, çoğu en fazla sorgulanabilir. Yine de bunlardan sarsılmaz bir karar inşa ediyoruz.

Bu türde parçalardan yazarların anıştırdığı tasarıları hakkında fikirlerimi edindiğim süreçler, bu durumda detaylı bir gözlem ve değerlendirme için yeterince dikkat çekici oluyor. Çıkarımlarımın yolunu zaten dört aşama ve dört değerlendirme ile gözlemledim ve bence sürecin karmaşıklığının hakkını veren bir metafor geliştirdim. Ancak şimdi sıra kullanılan kanıt türlerini sınıflandırarak adımların nasıl mümkün olduğunu daha

⁹ Örnek olarak I. A. Richards'ın *Science and Poetry*'deki (Londra, 1935) bilişsel ifadeler ve duygusal ya da "sözde" ifadeler ayrımına bakınız. Bu ikiliğin, eleştirmeden kullanıldığındaki yıkıcılığı hakkındaki daha geniş bir tartışma için bk. yakında çıkacak kitabım *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent* (Notre Dame ve Şikago, 1974). Modern entelektüel yaşamın en büyük gizemlerinden biri de her muharebe alanından yenilgiyle çıkmasına rağmen bu ayrımın hâlâ sağ kalmasıdır. Yalnızca artık bir çeyrek yüzyıl yaşında olan parlak bir hamleden bahsedeceğim: W. V. Quine, "Two Dogmas of Empiricism", *Philosophical Review* 60 (Ocak 1951).

iyi açıklamaya geldi. Bu konuda söyleyeceklerimin birçoğunun bazı okurlar için fazla bariz olduğunun farkındayım. Benim için sorun değil, bir anlamda ne kadar bariz olursa “iletişim hataları” ve anlaşmazlıklarla fazla oyalandığımızı ve anlaşmalarımızı hafife aldığımızı kanıtlamam daha gösterişli olacaktır.

Faydalandığım bu ipuçlarından herhangi biri artık bir yazarın anıştırdığı tasarılarıyla ilgili çıkarım formunda ifade edilebilir: “İroniyi kastetmemişse yazarın işleri yapma yöntemi garip, saçma, münasebetsizce ya da aptalca demektir.” Dolayısıyla her ipucunun geçerli olması için okurun sahip olduğu (genellikle söylenmemiş) normlarına ve yanlış ya da doğru yazarın niyetiyle ilgili çıkarımlara bağlıdır. Retorik olarak söylersek bu normların içsel mi dışsal mı olduğu hakkında ne düşündüğümüzün bir önemi yoktur. Kısaca, sanat eserinin özerk olmasını isteyen nesnel eleştirmenler ve eserle eserin dışındaki dünyanın değerleri arasında bağlantı kurmak isteyen diğer türde eleştirmenlerin çekişmesi burada konumuz değil, en azından şimdilik. Konumuzla ilgili olan neyin içeride neyin dışarıda olduğu teknik ayrımdır: Lancaster’ın parçasında yaptığım gibi yazarın anıştırdığı normlar hakkında metnin kendisini temel alarak bütün gerekli çıkarımları yapabilir miyim (aslında endüstriyalizm ve bu konuda verili bilgiye güvenim olsa da) yoksa birçok satırda ve yirminci yüzyılın şiir, drama ve kurmacasının birçoğunda olduğu gibi yazarın olası niyetleriyle ilgili ‘dışsal’ ipuçları mı aramak zorundayım?

1. Yazarın sesindeki apaçık uyarılar

Sözlü ironilerde özellikle de diyalog şeklinde olanlarda kendiliğinden ironik olmayan, dirsekle dürtmek ya da göz kırpmak kadar doğrudan, çeşitli şekillerdeki ipuçlarını yakalamaya alışkınız. Yazılı ironide de bazen bu türde dirsekle dürtme olabilir, genelde sorunlarını kendi başına çözmeyi tercih eden okurlara sıkıntı verse de.

a) Başlıklarda. Yazar ara sıra konuşmacısının özelliklerinden birini tarif etmek için başlığında doğrudan bir yakıştırma kullanır.

Thomas Mann'ın *Felix Krull*, *Confidence Man*'i [Felix Krull, Güvenilir Adam], Ring Lardner'in "Gullible's Travels"ı [Gullible'in Seyahatleri], Bruce Bliven'in "Diary of a Warrior"ı [Bir Savaşçının Günlüğü], T. S. Eliot'ın "The Hollow Men"i [Riyakâr Adamlar], bütün bunların hepsi bize anlatıcının kelimelerinin ardındaki "gizli" niyetlerinden şüphelenmeye başlamak için kullanmak üzere apaçık bilgiler verirler. "Benim anlatıcı/kahramanım sahtekârın tekidir ve senden bu konuda destek bekliyor, benimle aynı yerde durmanı (daha yukarılarda bir yer ve yol boyunca benimle birlikte karar vermek zorunda kalacaksın) ve bir sahtekâr gibi davranıp konuşurken onu izlemeni istiyorum." "Benim anlatıcım ahmak; gel onu birlikte izleyelim", "Benimki evhamlı", "Benim konuşmacılarım riyakâr, o türde insanların inançları ve ıstıraplarından oluşmuş bir yerde ikamet ediyorlar" *Praise of Folly*, *The Dunciad*, *Memoirs of Martinus Scriblerus* [Budalaya Övgü, *Aptalus*, Martinus Yazarbozuntusunun Anıları] vb.

Böyle doğrudan, yanlış anlaşılamayacak davetler muhtemelen okuru, işleri kendi başına çözmenin verdiği keyiften mahrum bıraktığı için aslında nadir bulunur. Örneğin Lancaster'in parçasındaki gibi bir tür yoktur. Yalnızca okurların en dikkatsizleri böyle yardım tekliflerini değerlendirmekte başarısız olurlar; bir kere, okumanın ilk anlarında olan biteni anlamakta büyük fark yaratabilirler: Yeniden kurgulama yapıp yapmamaya karar vermek için ayrılan kısacık bir süreden sonra anlamın detaylarının yeniden kurgulanması hemen başlayabilir.

Ancak en iyi durumda bile doğrudan ipuçları bizim için birçok sorunu ortadan kaldırır. Felix Krull'ın güvenilmezliğinin derecesine, daha kesin olarak söylersek "riyakâr"ın ne demek olduğu, bu bağlamda ahmak olmanın bir ahlaksızlık mı bir erdem mi olduğu ve buna benzer kararları verme görevini bize bırakırlar.

Başlıklardaki uyarılar genelde daha belirgin ve daha zekice yapılır: "The Love Song of J. Alfred Prufrock" [J. Alfred Prufrock'ın Aşk Şarkısı] bize "the love song of T. S. Eliot" [T.

S. Eliot'ın aşk şarkısı] okumayacağımızı söyler. Kendi içinde açıkça kabul etmeme bizi fazla uzağa götürmez: Birçok şair birbiri ardına, kararlı ironi niyeti olmaksızın kendine mahlas edinmiştir. Fakat isim tercihi bizim için konuşmacının riyakâr adamlardan biri olduğunu ispatlayacağının ilk ipucunu verir: Örneğin "The Love Song of J. Alfred Prufrock", "The Love Song of Danny Deaver"dan [Danny Deaver'ın Aşk Şarkısı] farklı bir şiir vaat eder ancak vaatler o kadar incelikle yapılmıştır ki şiiri okuduktan sonra başlığın ne anlama geldiğini şiir başladığı anda bize aktardığından ayırmak güçtür. Benzer biçimde William de Morgan'ın *Joseph Vance: An Ill-Written Autobiography*'si [Joseph Vance: Berbat Yazılmış Bir Otobiyografi] çok açık ki Morgan'ın basit bir otobiyografisi değil, bir şekilde "Joseph Vance"ın kişisel özellikleridir. Ancak Vance, Morgan'dan ne kadar farklı olacak, *eroin*'in ve okurla yazarın ikametgâhları arasında ne kadar mesafe olacak, bunları yalnızca eseri okuduğumuzda bulabiliriz. Bu nedenle Browning'in konuşmacısını peşinen gösterdiği "Caliban upon Setebos" Shakespeare'in *The Tempest*'ini [Fırtına] bilenler içindir. İfade edilen düşüncelerin Browning'e ait olduğunu varsaymamamız için uyarılıyoruz. Ancak karmaşık bir görev olan Caliban'ın şiirdeki yeri belirleme süreci devam etmektedir.

b) *Epigraflarda*. On dokuzuncu yüzyıl ironik makaleleri ironik niyetlerine sık sık ünlü ironistlerden alıntılarla başladı. Yazar kendini, Rabelias, Erasmus, Butler ya da Swift'ten alıntı yaparak okura onlarınki kadar büyük sonuçla karşılaşacağını ilan etmiş sayıyordu. Günümüzde makalelerde böyle epigraflar kullanmak demode oldu ancak yazarın eserin konuşmacısı ya da konuşmacılarını tanıtmadığı ve bu yüzden de ardından ironik ucuzlatmanın gelebileceği yerlerde elimizde olan en temiz ipucu romanlarda ve şiirlerde hâlen kullanılmaktalar. Hemingway *The Sun Also Rises*'a [Güneş de Doğar] iki epigrafla başlar, ilki Gertrude Stein, "Hepiniz kayıp bir nesilsiniz" ve diğeri de romanın adını açıklayan Ecclesiastes alıntısı. Yazar bir daha asla

doğrudan görünmez; okuru, karakterlerin bir anlamda kayıp olduklarını görmüş olabileceği konusunda uyardıktan sonra karakterleri kendi dertlerini anlatmak üzere tamamen kendi başlarına bırakır. Ya da daha çok öyleymiş gibi yapar. Seçtiği her kelime onun adına konuşur ama doğrudan değil.¹⁰

c) *Diğer doğrudan ipuçları*. Uyarıların en açığı yazar tarafından yapılmış dolaysız bir ifadedir, William Gerhardt'nin *Futility* [Beyhude] önsüzünde yaptığı gibi: "Bu kitaptaki 'Ben' ben değilim." Lawrence Durrell, *Balthazar*'ın başında koca bir sayfayı okuru "Ben" in romanda bir nesneye dönüştüğü yani ironik olarak "tamamen hayal ürünü" olarak görülmesi gereken bir "karakter" olduğu uyarılarıyla doldurur. Vladimir Nabokov aynı amaçla *Lolita*'ya bir not düşer: "Yaratığım Humbert bir yabancı, bir anarşist ve seksi kızlar dışında birçok konuda ona katılmıyorum."

Başlıklarda, epigraflarda ya da tamamlayıcı açıklamalarda yapılan bu türde doğrudan uyarılarla ilgili unutulmaması gereken iki nokta var: Sunulduğunda reddedilmeleri aptalcadır ama görünürdeki değerleriyle alınmaları da tehlikelidir. Eserin yaptığı şeyle ilgili olarak güvenilebilir ipuçları olabilirler de olmayabilirler de. Yazar, hepimizin en baştan bildiği gibi her şeyi bir kez daha ters yüz edebilir.

Neden o zaman gerçekten yardım etmiyorlar? 1899'da Alcanter de Brahm diye biri ironistlere özel bir noktalama işareti (ç) kullanmayı önerdiği *L'Ostensoir des Ironies* [İronilerin Kutsal Kasesi] adlı bir çalışma yayımladı, "le petit signe flagellateur." Muecke böyle gürültücü bir ipucunun daima ironinin değerini düşüreceğini söyler. Ve her durumda okurun alması gereken kararı tamamen erteler çünkü her zaman *işaretin* ironik olarak kullanılmış olması ve *kelimelerin* olduğu gibi anlaşılması gerektiği ihtimali vardır.¹¹

* Fransızca, "kamçılایıcı küçük bir işaret." (ç.n.)

¹⁰ bk. *Kurmacanın Retoriği*, 1. ve 10. Bölümler.

¹¹ Alcanter de Brahm'i Muecke'un kitabından (s. 56) ve gerçek adını, Marcel Bernhardt'i Muecke'un bir mektubundan öğrendim. Muecke'un önerisi Bernhardt'in 'kendisine Alcanter de Brahmé demeliydi' idi.

Yazarın bilinçli hâlindeki zihninde bir uyarı şebekesinin ne denli karmaşık olabildiği Kenneth Burke'ün *Towards a Better Life* [Daha İyi Bir Hayata Doğru] romanı için yazdığı iki ön sözünde de kendini gösterir.¹² 1931'de kitap yayımlandığında yazılan ilk ön sözde Kenneth şöyle der:

Hikâyemde büyük bir katiyet havasında sarfedilmiş çoğu ifadenin Sir Thomas Browne'un mütedeyyin yazılarında bile söylediği gibi "tropikal" denecek bir tarzda alınması gerektiği fikrini okura aşılıamak zorundayım. Bunlar, dogmalar olaylardan önce olsa da dogmaların her zaman kesinlikle ifade edildiği şekilde okunmadığı ahlak dersi veren uydurma türlerdir. Bir gün doğru olan bir saatliğine yanlış olur, bir saatliğine yanlış olan bir an gelir doğru olur, hangi *sıklıkta* ya da ne kadar *sürdüğünü* bilmeyen biri kahramanımın müphem aforizmalarına inansa iyi olur, şunu söylemeliyim ki tavırlarında içeriklerinden daha çok samimiyet vardır. *Facit indignatio versus*, risk alarak çevirmem gerekirse: "Bir yazar bütün enerjisini uzun cümle tercihiyle saf bir öfkeye adanmalıdır." Okurun ortak bir nokta bulması imkânsız olacak kadar sevimsiz... bir kahraman... seçmek için... zorundaydım. Elbette yas tutuyor, seviniyor, yalvarıyor, nasihat veriyor, aforizma yazıyor ve azarlıyor ancak daima itici bir şekilde; ... okurun kendi kişisel ikilemlerini yumuşatmak için bilgece ve ustaca çağırdığı mizahi dokunuş birikiminden yoksundur. İnsanın öylesine umut bağlayacağı türde çok içten, ağırbaşlı, vicdanlı bir adamdır... ile meşgul olması dışında lehinde başka bir şey söyleyemem.

Bu parçayı Burke'ün kahramanına hakkını vermek için ne kadar doğrulama ya da reddetme gerektiği konusunda açık bir kılavuz olarak yeniden kurgulayabilirsiniz kesinlikle sıkı bir okursunuz, belki de Burke'ün ümitle beklediği o okursunuz. Eğer benim gibi en ince ayrıntısına kadar alt üst olmuşsanız

¹² Berkeley, 1966. İlk ön sözden alıntı, s. xv- xvii; ikinci ön sözden alıntı, s. vi- vii.

otuz dört yıl sonra yazılmış ikinci ön sözü okumak size pek yardımcı olmayacak:

Kelimeler ironik tenzilat dikkate alınmadan okundugunda kitabın başlığının yanıltıcı olabileceğini anladım... [Hikâyenin ilerleyişi “daha iyi bir hayat” yerine kötünden kötüye gitmektedir] gelişmenin gerekli bir parçasıydı.

Diğer yandan başlıktaki ironik tenzilatın da sırası geldiğinde tenzil edilmesi zorunluluğunun da bir anlamı vardır. Çeşitli yazınsal metinlerle ilgili “sembolik eylem” olarak görülen sonraki çalışmalarım beni bu kitabın kurmacamızı damgalayan birçok yeniden doğma ritüeli arasında yerini alması gerektiğine ikna etti. Ve o zaman bu olasılığı düşünmediğim hâlde sonradan, yeniden doğma temasının ne kadar açıkça ilan edildiğini fark ettim...

Onaylanmış ironistten böyle karmaşık vazgeçişlerle karşılaşınca bir korkak gibi yazarın niyetlerinin (ve elbette bu konudaki uyarılarının) bizi ilgilendirmedeği doktrinine geri dönmek için baştan çıkabiliriz; hikâyeye değil de anlatıcıya güvenirsek niyet yanılgısına düşeriz. Ya da nihayetinde bütün ironilerin kararsız olduğuna varabiliriz.

Hepimiz bu şekilde stratejik geri çekilmeleri bazen gerekli bulabiliriz ancak bizim için burada kullanışlı olmaz: Biz tamamen kasti niyetlerle ilgileniyoruz ve Burke’ün sonunda “ikna” olması ve bunun otuz dört yıl sürmesi bizim için daha önemli. Ve şimdilik Burke’ün açık uyarıların göz ardı edilebileceği uyarısını akılda tutarak daha az karmaşık örneklerle devam edebiliriz.

Erasmus, Burke’ün yaptığının birebir aynısı sakat itirazı satirik amaçlarla kullandığında ne yaparız? “Erasmus, Folly’sine [Ahmağına] *Praise of Folly*’nin kapanışında “Söylediğim herhangi bir şey sivri veya boşboğazca görünüyorsa onun Folly olduğunu ve bir kadının konuştuğunu unutmayın.” dedirtir. Başlığın kendisi bizi en başından oyunda ironi olduğu konusunda uyarır: Anladığımız kadarıyla hiç kimse kalesini aptal-

lığın övülmeye değer olduğu inancı üzerine kurmaz. Ancak ahmağın aslında aptal olduğu için kınandığı bu alıntıdaki gibi uyarıları da önemsememiz gerektiğine nasıl karar veriyoruz? Kitabı her okuyan Folly'nin birçok fikrinin Erasmus'a ait olduğunu ve birçok fikrinin de olmadığını işin başında farkedecektir. Fakat yalnızca baştaki doğrudan uyarılara bel bağlayarak asla bundan emin olamayacaktır.

Kısacası ilk türdeki gibi yazarın başlık, epigraf, ön söz ya da herhangi bir şekildeki doğrudan ifadesindeki ipuçlarına baktarsak nasıl oluyor da bizimle diğer sözlerinden daha doğrudan bir tonda konuştuğunu biliyoruz sorusunu sordüğümüzde doğrudan ifadenin en iyi ihtimalle sadece bir çıtlatma olduğunu buluruz; kendimize güvenimiz ancak diğer ipuçlarını bulduğumuzda artar. Sesin söylediği veya yaptığı çok açık bir şekilde yazarın söylemiş olduğundan emin olabileceğimiz şeylerle çelişmediği müddetçe parçanın ironik olduğunu bilemeyiz.

2. Bilinen Hata İlanı

Bir konuşmacı “tamamen inanılmaz” cehaletini ya da aptallığını ele verdiğinde gariplikler aksine görece yazarın ne yaptığını bildiğini gösterecek kadar yoğunlaşır. Birçok komedi yazarı bütün hikâyenin tonunu ayarlamak için bir başlangıç absürtlüğünden güç alır. Mark Twain'in “Baker's Bluejay Yarn”ın [Baker'ın Mavi Alakargası] hikâyesinin başında yaptığı gibi: “Hayvanlar tabii ki birbirleriyle konuşur. Konu etmeye bile gerek yok; ama sanırım çok az kişi onları anlayabiliyor. Bunu yapabilen sadece bir kişi tanıdım. Biliyorum yapabiliyordu, çünkü kendi böyle söylemişti.” Mark Twain konuşmacısının saçmaladığını bildiğini bildiğimizi biliyordu.

Konuşmacının ihlal edebileceği bu türden bilgilerin, anlaşmanın şartları dışına çıkmadan, bir sınırı yoktur:

a) *Popüler ifadeler.* James Thurber'in anlatıcısı “You Could Look It Up”ta [İstesen Bakabilirdin] bir anlık sessizlik için “Pıt çıkmıyordu.” der. Ring Lardner'in “Gullible's Travels”ının

[Gullible'in Seyahatleri] başında anlatıcı "Pekâlâ, itiraf ediyorum, takımları çekip yüksek polloi'ye karışmaya bayılıyorum." Pıt-çıt karışıklığı ve hoi polloi [Yunancada genel anlamıyla *birçok*, daha dar anlamda *çoğunluk* anlamına gelen kelime] hakkındaki çifte hata ile övünmek Thurber ve Lardner'in kendilerinin bu genel ifadelerden muhtemelen haberleri olmadığı anlamına gelebilirdi: ironik değil, sadece bilgisizlik. Fakat diğer "inanılmaz" hatalarda olasılıklar kesinliğe dönüşür: Thurber ve Lardner bizimle anlatıcılarının arkasından iletişim kurmaktadır.

b) *Tarihî gerçek*. Nabokov, *Ada*'ya (1969) *Anna Karenina*'nın ilk cümlesinin şu tersinlemesiyle başlar: "Büyük Rus yazarı o meşhur romanın (*Anna Arkadieievich Karenina*, İngilizcede başkalaştıran R. G. Stonelower, Mount Tabor Ltd., 1880) başında 'Bütün mutlu aileler az ya da çok benzersizdir; bütün mutsuz aileler az ya da çok birbirine benzer' der." Yeniden kurgulama ancak biz Tolstoy'un açılışını bildiğimizde ya da yanlış çevirene, yanlış yayımlayana (iki şaka daha) ve yanlış tarihe rastladığını, erkeksi bir soyadı ve kadınsı bir isim de cabası, bildiğimizde başlayacak. Nabokov'un bu hatalar komedisine tökezleyerek düşmüş olamayacağı çıkarımının sağlamlığı genel insani olasılıkları fikirlerimde başlar ve "tarihî" bilgi parçalarıyla perçinlenir: Nabokov da ayrıca Rus'tur, Tolstoy hakkında yazmıştır, bu tür şakalardan hoşlanır ve böyle devam eder.

David Riesman, ironik makalesi "The Nylon War" [Naylon Savaşı] 1951'de basıldığında 'Savaş'ın (uydurma tarihi çoktan geçmiş) başlayıp başlamadığını soran telefonlar ve mektuplar almaya başladığını anlatır: "İnsanların hikâyemi kelimesi kelimesine gerçek bir şey olarak alacak kadar cari olasılıklardan uzak olduğu, *The Invasion from Mars*'ın [Mars'tan Gelen İstila] bir sayfası gibiydi... Yanlış okumanın gösterdiği bu rota dışına çıkma ürkütücü."¹³

"Bugün 1 Ağustos 1951, Nylon Savaşı Birleşik Devletler, Sovyetler Birliği'yle tüketim mallarıyla topyekûn savaşa gireli

¹³ *Individualism Reconsidered* (Glencoe, III., 1954), s. 412.

“üç ay oluyor...” Hiçbir okur bu türden kontrol edilebilir, kontrol edilmesi gerekiyorsa, bir gerçeğin olduğu bir basılı metin karşısında aciz olamaz. Okur olan biteni yeterince yakından takip edemeyip “savaş”ı gözden kaçırmışsa bile bir kütüphaneye gidip 1951 Ağustos’unda gerçekten ne olduğuna bakabilir. Ama yalnızca tarihî gerçekler üzerine eleştirel bakma alışkanlığı geliştirmişse bunu yapacaktır.

c) *Geleneksel yargı*. Tarihî “gerçek”lerden konuşmak aldatıcıdır. Kararlı ironist (ve okuru) için her bilgi zerresi başka biri tarafından verildiği varsayılabildiği sürece kullanışlı gelir. Şu anda konumuz olmayan kararsız, özel ironiler veya “ekleme”ler dışında genel modalar ve inançlar (geleneksel olarak savunulan hatalar dahi) ironi okumada ezoterik ancak ayakları yere basan bilgiden daha kullanışlıdır. Fielding, *Tom Jones*’ta Bayan Partridge’i “geçmişte Xantippe tarafından kurulan asil bir mezhebin inançlı müridi” olarak tanıttığında ne Fielding ne de okurları için Sokrates’in eşi “Xantippe”in aslında cadaloz olup olmadığını sorgulamasının bir önemi yoktur, önemli olan okurların genel olarak buna inandığının varsayıp sayılamaya-acağıdır. “Asil” noktası çok da okurun bilgisine değil, daha çok geçerli yargıyla ilgili geleneksel fikirlerine bağlıdır. Bizim eski döngü; okur eğer Fielding’in, bütün okurların böyle bir bilgiye sahip olduğu varsayımında bulunduğu dair bir varsayımda bulunacağına dair varsayımda bulunuyorsa ironik yorumlama kesindir. Bu absürt varsayma inşası sonsuza kadar gidebileceği için itiraz eden olabilir. Elbette buradan sonsuzluğa doğru hareket edebileceğimiz noktanın ötesine ulaştık (ancak Fielding’in varsayımı *okurun* çıkarımı olasılığına dayanır ancak *okur* şunu varsaymalıdır...). Kararlı ironinin hiçbir yorumcusu bu kadar ileri gitmek zorunda kalmaz, 3. bölümde gördüğümüz gibi bazı ironiler gerçekten sonsuza doğru gitse de.¹⁴

¹⁴ Bu şekilde, ironi okumanın uygulanmasında, Kierkegaard’ın ironi kavramını anlamının teorisinde neden sonunda “mutlak sonsuz olumsuzluk” olarak tanımladığını anlarız. İroni, imkânı zihnimizde olduğu anda kendi içerisinde

Bu parça hakkındaki itirazı kabul etmek için itirazı yapanın yolun daha önceki bir noktasında duraklamasının yeterli sebebi olacaktır. Ve bence daima durduğu noktanın bir anlamda, tanımını yaptığım okur ve niyetleriyle yazar arasındaki geleneksel çıkarımsal ilişkiyi esas alması anlamında olduğunu düşünecektir; ironi okumada katı gerçekler yalnızca yazar ve okurun neyin katı neyin yumuşak olduğuyla ilgili varsayımlarının izin verdiği kadarıyla katıdır. Fielding'in zamanında "tarihî" Xantippe hakkındaki geleneksel bilgi artık kendilerini Fielding'le uğraşırken bulan okurların genel ve ortak bir özelliği değildir. Üniversitelerdeki her öğretmenin bildiği gibi *Amerikan* İngiliz edebiyatından farklı olarak *İngiliz* İngiliz edebiyatı her neslin en parlak öğrencileri için bile gittikçe daha uzak çünkü böyle bir "gerçek"i paylaşan bilenler topluluğu nesilden nesle küçülüyor. Xantippe geleneğinden bihaber zeki bir okurun parçanın kendisinden (birazdan tanımlayacağım başka adımları kullanarak) Bayan Partridge'in bir asil olmadığını ve "aslında" bir cadaloz olduğunu yeniden kurgulayabileceği bir gerçek. Ancak bu bile hâlâ Xantippe hakkında tarihî gerçek önceden bilinmediği takdirde elimizdeki cümleye kesin ironik tonu vermiyor.

Büyük çoğunluk tarafından savunulan tarihî yargılara bağlı çoğu ironi her şeye rağmen, *Tom Jones* okurlarının çoğunluğu için belki de çok açık olan, "Xantippe'in asil tarikatı"ndan daha

kuşku yaratır ve kuşku sürecini sonsuzluk dışında herhangi bir noktada durdurmak için içsel bir neden yoktur. "Fielding'in Bayan Partridge hakkında görüşteki ironik eleştirisinin ironik olmadığını nasıl biliyoruz?" Eserdeki başka "somut" verilerden yapılacak bir alıntıyla yanıtlanırsam elbette Fielding'in *onları* kullanmasının ironik olduğunu iddia edebilirim. Bunları ironikmiş gibi kullanmadığını, aslında o veriyi ironisiz olarak alanları ironik olarak eleştirmediğini nasıl biliyorum? Bu böyle devam eder. Ironinin ruhu eğer öyle bir şey varsa, kendi içerisinde bu türde soruları cevaplayamaz: Sonuna kadar gidildiğinde ironik bir huyla sonsuz bir çözücü zincirindeki her şey eritilebilir. Böyle bir zincire son verecek olan ironi değil, ironiyi anlama arzusudur. Ve çağımızda birçok insanın yakalandığını iddia ettiği sonsuz bir olumsuzlama dönüşüne kapılmamışsak tam da bu yüzden ironinin retorik gereklidir. Ve işte bu yüzden ileriki bölümleri "nerede duracağını bilmek" konusuna ayırdım.

eğretidir. 1964 Cumhuriyet Kongresi, San Fransisco’da toplandığında Art Buchwald kongrenin idari merkezinde yazdığı sütununa “Şimdiden muhtemelen Amerikan politik tarihinin en heyecan verici kongrelerinden biri olmuş durumda” diye başlar.

Herkes tarihteki en ruhsuz kongrelerden biri olduğunu bildiği hâlde bir grup ironi-körünün bu kadar saçma bir şeyi nasıl söyleyebildiğini soran mektuplar yazabileceği varsayılsa da pratik olarak her okur Buchwald’ın ironi yaptığını biliyordu.¹⁵ Ama şimdi artık, dokuz yıl sonra, cümleye kayıtsız kaldığı için durup düşünmesi gereken (şimdi sadece, 1964’teki hangi kongreydi? Ha, şu Goldwater’un olduğu!) ve bu konuda kesinlikle hiçbir şey hatırlamayan birçok kişi var. Okurunun böyle bir gönderiyi bileceği varsayımına çok fazla asılan bir ironist aptallık yapmış olurdu ve bundan neredeyse on yıl sonra bu bilgi tamamen gereksiz olacaktır: Hiçbir okur zorunlu olsa da şunu söyleyemeyecek: “Yazar bu kadar yanlış bilgilendirilmiş olamaz. *Herkes bilir ki...* Dolayısıyla...”

Burada yeniden düz bir şekilde gerçeğin tersini söylemenin kendisinin bile okur için ortada bir ironi olduğunu ispatlamadığını görüyoruz. Doğrunun ne olduğunun değerlendirmekten çok farklı olarak, kişinin ne türde bir bilgisizlik, hata veya yanlış değerlendirmenin insani olarak kabul edilebilir olduğuyla ilgili hesapları daima oyunun bir parçası olacaktır. Bu bölümün başında bahsettiğimiz Lancaster’ın parçasında “İç bölgelerin harika kasabaları”ndaki “geniş toplu konutlardaki” “neşeli” sakinlerin ona göre sefil, insanlıktan nasibini almamış, yapmacık, bela olduklarına karar verirken pek de düz, “ispatlanabilir” tarihî bir yanlışla bağımlı değiliz. Daha çok bir adamın,

¹⁵ Bay Buchwald bana neredeyse her ironik köşe yazısının ironi-körlerinden gelen kızgın mektupların bir yığın oluşturduğunu söylemişti. İngiliz sosyal hizmet görevlisinin bekâr babalar için yardım sağlama planını savunan bir yazı yazdığında öfke çığrından çıkmıştı: “Böyle şeylerin basılmasına İZİN verilen bir dünyanın çivisi çıkmış demektir... Şu sizin parlak fikriniz Bütçe görüşmelerinde ele alınırsa biz bırakıyoruz. [imza] Bir kız ve iki harika torunun kızgın annesi.”

hatta bu tarihî gelişmeyi savunan bir adamın, “neşeli”, “ayrıcalık” ve “oldukça fantastik” gibi kelimelerle, bu konuda mantıklı ne söyleyebileceği ile ilgili yargılara bağımlıyız. Parçanın içerdiği olgusal tutarsızlık ne olursa olsun bizim kesinliğimizi yargılamak için yetersiz olacaktır.

Ama bazen o kadar açık bir şekilde bilinçli olgusal tutarsızlıklar yapılıyor ki okurun hiçbir şey yapmasına gerek kalmıyor. Yetmişinci doğum günündeki yemekte Mark Twain konuşmasına şöyle başladı: “Hayatımda bir sürü güzel doğum günü geçirdim.” Buraya kadar bunu bir yabancı söylemiş olsaydı bunun bilerek durumu hafifseyen ironik bir cümle mi ya da sadece beceriksiz bir ortada olanı söylemek mi olduğundan emin olamazdık. “İlkini çok iyi hatırlıyorum...” ve daha önce hayatımızda Twain’i hiç duymamışsak bile artık nerede duracağımızı bilirdik.

3. Eserdeki Olgusal Çelişkiler

Önceki bölümdeki bütün örnekler bizi eserin beraberinde getirdiği, bizim yazarın, konuşmacının cehaletini paylaşıp paylaşmadığı hakkındaki tahminlerimiz üzerine kurduğumuz bilgi ya da geleneksel yargılara güvenmeye itti. Ancak içinde kararlı ironi olan birçok eser kendi içerisinde yazarın, konuşmacının cehaletini paylaşmadığını saptayabilmek için gereken bilgiyi vermektedir. Ne zaman bir hikâye, oyun, şiir ya da makale bizim gerçek olarak kabul ettiğimiz bir şeyi yansıtıp sonra bununla çelişse bize sadece iki seçenek kalır. Ya yazar dikkatsizlik etmiştir ya da bize kaçınılmaz bir ironi davetiyesi vermiştir.

Şimdi fino köpekleri tüylerini kabartarak kalkıyor

Ve uykusuz âşıklar ancak on ikide uyanıyor.¹⁶

Burada âşıkların uykusuzluğu “olgu”su asıl gerçekler ortaya döküldüğü anda şiir klişesi hicvine dönüşecektir. Böyle iki çelişen ifade olduğunda ilk sesin mi ikinci sesin mi inkâr edileceğini peşinen bilmenin bir yolu yoktur; genelde biri olmak

¹⁶ Alexander Pope, *The Rape of the Lock*, 15-16. dizeler.

zorunda ve aleyhinde çok açık bir kanıt olmadıkça, burada da olduğu gibi olasılık nihai sesin zafer kazanmasından yana.

Karar verme süreci Pope'un çoğu temelinden sarsma denemelerinde olduğu gibi kolay da olabilir zor da, ancak yakından bakıldığında, en azından bir anlığına, şaire göre âşıkların *aslında* iyi bir uyku çektiğini ispatlamaya girişirsek anlayacağımız üzere karmaşık görünecektir.

Nihai ses zafer kazandığında elimizde yalnızca "peşinen uyarma"nın tersi olduğu (yukarıdaki 1 numaralı ipucu) açık. İronik makalelerin çok büyük bir kısmının bu temel yapı üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz: (a) makul ama yanlış bir ses temsil edilir; (b) bu sesin çelişkileri sunulur; (c) sonunda görünürde konuşmacının söylediği bazı şeyleri ya da çoğunu inkâr eden doğru bir ses duyulur.

Mantıki olarak olguların ya da doğruluk iddialarının çelişmesi durumunda başka bir olasılık daha vardır: Her iki ses de yanlıştır. İroni dünyalarının bazen aslında mantığın öngördüğü varlıkların ikametgâhı olduğunu anlamak rahatlatıcıdır. Muecke "eşit derecede geçersiz iki bakış açısının birbirini hükümsüz kıldığı" ve "çifte ironi" olarak adlandırdığı bir türle ilgili müthiş örnekler verir:

*Penguenler dünyanın en güçlü ordusuna sahipti. Aynı yunuslar gibi.*¹⁷

İlk cümleyi okuyunca bir an yazarın düz bir gerçeği ileten sesini duyduğumuzu düşünebiliriz. Fakat ikincisini okumak yalnızca ilkinin yerinden etmekle kalmaz. Yazar aniden bir karar ya da diğerinin ironi olmadan kabul edilebileceği yerel lokal sahne denilebilecek şeyi aşır bizi kastedilen her iki aşırı milliyetçiyi aşağıda eşit eğlence ve küçük görme ile gözlemleyebileceğimiz söylenmemiş daha yüksek, manzaralı bir yere davet eder.

Bu türde dâhilî ve karşılıklı birbirini hükümsüz kılmalar arttığında sonunda bütün kararlılık duygumuzu kaybedip kararsız ironinin bataklığına gömülürüz. Görünürde kararlı lokasyonların

¹⁷ Anatole France, *Penguin Island* (1908), 4. Kitap, 4. Bölüm. "Penguenler dünyanın en güçlü ordusuna sahipti. Aynı yunuslar gibi." {fr}

başarıyla imhası modern edebiyatta yaygındır¹⁸ ve eleştirmenler bu tür kararsızlığın kararlı ironinin etkilerinin kararlı ironinin temel aldığı illüzyonlara göre bir şekilde daha üstün olduğunu iddia ederler. Yargısızlığın üstünlüğü ile ilgili bu türden yargıların geçerli olup olmadığından bağımsız olarak önemli olan her lokal birbirini hükümsüz kılışın ortak “bilgi” üzerindeki anlık etki ile bağlı olmasına dayanır. Anatole France’ın olgusal çatışması yalnızca, bir anlığına bile olsa, söylenmemiş mantık yasalarını ihlal etmeye izin vermeyenlerimiz için vardır: Tanımlarımız aynı anlama geldiği sürece, verili bir boyutta A, B’den daha büyükse aynı boyutta B, A’dan büyük olamaz. Buradaki ironik topluluk içinde biz katıksız dogmacılar grubunu oluşturuyoruz, France’ın diğer dogmacıların kuyusunu kazışını zevkle izlerken bile.

Dramatik ironi. Drama her zaman oyunun başlarında yazarın sağladığı, yakında gelecek ironik etkiye işaret edecek bilgiye bağlıdır. Mesela monologlar bizi oyunlardan somut gerçek olarak aldığımız şeyle, karakterlerin daha sonra yapıp söyleyeceği şeylerin ironik yeniden kurgulamasına hazırlamak için kullanılır. Sadece kendi kendine konuşmak ve böylece gelenekte biz izleyenlere güdüler hakkında baştan sona güvenilir bilgiler ileterek, Iago “Moor’dan nefret ediyorum” der ve “Hiçbir şey ruhumu memnun edemiyor ya da etmeyecek/ Onunla eşitlenene kadar kadın kadına”; ve sonra bize bütün detaylarıyla intikam planını anlatır. Bu şekilde önceden uyarılmış en ruhsuz izleyici bile Othello’ya söylediği her şeyin yalan olduğunu görmekte başarısız olmaya-caktır. Bu noktadan itibaren herkes Iago ve Othello’nun söylediği neredeyse her şeyin gerektirdiği karmaşık (ama zor olmayan) yeniden kurgulamalar için hazırlıklı olacaktır. Yalnızca edebiyat

¹⁸ Örneğin Jean Cayrol, *Les Corps étreangers* (Paris, 1959) adlı kitabında anlatıcı hayatı hakkında birbiri ardına çelişen hikâyeler anlatır; söylediği herhangi bir şeyin kabul edilebilecek geçerlikte olduğunu anlamanın hiçbir yolu yoktur. Son paragraf sürekli olarak bizden çekilen, güvenilemeyecek başka bir hayat hikâyesiyle başlar: “Her şeyi söyleyeceğim size. Yemin ederim her şeyi olduğu gibi anlatacağım. Bir kış gecesi Seine-et-Marne’nin küçük bir kasabasında asil bir ailede doğdum. Babam ... olarak görevli...” (fr)(s. 189)

eleştirmenlerinin en kurnazı Iago'nun kurban ettiği Othello'ya acımanın açığa çıkardığı ironik gerilime direnebilecektir.

On dokuzuncu yüzyılın başından beri bu türde etkinin adı olan dramatik ironi¹⁹ elbette yalnızca oyunlarla sınırlı olmadı ve monolog geleneğine bağımlı değildir. Ne zaman yazar iki ya da daha fazla karakterin diğerlerine söylediklerini ya da bir karakterin şimdi söylediği ve sonra yaptığı şey arasında bilerek karşılaştırma yapmamızı istese ortaya dramatik ironi çıkar. Her düz tutarsızlık işe yarayacaktır, özellikle de geleneksel monolog ya da güvenilir oldukları için romanlardaki mektuplaşma teknikleri.

Güvenilir oldukları ve dolayısıyla görece kolay yorumlandıkları için bu konuya burada uzun uzadıya yer vermeyeceğim.²⁰ Ancak şu iki örneğe biraz bakmalıyız, ilki bir anlamda zor olmasa da böyle etkilerin pasif okumaya izin vermediğini göstermek için, ikincisi ise bunları kolay olarak adlandırarak yazınsal niteliği ile ilgili yargıda bulunmadığımı göstermek için.

¹⁹ Muecke, s. 50. Dramatik ironi kaynakçası çok geniştir, Connop Thirlwall, *On the Irony of Sophocles*'ten başlar, The Philological Museum, 2. Cilt (Cambridge, 1833), J. A. K. Thomson, *Irony: An Historical* (Londra, 1926), özellikle 3 ve 4. Bölümler *Introduction* ile devam edip Bertrand Evans, *Shakespeare's Comedies*'e kadar gelir (Oxford, 1960).

²⁰ Etkiler elbette ki yalnızca veriler okur veya izleyici tarafından somut bilgi olarak ele alınabildiğinde daha hafiftir. Sorgulanabilecek düzeye geldiğinde dramatik ironinin etkileri zayıflamaya başlar ve yerini merak, gizem ve metafizik hayret gibi etkilere bırakır. Örneğin Faust'u okurken biri çıkıp Mephistopheles'i asıl şeytan ve operasyonlarını katıksız şeytan işi olarak alabilir; anlaşmanın mührü Faust'un geleceği ile ilgili "düz" endişe ürpertileri oluşturabilirdi. Ancak Goethe'nin görünürde başka amaçları var; çoğu okur için Mephisto hem tehdit hem de bir vaat figürü olarak çok anlamlılıkla yüklüdür ve sonuçta ortaya çıkan ironi kalıbı bu noktada anlamaya çalıştığımız şeyden çok farklıdır. bk. Hans-Egon Hass, "Über die Ironie bei Goethe", *Ironie und Dichtung*, editör Albert Schaefer (Münih, 1970), ss. 59-84: "Goethe'nin kendi kalem ne Faust'un ne de Mephistos'un kalemine benzer. Bu iki karakterin kısa yoldan bir araya getirilmeleriyle da izah edilemez. Goethe'nin kalem daha ziyade kutupsal güç alanında bulunur ki bu alan burada tek taraflı hâle getirilmiş kalemelerin karşılıklı etkileşimi ile var olmuştur." [Alm.] Goethe'nin kendi çağı içinde herhangi birine göre geç dönem modern eleştirmenler tarafından daha çok ağırlık verilen bir konu olsa da bunun gösterilebileceğini düşünüyorum; liberal romantikler için bile o zamanlar şeytanda hâlen şeytandan daha çoğu vardı.

İlk örnek Jane Austen'in mektuplardan oluşan romanı *Lady Susan*'ın başından.

1. MEKTUP

Leydi Susan Vernon'dan Bay Vernon'a

SEVGİLİ KARDEŞİM

Son ayrıldığımızda Churchill'de birlikte birkaç hafta geçirmek üzere yaptığın kibar davetinden istifade etme zevkini daha fazla reddedemeyeceğim, bu yüzden ziyaret için sen ve Bayan Vernon bu günlerde tamamen uygunsanız çok uzun zamandır ahbablık etmek istediğim bir Kız Kardeş'e takdim edilmeyi umuyorum. Buradaki kibar arkadaşlarım devam eden ziyaretimi uzatmam için sevecen ısrarlarına devam etmekte ancak misafirperver ve neşeli mizaçları benim şu andaki konumum ve zihni durumum için aşırı cemiyet içine girmeye neden oluyor; ve senin latif inziva yerine kabul edileceğim saati iple çekiyorum. O çok sevgili, kalplerinde bir yer edinmek gibi bir düşünceye sahip olacak kadar kendimi cesur hissettiğim Çocuklarının beni tanıması için can atıyorum. Kendi kızımdan ayrılma noktasında olduğum için çok yakında bütün bu metanetim ve meyvesini alacağım. Sevgili Babasının uzun süren hastalığı kızıma Görev ve şefkatin eşit düzeyde şekillendirdiği özenle ilgilenmemi mani oldu ve bakımını emanet ettiğim mürebbiyesinin bu iş için yetersiz oluşundan korkmak için çok fazla sebepim var. Bu yüzden onu, size gelirken yolumun üzerinde şahsımın bırakma şansı da olduğu Şehir'deki en iyi Özel Okullardan birine yerleştirerek bu sorunu çözüyorum. Sizi görmeye, Churchill'de kabulümün reddedilmemesinde kararlıyım. Beni kabul etmenin senin elinde olduğunu bilmek bana azapların en büyüğünü yaşatacaktır.

Minnet ve sevgi dolu Kız Kardeşin

S. VERNON.

Burada önümüzde onu tanıyan herkes tarafından sevilen ve erkek kardeşi ve onun eşi tarafından samimi bir şekilde karşılanacağı kesin olan sevgi dolu bir kardeş ve ilgili bir annenin en kusursuz apaçık sunumu var. Ya da var mı? Mektubu daha yakından okursak şüpheler belirmeye başlar. Eğer bahsettiği kadar çok seviyorsa neden onları ve çocuklarını daha önce ziyaret etmedi? Her şey sanki biraz fazla “sevgili”, “kibar” ve “çok sevgi dolu” değil mi? Ya mektup kendi kızının bakımıyla ilgili bize ne veriyor? Ya o son iki cümlede birden ton değişmesinin nedeni ne? O düz final cümlesinde buyurucu ya da hatta tehditkâr bir şeyler görüyor muyuz?

O şüphelense de yalnızca bu sözcüklerle hiçbir okur Leydi Susan'ın iki yüzlü bir tavırla yazdığında n emin olamaz ve bunun birçok yazınsal biçimde hemen, kendini ele verme olduğu fikrine atlamak için yetersizdir. Ancak mektuplarda her şey söylendiğinde yazar, Leydi Susan'a sırdaşı bir kadın arkadaşına, ruhun kabuklarını kaldıran monologa eşdeğer ikinci mektubu yazdırır:

Leydi Susan'dan Bayan Johnson'a.

Kışın geri kalanında burada sıkışıp kaldığımı sanarak yanlış anladın, sevgili Alicia'cığım. Ne kadar büyük bir yanılgıda olduğunu söylemek beni kederlendiriyor çünkü burada nadiren henüz buradan kaçanlardan çok daha hoş üç ay geçirdim. Şu anda hiçbir şey düzgün işlemiyor. Ailenin Kadınları bana karşı birleşmiş durumda [bu taşkınlıkla şimdi bütün şüpheler doğrulandı çünkü onu ilk kez resmen ve düpedüz yalan söylerken yakaladık]. Langford'a ilk geldiğimde nasıl olacağını söylemiştin; Manwaring alışılmadık şekilde evham yapmamamdan memnun. Eve doğru sürerken kendime “Bu Adamı seviyorum; Şükür, bir zararı yok.” dediğimi hatırlıyorum. Ama yalnızca dört ay dul kaldığımı aklımda tutarak tedbirli olmaya, mümkün olduğunca dilimi tutmaya kararlıydım ve zaten bir süredir öyleyim; Sevgili Varlığım benim, kimsenin iltifatını kabul

etmedim, Manwaring'inkini kabul ettim, bütün genel flörtlerden kaçındım... Sir James Martin'le yaptıklarım dışında ama ona da Genç Bayan Manwaring'den ayrılması için bir uyarıda bulundum.

Ve kendi kendini ifşalar böyle akın eder, iğrenç detaylar birbirini izler. "Haksız pozisyon"u, kayınbiraderinin evi hakkında gerçek duygularını tarif ederek konuyu bağladığında hiç şaşırmıyoruz: "İngiltere'de kapısı bana açık başka bir yer olsaydı, onu tercih ederdim. Charles Vernon'dan tiksiniyor ve karısından korkuyorum."

Herhangi bir okurun buradaki temel ironiyi kaçırmaması çok zor; 1. mektupta kendi çizdiği portresi 2. mektuptakiyle basit bir şekilde bağdaşmaz ve en tecrübesiz okur bile Jane Austen'in Leydi Susan'ın arkasından ikiyüzlü olduğunu söylediğini fark edecektir. Her zıtlık darbesinin tadını çıkarmak için sürekli uyanık olmak zorunda olduğumuz doğru. (Örneğin, Manwaring'dan bahsettikten sonra "Şükür, bir zararı yok" demesi ne anlama geliyor?) Ancak eserin başından Leydi Susan'ın maskesinin düşüşüne kadar gelişen temel dramatik ironi yorum gerektirmez: Gözü açık okur yolunu kaybedemez.

Ancak zihninde önerilen her çıkarım davetini yakalamak için uyanık olması gerektiği de bir o kadar açıktır. Yalnızca ilk mektubu her kelimesine dikkat ederek okuyan okur geriye dönük her iğrenç boyutu yakalayacaktır, hızlı okurlar giremez! Başka bir aktif katılım çağrısı biçimi daha var: İnsani acıma ve nefretimiz her detayın üzerinde ince ince çalışır. Leydi Susan kızını utanmadan ihmal eden yalancı ve ikiyüzlü biridir. Ayrıca yaşamına devam etmek için kendi ince zekâsıyla elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışan biri olarak tanımlanabilir. Jane Austen'in öncelikle kınama ikinci olarak da hayranlığın ağır bastığı tepkilerimizi bekleyip arzuladığı su götürmez bir gerçek. Şu da ayrıca çok açık ki bazı nedenlerle birçok modern okur böyle karakterlere karşı yazarın niyetlendiğinden daha az tiksinti duyar (bunun en meşhur örneği modern eleştirmenlerin sempatisini kazanan, Leydi Susan'a göre açıkça daha az kötücül olan *Mansfield Park*'taki Crawford'lardır.)

Bu ahlaki çekişmede kişinin durduğu yerden bağımsız olarak birçok okurun direnebileceği bir ironi biçimi tarafından bir çeşit ahlaki aktif katılım daveti vardır. Ve tam bir yeniden kurgulama kesinlikle kolay değildir, kolay olan ilk adım, ironilerin farkında olma hazırda olsa bile.

Yoğun bir aktif tepki doğuran aynı “kolay” açıklık birçok oyunda, en büyük dramatik ironi anlarında bulunabilir. Masanın altında saklanan Orgon’un, dindar ikiyüzlü Tartuffe’un Orgon’un karısı, Elmire’ı ayartmaya çalışırken izlemesi bütün komedi edebiyatının en iyilerindendir ancak temel aldığı ironi en koyu izleyici için bile ortada olmalıdır. Orgon’u masanın altına, izleyicinin görüş açısının odağına Tartuffe’a tuzak kurmak üzere yerleştiren Elmire’dır. Tartuffe daha ve daha iğrenç alaycı teklifler zincirine mahkûmdur, sonunda gizlenmiş Orgon’u aşağılayarak:

Adamı niye dert ediyorsun? Gün geçtikçe

Daha abmak oluyor; insan onu burnuyla yönetir.

Bizi burada bulmak onu memnun eder,

En kötüsünü görürse eğer, gözlerine inanamaz zaten.²¹

Seyre dalan Orgon’un sığınağından çıkmaması yüzünden çaresiz kalan Elmire, buraya kadar Tartuffe’un nasıl biri olduğuyla ilgili yeterinden fazla kanıtı toplamasına rağmen sonunda Tartuffe’u sahneden gönderip Orgon’un gözetleyip gözetlemediğini kontrol eder. Orgon, bir süredir bütün seyircinin ondan beklediği gibi masanın altından emekleyerek çıkar. Elmire onu hiçbir izleyicinin asla kaçırmadığı ama hiç de tadı kaçmayan bir ironiyle azdırır:

Ne, çıkıyor musun yoksa? Ne vakitsiz!

Geri git, saklan, emin olana kadar da çıkma.

Sonuna kadar dur, tamamen emin ol;

İşler somut olarak kanıtlanana kadar durmamalıyız...

Bekle ve bir şüphe kalmasın.

Balıklama atlama işin ortasına, Tanrı aşkına! {IV, vi}

²¹ Richard Wilbur çevirisinden, IV. v.

Tartuffe döndüğü an Orgon çabucak Elmire'in arkasına saklanır ve sonunda pat diye ikiyüzlünün önüne fırlar. Bu fırlama artık uzun zamandan beri beklenen bir eylemdi; Molière, Tartuffe'un boynunu ilmiğe geçirdiğini ve Orgon'un onu asmasını uzun uzun bekleyen izleyicilerin beklentileri üzerinden oynarken büyük bir hüner gösterir. Buradaki zekâ, eğer doğru kelime buysa, oyun yazarının maskenin düşmesinde olası en yüksek keyfi verecek şekilde kurgulayan biçim yeteneğindendir. İzleyicinin zeki olmasına gerek yok; yalnızca uyanık olup ahlaki olarak katılım gösterdiğinde her ironik dokunuş apaçık olacaktır.

4. Biçim Çatışması

Bir konuşmacının biçimi, okurun bir şeyi söylemenin en normal yolu olarak gördüğü herhangi bir yoldan ya da konuşmacının normal yolundan göze çarpacak şekilde uzaklaştığında okur ironiden şüphelenmelidir. Ortada, aslında iletilen bilginin dolaysız çatışması anlamına gelen, anlamların süratli bir anlık çarpışması varsa etki basittir: "Marchese del Dongo yüksek mevki sahibiydi ve bünyesinde birçok diğer iyi özelliğin yanı sıra en iğrenç para hırsını da toplamıştı..."²² Ancak bu tür çatış-

²² Stendhal, Parma Manastırı, 1. Bölüm.

Birçok eleştirmen için ironi sorunu tamamen bir biçim sorunu olduğu için en dolu kararlı ironi tartışmalarında bile yerine "decorum" ya da son günlerdeki sade hâliyle "hava" terimleri kullanılarak neredeyse ironinin adı anılmıyor. Decorum konusunda klasik ve Rönesans tartışmalarının en büyük iki ustasından biri Cicero (örneğin *Orator*, editör ve çeviren G. L. Hendrickson and H. M. Hubbell [Cambridge, 1939], 70-74, 101, 123. Bölümler ve *De Officiis*, çeviren W. Miller [Cambridge, 1947], I. 93-146) diğeri Quintilian'dır (*Institutio oratoria*, örneğin 9.3.102; 11.1.1-93). İlki "tek bir hitabet türü her davaya, izleyiciye, konuşmacıya ya da duruma uymaz" der ve bu dördüne elbette amaç fikrini ekler ya da daha doğrusu onları amaç fikrinin altında sabit bir düzeyde kontrol altında tutar. Havayla ilgili özgün modern bir tartışma için, kendisinden önceki tartışmalardan ayrı düştüğü mesafe açısından özgün, bk. Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren, *Modern Rhetoric* (New York, 1958), ss. 350-82. Maalesef bu sahte yorum, Rönesansın decorum yaklaşımlarına ve decorum'daki amacına ulaşan ya da onu yanlışlıkla ihlal eden ya da ironideki gibi bilerek ihlal eden çeşitli figürlere aşına birinin hemen fark edeceği gibi benim tartışmama da ma-

malar hiç de biçimsel değildir; bence Quintilian böyle bir etkiyi salt sözel bir durum, *mecazı* gerçek “ironi sanatı”ndan ayırmakla hata ediyor.²³ İçinde bulunduğumuz bu çarpışma “iğrenç para hırsı” ayıbı ve “iyi”nin bahşettiği övgünün çarpışmasıdır.

Tersine gerçek bir biçimsel çarpışma görünürde aynı anlama gelen esasında denk iletilerin farklı söylenme şekillerinin farkında olma üzerine kurulmuş olmalıdır. İster söylemsel ister temsili, ister düz yazı ister vezin olsun kusursuzca kotarılmış bir parçayı dikkatle okurken kişinin normalde izlenen yolda alışkın olduğu, muhtemelen içtinap edilemez ifade normlarından farklı, radikal dönüşlerle karşılaştığında ortada sezdirilmeye çalışılan bir ironi olduğunu anında fark etmelidir.

Büyük ihtimalle bu cümlede biçemime neler olduğunu fark ettiniz ve umuyorum bundan rahatsız oldunuz. Her zamanki yazma şekli me göre gereksiz abartılı kelimeler kullandığım bu tarza ani geçiş her okuru ironik bir kayma konusunda uyarmış olmalıdır, tek farkı ortada gösterilen bir ironi yerine muzip bir örnek olmasıydı. İroni hakkında aynı genel ileti birçok farklı türde biçemle iletilebilirdi: “Dikkatle yazılmış olduğu belli herhangi bir şeyi okurken biçemde tuhaf bir şeye rastladığınızda dikkat edin: ironik olabilir.” “Bazı yazarlar var ya onlara dikkat;

kul şekilde uygulanabilir. Modern ellerde bile konunun karmaşıklığının ancak birazı T. Mc Alindon ve Mark Sacharoff’un PMLA 87 (Ocak 1972): 90-99’daki Shakespeare’in, *Troilus ve Cressida* adlı eserindeki çoğu karakterin tarzını bilerek ironize edip etmediği hakkındaki tartışmada sergilenmiştir. Bence tamamen kendine has retorik bir iddiası var çünkü Bay Sacharoff’un aksine Cicero’nun bahsettiği beş değışkene bağı olarak hemen hemen her sanatın hem decorum hem de ironik olarak adlandırılabilceğı konusunda adil davranıyor (bk. McAlindon’in orijinal makalesi, PMLA 84 [Ocak 1969]; 29:43). Her iki yazar da bu tür çekişmelerde Shakespeare’in becerisinin ne dereceye kadar mercek altına alınabileceğinin farkındadır, yine de Bay Sacharoff decorum’un gediklerini Dryden’in beğenmediği ironi ya da aşırılık olarak görmektense “cüretkâr yenilikler” olarak görmeye meyillidir.

²³ Quintilian sözel mecazlar ve düşünsel sanatlar arasındaki ayrımı devam ettirmeye çalışır ancak retorisyenlerin kendi çağlarında ayrımın üzerini örttüklerini kabul eder (bk. 6.3 68;8.6. 54 ve 9. 1. 3 ve 7)

o sinsiler öyle ani iş çevirirler ki..." vb. Modern mizahçılar bu tür biçemsel kaymalarda uzmanlaştılar, *The New Yorker*'daki karikatürde hâkim karşısında ifade veren sanık: "Öyle işte gücenmiştim, yumruğu geçirdim." Mark Twain *Innocents Abroad*'da [Dışarıdaki Masumlar] Yunan Şapelini "Kudüs'te içinde Hz. İsa'nın mezarının olduğu kutsal mezar kilisesindeki en ferah, en zengin ve en gösterişli şapel" olarak tarif ederken; Jane Austen'in "The History of England"daki [İngiliz Tarihi] anlatıcısının "Joan of Arc bu dönemde yaşayıp İngilizler arasında çingar çıkardı" derken, oyunu bozan herhangi bir bilgi veya inanç parçalarının uyumsuzluğu değil, biçemsel düzeylerdeki çekişmedir.

E. B. White'ın James Agee şikâyetnamesine "aşağıya" gündelik dile doğru ve "yukarı" gösterişçi dile doğru güçlü bir şekilde kayma yaptığı parçayı nasıl eklediğini unutmayalım.

Eleştirel İkilem

Bay James Agee, *Partisan Review* için bir dizi oyunun havasını söndüren bir yazı kaleme aldı. Hele de oyunlardan biri, "Oklahoma!"yı çok kötü olduğu için görmeye bile tenezzül etmemiş. Bay Agee'nin, eleştirmeni eleştirdiği materyalle bezdirici haşır neşir olma deneyimine mecbur bırakmayan eleştirel metodu hakkında o zaman da kısa tartışmalar yaşandı. Konunun burada kapandığını sandık ancak *Partisan Review* boş durmamış bu sorunlar üzerine oturup epeyce düşünmüş...

Aslında güvendiği kaynaklardan eserin, sanatın adına hâle getiren bir eser olduğunu öğrenen bir eleştirmenin "Oklahoma!"dan neden uzak durduğunu anlıyoruz. Sözde halk sanatı kategorisine koyarak bir noktada kendini oyundan zevk alırken bulmaktan o kadar korkuyor ki bir akşam oyuna gitmekten bile çekiniyor. Vicdanlı hiçbir eleştirmen sanatsal düzeyi bu kadar açık şekilde düşük olan bir şeyden hoşlanmanın alçaltıcı deneyimini yaşama riskini almak istemez. Bu her şeyi alt üst eder. Entelijansiya "saçmalık", ayak tayası "ne güzel" dediği zaman bir eleştirmen evinde otu-

rup değerlendirmesini eseri görmeden, arkadaşlarının verdiği bilgilerle yazmalıdır.²⁴

Sondan üçüncü ve sondan bir önceki cümleler arasındaki zıtlık özellikle yetenek fışkırıyor; “alt üst eder” ifadesi gerçekten de her şeyi alt üst ediyor, ya da en azından önceki cümlenin ortaya koyduğu tersine çevrilmiş anlamları olduğu yere mıhlar.

Bilgi çelişkileri tartışmamızda olduğu gibi, son parçadakine benzer şekilde, verili bir parçanın bünyesinde kaçınılmaz olarak bulunuyor gibi görünen çelişkilere güvenmek okurun okuma eylemine getirmesi gereken bazı standartları olan söylenmemiş çelişkilere güvenmekten daha adil ya da daha sanatsaldır. Yine de belli ki bazısı kolay bazısı zor ama görünürde hiçbir norm gerektirmeyen pek çok olağanüstü biçimsel ironi vardır. Dahası tutarlılık standardının görünür ihlali bile okurun parçaya kattığından hiçbir şekilde bağımsız olmayan standartlara bağlıdır; yazar, okurun biçimsel düzeydeki ani bir kaymayı gördüğü anda tanıyacağını nasıl biliyor?

Bazı ihlaller öyle açıktan yapılır ki tanımını yaptığım karmaşık tanıma ve deneme süreçlerine dayandıkları söylenemez:

Küçük Fransızın Kolu Neden Askıda

Kartvizitlerimde diğer beyfendilerin ilgisini çekcek kelimeler yazıyor elbette (ve hepsi de baştan aşşa pembe saten kâğıttan yapılmış), “Sir Pathrick O’Grandison, Barron, 39 Southampton Sokak, Russell Meydanı, Bloomsbury Mahlesi”. Bu mükemmellik abidesi, bütün Londıra şehrinin liğderi kim diye merak edeceksiniz, o sayıs bendeniz oluyorum. Hiç şaşalamayın sakın, (şu burun kıvrımayı bırakınız) çünkü baron olmak üzere içinde yetiştiğim bataklıktan çıkıp beyefendi olduğum altı haftanın her santiminde, şahsım Pathrick eğitim ve yol yordam öğrenmek için yüce bir inparator gibi yaşadı. Ah! Dansçıları izlemek için iki dirhem bir çekerdek giyindiğimde veya Hyde Park’ta üstü açık lüküs

²⁴ *The Second Tree from the Corner*’dan (New York, 1962), s. 154.

faytonuna bindiğinde iki gözünüzü de Baron Sir Pathrick O'Grandison'ın üzerine dikerseniz ruhunuz huzur bulmaz. Ama sahip olduğum o koca şekilli omuzlarım yüzünden bütün hanfendiler bana tutuluyor.

Burada Poe'nun kullandığı İrlanda aksanı bizi anlatıcının budalalığı konusunda uyarır. Fakat henüz kendisinden başka hiçbir şeyin kanıtı olacak durumda değildir: konuşması “düşük standart” tır. Bir yazar pekâlâ cahil bir aksanla konuşan bilge ya da iyi bir adamın da portresini çizebilir, Mark Twain'in Huck ve Jim'in cahil konuşmalarıyla “zenci Jim”in iyiliğini gösterdiği gibi. Üzerine düşünürüz ya da düşünmeyiz ama aksan bizi Poe'nun kendi sesiyle konuşmadığı gerçeği hakkında uyarır ve dolayısıyla bu budala adamın bizim diğer davranış ve konuşma standartlarımızı çiğneyerek kendisini birçok şekilde ele vereceğine hazırlar. İlk cümledeki cafcamlı kartvizitlerinin verdiği saçma gururu ve unvanını tarif etmek için seçtiği “ilginç” kelimesi bile onu ele veriyor.

Alıntının sonuna doğru herkes bütün hanımefendilerin konuşmacıya âşık olmadığından emin olur, aslında kendisiyle ilgili iddialarının birçoğunun tersi çıkmıştır. Kısaca söylemek gerekirse parçanın ironik olması okurun Poe ile paylaştığı biçimsel normları ihlal ederek şüphe götürmez şekilde meydana çıkmıştır. Poe'nun durduğu kendi yeri çıkarsama süreci yeterince girift olsa da okurların ilk adımları atmada başarısız olduklarını düşünmek zordur.

Pekâlâ, o zaman neden bu yalancı ve palavracı adamın söylediği her şeyi reddetmiyoruz? Kendisine bir baronet payesi kaldığını söylediğinde neden ona inanıyoruz? Yukarıdaki alıntıdan bir sonraki cümlede boyunun bir metre seksen dokuz santim olduğu söylediğinde yalan söylediğinden neden emin olamıyoruz? Neden o zaman aşktaki rakibi, “küçük Fransız”ı yalnızca “bir metre kadar” diye tarif ederken ona inanmayı reddetmiyoruz? Sanırım bu tür sorular yalnızca biçime bakılarak asla cevaplanamaz.

Poe'nun başka bir hikâyesi, "The Man That Was Used Up" [Harcanan Adam] şöyle başlar:

Bu hakikaten yakışıklı adam, Brevet Brigadier-General John A. B. C. Smith ile ahbablığımız ne zaman, nerede başladı tam olarak hatırlayamıyorum. Eminim bir beyefendi tarafından tanıştırıldık, kesin çok önemli bir konu hakkında bir yerlerde düzenlenmiş bir toplantıda tanıştığımızı iyi hatırlıyorum, evet evet adını gizemli bir şekilde hatırlamadığım bir beyefendi bizi tanıştırmıştı. Aslında tanıştırılmamız benim tarafımda belli bir zaman ya da mekân izlenimini engelleyecek şekilde işleyen gergin bir huzursuzluk içinde gerçekleşti. Bünye itibarıyla gergin biriyim zaten, bu bizim ailenin kusurudur ve benim de elimde değil. Özellikle herhangi bir noktasını kavrayamadığım en ufak bir gizemin belirmesi beni anında acınası bir sıkıntıya sokar.

Sen öyle yazmıyorsun; ben öyle yazmıyorum; Poe, kendi sesiyle, öyle yazmıyor. Sadece Poe'nun anlatıcısı öyle yazıyor ve hikâyesindeki her şey bu yüzden aynı materyalle Poe'nun dehşet etkilerinden ziyade mizahi etkilerle renklenmiştir. Bunu kanıtlamamız istense sıkıntıya gireriz. O zaman kesinlikle E. B. White'ın parçasıyla en azından bir adım daha gitmemiz, Poe'nun şu, şu ve şu parçada radikal biçim farklılıkları olduğunu göstermemiz gerekiyor. Fakat bizden kanıt isteyen ısrarla "Poe'nun burada yalnız ve yalnız bir kereliğine en beğendiği biçimde yazmamış olduğunu nasıl biliyorsun?" diye sormaya devam ederse tartışmada bazı çevrelerde tamamen itibarsız olarak görülen bir çizgiye geliriz: "Hayat ve edebiyat tecrübem Poe'nun 'gergin' biçimini, tedirgin edilmiş konuşmacısını absürt gerginliğinin tipik bir özelliği olarak yetenek ve vaatlerin enerjisi ve birikimiyle görmemizi istediğinden şüphelenmek benim için imkânsız." Tam ikna edici olmasa da, ne şanslıyız ki, eleştirel baskı ciddi oranda arttığında bir sonraki bölümde karşılaşacağımız iddiaların daha ileri savunmasına geçebiliriz.

Kararlı ironide biçemsel ipuçlarının en bariz kullanımı bir yazarın başka bir yazarın biçemiyle alay ettiği parodide bulunur. Hiçbir ironi türü deneyimli ve deneyimsiz okur arasındaki farkı daha acı verici şekilde dramatize edemez. Orijinal ve gerçekten ustaca yapılmış bir parodi arasındaki zıtlıklar belirsizdir ki onları açıklama çabaları gerçek inceliklere diğer ironilerin açıklamalarından bile daha az uygun görünebilir. Parodi normal olarak “ironi” olarak düşünülme de tanımımızdaki hâliyle ironiktir: Yüzeydeki anlam reddedilmeli ve yeniden kurgulama tarafından başka acayip “yüksek” bir anlam kurulmalıdır. Yeniden kurgulamanın üzerine oturduğu temeller yalnızca biçemsel olmamalıdır; iyi parodiler genelde biçemleri olduğu kadar inançları da parodileştirir, aynen Max Beerbohm’un Kipling ve James’le yaptığı gibi:²⁵

P.C.,X,36

Yazan R*d**rd K*pl*ng

O zamanlar Kanun namına,

Tasmam sıkı!

İttim onu, bezene kadar sarstım!

N'apabilirdi, n'apsaydı? Pekâlâ,

O zaman işte onu güzelce azarlamak zorundasın

Ve sonra cop cop coplamak işi görür

POLİS KARAKOLU MANİLERİ

Noel arifesini Kulüp'te, Âdem'in belli başlı seçkin oğullarının arasındaki büyük bir tartışmasını dinleyerek geçirdim. Sonra Slushby lafa girdi. Slushby gazetelere yazan ve onların “YARDIMSEVER”liğinin sadık bir hizmetçisi. Slushby söz aldığından adamlar ertesi sabah erkenden kalkacaklarını hatırladı.

²⁵ Her iki parodi de Max Beerbohm'un *A Christmas Garland* kitabından (Londra, 1912), ss. 3-4, 13-14.

Eve giderken yolda oldukça keskin bir köşede sokaktaki normal posta kutularından daha sert bir şeye çarptım. Toparlanıp kendime çeki düzen vermeden epeyce yıldız gördüm. Sonra engelin ne olduğunu algıladım.

Kaldırımın kenarındaki oluktan şapkamı alıp tatlı tatlı “İyi akşamlar, Judlip” dedim. “Yasaları çiğnedim mi, Judlip? Çiğnediysem sessizce geleyim.”

X,36 “Yatma saatin” diye homurdandı. “Senin Babalık merak edecek.”

Can ciğer arkadaşşımdan! Acıdı.

TAM ORTADAKİ ZERRE

Yazan H*nry J*m*s

Ona göre, yakın geleceğe bir bakış atıp utanarak geleceğe dair bu dönemi olduğu yerde bırakıp devam etmeye çalışıyormuş gibi bir histi. Ama şeytanın hangi deliğinde bırakmıştı bunu? Bu şüpheci şuur, arkadaşımız için, bu sabah o kadının “ufuk” dediği, kendisiyle arasında korkutucu nitelikteki şafağın üzerindeki figürlerin ana hatlarını belli edecek kadar kesin ve net değildi. O zaman zarfında oldukça kalabalık bir “serseri” grubunun karşısına çıkıvermişti, serserilere cevap verme işi onun görünürde kaybedecek hiçbir şeyi yokken çok büyük bir kayıp yaşayacakmış gibi bir alışkanlığıydı, arada sırada “neden” verir gibiydi. Ah ve elbette her zaman ödöl verirdi; çekici şeyleri, anlık tanımları, sınır tanımayan vaatleri seyrederek ruhunun pencerelerinden hep özgürce geçirdi. Ama yazıyı asıl iyileştiren ona daha ziyade bazen sıradaki göreviyle ilgili şiddetli tutkusuyla neredeyse elle dokunulabilir bir ürperti hissettiği kutsala hürmeti olmayan ışığın altında ifadesiz bir şekilde belirmesiydi.

Buradaki ironiyi görmekte bir sıkıntı yaşanmaz. Beerbohm başlıklarda her bir parçanın parodi olduğunun bariz bir şekilde

ortaya koyuyor. Hiç Kipling ya da James okumamış bir okur gerçek olmayan bir konuyu gerçek bir konuya çevirmenin keyfini orijinallerinin nasıl olduğunun çıkarımını yaparak alacaktır. Tam bir tatmini ancak iki kurbanı da orijinalinde okumuş olduğumuzda yaşarız; yalnızca Beerbohm'un uygun bir taklide ulaşabildiğini bilirse savaş baltasıyla hangi mükemmel darbeleri yaptığını ayırt edebilir ve dolayısıyla kıyımın tadını tam olarak çıkarabiliriz.

İçerden birileri olarak edindiğimiz bilgilere dayanarak parodi biçem yoluyla ortaya çıkarılan ironiye çok benzer. Poe'dan aldığımız iki örnekte de olduğu gibi yalnızca yazarın nasıl yazıldığında konuşmacısının yazma şeklinin dışarıda tutulabildiğine dair anlayışına inanmak için iyi sebeplerimiz olduğumuz zaman kendimizden emin olabiliriz. Ve Beerbohm'un parodilerindeki gibi dalga geçildiğinden emin olsak bile böyle nüansları yakalamak için özel bir deneyime sahip olmak zorundayız. Bu, böyle özel zevklere kendimizi hazırlayabilmemizin tek yolunun geniş çapta okuma yapmak olduğunu söylemenin başka bir yolu. O zaman diğer ironilerde olduğu gibi parodinin de ahlaksız bir seçkincilikle ve bir züppe oyunu olmakla suçlanması hiç de şaşırtıcı değildir. Bilenlerin oluşturduğu çember gerçekten de genelde küçük ve oldukça yüksektir.

5. İnanç Çatışmaları

Sonuç olarak ifade edilen inançlar ve tutunduğumuz, *ve yazarın tutunduğundan şüphelendiğimiz* inançlar arasında tartışmasız bir çatışma gördüğümüz anda alarm durumuna geçeriz.' Sonuçta ortaya çıkan ironileri en açık şekilde düz bir yazının ortasında inanılması güç bir parça olduğu zaman görebiliriz. Sıradaki parçada Bertrand Russell "The Sense of Sin" [Günah Hissi] hakkında yazıyor ve birçok paragraftan beri hiç ironi kullanmamış durumda.

"Vicdan" kelimesi aslında birbirinden farklı birçok anlamı karşılar; bunların en basiti ortaya çıkarılma korkusudur. Sen, okur, eminim ki, bu zamana kadar tama-

men masum bir hayat sürdürün ancak belli bir zamanda ortaya çıktığı takdirde ceza gerektiren bir davranışta bulunmuş birine sorarsan, ifşa eli kulağında olduğunda, sorgulanan kişinin tövbe etmiş olduğunu göreceksin. Bunun profesyonel hırsızlığa uygulanabileceğini söylemiyorum...²⁶

Russell'ın ikinci cümlede ironik olduğunu nereden biliyoruz? Ani bir şekilde sarsak, virgül yığını bir biçime kayma bize bu konuda çok da yardımcı olmuyor (ikinci cümledeki “sürdün” yerine “sürmedin” koymayı deneyin). Cümlenin düz bir şekilde hiç kimsenin masum olmadığı anlayışımızı ihlal etmesi ve yalnızca bir aptalın okurların kendilerinin masum olduğuna inandıklarına inanabileceği hiçbir şeyi kanıtlamaz. Russell aptal değilse ya da bütün okurlarının aptal olduğuna inanmıyorsa burada bizimle eğleniyor: Senin hakkında konuşuyorum, okur, seni muaf tutarmış gibi yaparak.

Çıkarımın yapısı bilgi çatışmaları ve biçim çatışmaları analizimizde bulduklarımızla birbirine denk. Ortada okurun reddetmesi beklenen varsayımlara (okurlar muhtemelen masumdur ve kendilerinin masum olduğunu düşünürler) dayalı düz anlamlı bir cümle var; o zaman daha sıkı bir zemine (bütün insanlar kabahatlidir ve büyük ihtimalle kendilerinin de kabahatli olduklarını düşünürler) kaymalıdır. Bu zeminde yeniden yazılan ifade çeşitli nüanslarıyla birlikte şuna benzer bir şekilde kurgulanabilir: Sen de ben de biliyoruz ki biz dünyanın bilge adamları, sen de cezayı gerektiren bir şeyler yaptın, aynı benim de o şeylerden yapmış olduğum gibi.” İlk kez doğrudan bir dille basitçe verilemeyecek bir yeniden kurgulamaya rastlamıyoruz; Russell bütün bunlar açık bir şekilde söyleseydi kendi aklının varsayımına sinirlenir ve bizi sinizmle suçlaması yüzünden onu suçlardık. Ancak ironik biçimde, ifade bahsedilen ve masum bir hayat sürmüş olduğunu iddia eden hırsızlara karşı bizi yazarla birleştirir.

²⁶ *The Conquest of Happiness* (Londra, 1930), 7. Bölüm. Signet Key Books (New York, 1951), s. 58.

Bu türden yeniden kurgulama ve daha önce gördüğümüz arasındaki fark o zaman süreçte değil sonuçların üzerine inşa edildiği çatışan zeminlerle ilgili kişinin emin olma derecesindedir. Çoğumuzun gerçekler veya bilgi diye adlandırdıkları girişken Sokratik bir soruşturmacı tarafından “inanç”a indirgenebilse de burada genelde çoğu kişinin tartışmaksızın hem fikir olduğu şeyleri ele alıyoruz. Şimdi insanların, üzerine kavga ettikleri şeylere geldiğimiz ve bu yüzden daha çok gözden kaçan ya da bulunduğunda farklı yorumlanan ironiler bulmaya çalışacağız. Okumamıza karşı çıkıldığında açıkça hem eleştirel hem de tarihî bir sorunla yüzleşiyoruz demektir: bu bağlamda bu satırın ikna edici bir okuması ne olur (4. Kısımda döneceğimiz soru) ve belli bir zamanda belli bir kişinin inanmaya daha meyilli olduğu şey nedir? Tarihî sorgulamada kanıt için bastırılınca yoğun bir araştırmanın sonucunda bulacağımız şey Russell’ın hiç bir yerde dümdüz bir şekilde kendi iddiasıyla çelişmediği ve dolayısıyla iddianın genel mantıksızlığına geri dönmek zorunda olduğumuzdur. Uygulamada uzlaşma arayışı buradaki gibi verili bir yazarın muhtemelen inandığı şeyin ne olduğu hakkında olunca kolayca elde edilebilir ya da Chaucer’in ironisi hakkındaki son zamanlarda yaşanan bazı zıtlıklarda olduğu gibi düşünürlerin nesillerdir yürüttüğü çalışmalara rağmen hâlâ ulaşılmamış olabilir.

Mantıksızlık. Her okur mantıklı olanın ne olduğunu bilir ya da bildiğini düşünür. Normal akıl yürütme süreçlerinin ihlali başka inanç ve bilgi ihlalleriyle birebir aynı manipülasyonlara maruz kalacaktır.

“St. John ‘Aptallık etme’ diye cevap verdi. ‘Amerika’da kimse tecavüze uğramadı. Ne sanıyorsun burayı sen barbar Orta Çağ ülkesi mi?”²⁷ Burada tabii ki bilgi ihlali var: “Herkes biliyor ki” Amerika’da tecavüzler yaşanıyor. Ancak daha çarpıcı olan bir şeyin varolup olmadığı ile ilgili normal karar ver-

²⁷ Calder Willingham, *Geraldine Bradshaw* (Londra, 1964), s. 98.

me yollarının tersine çevrilmesidir. İleri bir uygarlık hakkında soyut fikirlerden gerçekte o uygarlıkta ne olup bittiğiyle ilgili sonuçlara varan akıl yürütme konuşmacının söylemek istediğinin tamamen tersidir ve “söylediği” şeyin bir anlamı olduğuna gerçekten inanmanın imkânsızlığı ironiyi açığa çıkarır.

“[Hayvanlarla konuşabildiğini] biliyorum çünkü kendisi bana öyle söyledi.” Bunun gibi dramatize edilen her mantıksız çıkarım bizi bir yeniden kurgulama eylemine çivileyecektir. Herhangi bir lokal yorumlama gibi yeniden kurgulama kararlı olabilir de olmayabilir de. Bilinçli yapılan bir mantıksızlık elbette bir karakterin yanlış fikirleri ile ilgili bir ipucu ya da şeylerin saçmalığını ilan ederken yazara katılım daveti olabilir. Samuel Beckett’in *Watt*’ı şöyle başlar:

Bay Hackett köşeyi dönüp yanıp sönen ışığın altında biraz ötedeki koltuğunu... gördü. Büyük ihtimalle belediyenin ya da kamunun malı olsa da bu koltuğun kendisine ait olduğunu düşünüyordu. Bay Hackett’in hoşuna giden şeylerle ilgili genel tutumu budur. Ona ait olmadıklarını biliyordu ama ona ait olduklarını düşünüyordu. Kendinin değildi biliyordu çünkü hoşuna gidiyordu.²⁸

Son cümledeki dilbilgisi bozukluğu bilinçli olsun ya da olmasın (kayıp nesne, “onlar” yazarın Fransızca yazdığı versiyonda geri gelir) burada bir mülkiyet sorununa duygusal bir kanıtla çözüm getirmenin düz bir akıl yürütülemeyişini görüyoruz. Sağlam bir araştırma olmaksızın, belki o zaman bile çok uzak bir ihtimal, yazarın mantıksızlığının tasarlanmış bir hata mı yoksa dâhilî bir şey mi olduğuna karar veremeyiz. Bay Hackett evrensel bir doğru keşfetmiş olamaz mı? “Şu içinde yaşadığımız dünyada tutunduğumuz şeyleri kaybedeceğimizin kesin işareti bizim onu saklama isteğimizdir, bizim değildir ve zaten bu mümkün de değil, ‘bizim’ olamaz *çünkü* bizim hoşumuza

²⁸ *Watt* (Londra, 1953), s. 5.

gidiyor.” Russell ya da Mark Twain’de olduğu gibi kararsız ironilerde süreç böyle başlar fakat nerede biter?

TÜRE DOĞRU: BAĞLAMDAKİ İPUÇLARI

Bazı ironik saldırılar genellikle bazı olası okurların gerçekten tuttuğu pozisyonlara doğru yönelir (aksi takdirde saldırmanın bir anlamı yoktur) ve ironistin avukatlığını yapıyormuş numarası yaptığı şeyi yazarlar genelde bütün ciddiyetleriyle gerçekten savunduğu için ironi bütün okurları her zaman aldatamasa da hiç kimsenin bu sıkıntıyı yaşamaktan kaçınmaması pek şaşırtıcı değildir.

William H. Whyte’ın ilk kez *Fortune Magazine*’de çıkan “The Case for the Universal Card”ında [Evrensel Kart Konusu] ironi görmeyen bu okurlara ironik tartışmayı nasıl açıklayabiliriz?²⁹ Bu işte ihmalkârlık büyük rol oynuyor; insanın bütün kelimelere aldanıp en baştan şüphelenmemesini anlamak zor.

EVRENSEL KART KONUSU

Yazan Otis Binet Stanford

Evrensel Kart açılımı hakkındaki yanlış anlamalara açıklık getirme fırsatı yakaladığım için mutluyum. Bir nedeni bunda benim de payımın olması. Mütevazı katkımın takdir edilmesi ziyadesiyle gururumu okşadı; yine de başlarken asıl övgüyü hakedenlerin ortaklaşa bir şekilde kişisel emekleriyle iş arkadaşlarım olduğunu açıkça ortaya koymam gerekiyor. Esasen tek yaptığım şey zaten kullanılan teknikleri bir araya getirerek mantıklı açılıma yaymaktı.

Planın gözüpekliği kimilerini rahatsız etti. Amerikan iş dünyasında çalışanlarının hayatlarının ve kişiliklerinin büyük bir kısmının firmaların ilgi alanına girmediğini savunan, insan ilişkilerine karşı *laissez-faire* tutumuna sahip birçok personel mevcut. (Bunu söy-

²⁹ Nisan, 1954.

leyerek kabalık etmek istemem ama FORTUNE dergisinin sayfalarını damgalayan da bu tutumdur.) Bu beyler, korkarım ki, semantik suçlularıdır. Evrensel Kart sistemi örneğin şu anda iş dünyasında kullanımda olan idari seçimler ya da eğitim programları kadar “demokratik”tir. Bunu eleştirel bir amaçla söylemiyorum; kadrolarında kolejli olmayan ve psikolojik testler sonucunda firma yaşamına uygun bulunmayanları izlemek firmaların sorumluluklarından biridir. Ancak süreç bence, bu gerçekleri cilalamaktansa bu kişileri açıkça bilgilendirir ve böylelikle gelecekleri için bilgi donanımlarını yükselterek daha iyi hizmet verecek şekilde işleyecektir. Evrensel Kart planı cüretkâr olabilir ancak içinde baştan savma bir duygusuzluk da barındırmıyor.

Ani Bir İggörü

Yeni ufuklar açan bu fikir başıma Newton’un elması gibi değil, monoton bir kaza gibi geldi.

Olur da sonlara doğru dikkat çekmeyen bir dipnotta gerçek açıklanana kadar yazarın aslında Whyte olduğunu bilmiyorsak büyük ihtimalle hiçbir biçimsel ipucu yakalayamayacak ve ortada hiçbir gerçek ihlali olmayacaktır. (Herhangi bir yazarın adının Otis Binet Stanford kadar derin zekâ testleri içermesi elbette çok olası değil ancak herkesin bildiği gibi öyle bir adam olabilir de.) Böylece her şey inanca bağlanır. Yazar “personel işlerindeki arkadaşlar”ının zaten kullandığını söylediği teknikleri güçlü bir şekilde onaylar; çalışanın hayatı ve kişiliğinin her kısmının “firmanın sorumluluk alanına girmesi” gerektiğini ve başkan seçimlerinin ve eğitim programlarının “demokratik” olduğunu düşünüyor. Okur da böyle düşünüyorsa ironiyi nasıl fark edecek? Whyte elbette daha aşırı absürtlüklerini bilerek sonrası için saklıyor ve *Fortune* okurlarının çoğunun paylaştığı inançlara dönerek işleri daha da ilginçleştiriyor:

Pennsylvania yemekli vagonunda Washington’dan dönüyordum. Oldukça aydınlatıcı bir personel çalıştayın-

dan yeni çıkmış, garson hesabı uzattığında çözemediğimiz sorunlar üzerinde düşünüyordum. Bütçe yetersizliğim ortaya çıkınca çek bozdurma niyetiyle başgarsonu çağırıp cüzdanımdaki bütün kartları gösterdim.

Daha önce bu kadar çok kart taşıdığımı hiç fark etmemiştim. Teker teker dışarı çıkardıkça envanter büyüdü. Yığında (1) işletmeci lisansı, (2) ruhsat, (3) mühürlü fotoğramının olduğu şirket kimlik kartı, (4) sosyal sigorta kartı, (5) havayolu seyahat kartı, (6) kasko belgesi, (7) AAA kefaletname kartı, (8) Kirkeby Otelleri Kartı, (9) Hilton Otelleri Kartı, (10) Sheraton Otelleri Kartı, (11) Birleşmiş Sağlık Hizmetleri, (12) kan bağı kartı.

Her şey bir yana zor bir durumdayım. Başgarsonun nezaketi yemeğin standardı kadar yüksekti ama üstümdeki kartların hiçbirinin bunu karşılayamayacağını bana açıklamak zorunda kaldı. Hiçbiri Pennsylvania'nın hesap sistemiyle uyuşmuyordu. O sırada aklıma bir fikir geldi. *Bütün amaçlar için tek bir master kart, neden olmasın?*

Her şey yerine oturmaya başladı. Daha çok düşündükçe kartın avantajlarından en küçüğünün günlük hayat uygunluğu olduğunu anladım. Asıl vaat başka tarafta duruyor. Evrensel Kart'ın tek hareketiyle kurumsal yaşamın nihayete ermemiş bütün önemli sorunları çözülebilirdi.

Öyleyse derinlemesine düşünmeden okuyup gittiği zaman görece kalifiye okurların bile nasıl ciddi kayıplar vermeden bu noktaya varabileceğini görmek hiç de zor değil. Bir kere uzlaşmaya varıldığında bunu kırmak için çok büyük bir darbe gerekir artık. Yine de bütün hikâyeyi bilen ve parçayı yavaşça okuyan biri için bu amaçla yer verilen darbelerin sayısının hiç de azımsanamayacak oranda olduğu gözlemlenebilir. Ancak Whyte'ı dümdüz alan okurun şu aşağıdakilerin de hepsini kabul etmesi gerekir:

... günümüzde kullanılan bu deneme yöntemlerinin farkı... kayıtların birbirinin yerine kullanılabilir olmasını önler. Her yöntem uygulayanın kişiliğinde bir gözetleme deliği kadar değerli olsa da bu standart eksikliği her başarılı kurumun yeni baştan insandan başlaması gerektiği anlamına gelir...

Evrensel Kart sistemi çatısında... [çalışanlar] kurumla bağlarını kesemezler. Fiziksel olarak başka bir işe geçebilirler, bunu önüne geçmenin bir yolu olduğunu sanmıyorum ancak nereye giderlerse gitsinler kart ve yılların denetleme ve sınama birikimleri ve ... koşulları altındaki tutumları peşlerinden gönderilecektir. Kurumun kendisine sadık kalacaklardır.

Bu gözetlemenin ve deneme süresi bursları gibi motive edici şeylerin sonucu olarak devamlı yenilenen potansiyel kart sahiplerinden oluşan havuzu sağlama almış oluruz. Böylece kendisinin kartı olmasa da bir ebeveyn bir gün çocuklarından birinin onlardan biri olduğu hayalini canlı tutabilir.

Yeni gelenleri kabul ederken bir yandan devam eden üyelikleri budayabiliriz. Sistemde kararlı hiçbir şey olmaz ve birisi kabul edilebilir oranın altına düştüğünde kartını iptal ederiz. Bu, ilgili kişilere sert gelebilir ancak bu kişiler yalnız, mistik, bilmiş fitneci insanlar olabilir yani kurumların hiç de istemediği türden kişiler olabilirler.

Sonunda, Big Brother'ın otoriteryen versiyonunu tamamladıktan sonra Whyte bize neredeyse aşırı bariz kaçacak itirazcılığı verir:

Evrensel Kart sistemi her şeyden önce bizi otoriteryenizmden korumalıdır. Benimle çalışanlar 1984'ten, Big Brother ve onun gibi gücü eline alan diktatörlerin olasılığından bile hoşlanmıyorlar. Big Brother gibileri ancak parçalanmış, dağınık ve lidersiz toplumların olduğu yerlerde başarıya ulaşabilir. Ancak Evrensel

Kart'a geçilirse Big Brother ve onun yandaşları yönetici koltuklarına oturamazlar. Zaten biz orada oluruz.

Buradaki dâhilî ipuçlarının ancak inançları Otis Binet Stanford'unkilerle noktası noktasına uymayan okurlar için işe yarayacağını görebiliriz. Whyte'a yazıp kendi işlerinde planını uygulamak üzere planın detaylarını geliştirmek için yardım isteyen okurlara belki de en sonda "Otis Binet Stanford, *Fortune* dergisi editörü William H. Whyte Jr'ın mahlasıdır." dışında doğrudan ipuçlarını atladıklarına anlatamayız. Ancak bu bile içeriği reddetmek için yeterli değildir. Ve burada genel erişime açık bir verinin ihlali de söz konusu değil. (Whyte daha sonra Westinghouse Electric'in kendisinin önerdiğinden çok da farklı olmayan bir kartı zaten geliştirmiş olduğunu öğrendi.) Aleni biçimsel saçmalıklar olmamasına rağmen iş dünyasına ait dilin çok güzel ironik taklidini yapmıştır. Okur başka ne yapabilirdi?

Belli ki aşağıdakine benzer iki teste bel bağlayabileceğini düşünüyordu:

a) Bu ahlaki ve entelektüel pozisyonla ilgili deneyimim nedir? Saygı duyduğum birçok insan burada ortaya attığım şeyi ciddiye alıyor mu? Öyleyse ironi ihtimali azalmış ama tam olarak ortadan kalkmamıştır. Elbette bu benim zamanım ve sınıfımın kazalarına bağlı oldukça sarsak bir test.

Whyte'in alaycı iddiası bu teste tâbi tutulduğunda çelişkili sonuçlar doğurur. Kart kendi içinde baştan sona "rasyonel", tamamen inanılabilir, her yerde kullanılabilecek bir uygulama. Karta itirazlar her mantıklı insan için bazılarımıza geldiği kadar aleni değildir; aslında Whyte kendini *The Organization Man*'de [Düzen Adamı] böyle bir kart ve kartın temel aldığı bu testlerin kendileriyle ilgili iddia edilenlerin üstesinden geleme-yeceğini uzun uzadıya tartışırken bulmuştur.³⁰

³⁰ *The Organization Man* (New York, 1956), 14. ve 15. Bölümler. *Punch*'ta "Yanki hiyarlığının bir kanıtı olarak" Whyte'in kartını ciddiye alan yazar hakkında ne yapabileceğimizi bilmiyorum (*The Organization Man*, s. 176) Belki Şekil 4 bu konuda yardımcı olabilir.

Diğer yandan kartın kullanışlılığının öne çıkan *nedenleri* her özenli okuru uyarmış olmalıdır. Gerçekten “şeyleri sorgulayan kişiler” *daima* tehlikelidir ve *susturulmalıdır* diye düşünen kaç tanıdığım var? Ve bunların kaç bu inançlarını yazılı şekilde ifade etmeye meyillidir? Bu inançların, üzerinde bir an düşünüldüğünde her okuru ironi hakkında uyarmış olması gerektiğini görebiliriz. Fakat belli ki yemi yutanlar kabullendikleri normlar hakkında bir an bile düşünmediler.

O hâlde ilk test burada genelde olabildiği gibi kesin olmasa da okurları biçimsel ve olgusal çatışmalar olmaksızın şüphelendirmiş olmalıydı.

b) Bu parçada imzası olan adamın inançları hakkında ne biliyorum? Metni birçok sefer değişik kelimelerle ifade edildiği için çok zor olmayan, Whyte’in yazdığını bilecek kadar yakın bir okuma yapmışsam bile desteklediğini iddia ettiği fikirleri gerçekten destekleyip desteklemediğini sorabilirim. Ve elbette Whyte’in kurum konusunda yazdığı bir şeyi okuyan herkes makalede ciddi olmadığından şüphelenirdi. İkinci olarak ise ironi kullanacak biri mi? Whyte’in metnini okuyanlar burada dezavantajlı. Yazılarının çoğu ciddi sosyal analizlerdir ve genelde bilinçli yapılan ironilerin anası sayılamayacak bir dergi, *Fortune*’daki bu ironik parça düz anlamıyla yazılmış yüzlerce parçanın arasında sıkışıp kalmıştır. O zaman Whyte diğer yazılarında burada yapmaya çalıştığıyla çeliştiği için yani diğer işaretler ironisiz yazabileceğini gösterdiği için bu ikinci kritere göre yalnızca parçanın ironik *olabileceğini* varsaydığı için haklı olabilir.

Normalde bu test daha faydalıdır. Mark Twain’in yazdığı ironik bir makaleyi okumuş olsaydım (ya da sadece masamdaki sözlükte “mizahçı” olarak tanımlandığını bile görmüş olsaydım) alarm durumuna geçerdim. Bu tür olasılıklar daima oldukça zayıftır ama yine de yıkıcı bir şekilde kullanılmaları kolaydır. Ronald S. Crane yorumlamaların asla karara bağla-

namayacağını iddia eder.³¹ Hristiyan alegoriye başvuran çoğu Orta Çağ yazarının bize *bu* Orta Çağ metninin alegorik olduğunu öğretmediğini bilmek; Twain'in genelde ironik olduğunu bilmek *burada* da ironik olup olmadığı kararına varmak için kendi başına yetersizdir. Kesin kanıt aradığımız sürece Crane'in vurguladığı nokta doğrudur. Ancak uygulamada ipuçları, varsa ikinci derecede kanıtlar arıyoruz, zayıf olasılıklar bazen başka kanıtların yerli yerine oturmasına olanak sağlayan sezgisel tanımanın tak diye yerini bulmasına neden olabilir. İroninin açma/kapatma düğmesi özellikle böyle gizli yönlendirmelere bağlıdır. Diyelim ki bir metin düz okurken bana sıkıcı geliyor; mahlasın gerçekten ünlü bir ironiste ait olduğunu öğreniyor ya da başka bir nedenle ironiden şüpheleniyorum. Metin aniden yeniden ilginçleşir ve yeni ilgim önsezimin de onaylanmış olduğunu hissettirir. Mat canlanır, aptal dehaya dönüşür. (Süreç elbette tersine de işleyebilir. *The Report from Iron Mountain* [Demir Dağından Haberler] bazı yönlerden olası gerçek bir exposé* olarak ironik muziplikten daha ilginçtir.)³²

Her okur kendi inanç veya özelliklerini alaya alan ironileri fark etmede büyük güçlük yaşayacaktır. Yazar, ahmaklığı bilgelik cevherleri gibi göz alan bir konuşmacı yaratırsa adamın peygamber olmadığını nereden bileceğim? Dalga geçme biçimi bana iyi bir yazı gibi geliyorsa ne yapacağım? Ya gerçeklerle ve mantıkla uyumsuzluğu kabul edebileceğim gibiyse başım be-

³¹ "On Hypotheses in 'Historical Criticism': Apropos of Certain Contemporary Medievalists", *The Idea of the Humanities* (Şikago, 1967), 2: 236-60.

* Fransızca, gizli işleri açığa vuran makale. (ç.n.)

³² Leonard C. Lewin, *The Report from Iron Mountain* (New York, 1967).

İncelemeler (düz ve ironik) ve kitap hakkında bir başyazı için bk. Trans-Action (Ocak-Şubat 1968). Düz anlamıyla okumaya örnek için Fernand Gigon'un *Le Figaro littéraire*'de yayınlanan *Atlas*'ına (Eylül 1968) bakınız. Bay Lewin'e düz anlamıyla okuma hakkındaki mektupları ve danışmanlığı ve kitabının ne şimdi ne de başka zaman asla ironik bir satır olduğunu kabullenmediği için minnettarım.

lada demektir. Hiçbirimiz hayatımız boyunca ortak ihmalimiz, biçimsel naifliğimiz ya da alay konusu tuhaf maskeli inançlarımız yüzünden ne kadar ironiyi atladığımızı söyleyemez. Bu nedenle burada tanımladığım bütün testlerin yanılma payı yüksektir. Hiçbir kompleks ironi parçası salt testlerle, araçlarla ya da kurallarla okunamaz ve ancak bir aptal hiç düz bir konuşmayı ironi olarak alma hatasına düşmediğini sanacak kadar kendinden emin olabilir.

Tersi yani ironiyi düz anlamıyla anlama yanılığı en çok yazarın inançlarının çoğu okurunkinden ayrıldığı yerde mümkündür. Bir keresinde profesyonel bir dergi yazısının ironik olduğuna karar vermiştim çünkü yazarın “sağaltıcı İngilizce öğretiminde çoklu yanıt birimi cihazı” önerisi bana saçma geldi; her öğrenciye sıralarının altında elektrikli bir düğme vermiş ve öğretmen masasındaki ışıklı, düğmeli bir panele bağlamıştı. “Öğretmen öğrencilerine çoktan seçmeli ya da doğru/yanlış soruları sorduğunda öğrenciler seçimlerini düğmeleri dört kumandan birine getirerek belirtebilirler. Öğrenciler seçimlerini yaptıktan sonra öğretmen doğru cevaba atanmış düğmeyi çevirir. Öğrencinin tercihi doğru ise odanın ön tarafındaki ışıklı panelde ona ait ışık yanar... Sonuç olarak her öğrenci cevabının doğru olup olmadığını öğrenir.” Ve böyle devam eder. Yazarın MIRD (Multiple Integrated Response Device [Çoklu Entegre Yanıt Cihazı]) icadına şaşırdım ama iyice düşününce her şeyin makara olduğundan emin oldum. Ancak editörü, araştırmama verdiği cevabında tamamen yanıldığımı söyledi; kendi inançlarım ve derginin aynı bölümündeki önceki ironik makaleler tarafından yanlış yönlendirilmiştim.

Bu olayı günümüzde bir yazarın gerçekten kendi fikirleriyle çelişebileceğine inanamayan eleştirmenlerin yazarın ironik olduğu kararına vardığı yazınsal anlaşmazlıkları çok iyi temsil ettiği için buraya alıyorum. Dindar yazarlar dindarlıklarını kastetmiş olamazlar, otorite taraftarları dalga geçiyor olmalılar. *Gulliver'in Seyahatleri* dördüncü kitabında Swift *Houyhnhnm*'lerin mantığı-

nı ispatlaması mümkün değildi çünkü çağın bazı standartlarına göre saçma olduğu çok açıktı. Jane Austen, *Mansfield Park*'ta Fanny Price'a yaklaşımında ironik olmalıdır çünkü Crawford'lar ona göre ahlaki olarak yetersiz olsalar da bize göre daha ilgi çekicidirler. Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*'de [Wakefield Papazı] bütün o hassasiyeti tasarlamış olamaz. Bazı aşırı-okuma vakalarına daha sonra değineceğim. Şimdilik bu örnekler inanç testlerini uygulamanın ne kadar zor olduğunu gösterme açısından yeterlidir.

Ancak zor veya çözülmemiş vakalar okurları ümitsizlik ya da umursamazlık içinde havlu atmaya kadar götürmemelidir. Tersine herkesin durmadan değerlerin bozulması ve iletişim açıkları hakkında konuştuğu bir çağda kararlı ironilerin aramızda oluşturduğu hayret verici uzlaşmalarımıza şaşırmalıyız. Bu noktayı bir kez daha dramatize etmek ve özetlemek için ünlü bir ironi parçasıyla bu konuyu sonlandırıyorum, Huxley'nin *The Brave New World*'ünün [Cesur Yeni Dünya] (1932) başlangıcı. Umarım okumam çoğu okur için anlaşılır olacaktır. Bu şekilde ilerideki ironik şablonları birlikte tam olarak uygulamak için gösterdiğimiz çarpıcı hüneri vurgulamak gerekiyor.

Diğer yandan belirttiğim bazı noktalar kimi okura yanlış anlaşılmış gibi gelebilir; farklılıklarımız hakkında karara varma tartışmalarımızda açık olabildiğimiz sürece bu pek de sorun olmaz. Aşağıdaki detayları hemen geçmek isteyecek başka iki tür daha okur sayabilirim; bu sırada bir yanda belirsiz lezzetli, sulu sulu yorumlanmamış kararsız ironiler yattığı için bütün bunların önemsiz ve sıkıcı olduğunu düşünenler ve "hakiki romanlar" ya da "gerçekten edebiyat" olmadığı için *Cesur Yeni Dünya* gibi polemik yaratan fikir romanlarının üzerine eğilmeye değer olmadığını düşünenler. Umarım direnmeye devam ederler, okumamda önereceğim herhangi bir bilgelik için değil ama bu konularda bir araya gelmemiz daha sonra cesaretimizi toplayıp Sonsuz Olumsuzluk boşluğuna bakarken bize yardımcı olabileceği için.

Yalnızca otuz dört kattan oluşan gri bir yerleşke. Ana girişin üstünde LONDRA MERKEZ ÜRETİM ÇİFTLİĞİ VE OLGUNLAŞTIRMA MERKEZİ ve arma üzerinde Dünya Şehri'nin ilkeleri TOPLUM, ÖZDEŞLİK, İSTİKRAR yazıyor.

Zemin kattaki devasa bölüm kuzeye bakıyordu. Cam panellerin ardında yaz boyunca odanın tropik sıcağına rağmen soğuk, camlardan içeri giren sevimsiz cılız bir ışık büyük iştahıyla kumaş kaplı cansız bir manken, solgun ürpermiş bir akademi hayaletini arıyor ama tek bulduğu laboratuvarın cam, nikel ve soğuk soğuk parlayan porseleni idi. Soğuğa yanıt soğuktan geliyordu. Çalışanların tulumları beyaz, ellerini saran eldivenler donmuş ceset renginde lastiktendi. Işık donmuş, ölmüş bir hayaletti. Yalnızca mikroskopların sarı haznelerinden ödünç alınan çalışma masalarının altındaki uzun girintide tatlı tatlı dizilmiş cilalı tüplerde tereyağı gibi duran zengin ve canlı madde.

Müdür “Ve burası da Dölleme Odası” diyerek kapıyı açtı.

Üretim Çiftliği ve Olgunlaştırma Merkezi Müdürü odaya girdiğinde cihazlarının başındaki üç yüz Dölleme uzmanı nefes sesinin bile duyulduğu sessizlikte, önlerindeki işe yoğunlaşmış, kendi kendine mırıldanıp ıslık çalarak işlerine gömülmüş durumdaydı. Yeni gelen gencecik, pembe ve çaylak öğrenci grubu Müdürü biraz gergin ama daha çok utanç içinde takip ediyorlardı. Büyük adamın her dediğini can havliyle not ettikleri birer defter taşıyorlardı. Doğruca atın ağzından. Nadiren verilen bir ayrıcalıktı. Londra Merkez Ü.Ç.O.M.'ü yeni öğrencilerini farklı birimlere yerleştirmiş işini büyük özenle kendisi yapardı.

“Genel bir fikriniz olsun.” diye açıklayacaktı. Ve tabii ki çoğu olmasa da işlerini doğru düzgün yapacaklarsa, toplumun mümkün olduğunca iyi ve mutlu üyeleri olacaklarsa bir çeşit genel fikirleri olmalıydı. Her-

kesin bildiği gibi erdem ve mutluluğun anahtarı ayrıntılardır; genellemeler ise entelektüel olarak zorunlu kötülerdir. Toplumun omurgasını oluşturan filozoflar değil, kıl testere ustaları ve pul koleksiyonerleridir.

İnsan bu son cümlenin söylediği şeyi kastetmediğini, doğrusunu söylemek gerekirse bütün seçkinin ironiyle kalbura döndüğünü nasıl bilir?

1. Yazarın doğrudan rehberliği

a) Başlık? Pek işe yaramıyor. *The Tempest*'da [Fırtına] Miranda genç bir insan topluluğunu ilk kez gördüğünde "Ah cesur yeni dünya/ Ne insanlar var içinde!" der. Bu bilgi kısıntısı kişinin oyunu nasıl okuduğuna bağlı olarak hem yazınsal hem de ironik okumaya uyabilir; Miranda'nın gördüğü kişiler belli ki düşündüğünden daha az harikalar.

Pekâlâ, "Cesur" kelimesi ne olacak? *Cesaretin* Shakespeare'de bir anlamı yoktur. Gerekirse sözlüğe bakarız: "Eski: üstün, mükemmel, iyi."

b) Epigraf? Berdiaeff'ten ütöpik hayallerin kusursuz tatininden nasıl kaçınabileceğimizi sorgulayan gözden kaçmış Fransızca bir alıntı. "Ütopyalar... gerçekleşebilir. Belki de entelektüellerin... ütopyalardan kaçıp ütöpik olmayan, daha az 'mükemmel' ve daha özgür topluma geri dönmenin yollarını arayacakları bir çağa giriyoruz." Turnayı gözünden vurduk. Hiçbir şey konumuzla bu kadar ilgili olamazdı. "Cesur"un tersine bu çoktan kulağa anti-ütopya gibi geliyor.

c) Diğer doğrudan ipuçları? Çok açık bir şekilde düşmanca tasvir edilen (2. paragraf) devasa bina ve öğrenciler. Yerleşke, gri, soğuk, sevimsiz, sıska, insan şekline açlık, kış havası, solgun, ceset rengi, donmuş, ölmüş, hayalet, çaylak, gergin, utanç içinde, anlatılan hiç de üstün bir dünya gibi değil.

2 ve 3. Bilinçli hata

"Yalnızca otuz dört kat" mı? Huxley gerçekten "yalnızca"yı mı dedi? 1932'de Londra'da gökdelen yoktu. Bu yüzden "yer-

leşke” ve “yalnızca” Huxley’yi niteliksizleştirmez. “Dünya Şehri” mi? Bu, başlıktaki “yeni”ye uyuyor. Kasvetli donmuş tasvir yeni- nin pek de “cesur” olmadığı izlenimi bırakıyor, bu da Berdiaeff’le uyuşuyor. Bildiğim kadarıyla Londra Merkez Üretim Çiftliği ve Olgunlaştırma Merkezi diye bir yer yok. Ama bu pek bir şeyi kanıtlamaz.

4. Biçem Ahenksizliği

Bir sürü. Odayla ilgili yapılan ürpertici tasviri son para- graftaki iyilik ve kötülükle ilgili soyut olumlamalarla bağ- daştırmanın görünürde hiçbir yolu yok; son paragrafın şüphe uyandıran neşeli yazarı ile 2. paragrafın alaycı karakterli cingöz anlatıcısının aynı kişi olması çok zor.

Ancak bunları bu sesleri hangisi yazdı, “Doğruca atın ağ- zından” ve “Nadiren verilen bir ayrıcalıktı.”? Neşeli olan belli ki ayrıcalıktan bahseden. Ancak diğer cümle (a) küçümseyi- cidir: “Doğruca atın ağzından” ya da (b) hayranlık ifade eder: “Doğruca ‘büyük adam’ın ağzından.”

2. paragrafta Huxley’nin doğrudan konuştuğundan, sonra adım adım “büyük adam” paragrafında satirik bir maskenin arkasına saklanıp son paragrafın sonunda tamamen kaybol- duğuna artık tamamen emin olabiliriz: Huxley’nin paragrafı detayla tıka basa doluyken maskeninkinin genellemelerle göze çarptığını not edelim.

5. İnanç Çatışmaları

Toplum, Özdeşlik ve İstikrara inanıyor muyum? Emin de- ğilim; ne anlama geldiklerine bağlı ancak bu bağlamda tekin değiller. Huxley bunlara inanıyor mu? Kelimelerin kendisin- den bunu anlayamıyoruz ama diğer ipuçları ironik olarak, satir amaçlı kullanıldıklarının ortaya çıkacağı beklentisi oluşturuyor- lar. Epigraf özgürlük adına ütopyalarla savaşmaktan bahsediy- yordu. Terimlerin üçü de özgürlük ihlali olarak tanımlanabilir.

Erdem ve mutluluğun anahtarının genellemeler değil de- taylar olduğunu ve “iyi” ve “mutlu” insanların ancak bu şe-

kilde ortaya çıkacağını “herkesin bildiği”ne inanıyor muyum? Çok açık ben dâhil birçok insan buna inanmıyor. Ancak Huxley mutluluğun ancak ve ancak evrensellikte bulunabileceğine inanmamı (öyle olmadığı hâlde) mı bekliyor? Bu parçadan tam anlaşılamaz ama Huxley’nin fikirlerin ve özellikle de mistik deneyimlerin ardındaki gerçeklerin ardında saldırganca koşturduğunu bilen biri burada iki kere tereddüde düşüyor.

Toplumun omurgasını kıl testere ustaları ve pul koleksiyonerlerinin oluşturduğuna inanıyor muyum? Kesinlikle hayır ve Huxley’nin de inandığını düşünemiyorum. Başka bir ipucu olmasa bile bu yeterli olabilirdi çünkü pul koleksiyonerlerinin kendisi bile toplumun omurgasını pul koleksiyonerlerinin oluşturduğuna inanamıyorlardır. Bu paragraftaki konuşmacı çok açık ki Huxley’nin bu yeni rezil dünyanın yanlış yönlendirilmiş bir muhafızının gülünç portresidir.

Karar

Artık Huxley’nin yeni dünyayı öven her sözünde ironik olduğundan eminim. Bu karar ışığında hani şu evet bu toplumun insanlıktan uzaklaştırılmasının işareti olan “Üretim Merkezi”ne ve bir diğer anti-özgürlük kelimesi “Olgunlaştırma”ya yeniden bakalım. Donmuş paragrafın sonunda açığa çıkan hayata ne demeli? Belli ki tek hayat mekanik, uzun bir sıra mikroskoptan yansıyan (“Üretim Merkezi”nin “Dölleme Odası”nda) bir hayat.

Şimdiye kadar Huxley bizi tereddüt etmeyeceğimiz şekilde türlü sesler ve tonlarla başa çıkmamızı sağlayan yeniden kurgulamalar modeline güvenle sürükledi. Biz onunla içinde özgürlük, bağımsızlık, zekâ, çeşitlilik ve kişisel insan sıcaklığının önemli olduğu bir dünyada yaşıyor ve önem verdiğimiz herşeyin askıya alındığı, taş çatlasa, simüle edildiği dünyanın *sunumuna* “yukarıdan bakıyoruz”.

Huxley’nin ellerindeki eğitimimizin boyutu “toplumun iyi ve mutlu üyeleri” ifadesini ele alış şeklimizde görülebilir. Diğer birçok bağlamda bu değerlerin tam tamına yazınsal kabulünü ya-

zarla paylaşabilirdik, örneğin Aristoteles, Spinoza ya da Kant okurken. Ancak burada bu ifade “bir süper-makinedeki bastırılmış ve salakça neşe saçan dişliler” gibi bir anlama geliyor.

Ancak bağlamlardan bu şekilde bahsederek yola çıktığımız basit sorunun ötesine geçmiş oluyoruz. *Brave New World*’ün birkaç satırını bir kere okuduğumda ne kadar bilinçsiz de olsa genel doğası hakkında hipotez oluşturmaktan kendimi alamıyorum. “Anti-ütopya” ve “satir” terimlerini kullanmadan bir inceleme yazmam imkânsızdı ve bu terimler bir kez akla geldiğinde bunu izleyen her detay kaçınılmaz olarak Huxley’nin çıktığı seferin türüyle ilgili sezgilerimi onaylama ve reddetme olarak kalıyor. Şimdiye kadar öne sürdüğüm beş çeşit ipucuyla ironiden şüphelenebiliriz. Ancak bayıldığımız engellemelere gelirsek Huxley’nin üç sayfasından sonra tamamen başka bir sorunla baş başa kalırız: Bir türle karşılaştığımızda bunu nasıl anlarız?

... geçerli yorum türün yapısal gelenekleriyle ilgili geçerli çıkarımlara dayanır... Hem yazar hem de yorumcu tür gelenekleriyle çembere alınmıştır ve... yazarın anlamını belirleyen belli bir yapısal türü amaçlamış olmasıdır...

E. D. Hirsch

Shakespeare ... temel içeriğin daha da uçucu bir arındırma içinde buharlaşmasına katıyen izin vermez ve lirizmi bazen delilikle sonuçlanıyor olsa dahi bu delilik yine de sıra dışı bir nesnellik düzeyi barındırır. Dolayısıyla Shakespeare, eserinde kendisini ironik olarak anlattığında bunun amacı en basit hâliyle nesnelin baskın gelmesidir. İroni artık yayılarak her ayrıntıyı onaylar, böylece ne çok az ne de çok fazla olduğu için her şey kendi hak ettiğini alır...

Kierkegaard

Bilge Eleştirmenler Homeros'ta

Homeros'un bildiğinden fazlasını gördükleri için

Swift

Yakın bir Zamanda İroni ve Kinayeler Meselesine ve El altında düz, doğal ve aleni bir anlam olduğu zaman bir Cümle'nin zoraki, mesafeli ya da ters çevrilmiş Yapısının bu ulusun genel Eşitlik ve Özgürlükleri ile ne kadar tutarlı olduğuna eleştiri ışığında göz atmayı düşünüyorum.

The Craftsman (1731)

İKİNCİ BÖLÜM
NEREDE DURACAĞINI BİLMEK

*Güçsüz atalarımızın küflü kaideleriyle dalga geçen,
Bu yüzden gülümseyen, bir Soyтары gördüğünden;
Arındırıcı mantık şimdi adamızı süslüyor,
Bu yüzden bir Soyтары görüyoruz, gülümsediğimizden.*

Pope

*ümitsiz bir eleştirmenin son çareyi "sarkastik ironi" varsayımında
araması...*

Eduard Fraenkel

*Heredot'un ailesi, en azından talihin kendilerine daha önceden
bulunduğu lütufla, Kimon ve Miltiades, Theseus ve Sekrops, Egeus
ve Jüpiter'in soyundan gelmektedir.*

Gibbon

DÖRT | Makaleler, Satirler, Parodi

Bu kısımda.bütün eserleri yerleşik tasarılarının bizi ironik anlamları görmede nasıl bu kadar ileriye, ama daha ileriye değil, gidecek kadar yönlendirebildiklerini bulmaya çalışarak okuyacağız.¹

¹ Yorumlama eylemimizin merkezine yazarın niyetlerinin alındığı durumun sağlam bir ifadesi için bk. Hirsch, *Validity in Interpretation*. Niyetler üzerine düşüncelerin bir araya geldiği felsefi yayımları ister istemez sınırlı miktarda verebiliyorum. Elbette felsefeden felsefeye geçiyorlar. “Analitik” kipte en iyi yardımcı kitap ve yazılar şunlardı: Roy Lawrence’ın *Motive and Intention* (Evanston, 1972), G. E. M. Anscombe’nin *Intention* (Ithaca, 1957) ve H. P. Grice’in “Meaning”, *Philosophical Review* 64 (1957) “Utterer’s Meaning and Intentions”, aynı dergi 78. sayı (1969) ve “Utterer’s Meaning, Sentence Meaning, and Word Meaning” *Foundations of Language* 4 (1968). Max Black, “Meaning and Intention: An Examination of Grice’s Views”, *New Literary History* 4 (Kış 1973) yazısında Grice’in niyeti esas alışının yanlışlığını göstermeyi amaçlamıştır ancak zora düştüğünde Black iddiasında ironiyi bu işten muaf tutar: “Standart ve problem yaratmayan durumlarda veya aldatıcı durumlarda ilgili konuşmacının niyeti söylediği şeyin anlamı [ve bu anlamı yargıtaın belirlemesine gerek yoktur] tarafından oluşturulur.” (s. 276). Black, Grice’in kamçıladığı görüşlerin tersini söyleyen geniş bir kaynakça vermiştir (s. 257).

Verili bir kelime ya da eserin ironik olup olmaması mevcut görüşümüze göre okurun hünerine değil, yaratıcı eylemi ortaya çıkaran niyetlere bağlıdır. Ve ironik olarak görülüp görülmemesi okurun bu niyetlere giden doğru ipuçlarını yakalamasına bağlıdır. Okurun bu ipuçlarını “bağlam içinde” yakaladığını söylemek gelenek hâline geldi. Eserin diğer bölümleri, yazarın hayatı ve çağı hakkında bilgi ya da okurun yazarın samimi olarak söyleyebileceğini düşündüğü en derin fikirleri gibi olası birçok bağlamsal meseleden hangisinin bağlantılı olduğunu peşinen bilemeyeceğimizi unutmamak kaydıyla bunu ortaya koymanın yeterince güvenilir olduğu söylenebilir. Metnin bir anlamda daima anlamların nihai belirleyicisi olduğunu düşünen bizler bile kendimizi bazı eleştirel teorilerin dış güdümlü olduğunu söylediği birçok bağlamı kullanırken buluruz.

Herhangi bir verili kararlı ironide farklı okurların ekleyebileceği ne kadar çevresel ve hatta çelişen mana olsa da kelimelerin asıl anlamı sabit ve tektir. Ama yine de aynı kelimeler başka yaratıcı eylemlerde ironik ve oldukça farklı yazınsal niyetlerle kullanılabilirler.

“Selam olsun, Yahudilerin Kralı!” kelimelerine yeniden bir göz atın. Bir hayran kalabalığının mutlak sadakatle bu kelimeleri bağırdığı bir sahneyi tasavvur etmek zor değil. Ancak küçük meşgul ironistler çarmıha germe işlemini yürütürken bu iletiyi bağırdıklarında kelimeler ironikleşir, ama elbette herhangi bir sözel dönüşümün gereği olarak değil, niyetlerdeki dönüşüm yüzünden. Dinî, sosyal ve politik bir durum olan bu yeni bağlam ironik anlamı görmeyi uman herhangi bir görgü tanığı tarafından olduğu gibi görülmek zorundadır. O hâlde Mark, İncil tefsirinde kelimeleri, *onun* niyetlerini bildirdiğinde çifte ironi gösteren tamamen yeni bir bağlam keşfetti (ilk ikisinin aksine buna “sözel” ya da yazınsal denilebilir).² Tutkulu bir Hristiyanlık karşıtı olan Mark’ın bu sözlerinin yeni bir satirik bağlamla daha ironik

² 1. kısımdaki 21. dipnota bakınız.

bir iletiye yeniden tersine çevrildiği başka bir yazınsal eser düşünmek hiç de zor değil: aslında fanatik bir paranoyak iken Yahudilerin Kralı diye dalga geçilen adamın gerçekten Yahudilerin Kralı olduğunu düşünen yanılığ içindeki zavallı Mark!

Aynı kelimeleri kullanan bu dört farklı “sanat eseri”nden son üçünün tamamı kararlı ironilerdir. Hiçbirisinde en ufak bir anlam belirsizliği yoktur; her biri bizi yorumlamalarımızda haklı ya da haksız olduğumuzla yargılar; çok anlamlı kelimeler hakkında keyifli bir sohbete kaçmak yok. Her durumda ya niyeti yakalıyor ya da yakalamıyoruz. Ve her vakada olası bağlantılı birçok bağlamdan hangisinin niyet gibi kelimelerin hangi anlamları taşıdığı ve bundan sonra ne anlama geleceğini belirlediği ile ilgili oldukça karmaşık kararlar vermek zorundayız. Genişletilen bağlama sonuza kadar eş merkezli çemberler eklenebilmesi herhangi birinin içerisindeki yorumlamanın sabitliğini etkilemez.

Bazı modern ironilerin kararsızlıkları birçok eleştirmeni Mark’inki gibi tam gelişmiş bir yazınsal bağlamın belirlediği ironik bir parçada verili yorumlamanın sınırsız kesinliklerini azımsamaya ya da inkâr etmeye itmiştir. Kafa karıştırıcı Avrupa romantik ironi kararsızlıkları hakkında yazan Morton Gurewitch ironiyi yalnızca aşındırıcı olarak tanıtan diğer birçoğu tarafından tekrarlanır:

Satirin aksine ironi kararlılığının yararına işlemez. İroni daimî olarak rayından çıkmış ve tamamen grotesk bir evrene aşırı duyarlılığa yol açmaktadır. İronist böyle bir evreni iyileştiriyor ya da gizemlerini çözüyor numarası çekmez. Çözen satirdir. Örneğin havalı imgeler, dünyanın satir döküntüsü sonunda her zaman tatmin edici bir şekilde söner.³

Yani dünyanın bu “daimî” olarak kararsız (ilginç bir oksimoron), “eksiksiz” biçimde başarısız görüntüsü yaygın ihtiyaçlardır.

³ Morton Gurewitch, “European Romantic Irony”, Doktora tezi, University of Michigan, Ann Arbor, 1957, s. 13; alıntılındığı yer Muecke, *Compass of Irony*, s. 27.

Ve içinde yaşadığımız evren buysa “kararlı ironiler” üzerine konuşma veya ironilerin kararlılıklarını arama çabasından daha saçma ne olabilir? Şayet ironi Kierkegaard ve Alman romantiklerinin dünyaya öğrettiği gibi, “mutlak sonsuz olumsuzluk” ise ve şayet birçoğunun inandığı gibi dünya, evren ya da âlem hiçbir noktada ileri ironik yıpranmaya güçlü ve hızlı direnç göstermez, yani tüm anlamlar tek bir yüce anlama doğru çözünür: anlamsızlığa!

Evren teorileri ve ironinin doğası bir şey, okuma deneyimimiz başka bir şeydir. Her okurun birçok ironik yükseltiye, öncelikli dikkati etrafını saran kaç tehlike olduğunda olsa bile sağ salim tırmadığı da bir gerçek. Ve içerisinde bu türde güvenliği mümkün kılan yazınsal bağlamların yöntemi, doğal olarak içinde dengemizi kaybettirebildiği sık sık vurgulanan yöntem kadar ilginçtir.

Bazen konuşarak yapılan ironilerin yazınsal ironilerden daha kolay yorumlandığı söylenir çünkü retorik geleneğin “konuşma tarzı” dediği, karın-yumruklama, kaş kaldırma ve ironik tonlama gibi yardımcıları iş başındadır. Ancak deneyimimiz tam tersini söyler; konuşarak yapılan ironiler yoldan çıkar çünkü yazınsal ironilerin geliştirdiği açıklayıcı, “sabitleyici” bağlamdan yoksundurlar.

İki öğrenci arasında geçtiğine kulak misafiri olduğum bir diyalog:

“Selam, kuş beyinli.”

Sessizlik.

“N’oldu?”

“Beni sürekli aşağılamandan sıkıldım.”

“Ama seni aşağılamıyorum ki. İroni yapıyordum.”

“Bence kasıtlı yapıyorsun.”

“Sence gerçekten kuş beyinli olduğunu düşünsem bu konuda sana takılır mıydım?”

“Belki yapmazdın. Ama benden zeki olduğunu sanıyorsun.”

“Bu çok aptalca. Ben...”

“Bak işte, aptal olduğumu düşünüyorsun!”

İroni yapan ve bundan zevk alan herkes bu küçük piyese defalarca tanık olmuş hatta bazen piyesin bir parçası olmuştur. Tartışma bir anlamda güzel bir yazınsal eserin gerektirdiği kadar tam olarak belirleyici bir bağlam sağlama çabası içindedir.⁴ Diğer yandan kararlı ironi olarak adlandırdıklarım “hayatın bütünü” bağlamına geri yerleştirildiği zaman ve bu konudaki felsefeler yazınsal niyetlerden ayrıldığı zaman çok anlamlı bir hâle geçip belirsizleşirler.

T. S. Eliot “The Hippopotamus”ta [Hipopotam] şunları yazdığına,

Hipopotamın her günü

Uykuyla geçer; geceleyin ava çıkar;

Tanrı'nın işine akıl sır ermez,

Kilise bu aynı anda hem uyur hem beslenir.

hiçbir okur ironiyi ve ironinin kiliseye karşı satirik noktasını ıskalamaz; şiir bir bütün olarak her dizeye ve her satıra satirik bir hareket eklemiştir. Ama yine de şiir Eliot'ın daha sonra Katolikliğe geçmesi bağlamına yerleştirildiğinde kesinlikler çözünür. Belki de hüneriyle konuşmacıyı hicvediyordu ya da kucaklamak üzere olduğu bir kiliseye karşı bünyesinde kalan bütün düşmanlığı farkında olmadan atıyordu. Ve bu yeni ironik adım

⁴ Diyaloglardaki kararsızlıklar yazınsal bir bağlama yerleştirildiğinde kararlı olabilir. *Tristram Shandy*'nin akrabaları arasındaki grotesk karmaşaların büyük çoğunluğu okurlar için oldukça açıktır. Richard B. Wright zıtlığı şöyle açıklar:

“‘Bu Peddle denen adam da neyin nesi?’

“‘Union Place İlkokulunda öğretmenlik yapıyor.’

“‘Dunc MacCauley'nin adamlarından mı?’

“‘Evet’

“‘İyi... Adamda iş var gibi.’

“‘Dalga geçme.’

“Sahici bir şaşkınlık ileten masum Amerikanvari ifademde ciddiğim ama belki de doğru tonlamayla veremedim. Ve Cecil hâlâ bizim özel ironik dalga-boyunu yaydığını sanıyor gibi. O yüzden açık kapıdan fırlayıp çoktan haddinden fazlasını açığa vurmuş pısrık bir adam havasıyla hafiften gülümsüyor” (*The Weekend Man* [New York, 1970] s. 113).

bütün dinî inanışların saçma olduğunu düşünen adamların sabıkalarından oluşan bir bağlama koyulduğunda elimize geçen üst üste sonsuz bir ironi yığını yeni bir dünya olur.

Eliot'ın şiiriyle bu türden şüpheler arttıkça aslında yaptığı-mız şiirin anlamıyla değil, değeriyle oynamaktır. Şiirde ya da bağlamlarından hiçbirinde oluşturulduğu dönemde bizi "gerçek" kilise"ye karşı ironilerini tenzil etmeye yönlendiren hiçbir şey yok. Eliot'ın sonraki dönüşü şiire zengin insani bir değer katar ancak ironilerinin satirik gücü sabit kalır.

BAĞLAMLAR VE TÜRÜN GELENEKLERİ

Aynı yazar tarafından X dergisi için yazılmış iki farklı kısa yazıda geçen iki kelime: *memnun* ve *mucize*. Bu kelimelerin kendilerinde ironik olup olmadığını soracak aptallıkta biri varsa buna karşı verilecek tek cevap bir bağlam olmaksızın bu kelimelerin olası anlamlarının neredeyse sınırsız bir alanda değişebileceği olur. "Memnun" iğrenmeden hazza onlarca farklı ton arasında geniş bir alanda herhangi bir anlama tekabül edebilir. "Mucize" sayısız farklı dozda övgü ya da hiciv terimi olabilir.

Ancak elbette kimse normal olarak kelimelere onları her şeyden ayırarak bakmaz. Bunun yerine insan bir doktor muayenehanesinde eski bir dergiyi eline alıp, *The New Yorker* diyelim, yazının ilk sayfasını açıp "The Talk of the Town"u [Kasaba Konuları] görünce okumaya başlar: "Sinema filmlerindeki harem konusunda geçerli yeni sansürlerden son derece memnunuz." Okur sansürle ilgili son günlerdeki tutumlar hakkında ya da *The New Yorker*'ın genel tavrıyla ne kadar çok şey bilirse bilsin yine de memnun'un memnun mu, iğrenmiş mi, ya da bu arada başka bir şey anlamına mı geldiğini kesin olarak bilemez. Metni E. B. White'in yazmış olduğunu öğrense bile hâlâ anlamamıştır, yalnızca ironi şüpheleri artmıştır. Olur da tam olarak alınan karardan haberdar ise yani özetle dışsal bir bağlam oluşturabilmişse, başka daha büyük bir bütünün parçası olarak görmeden cümlenin ne anlama geldiğiyle ilgili ancak belli bir düzeyde kesinlikle çıkarım yapabilir.

“Memnun”un yazınsal bağlamına bakmadan önce aynı dergide yine White’ın yazdığı bir yazının açılış cümlesinde bulunan diğer kelimeye, “mucize”ye bakalım: “Yumurtaların üzerinde gözlerini dört açıp oturmuş bir kuş, sessizce yayılmanın ve sabrın bir mucizesi.” Mucize ironik mi? Tabii ki başka kanıt olmadan kesin olarak söyleyemeyiz. Eserin dönüşeceği şey ne olursa olsun dışsal bağlamlarla oynamaya yapılan çağrıya direnmenin nasıl imkânsız olduğunu burada yeniden hatırlayalım. “X dergisi” değil de *The New Yorker* dediğim anda birçok okurun ironi beklentisi çarpıcı bir biçimde büyüdü. “Talk of the Town” ve “E. B. White”ı da ekleyince daha da büyüdü. Dahası seçili kelimeler zaman ve mekânlarıyla deneyimimize bağlı narin ama gerçek ve özel beklentilerimizle yüklüdür; son günlerde kimsenin mucizelere inanmadığı basmakalıp bir laf olduğu için “mucize”nin gerçeği kanıtlaması çok zor (en az da *The New Yorker* gibi dergilerin yazarlarının).

Şimdi bir cümlemiz var, kimi bağlamcı eleştirmenler dışsal olarak adlandırdığı kaynaklardan türeyen genel beklentileri keskinleştirmeye başlıyor: Tavuğun oturuşu yazınsal bir mucizeye dönüşmeyecek elbette, ancak kolaylıkla bir metaforik mucize ya da dalga geçilecek bir ıvır zıvıra dönüşmesi an meselesi. Diğer tek cümle gibi yalıtıldığında bunun da pek bir anlamı yok.

Şimdi bu kelimeleri alındıkları eserlerin bütünü (kısa olsa da) içinde gördüğümüzde ne olacağına bakalım:

Sansür

Sinema filmlerindeki haremlemler konusunda geçerli yeni sansürlerden son derece memnunuz. Yapım aşamasındaki bir Paramount filmindeki bazı sahneler bir haremden çekiliyor ve dikkatle ölçüp biçtikten sonra sansürcüler kadının özel odasında bir sultan olmadığı takdirde bu şekilde çok-biçimli baştan çıkarmaya izin verilebileceğine karar veriyorlar. Kızlar minderlerin arasında bir o yana bir bu yana boş boş kaynaşıp oynuyor ancak hiçbirine bir erkek gözü değmemeli, tabii ki sen şanslı

okur dışında. Bu sultansız harem kararı Amerikalı ahlak yasasını bu şekilde yorumlayan gerçekten çok büyük kitleye aittir. 1939'da Flushing World of Tomorrow'da {Yarının Kaybolan Dünyası} kadın memesinin açıkta bırakılmasıyla ilgili, bir memenin kamuya sunulabileceği ama iki tanesinin birden sunulamayacağı ve dolayısıyla görünürde iki bağdaşmaz grubun da hoşnut olduğu, coşkuyla karşılanan düzenlemenin yanında yerini alır: Meme görmek isteyen ama bir meme göründüğünde ikisinin de görülmüş olduğunu kabul etmeye gönüllü sanatseverler ve saklamayı destekleyen ancak bir memeyi saklama gerçeğinin memenin sahibinin suskunluğu ve dolayısıyla durumu ya da göğsü kaplayanın temelini oluşturduğunu kabul eden ahlak kliği. Bu kurnaz ve geniş kapsamlı düzenleme bildiğimiz üzere The Fair'i {Panayır} iki sezon boyunca sağ salim taşıdı ve bu hijyenik harem de Hollywood'da aynı başarıyı göstereceğini tahmin edebiliyoruz.⁵

Kuluçka Dönemi

"Yumurtaların üzerinde gözlerini dört açıp oturmuş bir kuş, sessizce yayılmanın ve sabrın bir mucizesi." Suçlama ne kadar adil gelirse de kuluçkada yatan bir kuşun suçlayıcı bakışlarını dümdüz karşılamak neredeyse imkânsız. Belki kuşun adanmışlığının yumurtadan çıkmanın beklentilerle lekelenmemiş saflığından kaynaklanır. (Yumurtanın çatlayıp içinden civciv çıkmasına kimse bir dişi kuş kadar sevinemez.) Kuşun bu klasik pozu yaratıcı insanların umutsuzluğudur: Hiçbirimiz bilmeden kuluçkaya yatmış, sinsice en ufak bir beklentiye girmemiş bir sanatçı görmedik.⁶

İlk parçadaki "memnun"un 'gerçekten önemli' bir kararın verdiği "tatmin" değil de "aptalca bir kararın verdiği neşe" gibi bir

⁵ E. B. White yeniden baskısı, *The Second Tree from the Corner* (New York, 1962), ss. 112-13.

⁶ Aynı kitaptan.

anlama geldiğine nasıl karar veriyoruz? Bunun tersine ikincideki “mucize”nin söylediği şeyi ya da ona çok yakın bir şeyi kastettiğini nasıl biliyoruz? Sansür düzenlemesi White’ı elbette bir neşe kaynağı olarak memnun etmez ama kuşun onun için gerçekten hayret verici olması dışında. Tamam, ama nasıl biliyoruz?

Bir yanda yazınsal bağlamı, okurken yeniden kurguladığımız biçimi, parçaya karşılık parçaya ve parçaya karşılık bütüne başvurarak okuyoruz; diğer yanda parçanın içinde yazıldığı, basıldığı, okunduğu ve anlamlarını yeniden kurgularken açıkça başvurabileceğimiz ya da başvuramayacağımız, kişisel ve sosyal olmak üzere tarihî bir bağlam var. Aslına bakılırsa ilk bağlam başarılı okuma eylemimizin toplamı sonucunda vardığımız yerdir: Bir bütün olarak tamamlanmış bir şekilde tık diye yerine oturana kadar bizim için varolmamıştır. İkincisi okumadan önce, okuma sırasında ve sonrasında ve yeniden kurgulamamızda yardımcı kaynak olarak başvurmak üzere ve güvenilir bir okumadan olası bir sapma olarak sağlam bir şekilde oradadır.

İki parçanın da detaylarına bakarsak bu biçim ve tarihin karşılıklığını daha net şekilde görebiliriz. “Kuluçka Dönemi” bir bakıma daha ilginç olanıdır çünkü çok kısa bir aralıkta bir okurun çeşitli beklentileri arasında bir çeşit mücadeleyi anlatmaktadır. Söylediğim gibi “The Talk of Town” okurlarının ironi beklemekte haklı nedenleri vardır ve konu kendisinde bu beklentileri değiştirecek gibi değildir; kuluçkaya yatmış, düşünce-siz, aşırı korumacı, gergin, inatçı ya da mıymıntı bir kuş ancak şükür ilahisine yapılacak mizahi bir eleştiriye uygundur. Diğer yandan White’ın görev süresince köşenin okurları hayvanlara sempati ve hayranlıkla yaklaşılması gerektiği ve hayvanların insanların çevrelerindeki kent yaşamını metaforik aydınlanma kaynağı olarak kullanılabilecekleri beklentisine girdiler.

Bu iki genel olasılıktan hiçbirisi bizim için hiçbir sorunu çözüme kavuşturacak kadar güçlü değil ancak bize kendimizi uğraşırken bulduğumuz çok geniş bir beklenti yumağı sunuyorlar; White, The Talk of the Town’da kümes hayvanı yetiştiricilerine

ciddi talimat ve önerilerde bulunmaya karar verseydi okurlarının, kelimelerinde gizli metaforik ya da ironik anlamları görmelerini engellemek için fazladan zahmete girmiş olmalıydı. Aynen *New York Times* finans sayfası, *Wall Street Journal* ve *Congressional Record* gibi karakteristik olarak adı üstünde herhangi bir dergi için ironik yazan bir metnin yazarının düz anlayan zekâ alışkanlıkların üstesinden gelmek için özel ipuçları sunmaya gönüllü olmak zorunda olması gibi.

Bu olasılıkların oluşturduğu bu aşırı geniş beklenti yumağı ile ilgili asıl ilginç olan içinde görünüşte küçük ipuçlarıyla yolumuzu çabucak bulabilmemiz. İkinci cümle biterken “sessizce yayılmanın ve sabrın mucizesi”nin anlamına geldiği şeyi kastettiğinden emin oluruz; bu, kuluçkaya yatan kuşun “mucize”nin herhangi bir suiistimal terimi çıkma ihtimalini bir şekilde derhâl bertaraf etmesinin üstesinden gelemeyen mahcup birinin yüzünün neden olduğu bir mizahtır. Anlaşılabilirlik için gereken kuluçkadaki kuşun “adanma”, “safılık” ve “lekelenmemişlikle” ileri derecede kişiselleştirilmesi değil, bizi adanma noktasına götürerek yalandan adanma ve sinsî beklentileriyle “yaratıcı insanlar”ın doğrudan hicvine kaymak için bizi hazırlamasıdır.

Paragraf güçlü bir satirik noktaya doğru yapılan bu hızlı hamleyi gerçekleştirmeseydi “mucize”nin ironik olmadığına dair kararımız, ortada başka dikkat çekici bir edebî tür yoksa şaşkına dönmemize engel olmayacaktır. Bir kuşun yalnızca safça adanmasını öven basit bir parçanın doğa duyarlılığının cılız bir parçası olarak herkesi etkileyecektir. Doğa ile ilgili duygusal patlamalar bu işin dikkat çekici başka bir yanı ve bu yüzden beklenen, edebî bir gelenektir. Bağlamda aslında bir önceki kararı gözden geçirmek üzere geri dönülebilir; tabii ki White ve *The New Yorker* bundan daha fazlasını düşünmüş olmalılar! Ancak bu paragrafta her şey, bu edebî gelenek için standart bir terim gerektiğinden, yumuşak pastoral satir diye adlandırmam gereken türde olduğu gibi hızlı ve etkili bir şekilde işliyor. Er-

kenden “mucize”nin anlamının indirgenmeyeceği beklentisine sokuluruz. Son kelimeyi okumaya gerek kalmadan, daha çok daha çok okumamızın herhangi bir noktasında bütün eser odaklanıp hicivde her detayıyla güçlü ve ekonomik bir rol oynarken, en azından uyumlu bir şekilde, görüldüğünde beklenti kullanışlı bir kesinliğe dönüşür. Kavrayışın gerçekleştiği anda konuyla ilgisi olmayan kuluçkaya yatan kuşlarla ilgili bilebileceğimiz her şeyi ve “mucize”nin yapılan bütün sevimli tersinlemelerini unutmaya itiliyoruz; yalnızca sanatçıların eserlerini gözleminin ufuktaki ödüllere dikerek yozlaştırdıklarını hatırlıyoruz. Bir canlının kendini önemli bir göreve tam olarak sessizce yayılarak ve sabırla, yaratma sürecinin saflığını bozacak en ufak bir beklentiye girmeden verebilmesi gerçekten de *mucizedir*.

Daha önce söylediğim gibi birçok eleştirmen buradaki gibi çok az kelimeye bir sürü anlamı sıkıştırıp kuşu “ironik olarak” sanatçıyla kıyasladığı için ironiyi bu türde bir parçayı da içine alacak geniş bir çapta tanımlamıştır. “Satır aralarını okuma”mız gerektiği de bir gerçek, bu da başka bir varsayılan ironi ipucudur. Ancak hiçbir söz bağlamından tersine çevrilmemiş ya da radikal bir biçimde çarpıtılmamış: mucize mucize, sabır sabır, saf adanma saf adanma, çaresizlik (neşeli) çaresizlik olmaya devam ediyor. Anlam böylece kararlı ironiden ziyade geleneksel “kararlı metafor”a ya da teşbihe (“gerçek bir sanatçı kuluçkaya yatmış bir kuş gibi olmalıdır”) daha çok yaklaşır.

Bütün bunlar “Sansür”le çelişiyor. Tabii ki metne zihnimizde geniş bir aralıktaki olasılıklara yaklaşıyoruz; pornografi, dedektif hikâyesi ya da Osmanlı İmparatorluğunda sansür konusunu beklemiyoruz; aynı yazardan öncesinde başka şeyler okumuşsak sansür üzerine bazı ciddi noktalara değinmesini bekliyoruz ve varsa ironiye hazırız. Ayrıca, burası önemli, *The New Yorker*’ın sansüre karşı olmasını bekliyoruz.

“Sinema filmlerindeki haremeler” ve biçimin olası parodi havasındaki hafif düş kırıklığına rağmen ilk cümle kesinlikle ironi beklentilerimizi arttırmak dışında hiçbir şeyi değiştirmiyor. İkinci

ci cümleyle düzenleme hakkındaki detayları öğrendiğimiz anda *The New Yorker* ve White'a dair bilgilerimizin faydasını görmeye başlarız. Saçmalık nesnesi ötesinde White'ın düzenlemeden memnun olması absürtlük noktasında ihtimal dâhilinde görünmüyor: "Çokbiçimli cazibe" (belli ki harem ve benzeri konular umurunda değil); "özenli tartışma" (özel odalar ve sultanlar hakkında mı?). Nerede duracağımızı biliyoruz. "Memnun"un tersinlenmiş anlamı artık sabitleşiyor ancak her dalga geçme zerresi bize White'ın hangi anlamda gerçek büyük (yani dar kafalı) ahlak (yani ahlak-sız ve ahmak) yasası yorumcularından memnun olduğunu (yani aşağılayarak eğlenmek) öğretmek üzere devam ediyor.

O zaman "bağlam" yalnızca kelimeler değil, kelimelerin konuyla ilgili toplamdaki fikrimizle, yazarın her hareketiyle kastetmiş olabileceği anlamlarla ilgili çıkarım aralığımızla ve olası türler aralığımızla nasıl bağlantı kurduğudur. Şu ana kadar sabit ve mutlak sınırları olan bir şeye dönüştü; biri çıkıp beni White'ın karardan yana olduğuna ve ironik olmadığına inandırmaya çalışsaydı o kişiye şu anda yazıyor olduğum cümlelerin ironik bir niyet taşıdığına inanabileceğimden daha fazla inanamazdım. Eserin tamamını okumamış olsam da şu anda oldukça dar bir oyukta kararlı bir şekilde durmaktayım, buna "tasarlanmış övgü yoluyla satır" diyelim, anında bu türün kaç üyesiyle karşılaşmış olduğumuzu bize hatırlatan bir isim, şu ana kadar okuduğum her şeyin bir anlama geldiği ayırt edilebilir bir edebî tür içinde oluşturulmuş bir biçim.

White'ın ikinci örneği, 1939'daki düzenleme ilk ironik resmimizle çelişmiyor, zaten yazar ne kadar çabalamış olursa olsun çelişmesi bana mümkün görünmüyor ancak White'ın mesajını genişletmiyor da. İlk yarıda önerildiği gibi yalnızca "Şu saçma sapan şeyi kaldırın" demiyor, dediği daha çok şuna benziyor: "Şu aptal sansürcüleri başımızdan atalım, hepsini". Böylelikle ironik yük "memnun" üzerine yüklenmeye devam ediyor, "sanatseverler" ve "göğüs"ün yol açtığı en doğrudan olmasa da

aynı derecede etkili şekilde delinmesinde olduğu gibi “çoşkuyla karşılanan”dan “kurnaz ve geniş kapsamlı”nın en sonuna kadar.

O hâlde bu iki kelimenin “bağlam”ı derken neyi kastediyoruz? Kendisini çevreleyen sonsuz sayıdaki detayın arasında *bağıntılı* bağlamı belirleyen yazarın seçimleri ve okurun bu seçimlerden yaptığı çıkarımlardı; bağıntılı bağlam eserin içindeki diğer her detayla karşılıklı olarak birbirine gönderide bulunan her detayla ahenkli bir bütünün resmine dönüşür. Fakat aynı zamanda sadece “eserin içinde” olanın bağlamla bağıntılı olduğunu söylemek mümkün değil çünkü yazar her noktada okurun varsayımına ya da hem olgusal hem de edebiyat deneyimlerinden edindiği bilgilere yatkın olduğu ilgili çıkarımlarına bağlıdır. Ve okur da yazarın varsaymış olabilecekleri hakkındaki çıkarımlara bağlıdır. Örneğin yazarın bir İngiliz meyhane şarkısına, “Bir o yana bir bu yana boş boş dolan”, dokundurması dâhilî midir?

Dolayısıyla yazar ve okur arasındaki her bağlantı henüz oluşturmadıkları bir dünyaya bağlıdır ve özetle en az üç tür uzlaşmadan bahsedebiliriz: (a) ortak İngilizce kelime ve dilbilgisi deneyimi yani “çokbiçimli cazibe” gibi sözel yeniliklere izin veren ve onları kontrol eden kuralları anlamanın yanı sıra meme ve göğüs, harem ve sansürün sözlük anlamları; (b) ortak kültürel deneyimi ve bunun anlamı ve değeri üzerine uzlaşımları yani Hollywood haremeleri doğası itibariyle gülünçtür, Hollywood’un selameti en büyük sorunumuz değildir, çıplaklık kimseyi bu kadar ilgilendirmemeli, ahlak bekçiliği ve yetkisi arasındaki tavizler önemli “ahlak yasası”nın parçası değildir, aksine komiktir ve benzeri; (c) potansiyel olarak büyük (hatta neredeyse mutlak sonsuz) sayıda okuma deneyiminin yönlendirebileceği ortak yol veya yöntemler yani edebî türle ilgili ortak deneyimleri.

Bunların ilk ikisi vazgeçilmezdir ancak sonuçta gördüğümüzü ironi olan ve ironi olmayan olarak kesin şekilde sabitleyen üçüncüsüdür. Yeniden kurgulamalarımızı yaparken ne kadar biyografik ya da tarihî bilgiye ihtiyacımız olduğu veya ne kadarını kullandığımızdan bağımsız şekilde nihayetinde ortak edebî

beklenti modellerimize, türün gelenekleri, yaratılan beklenti ve hazlarımızın yörüngeleri yerleşirler.⁷

Kararlı ironinin kendi başına edebî bir sınıf olmasının bir anlamı vardır: Bir parçada ya da durumdaki her şeyin yalnız ve ancak onun ironi olduğunu fark ettiğimizde anlam kazandığını görürüz ve bu özel sınıfa ait tersinlemeden mümkün veya uygun olduğu her an keyif almak veya onu kullanmak üzere koşullandırıldığımız ya da “programlandığımız” öne sürülebilir. Hatta ileri gidersek ironik bir edebî tür bile olabilir: *ironi aşkına* yazılmış, ironiyi trajedi, mizah, hiciv ya da övgü amaçlarıyla kullanılmadığı eserler. Yirminci yüzyılın sonuna kadar herhangi kayda değer bir aday düşünemiyorum ve kimi eleştirmenlerin önerdiği Musil’in *Niteliksiz Adam*’ı, Ionesco ve Beckett’in

⁷ Kimi eleştirmenler tür geleneklerinin bir anlamda doğuştan geldiğine inanırlar yani insanlar doğal olarak deneyimlerini komedi, trajedi, satir ve kaba komedi gibi kalıplarla ifade etmeye meyillidir ama pastoral –komedi, tarihi-pastoral, trajedi-pastoral ve trajedi-komedi-tarihi-pastoral ile ilgili hiçbir şey söylemezler. Diğerleri ise geleneklerin tamamen deneyime, öğrenilip taklit edilene bağımlı olduğuna inanırlar. Tartışma ortada, tüm dilleri bir şekilde bir tür evrensel dil-bilgisi oluşturacak biçimlere tayin edebilecek doğuştan gelen “idealar” olup olmadığıyla ilgilenen dilbilimciler arasındakile yakından ilgilidir. Neyse ki bizim amaçlarımız için bu tartışmada bir taraf olmaya gerek yok; yani zaten bu şekilde ortaya koyulduğunda hiçbir durumda muhtemelen çözümlenemez. Bizim yapmamız gereken yalnızca olası türlerin (zaman zaman ortaya çıkar) sayısının önceden sınırlanamayacağının ve edebî deneyimlerimizin büyük kısmının şaşırtıcı şekilde çok az sayıda modele uyduğunun farkında olmaktır.

Northrop Frye’in *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957) kitabında “başarılı araştırma” ile “gerçekliğe romantik bir bakış” gibi belli düşünceler arasındaki ilişkinin olası izlerini sürerek olası tüm edebî türlerin “bilimsel” bir şemasını ortaya koyma girişimi bana en başından bir açıdan başarılı bir açıdan da başarısız olmaya mahkûm geliyor. Herhangi bir başka dünyayı mantıksal olarak bölerek ele almada olacağı gibi kaçınılmaz olarak bütün dünyayı kapsayacağı için başarılı olamayacaktır. Ve edebî biçimler çok açık şekilde ifade edilen örgülerde bile yakalanacak kadar kesin olduğu için ya da başka şekilde söylersek yazarlar her zaman eskilerinden yeni biçimler icat ettikleri için başarısız olmayacaktır. Frye’in devasa yığınları bile “bağlam olarak tür”ün çıkarım modelleri ile ilgili olarak sağlam ve güvenilir şekilde kontrol altında nasıl tuttuğunu açıklamaya yarayabilir.

Muhtemelen türün belirleyici gücüyle ilgili en etkileyici tartışma Hirsch’ün *Validity* kitabında özellikle de 3. bölümde yapılmıştır.

oyunları, Kafka'nın öyküleri gibi ironik romanlar ve oyunları bile aslında "ironi" kelimesi ile aydınlatılmamış birçok türdeki edebî etki için eserin her tarafına yayılan ironiler kullanılmasıyla tanımlayabilirim.

Her hâlükârda en birbirinden farklı edebî etkilerin oluşturulmasında bile kararlı ironinin kullanılabildiği çok açık. Ancak hepsi değil. Kendisi ironistlerin şahı olan Yehova'ya dua ederken sorun çıkmaz.⁸ Ancak cinayet suçlamasından beraat etmek için savcıya yazarken ya da polise bir hırsızlık olayını bildirirken ironi kullanımında temkinli olmalısınız. Böylece trajedilerinizi "Erkeğin elinin kırı" gibi, komedilerinizi "Majestelerinin şahsımı da kendileriyle götürmesini diliyorum. Kimin Majesteleriyse?" şeklinde abartabilirsiniz. Ve gördüğünüz üzere satirlerinize ve hatta aşk şarkılarınıza bile güç katar. Yine de yapacağınız ironik bir aşılama ile yazdığınız her şeyin etkisini kolayca yükseleceğini sanmak yanılgı olur; az ya da çok değişip farklı bir şeye dönüşecektir, bu kesin.

KARMAŞIKLIĞIN RESMİ

Aşağıda bağlamı içinde ve ironinin algılanması bağlamında ironinin karşılıklı etkisini göstermeye yardımcı olacak başka kısa bir eserin tamamı var. Bu, Lord Bathurst'un Jonathan Swift'e yazdığı bir mektup⁹ ve türü şu ana kadar gördüğümüz hiçbir şeye benzemiyor:

Mektuplarını okumak bana inanılmaz keyif veriyor, benimkileri okumakla sana verdiğim zahmeti insanlığın genel iyilik ve adalet anlayışına sığınarak affedebiliyorum. İnada bindirip bana cevap vermezsen sana huzur vermez, kafanı şişiririm, canını sıkamak için elimden geleni ardıma koymam. Eserlerini didik didik eder, hepsinin alıntı ya da çalınmış olduğunu gösteririm.

⁸ bk. Edwin M. Good, *Irony in the Old Testament* (Londra, 1965).

⁹ 9 Eylül 1730, Norman Knox, *The Word "Irony" and Its Context: 1500-1755*, ss. 57-58.

Şiirlerindeki hoşluğu Dryden ve Waller'dan çalınadın mı? Virgil ve Horace'in düşüncelerini ödünç almadın mı? Kitaplarında en azından buna benzer şeyler gördüm. Ve mızırdanan düz yazıların Miguel de Cervantes ve Rabelais'den çalınmış mizahın üzerine koyduğun azıcık şeyden ibaret. Tamam ama İngiliz bir adamın kendine İngilizce yazabilmesi üzerinden değer biçmesi tarz meselesi, önemli mesele doğrusu; neden, çünkü ben de İngilizce yazabiliyorum, ama farklı bir tarzda.

Ama politik broşürlerini de unutmayalım. Ülkenin iyiliği için gerektiğinde canını gerektiğinde de malını feda ettiğini söyleyebilirsin. Neden daha azıyla başka türlü davrananlar bundan hiç de gurur duymuyorlar. Desteklediğin, koltuğundan indirdiğin Bakanlar oldu, kaleminin ucuyla krallıklar kurdun. Dua et bunda insanoğlunun tutkularına dokunabilme hünerinin payı var. Ve biraz da antik ve modern tarih bilgisi ve biraz da insanların geneline göre şeylerin iç yüzünü daha iyi görebilmek var, bu keşmekeşin altından kalktın sen. Dalga geçmiyorum; hepsini baştan sona okudum: Ne o insanın Fransız yazarları okurken sık sık karşılaştığı hoş çiçekleri, makul antitezleri; ne o modern yazarlarımızın eserlerinin içinde yüzdüğü baştan aşağıya zekice kelime oyunları ve Latin yazarlardan alıntıları; ne o anlatmaya çalıştığı şeyle uzaktan yakından ilgisi olmayan ama ondan başka kırk şeye benzeyen tatlı benzetmeleri hatırlıyorum. Kısacası broşürlerini ne kadar sık okursam onlardan o kadar sıkıldım ki sonuna gelene kadar sakinleşemedim. Sonunda sarhoşmuşçasına beynim ısındı, hayal gücüm alev aldı. Başlıca yeteneklerinden biri çalışma odasında bir saat hareketsiz oturarak bir içişte üç krallık kurabilmen, gerçekten hoş bir şey.

Bağlamından koparıldığında mektubun bazı parçaları etki açısından E. B. White'ın sansür eleştirisiyle neredeyse birebir aynı görünüyor. Bathurst, Fransız yazarların aşırı süslülüğünü, bir önceki kuşak İngiliz yazarların ağır bilgililiğini, Swift'in çağ-

daşlarının banallığı ve belgisizliğini eleştirirken yalandan övme ye başvurur. Ancak bunu fark eden çok az okur bu türden yeniden kurgulamayı daha ileriye götürüp Cervantes, Rabelais ve Dryden'ı da kapsayıp, Swift'in kendisine değinmemesi hatasını yapabilir. Bazı okurların ilk kez karşılaşmış olabileceği kadar nadiren rastlansa da "yalandan suçlama yoluyla övgü mektup" türünün gelenekleri burada daha en baştan ortaya atılmıştır. Elbette Swift'e göre mektup en başından itibaren gayet açık olsa da kulak misafiri olan bizler elimizde Swift'in Bathurst'la ilgisine dair somut bir veri olmadıkça asıl edayı anlamamız zaman alacaktır.

Bahsi geçen isimlerle ilgili herhangi bir fikri olmayan zeki ancak yanlış bilgilendirilmiş bir okurun bu konuda uzun bir süre sıkıntı yaşayacağını tahmin etmek zor değil. Ancak en bihaber olanı bile Bathurst "insanoğlunun tutkularına dokunabilme hüneri" ve "insanların geneline göre şeylerin iç yüzünü daha iyi görebilme"yi açıkça kabullendiğinde ne olup bittiğini dört-aşamalı işlemimizden geçirip hoşla gidecek şekilde savurgan bir övgüye dönüştürmeden anlamlandırmak imkânsızlaşır. Çoğu okura göre bahsi geçen isimler hakkında en azından hafif bir mükemmeliyet hâlesi olmalıdır ve alıntılanan yazarların Swift'in sevdiği yazarlar olduğunu bilmesek de Cervantes ve Rabelais gibi "alanında ilerlemiş olmak" da hâlihazırda önemli bir övgüdür.

Bu demektir ki yine yeniden kurgulama bilhassa zor değil ancak bundan önce gördüğümüz herhangi bir şeyden belki daha az öngörülebilirdir; bir kişiyi görünürde suçlayarak övmek ve böylece diğer kişileri överken aslında lanetlemek üzere özenle tasarlanmış ironik bir eser.

Ancak bahsi geçen her detay üzerine kesin ve çeşitlilik gösteren bir yargıya varmamıza bağlı olduğu için büyük resim bundan daha karmaşıktır. İkinci paragraftan sadece yedi cümledeki ortak değer ve görüşlerin en önemli birkaç tanesinden bir liste yaptığımızı düşünün: Swift, Bathurst, siz ve benim nihayetinde birlikte ikamet ettiğimiz soylu yapının inşa malzemeleri.

Sonuçlar

*Sunulan kanıt ya da
söylenmemiş varsayımlar*

- | | | |
|--|-------|--|
| 1. Ülkenin iyiliği için kendini riske attığını sen (Swift) söylemeyeceksin ama ben söyleyeceğim, | çünkü | “aramızdaki bilenler” senin cesur broşürcülüğü biliyor. |
| 2. Kimileri tarafından alınan kötü “vatansever” risklerin aksine, | çünkü | berbat bir davaya bencilce nedenlerle sahip çıktığını “biliyoruz. |
| 3. ...senin aldığın riskler iyidir, | çünkü | onların haklı bir davaya özveriyle sahip çıktıklarını biliyoruz. |
| 4. Müthiş tesirlerin oldu, | çünkü | devirdiğin ya da desteklediğin bakanların, ateşlediğin fitillerin gerçek değerini biliyoruz (Swift ve Bathurst bu “bilgi”yi destekleyen iddiaların bir kısmını paylaştı). |
| 5. Nadir bir dehan var, | çünkü | insanoğlunun tutkularına dokunabilme gibi nadir hünerin var; |
| 6. | çünkü | sıra dışı bir kadim ve modern tarih bilgin var; |
| 7. | çünkü | başkalarına göre daha derinlemesine bir algın var. |
| 8. Eserlerin sadece yüceliğin eserleri değil, | çünkü | 1. paragrafta adı geçen eserlerin tam senin tarzının en büyükleri olduğunu bildiğimiz eserlerle bile yarışır, |
| 9. ayrıca | çünkü | çünkü sıradan olduklarını “bildiğimiz” yazarların hatalarını barındırmazlar; çirkinleşen aşırı-süsleme (tatlı çiçekler) ; ukalalık (yerinde alıntılar); belirsiz ve bağlantısız benzetmeler. |

Bir anlığına yalnızca 9. çıkarım altında mektubun okuru ve yazarının paylaştığı bilginin sayısız ayrıntısını, bu suçlama selini okurken Swift'in aklına gelebilecek yazarlar ve eserlerin listesini düşünün. Büyük ihtimalle Swift hakkında uzman bir araştırmacı, Swift'in arkadaş çevresi ve onların okumaları bile Swift'in kendisinin de bağımlı olduğu ulaşılabilir ve eksiksiz bir yeniden kurgulama verisinin bir kısmını gözden kaçırdı. Ve kaybolan her detay bir hazzın kaybıdır, belki bir süre sonra kaybolan hazların bir veya iki benzerini, benim yaptığım gibi, eklememize müsaade edecek kadar önemsizleşseler de.

Bu tür bir çıkarımın önemli tarafı kesinlikle ayrıntılı değil, ironinin herhangi bir yazınsal yöntemde mümkün olmayan bir yoğunluk ve ekonomiyi mümkün kılmamızı gerektiren karmaşık zihinsel işlemlerdir. Bathurst'un bu birkaç satıra yüklediği yalın bilgiyi açıklamak sayfalar alır. Ancak bilgi iletilenin yalnızca bir parçasıdır; ironik dansın kendisinin verdiği haz eksiksiz bile olsa herhangi bir yeniden yazmada ortadan kaybolacaktır.

“MÜTEVAZİ BİR ÖNERİ” VE İRONİK YÜCE

Ama artık daha da karmaşıklaşan bağlamların doğurduğu güçlülere eğilme zamanı. Azami kuramsal çıkarımız adına belki de şimdi mesela Swift'in *A Tale of Tub*'ı [Fıçı Hikâyesi] ya da *Gulliver's Travels*'in [Gulliver'in Maceraları] dördüncüsü ya da Melville'in *Billy Budd*'ı gibi meşhur eleştirel uzlaşmazlıkların kaynaklarından birini ele alınam gerekiyor. Ancak anlamak adına uzlaşmanın kaynaklarını vurgulamak önemini koruyor. Ve bu yüzden bana göre ironik satirlerin en iyisi olan “A Modest Proposal”ı seçiyorum. Onca karmaşıklığına rağmen yalnızca tasarlama açısından değil sonuçta da kararlı olduğu için bu türü kararlı olarak adlandırmamı haklı çıkarmaya yetecek kadar eleştirel bir uzlaş oluşturmuştur.

Bu uzlaş elbette evrensel bir uzlaş değil. Bildiğim kadarıyla yazılarını yayımlamaya devam eden hiçbir eleştirmen kimi deneyimsiz okurun yaptığı gibi konuşmacısının çocukların bü-

yütölüp, kıyılıp insanların tüketmesi için et olarak satılması önerisini Swift'in kendisine atfetmedi. Böyle tuhaf bir okumaya yalnızca üniversite birinci sınıflardan birinde rast geldim, onlar da belki benimle okudukları için böyle oldu. Lise öğretmenleri daha yüksek bir oranla karşılaştıklarını söylüyorlar. İnanılmayacak düzeyde bir yanlış okuma olarak görünüyor, anladığım kadarıyla bu okurlar her *zaman* önerinin kendisini rezalet olduğu için kınıyorlar. Hiçbirinin henüz "İyi fikir, Nüfus patlamasının çözümü olarak neden benim aklıma gelmedi ki?" dediğini duymadım. Kötü okurlar bile Whyte'in mütevazı Evrensel Kart önerisinin aksine planın açık bir şekilde "çılğınca" veya "canice" olduğunu söylüyorlar.

Sık sık ironinin koşul olarak daima bu tür kurbanlar gerektirdiği ya da onları bilerek yanıltma amacıyla yazıldığı söylenir.

James Boulton, Defoe'nun bütün okurların "normal bir zekânın bir diğeri ile aynı tepkiyi vermesi gerektiği" için "ironi için önlem almayan" tarzını göstermek isterken şunu yazar:¹⁰

Başarılı bir şekilde ironi yapmak için yazarın iki izleyici kitlesi konusunda uyanık olması gerekir: İronik niyeti fark edip esprinin tadını çıkaranlar ve satirin hedefi olan ve onun tarafından yanıltılanlar. Bu, şu anlama geliyor,

¹⁰ Maximillian E. Novak'ın *Irony in Defoe and Swift* (Los Angeles, 1966) kitabında s. 7 "Defoe's Use of Irony"de alıntılındığı gibi Swift'in satir ve ironisi hakkında dönen eleştirel tartışma şimdiye binlerce kitap ve makaleye varmıştır. Temel konular burada da birçok şey borçlu olduğum Edward W. Rosenheim, Jr.'ın *Swift and the Satirist's Art* (Şikago, 193) 1. Bölüm'de zekice işlenmiştir. Haklı bir şekilde Swift'in bir eserini "ironik" olarak adlandırmanın terimin grotesk karasızlığını düşünürsek uygulamada eser hakkında hiçbir şey söylemediğini yazmış; sonuçta ortaya çıkan ironiyi bir yana koyup başka eleştirel terimler altında benim burada kararlı ironi olarak adlandırdığım ironileri tartışmaya açmıştır. Dünyanın ironiyi anlam belirsizliği ile denk tutma huyunu ve benim de paylaştığım Swift'in dolaylama araçlarıyla anlaşılabilirliği ulaşma tutkusunu "tam anlaşılabilirlikle ilgili özel ilgisini" gösterme niyetini düşündüğümüzde iyi bir strateji. Bay Rosenheim'in eleştirel incelemesinden bu yana ortaya çıkan eserlerden en işe yarayanının Denis Donoghue'nin *Jonathan Swift: A Critical Introduction* (Cambridge, 1969) olduğunu düşünüyorum.

ironist kendisini, kendi değerlerini, zekâsını ve yazınsal duyarlılığını paylaştığı okurlarla sınırlar; birlikte o tepeden karanlıkta bırakılmış ayak takımına bakarlar.

Ancak şu açık ki Swift her düzgün okurun makaleyi yeniden kurgulama işleminin temel parçası olarak “aynı tavırla yanıtlama” ve öneriyi delice bularak reddetme davranışı göstereceği mutlak ve haklı bir beklenti ile yazmıştır. İroninin temel yapısı “kimi okuru aldatmak ve diğerlerinin gizli mesajı görmesine izin vermek” üzere değil bir anlığına *bütün* okurları aldatmak ve ardından *bütün* okurların aldatmayı fark edip bununla başa çıkmalarını gerektirmektedir. Bu eserin dikkatle bakıldığında hakkı ancak verilen kontrollü tutarsızlıklarının “müthiş tutarlılığı” hakkında birçok şey yazıldı.

Mütevazı Bir ÖNERİ

İrlandanın fakir İnsanlarının Çocuklarının Ailelerine ve Ülkelerine yük olmalarını engellemek ve onları Topluma yararlı hâle getirmek üzerine mütevazı bir öneri.

[1] Her Alms yolcusundan dilenen, *Paçavralar* içindeki üç, dört veya altı Çocuğu peşine takılı Kadın Cinsinden *Dilencilerle* dolu *Sokakları*, *Yolları* ve *Cabin-Doors*’u görmek bu harika Şehirden geçenler veya bu Ülkede gezenler için oldukça üzüntü verici bir durumdur. Bu *Anneler* namuslarıyla *Yaşamak* için çalışmak yerine büyüyüp çalışma zamanı geldiğinde ya *Hırsız* olacak ya da *İspanya tahtı için savaşmak* üzere *sevgili Vatanlarını* terk edecek ya da kendilerini *Barbados Adalarına* satacak çaresiz *Yavrularına* yemek bulmak için yollarda dilendiriyor.

[2] *Annelerin* arada da *Babaların* kucaklarında ya da sırtlarında ya da *Peşlerindeki* Çocukların bu muazzam sayısı *Krallığın içinde bulunduğu içler acısı* Vaziyetin dışında ayrı ve büyük bir *Sıkıntı* olduğunu Herkesin kabul ettiğini düşünüyorum ve bu yüzden bu Çocukları Ulusa faydalı sağlam bireyler hâline getirmenin adil, ucuz ve kolay bir Yolunu bulan ilk kişi o kadar

büyük bir iyilik yapmış olacak ki Ulusun Koruyucusu olarak Heykeli dikilse yeridir.

[3] Ancak burada Niyetim yalnızca *Nitelikli* Dilenci Çocuklarıyla bu işi sınırlamak değil: Sokaklarda Yardım etmemizi bekleyen, çocuklarını zar zor bakabilen ailelerin belli bir yaştaki bebeklerinin tamamı bu Kapsama giriyor.

[4] Bana gelince bu önemli Konu hakkında bu fikirlere uzun yıllar önce Hesaplamalarında tamamen yanılmış olduklarını gördüğüm birçok Düşünürün tasarılarını dikkatle inceledikten sonra vardım. *Annesinin daha az önce yavruladığı* bir Çocuğun bir güneş yılı Anne Sütüyle ve biraz da başka gıdalarla beslendiği doğrudur; yasal hakkıyla yaptığı iş, *Dilencilikle* Annenin kesin bir yerden bulduğu en fazla iki Şilin değerinde yemekle: Ve tam bir Yaşındayken *Anne Babalarına* ya da *mahalleye* masraf olmak ya da Hayatlarının geri kalanında *Yemek ve Giysi dilenmelerinin* yerine bu Yoldan alıkoymak; tersine başka binlercesinin Beslenmesine ve kısmen Giyinmesine katkıda bulunacakları bir öneride bulunuyorum.

[5] *Planımın* başka büyük bir Avantajı daha var, *Piçlerini katleden Kadınların* korkunç davranışı, gönüllü *Kürtajları* da önleyecek; daha ne olsun! O kadar çok var ki; *zavallı masum Bebepleri* kurban ederek Utançtan kaçacağına Masraftan kaçıyorlar bence; en Vahşi, en Gaddar insanın bile yüreği dağlanır.

[6] İrlanda Nüfusu genelde Bir buçuk milyon diye hesap edilir; benim hesaplarıma göre bunların İki yüz Bin çiftinin Karıları ürüyor; buradan kendi Çocuklarına bakabilen otuz bin Çifti çıkartıyorum; *Krallığın içinde bulunduğu Sıkıntıların* altında bu sayının daha fazla olmayacağını düşünsem de bu varsayımlarla bile geriye Yüz Yetmiş Bin üreyen kalıyor. Bir yılda Kadınların Düşük doğumlarını ya da Kaza veya Hastalıkla ölen Çocukları çıkarıyorum. Hâlâ geriye her yıl fakir Ailelere doğan Yüz Yirmi Bin çocuk kalıyor: bu yüzden soru belli, bu Kadar çocuk nasıl bakılacak ve bu kadar çocuğun rızkı nasıl bulunacak? Daha önce söylediğim gibi İşçilerinin bu Durumunda

şimdiye kadar önerilen hiçbir Yöntemle bu sorun çözülmez: bu çocuklara ne *El işçiliğinde* ya da Tarım'da iş verebiliriz ne de bu çocuklar için Çiftlikler inşa edip (Köylerde demek istiyorum) toprağı işleyebiliriz; Altı yaşına gelene kadar nadiren ekmeklerini çıkarmak için *Çalmaya* başlıyorlar, Kenar mahallelerinden değilseler; itiraf ediyorum, buna rağmen en Temel bilgileri çok erken öğrenirler; yine de bu sürede onlara Stajyer gözüyle bakılabilir; *Cavan* Vilayetinden bana itiraz eden bir Müdür Beyefendinin söylediği gibi altı Yaşın altında, *Sanatının en hızlı Uzmanlarıyla meşhur* Krallığa uzak yerlerde bile buna benzer ancak bir veya iki olay yaşanmıştır.

[7] Tüccarlarımız da bana hak veriyor, bir Erkek ya da Kız çocuğı on iki Yaşından önce satılabilir bir Mal sayılamaz; bu yaşa gelmiş olsalar bile Borsada üç Pound ve yarım bir Crown'dan fazla etmezler, bu da ne Ailelerinin ne de Krallığın bir işine yarar; Yiyecekleri ve Paçavraları bunun en az dört katı ediyor.

[8] O yüzden şimdi kendi aklımdaki naçizane önerimi sunuyorum; eminim en ufak bir İtiraza maruz kalmayacağım.

[9] *Londra*'daki çok tanınmış *Amerikalı* bir tanışım garanti veriyor; iyi bakılmış küçük sağlıklı, bir yaşında bir Çocuk bütün Yiyeceklerin en lezzetlisi, besleyicisidir; ister Haşlama ister Közlenmiş ister Fırınlanmış isterse Izgara olsun; ve ben eminim Yahnisi ya da tas kebabı da aynı derecede güzel olacaktır.

[10] Bu yüzden naçizane önerimi Kamuoyuna sunuyorum, önceden hesapladığım Yüz Yirmi Bin Çocuktan yirmi bini Üremek için ayrılabilir; ki onun da yalnızca dörtte bir Erkek olur; ama bu sayı yine de *Koyun, siyah Sığır ya da domuza* ayırabileceğimiz sayıdan fazladır; ve benim hesabıma göre bu Çocukların çok azı bizim *Vahşilerimizin pek hazzetmediği bir Durum olan Evliliğin* Meyvesi; o yüzden *bir Erkek dört Kadın* için yeterli olacaktır. Kalan Yüz bin Bir yaşında Krallığın her yerindeki Yüksek Mevki ve Servet sahiplerine satışa sunulabilir; Ziyafete kadar semirmesi için her zaman Annelerini son Aylarında bol bol emzirmelerine öğütleyerek. Arkadaşlara kurulan bir sofrada Bir

Çocuktan iki Yemek çıkar, Ailenin tek başına yediği bir akşam yemeğinde bir but veya göğüs Bölgesinden orta karar bir Yemek çıkar; Tuz ve Biberle azıcık sosta bekletilirse dördüncü Günde özellikle de *Kışım* güzel Haşlama olur.

[11] Kabaca bir hesap yaptım, yeni doğmuş bir Çocuk Üç kilo oluyor; bir Güneş yılının ardından iyi bakılmışsa on üç kilo kadar çıkabilir.

[12] Size garanti veriyorum, bu Besin çok değerlendirilecek ve bu yüzden de tam *Efendilere layık* olacak; Ailelerinin çoğunu zaten onlar silip süpürdüğü için Çocukları da en çok onlar hak ediyor.

Ve böylece vahşi önerinin tam resmi çizilmiş olur. Farklı okurlar farklı noktalarda şüpheye düşecek. Kimi hayvan çiftliği terminolojisi yüzünden dördüncü paragraftaki “Annesinin daha az önce yavruladığı” ifadesine takılacak; kimi 6. paragrafın birinci cümlesindeki “ürüyor”u okuyunca ürkebilir. (ikinci kez okuduğumuzda bu erken ipuçlarını nasıl kaçırdığımıza şaşırabiliriz, aynen ikinci paragrafın ilk cümlesindeki üslubun şaşırtıcılığı gibi.) Kimi ancak 6. paragrafın sonundaki cepçilik eğitimi ile ilgili bölüme geldiğinde kendini rahatlamış hissedecek. Ama çoğu 7. paragrafla birlikte tam olarak şüphelenmeye başlayacaktır ve her okur bilmeli ki 9. paragraf şu ana dek yapılmış en iç burkucu ironidir. Her okur bu şekilde, bir dereceye kadar aldatılmıştır, yalnızca kısacık bir anda geçirilen şok ve ilk kelimesinden itibaren ve ardından gelen bir sürü paragrafı olan ironik yazıların oluşturduğu bir yeniden kurgulama değil. Ve her okur bu şekilde en hareketli türünden bir sorumluluğun içine çekilir; şüphelendirilerek ve sonunda sesin delice saçmaladığını kabul ederek insan aşırı derecede hareketli bir duruma düşürülür; akıl ve kalp gelecek olan şeyle dolup taşmıştır, aslında bu, endişedir.

Sadece tek bir şey yüzünden hiçbir okur ne olacağını bilemez: Konuşmacının söylediklerinin çoğu anlamlıydı. İroni bir kere anlaşılınca burada hiçbir şeye basit bir şekilde itiraz edilemez. Konuşmacının konumu çocukları katlederek çocukları ve krallığı korumaksa Swift’in konumu yalnızca “onları katletme-

“meliyiz” olamaz; kimse, en kötü istismarcı bile böyle bir şey önermedi ve böyle bir konumu eleştiren bir makale yazmak saçma olurdu. Okur, konuşmacının “Ailelerinin çoğunu zaten [efendilerin] silip süpürdüğü” ve bu yüzden “Çocukları da en çok onlar hak ediyor” gibi iki iddiasının ardında Swift’in niyetinin doğru düzgün bir versiyonunu nasıl yeniden kurgulamalıdır? Basit bir ters yüz etmenin ya da konuşmacı sesinin yerine bir diğerini koymanın böyle bir hakikat ve delilik karışımının yeniden kurgulanmasına hiçbir faydası yok. Problem çıkarmak istemiyorum, çoğu okur şüphesiz Swift’in ilk yarısının (“silip süpürdü” metaforik olsa da ifadenin ironik olmadığını algılıyoruz) arkasında durduğu ve ikinci yarısının ne yazınsal anlamı olarak ne de basit bir hesaplama “karşısında durduğu hükmüne varmıştır: İfadeyi “efendiler buna pek layık değildir” olarak yeniden kurgulamak bize yeni bir absürtlük kazandıracaktır. Ve böyle kabul ederek, reddederek, kısmen reddederek yola devam ediyoruz. Ama soru şu, nasıl?

Makaleye devam ettikçe en azından üç farklı türde ifade gözüme çarpıyor. İlk ikisi duygusal enerjiyi ve eleştirinin hedefini belirlemede öncelikli olarak önemli. Şimdilik bir kenara ayırdığım üçüncüsü Swift’in net onaylayıcı konumunun detaylarıyla ilgili algımızı tamamlamak için faydalı. Üçü de bir anlamda aynı ses tonuyla söylenmiş diyebiliriz; ahlaki içerik açısından radikal farkları dışında bence kimse üslubun ya da havanın tutarsız olduğunu söyleyemez. Ancak iletilen anlam, ahlaki hava bu üçünün inanılmaz derecede birbirine girmiş bir karışımı; buradaki hüneri, okumaya devam etmeden takdir etmek çok zor:

[13] Bebeklerin Eti Yıl boyu Bulunur olacak; ama en bol olduğu zaman Mart ayı ve civarı: Fransız bir Doktor olan büyük bir Yazar* Balığın *bereketli bir Yiyecek* olduğunu ve bu yüzden Roman Katolik Ülkelerde paskalya perhizinden dokuz ay sonra daha çok çocuk doğduğunu öğretti, o yüzden tahminen bir yıl sonra Pazar her zamankinden daha dolu olacak; *Papacı Bebeklerin*

* Rabelais.

sayısı Krallığın diğer bebeklerini üçe katlayacaktır; böylece bir avantajımız da aramızdaki Papacıların sayısının azalması olacak.

[14] Bir Dilencinin Çocuğunun bakım Masrafını zaten hesapladım (*Yarıcılar, İşçiler ve Çiftçilerin* beşte dördünün Çocuklarını da bu listeye ekliyorum), Paçavralarını da ekleyince *Yıldı* iki şiline geliyor ve bence hiçbir Beyefendi özel bir dostu ya da ailesiyle oturduğu sofrada dört ayrı yemek çıkarabilen *şişman ve besleyici bir Çocuk Karkasına* on Şilin verirken söylenmeyecektir. Böylece Toprak Sahipleri daha iyi yürekli Efendiler olacak ve Köylülerin sevgisini kazanacak: Anne de Sekiz Şilin net Karla başka bir Çocuk Üretene kadar Çalışmaya müsait olacak.

[15] Daha tutumlu olanlar (Zamanın bunu gerektirdiğini itiraf etmek zorundayım) Karkasın derisini yüzüp güzelce işledikten sonra *Hanımefendiler için Eldiven, Beyefendiler için Yazlık ayakkabılar* çıkartabilirler.

[16] Şehrimiz Dublin'e gelince en Uygun Bölgelerindeki Mezbahalar bu işe ayrılabilir ve bunu yapacak Kasap sıkıntısı çekmeyeceğimize emin olabiliriz. Ama bence aynen *Domuz Kı-zartması* yapar gibi boğazı kesilir kesilmez terbiye edilmek üzere canlı satılmaları daha iyi olacaktır.

[17] Oldukça değerli bir İnsan, Erdemlerine derin saygı duyduğum *gerçek bir Vatansever* bu konuda şahsımı yücelten bir sohbetle Projeme katkıda bulunabileceğini söyledi. Krallıktaki birçok Beyefendinin Geyiklerin kökünü kuruttuğunu ve Geyik Eti Yokluğunda on dört Yaşını geçmemiş ama on ikinin üstünde genç Oğlan ve Bakirelerin Bedenlerinin kullanılabileceğini söyledi; her köyde şu anda iki cinsiyetten de işsizlikten ölmek üzere olan bir sürüsü sırada bekliyor: hayattaysa Aileleri, değilse en yakın Akrabaları tarafından elden çıkarılacaklar. Ancak çok değerli bir Vatansever ve bir Dosta karşı Hürmetime rağmen aynı Hisleri paylaştığımı söyleyemem. Bu Amerikalı tanıdığım sık sık başına geldiği için Erkeklerin Etinin Okul çocukları gibi durmadan Hareket etmekten genellikle sert ve yağsız olduğundan bir tadı olmadığını biliyordu ve onları şişmanlatmak da

pahalıya patlayacaktı. Dişilere gelince yakın zamanda Üremeye başlayacakları için *Toplumsal Kaybı olabileceklerini* bütün alçak gönüllüğümle kabul ediyorum; üstelik kimi vicdan sahibi (aslında insafsızca) İnsanların böyle bir uygulamayı birazcık Zalimliğe yakın bularak engellemesi de muhtemel ki itiraf ediyorum iyi niyetli olmasına rağmen ben de her zaman her projeye başta burun kıvırmışımıdır.

[18] Ancak arkadaşımın hakkını yiyemem, bu Fikri Bura-ya Londra'dan geleli yirmi seneden fazla olmuş Formoza Adasının Yerlisi meşhur Salmanaazor'un verdiğini itiraf etmişti. Dostuma, geldiği yerde Genç birisi Ölüm Cezasına çarptırıldığında Cellâdı, Karkası Seçkin İnsanların ziyafet sofralarına sattığını, kendisi de hâlâ oradayken İmparatoru zehirleme Girişiminde bulunduğu için çarmıha gerilen on beşinde etli bir Kız Bedeninin Majestelerinin Başbakanına ve Saraydaki diğer Mandarinlere *Darağacındaki Parçalarıyla* beraber dört yüz altından satıldığını anlatmış. Aynısı Şehrimizdeki, Çeyizlerinde Meteliği olmadan Yurtdışında koltuk ayırtmadan bir yerden bir yere gidemeyen; hayatta parasını ödemedikleri süslü Giysilerle *Tiyatrolarda* ve *Toplantılarda* boy gösteren besili genç kızlara da Uygulansa Krallığın daha kötüye gitmeyeceğine eminim.

[19] Kimi narin Ruhlu kişiler Yaşlanan, Hastalık Kapan ya da Sakat kalan Fukaranın sayısıyla dertleniyor. Ben ise Ulusun bu ağır Sorumluluğunu hafifletmenin bir yolunu bulma arzundayım. Aslında bu konu pek de dert edinmiş değilim çünkü her gün *Soğuk, Açlık, Pislik* ve *Sıçanlar* yüzünden kendilerinden beklenen bir hızda *ölüyor* ve *çürüyorlar*. Daha gençten İşçilerin durumuna gelince neredeyse biraz umut verici durumdalar: İş bulamadıkları için Besin yetersizliğinden günden güne eriyorlar, Kazara yevmiyeye alındıklarında ise işi yapacak Takatleri kalmamış oluyor; Böylece de hem Ülke hem de kendileri için daha büyük Kötülükler gelmeden önce hakları olan son geliyor.

[20] Konudan fazla uzaklaştım, hemen toparlıyorum. Ben-
ce yaptığım önerinin önemi bir yana bir sürü getirisi ortada.

[21] Birinci sırada zaten gözlemlediğim üzere Papacıların sayısını büyük oranda azaltması var; sadece ulusun değil her sene bize fark atan en tehlikeli düşmanlarımıza karşı da en çok Üreyenler olacağız; kalıp vicdanlarına rağmen Putperest *Psikopos Kuruluna* paylarından vermektense Ülkelerini terk eden iyi Protestanların yokluğunda Krallığı İspanya Kralına sunma Planlarını uygulamaya koyma emelleri için avantajın kendilerine geçmesini bekleyen düşmanlarımız.

[22] İkinci olarak saha yoksul Kiracıların Yasal olarak haczedilebilecek ve Mal sahiplerine kiralarını ödeyebilecekleri değerli bir şeyleri olmuş olacak: Mısırlarına ve Sürülerine çoktan el koyulmuş ve *Para, bilinmeyen bir şey*.

[23] Üçüncü olarak Yüz Bin Çocuğun Bakımı iki yaş üstünde parça başına on Şilinden az olmadığına göre Ülkenin Sermayesi yılda elli bin pound artacaktır; Krallığın ağzının tadını bilen Servet Avcısı Beyefendilerinin sofralarındaki yeni bir yemeğin tadı da cabası; Bütün mallar tamamen kendi yetiştirdiklerimiz ve ürettiklerimiz olduğu için para da kendi aramızda dönecek.

[24] Dördüncü olarak üremeye devam edenler *Yılda Sekiz Şilin* Kazancın yanında ilk yaşlarında Çocukların Satışıyla ardından çıkacak bakım Masraflarından da kurtulmuş olacak.

[25] Beşinci olarak bu Yemek *Hanlara yeni bir âdet* getirecek ve Şarap Tüccarları mükemmelliğe yaklaşmak için en iyi sos tariflerini kullanmaktan geri kalmayacakları için İyi yemek ve Hünarlı bir Aşçı konularında haklı olarak pohpohlanmayı seven *zarif Beyefendiler* hanlarını daha sık ziyaret edecekler ve böylece misafirlerine daha iyi bir hizmet verebilecek ve istedikleri kadar fahiş fiyata satış yapabilecekler.

[26] Altıncı olarak insanları bütün bilge Ulusların Ödülleriyle teşvik ettikleri ya da Yasa ve Cezalarla zorladığı Evlilik Kurumuna itmeye yardımcı olacaktır. Zavallı Bebelerinin bakımlarının Toplum tarafından garanti altına alındığını ve yıllık Masraf yerine kazanç elde edebileceğini bilen Annelerin Çocuklarına Özen ve Şefkat göstermesine katkıda bulunacaktır. Evli

kadınlar arasında gerçek bir “Hangisi Pazara en şişman Çocuğu götürecektir” yarışmasını izleyebilmeliyiz. Erkekler kadınlarına tay doğuracak Kısırakları, dana verecek İnekleri ya da yavrulayacak Domuzlarına gösterdikleri özeni gösterecek; düşük yapılarından korktuklarından (her zaman yaptıklarının aksine) tekme tokat dövmeyeceklerdir.

[27] Başka birçok faydası sayılabilir. Fıçılanmış Et ithalatına ilave birkaç Bin Karkas, Domuz etinin yaygınlaşması, Pastırma Sanatında İlerleme, büyük miktarlarda keserek sık sık masamıza koyduğumuz domuzun ne Tadı ne de İhtışamı *Vali Beyin Şölen Sofrasındaki* ya da başka bir kamusal Eğlencedeki oldukça önemli Parçalarından olacak Bütün olarak kızartılmış bir Yıllık iyi yetişmiş bir Çocuğunkine yetişemeyecektir.

[28] Bu Şehirdeki Bin Ailenin Bebek Etinin devamlı Müşterisi olduğunu; bunun yanında diğer Şenlik *Toplantılarında*, özellikle de *Düğün* ve *Vaftiz Törenlerinde* de tüketildiğini düşünün; hesabıma göre Dublin yılda Yirmi Bin ve Krallığın gerisi de (muhtemelen buralarda biraz daha ucuza satılacaktır) kalan Sekiz Bin Karkasla alıp başını gider.

[29] Bu öneriye Krallıktaki İnsan Nüfusunun azalması dolayısıyla ileri sürülebilecek dışında başka bir İtiraz olabileceğini sanmıyorum. Çekinmeden kabul edebileceğim bir şey bu, zaten tasarımı Dünyaya sunmadaki asıl amaçlarımdan biri buydu. Okurun sunduğum Çareyi *Dünyada varolmuş veya gelecekte var olacak başka bir yer için değil, yalnız ve ancak İRLANDA Krallığı için* hazırladığımı görmesini isterim.

Yazının açılışında duyduğumuz sesin tamamen bir uzantısı olan ilk ses sakın ama hiddetli bir adamın İrlanda'nın herkesçe bilinen sefaletiyle mantıklı bir şekilde baş etmeye çalışan bir adamın sesidir. Elimizde yalnızca bu ses olsaydı muhtemelen Jonathan Swift'in yazı üzerinden doğrudan bizimle konuştuğunu söyleme yanılgısına düşerdik: “Efendiler Ailelerinin çoğunu zaten onlar silip süpürdü...”- “Krallığın içinde bulunduğu Sıkıntılar”- “*Koyun, siyah Sığır ya da domuza ayırabileceğimiz sayıdan*

fazla” – “Mısırlarına ve Sürülerine çoktan el koyulmuş ve *Para, bilinmeyen bir şey*”- “sunduğum Çareyi *Dünyada varolmuş veya gelecekte var olacak başka bir yer için değil, yalnız ve ancak İRLANDA Krallığı için* hazırladığımı” ve saire.

İkinci ses yamyamlık önerilerini dile getirir: “*Domuz Kızartması* yapar gibi kesilir kesilmez terbiye edilmek... tavsiye ederim.” Yazının tamamı yazarın ve okurun değer ve fikirlerinden bu tür ani kopmalardan oluşmuş. İddiasını tereddüt etmeden savunan biri ortaya aslında “The Shortest Way with the Dissenters” [Muhafiflerle En Kestirme Yol] kadar tutarlı ve daha az ilginç (çoğumuz için) ya da tamamen yanıltıcı (olur da metni okuyan her deli efendi için) ironik bir iş çıkarmış olur. 7.sinden 16.ya kadar çoğu paragraf bu deli düşüncelerinden oluşuyor, bütün insani güdülerini bir yana bırakıp çocukları demirbaş mal olarak görmeyi onaylayan içine başından sonuna kadar mantıklı düşünceler.

Kontrol edilemeyen bir tik, bütün fiziksel et manzarasındaki sadistçe zevk gibi bu narin mantığı lekeleyen anlar olduğu bir gerçek: “Boğazı kesilir kesilmez”, “besili ve şişman”, “ziyafet yemeği” vs. Ancak Swift’in bu türden delilik göstergelerini ne kadar rahat bir şekilde çoğaltabileceğini düşünürsek *biçeminin* aslında ne kadar sınırlı olduğunu görürüz. Swift’in asıl derdi zekice bir ironi gösterisi olsaydı “A Cask of Amontillado”da [Amontillado Fıçısı] Poe’nun yaptığına benzer lezzetli ve zengin sular üzerinde daha uzun dururdu. Bunun yerine konuşmacı⁸ asıl satirik noktayı kontrol altında tutmak için yıldızları reddetmiştir.

Bu birbirinden kökten farklı iki türde ifadenin arasındaki kaymaların her dikkatli yeniden okuması makalenin ihtişamının bunların arasındaki çatışmalardaki ustalıkta, o “tutarsızlık” havasında olduğunu gösterecektir. Kimi eleştirmen makalenin “kesintisiz ironi”siyle muhteşem olduğunu söyler ancak eserin kalitesi muhteşem bir şekilde kesintisiz olmasına ve eserin tamamının mutlak ironik olarak adlandırılmasına rağmen hayret verici olan bir bakıma kaygan bir zeminin çıkardığı zorluklara

karşın ulaşılan netlik ve güçtür; haklı, kızgın ancak mantıklı ses İrlanda'nın sıkıntılarını, deli ve neredeyse neşe saçan "mantıklı" ses çözümü anlatırken üzerimizde aralıksız ve yoğun bir baskıyla bir ileri bir geri gidiyoruz.

Fakat tekrar ediyorum, burada seslerden bahsetmek yanıltıcıdır çünkü sesler uygulamada *biçem*'den ayırt edilebilir değildir. Sayısız takla atmak için elimizde çok az biçimsel yardım mevcut: Hepsi Swift'in bir sesin akla yatkın haklı öfkesi ve diğerinin deli mantığına ilişkin inançlarıyla ilgili çıkarımlara dayanıyor. Birçok ifadeyi (Piçlerini katleden Kadınların korkunç davranışı"; "masum Bebelelerini" katleden kadınların görüntüsü "en Vahşi, en Gaddar insanın bile yüreği dağlan..."malı) onaylamasıyla ilgili yaptığımız çıkarımlar üzerinden sağlam ve inandırıcı bir "Swift" bulmak mümkün olmasaydı asla bütün o saçmalıkların arasından makalenin inşa ettiği mutlak ve tuhaf bir şekilde hoşla giden güvenle çıkamazdık.

Bir okurun bu karmaşık, birbirine girmiş örgünün ardında Swift'in ne düşünmüş olduğuyla ilgili kendi resmini nasıl oluşturduğunu tam olarak anlayabileceğinden şüpheliyim. Ancak konuşmacı Swift'in İrlanda'nın sıkıntıları ile ilgili görüşlerine yaklaştığı anlarda kuşkusuz hissettiğimiz ve paylaştığımız kısmen bir duygusal yoğunluk meselesidir. Konuşmacı "Krallığın içinde bulunduğu Sıkıntıların altında" kendi çocuklarını bakabilecek otuz bin çift olup olmadığını sorgularken okur hüznü ağıda katılmaya ve Swift'in de aynı durumda olduğu çıkarımını yapmaya direnemez. İrlanda'nın dilenen anneleri tasviri ile en başından okuru çarpmıştır; parçanın her detayı (ileri sürülen çözümün ümitsizliği dâhil olmak üzere) İrlanda'nın sıkıntılarının gerçekten de "oldukça üzüntü verici bir durum" olduğu çıkarımını desteklemektedir. Swift'in konuşmacının yaşlı, hasta ve sakatların "her gün Soğuk, Açlık, Pislik ve Sıçanlar yüzünden ... ölüyor ve çürüyor" olduğu bir ülkeyle ilgili sıkıntısında onunla hemfikir olduğundan kuşkulananlık imkânsız. Ve bu inanç bizim Swift'in konuşmacısı "kendilerinden beklenen bir hızda"

diye devam ettiğinde ahlaki bir cehenneme dalarak ironik yüceye doğru olağanüstü ironik bir sıçrayış yapabilmemizi sağlıyor.

Ardından her kaymada çıkarımsal katılımımız duygusal endişemiz kadar büyütürken korkunç “yalanın” ardında kavradığımız gerçekleri daha etkin bir şekilde benimsememizi pekiştirmeye yarar. İlk dört paragraftan sonra Swift’in nefret dolu bir şekilde tasvir edilen kötü durumlardan tasviri yapan konuşmacıya göre daha tutkuyla nefret ettiğini unutmamıza asla izin verilmiyor, âdeta kendimize “koşullar o kadar kötü ki içinde azıcık insanlık kalmış bu konuşmacıyı bile rahatsız etmişler, Swift bunun ne kadar daha güçlüsünü hissediyordur.” der gibiyiz.

Benim hiçbiri kesin olarak Swift’e ait olmayan iki ses arasında bulduğum tutkulu çatışma ya da diğerlerinin bir delinin kendi deliliğince öfkeli bir tutkuyla yaptığı vahşi plandan tutarlı tek bir ses oluşturmaya çalıştıkları gibi yüzeydeki tutarsızlıklar üzerinde anlaşılmamız hakkında açıklama yapıp yapmamak çok mühim değil. Yazınsal bir portrede, diyelim 19. paragrafta bulduğumuz cinsten bir şeyi kuşatacak değişken, gerçekdışı türde bir deliliği tamamen gerçek olarak kabul etmek dışında burada bulduğumuz aşırılıkları kimsenin uzlaştırayabileceğini de sanmıyorum. Kafası karışık tek bir sesin temiz bir yazınsal portresini yeniden kurgulayabilsek bile asıl sorun duruyor: Başından sonuna kadar ilk türün tamamen kabul edilemez ifadeleri ve makalenin ortaya çıkardığı zengin tutkunun ikinci tür tamamen kabul edilebilir ifadeleri arasında bir ileri bir geri kayan ses tonu.

Artık defalarca takla atıp her seferinde doğru platforma güvenle ayak bastıktan (doğru yerde olduğumuzu aldığımız ödülünden biliyoruz, en yüksek platform her zaman orada bir yerdedir) sonra belli bazı noktalarda oluşabilecek her şüpheyi kaldıracak çözüm için yeni ve güvenli bir bağlam elde etmiş oluruz. Ne yaparız mesela, Swift’in öncelikli eleştiri hedefinin kaçak İngiliz mal sahipleri ya da bunlarla işbirliği yapan İrlandalılar olup olmadığı ile ilgili geleneksel tartışmayı ne yapacağız? Elbette İngilizlere karşı büyük bir öfke söz konusu ancak basit bir

şekilde ikisini de eleştiriyor diyerek tartışmaya sona erdirmek zor görünüyor. Bu ters eleştirinin odağı İrlanda'nın sıkıntılarından muzdarip, sadece daha büyük çilelere ve yozlaşmaya neden olacak bir programı çare olarak sunan İrlandalı bir konuşmacı tarafından sunuluyor. Bu yüzden bir çeşit delilik işbirlikçisi olarak yozlaşmanın önemli kısmını kendi türüne, İrlandalılara yüklüyor. İngilizlere karşı öfke sadece bu işi onlarla yapanları daha etkili bir şekilde suçlayabilmek için kullanılmıştır.

Dolayısıyla makalenin İrlandalı okurlar için yazıldığını söylemek için dışsal bir kanıta başvurmamıza gerek yok, hele de bu durumdaki gibi uygulandığı her vakada buradaki gibi çift anlamlılık yaratan bir kanıta. Tek yapmamız gereken kendimize, Swift aslen İrlandalıları *İngilizlere karşı* kışkırtmayla ilgilenmiş olsaydı makaleyi nasıl yeniden yazardı diye sormaktır. En bariz değişiklik bana öyle geliyor ki konuşmacıyı İrlandalılara sorunlarını bu insanlık dışı projeyle çözmeleri önerisinde bulunan bir İngiliz mal sahibi yapmak olurdu. O zaman ironik ateş İngilizleri hedef alırdı; ancak makale ortada, İrlanda'nın sıkıntılarına sahte bir mantık ve derin bir endişe ile yüzleşen yapılabilecek en son işbirliğini öneren bir İrlandalı; önümüzdeki mümkün tek seçenek olduğu için hadi kendimizi yemek olarak sunalım.

Üçüncü “ses tonu” daha derin ancak daha zahmetsiz bir zıtlık ortaya koyar. Swift zaman zaman İrlanda'nın hastalıklarına ne yapılabileceği ile ilgili kesin ve oldukça doğrudan önerilerde bulunur. 29. paragrafın devamında en net kayma gerçekleşir:

İşte bu yüzden kimse bana başka Çözümlerden bahsetmesin: *Malını bırakıp gitmiş adamlara bir Pounda beş Şilin vergi koymak; kendi Yetiştirdiğimiz ve Ürettiğimiz dışında Giyim veya Mobilya kullanmamak; yurtdışından gelen Lükse özendiren Malzeme ve Araçları kullanmayı reddetmek; Kadınlarımızdaki Kibir, Gösteriş, Aylaklık ve Kumarın Pahalılığına bir çözüm bulup onlara Pinti, Sağduyulu ve Alkolden Uzak Duran bir mizaç sunmak; LAPLANDER'lar ve TOPINAMBOO yerlileri kadar bile olamadığımız için içinde yaşadığımız Ülkemizi sevmek; Husumetlerimizi ve Hiziipleşmeyi bı-*

rakmak; Şehirleri ele geçirildiği anda bile birbirini öldüren Yahudiler gibi davranmayı bırakmak; Ülkemizi ve Vicdanımızı yok yere peşkeş çekmemek için biraz dikkatli olmak; Toprak Sahiplerine Kiracılarına karşı en azından biraz merhamet göstermeyi öğretmek. Son olarak, sık sık ve ciddiyetle davet edildiği hâlde şu anda sadece bizim yerli Malımızın alınıp satılacağına dair bir Önerge sunulsa hemen birleşip Fiyat, Ölçü ve Kalitede bizi kandırıp tehdit edecek Esnafımıza Dürüstlük, Çalışkanlık ve Hüner Ruhu aşılamak.

[30] Bu yüzden tekrar ediyorum, kimse bana bu saydıklarımın ya da buna benzer başka Çözümlerden bahsetmesin; ta ki bunları Uygulamaya koyacak içten ve samimi bir Girişim olacağına dair en azından bir Umut Işığı görene kadar.

Cümlelerin başını, “İşte bu yüzden kimse bana başka Çözümlerden bahsetmesin” ifadesini görmezsek” paragrafın devamındaki her şey tek bir ironi dokunuşu olmaksızın salt Swift’tir. (Kararname programının konuşmacıya ümitsiz görünmesi elbette “ironik” ancak bir kez uygun platforma çakıldığımız andan itibaren parça boyunca artık ironik yeniden kurgulama yapmıyoruz. Tek olası istisna “biraz dikkatli olmak” ve “en azından biraz merhamet” gibi hafifseyen ifadelerdir.) Sonuç olarak makale ona yalnızca ironik bir tat almak için başvuran hiçbir okura basit bir şekilde “ilginç” gelmeyecek, eleştirmenler bazen bunun sanatsal bir kusur olduğunu ileri sürdüler. Ancak bu makalenin bize uzun zamandır öğrettiği bir şey de dünyada uygulama olarak da etkili olma peşindeki bir türe ait olduğudur; öfkemizi körüklüyorsa “eğlence”deki indirimler kusur olmak zorunda değildir. Kendimizi gerçek İrlandalı okurların yerine koyduğumuzda bu tür parçaların aslında hepsinden can alıcı ama ironik olmadığını görürüz; burada tartışmanın tamamı en titiz tanımına ulaşır. Bu son doğrudan çözüm listesinin öncesinde ipuçları verilmişti: “bu çocuklara ne El işçiliğinde ya da Tarım’da iş verebiliriz ne de bu çocuklar için Çiftlikler inşa edip (Köylerde demek istiyorum) toprağı işleyebiliriz” (6. paragraf) Ancak son liste Swift’in mesajının en iyi doğrudan bir dille veri-

lebilecek parçasını sunuyor. Ayrıca iddiayla ilgili önceki çıkarımlarımızı sorgusuz onaylıyor; İrlandalıları yönelik İrlandalılarla ilgili. Buradaki tek bir öneri bile mal sahiplerinin eylemleri için değildir. Mal sahipleriyle ilgili tek cümle onları eğitmekle ilgili. Her şey tamamen Swift'in mesajına kulak verdikleri takdirde İrlandalıların ne yapması gerektiğine odaklanmış durumdadır.

Bu nokta belki bu bölümün ironik bir düzeltisini düşünerek daha anlaşılır olabilir:

Önerimi icra etmeye başlayınca ülkemin Köylülerine yardımı olacağı için kendimden gurur duymam gereken başka Projeler de geliştirdim: Malını mülkünü bırakıp gidenleri bize daha kibar davranmaya teşvik için onlara özel bir Sübvansiyon önermek; İngiliz Malı İthalatımızı arttırarak onlara yağcılık etmek, bütün Karılarımızı ve Kızlarımızı hizmetlerinin Geliri Fakir Fukaraya gidecek bir yardım kuruluşunda satılan mal gibi vitrine koymak; Fukaralıkla kendini rezil eden, Mal Sahiplerinin Göz ve Burun zevkini *Rahatsız* eden ve Ülkesine mali *Yük* olanların hepsini ülke dışına sürmek.

Ve böyle devam ediyor. Aradığımız yalnızca ironi ise Swift'in her biri diğerinden daha acayip ve tamamı kendi yazdıklarının bile üzerinde zevk veren ironiklikte ironi üstüne ironi dizebileceğinden kimsenin şüphesi yok.

Artık tutarlı biçimde tutarsız ironik bir karışımın Swift'in vahşi öfkesinin portresini çizmek için burada özellikle faydalı bir araç olduğu çoktan kanıtlanmış oldu. Basit bir saldırı ("çünkü her gün Soğuk, Açlık, Pislik ve Sıçanlar yüzünden kendilerinden beklenen bir hızda ölüyor ve çürüyorlar") daha güçlü olabilirdi ama yine de ilgiyi birkaç sayfa daha sürdürmek imkânsız olurdu. Üçüncü ses tonunda gerekli reformları konu eden düz bir makale (29. paragraf) bilgilendirici ve kullanışlı olurdu ama ateşten yoksun kalırdı. İkinci ses tonuyla sürdürülen Swiftvari bir kişileştirme hiç kuşkusuz muhteşem olurdu ama o zaman da şüphesiz üçüncü ses tonunun karşıladığı kullanışlı açıklamalar

ve netlikten yoksun kalırdı. Ve daha da önemlisi ben kesinlikle görece dayanaksız olacağına inanıyorum: daha az duygusal sorumlulukla birlikte daha zayıf entelektüel bir uygulama. Akli başında, yarı akli başında ve delinin grotesk karışımından oluşan özgün değerleri yeniden kurgulamak için aktif olarak savaşa girmeden ve bunun verdiği Swift'in tutkulu ilgisinden neredeyse kendi inşa ettiği çerçeveden fırlama hissi olmadan etkinin çoğu kaybolurdu.

Sonraki iki paragraf dikkatle okunarak bunun ne anlama geldiği anlaşılabilir:

[31] Ancak bana gelince yıllardır faydasız, başıboş, hayalden ibaret Düşünceler önermekten tükenmiş ve sonunda Başarıdan umudumu tamamen kesince bu Öneriye vahşice saldırdım: bütününü yeni, *sağlam* ve *gerçek*, Masrafsız ve az zahmetli, tamamen kendi Yetkimizde; sayesinde İNGİLTERE'ye karşı *itaatsizlik* Tehlikesi de yok: bu Tür bir Mal İthalatı kaldırmayacaktır, böyle yumuşak bir Kıvamdaki Et Tuzlanarak uzun süre bekletilemez; *gerçi belki de bütün bir Ulusu tuzlamadan silip süpürecek bir Ülke adı verebilirim.*

[32] Hepsinden öte kendi Fikirlerime bilge Adamların önerceği aynı ölçüde masum, ucuz, kolay ve etkili fikirleri de reddedecek kadar şiddetle kafayı takmış değilim. Ancak böyle bir şeyin, yürürlüğe koyulmadan önce benim tasarımımanın aksine daha iyi olduğu söylenen bir öneride Yazarın veya Yazarların olgun bir şekilde iki noktayı göz önünde bulundurmasını çok isterim. *Birincisi*, İşlerin şu anki durumunda Yüz Bin işe yaramaz Ağzı ve Sırt için nasıl Yiyecek ve Giysi bulabilecekler? Ve *ikincisi*, Önerime burun kıvrıran ve belki de bir Cevap verecek kadar yürekli olabilecek bu Politikacılar Krallıktaki, bütün varlığını Hisse senedine çevirdiğinde iki Milyon Pound Borçlu çıkacak İnsan Kılığında yaklaşık bir Milyon Yaratığa Profesyonel dilencileri, Çiftçilerinin büyük kısmını, Yarıcıları ve İşçileri ve gerçekte Dilenci olan Karılarını ve Çocuklarını da eklediğimizde ortaya çıkan bu Fanilerin Anne Babalarına ilk, şu anda

tarif ettiğim Biçimde bir Yaşında Yiyecek olarak satılmanın Mal Sahiplerinin Boyunduruğu; İş güç olmadan Kira ödemenin imkânsızlığı; Yaşamaya devam edecek Rızık, Kışın Soğuktan koruyacak Yuva veya Giysi yokluğu ve bunun gibi ya da bundan daha beter Sefaletin sonsuza kadar Soyuyla devam etmesinin kaçınılmaz olasılığı ile içinden geçtikleri bu ebedî Talihsizlik Sahnesinden kurtulmak için muazzam bir Mutluluk olup olmadığını sormalarını istiyorum.

Bu paragraflar boyunca hiçbir okurun güldüğünü ve hatta gülümsediğini bile düşünmüyorum. Bir anda bütün komik ihtilaflar düşer; Swift, konuşmacı ve biz okurlar ahlaken mütevazı öneriden daha kötü görünmesi için çizilen portredeki koşulların ne kadar kötü olduğuyla ilgili ümitsiz bir tasvirde birleşiriz.

Son dokunuş bir kez daha mizahi ironiye dönerek göz alıcı derecede şaşırtıcı hâle gelir. Aniden ana karadan ne kadar uzaklaştığımızı hatırlayarak deli adamın dünyasına geri döneriz:

[33] Kalbimin en derin yerinden söylüyorum, bu lüzumlu İşte önyak olmakta en ufak bir kişisel Çıkarım yok; *Ticaretimizi ilerleterek, Bebeklerimizin bakımını sağlayarak, Fukarayı ferahlatarak ve Zenginlere biraz Zevk vererek Ülkemin toplumsal İyiliğinden* başka hiçbir gerekçem yok. Benim üzerinden tek kuruş kazanabileceğim bir çocuğum yok; en küçüğü dokuz yaşında ve Karım da Çocuk yapacak yaşı geçmiş.

Önceki paragrafta az çok doğrudan konuşan tatsız Swift ile bu sonda karikatürize edilen gülünç lakayt retorisyen arasında aldığımız yoldan daha büyük bir mesafe olamazdı. Makalenin başlarında bu zıtlık kabul edilemezdi, hatta anlaşılmaz olurdu. Ancak Swift şu ana kadar bu tür kaymaları kolayca takip etmeyi bize öğretti. Her ses tonundaki her ifadenin tam yerine oturduğu belirgin örneklerden bağlamları var. Kendi yeniden kurgulamamızı her yanında müthiş detaylarla ve bir hayli duygusal yatırımla oluşturuyoruz. Birisi çıkıp detayları okumamıza itiraz ettiğinde Swift'in ironileriyle ilgili anlaşmazlığın geçmişindeki gibi sinirleniyoruz; gücümüzün zirvesini zorluyoruz. Yazar bize

nihai karmaşık taslağı inşa ederken bir çeşit asistan olarak güvenilebilir olduğumuzu varsayarak iltifat ediyor.

İnşa için kullandığımız malzemelerin hepsi tabii ki Swift'in kendisinin zalimlik, istismar, kaçak mal sahipleri, neyin mantıklı, neyin kulağa delice geldiği ile ilgili ne düşündüğü hakkını da yaptığımız sayısız varsayımdan türemiştir. Bu varsayımların birkaçı itiraz edildiği takdirde kesin olarak doğrulanabilecek ya da çürütülebilecek tarihî bilgi türüne girer: Mesela İrlandalıların mal sahipleri tarafından gerçekten sömürüldüğü, İrlanda'daki koşulların gerçekten tahammül edilemez olduğu varsayımı yapılmadığında makale anlamının ve gücünün çoğunu kaybedecektir. Biri bize (kimse yapmaz ama) aslında Swift'in İrlandalıların iyi durumda olduğunu düşündüğünü ve bu türden haksız bir satir yazacak kadar radikal herhangi birini ironik olarak eleştirdiğini söylese iki ülkenin gerçek tarihi hakkında en azından cevabımızı destekleyecek kadar bir bilgi kısıntısına sahibizdir ve bu bilgi bir iki saat ansiklopedi ya da dönemle ilgili herhangi bir tarih kitabı okuyarak kat be kat arttırılabilir. Sanırım kimse bunu yapma gereksinimi hissetmez ancak bunun nedeni tarihî varsayımların önemsiz olmaması değil, çok bariz şekilde görünmeleridir: "Swift bizim... varsayacağımızı varsaymış olmalı." Ama öyle değilse? Ama tabii ki öyle.

Yaptığına eminiz ama bu güvenin temel olarak tarihçi Swift imgemize bağımlı olmadığı da açık; adından sık sık övgüyle söz edilen edebî eser belli tarihî bilgilere bizi genelde daha kısa eserlerde olduğundan daha bağımlı kılmıştır. Hâlâ yazarla ilgili çıkarımlarda bulunmak zorunda olsak da eser ironik olmadığına dair devasa bir olasılıksızlığı körüklüyor. Bu ironik yönde okuma bir bütün olarak bizi belli bir konumda hareketsiz şekilde sabitleyen bir son hissi uyandırıyor; biri elinde Swift'in aslında mal sahiplerinin tarafında olduğunu ispatlayan bir belgeyle çıkıp gelse inanmazdım. Makaleyi okumamı öyle kolayca değiştiremezdim. Son zamanlardaki beylik laftaki gibi anlatıcıyı değil, hikâyeyi tercih ederdim (yani Dean Swift'i değil, biçimlendirilmiş "Swift",

seçerdim) çünkü önümdeki gibi bir edebî eserle ilgili nihai önsözlerim ve eserin bünyesindeki kararlı ironinin yürüttüğü açık hizmet bana başka bir seçenek bırakmıyor. Bu, her detaydan aynı düzeyde emin olduğum ya da okumalarımın birçoğunda veya çoğunda aynı şekilde hissettiğim anlamına gelmez: mesela *A Tale of Tub*'ın [Bir Fıçı Hikâyesi] birçok parçasında beni kolayca sarsabilirsiniz. Ama böyle her detayla ilgili “mutlak” güvencenin yanıltıcı olamayacağı anlamına da gelmez: İki okurun bazen yazınsal bağlamın apaçık yorumuyla olduğu yere çivilenmiş bir şekilde birbirine tamamen zıt kişisel okumalarına tam güven duyması da tuhaf bir gerçek.

BİR KEZ DAHA TASARILAR

Politik veya ahlaki satirde ironilerin yeniden kurgulanması hem yazar ve onu çevreleyen şeyler hakkındaki bilgi veya çıkarımın düzgün kullanımına hem de bizim için yalnızca ironik bir okumada kendini doğru düzgün gerçekleştiren bir yazınsal biçimin keşfedilmesine bağlıdır. Yazınsal bağlamı “içsel” olarak ekstra-yazınsal bağlamdan ayırt edebilmek satirde her zaman daha zordur ve bazen tamamen imkânsızlaşabilir: İlla ki birinin “Bu makale ironiktir” iddiamıza gerçekten itiraz ederek bizi her zaman, sonunda ‘Swift’in burada ironi yapmış olması gerekir çünkü böyle, kelimeleri ironisiz yazacak kadar dikkatsiz veya ahmakça bir Swift akıl almaz olurdu’ iddiasına kadar götürmesi mi gerekir? Bazı tanımlara göre ironik olarak adlandırılmayacak hiçbir ifade ya da bir şey yoktur. Ancak eserin ironik yeniden kurgulama gerektirip gerektirmediğiyle ilgilenmeye devam ettiğimiz sürece ne kadar istesek de tasarıları olan bir yazarı belli bir yerden sonra görmezden gelemeyiz. Bu kelimeler şu ve şu tasarıları olan bir insanoğlu olmaksızın bu şekilde bir araya getirilemezdi.

Benim kendimi zorladığım şekilde ironi hakkında çokça birbirine zıt şeyler okuyan herkes bence eleştirmenin son karar duruşmasında ne sıklıkta göstere göstere şöyle şöyle bir adam olarak yazar şunu yapmış veya yapmamıştır durumuna geldiklerini

görünce çarpılacaktır. Özellikle bu konuda açıklayıcı bir örnek olarak Swift'in değişik "Kendi Ölümü Üzerine Dizeler" şiirini göz önüne alalım. Şiir ironikliği dışında başka hiçbir şekilde okunmadı ve bir eleştirmenin "Swift'in 'Verses on His Own Death'teki [Kendi Ölümü Üzerine Dizeler] İronik Tasarıları" adıyla yazdığı makaleyi gördüğüme memnun olmuştum; o noktayı ispatlayacaksa harika bir pas! Ama öyle olmadı, Barry Slepian Bey bir grup oldukça kurnaz okurun bu ince ve zevkli şiirin yanlış anladıkları bazı parçalarıyla ilgili hatalarını düzelttiğini iddia ediyormuş.¹¹ Baştaki, arkadaşlarının Swift'in ölümüne nasıl tepki verdikleriyle ilgili dizelerde bir sorun yok:

Ve şefkatleri çıkar ortaya,

Yıllarıma yenilerini ekleyerek:

Ancak Swift'in kendi sanatıyla ilgili bölüme geldiğimizde artık gerçekten bir sorununuz vardır. Swift'in bazı arkadaşları, Pope dâhil, yayımlanmadan önce bazı bölümleri çıkartır, yani bu şu anlama geliyor, bazı dizelerin küstahça ve çelişkili olduğunu hissederek arkadaşları, Swift'in ironik olmayan bir şekilde kendini övmesinin yayımlanamayacak kadar utanç verici olduğu sonucuna vardılar. Ve elbette yalnızca Swift'in insan olarak, dizelerinde yakaladıkları kibir ve tutarsızlık hatalarına düşebilecek bir adam olduğunu varsayarak bu dizelerin ironik olmadığını kararına varabilirlerdi:

Örneğin bu parçayı ele alalım, Dr. King Swift'in arkadaşlarının "bazı itirazlara neden olabileceği ve... tam

¹¹ Barry Slepian, "The Ironic Intention of Swift's Verses on His Own Death", *Review of English Studies*, n.s.14 (19639: 249-56. Bay Slepian konuyu ele alana kadar kimse Swift'in kendini övdüğünü iddia etmemişti. 1963'ten beri yapılan tartışmaların çoğunda iddiaları kabul gördü. İroniyi gösterme çabalarının neden bir şekilde sonuna kadar makul bir şekilde sürdürülemeyeceği James Wolley'in yayımlanmamış tezi, "Swift's Later Poems: Studies in Circumstances and Texts" Şikago Üniversitesi, 1972 ss. 1-40, özellikle 19-33. Benim açımdan önemli olan Bay Wooley'nin Swift'in sanatını Bay Slepian gibi görmesi: Ona retorik yetersizlik gibi gelen şey (s. 23) Bay Slepian'a ironik zarafet gibi geliyor. İkisi de kendi davalarını oluşturmak için bir Swift imgesine yaslanıyorlar.

manasıyla [Swift'in] karakterinin bir özelliği olmadığını düşündüler”:

Yine de niyeti Kötü Niyetli değildi;

Ahlaksız taşladı ama adını bağışladı. (459-60)

Dr. King'in yazdığına göre Pope burayı Swift diğer yazılarında “birçok kişiyi adıyla taşıdığını...” yazmış olduğu için çıkardı. Aslında Francis Charteris ve William Whisted'dan başka şu kişiler de bu şiirde adlarıyla ya da unvanlarıyla taşlanmıştı: Kral George, Kraliçe Caroline, Sir Robert Walpole, Edmund Curll, James Moore Smyth, Colley Cibber, Lewis Theobald, John Henley, Thomas Woolston, William Wood ve Bay William Scroggs. Middleton Murry dizeyi alıntılayarak şunu yazar: “Somerset Düşesinin Tonları! Swift büyük ihtimalle artık buna inanmıştır ancak bunu yapması âdeta akıl almaz bir şeydi.”

Ne Bay Slepian'ın bütün ilginç iddialarını buraya alacağım ne de doğru olup olmadıklarına karar vermekle ilgileniyorum. Önemli olan bunu yaparken nasıl yol aldığına dikkat etmek:

“Muhalefetin En Kestirme Yolları”nın tonları! Murry burada asıl noktayı kaçırıyor. Swift daha yeni on üç kişiyi adıyla taşlamayı bitirdiğini unutacak kadar dalgın biri değildi: dizede bir şaka yapmaya çalışmış olmalı.

Swift şöyle yazmış:

Hiç kimseden fikir çalmadı,

Sadece kendine ait olanı yazdı. (317-8)

Pope ciddiyetiyle beyti kaldırdı... Ama George Birkbeck Hill bu dizelerin ikincisinin Denham'ın Cowley mersiyesinden alındığını fark etti.¹²

Swift o kadar dalgın biri değildi, Swift o kadar aptal değildi, Swift o kadar deli değildi, Swift o kadar küstah değildi... Ama

¹² Slepian, ss. 254-55.

Swift'in arkadaşları ve çağdaşları, Murry'nin "âdeta akıl almaz" entelektüel hataları gerçekten de Swift tarafından sergilendi ve bunlar okurlardan saklandı. Bay Slepian'ın iddiası sonuçta bir adam hakkındaki olasılıklara dayanıyordur ve biz bu adamı ya da dizelerinden anladığımız Swift'i gerçek Swift olarak alsak da sonunda şunu soruyoruz: Asla bir dize bile araklamadığını söylediği dizenin kendisinin araklanmış olması ya da on üç kişiyi isim isim taşılayıp birkaç dize sonra kimseyi adıyla taşlamadığını iddia etmesi ne kadar olası? Her okur ironi barındırmayan bu denli özensiz ya da sakar yazarlarla karşılaşmıştır ancak Bay Slepian'ın bildiğimiz Swift'in böyle olmasını gerektiğini savunması akıl almaz. Tabii ki bunamamış, çoktan delirmeye başlamamışsa. Slepian bu olası itirazı göze alır: Şiir yayımlanmasından çok uzun süre önce yazılmıştı ve dolayısıyla Swift'in her ne ise zihinsel sorunları ortaya çıkmadan çok önceydi. Bay Slepian'ı, Swift'in deliliğini tartışmaya taşımakla eleştiri konusunun dışına çıkmakla nasıl suçladıklarını anlayamıyorum. İpin ucunda Swift'in yaratıcı akıl sağlığı var. Şiirin gerçekten ne olduğu ve sonuç olarak benim ondan aldığım haz bu kendini öven dizeleri ironisiz okuduğumda köklü bir değişim geçirecektir.

PARODİDE TASARILAR

İronik satirde "dışsal" gönderinin yalnızca nesnelere yapılan bir satir olmadığını, ironik bir adam olarak oluşturduğumuz satirist imgesine yapıldığını ve büyük ölçüde "içsel" ipuçlarından türetildiğini görüyoruz. Aynısı kurbanın tarzının taklit edilip çarpıtıldığı parodi dediğimiz satir biçimi için de söylebilir. Üçüncü bölümdeki kısa örneklerde bile gördüğümüz gibi her parodi bir anlamda "kendisi dışında"ki tarihî bir bilgiye gönderide bulunur, yani kendinden önceki yazınsal eserlere ve dolayısıyla az ya da çok makul edebî türlere; bu açıdan, her noktada satirize edilen ne ise ona gönderide bulunan "Mütevazı Bir Öneri"ye ya da Bathurst'ün her noktada "kendisi dışında" övülen bir şeye gönderide bulunan mektubuna benziyor. Ancak parodide dışsal referansın ilginç bir şekilde ikiye katlandığını

görürüz. Bathurst'ün mektubunu okurken Swift'e övgü resmi-mizi inşa etmek için yazarlar hakkındaki dışsal bilgileri kul-landık; parodi okurken parodinin o yazarları nasıl eleştirdiğini anlamak için onlara ait dışsal referansları kullanıyoruz: Kavra-yışı desteklemek için dışsal olarak gönderide bulunan şey alay konusu olarak dışsal gönderide bulunan şeyle aynıdır.

*Sevgilimin gözlerinin güneşe benzer hiçbir yanı yok;
Dudakları mercandan daha az kırmızı;
Kar beyazsa onun göğsü neden solgun
Saçlar tel telse, kara teller büyüyor onun kafasında.
Kırmızı ve beyaz desenli güller görmüştüm,
Ama yanaklarında bunlardan göremiyorum;
Ve bazı kokular öyle hoştur ki,
Sevgilimin çürük nefesinden.
Konuşurken onu dinlemeye bayılırım, ama biliyorum
Müziğin daha tatlı bir sesi var;
Kendim söylüyorum, yürüyen bir tanrıça görmedim hiç,
Benim sevgilim yerleri sarsar;
Ama yine de Tanrı şahit, aşkım nadidedir
Sahte teşbihleri yalancı çıkaracak kadar*

Shakespeare'in şiiri diğer aşk sonelerine aşına olmayan okur-lara son beyte kadar kadının eksikleriyle ilgili düz bir satır gibi görünür. Dokuzuncu dize, "Konuşurken onu dinlemeye bayılı-rım" dışında diğer on iki dizede tek bir doğrudan övgü ifadesi yoktur ve bu övgü bile hemen şarta bağlanmıştır. Ancak bu be-yit en kültürlü olmayan okura bile asıl noktanın kadını övmek olduğunu gösterir.

O zaman ilk on iki dizede ne olup bitiyor? Kadına yansıtı-lan her niteliğin geleneksel aşk şiirlerinden alınmış "sahte teşbih-ler", klişeleşmiş metafor ya da benzetme olduğu yeterince açık.

Bir kez uyanınca parodisi yapılan şiirlerin hiçbirini bilmeyen bir okur bile neye benzedikleri ile ilgili kısmen de olsa belki de şunun gibi bir yeniden kurgulama yapabilecek;

Sevgilimin gözleri güneş gibi parıldar;

Dudakları mercandan daha kırmızı;

.....

Kırmızı ve beyaz desenli güller görmüştüm,

Ama hiçbirini yanaklarındakilere yaklaşılamaz.

Belli olmayan, diğer şiirlerdeki satirik atılımların bir aşk şiirinin amaçlarına nasıl hizmet ettiği. İki nokta tek seferde verilir: "Diğer aşk şairleri aptaldır" ve "Benim sevgilim diğerlerinden daha narindir". Ama bunların arasında nasıl bir bağlantı var?

Burada yine konumların veya ikametgâhların yer değiştirmesi metaforunun yardımcı olabileceğini düşünüyorum. Ancak bu detaylı olarak incelediğimiz diğerleri kadar kolay olmuyor çünkü ortaya her biri kendi dayanak ve yargıları olan üç olası tepe çıkıyor. Şiirin retoriksel süreci şairin parodisiyle elde edilen "hak edilmiş tepe"yi kadına aktarırken çok fazla çarpıtmadan tasvir edilebilir.

Öncelikle diğer şairlerin ve onların inanılmaz sevgililerinin yaşadığı yer var. Burası kendi içinde tutarlı bir saf abartı dünyası ama tabii ki gerçek insanlarla bir bağlantısı yok. Bunun tersine şair başta tamamen gerçektir ve sevgilisinin aslında diğerlerinden daha az çekici olduğu alçakta bir dünyadaymış gibi görünüyor; yanlışlıkla neredeyse samimi bir şikâyet olarak anlaşılabilir: Gerçek dünya oldukça donuk ama siyah telleri, solgun göğsü ve çürük nefes kokusuyla en iyi yönetebileceğimiz bu (o dönemde çürük [reek] şimdiki anlamına göre o kadar korkunç bir anlam taşımıyordu). Sanki şair birkaç dize boyunca geleneksel idealize edilmiş dünyadan daha aşağıda bir yerde hâlinden şikâyet ediyor-muş gibi yapıyor. Ancak bu pozunu bir süre takınarak bu konuda hızla şüphe uyandırıyor, beyitle birlikte ilk kez diğer iki düzeyi

rahatça görmemizi sağlayan üçüncü düzeyi kuruyor: Şairin gerçekten de üst düzey bir ikametgâhı var çünkü yalnızca geleneksel aşk şairlerine değil on iki dize boyunca taklidini yaptığı tonda ciddi ciddi konuşabilecek olanlara da üstünlüğünü göstermiştir.

Ancak bu bir kez söylendiğinde kadını övmenin neden bunca başarılı olduğunu anlıyoruz: En başından beri şair ne-redeyse kadının da orada ikamet ettiği belli; eğer şair aptal şairlere, kıyasın diğer tarafındaki kadınlara ve daha da aşağıdaki ahmaklara yukarıdan bakma hakkını kazanmışsa kadın açıkça övgüyü hak ediyordur ve gerçekten şairle aynı yerde ikamet eder. Ve okurun da onların yanına tırmanıp onlara katılmaktan başka şansı yoktur; tırmanışın gerektirdiği entelektüel enerji ve bu gizli seyahati başarıyla tamamlamanın verdiği tüm haz kadının görkemine aktarılır: Sonuç olarak ancak şairin son övgü sözlerini kabul etmeye gönüllü olduğumuzda elimizde bize verilmiş çok sayıda kurban olur.

Beyitle birlikte Shakespeare ironisinin yöneldiği kurbanlara gönderide bulunur: “Sahte teşbih” bize ironilerinin ironik olmayan özetini verir. Ama kendi içinde ironik olmadığını nereden biliyoruz? Bu sorunun sonuçta ironik olmayan uyarı veya ifadelerin başlıklarda, epigraflarda ya da ön sözlerde açıklamalarda ortaya çıkardığı sorunların aynısı olduğunu görüyoruz (ss. 55-57): kendi başlarına hiçbir zaman tereddütsüz son görüşümüzü belirleyemezler. Tek söyleyebileceğimiz bir eserin ilk parçalarındaki örtük ileti ile son sözü arasındaki belli bir düzeyde belirsizlik olduğunda son söz muhtemelen eserin geri kalanından daha az ironiktir. Ama belli ki tam tersi de olabilirdi: Daha önce olan şeylerle ilgili bilgimizle “açıkça yanlış” olduğunu anladığımız çarpık bir özetin ardından gelen düz anlamıyla alınacak bir dizi ifade. Shakespeare’in sonesinde şiir ilerledikçe gelişen türe özgü olasılıklarla beytin geçerliliğini öğreniyoruz. Geleneksel metaforların absürtlüğünü bilmemiz beklenmektedir ve sevgilinin bu metaforlarla haset dolu kıyas hâlini inandırıcı bulamazsak şiir tarafından olası konumların açık ama karmaşık düzenine zorlanırız.

Bu “açık” ya da “kesin” okumaya ulaşma süreci ile ilgili başka bir nokta: Şiirin içinde ileri geri kanıtlara gönderide bulunan kendi içine kapalı, bir anlamda daireseldir. Şiirin dışındaki hiçbir şey bu içsel bakış açısının yansıttığı hiçbir şeyi yok saymayı ya da ihlal etmeyi haklı çıkaramaz. Birisinin, Shakespeare’in kendisinin “Hayır, hayır, gerçekten konuşmacıyla dalga geçiyorum çünkü bütün o zengin metaforları kavramadan böyle kusurlu bir sevgiliye sahip olmayı telafi etmeye çalışıyor.” dediğini öğrendiğini düşünün. Gerçekten dikkatli bir okuma yaptığımızda böyle bir ifade yazar dışında bakış açımızdaki herhangi bir şey üzerinde nadir olarak (asla demiyorum) çok büyük bir değişikliğe neden olacaktır; bu örnekte insan ya Shakespeare’in kendi şiirinin ne yaptığını unuttuğunu ya da beyninin kendi şiirleriyle ilgili böyle ifadeler kullanan tarafının şiiri yazan tarafla anlaşılmadığını söylemek zorunda bırakılabilir.¹³

¹³ Bir kez daha niyet yanılgısına düşmekten endişeleniyoruz, belki de bu endişeyi aşmanın zamanı geldi. İlk olarak bir açıdan endişeyi popülerize eden W. K. Wimsatt ve Monroe C. Beardsley’nin “The Intentional Fallacy” yazısının dikkatli bir okuması açıkça burada herhangi bir anlamda işimize yarayan niyetleri olayın dışında tutmadıklarını gösterir; yalnızca yazarın eserin dışında sarf ettiği gözardı *edilmemesi gereken gerçekçeleri, amaçları, planlar* ya da *umutları* ile ilgili ifadeleri dışarıda tutuyorlar. Makale, şiirin yazarından çıkıp “otonom” veya hatta “anonim” olduğu dolayısıyla, Wimsatt ve Beardsley’nin asla inanmadığı bir şekilde bir okurun eserin içinde bulmaya karar verdiği her türlü saçma yorumundan sorumlu olduğu gibi dogmatik iddialara yol açmıştır. İkinci olarak ne kadar uğraşırsak uğraşalım şimdi önümüzde niyetle ilgili çıkarımları kullanmadan üstesinden gelemeyeceğimiz devasa bir edebiyat bulunmaktadır. Herhangi tarihi bir yapı kadar gerçek ve somut ancak “adamin kendisi”nin, aslında şiiri yazarak yazarın yarattığı şeyin bir parçasıdır, idealize edilmiş versiyonu olarak çok farklı olması muhtemel, kastedilen yazardan daha ilginç olarak eserin dışındaki tarihi kanıtlarda bulunan “gerçek yazar”ı E. D. Hirsch’ün aradığı hırsla aramadığım fark edilecektir. Saul Bellow’un bir keresinde özel bir görüşmesinde söylediği gibi metnin bunca özenli düzeltisinden sonra kendinin daha iyi bir versiyonunu oluşturamayan biri pek de sanatçı sayılamaz. Yazar ve kastedilen yazar arasındaki ayrımına güçlü bir eleştiri için bk. John Ross Baker, “From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics, Wayne C. Booth ve *Tom Jones*”, *Novel* 6 (Bahar 1973): 197-217.

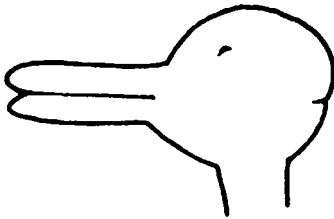
Böylece şiir bir açıdan kendi içine kapalı olmasına rağmen içerisinde kastedilen bir yazar ve bir okur vardır ve kimse kendini bu kastedilen okurun yerine koymadan ve bir şekilde kastedilen yazarı bulmadan şiiri anlamış gibi yapamaz. Genelde orada durmaktan hoşlanmıyoruz: Şiirin gerçekten ne söylediğini ve ne yaptığını anlayarak oldukça haklı bir biçimde başka bir şey söylemiş ya da yapmış olduğunu ya da bizim için geçerli olarak üç yüz elli yıl sonra yeni anlamları veya kayıp karşılıkları olduğunu söyleyebiliriz. Büyük klasikler her nesle bir açıdan farklı bir “anlam”a gelmektedir ancak bu noktayı bu kadar önemseyerek eleştirmenler genelde en ilginç veya kullanışlı “yeni” yorumların sıklıkla bütün iyi okurların aynı fikirde olduğu sağlam temelleri olan adil yorumlar olduğunu hakkını verdiğini unutuyor.

Bu konu üzerinde durmaya devam ediyorum çünkü III. bölümde tartışacağım bu türden karmaşık ve tartışmalı ironilerle cebelleşirken kolayca hafifsenilebiliyor ve hatta inkâr edilebiliyor. “My Mistress’ Eyes”ı [Sevgilimin Gözleri] okurken çift anlamlılık iddialarına sığınamayız; şiir geleneksel metaforlarla aynı anda hem tam güç dalga geçip hem onlarla dalga geçmiyor olamaz; hem sevgilinin gözlerini ve göğüslerini övüp hem de onlarla dalga geçmiyor olamaz yani şayet şair (ya da şiir) belli bir doğrultuda alınacak en olası hazzı tasarlamışsa.

Herkesin bildiği, şairin çift anlamlılığı genellikle bilerek yarattığı ve işin ucunda çifte ödül olduğunu söyleyen eleştirel klişe oldukça haklıdır. Birçok edebî eser, daha sonra göreceğimiz üzere, farklı ve hatta çelişen şekillerde yalnızca okunabilir değil, okunmalıdır. Ancak *okunmalıdır* sözcüğünü söylemeye hakkım var mı? Eğer öyleyse bu eserler bazı okumaları reddeder, yani mesela iki anlamlı olmayanı!

Bu nokta o kadar az işlendi ki üstünde durmaya değer. İki anlamlılığın verdiği hazzı reddetmiyorum; yalnızca kararlı ironinin verdiği hazlardan kökten farklı olduklarını ve ikisini bir-

birine karıştırdığımızda ikincisinin önemini azaltmaya meyilli olduğumuzu söylüyorum. Biraz optik illüzyonların sunduğu algı sorunlarına benziyor. Birçok algı teorisyeninin ısrarla söylediği gibi birbirine zıt iki şekilde görülebilen çizimler bize zihnın nasıl çalıştığıyla ilgili bilgi verebilir. Wittgenstein ve Gombrich'in kullandığı meşhur şekil (bk. Şekil 3) sorunu basit bir şekilde tanımlar. Gombrich'in



Şekil-3

söylediği gibi şekli tavşan ya da ördek olarak görebilirsiniz ancak aynı anda ikisini birden göremezsiniz. İroninin işleyişini algılayışımızı bir tanıma ve yeniden kurgulama anı olarak tanımlamış olsak da şeklin anlamı görsel olarak bir ileri bir geri gider: Karşımıza bir şekilde çıkan şey aniden başka bir şekil olur.¹⁴ “Sevgilimin Gözleri” gerçekten iki anlamlı olsaydı okurun algısına bağlı olarak hem övmek hem de dalga geçmek için yazılmış olurdu.

¹⁴ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (New York, 1960), Giriş, II. Bölüm. Sanırım şunu eklemeliyim, kararlı ironide optik illüzyonlar gibi her iki “kısmi görüş”ü gördüğümüzde nihai görüşümüzde ikisini birden kullanmaya devam ederiz: Bu, iki görüşle yapılmış bir illüzyon; bu da iki (veya daha çok) görüşle yapılmış bir ironi. Ama illüzyon en sonunda bile görüşlerin arasındaki eşitliği sürdürürken ironi tarif ettiğim tüm hiyerarşik yerleşimleri gerektirdiği için birbirinden farklıdır. Şeklin biraz ördeğe benzediğini ama aslında ördek görünümü ardında bir tavşan olduğunu söylemenin hiçbir anlamı yoktur; ama kararlı ironileri okurken bizden istenen tam da budur.

Daha detaylı bakalım. Algımız şekille çift tıklandığı andan itibaren artık zihnimiz şeklin ne ördek ne de tavşan olduğunu düşünür, karşısındaki bir optik illüzyondur. İşin en sevdiğimiz yanı artık ikiyüzlülüğün farkında oluşumuzdur. Artık yalnızca bir hayvanı görmenin naif zevkine konsantre olamayız, konsantrasyonumuz sürecin aldatıcılığı üzerindedir. Böyle illüzyonların hepsi genelde her iki perspektiften de sanat olarak eksiktir çünkü sanatçı olası ördeği mümkün kılmak için çok genel ve hiç de ilginç olmayan bir tavşan yapmak zorunda kalmıştır. Her yarım algının kalitesini yükseltmek için çok çalışan bir sanatçı bile baştan beri niyeti illüzyonist olmak değilse ördekler ve tavşanlarla yakalayabileceği mükemmellik gibi şeylerle kaçınılmaz bir şekilde sınırlandırılmıştır.¹⁵

(Bu tartışmaya yalnızca “ikna edici” tavşanlar ve ördekler gerektiren naif bir gerçekçilik kriterini kabul ettiğimiz süre devam edebileceğimizle ilgili itiraz gelebilir. Ancak genel sınırları gösteren gerçekçi bir örnek düşünüyorum: Bir şeyi iyi yapmak diğer bazı şeylerin iyi yapılma olasılığını ortadan kaldırır. Hilede başarıya ulaşmak tek amaçlı, ne istediğini bilen birinde kişinin kriterinden bağımsız olarak, kesinlikle başarılı olmayı engelleyecektir, ya da tersi.)

O zaman hem alıcı hem de yapıcı için dikkati hileye vermek kaçınılmaz olarak her bir etkiyi çevreselleştirecek, bu yüzden tek bir etki üzerine tam olarak odaklanmak imkânsızdır. Modern bir klişenin söylediği gibi çifte görüntü pekâlâ tek görüntüden doğal olarak üstün olabilir; ben kesinlikle tek ve keskin niyetlerin çiftanlamlılıktan doğal olarak üstün olduğunu düşünmüyorum. Fakat genel değerlerle ilgili hangi sonuca varırsak varalım (7. bölümde bunlarla daha doğrudan ilgileneceğim) Shakespeare’inki

¹⁵ M. C. Escher ömrünü iki zıt perspektifle bakılması gereken resimler yaparak geçirdi. “Çift anlamlılıklar” dehanın sonucu olduğu için perspektiflerin hiçbirini hiçbir zaman bir diğerinin kısıtlamaları olmaksızın kendi başına tam olarak fark edilemez: Sola doğru uçan siyah ördeklerin boyunları aynı zamanda sağa uçan beyaz kuğuların kuyrukları olacaksa aşırı bir genelleştirme zorunludur. bk. *The World of M. C. Escher*, editör J. L. Locher (New York, 1971).

gibi bir şiirdeki belirginliklere ne kadar değer verdiğimizi hesaba katmak zorundayız. Böyle kararlı ironi öğeleri çetrefil ve nihayetinde basit bir listeye indirgenemez olsa da sonuçta ayırt edicidir.

Mesleki hayatımın oldukça büyük bir kısmını “kutupsal” düşünme, indirgemeci dikotomiler, ya bu ya şu ayrılıklarına üzülerken harcadım. Ve burada kendimi belli bir okumanın yalnızca katı kutupsal kararlarla doğru düzgün yürütülebileceğini söylerken buluyorum. Bir yanda *ya bu ya şu* değil, *her ikisi de* demeyi, insanların ve sanat eserlerinin yanlış-doğru testlerine tabi tutmak için çok karmaşık olduklarını öğrendiğimiz zaman varacağımız muhtemel bazı entelektüel ve sanatsal başarılar var. Ama yine de burada bazı en önemli yazınsal deneyimlerimizin tam olarak düz ve kesin tercihler gerektirecek şekilde tasarlandığını, aslında ironik yeniden kurgulamanın ilk aşamasındaki “hayır”a indirgenemez bu ani düzlüğün en değerli yazınsal anlarımızdan biri olduğunu söylüyorum. III. kısımda bile bu iki değer in tam bir uzlaşısını bulmuş gibi yapamam. İhtiyacımız olanın ya bu ya şu tercih değil uzlaşma olduğundan eminim; insanoğlu nasıl oluyorsa bir şekilde *hem* keskin ayrımlarda zevküsefa yapıp *hem de* çiftanlamlılıkta yüzüyor.¹⁶

¹⁶ Psikoloji, sosyoloji ve antropolojide; biyoloji ve bilgi teorisi hakkında bir şey söylemeye zaten gerek yok, şu anda yapılan çalışmaların ne kadarının burada değindiğim sorunlarla bağlantılı olduğunun farkındayım ve bu konudan rahatsızım. Jean Piaget’in çocukların kutuplaşma ve zıtlıklarla nasıl başa çıktığıyla ilgili harika bulguları mesela kavramların ve değerlerin çizgisel olmayan yapılarıyla nasıl başa çıkıp bu yapılar arasında nasıl seçim yapabileceğimizle ilgili örnek oluşturabilir. Örnek için bk. *Judgement and Reasoning in the Child* (Londra, 1928) kitabının içindeki “How the Child Reasons” adlı 3. yazı. Yetişkin düşüncenin “biçimlendirilemez”, “yapısal” doğası üzerine yazdıkları için bk. *Logic and Psychology* (Manchester, 1957): “... aksiyomatik mantık karakter olarak atomistiktir ve göstergelerin sıralanışı ister istemez çizgiseldir... İşlemsel mekanizmaların ise psikolojik bir varlıkları vardır ve çizgisel çıkarıma indirgenemez çevrimsel sistem biçiminde birbirine bağlı öğeler, *yapılı bütün*lerden oluşmuştur. Aslında burada elimizde [ve bütün ironik tercihlerde öyle olduğunu söyleyebilirim] çizgisel bir gösterge sıralanışından çok biyolojik organizasyonu içeren bir sisteme benzeyen bir şey var. O yüzden zihinsel yaşam araştırmamıza işlemsel yapıların kendisinden başlamak zorundayız.” (ss. 24-25)

Parodik edebiyat okurken genelde sık uyarılar ya da tasarı-
nın özetlenişlerine hatta Beerbohm'un Kipling ve James üzerine
yazdığı parçalarda verdiği eğlenceli etiketler biçimindeki verile-
re bel bağlıyoruz (yukarıda ss.114-115). Estetik övgü ve yerginin
birçok karışımı bizi çıkarıma bağlı olarak daha önce görmüş ol-
duğumuz entelektüel ve ahlaki karışımlara benzer şekilde bırak-
tır; resmimizi doğrudan bir yardım almadan az veya çok örtük
aykırılıkla, az veya çok örtük bilgi topluluklarıyla, biçim algısı
veya inançla yeniden kurgularız.

Böyle etkiler özellikle okurların anladıklarını sandıkları bir
bağlamla geldiklerinde gözden kaçırılmaya yatkındır. Örneğin
Jane Austen'in *Northanger Abbey*'inin en azından bir kısmının
"Gotik roman"ın parodisi olduğunu "herkes bilir". Ders kitap-
larının hepsi bunu söyler ve dahası bütün o bir önceki kurguyla
dalga geçilen yerleri görmemek için okurun gerçekten de kör
olması gerekir. Hiçbir kısmını kaçırmak istemiyorsa yeniden
kurgularken ve sırası geldikçe her detayın tadını çıkarmak için
istekli olmak zorundadır. Eleştirmenin biri bir keresinde (keş-
ke ironik olarak inanabilseydim) *Emma*'yı on sekiz saatte ancak
okuyabildiğinden şikâyet etmişti; kendisine böyle zoraki uzun
uzun hazlar yaşatan bir yazardan keyiflenmiş olması gerekti-
ği düşünülebilir. *Northanger Abbey*, *Emma*'ya göre birçok yönden
daha sade ve kolay olmasına rağmen benzer bir şekilde neredey-
se her evrede zihinsel oyunlar oynanmasını gerektiriyor.

Bebekliğinde Catherine Morland'ı görmüş kimse büyü-
yünce bir kahraman olacağını düşünmüş olamaz. Her
şey; hayattaki konumu, annesi ve babasının karakterle-
ri, kendi kişiliği ve yaradılışı kendisine tek tek karşıy-
dı. Babası fakir değildi ya da toplumdan itilmemişti,
saygıdeğer bir papazdı ama adı Richard'dı ve hiç yakı-
şıklı olmadı. İki ayrı güzel gelirin yanı sıra oldukça
bağımsız biriydi, en azından kızlarını eve hapsedmeye
bağımlı değildi. Annesi en düz anlamıyla faydalı bir
kadındı, iyi huyları ve daha dikkat çekici olanı iyi bir

bünyesi vardı. Catherine'den önce üç erkek doğurmuştu; her bünyeden beklendiği üzere bir sonrakini dünyaya getirirken ölmek yerine altı çocuk daha doğurmak, çocuklarını kendi büyütmek ve mükemmel sağlığının keyfini sürmek için hâlâ yaşamakta. On çocuklu bir aileye, yeterli sayıda kafa, kol ve bacak olduğu yerde her zaman hoş bir aile gözüyle bakılacaktır ancak genel olarak düz insanlar oldukları ve Catherine'in hayatının çoğu yılını herkes kadar düz geçirdiği için Morland'larla ilgili söyleyecek pek bir şey yok. Catherine ince tuhaf bir tipi; renksiz, sağlıksız bir cildi; koyu renk düz ve cansız saçları ve kalın tüyleri vardı ve kişiliği için çok fazla olsa da kafası kahramanlık için pek elverişli görünmüyordu. Erkek çocuk oyunlarına bayılıyor, kriketi yalnızca oyuncak bebeklere değil, çocukluktaki daha kahramanlı eğlencelere, tarla faresi büyütmeye, kanarıya beslemeye ya da gül ağacı sulamaya fazlasıyla tercih ederdi. Gerçekten de bahçe işlerinden anlamıyordu; olur da çiçek toplamışsa bir hayli haylazlık yüzündendir, hiç olmazsa daima alması yasaklananı tercih etmesinden bu kestirilebilir. Arzuları böyleydi, yetenekleri oldukça sıra dışıydı. Kendisine öğretilmeden önce bir şeyi ne öğrenir ne de anlardı ve genelde dikkatsiz ve bazen de aptal olduğu için bazı zamanlarda öğretildiğinde bile anlamazdı...

Bu "sade" pasajın verdiği zevkin hiçbir tarafı sade bir konu değildir. Üçüncü cümlede yaptığımız gibi artık ilk iki cümle nin olduğu gibi kabul edilemezliğini bir kez keşfettikten sonra karmaşık bir yeniden kurgulama görevi bizi bekler; ilki kahramanımız ve ailesi hakkında gerçekte ne söylendiğini, ikincisi eş zamanlı olarak büyük ihtimalle popüler olan önceki romanlarla ilgili ne söylendiğini ve üçüncüsü bu romanın ne vaat ettiğini yeniden kurgulamak. Yazarı bize nasıl bir eser sunuyor? Hiçbir şeyin basitçe tersi işe yaramayacaktır, mesela onu tanıyan biri çıkıp ilk cümleyi tersine çevirerek bebekliğinde ileride bir kahraman olmanın Catherine'in kaderinde olduğunu düşündüğünü

söylemesinin hiçbir anlamı olmayacaktır. Ama yine de isteyen bunu olduğu gibi kabul edebilir. Ve ikinci cümlede nihayet bir tür “muhalefet”le, “kendisine tek tek karşıydı” ile karşılaşıyoruz ancak yalnızca buraya kadar şöyle bir çıkarım yapmışsak: “bir kahraman için değil, *gerçek* birisi için avantaj veya dezavantajları olarak kabul edildi.” O zaman bile bu sözler sade bir şekilde aktarılmıyor: muhtemelen “yakışıklı olmadı” aptal bir kahraman türü için bir babada dezavantajdır ancak gerçek bir kız için gerekli bir avantaj da değildir. Ya gerçek bir tarih değil de enikonu bir roman olan eserin kadın kahramanı? Eğlencenin en büyüğü Jane Austen’in burada dalga geçtiği geleneksel roman girişlerini yeniden kurgulamakta yatıyor. Yine de eşzamanlı bir şekilde diğer esas meselenin de icabına bakıyoruz, yazarın gelişmekte olan ilkeleri bağlamında, hiçbir şekilde mükemmel olmasa da hâlâ hiçbir şekilde “gerçek” olmayan, kadın kahramanı ve ailesini tanımak.

Yalnızca bu ilk paragraftan yaptığım sayfalarca çıkarımı not ettim. Pasaj başka kimsenin paylaşmak istemeyeceği kadar çok öz içerdiği için onları buraya taşımıyorum ama böyle “dümdüz” bir ironi parçasının üretebildiği güvence istikametleri ve derecelerinin çeşitliliğini göstermek açısından önemliler. Aşırı bir uçta “her bünyeden beklendiği üzere bir sonrakini dünyaya getirirken ölmek yerine”yi okuduğumuz zaman neredeyse kesin çıkarımlar elde ediyoruz ve kendimiz “geleneksel kurguların aptal okurlarının beklediği”ni ekliyoruz. Her ilave iğneleyici lafla olasılıkların arttığı gerçeği bir yana kanaatimizin buradaki gücü romancının gerçekten bir kıza göre annesinin doğumda ölme başarısızlığının bir dezavantaj olduğunu kastetmiş olabileceği koca olanaksızlıktan kaynaklanıyor. Aile ile ilgili ifade edilen bazı gerçekler aynı derecede güvenle kabul ediyoruz, bu yazar kendisine “güvenilemeyeceğini” çoktan göstermiş olsa da. Zaten defalarca sarsılmış olmamıza rağmen “on çocuklu aile”ye, “düz” olduklarıyla ilgili açıklamaya ve bunların yanında devam eden diğer tüm olumsuz yargılara geldiğimizde de önümüzdekileri kelimesi kelimesine ka-

bul ederiz. Hiçbir şey sayfayı çevirdiğimizde yazarın “Hayır, işin aslı yedi çocuk vardı ve bunlardan üçü güzeldi. İroni nasıl okunur haberiniz var mı?” demesi kadar bizi şaşırtamaz.

Çoğu önerisinin oldukça güvenilmez olduğu ortaya çıkan bir bağlamda nasıl emin olabiliriz? Nedeni ironik çıkarım deseninin *asıl eğlenceyi çıkarmadan çıkarılamayan* temeli üzerine kurulmuş olmasıdır: Doğrudan ortaya atılan her ilave “düz” detay geleneksel romanlara yönelik yapılan her şen hamle desenine tam uyuyor ve böylelikle ironik veya doğrudan, yapılacak sıradaki çıkarımın temelini güçlendiriyor. Düzlük iddialarının birinden şüphelenmek o noktaya kadar bizi eğlendiren her şeyi sorgulamamıza neden olur. Buna rağmen anlaşılması için “kahramanca” kelimesinin alt üst edilmesi gerektiğini, yine kesinliğe varan ne varsa onunla birlikte, bilmekle ilgili bir güçlük çekmeyiz, yine çünkü şimdiye kadar sağlamlaşan nedenler ve çıkarım desenini ihlal edebileceğini reddetmemek için.

Aslında hâlâ sakat başka çıkarımlar var: “Saygıdeğer bir papazdı ama adı Richard’dı.” Buradaki “saygıdeğer”i nasıl okuruz? Aynen “düz” gibi açık seçik bir gerçek ama burada daha derin bir ironi mi var? Pekâlâ, neden Richard? Adı Richard olmasına *rağmen* mi saygıdeğer? Benzer biçimde hem doğrudan hem de çıkarsanan yargılara yüklenen kesin yük genelde açık değildir: Kısacası Catherine şu veya bu şekilde bir kahraman olup olmadığı sorusu cevapsız bırakılmıştır. Hâlâ çıkarım yapmak için elimizde yeterince dayanak yok ya da başka bir şekilde söylersek Jane Austen’in kendi kadın kahramanının kuyusunu bu denli kazdıktan sonra nasıl ilerleyebileceğini öğrenmek için okumaya devam etme nedenimiz var. Kısacası Shakespeare’in aksine “Kadın kahramanım sahte teşbihleri yalancı çıkardı, aslında bu sahte kahramanlardan daha kahramandır.” demedi, en azından şimdilik ve bir anlamda asla demeyecek. Tersine burlesk bir amaç dışında Catherine bir kahraman olarak gelecek vadetmiyor; aile düz, sıkıcı ve görece gelecek vaat etmiyor.

O zaman ipuçlarındaki “kadın kahraman” kelimesinin yarattığı fazla haz bağışlanacaktır. Kısaca “hayatının çoğu yılını” ifadesi bize tatlı bir kıza dönüşeceğini (sonuçta komik bir romansa göre asıl erdem buradadır) söylüyor. Böylelikle bir an sonrasında “on beşinde”, “dış görünüşü iyileşiyordu” bilgisine artık hazırız. “sevgilimin gözleri” gibi sonunda Catherine’in niteliklerinin başka yazarların kadın kahramanlarından gerçekten daha değerli olduğunun ortaya çıkıp çıkmayacağı henüz belli değil ama diğer kadın kahramanların artık keyif verici bir anti-roman türünün değerli parçaları olması çok olası. Dalga geçilen gelenek kaynaklarıyla ilgili ne kadar çok şey bilirsek parodiden o kadar keyif alırız.¹⁷

Eleştirel anlaşılmazlığın iniş çıkışları ne olursa olsun, türlerin bilgisi dâhil olmak üzere tarihî bilgiye kararlı ironileri yeniden kurgularken sık sık başvurulur: Kastedilen yazarlar ve okurların yeniden kurgulanması niyetlerle ilgili çıkarımlara dayanır ve bunlar genelde şiirin dışındaki gerçekleri bilmemize bağlıdır. Bu yüzden önceki tarihî modellerin parodisi genel sürecin yalnızca bir örneğidir genelde yüzeyde söylenenin aksine

¹⁷ Son iki örnekte niyetçiliğim gibi yüzyılın başında edebî çalışmaları kuru tarihten “şiirin kendisi”ne, “otonom sanat eseri”ne yöneltme girişiminde bulunan yeni eleştirmenleri şoka sokan bir anlamda “tarihçilik”i temel alıyorum. Bütün yorumlamalarım, öyle umuyorum en azından, metnin yakın okunmasına ve dolayısıyla “salt tarih”in devrimci reddedilişinden faydalanmama rağmen hepsi yalnızca desteklenebilecek ve sonuçta da metnin dışına çıkmayı gerektiren tarihî gerçek ve çıkarımlara dayanmaktadır. Bu anlamda bütün edebî yorumlamaların tarihe bağlı olması herkes için aşikâr ve yakın metinsel incelemenin yeniden keşfinin büyük yaratıcılarına aşikârdı: I. A. Richards, William Empson, Amerikan Yeni Eleştirmenler, “yeni Aristocuların Şikago Ekolü”. İlk kuşak tarihsel olarak eğitilmişti ve ne zaman bir şiir okusalar tarih bilgilerini sık sık ve oldukça açık bir şekilde (yanılmıyorsam *her zaman* açıkça) kullandı. Ancak metne geri dönüş için davalarını abartarak havarilerini aşkın saflık ayınlerine davet etmişlerdir: Eleştirel anlaşılmazlığı çözümlemede “şiirin dışında” tarihî gerçeği temel almak bazı cemaatlerde şeytani olarak görülüyordu. Belli ki sallantılı bir dönemdeyiz, tarihe geri döndük. Mesela, muhteşem dergi *New Literary*, yazarlarının “edebiyat tarihçisi ve edebiyat eleştirmeni arasındaki ikiliği kabul etmediğini” duyurdu (cilt 1 [Ekim 1969]: 4). Biz de baştan neden ayrı düştüklerini baksak daha iyi olur.

şu zamanda ve şu yerde bu yazarın muhtemelen şunu ve şunu bildiği, düşündüğü ya da tasarladığı varsayımına bağlıyız.

Gördüğümüz gibi modern eleştiri çelişkileri çoğaltmakta, modern teori kaotik sonuçlar üzerinde kuramsal intihar noktasına kadar kafa patlatmaya neden olmaktadır. Verili bir noktayı aşan fikir ayrılıkları ortada gerçek bir sanat yorumu olmadığı, yalnızca bir doğaçlama yarışması olduğunu savunurken hiçbir işimize yaramıyor. En ikna edici tarzı olan eleştirmen kazanır çünkü sonuçta hiçbir “eserin kendisi” tarafından belirlenmemiş ve gönderide bulunulan hiçbir şey yoktur.

Zor vakalarla ilgili bile güncel fikir ayrılıklarını fena hâlde abarttık sanırım: Eleştirel anlaşmazlığı mümkün kılan daha derinde bir fikir birliğidir. “İki eleştirmen sanki tamamen farklı iki eser okumuşlar” dediğimiz zaman daha yakından bakarak neredeyse daima hiç de öyle olmadığını görürüz; üzerinde anlaş-tıkları binlerce konuyla belli ki tam da aynı eseri okumuşlar ama tartışılabilir ne varsa onun üzerinde tartışmayı (oldukça doğal olarak) seçmişler.

Öyle değilse bile, ironik okumalarla ilgili her güncel eleştirel tartışma tamamen karşıt tepkiler oluşturduysa bile önümüzdeki sorgulanmamış fikir birliğinin şaşırtıcı tortusu karşısında ısrarla devam etmek zorundayız; yüzyıllar boyunca her deneyimli okur sizin ve benim gibi Swift’in, Shakespeare’in, Jane Austen’in bu kararlı ironilerini okudu. Birçok “daha kapsamlı” konuda aynı fikirde değiliz: Houyhnhnm’ların tamamen övgüye değer olup olmadığı, *Measure for Measure*’daki [Önem Önemi] Dükün kötü davranıp davranmadığı, Mansfield Park’ta Mery Crawford’un Jane Austen’in ahlaki sesi tarafından haksızlığa uğrayıp uğramadığı. Ama hiç kimse bu eleştirel bolluk çağında bile “Mütevazı Bir Öneri”nin bir trajedi, İngiliz mal sahiplerine veya İrlandalı işbirlikçilerine yönelik bir zafer şarkısı ya da İrlanda’nın çocukları-nın ailelerine veya ülkelerine yük olmasını en önleyecek mütevazı bir öneri olduğunu ileri sürmemiştir. Ve hiç kimse “Sevgilimin

Gözleri” ya da *Northanger Abbey*’in açık bir dur işareti olmadan ironik olmayan ya da tamamen ironik bir şekilde okunması gerektiğini ileri sürmedi. Swift, Shakespeare ve Jane Austen buna rağmen bize özgür olduğumuz bir alan bırakmaktadır: Sevsek de sevmesek de yarattıkları edebî biçimlerde nerede başlayıp nerede duracağımızı belirleyen onlardır.

Prens Hal: Şeytan seni yaşlı ve şişman bir adam kılığında ziyaret ediyor; fıçıdan bir yoldaşın var. Karnı şaka dolu, hayvanlığın kafeslenmiş... baba bödük, yılların saydasıyla ne konuşuyordun? Hangi işte iyi, çuvalla yiyip içmekten başka? ... hangi açıdan değerli, hiçbir şey olmakta mı?

Falstaff: Majestelerinin beni de sizinle götürmesini isterdim. Kimin majesteleriye?

IV Henry, I. Bölüm

Ya hakkım olabilir mi gülümsemeye?

T.S. Eliot, "Bir Kadının Portresi"

Özgür müydü? Mutlu muydu? Saçma soru:

Yanlış bir şey olsaydı, kesin duyardık.

W. H. Auden, "Bilinmeyen Vatandaş"

Bu ay geçen sene bu zamanda olduğumdan tam bir yıl daha yaşlıyım, sizin de fark ettiğiniz gibi neredeyse dördüncü cildin ortasına geldim ve ilk yaşadığım günden pek uzak değilim, şu anda önümde yazmak için yola çıktığım zamandan bu yana geçen süreden daha çok olmayan üç yüz altmış dört gün var. O yüzden sıradan bir yazar olarak eserimde yapmaya devam ettiğim şeyde ilerlemek yerine bir sürü cilt geri gittim... Hayranlarınızı dinleyip mutlu etmelisiniz, ne kadar yazarsam o kadar çok yazacak şeyim olacak ve sonuçta da hayranlarınızın okuyacağı daha çok şey olacaktır.

Tristram Shandy

BEŞ | İronik Portreler

Parodilerle ilgili bölüm dışında 4. kısımda kendimi bilerek tasarlanan yeniden kurgulamanın yalnızca bir iddia ya da ileti türü olarak ufak bir biçim değiştirme şeklinde tanımlanabileceği eserlerle sınırlandırdım. Bu tür dolambaçsız eserlerde bile ironik yeniden kurgulama asla tek bir yazınsal iletiye meydan vermez çünkü ironiyi seçme eylemi ve bunun bütün sonuçları iletilen şeyin bir parçası olarak kalır. Ancak ironinin en belirgin amacı, kabul edilemez ifadeler, iddialar veya yargıların yazarın inandığı ve bizim de onunla birlikte inanmamızı istediği şeye doğru yeniden kurguladığımızda başarıya ulaşır. Bütün yeniden kurgulamalarımızda yalnızca fikirleri değil, dramatize edilen veya kastedilen konuşmacıları yeniden yaratabileceğimizin söylenmesi doğrudur; ancak dikkatimizi öncelikli olarak konuşmacı ve onun kusurlarına değil, sahte ileti ve onun yeniden kurgulanması üzerine vermiştik. Modern eleştirmenlerin genellikle saf bir edebiyat eseri olarak okuduğu “Mütevazı Bir Öneri”de bile arkaplanda, gerilerde Swift’in polemiğiyle ilgili sonuç değerlendirmeleriyle eserin

asıl merkezini iddianın oluşturduğuyla ilgili hiçbir endişesi yoktur; yeniden kurgulama sanatımız gibi Swift'in sanatı istismarlara yönelik bir saldırı hamlesidir; ilginç bir karakterin, durumun ya da hikâyenin kendi hatırına bir portresi değildir.

Şimdi inceleyeceğimiz eserlerde önem sırası tersine dönüşüyor: İletilerin veya içeriğin yeniden kurgulanması konuşmacının ya da kendisinin de dâhil olduğu bir eylemin resminin gözden geçirilmesi ve tamamlanması hatırına yapılıyor gibidir. Yeniden kurgulama eylemi bir öneride ya da bir dizi öneride değil dramatik resimde tamamlanıyor. Bunun sonucunda ele aldığımız önceki örneklerin çoğunda olduğu gibi konuşmacı okuyucuya doğrudan seslenmiyor ancak başka karakterlere sesleniyor, onlarla konuşuyor veya kendi başına düşünüyor hâlde gösteriliyor.

Bu tarif kimi zaman "retoriksel", "söylemsel" veya "didaktik" olarak adlandırdığımız eserleri "edebî", "şiirsel", "hayal ürünü" veya "yaratıcı" dediklerimizle ayırt etmenin daha az dolaylı ve külfetli bir yoludur: Romanlar ve epikler, oyunlar ve şiirler "onları okumanın ve yazmanın deneyimi kendini haklı çıkardığı" için ya da "eserlerin azdırdığı bütün iştahlar yine eserle doyurulduğu" için ya da "gerçek dünyayla ilgili hiçbir açıklama yapmadığı" için yazılır. Ayırım genelde küçümsenerek kullanılır, sanki o zaman ancak sanat olmayandan sanata dönüşmüşüz gibi. Olayı bu şekilde algılayanların birkaç kez söylediği şey "Mütevazı Bir Öneri"nin, iletisinin sayesinde değil ona rağmen hayatta kalmasıdır; üzerinden geçen zaman retoriksel yükleri önemsiz hâle getirip (iki yüzyıl önceki politik istismarlar kimin umurunda?) artık saf sanat olarak tadını çıkaracak şekilde bırakmıştır. Diğer eleştirmenler (örneğin Kenneth Burke) bu ayrımı yok sayıyor ya da reddediyor çünkü hiçbir sanat pratik sonuçlarından ayrı var olamaz ya da bütün sanat, en soyutu bile, ideolojik ve hatta retoriksel açıdan bunu kavramak için yeterince zeki bir eleştirmen için zengin bir içeriğe sahiptir.

Burası sanatın sonu, sanatta ideolojik veya didaktik amaçların rolü hakkında ya da uygulamaya yönelik ileti ve amaçlara

muhalefetin nasıl dallanıp budaklandığı ya da bütün “özgün sanat”la nasıl bağdaştırılabilir veya hatta onun için gerekli olduğuyla ilgili onlarca uçlarda fikri detaylı bir şekilde sayıp dökme yeri değil. Ancak kararlı ironinin bütün bu tartışmaların merkezinde özel bir yeri olduğunu görmek önemli.

Bir uçta kararlı ironi ironik olmayan terimlerle mükemmel bir şekilde dolaysız olarak formüle edilebilecek bir iddiayı desteklemek veya güçlendirmek için faydalı bir araç olarak görülüyor. Hitabette ve hitabet teorilerinde ironinin bir anlık dokunuşu birçok söz sanatından sadece biri olabilir, Quintilian’ın alıntılıdığı örnekteki gibi: “Reddedilince candan dostuna, o muhteşem beyefendi Metullus’a geçtin” (9.2.46). Quintilian’ın böyle dekoratif ironileri *salt* “sözel” olarak ele alarak yanıldığını düşünsem de bunların çoğunun lüzumsuz, genişletilebilir olduğu açıktır; ortaya çıktıkları retoriksel sanatın merkezinde değil çevresinde iş görürler. Kaldırıldıklarında temel etkiyi değiştirmezler yani *büyük* bir kayıp olmaksızın yazınsal karşılıklarla aktarılabilirler: “... adi yaratık Metellus” ya da her neyse. Kullanımı ve yorumlanması konuşmacının *ethos*’unu sarssa da amaçların pratik ve açık bir biçimde belirlenmiş olduğu aşırı uçta böyle bir veya iki anlık ironinin eklenmesinin salt dekoratif bir harekete çok yakın olduğu söylenebilir.

Ancak bu türden ironiler değişik tokuşa süslere daha az bulaşan diğerine göre o kadar yaklaşılamaz. Üzerinde yapılan en eski tartışmalardan ironi, metafor gibi, atanmış bir konumda koyulduğu gibi zarif bir şekilde durmayan, aslında kendine has cazibesiyle kolayca ve çabucak yayılarak baskın olmaya doğru giden ve kendi içinde bir sonu olan bir şey olarak görülmüştür. En başından beri belli ki¹ ironi kelimesi herhangi bir araca değil de

¹ bk. Norman Knox’un, G. G. Sedgewick’in yayımlanmamış tezi, “Dramatic Irony” (1913) ve *Of Irony* (Toronto, 1935) içindeki açıklamalarını, her öğrencinin bildiği ve benim bu kitaptaki en az iki parçada yansımaları olan Otto Ribbeck’in Yunan edebiyatında *ieron* kavramı üzerinde standart bir çalışma olan “Über den Begriff des εἰρων” eserini özetlediği (1876) *The Word “Irony” and Its Context: 1500-1755*, ss. 3-7.

belli bir karaktere; Aristofanes'in *ieron*'larına, Platon'un huzursuz edici Sokrates'ine bağlanma eğilimindedir. İronist yalnızca konusuyla ilgili bir şey söylememiş, kendisi ve dünya hakkında da bir şey söylemiştir. İronistin Theophrastusvari "Karakter"'i (ironik palavracı diyebileceğimiz şeyi *alazonist* portresiyle düzgün bir şekilde dengelemiştir) kontrollü kararlı ironi kullanımıyla dünyadaki açık retoriksel amaçlarını başaran biri olarak değil, ironisinin kendisinin de karakteri olduğu ve karakterini kabul ettirmenin retoriksel amaçlarından ayrılmaz olduğu bir adam olarak gösterir. "İronik adam şöyledir: Düşmanlarına doğru gitmeye ve barış içinde havadan sudan konuşmaya hazırdır. Gizlice yerdği adamdan övgüyle söz eder ve kurbanlarının acısını paylaşır... Bir dedikoduysa hiç duymamış gibi yapar; tanık olmuşsa hiçbir şey görmediğini söyler; tanık olduğunu kabul ederse hatırlamadığını söyler... Konuşmasının içindeki göze çarpan sözler şunlardır: 'İnanılmaz', 'Aklım almıyor', 'Çok şaşırdım', 'başka birinden bahsediyorsun, bana hiç öyle bir şey yapmadı' ve 'Hadi ordan'".²

Kimi retorisyenler neredeyse laf arasında olmasına rağmen, ironinin sıradan söylemsel bir numaradan fazlası olduğunun farkındalar. Quintilian şöyledir: "İroninin mecazi biçiminde konuşmacı anlama sahte bir kılıf geçirir; bu, görünür bir kılıftır, itiraf edilmez... anlam ve bazen de vakamızın bütün çehresi dille ve edinilen ses tonuyla çelişir; yok, bir adamın bütün hayatı ironiyle renklendirilebilir, başkalarının bilgeliğine hayret ederek dolaşan kayıp ve cahil rolünü üstlendiği için *ironist* diye anılan Sokrates'in durumundaki gibi. Dolayısıyla aralıksız devam eden *metaforun alegoriye* dönüşmesi gibi, devamlı bir seri *kinaye* de bu söz sanatına dönüşür." (9.2.46-47)

Ancak Quintilian ironinin araçsallığının kesildiği ve kendi içinde sonunu kovaladığı yerdeki sınıra dokunarak amaçlarına, işlevsel bakış açısına çok uygun bir şekilde geri çekilir ve aslına

² 1 numaralı karakter, James Redfield'e çevirisi için teşekkür ederim.

bakılırsa neredeyse iki milenyum değerinde retorisyeni kendisiyle birlikte götürür. Teorisyenlerin yine ironinin kendisinin kullanımındaki patlayıcı gelişmelerin baskısı altında olduğu on sekizinci yüzyıla kadar bir şekilde kendine yeten yazınsal bitişleri olan ironik sanatlar hakkında düşünmeye başlamamıştık. Ardından elbette ironi öyle etkileyici şekilde patladı ki insanlar salt işlevsel ironileri ironik olarak ele almamak bir yana açıkça daha az sanatsal oldukları için azlettiler.³

Emperyalist yayılma genellikle ironistin şeytana uyup kendi ironik zekâsını göstermesinin bir sonucu olarak ele alınır⁴ ancak yazınsal niteliğin şeylerin doğasının, edebiyatın doğasının ya da modern dünyanın doğasının doğruladığı üstün bir sanatsal sonuca doğru doğal ve meşru gelişimi olarak da görülebilir.⁵

İroninin bir sona vasıta olması ya da kendisinde bir son anlamına gelip gelmemesi gerektiğini tartışmak didaktik eserler ve

³ Örnek için bk. Andrew H. Wright, "Irony and Fiction", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (1953): 111-18. "Büyük Jonathan Wild... yazarının retoriksel ironiyi kullanımına rağmen ironik bir eser değildir... Çünkü ortada salt bir zıtlık vardır, çelişki değil" (s.116). Bay Wright, Muecke'un *Compass of Irony* eseriyle ilgili yazdığı muhteşem değerlendirmede buraya geri gelir, *College English* 31 (Aralık 1969): 322-26.

Northrop Frye genellikle belli bir darbenin işlevselliği ne kadar açıksa orada o kadar az ironi olduğunu öne sürer: "İroni ve satir arasındaki temel ayrım satirin saldırgan bir ironi olmasıdır; ahlaki normları görece daha bellidir ve grotesk ve absürdün ölçüldüğü standartlara karşı olduğunu kabul eder. Düz hakaret ya da isim takmak ('fırçalama') satir ve görece daha az ironidir. Ancak öbür yanda okurun yazarın tutumundan ya da kendisinininkinin ne olacağından tam emin olamadığı durumlarda önümüzde görece daha az satirle ironi vardır" (*Anatomy*, s. 223). Bu, geleneksel görüşün neredeyse tam tersidir. Ayrıca bk. Cleanth Brooks, "Irony as a Principle of Structure", editör Morton Dauwen Zabel, *Literary Opinion in America* (New York, 1951), ss. 729-41.

⁴ Defoe'nun ironisinin genelde kendi dehasıyla tatmininden kaynaklandığıyla ilgili bi tartışma için bk. Maximillian E. Novak, "Defoe's Use of Irony", *The Uses of Irony: Papers on Defoe and Swift* (özellikle s. 38). Kierkegaard bu "ayartılmayı" uzun uzun ele alır.

⁵ Örnek için bk. Kenneth Burke, "Thomas Mann and André Gide", *Counter-Statement* (Los Altos, Kaliforniya, 1931; karton kapak, 1968). İroninin çeşitli gerçekliklerle bağlantısı ile ilgili kaynakçanın kendisi muazzamdır. Seçkin bir liste için bk. Muecke, *Compass of Irony*.

gerçek edebiyat arasında ya da didaktik sanat ve mimetik sanat arasında ya da karışık sanat ve saf sanat arasında gerçek ve nihai bir ayrımın olup olmadığını tartışmak kadar anlamsız olurdu. Retoriksel ve estetik cazibeleri birbirinden ayırmak birkaç açıdan faydalı, diğer açılardan ise lüzumsuz ve hatta yıkıcıdır. Kararlı ironiyi ele alırken yardımcı olacaktır çünkü verili bir ironinin didaktik bir amaca mı hizmet ettiği, ironik olmayan estetik bir amaca mı hizmet ettiği ya da bir şekilde kendi içinde mi sonlandığı arasında karar verirken yeniden kurgulamalarımızda nerede duracağımıza karar verirken pratik olarak yardımını alırız.

Kararlı ironileri kullanan muhtemelen en yaygın tür, ironik satir okurken ironik yeniden kurgulamayı yalnızca iletilerin veya gerçek dünya denilen yerden belli bir inanca ya da kişiye ya da bir şeye karşı yapılan satirik atakların inandırıcı bir desenini bulduğumuz anda yani "örtük atak" türü hepsinden sorumlu görüldüğü zaman bıraktık. Şimdi üzerine eğileceğimiz eserleri okurken merak, duygusal nitelik ya da şiirsel gerçeği ironik sözcüklerin görünürde önerdiğinden üstün olarak görmeye yönlendirildiğimiz bir insan karakteri, durum ya da hikâyeyle değiştiren yeniden yapılandırılmış iletilerin desenini görünce durmayacağız. Bu tür ironiler 8. kısma geldiğimizde bulacağımız egemenlikleri kendi dünyalarında yayılan türe hâlâ yetiştirmiyor; sabit kaldıkları için yeniden kurgulamada sabit görüşlere çanak tutuyorlar. Dolayısıyla bu nihai sabit görüşlerin hizmetinde eleştirmenin ön varsayımlarına bağlı olarak ya işlevsel ya da kendi içlerinde sonlandıkları söylenebilir; asıl nokta okurun ironik arayışının kesin bir sonuca varmasıdır.

Albay Sheburn çiftesini bir kişiyi döven gruba doğrulttuğunda Huck Finn "İstesem kalırdım ama istemedim" der. *Huckleberry Finn* boyunca güdü ve duygularıyla ilgili Huck'ın versiyonu bizim yeniden kurguladığımızdan önemli ölçüde ayrılır; sonuçta Mark Twain'in bize anlattığı hikâyeye Huck'ın kendisinin anlattığını düşündüğünden oldukça farklıdır ve elbette bu iki-

si arasındaki mesafenin kendisi bizim olaylar ve Huck'ın kendi karakteri ile ilgili edindiğimiz en ilginç (ve eğlenceli) bilgidir. “Tamam, o zaman, cehenneme giderim” diyerek “vicdan”ının sesini dinlemeyip Nigger Jim'i köleliğe geri götürmemeye karar verdiği meşhur sahnede mesafe azamiye ulaşır ve sonuçta ortaya çıkan çifte-drama en keskin hâlini alır. Köleliğin kötü bir şey olduğunu bu sahneden öğrenmiş çok az okur vardır; sahneyi daha önce bilmediğimiz bir gerçeği bize öğrettiği ya da kölelikle ilgili çok etkileyici bir atakta bulunduğu için övmüyoruz. Bahsedilen her “ileti” aslında okurların parçaya taşıdıklarıdır, ondan çıkardıkları değil; Samuel L. Clemens, Mark Twain ve her başarılı okurun paylaştığı düşünce Huck'ın “hata”sının müthiş sıcak ahlak mizahının inşa ettiğidir; okumak istediğimiz sözel yanlış hükümleriyle ve esas ahlaki dürüstlüğüyle bu Huck'tır.

DRAMATİK MONOLOG

Bu tür ironik portreler belki de kastettiğinden daha çok zayıflık veya ahlaki kusur sergileyen bir karakterle daha sık diğer yöne doğru çarpıtılırlar. “Kendi kendini kınayanın gizli bir aziz olduğunun ortaya çıkması” ve “hâlimden memnunun ahmak ya da üçkâğıtçı olduğunun ortaya çıkması” arasındaki duygusal etki arasında büyük bir fark vardır. Ancak okurun tamamlanmış karakterler, eylemler veya resimlerden ve tamamlanmamış tartışmalar veya gerçek dünyaya doğru yapılan satirik ataklardan kaynaklanan bir duruşa çeken güveni sürdükçe ironinin katkısı aynı kalır. “Mütevazı Bir Öneri”yi okurken rahatça “Bu ya da şu parça ironik bir okuma öneride bulunan kişinin karakterini ya da eylemlerini daha ilginç veya tutarlı yaptığı için ironik olmalıdır.” diyemezdim. Ancak birçok roman, oyun ya da şiirde güvenimizi tam da bağlamla ilgili olarak böyle savlara borçluyuz.

Mesela, Browning'in dramatik monologlarında ironi açıkça pratik etkilerden çok yazınsal diye adlandırdığımız göz boyayıcı el çabukluğunun hizmetindedir.

İspanyol Münzevinin Sayıklaması

I

Hırr, işte gidiyor can düşmanım!

Ancak lanet saksılarını sula, hadi!

Nefret insanları öldürseydi din kardeşim Lawrence

Tanrı şahit, benimki seni öldürmez miydi?

Ne? Cezayir menekşelerinin budanması mı lazım?

Ah, o gülün özel istekleri var,

Kurşuni vazosunun taşana kadar dolması mı gerekiyor?

Cehennem kurutsun seni alevleriyle!

II

Yemeğe birlikte oturuyoruz:

*Salve tibi**! Havadan sudan

Mevsimden, yılın bu zamanlarından

Bahsedildiğini dinlemek zorundayım:

Ne bereketsiz mısır mahsülü: Zar zor

Başediyoruz meşe köklerinin urlarıyla, emin değilim:

"Maydonoz"un Latincesi neydi?

Domuz Burnunun Yunancası neydi?

III

Hah, servisleri parlattık,

Özenle kendi raflarımıza koyduk!

Kendimizi yepyeni bir kaşıkla

Ve bir kadehle şımarttık,

Kutsal bir şey gibi duru

Eskisi çatlak ellerimize uymuyordu,

Baş harfimizin L'si ile işaretli!

(He he! Zambağından çıtırtı sesi geldi!"

* *Salve tibi*: İspanyolca, "işte geldi". (ç.n.)

IV

Aziz, hakikaten! Kumral Dolores

Sanchicha ile manastır duvarının dışında

Çömelmiş hikâyeler anlatırken,

Mavi-siyah, parlak ve at kuyruğu gibi kalın

Buklelerini sarnıca batırırken,

Görmüyorum sanki ölü gözünün alevlendiğini,

Berberî korsan gemisi gibi parladığını?

(O da görünmesine eğer izin verseydi!)

V

Atıştırmasını bitirince,

Hatırladığım kadarıyla asla

Bıçağını çatalını enlemesine bırakmaz,

Benim gibi, İsa korusun.

Ben Teslisin dediği gibi,

Su katılmış portakal posasını içerken

Arian'ı üzerek üç yudumla;

Tek seferde diker o kafaya

VI

Ha, o kavunlar mı? Elinden gelirse

Ziyafet var, ne âlâ!

Bir dilim gider Başrahibin sofrasına,

Hepimize bir dilim sonra.

Çiçeklerin nasıl gidiyor? Hiçin iki katı mı?

Görünürde meyveye benzeyen bir şey?

Tuhaf! Bende de aynı dert,

Gizlice dibinden budadım onları!

VII

Galatların muhteşem bir kitabı vardır,
Kanar da düşersen o yola, peşinden
Yirmi dokuz ayrı lanet getirir,
Biri olmazsa kesin diğeri:
Kandırıp ölüme götürsem onu,
Olabilmişince cennetten emin,
Etrafında döne döne uçarak
Cehenneme gönderirim, bir Manichee mi?

VIII

Ya da benim gri kâğıttaki akmış yazılı
sıracalı Fransız romanım!
Bir göz atarsan, dizlerine kapanırsın
Elini ayağını bağlar İblis:
Sayfalarını ikiye katlasam
Kederli onaltıncı baskıyı
Eriklerini topladığı zaman
Kalburu açıp içinden geçirmez mi?

IX

Ya da işte geldi Şeytan! İnsan cesaret edebilmeli
ruhunu rehin vermeye, yine de
Senette öyle bir kusur bırakır
Toprağı sürmeyi unutmuş gibi, dönüşü yok
Şu kızıl akasya devrile
O çok gururlandığımız var ya! *Hy, Zy, Köle...*
Aziz, işte Akşam Duası! *Plena gratiâ*
Ave, Virgo! Hrr, seni domuz!

İlk bakışta bu şiirin okura sunduğu davetler ve “Mütevazı Bir Öneri”yle okurdan istenen arasında gerçek bir fark olmadığı düşünülebilir. İki eserde de okur konuşmacının niteliklerinin tamamını yazar adına konuşan güvenilir hiçbir sesin doğrudan

desteği olmadan yine konuşmacının tedarik ettiği kanıtlardan çıkarmak zorundadır. İki konuşmacı da sahnenin ardından yaptığımız çıkarımlarla elde ettiğimiz yazarlarla kökten birbirlerine zıttır. İkisinde de konuşmacıların inançları reddedilerek konuşmacının temellerini çürüten bir resmini yeniden kurgularız. Ve ikisinde de gerçek niteliklerini ancak konuşmacının görüntüyü bozan bir mercekten geçen sözlerinden sezmek zorunda kaldığımız başka karakterler vardır, şiirdeki din kardeşi Lawrence ve satirdeki kabadayı çetesinin tamamı.

Ancak farklılıklar daha çarpıcı. Şiirdeki konuşmacı okura ya da izleyiciye kesinlikle bir iddiayı tartışmanın bilincinde değildir; hiçbir iddiası da bulunmamaktadır. Sözlerini yüksek sesle söylendiğini düşünsek bile, ki kesinlikle öyle değil, sözleri sistematik bir tartışmayla uzaktan yakından hiçbir şekilde yaklaşmıyorlar. Yine de burada ele aldığımız asıl şey konuşmacının kendini ele verirken sergilediği karakteri ve duygusunun mantıklı bir resmi.

Browning şiir vasıtasıyla bir şey söylemiyor; şiir onun söylediğidir. Bu şiirde yozlaşmayla ilgili, Katolik ruhban sınıfında mesela ya da "Kahrolsun manastırlar!" gibi bir mesaj aramak bizi hiçbir yere götürmez. Kabaca söylersek işimiz iki adamın ve aralarındaki dramının niteliklerini mümkün olduğunca kusesursuz ve canlı bir şekilde yeniden yaratmaktır.⁶

Deneyimli okurlar her adımı bilinçli bir şekilde atmak zorunda kalmadan kendi görüşlerine ters düşen konuşmacıyı yeniden yaratma işini yapabilirler. Ancak yine deneyimli okur değilmişiz

⁶ O zaman tabii ki şiirin Browning hakkında ne söylediği hakkında konuşmayı seçebiliriz ya da Rönesans manastırları hakkında ya da pornografiye Viktoriyen bakışlar hakkında ya da gerçekten dünyayla olan sınırsız bağlantılarının herhangi biri hakkında. Şiirin önemi yalnızca meraklarımız ve maharetimizle sınırlıdır; bu durum yazılışından bir yüzyıl sonrasındaki bazı okurların şiirin gerektirdiği akrobasiyi yerine getiremeyeceği gerçeğini, "inanılmaz" olsa da bu bir gerçek, bile kapsayabilir. Edebî görüşlerin başlıca türlerini ayırt etmede gereken eleştirel meseleler benim ortaya koyduğumdan daha karmaşıktır. Uçları kökten ayırmada kullanılan en iyi iddia bence Sheldon Sack'in *Fiction and the Shape of Belief* (Berkeley, 1964), özellikle de ilk ve son bölümleridir.

gibi bilinçli ve analitik şekilde ilerlemek faydalı olacak. Yalnızca bu şekilde sezgisel sıçrayışlarımızın var olmayan platformlar arasındaki hayalî boşlukları geçmediğinden emin olabiliriz.

Din kardeşi Lawrence hakkında gerçekten ne öğrenebileceğimizi sorarak başlayabiliriz. Mesela kumral Dolores'in din kardeşi Lawrence'ı cinsel olarak uyardığını söylediğinde konuşmacıya inanıp inanmayacağımızı biliyor muyuz? "Görmüyorum sanki ölü gözünün alevlendiğini... (O da görünmesine eğer izin verseydi!), demek ki din kardeşi Lawrence görünmesine izin vermiyor, o zaman şunu sormak zorundayız, konuşmacı bunu nereden biliyor. Söylemediği ve muhtemelen söyleyemeyeceği kesin olan şey din kardeşi Lawrence'a atfettiği günahı kendisinin işlediğidir. "Buklelerini sarnıca batırırken" erotik resmi birden zihnini kaplar, ("Mavi-siyah, parlak ve at kuyruğu gibi kalın, / Görmüyorum...") ve altta virgülle verilen ek bilgi bize kendisini din kardeşi Lawrence'a geri çektiğini gösteriyor.

Konuşmacının desteklemekte başarısız olduğu iddiaları reddettiğimizde din kardeşi Lawrence'a la ilgili emin olabileceğimiz gerçekler bahçe işleriyle uğraşıp bu konuda sohbet etmeyi sevdiği, etrafında memnuniyet veren eşyaları (servis tabağı, kaşık, kadeh) olduğu, *birisi* tarafından anlatıcının gülünç bir şekilde yanlış kullanıldığını düşündüğü "Aziz" olarak çağrıldığı, belki de kavunlardan başrahibe düşük rahiylere göre daha büyük bir dilim verebileceği, belki de yakışıksız kişisel bir kibri olduğu (L harfi) ve sofuluk uygulamalarında pek titiz olmadığı.

Bu gerçekler üzerine bir portre inşa edecek kadar yeterli değil; hepimiz biliyoruz ki din kardeşi Lawrence daha az foddullukla aziz ya da yozlaşmada konuşmacının kendisine rakip olabilirdi. Browning bizim tam bir din kardeşi Lawrence portresi çizebilmemizi isteseydi şüphesiz bize sunduğundan çok ötede iki korkunç keşiş görebilirdik. Bunun yerine verdiği azıcık bilgiyi budar ve hatta 4. kıtanın son dizesiyle din kardeşi Lawrence'ın Dolores'e duyduğu ilgiye gölge düşürür. En kolay çıkarım Browning'in konuşmacının sapkın ruhuna gösterdiği

titizliktir. Browning'ın ona sağladığı detaylar her durumda bir kendine ihanet yöntemi olarak seçilmiştir. Hepsinin “söylediği” Lawrence'ın erdemleri ya da hataları ne olursa olsun şiirde konuşmacının sergilediği aşırı nefreti haklı çıkaracak hiçbir şey olmadığıdır. Böylece nefret ve kışkırtmanın inceliği arasındaki zıtlık, sınırlar dâhilinde, anlatıcı ahlaken ne kadar grotesk görünüyorsa edebî bir portre olarak o kadar ilginç olduğu için şiirin önemli noktalarından biridir.⁷

Ancak ne kadar sapkın bir ruhtan bahsediyoruz? Tek başına ele alınınca hele de din kardeşi Lawrence'la karşılaştırdığımızda anlatıcının eylemleriyle ilgili çok az şey bilmemiz ilginç: Dolores'i izlemiş, “kitaba uygun” yemek yemiş, her davranışını sofuca yapmaya çalışmış, Lawrence'ın çiçeklerini “gizlice budamış”, Fransız pornografik romanları varmış ve bunları okumuş; elimizde başka bir şey olmasa portre oluşturmak için küçük bir liste.

Ama tabii ki bundan fazlası var: Kendi düşünceleriyle kapsız bir şekilde oluşturduğu bir otoportremiz var. Birinci kıtayı bitiren sessiz lanet okuma, ikinci kıtanın sonundaki küçük isim

⁷ İronik ilginin evrenselliğini kabul etmeyen eleştirmenler kısmi olarak gösterilen ahlaksızlığı özel saplantıya ilgiyle karıştırıyorlar. A. L. French yazarın potansiyel sorumluluktan kaçma aracı olarak ironik çift anlamlılığı zekice eleştirdiği bir yerde ironik olarak zor olanla genel büyülenmemizi alaşağı eder. “Kimse Robert Browning ile ‘Son Düşes’teki Dük’le karıştırmaz ama Browning ondan etkilenmiş olmalı ki sanatının kendisi de aynen Dük’ün kaşarlanmış ahlaksızlığından etkilenmiş olduğunu akla getirir. Belki de Rönesans İtalyası günahkârlığına gösterdiği göze çarpan ilgi on dokuzuncu yüzyılda Londra’da veya İtalya’da içgüdülerin doğal bir çıkış yolu bulamadığına tanıklık ediyor. Bu tartışma amatör bir psikoloji analize doğru değil, bir yazarın duyarlılığının üzerine konuşmaya doğru sapar; onu büyüleyen şeyler, önemli bulduğu şeyler” (“Purposive Imitation: A Skirmish with Literary Theory”, *Essays in Criticism* 22 [1972]: 114). Ancak hepimizin kendini ele veren riyakârlığı izlemeyi büyüleyici bulduğu ve neredeyse bütün büyük yazarların, özellikle Browning'ın etkilendiği dramatistlerin kendi türünde ahmak ve uçkâğıtçıları göstermekten kesinlikle haz duyduğu dikkatimizden kaçmadıysa bu tür bir spekülasyonun gideceği taraf kesinlikle “psikanaliz yapma”yadır. “Riyakâr” Viktoryen döneminin kendi göstermelik teklifsiz çağımıza göre riyakârlığın daha edebî portrelerini ürettiğini göstermek acımasızca olur sanırım.

takma, üçüncü kıtanın sonundaki çocukça neşe; hepsi bizi dört ve beşinci kıtalardaki gülünç alçaklıklar toplamına hazırlıyor.

Belli de bütün şiirin en hoş ironisi Fransız pornografik romanından bahsederken yaptığı bilinçsiz itirafıdır. Doğru sayfaya baktığın zaman İblis'in elini kolunu bağlayacağını nasıl biliyor? Tabii ki daha önce yaşadığı için. Bir akasya çalısını kurutma uğruna şeytana ruhunu satma riskini göze aldığı son açıklamasında, kaçabilecek kadar zeki olduğunu düşünse de, bizi şaşırtmaz; "karaktere girmiştir", arkasından oluşturduğumuz karakterle uyumlu olduğu anlamına gelir. Browning ve biz bütün işaretleri konuşmacının hayalini bile kuramayacağı bir anlama dönüştürüyoruz ve akşam duasına uygun sözleri tekrarlamaya geri döndüğünde aynı solukta Meryem'i selamlayıp din kardeşi Lawrence'a lanet okurken ortaya çıkan zıtlık beklemeye başladığımız riyakârlığın saf bir özetidir.

Şiirdeki en önemli ironi o hâlde konuşmacının (ya da "düşünür") kendisiyle ilgili inandığı ve bizim ondan anladığımız şey arasındaki tezattır. Yeniden kurgularken geçtiğimiz aşamalar 1. kısımda yaptığımızın tam tamına aynısıdır: yüzeysel anlamı *mecburi reddetme*; *alternatifleri* göz önünde bulundurma; yazarın konuma hakkında bir *karara* varma ve bu konumla ilgili yaptığımız çıkarıma uygun bir *yeniden kurgulama*. Fark burada, sonunda revize edilmiş kanaatlerin kendisini değil, belli bir sahnede belirgin bir düşünce ya da eylem sergileyen istikrarlı bir karakteri yeniden kurguluyor olmamızdır.

Yeniden kurgulamamızın detayları tabii ki bilgimizin ve deneyimimizin kastedilen yazarın niyetiyle nasıl bir ilişkisi olduğuna bağlıdır. Browning çoğumuzun bahçelerin mantıksız bir şekilde talan edilmesine ya da pornografik romanlarla ilgili riyakârlığa üzüleceğimize güvenebileceğini biliyordu. Konuşmacının dürtüleri ve mütedeyyin geleneğin bir münzeviden beklentileri arasındaki müthiş uyumsuzluğu anında göreceğimizi varsayabilirdi ama aynı zamanda orta-Viktoryen dönemdeki iyi Anglikan okurların çoğunun Rönesans'ta ruhban sınıfı-

nın tam da bu türde yozlaşmasını beklediğini de varsayabilirdi. Çoğumuz aynı varsayımlarda bulunmak için güvenilebiliriz ama bahçıvanlık ya da teoloji hakkında ne kadar şey bildiğimize bağlı olarak birkaç fazladan aşama gerekebilir, mesela meşe kökü uru ya da Manichee'nin ne olduğuna bakmak. Ancak böyle aşamalar asıl ironiyi yeniden kurgularken kesinlikle gerekli değil, yorumcuların Galatların metni üzerinde anlaşılamaması ya da kimsenin *Hy, Zy, Köle*'nin tatmin edici bir anlamını bulamamış olması nasıl bir fark yaratırdı diye kendimize sormamız gerekir. Hiçbir şey bizi şiirin, Galatyalılar ve *Hy, Zy, Köle* ya da başka bir konuda Browning'in konuşmacısı ve düşüncelerini görüldüğü hâliyle almamızı istediğini ispatlayan inandırıcı ve gerçek bir roman okunmasından daha çok şaşırtamaz.

Aynı nokta biraz daha az dramatik bir şekilde "Arian" kelimesi ile yapılabilir. Dipnotlu basımlar Arianizmi sürekli olarak Teslis doktrinine karşı olan Üniteryen mezhebinin sapkınlığı olarak açıklar. Bu anlam elbette şiirden çıkartılabilir: Bu bağlamda Trinitaryenler ve Üniteryenler arasında bir ihtilaf olduğunu genel olarak bilenlerimiz için portakal suyunu tek seferde yuvarlamak yerine üç yudumda içip "Arian'ı üzme" yalnızca bir anlama gelebilir. Arius'un (256-336) aslında bir Tetrarayan (Mark Twain'in benzer bir bağlamda belirttiği gibi) ya da Septuageneryan olduğunu öğrenseydik kastedilen yazarın inandığı ve bizim inanmamızı beklediği şeye güvenimiz o kadar sağlam ki yeni bilgiyi yersiz olduğu için reddederdik.

Böyle ortak açıklıklar elbette diğer yorum ve değerlendirme sorunlarımızı gidermiyor. Konuşmacının kim olduğunu gören okurlar aynı eleştirel fikir ayrılığı silsilesinin "Kubla Khan" [Kublay Han] ya da "Sailing to Byzantium" [Bizans'a Yelken Açlak] gibi anlaşılır lirikleri kuşattığını görecektir. Mizaç farklılıkları yozlaşma portresine mizahi zevkten dinsel kınamaya giden bir aralıkta değişen tepkiler üretecektir; inanç farklılıkları Katolik yozlaşmaya memnuniyetle hoşgörüden öfkeli kınamaya kadar çeşitli okumalara yol açabilir. Browning'in ironik tasvirine yük-

lediği duygusal yükün tam olarak ne olduğuna ya da okurun nasıl bir tepki vereceği ya da vermesi gerektiğine dair karar verme görevi, portre bir defa yeniden kurgulanmışsa ironik talebi olmayan eserlere göre daha az zor olmak zorunda değildir. Browning'in seçtiği ironi biçimi onun doğrudan müdahalede bulunmasına imkân vermiyor, olasılık aralığı baştan Coleridge'in öteki-beni, zerre ironik hesap yapmadan "o kubbeyi göğe kuracağım,/ O güneşli kubbeyi" ve tatlı tütünle beslendiğini ve ardından "Cennetin sütünü içeceğim." dediğindeki göre daha genişmiş gibi görülebilir. Ama Browning'in kolay tanınan ironileri seçenekleri keskin bir şekilde azaltıyor: Kimse ruhani bir meditasyon portresini, bir parça geçmişe özlemi ya da kiliseye karşı sade bir satiri bile yanlış anlamayacaktır.

Böylece kendimizi farklı yorumlama davranışları ile ilgili farklı kesinlik düzeyleriyle başbaşa kalıyoruz.

1. Yerel ironilerden gördüğümüz anda (Browning'in anlatmak istediği bağınazca bir saldırı ve pervasız bir gerçeklik arasındaki tezat mı?) neredeyse kesin olarak emin oluruz ve bütün şiirin deneyimi onları yerlerine sıkıcı ve kalıcı bir şekilde çiviler.

2. Konuşmacının genel karakterinden nispeten daha az eminiz. Kim olduğunu net olarak, gerçek hayatta tanıdığımız birine göre daha kesin (ancak daha detaysız) bir şekilde biliyoruz; kalıcı olarak riyakâr, zampara, kıskanç bir sadistle sabitlemiştir.

3. Yazarın da karakteri tanımlamamızdaki kesin ton konusunda aynı fikirde olup olmadığından o kadar emin değiliz. Sonuçta Browning böyle melodramatik yakıştırmalar kullanmayı değil, eylem hâlinde canlı bir bilinç resmetmeyi seçti. Ve tasarlanan ahlaki duruşla ilgili meşru eleştirel bir tartışma olursa: Browning sorun karşısında bir sanatçı olarak açık bir biçimde "büyülenmiştir" ya da böyle bir anlamda acınacak hâlde olan adamları açıkça yargıladığı hâlde onları resmetmekten haz duymuştur. Burada çok fazla çift anlamlılıktan bahsetmenin neden olduğu ironi ortaya çıkıyor: Browning bizi on dokuzuncu yüzyıl romanlarındaki ahlaki yargıları belli bir düzeyde sabitleyen daha

geniş bir tür bağlamdan mahrum etmeyi tercih etmiştir. Bir romanda olsaydı, keşişimize diyelim sevdiğimiz biri tehdit ettirilseydi, asıl o zaman kesin bir yargıda bulunabilirdik. Şiir, olası romandan daha “ezik” olurdu ancak ezikliğin ironinin sonucu olduğunu düşünmek hata olur; her kısır ironize edilmemiş karakter portresi tam olarak aynısı geçerlidir. Böyle kısa eserlerdeki ahlaki sorunların daha geniş bir çözümlemesi için yazarın o anda bizi mahrum bıraktığı daha geniş bağlamları yapılandırmaya gönüllü olmak gerekir: diğer eserleri ve bu eserlerdeki niyet belirten ifadeleri, kendi çağındaki okurların yorumlamaları, inanç olasılıkları ve türsel gereklerin tarihî yeniden kurgulanması vb.

4. Kesin duygusal etkiden belki de hâlâ pek emin değiliz. Bazı okurları “Sayıklama”yı yozlaşmış ve kötücül Katolik rahiplerin dinî satirik bir portresi olarak görmüş ve ironiyi “zalim”ce bulmuşlar; diğerleri ise mizahının “zalim” ve “grotesk” olduğunu kabul etmelerine rağmen özünde mizahi bulmuşlar. Bana göre konuşmacının günahlarının mutlak doğası şiiri her dinî ve hatta ağırbaşlılıkla okuma girişimimizin önünü kesmektedir. Ancak şiirdeki bir sürü detayın “dinselliğin önünü ironik olarak kestiğini” söylemek için yazar hakkında bir kez daha kesin çıkarımlarda bulunmak zorundayım. Benim için önemli olan yalnızca şiirde anıştırılan münzeviler ve çiçeklerle ilgili inançları değil. Ayrıca sanatsal ahenkle ilgisi dâhil sanatsal yeteneklerinin bir resmini kabul etmek ya da varsaymak zorundayım. Şu veya bu şekilde ahenkle ilgilenmiyorsa detaylardaki tutarsızlıklar bizim için hiçbir şey ifade etmeyecektir. Ama tabii ki şiire Browning’in “dramatik monologları”yla meşhur, kendi kendini ele veren üçkâğıtçı, ahmak, günahkâr ve riyakâr gibi çeşitli tipleri ele aldığı eserlerini okumuş biri olarak, çok iyi bir şair olduğu kanaatiyle geldim. Büyük bir tutkuyla olmasa da kullanacak kadar savunduğum bir varsayımım var, iyi şairler ahenkli yazar ve belli bir şiirdeki asıl tasarıların fark edilmesi için ne gerekiyorsa yapar.

Katolik kilisesine karşı ciddi, kasvetli ya da acımasız bir satir yazmak için yola çıkmış (varsayımım devam ediyor) her iyi şair

bundan iyisini yapabiliirdi; kesinlikle içindeki kötülüğün bundan daha tehditkâr olduğu bir karakteri kolayca yaratabilirdi. Browning'in münzevilerdeki kötülük resminde verdiği; ilk günahın doğası üzerine kasvetli bir tefekkür, vahşi bir itham, absürt bir evrenin tam ortasındaki dehşetin portresi yerine bu şiir alaycı bir mizaha doğru değişmeden devam ediyor. Browning'in buradaki çeşitli potansiyel "konular"la ilgili olarak "gerçek hayat"ta ne hissetmiş olabileceğinden bağımsız bir şekilde bu şiirde tercihlerini bir bakıma alaycı eğlencenin verdiği tebessümün tayin etmiş; bunu o kadar kolay bir şekilde başka şekillerde yapabiliirdi ki. Niyeti başka şeyler olmuş olsaydı ben bile, bu pek zayıf şairliğimle bu şiiri geliştirecek birkaç yöntem bulurdum. Ama bu anlayışla geliştirmeye çalışınca bir şey bulamıyorum.

Varsayımım elbette Browning'in her zaman tam bu tonda karakterler yarattığı anlamına gelmiyor. Tersine bu sahnenin dinî, hatta trajik olandan saçma sapana kadar oldukça çeşitli sonuçlar ortaya koyduğunu biliyorum. İronilerini yorumlarken kimse şiirden şiire; "Psikopos Mezarının Saint Praxed Kilisesinde Yapılmasını Emretti"den "Porfiri'nin Sevgilisi", Johannes Agricola Tefekkürde", "Son Düşesim", "Fra Lippo Lippi", Caliban ile Setebos", "Psikopos Blougram'ın Özü" ya da "Medyum Bay Sludge"a kadar şiirlerin hiçbirindeki konuşmacının temel olarak bir diğerininkine benzediğini varsayamaz. Ancak yeniden kurgulandırma süreci her incelemede benzer olacak ve nihai emin olma düzeyimiz hem içsel uyum ve yeniden kurgulamamızın gücüne hem de Browning'in ne yaptığını biliyor olduğuna dair varsayımımıza bağlı olacaktır.

5. Biz karakteri ve çevresini tam bir dünya manzarası içine oturtmaya uğraştıkça çift anlamlılıklar daha da artıyor. Kimsenin, şiirin kendisinden Browning'in manastırlar, papazlar, Katolik kilisesi ya da genel olarak dinle ilgili ne hissettiğiyle ilgili kesin bir şey söyleyebileceğini sanmıyorum. Böyle bir şiirin Katolik bir reformist ya da bir ateist tarafından yazılmış olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla yazarının ve zamanının tarihi

bağlamından alınmış herhangi bir ironik olmayan lirik ifadeden fazlası olmayan, bu düzeyde her yanıyla bir kendi içinde çift anlamlılığa asılmak gerek.

Bu durumda türün “Nerede duracağını söylemek” üzerindeki gücü sınırlıdır. Kural yerel ironileri bir kez daha ters yüz ederek yeni ve ilginç bir okuma yapmaya çalışan herkes için kesinlikle geçerlidir: “Din kardeşi Lawrence *gerçek* kötü adam, konuşmacı ise Tanrının adamıdır.” Ancak bu bilgi alanında bile türün gücü yazar ve yöneldiği okurlarla ilgili olası çıkarımlara bağlıdır ve otokratik merkezden uzaklaştıkça önümüze daha çok farklılık, daha çok tezat ve yeniden kurgulamalarımızda kullanmak üzere belirgin bir şekilde büyüyen bir tarihî araştırma ihtiyacı çıkmaktadır. Bu şiiri zevk alarak ve biraz kaygısız şekilde okumak için Browning ve çağı (sonuçta bu açıdan hâlâ bizim de çağımız olan) hakkında daha çok şey bilmeye gerek yok; gerekli olan ortaya çıkabilecek ve kimsenin cevaplayamayacağı derecede geniş kapsamlı soruları cevaplayabilmemiz.

KURGU VE DRAMA

Dramatik ahmak ve üçkâğıtçı portrelerine kısa şiirlerde nâdiren; daha geniş alan ve çeşitliliğin yazara çapraz aydınlatma imkânı verdiği drama, kurgu ve anlatımcı şiirde görece daha sık rastlanır: Eylemlerin sözcüklerle, önce söylenen sözlerin sonra söylenenlerle, inzivada söylenen sözlerle diğer karakterlere söylenenlerle ya da bakış açıları arasındaki karşıtlıklar. Bu tür doğrulama kaynaklarının olmadığı kısa şiirler ironikse bizim bildiğimiz anlamıyla ancak kazara ironiktir. Büyük lirik şiirler konuşmacı ve kastedilen yazar ve varsa eğer ironileri arasında çok az ya da tasarlanmamış bir mesafe ile yazılmış çoğu bölümüyle şu ana kadar gördüklerimizden başka bir isim hak edecek kadar farklıdır.

Kurgu ve drama ise başka bir konu. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından beri yazılmış çok büyük oranda öykü aslında dramatik monologları genişletmiştir yani okurun, şeylerin ve bunlarla ilgili yazarın söylemediği değerlendirmesi arasındaki bazen büyük

ama genelde belirlenmesi aşırı zor mesafeleri adım adım yeniden kurgulamasını gerektiren “kendi kendini açığa çıkarmalar”ı genişletmiştir.

Bu tuhaf yoğun formun ilk denemeleri görece daha kolay çıkarımsal görevleri sahneye çıkardı, ben özellikle 3. kısımda kısaca gördüğümüz delilerin ve ahmakların anlattığı son derece etkileyici Poe öykülerini düşünüyorum. Çıkarımın inceliği için gerekenler on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ve yirminci yüzyılın başlarında belki de herhangi birinin tam olarak anlayabileceğinden daha karmaşık olduğu gibi nedenlerle hızla arttı. Makul açıklamalar çeşitli sosyal, ahlaki, psikolojik ve felsefi keşiflere ve tasfiyelere dayanıyordu; aynı düzeyde makul düşünceler bize yazarların *Jacques le fataliste*, *Tristram Shandy* ve Romantik dönem taklitleri tarafından yolu açılan teknik ve biçimsel olanakları yaygınlaştırdığını söylüyor.

Şu anki amaçlarımız için yalnızca yazarların ve okurların üzerinde anlaştığı sıkı normlar ile yeniden kurgulanabilmek üzere tasarlanmış eserler ve yeniden kurgulamaya olana tanımayan diğer “ironik” eserler arasındaki kesin kopuşun farkında olmak önemli. Birinde ironilerin hepsi ya da çoğu görece daha güvenilir ahlaki veya felsefi algılar veya gerçeklere karışırken diğerinde tüm gerçekler ironik bir sis içinde erirler.

Önceki tipte bile yargılama normlarının tamamen kamusal olduğu, bütün okurların ya da çoğunun geleneksel olarak aynı fikirde olduğu “Amontillado Fıçısı” (küçük bir hakaret yüzünden insanları öldürmek kötü veya delice bir şeydir; çocuklara gösterilen sebepsiz zulüm en büyük cezayı hak eder) gibi eserler ve yazarın paylaşmak üzere tasarlanmış olmasa da normlarının bir yere kadar kişisel veya duruma özel olduğu eserler arasında büyük bir fark vardır. Sık sık “değerlerin çöküşü”yle tüm değerlerin son söylenen türe vardığı söylenir. Aynı fikirde olsun veya olmasın eserin okunması için modern yazar kendi değerler dünyasını ve dolayısıyla devam ettikçe kendi gibi düşünen bir okur çetesi yaratmak zorunda olduğunu düşünür.

Bu, görünürde kurulu bir inanç sistemi içerisinde çalışan yazarlar için bile geçerli ancak kendilerini hikâyeleri gibi kendi gerçeklerini de şekillendirmek zorunda görenlerle sorun daha karmaşıklaşıyor. Bu türlerin hepsi kendi içinde çalışmalar gerektiriyor ama ben yalnızca her birinden bir örneği kısaca ele alacağım.

“HAZIR” DEĞERLER

Kenneth Burke gibi söylersek, Flannery O'Connor sloganlaştırma amacıyla Katoliktir. Ancak her türlü biyografik kanıtla doğrulanmış böyle bir bilginin aşağıdaki öyküdeki karmaşık ironileri okumamızda bir yardımı olsun veya olmasın yalnızca öykünün kendisiyle yakın bir çarpışma belirleyici olabilecektir. Katolik bir yazar olmak birçok anlama gelebilir ya da bazı yazma çeşitlerinde hiçbir anlama gelmez. Flannery O'Connor kurmacasında hangi açıdan belli bir anlama geldiğini kesin bir biçimde görmek için yani eserde gizli yazarı nasıl kullandığımız kesin bir biçimde görmek için, öykünün tümünü önümüze almak doğru olacaktır.

HER YÜKSELİŞİN BİR SONU VARDIR

[1] Doktoru, Julian'ın annesine tansiyonu yüzünden dokuz kilo vermesi gerektiğini söylemişti, Julian bundan sonra çarşamba akşamları annesini otobüsle şehre, Y. zayıflama kursuna götürmek zorundaydı. Kurs yaşları elliye geçmiş, kiloları 75 ile 90 arasında değişen çalışan kadınlar için ayarlanmıştı. Julian'ın annesi kursun incelerinden sayılırdı ama söylediğine bakılırsa hanımlar ne yaşlarını ne de kilolarını söylüyorlardı. Artık onlarla karma oldukları için annesi geceleri otobüse tek başına binemiyordu ama şu zayıflama kursu hayattaki birkaç zevkinden biriydi, ayrıca sağlığı açısından gerekliydi ve ücretsizdi, bu yüzden oğlu için yaptıkları düşünüldünce Julian'ın annesini kursa götürmesi gerekiyordu. Julian annesinin kendisi için neler yaptığını düşünmekten hoşlanmadı ama yine de her çarşamba akşamı onu kursa götürmek için hazırlanıyordu.

[2] Annesi neredeyse hazırды, koridordaki aynanın karşısında şapkasını takarken Julian kapıda ellerini arkasında kavuştururken donmuş gibi duruyor, Aziz Sebastian gibi okların vücudunu delik deşik etmesini bekliyordu. Şapka yeniydi, yedi buçuk dolara mal olmuştu. Durmadan "Belki de bu kadar para vermemeliydim," diyordu, "yok, vermemeliydim. Çıkarıp yarın geri vereyim. Hiç almamalıydım zaten."

[3] Julian gözlerini devirdi. "Hayır, almakla iyi etmişsin. Hadi giy de gidelim." dedi. Berbat bir şapkaydı. Mor kadife şerit bir uçtan sarkıp öbür tarafa çıkıyordu; kalanı yeşildi, süngeri alınmış bir mindere benziyordu. Komikten ziyade gösterişli ve acınası olduğuna karar verdi. Annesinin hoşuna giden her şey küçüktü ve Julian'ın içini karartıyorlardı.

[4] Şapkayı bir kere daha havaya kaldırdı, sonra yavaşça başının üstüne kondurdu. İki tutam beyaz saç kırmızı yanaklarına inmişti ama gök mavisi gözleri on yaşındayken olması gerektiği kadar saf, hiçbir şeyden etkilenmemiş gibi görünüyordu. Oğlunu yedirip giydirmek, okutmak için canını dişine takmış, üstelik onu hâlâ "ayakları üstünde durmayı başarana kadar" destekleyen dul bir kadın olmasaydı, ancak şehre götürmek zorunda kaldığı küçük bir kız olurdu.

[5] Julian "Hadi, tamam," dedi. "Hadi gidelim." Kapıyı kendi açtı, arkasından gelir diye aşağıya doğru yürüdü. Gökyüzü ölü bir menekşe rengindeydi, simsiyah evler göğe doğru yükseliyordu, bu şişkin, pas rengindeki garabetlerin hiçbirisi birbirine benzemese de tekdüze bir çirkinlik oluşturunuyorlardı. Kırk yıl önce seçkin bir semt sayıldığından, annesi sürekli buradan ev almakla ne kadar akıllıca davrandıklarını söyleyip dururdu. Her evin etrafında olan küçük çamur birikintilerinde genelde kir pas içinde çocuklar otururdu. Julian elleri cebinde yürüyordu, başını eğmiş, ileri doğru uzatmıştı; gözleri, kendisini annesinin zevki için harcayacağı süre içinde tamamen duygusuzlaştırma azmiyle parlıyordu.

[6] Kapı kapandı, arkasına bakınca iğrenç şapkasıyla bodur gövdenin kendisine doğru yürüdüğünü gördü. "Eee," dedi an-

nesi, “dünyaya bir kere geliniyor, biraz fazla para harcamaktan bir şey olmaz, en azından herkeste olan bir şey değil.”

[7] Julian hüznünlü bir sesle “Bir gün ben de para kazanacağım,” dedi, asla kazanamayacağını kendisi de biliyordu, “o zaman bu çul çaputtan bol bol alırsın.” Ama önce bu mahalleden taşınacaklardı. Gözünde en yakın iki komşunun en az beş kilometre ötede olduğu bir mahalle canlandı.

[8] Annesi eldivenlerini giyerken “Bence fena değilsin,” dedi. “Okulunu bitireli daha bir yıl oldu. Roma bir günde kurulmadı.”

[9] Annesi Y. zayıflama kursunun derse şapka ve eldivenle gelen, üniversitede okumuş bir oğlu olan birkaç öğrencisinden biriydi. “Zamanla,” dedi, “ve dünya da öylesine karışık ki. Bu şapka öbürlerinden daha iyi durdu, oysa ilk gösterdiklerinde, ‘Kaldırın şunu, hayatta takmam,’ demiştim, ama kızcağız, ‘Önce bir deneyin,’ dedi. Şapkayı başıma taktığında, ‘Vay...’ dedim; o da, ‘bana sorarsanız bu şapka size yakıştı, siz de şapkaya yakıştınız,’ dedi, ‘hem bu şapkayla kimseye benzemeyeceksiniz.’”

[10] Julian, annesi bencil, içip içip oğluna bağırarak çağıran bir kocakarı olsaydı kaderiyle daha kolay yüzleşebileceğini düşündü. İçini dolduran sıkıntıyla yürümeye devam etti, sanki şehit olmaya giden yolda inancını kaybetmişti. Annesi oğlunun asık, umutsuz, sinirli yüzünü görünce acılı bir ifadeyle durakladı. “Beni bekle,” dedi, “eve dönüp şunu çıkarayım, yarın geri veririm. Aklım gitmiş benim. O yedi buçuk dolarla elektrik faturasını öderim.”

[11] Julian annesinin kolunu sıkıca kavradı. Dişlerinin arasından çıkan bir sesle “Geri vermeyeceksin,” dedi, “benim hoşuma gitti.”

Annesi “Şey, ama bence...” dedi.

Julian hepten sıkılmış “Sus da tadını çıkar,” diye mırıldandı.

Annesi “Dünyanın şu karışık durumunu düşündükçe,” dedi, “bir şeyin tadını nasıl çıkarabildiğimize şaşırmamak işten bile değil. Ben sana diyorum, ayaklar baş oldu.”

Julian içini çekti.

[12] “Tabii, kim olduğunu bilersen istediğin yere ulaşırsın.” Onu her zayıflama kursuna götürüşünde bunu söylerdi. “Oradakilerin çoğu bizim düzeyimizde değil ama ben herkese kibar davranabiliyorum. Kim olduğumu biliyorum çünkü.”

[13] “Senin nezaketin onların umrunda değil,” dedi Julian hırsla. “Kim olduğunu bilmek tek bir kuşak için geçerli sadece. Şu anda nerede durduğun, kim olduğun konusunda en ufak bir fikrin yok.”

[14] Annesi durdu, gözlerindeki öfke parıltısını saklamadı. “Ben kim olduğumu kesinlikle biliyorum,” dedi, “eğer sen kim olduğumu bilmiyorsan, sana yazıklar olsun.”

Julian “Of başladık,” dedi.

[15] “Büyük deden bu eyaletin eski valilerindendi,” dedi annesi. “Deden de varlıklı bir toprak sahibiydi. Ninen Godhighlardandı.”

Julian gergin bir şekilde “Lütfen etrafına bir bakar mısınız?” dedi. “Şu anda neredesin?” Titreyen eliyle karanlıkta pisliği daha az görünen mahalleyi gösteriyordu.

[16] Annesi “Neysen osundur,” dedi. “Büyük dedenin bir pamuk çiftliği, iki yüz kölesi vardı.”

Julian hırsla “Artık dünyada köle kalmadı,” dedi.

[17] “Köleyken durumları çok daha iyiydi,” dedi annesi. Julian bu konuyu açtığını görünce bezginlikle homurdandı. Boş bir raya doludizgin giren bir tren gibi arada bir bu konuya girerdi. Julian yol üzerindeki her istasyonu, her kavşağı, her çukuru biliyordu, sonucun bütün görkemiyle istasyona hangi anda yaklaşıcağını da: “Çok saçma. Gerçekler öyle değil bir kere. Tamam, onlar da yükselsin ama çitin öbür yanında, kendi taraflarında.”

Julian “Kapatalım bu konuyu,” dedi.

“Benim asıl üzüldüğüm yarı-beyaz olanlar. Onların durumu fena.”

“Lütfen kapatır mısın bu konuyu?”

“Düşünsene yarı-beyaz olduğumuzu. Kesin duygularımız da karmakarışık olurdu.”

Julian homurdanarak “Benim duygularım şu anda da karmaşık,” dedi.

[18] Annesi “Tamam güzel bir şeyden konuşalım,” dedi. “Küçük bir kızken dedemlere giderdik. O zaman evde ikinci kata çıkan iki merdiven vardı, yemeklerin hepsi zemin katta pişerdi. Ben duvarların kokusunu duymak için hep mutfakta kalmak isterdim. Burnumu sıvalara sürter, derin derin nefes alırdım. Evin asıl sahipleri Godhighlardı, deden, Chestny deden ipotek borcunu ödeyerek evlerini hacizden kurtarmış. Maddi durumları bozuktu, ama bozuk olsun olmasın kim olduklarını hiç unutmadılar.”

[19] Julian “Çürümüş malikâneleri unutturmamıştır kesin,” diye mırıldandı. O evden bahsederken ne küçümseyici sözleri bırakabilirdi ne de özlemle hatırlamayı. Evi küçükken, satılmadan önce bir kere görmüştü. Çifte merdiven çürümüş, yıkılmıştı. Odalarda zenciler kalıyordu. Yine de aynı annesinin dediği gibi kalmıştı zihninde. Arada bir rüyalarına giriyordu. Geniş sundurmada duruyor, meşe yapraklarının hışırtısını dinliyor, sonra yüksek tavanlı sofadan oturma odasına geçip eski halılara, solmuş perdelere bakıyordu. O evin kıymetini annesinin değil, asıl kendisinin bilebileceğine inanıyordu. Bu yıpranmış zarafeti hiçbir şeyle değişmezdi, şimdiye dek oturdukları bütün mahallelerin ona cehennem azabı gibi gelmesi de bu yüzdendi ama annesi aradaki büyük farkı pek hissedememişti bile. Annesi duyarsızlığını “uyum gösterebilmek” ile açıklardı.

[20] “Dadım ihtiyar zenci, Caroline’ı hatırlıyorum da,” dedi annesi. “Dünyanın en iyi insanıydı. Zenci ahbablarıma hep büyük saygı göstermişimdir, her şeyi yapabilirdim onlar için, onlar da...”

[21] Julian “Allah aşkına kapatır mısın şu konuyu?” dedi. Tek başına otobüse her binişinde, annesinin günahlarını ödercesine bir zencinin yanına oturmayı âdet edinmişti.

Annesi "Bu akşam çok alıngansın," dedi. "İyi misin?"

Julian "İyiyim," dedi, "ama kapatalım şu konuyu artık."

Annesi dudaklarını büzdü. "Anlaşılan huysuzluğun üstünde. Tamam, konuşmuyorum seninle."

[22] Durağa gelmişlerdi. Görünürde otobüs yoktu. Julian ellerini ceplerine soktu, başı ileride, sıkıntı içinde boş caddeye bakınıyordu. Otobüse binecek olmanın yanı sıra bir de beklemenin yarattığı sıkıntı kor bir el gibi ensesine tırmanıyordu. Annesinin iç çektiğini duydu, kadının varlığı olanca yüküyle üstüne bindi. Soğuk bakışlarla annesini süzdü. Gülünç şapkasının altında dimdik duruyor, şapkayı hayalî bir asalet bayrağı gibi taşıyordu. Onun havasını bozmak için içinde şeytanca bir dürtü belirdi. Hemen kravatını gevşetip çıkardı, cebine attı.

Annesi gerildi. "Neden beni şehre götürürken hep böyle oluyorsun?" diye sordu. "Neden bilerek beni zor duruma düşürmek zorundasın?"

Julian "Sen kendi konumunu hiç öğrenmeyeceksen," dedi, "en azından benim konumumu öğrenebilirsin."

"Sen... serseriye benziyorsun."

Julian "O zaman öyleyim," dedi.

Annesi "Ben eve gidiyorum," dedi. "Sana yük olmayayım. Benim için böyle küçük bir şeyi yapamıyorsan..."

[23] Julian gözlerini devirdikten sonra kravatını tekrar taktı. "Sınıfıma geri döndüm," diye mırıldandı. Sonra annesinin yüzüne yaklaşp, "Gerçek kültür kafadadır, kafada," dedi ve başına hafifçe vurup, "kafadadır," diye tekrarladı.

"Hayır, yürektedir," dedi annesi, "insanın nasıl davrandığındadır ve nasıl davrandığı da kim olduğuna bağlıdır."

"O Allah'ın belası otobüste senin kim olduğun hiç kimse-
nin umurunda değil."

Annesi donuk bir sesle "Benim umurumda ama" dedi.

[24] Işıkları yanan otobüs ötede, tepenin üstünde belirdi; araç yaklaşırken onlar da yolun kenarına doğru gittiler. Julian

annesini dirseğinden kavrayarak gıcırdayan basamağa çıkmasına yardım etti. Annesi tatlı bir gülümsemeyle otobüse bindi, sanki herkesin kendisini beklediği bir salona giriyordu. Julian jetonları atarken o da önü boş üç kişilik ön koltuklardan birine oturdu. Koltuğun bir ucunda dişlek, uzun sarı saçlı, zayıf bir kadın oturuyordu. Annesi onun yanına ilişti, yanında Julian'a yer ayırdı. Julian da oturdu, hemen karşısındaki kırmızı-beyaz bez ayakkabılı küçük ayaklara gözlerini dikti.

[25] Annesi konuşmak isteyen herkesin ilgisini çekebilecek türden genel bir konuya girdi. "Bu kadar sıcak olmaz." dedi, sonra çantasından açılır kapanan yelpazesini çıkardı, Japon desenli siyah yelpazeyi sallamaya başladı.

Dişlek kadın "Olur mu olur," dedi. "Ama benim evimden sıcak olamaz."

[26] "İkinci güneşini alıyor herhâlde," dedi annesi. Öne kaydı azıcık, otobüsün içine bakındı. Koltukların yarısı doluydu. Herkes beyazdı. "Otobüste bir biz varız," dedi. Julian yine irkildi.

Karşı koltuktaki, kırmızı-beyaz bez ayakkabılı kadın "İlginç," dedi. "Geçenlerde bir bindim, pire gibi her yere dolmuşlar, en öndeki koltuklara kadar."

Julian'ın annesi "Dünyada her yer karmakarışık," dedi. "Bu duruma gelmesine nasıl izin verdik, anlamıyorum bir türlü."

[27] Dişlek kadın "Benim asıl sinir olduğum," dedi, "şu iyi aile çocuklarının araba lastiği çalma huyu. Ben oğluma söyledim ama. Bana bak, zengin olmayabilirsin ama dedim, iyi yetiştirildin, öyle işlere bulaşırsan hemen ıslahevini gönderirler seni. Nereye aitsen orada dur."

Annesi "Eğitim önemli," dedi. "Oğlunuz liseye mi gidiyor?"

Kadın "Dokuzuncu sınıfta," dedi.

"Benim oğlum da geçen yıl üniversiteyi bitirdi. Yazar olmak istiyor ama mesleğe atılana kadar daktilo satıyor."

[28] Kadın eğilip Julian'a bir göz attı, ama öyle nefret dolu bir bakışla karşılaştı ki hemen arkasına geri yaslandı. Sahanlı-

ğın öte yanında unutulmuş bir gazete duruyordu. Julian kalktı, gazeteyi aldı, yüz hizasında tutup boydan boya açtı. Annesi söyleşiyi daha alçak sesle, kibarca yürütmekten yanaydı ama karşıdaki kadın yüksek sesle araya girdi. “Çok iyi. Daktilo satmak da yazmak gibi bir şey zaten. Birinden öbürüne rahat rahat geçer.”

Annesi “Ben de aynısını söylüyorum zaten,” dedi. “Roma bir günde kurulmadı.”

[29] Julian gazetesinin arkasında, zamanının çoğunluğunu geçirdiği zihnindeki içsel bölmeye çekilmişti. Çevresindeki olayların bir parçası olmayı kaldıramadığı anlarda sığındığı zihinsel bir balondu bu. Oradan dışarıyı gözleyebiliyor, yargılayabiliyordu ama orada olduğu sürece dıştan gelecek her türlü müdahaleye karşı güvendeydi. Akranlarının genel aptallığından kaçınabildiği tek yer burasıydı. Annesi hiç girmemişti bu alana, ama Julian onu buradan net bir şekilde görebiliyordu.

[30] İhtiyar kadın yeteri kadar akıllıydı; Julian, annesi doğru varsayımlardan yola çıksaydı, ondan daha fazla şey beklebilirdi diye düşündü. Ama annesi kendi kurduğu dünyanın kurallarına göre yaşıyordu, onun bir adım ötesine geçtiğini hiç görmedi. Kurallar da kendini oğlu için feda etmekten ibaretti, tabii önce işleri içinden çıkılmaz hâle getirip bunu zorunlu kılıyordu. Julian bu fedakârlıkları geri çevirmemişse, bunun nedeni annesinin basiretsizliğinin bunları zorunlu kılmış olmasıydı. Chestny servetinden tümüyle yoksun olduğu hâlde yaşamını bir Chestny gibi davranma ve oğluna bir Chestny’de bulunması gerektiğini düşündüğü her şeyi verme mücadelesi içinde geçirmişti; ama mücadele etmek keyifliyse, neden şikâyet etsin ki diye düşünüyordu içinden. Üstelik insan mücadeleyi kazandığında ki o kazanmıştı, eski, zor günlere bakmak ne büyük keyifti! Julian bu mücadeleden keyif aldığı, dahası kazandığını sandığı için annesini asla affedemiyordu.

[31] Annesi mücadeleyi kazandığını ileri sürerken, oğlunu yetiştirmeyi başardığını, üniversiteye yolladığını, onun oldukça

düzgün birine dönüşmesini kastediyordu - yakışıklıydı (oğlunun dişlerini düzelttirebilmek için kendisi yıllarca dolgu yaptırmamıştı), zekiydi (Julian hayatta başarı kazanamayacak kadar zeki olduğunun farkındaydı), önünde bir gelecek uzanıyordu sonra (Julian'ın önünde gelecek gelecek yoktu). Oğlunun kaygılarını daha olgunlaşmamış oluşuna, aşırı görüşlerini de deneyimsizliğine yoruyordu. "Hayat" konusunda hiç bir şey bildiği yoktu, daha gerçek hayata atılmamıştı bile, oysa Julian elli yaşında bir adam kadar hayattan bezmişti.

[32] İşin ironik yanı, oğlunun kendisinin aksine gerçekten iyi yetişmiş olmasıydı. Üçüncü sınıf bir üniversiteyi, kendi yeteneklerini kullanarak birinci sınıf bir eğitimle bitirmişti; sığ bir zihniyetin baskısıyla büyütülmesine karşın kendi zihninin sınırlarını genişletebilmişti; annesinin saçma takıntılarının aksine her türlü önyargıdan uzaktı ve gerçeklerle yüzleşmekten korkmuyordu. En inanılmazı da annesinin kendisine körü körüne beslediği sevgiyi karşılıksız bırakmasıydı; tersine, annesiyle bütün duygusal bağlarını kesmiş, onu tam bir nesnellikle değerlendirebilmişti. Annesinin egemenliğine girmemişti.

[33] Ansızın duran otobüsün sarsıntısı düşüncelerini dağıttı. Bir kadın arkalardan küçük, dengesiz adımlarla öne doğru sürüklendi; doğrulmaya çalışırken az kalsın Julian'ın gazetesinin üstüne düşecekti. O indi, iri bir zenci otobüse bindi. Julian gazetesini biraz indirdi, etrafına bakmaya başladı. Adaletsizliğin günlük hayattaki işleyişini görmekten kesin bir zevk alıyordu. Böylelikle, beş yüz kilometre yarıçapındaki bir alan içinde tanımaya değer hiç kimse bulunmadığı konusundaki inancı da pekişiyordu. Zenci iyi giyinmişti, elinde bir evrak çantası vardı. Çevresine bir baktıktan sonra kırmızı-beyaz bez ayakkabılı kadının oturduğu koltuğun öbür ucuna oturdu. Hemen gazetesini açarak gazetenin arkasına saklandı. Julian annesinin dirseğini kaburgalarında hissetti. "Otobüse neden yalnız binmediğini gördün işte," diye fısıldadı.

[34] Kırmızı-beyaz bez ayakkabılı kadın, zenci yanına oturur oturmaz yerinden kalkmış, otobüsün arkasına yürüyerek demin inen kadından boşalan koltuğa yerleşti. Annesi eğildi, kadına onaylayarak baktı.

[35] Julian ayağa kalktı, koridoru geçerek bez ayakkabılı kadının yerine oturdu. Oradan, o konumdan, sakince annesine baktı: Yüzü öfkeden kızarmıştı. Julian ona bir yabancı gözüyle, öylece bakıyordu. Kadına alenen savaş açmış gibi gerginliğinin hafiflediğini hissetmeye başladı.

[36] Şu zenciyle bir konuşabilseydi, sanat, siyaset ya da etraf-takilerin akıl erdiremeyeceği düzeyde herhangi bir konu üstüne... Ne var ki adam gazetesinin arkasında kıpırdamıyordu. Bu yer değişimini ya görmezden geliyordu ya da gerçekten fark etmemişti. Julian'ın ona sempatisini göstermesinin hiçbir yolu yoktu.

[37] Annesinin gözleri azarlayan bakışlarıyla yüzüne dikilmişti. Dişlek kadınsa daha önce görmediği bir canavar görmüş gibi şaşkınlıkla Julian'ı süzüyordu.

Julian zenciye, "Ateşiniz var mı?" diye sordu.

Adam gözlerini gazetesinden ayırmadan cebinden bir kibrit kutusu çıkarıp uzattı.

[38] Julian "Teşekkürler," dedi. Bir anlığına kibritleri elinde aptalca tuttu. Kapının üstündeki SİGARA İÇMEK YASAKTIR yazısı tepeden onlara bakıyordu. Tek başına bu yasak onu engelleyemezdi, ama yanında sigara da yoktu. Sigarayı birkaç ay önce parasızlıktan bırakmıştı. "Özür dilerim," diyerek kibrit kutusunu geri verdi. Zenci gazetesini indirdi, tedirgin bir şekilde baktı. Kutuyu aldı, sonra gazeteyi yine önüne serdi.

[39] Annesi daha gözlerini üstünden çekmemişti ama Julian'ın anlık tedirginliğini kullanamadı. Gözlerinde hâlâ o eskimiş bakış vardı. Yüzü kıpkırmızıydı, sanki birden tansiyonu çıkmıştı. Julian annesine karşı en ufak bir sempati göstermemekte kararlıydı. Üstünlüğü bir kere kaptıktan sonra koru-

maya, kaptırmamaya çalışıyordu, annesine uzun süre unutamayacağı bir ders vermek istiyordu ama amacına ulaşmasının bir yolu görünmüyordu. Çünkü zenci gazetesinin siperinden çıkmıyordu.

[40] Kollarını kavuşturdu, kayıtsız bakışlarını önüne dikti, annesine baktığı hâlde sanki onu görmüyordu, varlığının bile farkında değildi. Aklında yapacaklarını canlandırdı; otobüs durağa vardığında yerinden kalkmayacaktı, annesi “İnmeyecek misin?” diye sorduğunda ona kendisiyle küstahça konuşan bir yabancıya bakar gibi bakacaktı. İndikleri köşe genellikle ıssız olurdu ama iyi aydınlatılırdı, Y. kursuna gitmek için dört blok yürümenin zararı olamazdı. Yine de beklemeyi, onu yalnız bırakıp bırakmayacağının kararını sonraya bıraktı. Saat onda Y.’de olması gerekiyordu, ama dönüp dönmeyeceğini merak ettirerek annesini süründürebilirdi. Her zaman oğluna bağımlı olabileceğini de nereden çıkarmıştı.

[41] Yine o tek tük seçkin eşyayla seyrek bir şekilde döşenmiş yüksek tavanlı odaya döndü. Bir anlığına içi ferahladı, ama bakışları annesininkiyle karşılaşınca düşünceleri dağıldı. Soğuk gözlerle annesine baktı. Mokasen ayakkabılı ayakları çocuk ayağı gibi sallanıyor, yere tam yetişmiyordu. Oğluna abartılı bir içerlemeyle bakmaya çalışıyordu. Julian ondan tamamen ayrı olduğunu hissetti. Bakımını üstlendiği şımarık bir çocuğu tokatlar gibi, şu anda o keyifle annesini tokatlayabilirdi.

[42] Ona gereken dersi vermenin çeşitli yollarını düşünmeye başladı. Seçkin zenci bir profesör ya da avukatla arkadaş olup onu eve, yemeğe çağırabilirdi. Bunu yapmaya kesinlikle hakkı vardı, ama annesinin tansiyonu birden tavan yapardı. Felç geçirmesine neden olmak istemiyordu. Zaten eskiden beri zencilerin arkadaşlığını kazanamıyordu. İyi giyimli, profesör veya avukat kılıklı zencilerle otobüslerde geçici ahbaplıklar kurmaya çalışmıştı. Bir sabah, seçkin görünüşlü, koyu kahve tenli, sorularına aşırı bir ciddiyetle karşılık veren birinin yanına oturmuştu ama

sonradan adamın cenazeci olduğu ortaya çıkmıştı. Başka bir gün ise puro içen, elmas yüzüklü bir zencinin yanına oturmuştu, biraz resmi sohbetten sonra zenci zile basıp kalkmış, Julian'ın eline iki piyango bileti sıkıştırarak neredeyse üzerinden geçip gitmişti.

[43] Annesinin ölüm döşeginde olduğunu ve bulabildiği tek doktorun zenci olduğunu hayal etti. Bir süre bu düşünceyle eğlendi, sonra ucunu bırakıp kendini eşit haklar için düzenlenen bir oturma eyleminde düşündü. Pekâlâ, olabilirdi ama bu düşünceyle de fazla oyalanmadı. Onun yerine en ürperticisine yaklaştı. Eve çok güzel, şüpheli zenci bir kadın getiriyordu. Hadi hazırla kendini, diyordu. Yapabileceğin hiçbir şey yok. Bu kadını seçtim. Zeki, asil, hatta iyi kalpli, üstelik yeterince sıkıntı çekmiş ve bundan hiç zevk almamış. Hadi bizi yargıla, durma bizi yargıla. Evden at onu ama unutma, beni de kovmuş oluyorsun. Gözleri kısılmıştı, kendi kendine yarattığı bu haklı öfke perdesinin arkasından annesine baktı; kırmızı yüzü, ahlak anlayışının cüce boyutlarına sığılmış bedeniyle, şapkasının gülünç bayrağı altında tıpkı bir mumya gibi oturuyordu.

[44] Otobüs durunca yeniden düşlerinden sıyrıldı. Körüklü kapı tıslayarak açıldı, karanlığın içinden yapılı, rengârenk giyinmiş, asık yüzlü bir zenci kadın ve küçük oğlu otobüse bindi. Dört yaşlarında görünen çocuk kısa pantolonlu ekose bir takım giyinmiş ve bir kenarına mavi tüy ilştirilmiş bir Tirol şapkası takıyordu. Julian çocuğun kendi yanına, kadının da annesinin yanına sıkışacağını umdu. Daha iyi bir oturma planı düşünemiyordu.

[45] Kadın jeton atmak üzereyken nerelere oturabileceğini hesaplıyordu, en az istendiği yeri kestirmeye çalışıyor olduğunu umdu. Bu kadında Julian'a tanıdık gelen bir şeyler vardı ama ne olduğunu çıkaramadı. Dev gibi bir kadındı. Yüzündeki ifade insanda her an zıtlasmaya hazır olduğu duygusunu uyandırmakla kalmıyor, bayağı zıtlasma aradığını gösteriyordu. Kalın, sarkık altdudağının kıvrımı bir uyarı gibiydi: SAKIN BANA BULAŞMA. Pörsümüş etleri, yeşil ipek bir elbiseye zorla sığ-

dırılmıştı, ayakları kırmızı ayakkabılarından fışkırıyordu. Başında iğrenç bir şapka vardı. Bir yandan dolanan mor kadife şerit öbür uçtan sarkıyordu; gerisi yeşildi, süngerî alınmış bir mindere benziyordu. Elindeki kocaman kırmızı çanta da içine taş parçaları doldurulmuş gibi şişmişti.

[46] Ne yazık ki annesinin yanına küçük oğlan oturdu. Siyah ya da beyaz annesi bütün çocukları “tatlı” sınıfına sokardı, üstelik küçük zencilerin beyaz çocuklardan genellikle daha tatlı olduklarına inanırdı. Yanına oturan küçük çocuğa gülümsedi.

[47] Bu arada kadın Julian’ın yanındaki boş yere yerleşmeye uğraşıyordu. Julian bu itip kakmalardan rahatsız oldu. Ama kadın yanına otururken annesinin rengi atmıştı; annesinin bu olaya kendisinden daha çok sinirlenmesi hoşuna gitmişti. Yaşlı kadının yüzü soldu, gözlerinde donuk bir doğrulama okunuyordu, ansızın uğradığı amansız bir hücumla yenilmiş gibi. Julian nedenini anlamıştı: İki kadın bir anlamda oğullarını değişik tokuş etmiş gibiydiler. Annesi olayın simgesel önemini kavrayamazdı elbette ama hissedebilirdi. Julian’ın durumdan memnuniyeti olduğu gibi yüzüne yansımıştı.

[48] Zenci kadın kendi kendine anlaşılmasın bir şeyler mırıldanıyordu. Julian, yanındaki öfkeli kıpırdanmaların, kızgın bir kedinin içinden hırlamasını andıran homurtuların farkındaydı. Şişman, yeşil bacakların üstündeki kırmızı çantadan başka bir şey görmüyordu. Kadını jeton atmayı beklerkenki duruşuyla gözlerinin önüne getirdi: Kırmızı ayakkabılardan iri kalçalara yükselen o hantal gövdeyi, dev göğüs kafesini, o kibirli yüzü ve yeşilli morlu şapkayı.

Gözleri birden kocaman açıldı.

[49] Birbirinin eşi iki şapkanın imgesi zihninde bir güneş ışığı gibi parladı. Yüzü neşeye aydınlandı. Kaderin annesine böyle bir ders verebildiğine inanamıyordu. Annesinin kendine bakıp şapkayı görebilmesi için yüksek sesle güldü. Annesi bakışlarını yavaşça oğluna çevirdi. Gözlerinin mavisi çürük bir mora dönüşmüştü. Julian bir an onun saflığını görüp garip

bir sıkıntı hissetti ama daha bir saniye geçmemişti ki ilkeleri yardımına koştu. Adalet duygusu, gülmesini meşrulaştırıyordu. Gülümseyişi gittikçe sertleşti, sonunda annesinin yüzüne karşı açıkça, "Tam senin zavallılığına uygun bir ceza. Bu sana ders olsun!" diye haykıran bir ifadeye ulaştı.

[50] Annesi gözlerini kadına çevirmişti şimdi. Oğluna bakmaya katlanamıyor gibiydi, kadını tercih etti. Julian yanında kıpır kıpır bir yaratığın varlığını duydu. Kadın püskürmeye hazır bir volkan gibi gurulduyordu. Annesinin dudağı seğirmeye başlamıştı. Annesinin yüzündeki iyileşme belirtilerini gördükçe, bu olayı sonradan gülünç diye niteleyeceğini, ders falan almayacağını sezdikçe Julian'ın içi eziliyordu. Annesi sürekli kadına bakıyordu, yüzüne sevinçli bir gülümseme yayılmıştı, kadına şapkasını başından çalmış sevimli bir maymunmuş gibi bakıyordu. Küçük zenci de açılmış, şaşkın gözlerle Julian'ın annesini süzüyordu. Bir süredir onun ilgisini çekmeye çalışıyordu.

"Carver!" dedi zenci kadın ansızın. "Gel buraya!"

[51] İlginin kendisine döndüğünü fark eden Carver ayaklarını altına topladı. Muzip bir şekilde Julian'ın annesine bakıyordu. "Carver!" dedi kadın. "Beni duyuyo musun? Buraya gel!"

[52] Carver koltuğundan aşağı azıcık kaydı ama bağdaşını bozmadı; başını hınzırca kendisine bakıp gülen Julian'ın annesine çevirdi. Julian'ın annesi dişlek kadına "Ne tatlı, değil mi?" dedi.

Kadın pek de ikna olmamış bir şekilde "Bence de," dedi.

Zenci kadın çocuğu aniden çekti ama çocuk kollarından sıyrıldı, karşı koltuğa koştu, delicesiyle gülerек sevgilisinin yanına, eski yerine oturdu.

[53] Julian'ın annesi zenciye "Galiba benden hoşlandı," dedi. Yüzünde kendisinden aşağı saydığı kişilere özellikle nezaket gösterdiği zaman takındığı gülümseme vardı. Julian savaşı kaybettiğini anladı. Annesinin alacağını sandığı ders çatıya düşen bir yağmur damlası gibi kayıp gitmişti.

Zenci ayağa kalktı, çocuğunu bulaşıcı bir hastalıktan koruyormuşçasına çekip aldı. Julian bu kadının, annesinin gülümsemesi gibi bir silahı olmamasına üzüldüğünü hissetti. Çocuğun bacağına sert bir şaplak indirdi. Çocuk bir çığlık attı önce, sonra annesinin karnına kafasıyla vurup bacaklarını tekmelemeye başladı. Kadın sinirle “Rahat dur,” dedi.

[54] Otobüs durmuştu, gazete okuyan zenci indi. Kadın yana kayarak oğlunu Julian’la aralarına oturttu. O sırada çocuk elleriyle yüzünü örtmüş, parmaklarının arasından Julian’ın annesine bakıyordu.

“Ce-eeee,” dedi annesi, ellerini yüzüne kapayıp parmaklarının arasından oğlana baktı.

[55] Kadın oğlanın ellerini bir vuruşta indirdi. “Saçmalamayı bırak!” dedi. “Saçmalama da gebertmiyim seni!”

Julian öbür durakta inceklerine şükrediyordu. Uzandı, kayışı çekti. Kadın da uzandı, aynı anda çekti. Tanrım, diye düşündü Julian. Otobüsten indiklerinde, annesinin çantasını açıp çocuğa bozuk para vereceğini hissederek içi cızladı. Onun gözündeki bu, nefes almak kadar doğal bir şeydi. Otobüs durdu, kadın kalktı, arkasında oyalanmaya çalışan çocuğu sürükleyerek öne doğru yürüdü; Julian’la annesi de kalktılar, onların ardından yürüdüler. Kapıya yaklaştıklarında Julian yardım etme bahanesiyle annesinin çantasını almaya kalkıştı.

“Dur,” diye fısıldadı annesi, “küçüğe bir beş sentlik vereceğim.”

“Hayır,” dedi Julian dişlerinin arasından. “Sakın!”

[56] Annesi çocuğa gülümsedi, çantasını açtı. Otobüsün kapısı da açıldı o anda, kadın oğlunu kolundan tutup çekiştirdi, kalçasına yapıştırarak indirdi otobüsten. Sokağa adım atar atmaz sarsarak yere bıraktı.

Julian’ın annesi otobüsten inerken çantasını kapatmak zorunda kalmıştı ama inince yine açtı, aranmaya başladı. “Bir penicik var ne yazık ki,” diye fısıldadı, “ama gıcır gıcır.”

[57] Julian dişlerinin arasından "Yapma şunu," dedi. Köşede bir sokak lambası vardı, annesi hemen ışığın altına koştu, cüzdanını aramaya başladı. Kadın oğlunun elini tutmuş, hızla uzaklaşıyor, çocuğu çekiştiriyordu.

[58] Julian'ın annesi "Ufaklık!" diye seslendi, adımlarını hızlandırıp birkaç adımda, sokak lambasını geçince onlara yetti. "Al sana gıcır gıcır bir peni!" Solgun ışıktaki parlayan madeni parayı oğlana uzattı.

[59] Dev kadın döndü, bir an omuzları dimdik, yüzü öfkeden donmuş bir hâlde Julian'ın annesine baktı. Sonra ansızın, kaprislerinin üstünde basınç yüklenmiş bir makine gibi patladı. Julian kırmızı çantayla birlikte savrulan kara yumruğu gördü. Gözlerini kapadı; kadının sesiyle irkildi birden: "Kimsenin parasını almaz!" Gözlerini açtığı anda kadın uzaklaşmıştı, küçük oğlansa annesinin omzunun üstünden şaşkın gözlerle geriye bakıyordu. Julian'ın annesi kaldırımda oturuyordu.

Julian öfkeyle "Sana yapma demiştim," dedi. "Sana yapma demiştim!"

[60] Annesinin tepesinde bir dakika boyunca dikilip dişlerini gıcırdattı. Annesi bacaklarını kaldırıma uzatmıştı, şapkası kucağına koydu. Julian eğilip yüzüne baktı. Bomboş bir yüz. "Bunu hak ettin," dedi. "Hadi kalk artık."

[61] Annesinin çantasını aldı, dökülenleri çantaya geri koydu. Gözü kaldırımdaki bozuk paraya takıldı, onu da aldı, annesinin gözüne sokarak çantaya attı. Önce doğruldu ardından hafifçe eğilerek ellerini annesine uzattı. Kadın hiç kımıldamadan duruyordu. Julian içini çekti. Başlarının üzerinde, yolun iki yanında düzensiz dörtgen şeklinde ışıklardan oluşan kara binalar yükseliyordu. Bloğun sonundaki bir yapıdan bir adam çıktı, öbür tarafa doğru gitti. Julian "Hadi ama," dedi, "şimdi biri gelip neden kaldırımda oturduğunu sorarsa..."

[62] Annesi uzatılan eli tuttu, zorlanarak nefes alıyordu; ele asılıp ayağa kalktıktan sonra bir an hafifçe sendeledi, sanki ka-

ranlıktaki ışık benekleri çevresinde dönüp duruyordu. Derken bulanık şaşkın gözleri oğlunun yüzünde karar kıldı. Julian sınırlendiğini gizlemeye çalışmadı. “Umarım, bu olaydan gereken dersi almışsındır.” Annesi öne doğru eğildi, bakışları oğlunun yüzünde gezindi. Sanki kim olduğunu anlamaya çalışıyordu. Sonra hiçbir tanıdık belirtiyeye rastlamamış gibi geri döndü, kendinden emin adımlarla yanlış yöne yürümeye başladı.

Julian “Kursa gitmiyor musun?” diye sordu.

“Eve,” diye mırıldandı annesi.

“Peki, yürüyecek miyiz?”

[63] Cevap vermeden yalnızca yürüdü; Julian da elleri arkasında, annesinin arkasından gidiyordu. Bu dersin anlamını ona açıklayarak etkisini daha da artırmamak için bir sebep göremedi. Yaşanan olayın kendisine iyice anlatılması gerekiyordu. “Kibirli bir zenci değildi, böyle düşünme” dedi. “Senin küçümseyici penilerini artık kabul etmeyen bütün bir zenci ırkıydı. Senin zenci ikizindi. Bak, o da aynı şapkayı giyebiliyor, hem de,” diye ekledi gereksiz yere (çünkü bunun komik olduğunu düşünüyordu), “doğrusunu istersen bu şapka onun başında daha iyi duruyordu. Yani bütün bunların anlamı şu: Eski düzenin sonu geldi artık. Eski inceliklerin bir anlamı yok artık, senin nezaketin de hiçbir halta yaramıyor.” Uzun zaman önce yitirilmiş o evi üzümlere düşündü. “Düşündüğün kişi değilsin,” dedi.

[64] Annesi ona kulak asmadan yürümeye devam etti. Saçları çözülmüş, bir yandan aşağıya doğru sarkıyordu. Çantasını düşürdü elinden ama umursamadı. Julian durdu, çantayı kaldırıp uzattı ama annesi almadı.

[65] Julian “Dünyanın sonu gelmiş gibi davranmana gerek yok,” dedi, “gelmedi çünkü. Bundan böyle yeni bir dünyada yaşamak, bir kerecik bazı gerçeklerle yüzleşmek zorundasın. Kendine gel, merak etme ölmezsın.”

Annesi güçlkle nefes alıyordu.

Julian “Otobüsü bekleyelim,” dedi.

Annesi kalın bir sesle "Eve," dedi.

[66] Julian "Böyle davrandığın zaman senden nefret ediyorum," dedi. "Aynı çocuklar gibi. Bundan daha iyisini yapabilirsin." Olduğu yerde durmaya karar verdi, böylelikle onu da durdurup otobüsü beklemeye razı edebilirdi. "Daha fazla gitmiyorum," dedi, "otobüse bineceğiz."

[67] Annesi onun söylediğini duymamış gibi yürümeyi sürdürdü. Julian birkaç adım daha attı, kolundan yakalayıp durdurdu onu. Yüzüne bakınca soluğu kesildi. Daha önce hiç görmediği bir yüze bakıyordu. Annesi "Dedene söyle, gelip beni alsın," dedi.

Julian çarpılmış bir şekilde annesine bakıyordu.

"Caroline'a söyle, gelip beni alsın."

[68] Afallamış bir hâlde annesinin kolunu bıraktı; annesi yine yola koyuldu, yürürken bir bacağı biraz daha kısaymış gibi aksıyordu. Sanki bir karanlık dalgası onu kendisinden uzaklara savuruyordu. "Anne!" diye haykırdı. "Hayatım, canım, dur!" Annesi iki büklüm kaldırıma yığıldı. Julian koştu, kendini onun yanına attı, "Anacığım, anacığım!" diyerek ağlıyordu. Annesini çevirdi. Yüzü tamamen değişmişti. Gözlerinden biri koskocaman açılmış, sanki yuvasından kopmuş, sola kaymıştı. Öbür gözse oğlunun yüzüne dikilmişti, o yüzü bir daha inceledikten sonra hiçbir şey bulamadı ve kapandı.

[69] Julian "Bekle burada, bekle!" diye haykırarak ayağa fırladı ve yardım bulmak için uzaklarda gördüğü ışık yığınına doğru koşmaya başladı. "Yardım edin! Yardım edin!" diye haykırıyordu ama sesi incecikti, neredeyse duyulmuyordu. Ne kadar hızla koşuyorsa ışıklar o kadar hızla uzaklaşıyordu, ayakları onu hiçbir yere götürmüyormuş gibi uyuşmuştu. Karanlık dalgası onu sanki annesine geri çekiyordu, suçluluk ve keder dünyasına girişini an be an erteleyerek.

Bu, yalnızca ironik baltalamalarıyla değil, onayladıklarıyla da aşırı karmaşık bir hikâyedir. Çeşitli "yükseliş" girişimleri ve "son"un nedenlerine gönderilerle bulunan oluşan dikkat çekici

başlıkla bir bağlantı kurulmadan yapılmış hiçbir okuma yeterli olarak görülemez. Julian'ın yargılarını alternatif yargılara aktarma çalışmamız hikâyeyi bütün olarak görmek için yaratmak zorunda olduğumuz çıkarım ağının yalnızca bir kenarıdır. Ancak bir kez bu kenarı tam olarak kavradığımızda hikâyenin kalanı daha fazla zorluk çıkarmayacaktır.

Bize fikirlerini sunan tek bilinç Julian'ınki olduğu için (anlatıcının en dikkat çeken final cümlesi olan birkaç gözlem ve metaforu dışında) er ya da geç ona ne kadar güvenebileceğimize karar vermek zorundayız. Birçok şeyle ilgili olarak güvenilmez biri olduğunu görmek zor değil. “O evden bahsederken ne küçümseyici sözleri bırakabilirdi ne de özlemle hatırlamayı.” (paragraf 19), her zaman gerçek duygularını saklayan bu adam nasıl bir adam diye sorarız. Hayatı böyle annesini de yanında götürürken kendi tarzında gerçeklikten fersah fersah uzak olduğunu gösteren çelişkilerle dolu. Bu uzun fantezide “zamanının çoğunluğunu geçirdiği zihnindeki içsel bölmesine” (29) çekilmesi kendi kendini radikal bir biçimde aldattığının belki de en açık hâlidir. Kimse onun karakterini layıkıyla Julian'dan, “iyi yetişmiş” (32) olduğunu “birinci sınıf eğitim” aldığını, “kafasının sınırlarını genişletmeyi” başardığını, “her çeşit önyargıdan uzaktı ve gerçeklerle yüzleşmekten” korkmadığını düşünürkenki hâlinden daha yanlış okuyamazdı; bu çocuğun “annesinin nelere katlandığını düşünmekten” (1) hoşlanmadığını ve “annesiyile bütün duygusal bağlantıyı” kestiği için kendisiyle gurur duyabilen biri olduğunu unutmayalım. Düşünceleri ve eylemlerinin arasındaki ahenksizliklere yakından baktıkça kendi kendini savunma retoriğinin arkasından gördüğümüz bu kayıp korkunç genç adamı yeniden kurgularken daha canhıraş çalışmak zorunda olduğumuz ortaya çıkıyor. Annesini incitmek için gösterdiği çocukça çabalar şehit gibi bir poz takındığında (2) hafiften komikleşmeye başlıyor ve annesinin haftanın en sevdiği gününü mahvetmek için elinde gelen her şeyi yaparak devam ediyor (örneğin 21–22). Ancak kafasında ona uygulayabileceği işkenceleri düşündükçe komedi

yerini yavaşça pathos ve dehşete bırakıyor (42, 43) ardından kopya şapkayla aşağılanmasından keyif alıyor (49) ve sonunda kendi ümitsizliği ve faydasızlığına öyle sarınmış, gözünün önündekini o kadar göremiyor ki yaralı kadına saçma sapan hakaretler ediyordu. Annesine “Düşündüğün kişi değilsin sen” (63) derken annesi kadar kendini de özetliyor. “Bundan böyle yeni bir dünyada yaşamak, bir kerecik olsun birkaç gerçeğe yüzleşmek zorundasın. Kendine gel, merak etme ölmezsin” (65). Bu, kadını kahrediyor, “bir kerecik olsun birkaç gerçeğe yüzleşmek” zorunda olan kendisidir.

Bu ahenksizlikler sade ve açıktır. Ancak Julian’ın yüzleşmek zorunda olduğu “gerçeklerin” yeniden kurgulanması kolay değil. Ne bu sınıf düşkünü annenin saçma şekilde “masum” ve “gerçekdışı” dünyasında ne de Julian’ın gerçekdışı, saçma ancak korkunç dünyasında bunu bulabileceğiz. Başkasıyla karıştırılmayacak bir gerçeklik indirgenemez, Julian ve annesinin yüz yüze geldiği ancak soyutlukların görüntüyü bulandırması yüzünden göremedikleri, hayatın genelde haşin detaylarında bulunabilir. Mesela anne gerçek “Zencileri” değil, yalnızca çocukluktan kalma klişelerin (örneğin 17) ona sağladıklarıyla devam ediyor. Ama Julian da gerçek insanları görmüyor; onun yerine yalnızca liberal düşüncelerinin belirlediği klişeleri görüyor (örneğin 36). Benzer şekilde hiçbiri bir diğeri görmüyor: Julian annesini olduğu gibi görmüyor; annesi oğlunun, yaratılmasına yardımcı olduğu zavallı bir başarısızlık olduğunu görmüyor.

O zaman sorumuz şu: Bu hikâyenin, alternatif bir gerçeklik oluşturduğu için, bir anlamda karakterlerin yaptığı her şeyi değerlendiren bir değerler düzeni var mı? Flannery O’Connor’ın mütedeyyin bir Katolik olduğu bilgimiz veya hatta kendisinin hikâyeleri üzerine dinî terimlerle anlattıkları bizi yalnızca olası bir yorumlama yönünde uyarır. Sonuçta diğerlerinden tamamen farklı bir hikâyeye yazabilir; tek bildiğim, okumamdan bağımsız şekilde, bu hikâyeyi dine dönmeden önce veya inancını kaybet-

tikten sonra yazmış olabilir. Yazarın hayatıyla ilgili ve amaçlarına dair ifadelerindeki en detaylı bilgilerin çoğu bile beni yalnızca belli olasılıklar konusunda uyarabilir; sonuçta hikâyenin kendisinin Julian'ın saçma sapan sözlerine tezat bir değerler dünyası kurgulama görevinde yardımcı olabilecek ne tür ipuçları verdiğini sormak zorundayım.

Özel bir ses tonuyla söylenmiş gibi dikkat çeken başlığın kendisi, üzerinde konuşulmaya değer bir çeşit uyarıcıdır. Yüze-
yin çoğuna bir ahenk içinde olduğu söylenemiyor ve gerçekten ilk başta pek bir anlama gelmiyor. Hikâyede “yükselen” her şey “bitiyor” mu? Siyahi karakterler “yükseliyor” (17) ama Julian'ın liberal palavralarına rağmen hikâyede beyazlarla birlikte yükseleceklerine ya da her birinin yükseleceğine dair hiçbir işaret yok; dolayısıyla hangi sınırlı anlamda yükseldiklerini ya da gerçekten yükselip yükselmediklerini sormak gerekiyor. Julian, liberal soyutlamaları onu bütün Zencilerin onun sempati ve ilgisini istemesini ve “sanat, siyasa ya da çevrelerindekiilerin akıl erdiremeyeceği düzeyde herhangi bir konu üstüne” (36) konuşacak kadar “yükseldikleri” için kendi klişeleşmiş talebinin gereğine uymalarını beklemeye yönlendiriyor. Ama tamamen ulaşılamaz bir dünyada ikamet etmekte ısrar ediyorlar.

Düşünmekten hoşlandığı hâliyle “birinci sınıf eğitim” almaya devam ettikçe Julian da yükseliyor. Fakat onun yükselme anlayışı belli ki onu yalnızca annesinden değil bütün köklerinden başlıktaki iddiayı herhangi bir şekilde destekleyebilecek başka hiçbir bağlılık vermeksizin ayırdı. O zaman başlık ne anlatıyor? Bunun, içinde bilimsel ve teolojik fikirlerinin kendisine sapkınlık suçlamasıyla geri döndüğü Katolik papazın hikâyesi de olan Teilhard de Cardin eserlerinden geldiğini bilmek de bize pek yardımcı olmuyor.

Hikâyede gerçek bir “yükseliş” olarak görülebilecek orijinal herhangi bir değişiklik var mı? Aslında var, Julian'ın dönüm noktası sayesinde yarattığı değişikliği ciddiye alırsak. Julian hikâye bo-

yunca yalnızca edepsiz ve dar kafalı değil, ayrıca tamamen kendi egosunda boğulmuş durumda. “Masum” annesinin tersine Julian yozlaşmış. Annesinin dünyada kötülük değil iyilik yapma arzusu ve yalnızca Julian’ın “hayal dünyası” olarak adlandırdığı sınırlamalar ona ihanet etmektedir. Ancak bahanelerinin ardındaki Julian’ı tanıdıkça aslında kötü kalpli, herhangi başka bir insanla yakınlaşma kapasitesi olmayan biri olduğunu görüyoruz. Düşünceleri durmadan nefret dünyasından sızıyor ve tek arzusu annesini derinden üzeceğini bildiği yollarla kendini “haklı çıkarmak” (42, 49). “Bunu yapmaya kesinlikle hakkı vardı, ama annesinin tansiyonu birden tavan yapardı. Felç geçirmesine neden olmak istemiyordu. Zaten zencilerin dostluğunu öteden beri kazanamamıştı.”

Bu yüzden saçma ama kötücül fantezileri boyunca bizi sonunda yapacağımız keşfe hazırlayan ipuçları serpiştirilmiştir. “Julian bir an onun saflığını görüp garip bir sıkıntı duydu, ama daha bir saniye geçmeden inandığı ilkeler yardımına koşmuştu. Adalet duygusu, gülmesini haklı kılıyordu” (49). Annenin “saflığı”nın belli belirsiz farkında, tutkuyla kendi “ilkeler”ini ispatlamaya adanmış ve “adalet”i elinde tuttuğu için kendisine yalnızca felaketlerin en büyüğü dokunabilir. Hiçbir sıkıntının gerçekten ona bir kez bile dokunmamış olması, aslında annesini ve onun saflığını kendisiyle ilgili bilgiye karşı kalkan olarak kullanmış olması yüzünden “yaralanmış” ya da “afallamış” son insandır. Ondaki değişiklik annesinin, darbesiyle gerçekleşmesine yardımcı olduğu fiziksel yaralanmanın ortaya çıkardığı değişiklik kadar ürkütücüdür: “Hayatım, canım, dur!”, “iki büküm” olmuş, savunma kalkanlarını indirmek zorunda kalmış ve çok geç ama annesini sevgiyle çağırmaya çalışıyordur.

Sonunda bütün bencilce savunmalarını bırakarak “Anne, anne” diye ağlamasını herhangi bir şeyin güçlü bir doğrulayıcısı olarak görmek muhtemelen hata olurdu. Pek yukarı yükselmedi ama annesinin yıkılışını izlerken yanına çöker ve sonra yardım istemek için koşar, sonunda en azından zekice yaptığı “suçluluk

ve keder dünyasına girişini” işaret eden iki insanın niyetlerinin buluştuğu bir “son” gerçekleşir. Hikâyeden tanıdığımız Julian’ın gerçek bir suçluluk ve keder yaşaması gerçekten bir “yükseliş” olabilir, en sonundaki “son”una dayanan bir yükseliş. Final paragrafında hiçbir şey olmamasının hiçbir yere varmayışı kâbusu bu yüzden, artık kastedilen yazarla paylaştığımız bu, gerçekliğe bakış açısıyla “dıştan gelecek her türlü müdahaleye karşı güvende” olduğu ve içine yerleştiği “zihinsel balon”undan (29) yukarıya büyük bir ilerlemedir. Balonunda “büyük bir açıklıkla görebiliyordu onu” ya da öyle sanıyordur. Şimdi, sonunda, balonu delindi; “bir karanlık dalgası”yla sahile vurdu ve bizim de onun, hayatında ilk kez gerçek bir insanın yaşamında makul olabilecek bir konumda olduğunu hissetmemize neden oldu.

Bu yorumlama mantıklı olsun olmasın, kesin olan hiç ifade edilmediği. Sonu dışında kelimelerin çoğu Julian’ın düzeltmeye açık olmayan, yanlış yönlendirilmiş düşüncelerini bildiriyor ve sonuç olarak yeniden kurgulanmaları gerekiyor. Ama bir mesaja dönüştürülemiyorlar.

Belki de bundan daha ileriye gitmeye gerek yok. Farklı inançlara sahip ve inançsız okurlar günah (21), saflık (4, 49 vb.), inanç (10), gerçeklik (65), suçluluk ve keder (69) gibi kelimelere özel bir anlam yüklemeye çalışmadan varsayımsal olarak bu ceza ve keşfetme hikâyesine katılabilirler. Ama Flannery O’Connor’ın birçok öyküsünü okumuş ve hayatı üzerine çalışmış bizim gibi okurlar Julian’ın sondaki o problemlili kefaretinin dinî bir ışıktaki ve hatta özellikle Roma Katolikliği ışığında sunulduğunu görmemeye direnecek kapasitede değiliz. Hikâyeye bir kere de bu bakış açısıyla okunduğunda Julian’ın adından en başlardaki aziz pozlarından başlayıp sondaki inayetin sebepsizliğine giden bir dizi fazladan ironi toplanır. Ama Flannery O’Connor salt alegori olmayan hikâyeler yazacak kadar cesurdu; kendisinin de kastettiği gibi bu hikâyeye yazarla aynı fikirde olduğumuz, Julian’ın, annesinin ve geleneksel ve uzlaşımsal yığınının değerlerinden olu-

şan üçlü norm sistemi içindeki temel zıtlıkları yakalayan herkesin başına gelebilir. Julian'ı, kendi kendini soğurması ve zalimliğini seküler anlamda yargılayanlara, onu ölümcül bir günaha batmış şekilde gören bir Katolikle karşılaştırdığımızda daha naif görünse de deneyimin yapısı iki taraf için de aynı olacaktır: Herkes sözcüklerin görünürde söylediğinin tamamı ya da çoğunu reddetmeye zorlanacaktır.⁸ Her noktada olası birçok yeniden kurulamadan biri üzerinde, yazarla aynı fikirde olmamız (kısacık bir an için bile olsa) beklenen bir dizi sarsılmaz ama sessiz inanç temeline göre karar vermek zorundayız. Yalnızca birkaç özelliikle Roma Katoliği olan bu inançları kavramayı başaramayan ve bunlara biraz da olsa anlayış gösteremeyen kimse hikâyeden pek bir şey anlamayacaktır.

⁸ Hikâye aynı isimli bir seçkide yayımlandığında (New York, 1965) Irving Howe, hikâyeye ilgili bence sunduğu ironinin derinliklerini algılamayı başaramayan bir değerlendirme yazısı yazdı (*New York Review of Books*, 30 Eylül 1965, ss. 16-17). "Kitaba adını veren hikâyeyi okurken insan hemen hikâyenin nereye gittiğini ve gerçekten gitmesi gerektiğini görmeye başlıyor. Doruk noktası bu durumda yeterince etkin bir şekilde kavranabiliyor, zaten sayfalar öncesinden beklenen, hazırlayıcı eylemlerde görünür ve tamamlanmış bir şekilde sunulan bir doruk noktası olduğu için ciddi bir kusuru olması dışında. Kimse kesin olarak Zenci kadının beyaz kadına vuracağını bilemez; ama daha da önemlisi bu tür bir ironik ters yüz etmenin anne ve oğlunun arasındaki ilişkide yaşanacak olduğunu kimsenin bilemeyecek oluşudur. Bayan O'Connor'ı bu işi hakkıyla yaparken izlemek keyif verici ama sürpriz yok çünkü eylemin ortaya çıkışından itibaren göze çarpan bir vaatlerden geri dönüş yok." Howe ardından hikâyeyi yanlış bir şekilde, çoğunlukla da başka yazarların, tam tersine "beklenmeyen olduğunda yazarın asıl niyetiyle bağdaşmayabilen ve eylemin mantığının kesinkes gerektirmeyebileceği ama yine de hikâyenin tamamını kaplayan bir algı, bir sezgi, bir yüzleşme" bir "vahiy anı"na bel bağlayan sevdiği diğer hikâyelerle karşılaştırır. Bu bana, belki yazarın kontrol eksikliği ile ilgili not dışında, tam olarak "Her Yükselişin Bir Sonu Vardır"ın sonundaki inayetin işleyişi gibi görünüyor. Natüralist bir anlamda hikâye tarafından tam olarak hazırlanılmadı ve dolayısıyla Howe'un natüralist önyargılarını paylaşan birçok eleştirmene itiraz edilebilir. Ama eğer haklıysam ironinin nasıl işlediğini bile hiç görmedi. Takdir ettiği "Vahiy" hikâyesinden "ironi entrikalarının ötesinde" diye bahsederek devam ediyor, ötesinde, bu, kuşaklardır devam eden çatışmanın sınırlı ironileriyle ilgili fikri bu, oradan Howe'un temel inançlarını ihlal eden dinî ironilere gidiyor (daha fazla kanıt için "Vahiy"i tuhaf bir şekilde "Tanrının nankörlüğünün tasvir"ine indirgediği son paragrafa bakınız).

Julian'ın saçma ve bencil sözlerinin ardını gören okur için görme eylemine harcanan enerji ebedette duygusal etkiyi ve dolayısıyla öykünün değeriyle ilgili takdirini arttıracaktır. Bu, hikâyenin birinci sınıf bir hikâye olduğu konusunda benimle aynı fikirde olmasını gerektirmiyor. Ama hikâyeyi biraz sevmişse bu sevmenin gücü ironilerle aktif olarak çarpışmayla daha da artacaktır.

SİPARİŞ DÜNYALAR

Modern edebiyattaki birçok karakterle karşılaştırıldığında Flannery O'Connor'ın günahkârları görece daha parlak bir ışığın altında dikilmektedirler. Birçok modern yazar, birbirinden değişik nedenlerle, karakter çatışması ve yeniden kurgulaması ölçülemeyecek kadar zor gizli değer yaratmıştır. Birazdan geleceğimiz kimi yazarlar elbette karakterleriyle birlikte üzerinde durdukları noktalarla onların dışında üzerinde durdukları noktaları birbirinden ayırma fikrini tabii ki kabul etmeyecekler. Ama diğer yazarlar kişiye özel veya kendine özgü duruş noktalarından olsa da aynı ölçüde kararlı şekilde yazarlar; bu yüzden karakterleri övgü ve suçlamanın, şefkatin, ironinin ve kararlı, deşifre edilemeyen ironilerin daha anlaşılmasız bir karışımını gösterir. Böyle yaparak eserleri iyi ya da kötü son yıllarda yapılan okumalarla ilgili tartışmaların fantastik patlayışına katkıda bulunur. Kurmacanın Retoriği'nde bu patlamanın ne anlama geldiği ile ilgili uzun uzun yazdım ve bu yüzden burada kısa keseceğim, bu konu üzerinde yalnızca ironi okumadaki biri yeterince gitmemek, diğeri çok uzağa gitmek olan özellikle övgü ve yergi karışımları çetrefil olduğunda, "mesafeler" kısa olduğunda, ipuçları gizli ve özellikle açıklanmayan normlar Flannery O'Connor'ın aksine keşifçi veya kişisel olduğunda tehlikeli hâle gelen iki belirgin tuzağı açıklayacak kadar duracağım. Bazı konularda "ahlakileştirme"min epeyce yanlış anlaşılması yüzünden ahlaki netlik ya da geleneksel ve edebî nitelik arasında zorunlu bir bağlantı görmediğimi biraz daha açıklamam gerekir.

Belirsizlik bazı eserlerin kötülüğüne katkıda bulunabilir aynen netliğin anlamsız sözlerle ihanet edebileceği gibi.

Wright Morris'in ince satirik romanı, *Love Among The Cannibals*'ı [Yamyamlar Arasında Aşk] (1957) şöyle başlar:

Bu yavru plaja güneş yanığı teni, plaj havlusu, lastik voleybol topu ve radyosuyla kumun sağlam olduğu sığ sudan geldi. Yumuşak kum bildiğiniz gibi bacakları kısaltıp cazibelerini azaltıyor. Bu, kumun kuru olduğu yere kampını kurdu, şu sahte saç takılı şapkalardan birini kafasına geçirip sigarasını yaktı, ardından da biraz yüzmeye gitti. Hiçbir özel yanı yok, sıradan bir yavru. Dalgalar havlusunu ıslatmaya başladığında sörfle işi olmadığını anladım. Kalkıp havluyu bizim tarafa çektim. Sudan çıktığı zaman ne olduğunu açıkladım, o da bana nazlanmadan teşekkür etti. Saçını kuruladı ve sigaralarımızdan birini kabul etti. Herkes gibi konuşmaya başladık ve Kaliforniya'daki herkes bir yerlerden olduğu için konuşmaya başlamak için hep bir bahane vardır. Dubuqueliymiş. Iowa'daki. Savaş sırasında Port Chesterli bir oğlanla evlenmiş. Yürümemiş, o da elli dolarlık burs için Kaliforniya'ya gelmek zorunda kalmış. Tek yapması gereken hayatını kazanıp diğer üç yüz yirmi beşi kalkındırmakmış. Okuldan iki başka yavruyla yaşıyormuş ve hepsi aynı Willshire arabaya servisinde garsonluk yapıyormuş. Hepsi Kaliforniya'yı seviyormuş ama insanların soğuk olduğunu düşünüyorlarmış. Mutlu bir çocukluğu olmamış ve annesi zırt pırt babasının tatmin edici bir seks partneri için çok küçük olduğundan şikâyet edermiş. Annesi bu kelimeleri kullanmazmış ama derdi buymuş. Babası o kadar *geleneksel* olmasaymış evlilikleri yürüyebilirmiş. Erkekler neden bu kadar sapıkmiş, illa üstte olmaları mı gerekiyormuş?

Aynen bunları anlattı. Erkekler sapık dedi. Sonra bana bir fikrim olup olmadığını sordu ve benim de birkaç fikrim vardı ama söylediklerim *geleneksel* cinsten bir şeydi, belki de bir milyon yıl mazisi vardı, tavsiye edilmeyecek

gibi değildi. Şimdi geleneksel olanın o zaman geleneksel olduğunu nereden biliyorsun dedi. Cevaplamak zorunda kalmadan arabaya serviste vardiyası başladı.

Daha önce görmemiştim onu. Muhtemelen bundan sonra da görmeyeceğim. Yirmi iki ya da yirmi üçtüşanı-
rım ve Eylülün dokuzunda kırk bir olacağım, az çok ge-
leneksel yaşadım ve sevdim. Yirmi yılda işler değişebilir.
Benim değiştiğimden daha çok demek istiyorum. Onun
yaşındayken tohumları bilmiyordum. O çok şey biliyor.

Birçok okurun anlatıcının kesin surette yazar adına konuş-
madığını kavramakta hiçbir sorun yaşamaması şaşırtıcı değil.
“O çok şey biliyor.” derken kesinlikle öyledir. Kızın “sapık” keli-
mesini bilinçsizce baş aşağı etme ironilerinde onunlayız, Kaliforni-
ya manzarası üzerine ironik gözlemlerinde onunlayız. Ancak
“İronik olmaya çalışmıyorum. Kaliforniya böyle doğal bir yerdir.
Kaliforniya’ya kin güdülmez...” diye devam ederken neredeyiz.
Arsız “klişe” esprisi ve müstehzi bakışı, sonraki sesinin hiçbir
yerinde: bu onun, o rezil dünyanın en az sakıncalı üyesini sunu-
mudur; “Yamyamlar”dan biridir, daha az cahil, diğerlerine göre
daha kendinden haberdar ama hâlâ neredeyse her harfte ironik
değerlendirmemizin üzerinde işleyeceği kişi, Wright Morris’ten
oldukça farklıdır. Bunu kısmen Wright Morris’in diğer eserleri-
ni bildiğim için, kısmen bu eserden çıkardığım için biliyorum
ama çıkarımlarım O’Connor okumasındaki yoğun kesinlikten
daha seyrek. Aslında bazen bir yargı kastedilmemişse yargımda
kesin olabiliyorum, bazen Morris’in benden beklentisi bu olsa
bile yanlış eksende yargıda bulunuyorum: Morris birçok oku-
run atlayacağı bazı baltalamalar tasarlamış olabilir ama yine de
birçok okur aslında anlatıcıya karşı tasarladığı ahlaki ve estetik
yargıları Morris’e karşı gösterebilir.

Kısacası böyle yeniden kurgulama gerektiren eserler daha
önce tarif ettiklerimden daha hassas değilse de daha zordur. Ve
tabii ki bu iş kurguyla sınırlı değildir.

Uzun zamandır izlerken çağrılarıyla zevkten içinde batıp çıktığımız, batıp çıkmanın kolayca yanlış anlaşılabilceğini bilerek: O eski moda doğrulayıcı ve baltalayıcılar Pirandello ve Brecht'ten Albee, Ionesco ve hatta Beckett'a, jüri kararı "çift anlamlılık" oyunların başarılı yeniden kurgulamalarının yalnızca bir kesimini açıklayabilir. Şiirde dramatik monologların ince ironik mesafede daha ileri noktalarına yayılması kültürlü okurları konuşmacının söylediği neyle karşılaşırlarsa karşılaşınlar bunun sırf yazara ait olmadığı varsayımına mecbur bırakmıştır; ama yazarın sırf yazarı olmayacağını da biliyorlar. Yorumlamaları hâlâ çılgınca çelişkili olsa da şuna inanmanızı isterim ki nasıl okunacağını bildiğim T. S. Eliot'ın *The Wasted Land*'inden [Çorak Ülke] diyelim, Robert Lowell'ın, A. L. French'in de benim de mat bulduğumuz⁹ *"To Speak of the Woe That Is in Marriage"* [Evlilikteki Üzüntüden Bahsetmek] şiirine kadar okurlardan yazarın hayatı ve eserlerinde uzmanlaşanlara bile direnç gösteren mesafe ve şefkat karışımlarını deşifre etmesi istenmiştir. Kararlı ironi her zaman normların kastedilen ama örtük yazarla ortak olmasına bağlıdır ama yine de birçok modern yazarın kendi ironilerinin temelinde yatan en azından bazı değerler hakkında hiç kafa karışıklığı yaşamadan değerlerin ortak olmasının bir önemi yoktur fikrini desteklemektedir.

Sonuçta oluşan "belirsizlik" in en önemsiz zararı en çok hayıflanılandır: sonuçta ortaya çıkan özel yanlış anlamalar. Yanlış anlama kendi içinde panzehir kullanımı için yeterince küçük dozlarda ve yeterince yerel olduğunda çok önemli değildir. Zamanın başlangıcından beri birbirimizi yanlış anladık sonra o yanlış anlamalarımızı kazara anlamaya giden yollar olarak kullandık sonra da daha derin yanlış anlamalara geldik. Bazı eleştirmenlerin belirsizliğin yani bazı *bilinçli* çift anlamlı ya da belirsiz şiirlerdeki anlamı ortaya çıkarmanın imkânsızlığın tek sorun olduğunu düşünüyor gibi görünmesi konusuna özellik-

⁹ "Amaca yönelik taklit", ss. 185-187.

le kayıtsızım. Bozmayalım. Belirsizliğin tadını çıkarsınlar. Asıl kayıp büyük başarı olarak çift anlamlılıkların keşfini selamlayan eleştirel lafların yağmuruna tutulduğunda okurların bulanık anlamlarla ve körelmiş dikkatle yaşamayı öğrendiğinde ve kendilerini yetenekli kararlı ironistlerin ortaya koyduğu kesin ve ince iletilerden mahrum bıraktıklarında yaşanır. Kierkegaard'ın dediği gibi her şeyin (tarih, edebiyat, metafizik) ironize edildiği bir zamanda sıkıntıdan konuşmak yalnızca edebiyatta değil, hayatın tamamında: "İroni [gücünün en üst düzeyine itilmiş] özgürdür, tam olarak söylemek gerekirse tüm gündelik işlerden muaftır ama keyiflerinden de muaftır, nimetlerinden de. Kendisinden daha yüksekte başka bir şey olmadığı için, daima daha yüceyle kutsanmış daha azı olduğu için hiçbir nimeti kabul etmez. İroninin istediği böyle bir özgürlüktür."¹⁰

¹⁰ *İroni Kavramı*, s. 296.

Şu anda işaret ettiğim tehlikenin tamamen gerçek olduğuna inanıyorum, ilk başta insana fantastik gibi gelse de, saçmayı ciddiye alacak gücü kaybetmemiz ya da kaybediyor olmamız tehlikeli. Mizahi okuma alışkanlığımız bünyemizi satirin iyi zehrine karşı aşılamıştır. Roma'nın keyifle selamladığı mutsuz Juvenal; bir Juvenal'le keyiflenebilecek daha mutsuz bir Roma.

Ronald Knox

Trout meşhur olduktan sonra hakkındaki en büyük gizemlerden biri dalga geçip geçmediği idi tabii ki. Israrla soran birine ne zaman dalga geçse hep bir ayağını yerden kaldırdığını söylemişti.

"Ve lütfen şunu da not edin" diyerek devam etti, "size bu paha biçilemez bilgiyi verdiğimde de ayağım yerde değildi".

Falan filan.

Boğazının her tarafı ağrıyordu.

Kurt Vonnegut, Jr., Şampiyonların Kahvaltısı

*Ne mutlu mısrasında usul usul dümenini çevirene
Mezardan ışığa, güzelden başına.*

Dryden

ALTI | İronistin Sesi

Önümüzdeki iki bölümde ironik yazarların ne zaman yeniden kurgulamayı bırakıp yeni bir eve taşınmış gibi arkamıza yaslanabileceğimizi bilmemizi mümkün kıldıkları çeşitli yöntemleri soruşturuyorum. Her vakada hem türle ilgili bir sezgi hem de bazen eserde kastedildiği hâliyle bazen de diğer deneyimlerimiz sayesinde bildiğimiz ya da bildiğimizi sandığımız olası niyetleriyle yazarın bir resmine bel bağlıyoruz. “Mütevazı Bir Öneri” gibi bir satiri okurken ses tonunun ve iddianın potansiyel olarak kafa karıştıran değişimlerinin arasından güvenle geçebilmemizi mümkün kılan ortaya çıkan bir resim, kastedilen bir biçim, tersi tutarsız olacak değerlerden anlamlı bir Swift’in ima edilmesidir. Şiir ve öyküleri okurken güvenilir seslerden duyduğumuz portreleri veya olayları yeniden kurguladık ve bunu böyle yalnızca kastedilen yazarın tutarlı bir görüntüsünü sessizce veren yeminli ifadelerle desteklenmiş belli sınırsal tasarımlar yüzeye çıktığında yapabiliriz: Julian’ın eylemleri ve sözlerinden gizli görüşleriyle hayalperest anlamını çıkaran

O'Connor, keşişinin arkasından güven içinde eğlencesine ortak olduğumuz Browning.

Her vakada konuşmanın gerçek sonu olarak ele aldığımız şeyi bulduğumuzda durduk. Fakat çokça modern edebiyat okumuş herkes bilir ki genelde sonların ve anlamların temiz bir örüntüsü pek bulunmaz. İşlevsel, kararlı ironiyi anlatmak için seçtiğim eserlerde bile sık sık kendimi bir türlü yerinde durmayan, ironinin zevklerini tehdit eden, beni önceden hikâyemin ilerisine sürükleyen, aynı Romantik dönemden beri edebiyat tarihini alıp kaçıkları gibi, aslında inatçı bir midilliyi dizginliyormuş gibi hissettirdim. Longinus ve diğerlerinin farklı edebî türlerin belli biçimsel gereklerinden bağımsız şekilde takdir ettiği muhteşem eserler gibi ironi birçok kişiye kendine ait bir hayatı varmış gibi görünüyor; idealist bir eğilimi olan eleştirmenler ele aldıklarında ironiyi oldukça agresif bir İdeal'e dönüştürüyorlar. Çeşnilenmiş kararlı ironiler daha çok kararlı ironi gerektiriyor; kararlılıklar çoktan parçalanmış, kendimizi "ironik adam", "ironik evren", "ironik hava", "ironi miti" ve "sanatların şahı, ironi" derken buluyoruz.

Burası "İroni"nin modern edebiyat dünyasının yönetimini devralmasının muhteşem hikâyesini anlatacak yer değil.¹ Kalan bölümlerde değinecek olsam da ironi bir hayat tarzı ve edebiyatın bir normu olduğunda ortaya çıkacak psikolojik ve ahlaki sorunlar için yargıya başvuracak da değilim. Ancak ironinin psikolojisi, sosyolojisi, metafiziği ya da etiğine değil yalnızca retorikine başvuran biri bile önümüzde yayılan ihanet bölgesine taşınmayı reddedemez. İlginç bir şekilde kendilerinin, en azından tadının çıkarılmasını, bazen de bir şekilde bu zamana kadar yaptıkları gibi anlaşılmasını sağlayan zor ironilere ne kadar yöneliyorsak konumuzun o kadar parçası olurlar.

Ancak görmeye başladığımız üzere 1'den 3'e kadar olan bölümlerdeki ve balta girmemiş Samuel Beckett ve Ionesco böl-

¹ Muecke bunu Knox'un ilk evrelerini detaylı bir şekilde yeniden kurguladığı *The Word "Irony" and Its Context: 1500-1755*'ye dayanarak *The Compass of Irony*'nin son bölümlerinde oldukça güzel şekilde anlattı.

gelerinde açık ve sade kararlılıklar arasında birçok evre var. Bu yerleşime açık tarafın belki de son karakolu “Bağlam Olarak İronistin Sesi” diyebileceğimiz şey tarafından karşılanıyor.

İronik ses herhangi bir türden herhangi bir eserde herhangi bir kapsamda kullandığı anda okurlar atadığı görevler ve gösterdiği niteliklere ilgi göstermeye ve o sestten keyif almaya başlarlar; böylece denetleyici bağlam olarak görülen her ne ise onun parçasına dönüşürler. Burada ironistin bir süre yürüttüğü dalga geçilen sesleri düşünmüyorum, açıklamak gerekirse tek bir şiir ya da romanın veya oyunun bir parçasının verilmiş olabileceği çeşitli güveniliriz anlatıcılardan bahsediyorum. Bizimle konuşan gerçek insanlar olduklarına bizi oldukça ikna eden güvenilir ama ironik yazarları düşünüyorum; içinde olduğumuz durumun geçerliliğinin devam ettiğinin garantörü olarak her harfin arkasında dikilen o Henry Fielding, o Laurence Sterne, o Jane Austen, o George Eliot, o Max Beerbohm, o Mark Twain, o E. M. Forster, o Henry James, o Emily Dickinson, o W. H. Auden. Bu yazarlardan herhangi birinin bir eserinden birkaç sayfa okuduğumuzda o kadar çok kararlı ironi deneyimleriz ki eserin tasarladığı etki ne olursa olsun daha fazlasını isteyen bir iştah kaçınılmaz olur. Cazibe tabii ki belli eserlerle sınırlı değildir; bizi aynı yazarın eserleri üzerinde birbirini ardında çalışmaya itebilir, yaptığı en iyiyi tüketmiş olduğumuzu bildiğimiz, o *sesten* biraz daha bulmak için başka türlerin daha düşüklerini alt üst etmek zorunda olduğumuz hâlde bile.

DiĞER TINILAR: BİR KEZ DAHA METAFOR

Yukarıda bahsettiğim türden bir iştah, bir tarz veya ton tutkusu, hiçbir şekilde ironistlerle sınırlı değildir. Ancak çoğu iyi yazarın ironist olduğu bir zamanda devam eden diğer tınıların duyulması daha da zorlaştı.

Büyük rakip tabii ki Proust, Faulkner, Dylan Thomas ve elbette çoğu geleneksel lirik şairde bulduğumuz mucizevi yetenek türü, bereketli kaynak metafordur. Metaforun tarihi as-

linda ironininkiyle ilginç bir paralellik gösteriyor, metafor da mesela bir belagat aracı olup bir zaman sonra emperyalist dünya fatihine dönüşüyor. Geleneksel olarak orijinal metaforlar yapmaya genellikle ironi kullanımı yeteneğinden daha yüksek bir mevki layık görülmüştür; Aristo'da mesela, şairin en önemli ve tek yeteneğidir. Fakat aynen ironide olduğu gibi bir kavram, bir İdeale dönüşene kadar kapsamlı bir araç değildi. Romantisizmle alanını sonunda bazıları için şiirsel sanatın tamamı olana kadar genişletmeye başladı. Wallace Stevens'in, romantik beylik lafları basit bir şekilde sırasıyla yaygınlaştıran Mallarmé'yi tekrarlayarak söylediği gibi "Gerçeklik metafor sayesinde kaçtığımız bir klişedir. Yalnızca *au pays de la métaphore qu'on est poète*" (*Adagia*'dan). Stevens ve başkaları sık sık şiirin tamamı bir metaformuş (bazen bir "sembol") ve *raison d'être*** sanki metaforikmiş gibi konuştular.

Modern zamanlara gelince önümüzde iki garip şekilde paralel açılım projesi duruyor. Bir zamanlar klasik bir şekilde tanımlanmış bir düzende yerlerini korumuş iki dolaylama aracı, daha geniş veya en azından farklı talepleri olan türlerdeki metaforik performans veya ironik işlevler, kendilerini yapanın tüm dünyasını doldurmak için büyüttüğüdür (Sembolizmde ve İronizm diye adlandırılabilir akımlarda). "Metafor" ve "İroni" böylece kendi başlarına birer tür olduklarını beyan etmişlerdir.

Gerçekten "ironi" diye edebî bir tür olup olmadığı ile ilgili tartışmamızı sonraya bırakarak iki emperyalizmin arasındaki kritik farkı not etmek önemli. 1. kısımda gördüğümüz gibi metafor asıl olarak "katkı"dır; anlamaya giden yolda "sözcüklerin kendileri" kadar önemli bir şey göz ardı edilemez. Sonuç olarak metafor esas şiirsel kategoriye dönüştüğünde ortaya bir paradoks çıkmaz. Esas metaforik edim daha önce bir araya gelmemiş olanı bir araya getirmektir; bu şekilde daha geniş ve daha

* Fransızca, "metafor ülkesinde şairdik." (ç.n.)

** Fransızca, "varolma sebebi" (ç.n.)

da geniş öğelerin bir araya getirilmesi sonucunda evrenin kendisinin dev bir metafor olarak görüldüğü zaman, Coleridge gibi, her şeyi bir arada tutanın Yüce Hayalperestin kendisi olduğunu iddia etmenin bir mahzuru yoktur.

Ama ironi yerinde durmayı reddedince, kendi içinde gitgide bir sona yaklaştığında paradoks kaçınılmazdır. Ve bu, ironistin aslen peşinde olduğu mutlu zengin türün paradoksu değildir, halka içinde halka karmaşasının algılanması baş döndürücü ama sonunda derinlik üstüne derinlik keşfinin zevki var; bu, bütün sanatsal etkileri paradoksun kendisinin algılanışı dâhil zayıflatan ve sonunda da yok eden bir paradoks. İroni esasen “eksiltici” olduğundan daima bir şeylerde indirim yapar, bir ruha ya da kavrama dönüştürülüp dünyaya salıverildiğinde artık kendi kendini tenzil etmesi gereken tam bir ironi olur, hiçbir şey kalmayana kadar.

Kafesinden kaçmış bu iki obur canavarla ilgili metafizik çıkarımları tam olarak atlatamayız ancak asıl ilgi alanımız hâlâ retorik olarak nasıl çeliştikleri. Bir şekilde iki temel insani tutkunun (ya da belki de geçerli jargonu kullanıp bunları yapı olarak adlandırmak gerek) temsilcisi oldular: “Gözün gördüğünden daha fazlası var” kanaati ve daha azı olduğuna dair şüphe. Dizginlenemeyen metafor bunlardan birini açıkça besler ve en yüksek başarılarına ulaştığında Longinus’un muhteşem diye bildiği ruhun taşkınlığını gösterir. Ama ironi garip bir şekilde bir anlamda yalnızca ikincisini beslemiş gibi yaparken ikisini birden besler. Hepimizin olmayı öğrendiği kurnaz kuşkucu sunulan kelimelerin ardında hayatın düzenbazlarını illüzyonları yıkan kuşkucu bir yoldaş bulmaktan memnun; ardından hayret ki ne hayret, kuşkucunun büyük bir hayalperest olduğu çıkarımları çoğaltan ve gizemleri açığa çıkaran bir tutku adamı ortaya çıkıyor: Buyurun tam bir ruh eşi. Böyle bir ortaklık durumundaki nihai paradoksu bağışlamak zor değil, hepimiz onu bu sonsuz olumsuzlamaya sürüklemiş aynı kederli anafora yakalanmadık.

O zaman ironik sesin rakip olarak çıkıp kimilerine göre metaforik olanı aşmış olması şaşırtıcı değildir. İronist sonunda Hiçliğe ulaştığında bile bizim için, daha az karmaşık Semboliste göre yolda daha çok iş başarmıştır. Ya da birçoğuna öyle görün-
dü. Bana göre ise şu küresel terimlerle konuşmakta ısrar edersek metaforik yeteneğin üstün olduğu söylenmelidir. Ancak modern zamanlarda daha çok yazarın kendilerini metaforik zenginlikler-
dense ironik sesleriyle zihinlerimizde oluşturdukları inkar edile-
mez. Yeats, Auden, Eliot, Stevens, Roethke gibi metafor ustala-
rımız bile en güçlü olumlamalarını iğneleyici bir ironi cilvesi ile karakterize etmeye meyillidir.²

Ancak şimdilik bu tür spekülasyonlardan kaçınmam ve aksi türde nitelemeye yani bazı ironistlerin muzipliklerinde hâlâ ze-
min olarak kullandığı istikrarlı belirginliklere yeniden bakmak zorundayım.

Bu iki büyük, görece güvenilir sese şu ana kadar yaptık-
larımızın bir özeti ve bu her tarafa yayılan kararlı ironinin bize
ne zaman duracağımızı söyleyen türde bağlamın ileri bir örneği
olması için bakmak faydalı olacak.

FIELDING

Tümünün arasında en büyük ve en iz bırakan ironik ro-
manlardan Tom Jones'un başlarından bir pasajla ton değişiklik-
lerini aydınlatmaya çalışarak başlayalım.³

² İronilerinin Auden'a ait özel bir çeşit modern "yücelik"ine nasıl katkıda bulundu-
ğu ile ilgili sağlam ve kısa bir çalışma için bk. Rebert Roth, "The Sophistication
of W. H. Auden: A Sketch in Longinian Method" *Modern Philology* 48 (1950-51):
193-204.

³ Sürüp giden bir moda Fielding'in eserlerinin ironik olduğunu inkâr eder çünkü
ahlaki olarak saydamdırlar. bk. Andrew H. Wright, *Jane Austen's Novels* (Lond-
ra, 1961 yeniden baskı), ss. 29-30. Ama yukarıdaki 5. kısımdaki 3. nota bakı-
nız. Şüphesiz bu fikir genelde tamamen nasıl tanımlandığına bağlı olarak çift
anamlı olmak zorunda olan ironi ve bir noktayı açıklayan satiri ayırmak için
kullanılır. "İronistin ispatlayacak bir şeyi yok" ise (Claudette Kemper'in aynı ko-
nuyu ele aldığı gibi) o zaman tabii ki Fielding bir ironist değildir ("Irony Anew,

Bay Allworthy'nin kısa bir tasviri ve kız kardeşi

Bayan Bridget Allworth'ynin tastamam bir hikâyesi

[1] Krallığın Somersetshire diye anılan batı bölümünde yakın zaman önce hem Doğanın hem de Talihin gözdesi denebilecek Allworthy adında bir adam yaşırdı, belki hâlâ da yaşıyor. Bu ikisinin çekişmesinden en çok da kutsanmış ve zenginleşmiş olarak çıkmıştı, bu açıdan ihsan ettiği birçok armağanla Doğa kimilerine bu yarıştan utkuyla çıkmış gibi gelebilir, bu sırada Talihin uhdesinde yalnızca bir armağan vardı ama yağdırırken o kadar cömertti ki diğerleri de bu tek yeteneğin Doğadan gelen her çeşit lütfu yetişip geçtiğini düşünebilirler. Bunların ilkinden hoş bir adam, sağlam bir bünye, mantıklı bir kafa ve hayırsever bir kalp türedi; ikincisiyle ülkenin en büyük mülkü miras olarak ona bağlandı.

[2] Bu beyefendi genç yaşında aşırı tutkunu olduğu çok kıymetli ve güzel bir kadınla evlendi; bu hanımdan hepsi de bebekken ölen üç çocuğu oldu. [a] Bu tarihten yaklaşık beş yıl önce aynı şekilde sevgili karısını da gömmek talihsizliğini yaşadı. [b] Bir akıl ve azim adamı gibi bu çok büyük kayba dayandı ama kafasında sık sık tuhaf konuşmalar yaptığı da itiraf edilmeli; mesela bazen kendisini hâlâ evli gördüğünü söylemesi ve karısının sanki kendisinden önce bir yere gitmiş gibi saydığını, er ya da geç kendisinin de kesinlikle yanına gideceği ve bir daha asla ayrılmayacakları bir yerde tekrar buluşacaklarından en ufak bir şüphesi olmadığını düşünmesi. Komşularının bir kısmı onun hissettiği duygularda kusur buldu, ikinci kısmı dininde, üçüncü kısmı samimiyetinde [c].

[3] Artık zamanının çoğunu çok hassas bir sevgi beslediği kız kardeşiyle kırdaki bir emekli gibi geçiriyordu. [a] Bu hanıme-

with Occasional Reference to Byron and Browning", *Studies in English Literature* 7 [1967]: 708). Neredeyse tüm "ironi" ve "ironist" tartışmalarında kararlı, satirik, çift anlamlı ya da metafizik gibi türlerde sessiz dönüştürücülerin kastedildiğini çözmek zorunda kaldığımızı hatırladığımız sürece tanımlar üzerine kavga etmenin bir anlamı yok.

fendi otuzlarını biraz geçmiş, art niyetli birinin gözünde kız kurusu unvanının yakışksız olmayacağı bir çağındaydı. Hemcinsleri tarafından çok iyi kadınlar olarak adlandırılan, güzelliği değil de iyi niteliklerini tavsiye edebileceğiniz türden kızlardan-
dı, tanımak isteyeceğiniz türden bir kadın, bir hanımefendi. Gerçekten de güzel olmadığı için hayıflanmaktan çok uzak ve öyle denebilirse eğer mükemmeliği hor görmeden bahsetmezdi; sık sık Tanrıya güzelliği yüzünden tersi olsaydı kaçınabileceği yanlışlara düşen Bayan Şey kadar güzel olmadığı için şükrederdi. [b] Bayan Bridget Allworthy (hanımefendinin adı bu olduğu için) bir kadının cazibelerinin kendisini olduğu kadar başkalarını da tuzığa düşürmekten başka işe yaramadığını çok doğru bir şekilde kavramıştı; ama yine de kendi davranışları hakkında o kadar ağzı sıkıydı ki bütün hemcinsleri için kurulmuş tuzakların hepsini yakalamış gibi sağduyusu her daim tetikteydi. Aslında okura tuhaf gelebilir ama bu tedbir kalkanının Eğitimli Milisler gibi en az tehlikeli yer neresiyse daima oraya göreve gitmeye hazır olduğunu gözümle gördüm. [c] Genelde bütün erkeklerin arzuladığı, iç geçirdiği, uğruna öldüğü ve gücünün yettiği bütün ağları genişlettiği kusursuzluk örneklerini alçakça ve korkakça bırakıp kaçarlar ve daima diğer cinsiyetin daha mesafeli durduğu ve müthiş saygı duyduğu ve saldırmaya asla cesaret bulamadıkları (sanırım başarıma umutları olmadığından) daha yüksek tabaka kadınlarının eteklerine kapanırlar.

[4] Ey okur, sizinle beraber daha ileri gitmeden önce bütün bu tarih boyunca gördüğüm her fırsatta size şahsımın acınası eleştirmen zevatından daha iyi bir yargıç olduğum parantezini açmaya niyetli olduğumu haber vermenin münasip olduğunu sanıyorum; ve burada bütün o eleştirmenlerin kendi işlerine bakmasını ve onları hiçbir şekilde ilgilendirmeyen bu mevzulara burunlarını sokmamalarını arzu ediyorum; onları yargıç yapan otoriteyi göstermedikleri sürece yetkilerine minnet etmeyeceğim.

Bu meşhur açılış ironiyle yüklü olsa da dolambaçsız ve güven veriyor. Anlatıcının Allworthy'nin Doğa ve Talih tarafından

kutsandığını söylerken ironi yapmadığı herkes için çok açık; şimdiye kadar emin olmamışsak, *Allworthy** diye seslenirken öğreniyoruz, *Allworthy*'nin birkaç entelektüel kabahati olsa da anlatıcı mizah yapmıyor. Fakat ilk paragrafın sonu ne anlatıyor? Çok açık ki hâlâ bize düz gerçekleri vermeye devam ediyor; bir anlığına bile *Allworthy*'nin yakışıklı, sağlıklı, duygulu, iyi ve zengin olduğundan şüphelenmiyoruz. Ama bünyesine *Allworthy*'nin son armağanı servetin “her çeşit lütfu yetişip geçtiğini” düşünen “diğerleri” gibi bir ironik bir tokadı da alabiliyor. Paragraftan Doğa ve Talihin *Allworthy*'ye armağanlarının dümdüz anlatılması dışında bir şey almayan okur yapılan tüm övgüler ironik olsaydı da *Allworthy*'nin hatasını asla anlayamayacak; elindeki temel gerçeklerle okumaya devam edebilir. Ama Fielding'in aynı anda hem ironik hem dümdüz anlatma yeteneğine bağlı olarak paragrafın çoğu zenginliğini kaçırmış olacak. Anlatıcı paranın iyi biri olmaktan daha önemli olduğunu düşünmüyor. “Diğerleri öyle düşünebilir” ancak biz romanı hakkını vererek okumak için “diğerleri” ile değil, kendisinin bir versiyonuyla burada sunduğunu kastedilen yazarla, Fielding'le aynı fikirde olmak zorunda olduğumuzu erkenden öğreniyoruz.⁴

* Tamamen değerli, her yönüyle saygıdeğer. (ç.n.)

⁴ Belli bir düzeye kadar “gerçek Fielding”in, artık nasıl biriye, tersine bir maske olduğuna inandığımız “Fielding”i eşit görmek bazen faydalı olabilir; gerçekten yaşayan birine benzemeyebilecek bir karakter yaratılmıştır. Amaçlarımıza uygun olarak yazarın uydurulmuş bir versiyonu için popüler terim “persona”yı kullanmak belki de faydalı olacaktır çünkü bizim anladığımız anlamıyla kendi başına ironik değildir. Takındığı çeşitli ironik poza güvenmemeyi öğrenmiş olsak da yazarın istediği açıkça ona güvenmemizdir. Buna benzer şekilde mizahçı Mark Twain Samuel L. Clemens'in uydurduğu bir persona'dır ve Clemens'in biyografisinden anladığımız kadarıyla o gerçek adamın düşündüğü ve hissettiği ile “Mark Twain” maskesinin ardından bize göstermeyi seçtiği arasında genelde çok derin farklar vardır. Bir maske yalnızca yazınsal etki ardını görmemize bağlı olduğunda ironiktir; bu anlamda Mark Twain moron gibi yaptığında ironiktir: “Vinci diye heceledi ama Vinchy gibi söyledi; yabancılar hep söyleyişlerinden daha iyi hecelerler.” Ancak birbiri ardına eserlerde açık göz, kibar mizahçı asıl persona'sını takındığında Clemens ironik değildir. (Bu konuda daha detaylı tartışma için bk. Kurmacanın Retoriği, 3 ve 7-12. Bölümler.)

Fielding hemen (2. paragraf) hikâye başlamadan beş yıl önce ölen “çok kıymetli ve güzel bir kadın”, “sevgili karısı”nı düz dolambaçsız övmeye başlar. Bu övgü sözlerini sorgusuz kabul ediyoruz. Ama öyleyse paragrafın ikinci yarısının ironik olduğunu nasıl fark ediyoruz? Anlatıcının kendisi Allworthy’nin öbür dünya ile ilgili dinî inançlarının “tuhaf” olduğunu söylüyor. Yine de bunun anlık bir oyun olduğunu ve Allworthy’yi bönlük, batıl ve riyakâr olmakla suçlayan bu üç tür komşunun (c) ironinin gerçek nişanları olduğunu anlamamız bekleniyor. Bu tür kaymaları nasıl güvenle yapabiliriz?

Cevaplamaya çalışmadan önce parçada devam edip diğer ton kaymalarını tanımlamak faydalı olacak. İlk cümlesi dışında tamamen ironik olan bir paragrafa (3) geldik. “Otuzlarını biraz geçmiş” mi? Otuzu bayağı geçmiş olduğundan şüphelenmek zorundayız; sadece “art niyetli birinin gözünde” değil, anlatıcının gözünde kız kurusuydu ve yazar da bunun arkasında duruyordu. Kız kardeşin dış görünüşü hakkında o ne düşünüyor-du? Anlatıcı da “çok doğru bir şekilde” güzelliğin sadece iffeti tehdit ettiği düşüncesine hak veriyor muydu? Belli ki vermiyor; Bridget’in kendi reklamını yaptığı erdemle ilgili endişeleriyle dalga geçilirken ironi yapılmış.

Ancak Fielding kesinlikle kişisel güzelliğin asla bir erdem tuzağı olmadığını söylemiyor. Aslında tek başına bu parçadan anlatıcının kişisel güzellikle ilgili gerçek tutumunu bulamayız; tek bildiğimiz Bridget’in çirkin olduğu ve hâl böyleyken güzellik sadece bir tuzakmış gibi yapmaya gelince çirkin olduğu için pek de gülünç olmadığı.

Bu bilgiyle, “sanırım” (son cümledeki) ile küçük de olsa bir ses tonu değişikliğine rağmen paragrafın kalanının (örneğin “daha yüksek”, “mesafeli durduğu ve müthiş saygı duyduğu”) gerektirdiği yeniden kurgulamaları yaparken sıkıntı yaşamayız.

Ardından (4) Fielding’in nasıl kolayca okuru ve eleştirmenleri hedef alan tamamen farklı bir ses tonuna geçtiğini not edelim. Ciddi mi? Kısmen öyle, kısmen değil ve yalnızca paragrafı

temel aldığımızda çizgiyi tam olarak nereye çekeceğimize karar vermek bence imkânsız olurdu. Kitabın tamamını okuyanlar konudan sapmış görüldüğü çoğu yerde aslında hedeften şaşılmadığını biliyor. Anlatıcı zaman zaman konu dışına çıkıyor ama çoğu eleştirmene göre kitabın tamamında yapı sıradışı bir şekilde sımsıkıdır. O zaman anlatıcı kitabın konu dışına sapma doğasını abartıyor, o hâlde hüküm verildi: İroni! Ama diğer yandan Fielding kitabıyla ilgili olarak dalga geçtiği eleştirmenlerden daha iyi bir yargıç; okumaya devam ettikçe yeni bir tür kurguda yeni bir otorite kurduğuna iyice ikna oluyoruz ve dolaşısıyla ifadenin anlamlı olduğunu görüyoruz: İroni değil! Ve bu komplike karışım, bir karışım olduğu için ironi olduğunu düşünenler olacaktır, hayalî eleştirmenlere saldırının üzerimizde retorik olarak nasıl işe yaradığını düşünmeye başladığımız anda daha da komplike bir hâl alır. “Ben potansiyel olarak bu eleştirmenlerden biri miyim? Pekâlâ, evet ve şimdi bu kavgacı ses tonunu ciddiye alıp almayacağıma karar vermek zorundayım.”

Buraya kadar pasajın detaylarıyla ilgili kararlarımı size anlattım, gerekçelerimi değil. Kararlarınız benimkiyle aynıysa gerekçelerimle ilgilenmeyebilirsiniz. Ancak hiçbir şeyi bir çırpıda görmediği için itiraz eden bir okur “uyumlu insan” ve “hayırsever kalpli”yi (1) ve “sevgili karısı”nı (2a) sorgulamadan alıp aynı anlatıcı tarafından söylenmiş olsa da ardından “tuhaf” (2b) “art niyetli birinin gözünde” (3a) ve “yüksek tabaka” (3c) gibi yargıları reddetme kararımızın hangi temellere dayandığını sorduğunda siz ve ben nasıl cevap verirdik?

Aralarında şu veya bu okur için en önemlilerin de olabileceği bir dizi açıklamayı oyuna kasıtlı olarak sokulmamışsa bile bir kez daha yüzeysel olarak ayrı bir yere koymama izin verin.

1. Buradaki en faydalı deney inanılmaz uyumsuzlukların görünüşüdür. 2. Paragrafta Allworthy’nin “mantıklı bir kafa” ve “hayırsever kalbi” ile yeniden dirilişe ilgili “tuhaf” konuşmalarının nasıl uzlaştırabilirim? Fielding ya dikkatsizlikten tutarsız ya da bilerek tutarsız; ikincisi ise onu hem överken hem de yererken

dalga geçiyor. Bir yazarın özellikle de inceliği ile birçok eleştirmen tarafından övülen bir yazarın kazara bu kadar bariz tutarsızlıklara düşecek kadar mankafa olması aşırı imkânsız. Gerçekten de pasaj boyunca devam eden kazara olması çok zor bir tutarsızlık deseni var: iki Fielding'den birinin reddedilmesi gerekiyor.

2. Hayırseverlik ve aklı selimin hâlâ ironik olabileceği ve Bridget'in riyakarlığını övme ve Allworthy'nin "tuhaf" dinî düşüncelerini eleştirmenin ciddi olabileceğini kabul etmek gerek. Hangi sesin yalan olduğuna karar verirken önce 3. kısımda üçe ayırdığımız ipuçlarına başvurabiliriz. Esere geldiğimde sahip olduğum bilgilerle pek bir çatışmam olmadığı için (yukarıda 1. maddede açıkladığım gibi yalnızca dâhilî çatışmalar) ve biçimin kendisi yazar tarafından açıkça reddedilmediği için üçüncü türdeki ipuçlarına başvurmak zorundayım: Birbiriyle çatışan inançlar benimkilere ve Fielding'in neye inanabileceği ile ilgili varsayımlarımla uyuyor ya da dövüşüyor?

Birçok modern okura göre bu deney yanlış yönlendirici olacaktır çünkü anlatıcının Allworthy için belirttiği gibi bir adamın yeniden dirilişe inanması "mantıklı bir kafa"yla arasının pek de iyi olmadığını tuhaf bir işaretidir. Ama ya diğer inançları? "Kimse" (Bridget'te kendini bulan ender bir okur bile) 3. paragrafta belirtildiği şekliyle inançları asla kabul etmez. O kadar "açıkça saçma"lar ki cidden söylenmiş olamazlar. Elbette varsayımsal okurumuz gerçekten "bir kadındaki kişisel cazibe" yoksunluğunun onu erkeklerin kovalamasından koruyacağı için bir lütuf olduğunu ve o çirkin kadının bile "sanki" saldırı altındaymış gibi sürekli tetikte olması gerektiğini düşünen bir iffet timsali ise bunları saçma olarak görmez, böylece başladığımız yere geri dönmüş oluruz.

Bu parçanın yerine romanın tümüyle uğraşsaydık hiç kuşku yok ki sorun uçup gidecekti çünkü sonrasında Bridget'in iffetliliğini tamamen bir riyakarlık, erdeminin tamamen hayal ürünü olduğu ortaya çıkacaktı. Ama şimdilik Bridget'in davranışının kendi kendini ele veren mantıksızlığına bağımlı durum-

dayım: Güzellik bir tuzaksa çirkinlik bir kalkandır. Basit mantığın böyle çiğnenmesi saçmadır, o kadar saçmadır ki Fielding bunu kastetmiş olmalıdır.

3. Şimdiye kadar kimse Bridget'in, *Tom Jones*'un ahlaki ağırlık merkezi olduğu bir savunma yazmamıştır ama yazmanın zamanı gelebilir. Biri çıkıp geçerli ironikleştirme eğilimlerini zorlar ve Fielding'in ya bildiğinden daha iyi çalıştığını ya da aynı kapıya çıkabilir ama bu saçma çelişkilere kazara düştüğünü ancak ironinin Bridget'e karşı bu kadar güçlü işlemesini aslında istemediğini iddia ederse yazacağımız savunmanın son cümlesi ne olurdu?

Sanırım şu ana kadar sık sık değindiğim ama tam olarak geliştirmedığım tamamen farklı bir tartışma çizgisine dönmeliyim.

Fielding'in, Allworthy'nin hayırseverliğini överken ironi yaptığını ve Bridget'in erdem ve tedbirliliğini överken tamamen ciddi olduğunu varsaymamın pasajın niteliği ya da bir retorisyenin ve benim ondan aldığım zevk üzerindeki etkisi nedir? Böyle bir yorumlama eğlencenin çoğunu mahveder ve beni, vazgeçemediysem, beceriksiz birinin elinde olduğuma ikna eder. O muhteşem ironist kaybolur. Doğruysa, mesela duygularından, dininden, samimiyetinden şüphe duyan komşularla ilgili satırların amacı nedir? Tarif edilen üç grup Fielding'in esprisinin kurbanları değil de Allworthy'yi kınamada haklı olarak görülüyorlarsa Fielding neden onlardan bahsetme zahmetine girmiş olsun? Buraya alınmalarının edebî değeri ne? Bu sorunun cevabı önemli: Bir değeri yok ve onları tasvir eden cümleler cansızdır. Fielding'in ironik sesi onlara karşı Allworthy'nin yanında değilse gruplar kuru ağaç gibidir. Benzer şekilde Fielding'in Bridget'i överken ciddi olduğunu düşünürsek Bridget'in tasviri ne oluyor? Espri lafın uzatılmasıyla buharlaşıyor. Ancak her adımda Bridget'in gençlik, iyi görünmekle ilgili umursamazlık, iffetlilik gibi sahteliklerinin havasını söndürüyorsa her noktası aldığımız zevki katlayacaktır. Pasajı ironik olarak okumak kaydıyla her evrede yeni bir keyfe neden olacak.

Deneyin temelindeki ilke aşağıdaki gibi okunabilir: Diğer şeyler denk kalacak şekilde her zaman eserin niteliğine en çok

katkıda bulunan kabul edilmelidir. Şu ana kadar kullandığımız bütün deneylerden en sıkıntılısı budur. Okurlar edebî değere biçimsel ve ahlaki inançların tasviriyle ilgili olandan daha az uyum gösteriyor. İşin kötüsü aslında düz ve sıkıcı olan kitapları ironik olarak okuyarak onları hareketlendirmeye çalıştığımızda yalnızca kafamızı karıştıracaktır. Her ne kadar zor olsa da kendi içinde mantıklı belli bir yorumlamanın eseri yok etmesi ya da pekiştirmesi ironi hakkındaki tartışmaların tek nihai belirleyicisidir. Deney en açık biçimde içinde gezindiğimiz türe özgü geleneklerden ve ironi veya yokluğunun onlara nereye kadar nüfuz edeceğinden mantıklı bir şekilde emin olduğumuzda işe yarayacaktır. Ama bazen de eserin tek bir parçasını ciddi bir şekilde alçaltan ya da yükselten ironistin sesinin niteliğidir ve o zaman kaçınılmaz güçlüklerle yüzleşiriz.

Böyle bir deney olmadan aşırı becerikli okurlar bazen ironi arayışlarında yoldan çıkarlar. Belli bir konuşmacıdan bir kez şüphelenmeyi öğrendiklerinde kurduğu her cümleden şüphelenmemek için kendilerini tutamazlar. Onlara göre onlara nerede duracaklarını söyleyen açık dur işaretleri görünmez ve çok geçmeden ince kaymaların ustası sözleri yaya yaya konuşan monoton alaycı birine alçalır. Bu tür imgesel yeniden yaratımlara asıl, belki de tek, itiraz aydınlatmaya çalıştıkları eserleri ayırmaları olacaktır. Yıkımla temizlenen temelde okur kendi zekâsına anıtlar diker.

Fielding bu tür fazlalıklarla okuru kısa vadede ironikten düz okumaya gidip gelen okumalarla "eğiterek" savaşıyor. Bridget'e yönelik ironiyi yakaladığında neden gidip Allworthy ile ilgili ve ondan sonra da Tom'la ilgili övgü sözlerini de ironize etmesin? Neden herkesin kötü adam olarak gördüğü Blifil'in yanlış anlaşılmış, şeytani Allworthy'nin bir kurbanı olduğuna karar vermesin? Böyle yaparak şüphesiz iki yüz yıl boyunca bu kitabı yanlış okumuş bütün ahmakları düşünmekten büyük keyif alabiliriz ama aynı zamanda kitabı sıkıcılaştıracak kadar aslında kitapta olan ne varsa fırlatıp atmak zorunda bırakılabiliriz. *Tom Jones* artık bir bütün olarak bir anlama gelmeyecek ve birkaç izole parçadan ibaret kalacaktı, nefis ironiler ama parçalar hâlinde. As-

lına bakılırsa tamamen başka bir kitap düşünebiliriz, olası ama Fielding'in yazdığı değil. Buna karşı bir yasa yok elbette ancak bunu deneyecek kişinin gerçekten yazarın ortaya koyduğundan daha iyi bir kitap yazabileceğinden emin olması gerekiyor. Daha ironik olan yenisi gerçekte bir sanat eseri olarak ölçülemeyecek derecede değersiz olacak, kendi parlak zekânın Fielding'in aldatıcı yüzeyinin altını kavraması kaybın zayıf bir telafisi olacaktır.

DENEMECİ OLARAK E. M. FORSTER

Fielding gibi büyük deneme yazarlarının çoğu durma zamanına karar verme sanatından deneyim kazandırır, yani durmadan ve hünherli bir şekilde vites değıştirmemizi gerektiren ince karışım lar ortaya koyarlar. Köken olarak farklı bir maske uydurmaz ve her sözü kendi ses tonlarıyla sunmazlar; onun yerine gerçek biçemi olarak bilinen, sık tekrarlayan kararlı ironiler içeren bir ton geliştirirler.

Mesela E. M. Forster bize hitap eden asıl kişi gibi görünen, denemeden denemeye aynı ironik gülümsemeyi takınan bir E. M. Forster uydurmuştur (ya da böyle ifade edebiliriz). Her yeni denemeye yaklaştığımızda denemenin çeşit çeşit ironi içerdiğini biliriz. Ama genelleştirilmiş bir "İronik bulundu" hükmüne sığınmamıza asla izin vermeyeceğini de bir şekilde biliyoruz. Mesela aşağıdaki denemede "gerçekten ne diyor"?

Ben, Onlar ve Sen

[1] Bir takım elbisem var. Üstüme olmuyor ama kesimi güzel. Onlar üstümde her yere gidebilirim, Kraliyet Akademisindeki Sargent'in resimlerini görmeye onları giyerek gitmiştim. Takımın içinde bir gömlek, gömleğin içinde bir yelek, yeleğin altında da Ben vardı. Ben pek kamusal bakışa maruz kalmadı; iki el ve bir surat orada bir insanoğlu olduğunu gösteriyordu; geriye kalanı pamuk ve yünle kundaklanmıştı.

[2] Yine de ben için önemli olan onları görecek olanın Ben olmasıydı. Onlar ne mi? Onlar, bizi yöneten dükler, düşesler,

başpiskoposlar, generaller, endüstrinin komutanları. Bu meşhur ressama (sanatçılar bazen faydalıdır) suretlerini yaptırmışlar ve toplam bir buçuğa teftiş edilmeye gönüllü olmuşlar. Benim de bir buçukluğum vardı, öyle olmasa dışarıda karda kalmıştım. Bozukluklar el değiştirdi. Sergiye girip kendimi hemencecik saygın bir ailenin uşağının huzurunda buldum.

[3] Medeni bir şekilde “Rezil bir hava” dedim. Cevap yoktu, alınlar kabardı, dudaklar mağrurca büzüştü. Gezintime çok ciddi bir hatayla başlamıştım, Lord Curzon’un bir portresine yönelmiştim. Yüzü beni bir aile uşağı olduğunu düşünmeye itti. Sadece mavi damarlı elleriyle kavuşturduğu mavi ve çarpıcı giysilerine bakmam gerekiyordu. Yüz pound ederler belki. Kıyafetim gözüme ne ucuz gelmeye başladı, Lord Curzon’un da giysilerinin altında (paralelinde gitme riskini alabilirsem) bir Ben olduğunu tasavvur etmek ne kadar da imkânsız göründü.

[4] Karışıklıkta homurdanarak, şaşaalı tasviri bırakıp yandaki odaya geçtim. Burada gözüme zarif ve büyüleyici ama tedirgin genç bir Doğulu çarptı. Tumturaklı sözlerle ona iltifatlarda bulundum. Ürküp Doğuyla ilgili bütün bilgileri yalanladı. Sör Philip Sassoon’la sohbet ediyordum. Burada da yine ilk kıyafete bakmam gerekiyordu. Biraz seyis ama tamamen İngiliz gibiydiler ve benimkileri rezil ettiler. Tebriz’den ya da her neresiyse artık oradan niye gelmiş ve bunları giymişti? Sosyalistlerimizi ihbar etme amacıyla ta Semerkant’tan gelmeyi neden göze almıştı? Neden Ben olmanın en rahat olduğu yerde kalmamış? Ama analizime alındı, ben de yanından ayrıldım.

[5] Hakkını vermek gerek, üçüncü resim başkası olamazmış gibi bir Ben’di ve tam olduğu gibi görünüyordu: İsim vermek gerekirse Berlin Büyükelçimizin karısı. Arkasında küçük bir tırabzan ve diplomatik bir manzarayla dimdik duruyordu. Aşırı güzel, inanılmaz kibirliydi ve incileri yalnızca yüzlerce insanı değil duvardaki portredaşlarının birçoğunu da giydirebilirdi. Kalbinden ne geçiyor, varsa tabii, bilemiyorum ama parlak kırmızı dudaklardan oldukça belirgin bir ses çıktığını duydum.

Yüksek yerlerdeki sakinliği destekleyen bir ses değil, ilişkilerindeki zor bir dönemdeki iki ulusun dostluğunu destekleyen bir ses değil. Teması kıdem ve muhtemelen تنها bir yerde terfi almasına müsaade etmek akıllıca olacak.

[6] Onlar'dan Onlar'a sürüklendim, giysilerden fırlayan el ve yüzlerle büyüledim. Lord Roberts üniformasına iğnelenmiş ıvır zıvır belasının iyi muhafaza etmiş, Sir Thomas Sutherland siyah şişkin bir kravatın üzerinde şişmandı, Bir Dükün çenesiz kafatasıyla desteklenmiş bir binici kostümü, "granit endüstrisinin kalkınmasında göze çarpan bir yetenek gösteren" John Fife diye biri Aberdeen'den siyahlar içinde gelmiş, gerçekten bir şey yapmış bir Marki: Kral Edward'ın taç giyme töreninde Devlet Kılıcını taşıyordu, yanında kuyruğu tutan başka bir uşak vardı. Ressam bazen modellerinin içini görüp memnuniyetle onların zararına da olsa haylazlık yapardı. Bazen de zenginlerin peşinde bir süre dolaşan bir adamın başına gelmesi çok doğal bir şekilde onları anlıyor gibiydi. Serginin üzerinde eserinin, güzel renklerinin, zarif Venedik resimlerinin cazibesinin yerine soluk döşemelik bir kumaş gerilmişti. Portreler baskındı. Başlarımızın üzerinden birbirlerine dik dik bakarken "Bizsiz bu ülke ne olur? Süsler ve inciler bizde, modaları ve savaşları biz yapıyoruz, en büyük evler bizim, en iyi yemeği biz yiyoruz, en önemli işletmeleri biz yönetiyoruz en değerli çocukları biz büyütüyoruz, Krallık, İktidar, Şeref bizimdir." diyorlardı. Bu koroyu dinlerken giysilerimin gittikçe kötüleştiğini hissettim, evrende bir benzeri daha olamayacak bir uçurumun Onlar ve Ben arasında olduğunu gördüm, en büyüğü, Siz'i tanıyana kadar.

[7] Dışarıda karda yeterince fazla durdun (sana münasip olan yer) ama Sen'i burada bu şerefli yerde görmeyi ummuyordum. Leydi Cowdray ve saygıdeğer Bayan Langman'ın ortasına asılmıştın ve adın "Gazdan Boğulmak"tı. İlahi bir güzelliğin vardı, yüksek sınıflar düşük sınıfların sanatta görünmesine kendilerini temizleme ve klasik hatlara sahip olma koşuluyla izin verir. Bu koşulları karşılıyordun. Bir sıra altın saçlı Apollo

gözlerinde bantlarla çamurun üzerine atılmış tahtalar üzerinde bir sağa bir sola gidiyorlardı. Hardal gazından körleşmiş olmalı-
lar. Diğerleri ön planda sakın sakın oturmuş, ötekiler biraz öte-
den yaklaşıyordu. Savaş alanı üzücü ama derli topluydu. Kimse
şikâyet etmedi; kimse berbat ya da bitkin görünmüyordu ve
başlarının üstünde uçakla İngiltere'nin heybetiyle ilgili gerekli
vurguyu yapıyordu. Muhteşem bir savaş resminin olması ge-
rektiği gibiydi ve moderndi çünkü yeni bir yalan atmaya başlar-
mıştı. Birçok hanımefendi ve beyefendi bu Romansın kılıçlar ve
toplarla savaştan çıkmasından korkuyordu. Sargent'in şaheseri
onları rahatlatıyordu. Yeni koşullara gösterişsiz bir lütufla kat-
lanmanın mümkün olduğunu gösteriyordu ve Leydi Cowdray
ve saygıdeğer Bayan Langman onları bölen 60 metrelik tuval-
den aşağıya bakarlarken hâlâ "Ne müstehcen." yerine "Ne do-
kunaklı." diyebiliyorlardı.

[8] Yine de işte oradaydın, üstünde biraz oynanmış olsa
da, gerçek ıstırabınla dalga geçilse de, Onlar ve Ben arasında
geniş bir uçurum olsa da. Sizsiz biz ne yapardık? Siz varolmayı
reddetseydiniz bizim gelirlerimize, faaliyetlerimize ne olurdu?
Sizler her gün ayaklar altında çiğnediğimiz, zaman zaman aşırı
hassas davrandığımız medeniyetimizin üzerinde kurulduğu ça-
mur ve topraksınız. Ancak siz hakiler içinde seçilmiş bir avuç
genç değilsiniz; yaşlı adamlar, kadınla, pis bebeklersiniz de;
Carlyle'in zihninde belirsiz ve bulanık bir şekilde ilerledin. "Siz
bizim askerimizdiniz. Onlara nasip oldu..." Bu, yirminci ve on
dokuzuncu yüzyıl için geçerli, yirminci yüzyıl biraz müstehzi
olsa da ekonomik koşulların insanların kardeşliğini durmadan
bombalamakla iyileştirilemeyeceğinin faydalı değil ama gerçek
bir göstergesidir. Yüzlerinde kendinden emin sert ifadelerle du-
vardan duvara birbirlerine bakmadıklarında "Onlar için gizli
tanrısal bir tertip var ama gözler önüne serilmeyecek. Ne olursa
olsun Yardımsever Organizasyon Topluluğunu kurduk, ödedi-
ğimiz maaşlara bakın, giysilerimizin fiyatına bakın, giysiler iş
demektir" derler.

[9] Sefalet devam ediyor, göndericiye iyi geri dönüşün zayıf dürtüleri ve çok uzakta, başka bir kategoride, ruhlarımızı ve bedenlerimizi karıştıran züppelikten ve ısıltıdan uzakta yeni bir şafağın kılıcı dövülüyor.

Baştaki satırlarla ilgili izlenimlerimi detaylı bir şekilde yazarak kararlarımızı bir kez daha deneyden geçirelim.

Bir takım elbisem var.

Başlangıç yapmak için biraz tuhaf. İlkokul öğrencisi gibi geliyor. Ancak bu “E. M. Forster”, bu yüzden bir dolap dönüyor, biçemdeki bu bariz düzlük kasti, zorlanmış ama kaçınılmaz bir tür şaka olmalı.

Üstüme olmuyor ama kesimi güzel. Üstümde onlarla her yere gidebilirim.

Şüphesiz biraz da kendisiyle dalga geçiyor ama sanki biraz da biçem gelenekleriyle dalga geçiyor gibi değil mi? Takımın kesimi güzel olmasaydı onu giyinerek bir yere gidemez miydi? Doğru! Yani kimin nereye gidebileceğiyle ilgili hükümlerin yüzeysel standartlarını hedef alıyor.

Altında... yün.

Sorun çözüldü: Elbiseyi satirize ediyor.

... Ben için önemli olan...

Doğru, doğru. Forster’la aynı fikirdeyiz, asıl önemli olan gerçek kişidir. Burada ironi değil, dilbilgisine dayalı bir espri var.

Onlar, bizi yöneten...

Buradaki işçi sınıfı “aksan”ı. Neden? “Biz” Forster’ı Onların karşısındaki “bizim” tarafımızda mı yapıyor? Muhtemelen.

(sanatçılar bazen faydalıdır)

Parantezler anlamlı. *Onların* gerçeği mutlak bir şekilde umursamamalarının bir işareti olarak, salt “faydalı” sanat değerlerinden bağımsız olarak *Onlar* tarafından söylenmiş.

Benim de bir buçukluğum vardı...

“Bir takım elbisem var”a benziyor. Para bir yabancı olan Ben (Forster) için kapıları açıyor ama açıkça bir buçukluğu olmayanlardan yana.

Satirin yönetici sınıfı eleştirdiği iyice ortaya çıktı ve ironilerin hepsinin neredeyse aynı yönde işlediğini görüyoruz. Bu yüzden pek bir zorlukla karşılaşmıyoruz, en azından “Sen” kaymasına kadar (7). Artık yavaşça laubalilik düşüşe geçiyor, ton gittikçe dolaysızlaşıyor, sonunda artık çarpıtılmış cümleleri dönüştürmeye gerek kalmayana kadar; oldukça doğrudan bir şekilde üst sınıfları yaklaştırmakta olan devrimle ilgili uyarırken düz toplumsal eleştirmen E. M. Forster’ı dinliyoruz.

Dolayısıyla son cümle ironikse bu yalnızca çok özel bir açıdan öyle olabilir; denemenin çoğunda olduğu gibi konuşan E. M. Forster’ın kendi sesiyle konuşsa da o ses “Dünyanın işçileri birleşin; zincirlerinizden başka kaybedecek hiçbir şeyiniz yok” diye bağırان bir devrimcinin doğrudan sesi değildir. Forster yönetici sınıflara sesleniyor, işçilere değil ama yine de mesajı doğrudan bir tembihten tanımayı pek ummadığımız birilerinin, denemedeki “Siz”in, yeni bir şafağın kılıcını dövdükleri “başka bir kategoride” iğneleyici, neredeyse gizemli dokundurmaya doğru gidiyor. Sanki neredeyse denemedeki örtük hiçbir mesajla alakası olmadığını iddia ediyor: “Siz keyfi yerinde okurlar bundan ruhlarınız ve bedenlerinizi ‘züppelik ve ısıltı’ dan kurtarmanız gerektiğini çıkarabilirsiniz ama benden yardım beklemeyin. Ya da kaçınılmaz kıyametinizle daha da sarmaş dolaş olun.”

Durum böyle olunca sonunda “sefalet”ten, “zayıf dürtüler”den ve “yeni bir şafağın kılıcı”ndan bahsederken ironik olmadığını anlıyoruz. Son sözün işçi sınıfının sosyalizm umutlarını satirize ettiği iddia edildiğinde kolayca böyle bir okumanın denemenin kalanıyla tutarsız olacağını gösterebiliriz, gerçekten de sonunu mahvederek denemenin cılkı çıkardı: Gerçekten kendi düz anlamına yönelmiş olsaydı yalnızca tutarsız ve zayıf bir sıçrama ile tirdi. Tamamen düz olarak alındığında aşağılık kibarlıkları ve

özürlerinin yeni şafakta gelecek olan herhangi bir şey üzerinde hiçbir etkisi olmayacak kişilere karşı güçlü bir son darbedir.

O hâlde ironik zevk arayışlarımızda nerede duruyoruz? Eser bize yerini “söylediğinde”, bize önerdiği diğer zenginliklerin ironi tarafından tahrip edilebileceği her neresiyse. Bir Fielding ya da bir Forster’daki bütün ironileri saptamak için zeki bir okur olmak gerekir. Ama ötesine geçmeye direnmek için zekâdan fazlası gerekir: Deneyimli okurun ölçülü temposu, hızlı geri manevralar ve canlandırıcı dönüşlerle ilgili şevki olması ama daima partnerinin ve dansın disiplinli hareketlerinin gerektirdiklerinin farkında olması.

Günüümüzde edebiyatın her yerinde eksiksiz nesnellik, ahlaki değerlerin askıya alınması, salt sözel hünere yoğunlaşma ve benzer erdemler arayan ironik bir taşralılık hâkim.

Northrop Frye

Her ne kadar İstihza ve İroni kullanımını savunmaya çabalamış olsam da İstihza ve İroni hâlâ sanki sadece kibar insanların kullanmasına uygunmuş gibi. Yazarken başka hatalar yaptığım için İstihza ve İroniye toptan karşıyım: sadece insanları İstihza ve İroni getirisinden cezalandırmaz ya da başka bir şekilde rahatsız etmezdim.

Anthony Collins

... Bunlar olgusal sorunlar, duygusal değil. Aklîselim ve önyargısız, nefis bir hayal gücü bahşedilmiş belli bir kişi sık sık ihtilafa, büyük bir tartışma ve soruşturmaya konu olabilir ancak tüm insanlık böyle bir karakterin değerli ve saygıdeğer olduğu konusunda hemfikir.

Hume, "Of the Standart of Taste"

YEDİ | İroninin Standart Bir Tadı Var mı?

İroni yorumlamayla ilgili bilgi arayışı bizi tuhaf bir iddiaya sürükledi. Kararlı ironinin yapısıyla ilgili sağlam deneyler bulmak için uğraşarak başladım ve ne zaman durulması gerektiği sorusunun kaçınılmazlığını buldum. Eserin şu anda ne anlama geldiğini ararken ironi tarafından eserin bundan önce ne anlama geldiğine yani yazarın tasarladığının tarihsel gerçeğine bakmaya zorlandım. Kararlı ironiyi ya tasarlamıştır ya da tasarlamamıştır. Yine de bu arayış, şimdiden birçok eleştirmenin reddedeceği varsayımlara dayanır, sonunda eserin görece mükemmelliğinin denenmesine neden olmuştur: İronik okumayı abartırsak Fielding ve Forster'in eserlerini hafifletmiş oluruz.

Burada gerçekten de bir tuhafılık var, değerle ilgili ifadelere referansla tarihî gerçek sorunlarında bir karar varılabileceği iddiası. Yalnızca değer yargılarının edebî eleştirinin meşru bir parçası olduğunu söylemiyorum, kimileri için kendi başına yeterince kötü bir durum olsa da. Mesela Bay Northrop Frye

defalarca biraz tereddütle olsa da edebiyat çalışmalarını “değer yargılarına varma amacıyla” yürütemeyeceğimizi söylemiştir “çünkü çalışmanın olası hedefi bilgidir. Değerin anlamı bireysel, öngörülemez, değişken, nakledilemez, açıklanamaz ve esasen bilgiye karşı sezgisel bir tepkidir.”¹ Ancak ironi ile ilgili kararlarımızı aslında nasıl verdiğimizden yakından bakmanın zorluğuyla acayip bir iddiaya geldim; bilgimiz benim de katıldığım Bay Frye’in kastettiği yani bir eserin ne anlama geldiği ile ilgili öngörülebilir, tamamen değişken olmayan, nakledilebilir, açıklanabilir (elbette bir anlamda sezgisel olsa da) kanı, onunelediği türde bir bilgi türüne bağlıdır: değer bilgisine.

Böylece araştırmanın kendisiyle değerlendirmeye ilgili teori karmaşasına çekilmiş bulunuyorum. Bir ironi retoriği yazarlar ve okurların birbirine güvenerek birlikte yürütebileceği eylemlerin hiçbirini önleyemez. Bazı ironik eserler kendilerinin âdeta doğru noktada durup diğerlerinin sanki onlarla “sonuna kadar gidebileceğimizi” bekliyormuş gibi göründüklerini ve böyle bir beklentinin kararlılığın eski kafalılığı karşısında doğuştan üstün olduğunu iddia ederler. Bu iddialardan birini kabul etmek ironinin standart bir tadı olduğunu varsaymak olur.

Ancak bu yalnızca her noktada üstü kapalı söylenenin açığa kavuşturulmasıdır. Her ironist 2. kısımda dört değerlendirme türünü tanımlarken gördüğümüz şekilde bizden kendi retoriksel gösteri biçiminin değerli olduğunu varsaymamızı bekler. Ironist kendisi için başka birçok istekte bulunur ve böylece düz bir ko-

¹ “Değer Yargıları Üzerine”, *Contemporary Literature* 9 (Yaz 1968): 311-18. Ayrıca bk. aynı yazarın *Anatomy of Criticism*’e yazdığı “Polemical Introduction”. CL’nin aynı sayısında Murray Krieger, E. D. Hirsch, Jr., ve Wayne Shumaker’in değerlendirme üzerine yazdığı üç yazı daha var. Birlikte şu anki ihtilafın temelleleriyle ilgili iyi bir giriş oluşturuyorlar. Ayrıca bk. *Problems of Literary Evaluation*, editör Joseph Strelka (University Park, Pa., 1969) Katılımcıların çoğu bazı değerlendirme türlerinin genel olarak geçerliği olduğunda hemfikir ancak iş Bay Hirsch’la ortak iddiamız, bazı edebî değerlendirme türlerinin bilgiden oluştuğuna gelince fikir birliği bozuluyor. bk. Hirsch, “Literary Evaluation as Knowledge” CL 9: 319-31.

nuşmacıya göre daha çok risk almış olur Kendi hiyerarşilerini inşa ederken ısrarla ona katılmamız için bizi davet eder, böylece herkesten ama en çok da diğer söz sanatlarının müptelalarına göre daha saldırgan bir övgü ve yergi çağırıyor olması pek de şaşırtıcı değildir. Bir eleştirmen için zekice ve ince olan bir ironik hareket bir başkası için ucuz bir numaradır ama ikisi de bu fikir ayrılığında risk altında olan önemli bir konu olduğunu hissedecektir. Dolayısıyla ironi bir kez daha bütün sözel sanatların belli bir ölçüye kadar yaşadığı bir sorunu kızıştırır: Bizi değerlendirme yapmak zorunda bırakır ama yine de bütün değerlendirmeleri yanardöner kılan fikir ayrılıkları üretir. Her eleştirmen kendi hakemiyken ve eleştirmenler çoğunlukla nihai nedenleri vermek için hiçbir çaba göstermeksizin yalnızca bir tercihler bildirisi sunarken ironinin nasıl standart bir tadı olabilir ki?

Neden? Gibbon'ın "alıştıran ve güven veren, bir tür yargısal kesinlik ve gönül rahatlığına hizmet eden" ironisinin "temel olarak bir şaşırtma ve yadsıma meselesi" olan Swift'inkinden üstün olduğunu savunan F. R. Leavis'e sormak istiyorum Bir anlığına Leavis'in özetinin geçerli olduğunu düşünürsek Swift'in "alışkanlığı yenme, gözdağı verip cesaret kırma" girişimi neden kötü? Bunun cevabını bulmak için nereye bakması gerekiyor?

Ama yine sormak istiyorum, neden Leavis'in Swift çarpıtmasıyla haklı olarak gücenen William Frost okurun duyarlık tasarımlarını "beklenmedik şekillerde" yeniden odaklandığı için Swift'in başarısının daha büyük olduğunu söylerken Gibbon'un salt alıştırdığını, güven verdiğini onaylar?² Leavis

² Leavis'in yazısı *Scrunity*'de yayımlandı, Mart 1934, ss. 364-78; Frost'un cevabı, "The Irony of Swift and Gibbon" *Essays in Criticism* 17'de yayımlandı, (1967): 41-47. John Preston Gay'in *The Beggar's Opera*'daki ironisinin Fielding'in *Jonathan Wild*'indakinden üstün olduğunu çünkü Fielding'in ironisinin yalnızca "sözel bir numara", daha az "karmaşık", daha "tutucu" olduğunu ileri sürer: "Önceden hazırlamış konumları pekiştirir ve etkisini rotalarımızı kaybetmemiş olmamızın rahatlığından elde eder". Bunun aksine Gay'in ironisi "bir 'ahlak'a dönüşmez" ve "en çok takdir ettiğimiz niteliklere inancımızı tehdit eder: dürüstlük, şeref, arkadaşlık, sadakat ve sevgi" ("The Ironic Mode: A Comparison of *Jonat-*

ya da Frost'un bir cevap veremeyeceğini söylemiyorum; yalnızca yayımlanan bu değerlendirmelerde ironinin üstün olduğuna dair bir iddia geliştirmek için ahlaki, metafiziksel, dinî, ya da politik nedenlerle olumlayıcı ya da yıkıcı bir neden görmediklerini ifade ediyorum.

Kitaplarımız ve dergilerimizin böyle anlaşmazlıklarla dolu ve göreceliği destekliyor gibi görünmeleri pek şaşırtıcı değil. Ve buna karşılık vicdanlı bir görecelik böyle anlaşmazlıkları mutlu bir sorumsuzlukla idare etmekten kurtarır: Değer yargılarıyla ilgili hakiki bilgi imkânsızsa temiz bir vicdanla kendi özel görüşlerimizi desteklemek için elimizdeki her türlü ikna aracını kullanabiliriz.

O zaman bir yanda Bay Frye gibi eleştirmenler değerlendir-meyi eleştirinin uzmanlık alanından çıkarır çünkü salt öne sürülecek değil, bilinebilecek bir ana fikir ararlar³ ve diğer yanda da Bay Frye'in açıkladığı şekilde bilgi için sınırlı bir umudu bile reddeden Bay Herbert Lindenberger gibi oldukça fazla sayıda eleştirmen var; yalnızca değerlendirmelerin tümü değil, bütün yorumlamalar "özel"dir: "... edebî eserlerde 'nesnel bilgi' arayabileceğimize ya da aramamız gerektiğine inanmıyorum... Kendimizi nesnel bilginin peşinde görmektense, umutsuzca bilim adamlarını 'dantel perde' saygınlığımızla etkilemeye uğraşmaktansa bir tarafın bir araya getirebildiği en güçlü inandırma yöntemlerini kullanarak karşısındakini kendi bakış açısına ikna ettiği diyalog imgesi üzerinde duralım. Bu diyalog imgesinin avantajlarından biri sanırım, bizi Hirsch'in nesnellik düşüncesi gibi kurallar dayatan bir dış standarda karşı çabalarımızı tartma

ban Wild and The Beggar's Opera Essays in Criticism 16 [1996] 268-80, özellikle ss. 274-79).

³ C. S. Lewis'in *An Experiment in Criticism*'inde (Cambridge, 1961) değerlendir-meyle ilgili daha farklı bir eleştiri mevcut; Lewis değerlendirme yapmanın akla yatkın olmadığı için imkânsız olduğuyla pek ilgilenmez, eleştirmenin büyük klasiklere bir köpeğin elektrik direğine davrandığı gibi davranmaması gerektiğini söyler. Bütün edebî yargıların tamamen değişken olduğunu iddia eden popüler bir polemik için bk. *Precious Rubbish*, Theodore L. Shaw (Boston, 1956).

ihtiyacından muaf tuttuğu ve onun yerine eleştirinin niteliği ve yapısını *eleştirmenin izleyici ile ilişkisinin* bir işlevi hâline getirdiği gerçeğidir (italikler bana ait).⁴ Gerçekten de öyle ve aynı zamanda yaptığımız şeyde bizi sonsuza kadar sürecek şekilde nihai bir faydasızlık hissi ile lanetler. Bilimsel modelde bilgi arayışı gerçekten daraltıcı olsa da bir yandan asılsız bir özgürlük duygusundan haz duyarken bir yandan da en hoş talibimizin kurlarına bizi kör eden muhalif Şüphecilik çok daha fazla yıkıcıdır.

Sorunlarımız kısmen ya hep ya hiç ısrarımızdan kaynaklanıyor. “Değer yargıları” ya toptan savunulabilir ya da bir hiçtirler; “bilimsel bilgi” değillerse anlamlı bir sorgulamaya konu bile olamazlar. Ya “nesnel”dirler ya da bilginin nesnesi olamazlar. İronik görüşün her zaman haklı olduğu romantik dogmaya biraz şüphecî bir ışık tutarken bir yandan da eleştirel yargının geçerliğine mütevazî bir güven inşa edersek böyle büyük etiketleri terk etmek ve biraz ayrımcılığa başlamak zorundayız.

DEĞERLENDİRMENİN DÖRT DÜZEYİ

Edebî değerlendirme tek bir eylem değildir. Eleştirmenler en az dört kökten farklı süreçle uğraşır; her bir süreçte yargılamanın yapısı diğerlerinden ayrılır ve ortaya atılan iddianın savunulur olup olmadığıyla ilgili kararımız kastettiğimiz dört yapıdan hangisi olduğunu bilmeye bağlıdır. (A) Parçaları eserlerin tümüne katkıda bulunmalarıyla mı değerlendiriyoruz, (B) parçaları arzu edilen evrensel niteliklere, eleştirel sabitlere göre mi değerlendiriyoruz, (C) tamamlanmış eserleri içkin standartlarına, tasarılarına göre mi değerlendiriyoruz, (D) Frost ya da Leavis’in uzlaşmazlığındaki gibi türleri diğer türlerle mi değerlendiriyoruz?

Aklımıza hemen sınırdan örnekler ve alttürler gelse de bu dört tür yazınsal eserlerin olası değerlendirme aralığını kapsıyor (tabii ki yazarları, dönemleri, ulusları vb. kapsamasa da). Birinci

⁴ “Keats’ ‘To Autumn’ and Our Knowledge of a Poem”, *College English* 32 (Kasım 1970): 132:33.

ve üçüncü kriterler belli bir eserin “içinde” bulunuyor: Parçanın bütüne uyup uymadığını ve içkin güçleri ve olasılıklarının tamamen başarılp başarılmadığını bize yalnızca çıkarımı yapılan tasarılar söyleyebilir. Diğer yanda ikinci ve dördüncüsü bizi bireysel eserden başkalarına, başka türlere ve bunun sonucu olarak başka kriter kaynaklarına gönderir. Belli yazınsal eserlerin içine uyabileceği ve ona göre yargılanabileceği daha geniş bağlamların sayısının tanımlanabilir bir sınırı yokmuş gibi görünüyor: Yazarın diğer eseri ya da kişisel gelişimi; aynı türde diğer eserler; belli bir zamana ya da belli bir politik, cinsel, psikolojik duruma ait başka eserler; insanları yapısı ya da ihtiyaçları; Tanrının iradesi vb.

İroninin gaddar bakışı (biraz şehla olsa da) altında işleyen bu dört değerlendirme türünü daha detaylı şekilde ele aldığımızda yargılamak için faydalı basit bir listeye bakıyor olmayacağımız konusunda sizi uyarmalıyım. Ama en azından bizi yargılamalarımızın şu iki düz doğru-yanlış testine dayandığı ile ilgili şaşırtıcı derecede yaygın ve amansızca kısıtlayıcı bakış açısından kurtarması gerekiyor: “İroni var mı?” ve “İroni saf (örneğin olumsuz) mı?”

A. Parçaları İşlevine Göre Yargılama

Kimse “Bu eserde bu amaç için bu araç şu araçtan daha iyidir” deme olasılığını başarılı şekilde yalanlamayı başaramamıştır. Birkaç kişi parçaların bütünle bazı ilişkilerinde uzlaşının mümkün olduğu çok bariz olanlarda bunu denedi. Trajediye arttıırırsak acımayı da arttırmak zorundayız. İnsanları güldüreceksiniz karakterlerinizin tamamını soylu yapamazsınız. Belli bazı arzulanan etkileri, bazı anlamları başarmak daha olasıdır.

Her zaman ispatlanmamış verilere bağlı bu varsayımsal mantık genellikle olası parçalar arasındaki açık, dolaysız tercihlere teslim olur. Verili tertemiz satirik bir beyit, ironik bir kelime yazma amacı (bazen) belli başka bir noktadakinden açıkça daha iyi olabilir.

Pope, Belinda’nın tuvalet masasını tarif ederken,

*Burada iğne yığınları parlayarak yayılmışken,
Pomponlar, Pudralar, Bezler, İnciller, Aşk Mektupları.*

“İnciller” yerine “romanlar” diyebilirdi ama demedi ve ironi (aliterasyondan bahsetmiyorum bile) bu hâliyle açıkça daha üstün çünkü zıtlık büyük. Aynı şekilde tehlikeli bir kaçağın ardından anlatıcıyı “... Şansıma Koruyucu benden yanaydı” diye haykırtan Butler’ın *Ereworn*’undaki verili amaçlarını düşününce çok iyi bir ironik harekettir. Böyle yargıları şu okumaları deneyerek kolayca test edebiliriz: “Şansıma, Tanrı benden yanaydı” ya da “Şans eseri Tanrı beni korumayı seçti”. Butler’ın Tanrı yerine *koruyucuyu* seçmesi seküler şansla zıtlığı arttırıyorken *talih* yerine *şansı* seçmesi koruyucudaki mütedeyyin fikirle zıtlığı arttırıyor.

Bu durumda bu örneklerin ikisinde de cümlelerin ironik tasarımı düşündüğümüzde bir kelime diğerlerine göre daha açık. Ve ikisinde de cümleleri çevreleyen daha büyük bölümlerin tam bu noktalarda ve dolayısıyla bütün eserde olası en keskin zıtlıklarla güçlendirildiğini kolayca gösterebiliriz.

Böyle birçok yargıyla ilgili bir aşıkarcılık çeşidi var: Verili bir eser bunu bize teori ya da analiz gerektirmeden verili bir ironik etkinin verili bir noktada uygun ya da gerekli olduğunu sessizce gösterir. Taşa vuracak eleştirel baltası olmayan hiçbir okur mesela *Gurur ve Önyargı*’daki sayısız ironik darbeyi yargılamak için ele almamıştır. İronilerin tadını çıkartıyor dahasını umuyor ve yalnızca yüzeysel bir analizde kendimizi yargılarken buluyoruz (örneğin, aptal ya da duygusuz anne babalar ve kız kardeşler, ürpertici talipler, evlilikle tehdit eden modeller gibi kesinlikle imkânsız kismetlerle çevrelenmiş olarak gösterilmeli ki Elizabeth’in ümitsiz yalnızlığı ve sonuçta ortaya çıkan Darcy ‘arzu’muzun tadı çıksın). Bay Collins’in kendi kendini mükemmel bir şekilde ele veren evlilik teklifi konuşmasını okuduğumuzda romanlardaki ya da şu veya bu tür romanlardaki ironilerin genel gereksinimlerinin ne olduğunu sormayız; ağgözlü ahmak bir papazın tam bir öz portresinin tam bu noktada tam bu romanda tam yerinde olduğunu ayrıca düşünmeden biliriz.

Ve başka ironik tatların: Samuel Beckett'in Watt'ının kafa karıştıran monoloğu veya Joyce'un Molly Bloom'unun kendi kendine konuşarak kendi kendini ifşa etmesi ait oldukları yerde iyi oldukları hâlde burada iyi durmayacağını biliriz. Bay Collins'in iç dökmeleri gerçekten çok iyi olsa da yargımızı hangi kritere göre yaptığımızı her okur biliyor: Sözcükleri ne kadar kötüyse mevcut teklif o kadar iyidir:

İnan bana sevgili Bayan Elizabeth tevazün sana zarar vermek bir yana başka mükemmellikler katıyor. Bu küçük gönülsüzlüğün olmasaydı gözümde daha az sevimli olurdu; ama bırakın sizi bu konuşmayı saygıdeğer annenizden izin alarak yaptığımıza temin edeyim. Her ne kadar doğal hassasiyetiniz sizi duygularınızı saklamak zorunda bırakıyor olsa da, kurlarım yanlış anlaşılmayacak kadar belirgin olsa da konuşmamdaki niyetle ilgili şüphemiz olamaz. Neredeyse eve girdiğim anda sizi hayat arkadaşım olarak seçmiştim. Ancak bu konudaki duygularım yüzünden paniğe kapılmadan önce belki de evlenme nedenlerimi ve dahası Hertfordshire'a bir eş seçme niyetiyle gelmiş olduğumu ve şüphesiz bunu başardığımı ifade etmem makul olacaktır.

Evlenme nedenlerimin ilki normal hayatı olan her papazın (şahsım gibi) cemaatine evlenerek örnek olmasının en doğru şey olduğunu düşünmem. İkinci olarak ise mutluluğuma büyük katkıda bulunacağına inanmam ve üçüncüsü ise sanırım daha önce bahsetmiş olmam gereken bir konu bu, koruyucu azize olarak adlandırma onuruna sahip olduğum asil bir hanımefendinin özel nasihat ve tavsiyesinin bu yönde olmasıdır. Bu konuda iki kez fikrini söyleme tenezzülünde (sorulmadığı hâlde) bulundu; Hunsford'dan ayrıldığım Cumartesi günüydü, Bayan Jenkinson, Bayan de Bourgh'un ayak taburesini ayarlarken kadril oyuncularının arasına "Bay Collins evlenmeniz gerek. Sizin gibi bir papazın evlenmesi gerek" dedi. "Doğru düzgün seçim yapın, bir hanımefendi seçin hatırım için ve kendi hatırımanız için canlı, faydalı türde birini seçin, pamuklar için-

de büyümüş birini değil, küçük bir gelikle güzel güzel geçinebilecek biri olsun. Benim tavsiyem bu. Elinizden geldiğince hızla böyle bir kadın bulun, onu Hunsford'a getirin, onu ziyaret edeceğim." Bu arada izninizle zarif kuzenim, kendisine pek bir yararım olmadığı için Leydi Catherine de Bourgh'ün saygı ve kibarlığını tahmin etmediğimi belirtmeliyim. Tavırlarının tasvir edebileceğimin oldukça ötesinde olduğunu göreceksiniz; sizin ince zekânızı ve neşenizi kabul edebileceğini, özellikle de sessiz ve saygılı mizacınızla birleştğinde onun sınırının kaçınılmaz olarak heyecanlanacağını sanıyorum. Dolayısıyla evlilik taraftarı olmam bir yana, bakışlarımın kendi çevremdense neden açık söylemek gerekirse birçok sevimli genç kızın olduğu Longbourn'a yöneldiğini açıklamış oldum. Ancak gerçekte şerefli babanızın ölümünün ardından bu mülkün miras kalacağı şahsım (daha uzun yıllar yaşayabilecek olan zatıâlim) üzüntülü bir olay yaşandığında, sizi temin ederim ve daha önce söylediğim gibi acısı uzun yıllar sürmeyecek kayıplarını küçücük bile olsa azaltacak olan onun kızları arasından bir eş seçme kararına varmasaydım tatmin olamazdım. Gerekçem bu, güzel kuzenim ve bunun beni huzurunuzda batırmayacağına inanarak kendime ümit veriyorum. Ve bana düşen sadece sevgimin şiddetinin en canlı diliyle sizi temin etmek. Talihe bak ki uygun düşmeyeceğini çok iyi bildiğim için babanızın varlıklarıyla ve annenizin ölümüne kadar sizin olmayan ve belki de tek hakkınız olan bin poundun dörtte biriyle ilgili hiçbir talepte bulunmayacağım ve bu konuyla hiç ilgilenmiyorum. Bu yüzden bu konuda daima aynı tarzda sessizliğimi koruyacağım ve siz de evlendiğimizde dudaklarımdan asla böyle haksız bir sitem duymayacağınız konusunda emin olun.

Kendimizden emin bir şekilde Collins ne kadar kötüyse o kadar iyi diyebilmemiz bir yana uygun uzunlukta belirsiz konularda bile standartlar olduğunu görüyoruz. Daha kısa bir konuşma makuldür ve Jane Austen böyle yazmış olsaydı muhtemelen kaçırdığımızdan şüphelenmeyecektik; dahası herhangi bir soyut

yerinde orantı fikrine göre bu oldukça uzun: Collins açıkça bir tehdit olarak bile bu kadar önemli değil. Ancak mizah görevini tamamlamak için konuşma mümkün olduğunca uzun olmak zorunda. Aldığımız keyif Collins'in bezdiriciliğinden kaynaklandığı için birinciler, ikinciler ve üçüncüler Elizabeth'e geldiği kadar bize de gerçek hayatta tahammül edilemeyecek bir hızda ilerlemek zorunda: Sonunda konuyu Elizabeth'in değerine getirip hemen ardından para ve kendisiyle ilgili konuşmaya geçtiğindeki zirvenin görkemi konuşmayı son sınırına kadar uzatmasına bağlıdır. Bunlar romanın işini ele alırken gerektirdiği taleplerle gevşekçe ama kararlı bir şekilde belirlenmiştir. Bütün bu kısıtlamaların ne kadar sıkı işlediği biri konuşmayı uzatmaya ya da özünü seçkilere almaya çalıştığında görülebilir. Mesela yukarıdaki alıntı "çok uzun" olsa da benim şu anki çalışmamda bir alıntının nasıl ele alınması gerektiği ile ilgili fikirlerime göre doğru uzunlukla ilgili göstermek istediğim noktayı zayıflatmadan kolayca atabileceğim hiçbir fazlalık görmüyorum.

Aynı kriterlerle bu tür ironilerin aynı romanın diğer parçalarını tahrip ettiğini görebiliriz. En bariz olanı da Darcy'nin Elizabeth'e mektubunu benzer şekilde gülünçleştirmek, Jane Austen için kolay bir görev, romanın onlar olmadan sakat kalacağı önemli romantik etkileri tahrip ederdi. Kısacası tüm detaylarına yakından bakıldığında *Gurur ve Önyargı*'daki verili bir ironi türünün etkin olabilmesi için bize nerede ve nasıl durmamız gerektiğini yalnızca *Gurur ve Önyargı* söyleyebilir.

Bunu açıkça görmek Bay Reuben Brower'ın son üç bölümde *Gurur ve Önyargı*'nın ironiyi bıraktığına dair yaptığı gibi bir değerlendirmedeki sınırlamaları görmek demektir.⁵ Sonda iro-

⁵ "Duruma göre eğlencesinin daha zengin bir yapısını ve olay örgüsünün merkezindeki bir karakterin daha karmaşık bir farkındalığının olduğunun ortaya çıkmasıyla toparlandığını hissediyoruz... Belki de bir ironi draması çözüme ulaştığında aynı karmaşıklığı beklemek Elizabeth'in söylediği gibi 'mantıklı' değil. Ancak yazarın o noktaya vardiktan sonra hikâyesini mümkün olduğunca erken bitirmesi muhtemelen yapılacak en akıllıca iştir." (*The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading* [New York, 1951; karton kapak, 1962], ss. 180-81).

niyi yükseltmek ya da ironik devam etmediği için son parçaları kısaltmak romanın baştan yazılmasını gerektirdiği için işlevsel bir değerlendirme olmadığı açık. Evrensel olarak arzulanan bir niteliğin sürdürülmesine sağlamayı başaramadığı için, bizim ikinci yargımız, bir bütün olarak romana karşı yapılmış bir değerlendirmedir. İronik olmayan parçaların yapması gerektiği işte başarısız olduğunu, mümkün olduğunca iyi yapıyorlar, ya da romanın “kendi koşulları”na göre başarısız olduğunu söylemiyor, “koşullar”ının en baştan yetersiz olduğunu söylüyor: sona doğru yetersiz ironi donanımı. İki sayfa ironi iyidir, dört sayfa ironi iki kat iyidir.

Bay Brower böyle gizlendiği yerden açığa çıkartılan kriterleri kabul edilebilir bulabilir, bulmayabilir de. Bay Brooks’un *The Well Wrought Urn*’de [Güzel İşlenmiş Vazo] yaptığı gibi evrensel olarak arzulanan bir nitelik olarak ironiyle ilgili bir vaka geliştirebilir. O zaman en azından neyi tartıştığımızı biliriz yani Jane Austen’in romanının şu veya bu parçasıyla ne yapabileceği ya da ne yapması gerektiği sorununu değil, dördüncü değerlendirme çeşidimize denk gelen dünya doğru düzgün dönseydi hangi yazınsal etkileri olurdu sorununu.

Böylece ortaya çıkacaksa eğer eserin bir bütün olarak olması gerektiği gibi olan şeyleri gerektirdiğinin farkında olarak şu veya bu karakterin, sahnenin, biçimsel niteliğin çok az ya da çok fazla olmasıyla ilgili birçok saçmalaktan kolayca kaçınabiliriz. Ancak bunu söylemek iki ciddi zorluk doğuruyor. Hepimiz işlevsel eleştirmenler olmaya ve değerlendirmeden önce her satırı bağlamı içinde yerleştirmeye karar versek sonunda eleştirel çıkarıcılığa, yararlılığı dışında herhangi yazınsal bir dokunuşu değerlendiremeyecek duruma düşmüş olmayacak mıyız? Yalnızca *Gulliver’in Maceraları*’na uygun bir ironi türünün *Gurur ve Önyargı*’yı ya da Kafka’nın *Şato*’sunu tahrip edeceğini ve Kafka’nın ironilerinin *Ereworn*, *Finnegans Wake* ya da *Pilgrim’s Progress*’i [Hacının Yolu] tahrip edeceğini söyleyebilir miyim? Bir parçasının, bağlamı içinde işe yaradığında iyi olan bir ironinin niteliği ile ilgili tek

olası genelleme iyi olduğunda iyi olduğu mudur? Eğer öyleyse eleştirmen bütünler içindeki parçaları değerlendirdiği zamanlar dışında sadece değerlendirmenin aciz göreceliği varsayımıyla eserden esere, tasvirden tasvire topallaya topallaya sürüklenir.

Ve ikinci bir itiraz daha var: İşlevselcilikle ne kadar baştan savma olsa da bağlamın tasarılarını karşılayacağı düşünülen neredeyse her şey değerlendirilemez mi? Polisiye bir roman okurken şu zekâ fışkıran pasajla karşılaştım:

Genç kadının gülümseyişiyle gaddarca bir şimşek çaktı.

"Bence tahminleriniz gülünç," dedi kadın.

"Öyle mi?" ("Vraiment!") [dedi dedektif].

Hillen bu ifadesine alabildiğine ironi yüklemişti.

İronilerin bundan daha zekice veya gizli bir şekilde ele alındığını düşünmek zor değil. Yazarın işi tabii ki kelimelerin ironi taşımasını sağlamak, basit bir şekilde kelimenin ironiyle yüklendiğini okura söylemek değil. O zaman burada genel bir standart olarak uygulanan eleştirel bir sabit var ve bize o ironinin zayıf olduğunu söylüyor. André Lay diye birinin *Panique à Fleur de Peau* adlı bu sefil polisiye romanında 213. sayfaya gelmeyi başaran okura ne demeli? Bu iddiasız okur hesaba katmamız gereken bağlamın bir parçası değil mi? Yalnızca okurunun kendisine katılmasını sağlayarak yazarın başarılı olduğunu söylersek yazar burada kör okurları için bariz bir ironi yaparak kesinlikle en iyisini yapmıştır. *Panique* ... okuru ya doğuştan gelen ya da geçici bir hissizlikten çok çevik ya da talepkâr olamaz. Zeki, yeniden kurgulama davetlerine hevesli herhangi uyanık bir okur ilk sayfada bırakmış olmalıydı.⁶ O zaman bağlam için yerinde bir karar olduğunu ve bu yüzden iyi bir ironi olduğunu mu söyleyeceğiz? Sonuç saçma geliyor ama geçerli genel standartlar olmadığı için bunu yapmak zorunda kalıyoruz.

* Fransızca, "Sahi mi?" (ç.n.)

⁶ Evet, aynen, zeki okur. Bunun benim hakkımda ne söylediğini sayfa 213'e geldiğimde düşünmüştüm. Ama açıklamamayı tercih ediyorum.

B. Eleştirel Sabitler Olarak Nitelikler

“İronik olma” niteliği modern zamanlarda belki de diğer hepsinden daha mükemmel bir iyi edebiyat damgası olarak ele alınıyor.⁷ Eleştiride inancın yönlendirdiği soyut tümdengelimci metot o kadar tahrip edicidir ki baştan çıkıldığında tam ters uca gidip eleştirel sabit ya da buna benzeyen bir şey olmadığı iddiasında bulunulabilir. Onlara karşı yapılacak eleştiri şu şekilde gelişebilir:

Herhangi bir niteliğin “bütün edebiyat”ı ya da “bütün iyi edebiyat”ı damgaladığına dair bir kanıt yok. Bütün iyi edebiyatta ortak olan bir öge yok ve belli ki bütün iyi ironik edebiyatta da ortak bir öge yok; hatta hiçbir ironi tanımında da ortak bir öge yok: birinin ironisi diğerinin düz ifadesi olmadığı sürece bütün ironik edebiyatın ironik olması gerektiğini söylemek bizi bir yere götürmez. İddianın kapsamını fazla geniş bulan herkesten kendi niteliğini söylemesi istenebilir. Ardından onu en açık ve kolay sorgulamayla (neden? neden?) genel estetik ilkelerine (kendisinin ve diğerlerinin iyi gördüğü bütün edebiyatta örneklenilmediğini görecektik) ve oradan da değer üzerine temel felsefesine (yine bütün eleştirmenler tarafından kabul edilmeyecek) kadar yönlendiririz.

Mesela bize bütün iyi edebiyatın ironik olduğunu söylerse *neden* diye sorarız, eğer “Edebiyat hayatı yansıtmalıdır ve hayat ironiktir” diye cevaplarlsa edebiyatın hayatı yansıtması gerektiğini ispatlamasını ve hayatın her zaman her açıdan ironik olduğunu ispatlamasını isteriz. İkinci itiraza verdiği cevapta her zaman her açı-

⁷ Önceki yüzyıllarda ironi işleminde evrensel olarak arzulandığı şekilde bariz başlangıçlar vardı (örneğin bk. Knox’un *The Word Irony*, “Criticism of the Art of Irony” 4. Bölüm). Ancak gerçekten kendine birkaç Yeni Eleştirmenin özellikle Coleridge’ten türetilen ironiyle ilgili romantik teorileriyle geldi. Şaşırtıcı bir canlılıkla ve birçok farklı versiyonla da devam ediyor. Örneğin bk. Charles I. Glicksberg, *The Ironic Vision in Modern Literature* (The Hague, 1969), özellikle 1, 13 ve 14. bölümler.

dan ironik olduğunu çünkü evrenin esasen absürt olduğunu, bütün insani çabalara ironik bir ışık tuttuğunu söylerse kendisine bunu nasıl bildiğini sorarız. Her bir adımında ikna edici gelirse (bilimsel kanıt değil, yalnızca belli itirazları hesaba kattığının kanıtını arıyoruz) o zaman “bütün ironik edebiyat”la ilgili genel yönergesini izleyeceğiz. Evrenin tamamının absürt olduğunu ya da dibine kadar boş olduğunu ya da temel olarak olumsuzlamaya karşı olduğunu düşünmek için hiçbir gerekçe veremez, yalnızca öyle söylemenin modaya uygun olduğundan başka gerekçe bulamazsa o zaman kendisine şu şu eserin (*Middlemarch*, *Savaş ve Barış* ya da *Four Quartets* diyelim) bir yandan büyük bir ironi zengini olduğunu kabul ederken sonuçta en ufak bir ironik tenzilat olmadan belli değerleri doğruladığını bildiğimizi ve hem onun hem de bizim için büyük eserler olduğunu; genel prensiplerinin eserlerin büyüklüğünü anlamak için uğraşırken önümüze dikilmekten başka bir şey yapmadığını söyleyebiliriz. Şunu unutmadan eklemeliyim, doğruladıkları için büyük olduklarını söylemiyorum, bunu söylemek aynı şekilde komple bir felsefi sistem dışında savunulamayacak karşı-evrensel bir sabit ileri sürmek olacaktır ancak biz onların büyük eserler olduğunu düşünüyoruz ve onun da böyle düşündüğünü biliyoruz. Gerçekte de doğruladıkları için bütün büyük eserlerin esasen ironik ya da bu dogmatik talebi ortaya koymanın daha klasik bir yolu olan esasen olumsuz, olduğu düşüncesinde yanlış olan bir şey olmak zorunda.

Eleştirel sabitlerin yetersizliklerini göstermenin bir yolu başka birinin eleştirel standardı ihlal ettiğini iddia ettiği bir karakter, sahne ya da teknikten haz aldığımızı gördüğümüzde ne yaptığımızı sormaktır. Hızla şüpheli parçanın nasıl gerçekten bağlamdaki yerine uygun olduğunu gösteren yaratıcı bir yorumlamaya gireriz ya da eleştirmene yüzüne fırlatmak üzere rakip bir sabit bulana kadar araştırma yaparız. Gerçek şu ki hayranlığımızı uyandıran eserleri izledikleri ya da ihlal ettikleri

olası sabitten daha çok önemiştir ya da önemsemezliktir.

Özetle sabitlerin savunucusuna karşı çıkmak en azından değeri onaylanmış bir eserde belli bir noktada yararlı olabileceği gösterilemeyecek tek bir kötü nitelik ya da başka bağlamlarda uygunsuz ya da yıkıcı olduğu gösterilemeyecek tek bir iyi nitelik bulmak içindi. Şimdi o bize bir, iki ya da on tane istisna gösterebilirse tabii ki bir miktar geri gideceğiz çünkü daha genel durum eserlerin parçalarını değerlendirmede sabit olacak nitelikler aramak bilsak bile eleştirel olarak lüzumsuzdur. Bulacağımız herhangi bir sabit hâlâ ne kadar vahşi olsa da bir eserde sergilendiği için ister istemez çok genel olacak.

O zaman şöyle toparlamak gerek, *sabitimsi* birçok nitelik olmasına rağmen birçok eserde yerinde ve faydalı oldukları için eserlerin parçalarına veya öğelerine evrensel olarak uygulanabilecek hiçbir sabit yok. “Bu eseri, ironik dili yüzünden seviyorum” ya da “İronik bir vizyonu olmadığı için bu eser başarısız” derken, kendimizi savunmak zorunda kalmışsak, en fazla kastedebileceğimiz “Bu eser benim için bütün olarak başarılı ve ironik dilinin başarısına katkıda bulunduğunu düşünüyorum.” ya da “Bu eser bir bütün olarak ironik bir vizyon olmadan başarılı olamayacak türden bir eser.”dir.

Bu fazla geniş kapsamlı itirazı sabitlere bel bağlamış herkesin masasına güvenilir kalmaları için koymayı çok istesem de maalesef en az iki noktada Kenneth Burke’ün ironik devamsızlık olarak adlandıracağı şeye maruz kalıyorlar. Birincisi tam düşünüldüğü gibi yukarıda A bölümünde tanımlanan kökten işlevselcilik gibi bizi bir detaylar ormanında, özgün bir eserden özgün bir esere birikmiş kâr olmaksızın ilerleyen ve her yeni deneyimde geçmiş deneyimi kullanamayacak durumda, sonunda uçları kapsayıcı araçları dışında en saf aceminin tercihi deneyimli okurunki kadar değerli olacağını kabul etmek zorunda

bırakmıştır; bir okur nitelik olarak kaba pornografik coşkuyu beğenirken diğeri ironik karmaşıklığı beğendiğinde aralarından hangisi değerlendirmeyi yapacak? Bir çeşit “sabitimsi” ile bir kaçamak noktası oluşturma çabası kuşkusuz tatmin edici bir sonuç vermeyecektir.

Ancak ikinci olarak, detaylı bir inceleme tartışmanın kendisi bu kitap boyunca üzerinde düşünmediğim zamanlarda bile tutunduğum eleştirel bir sabite bağlı olduğunu gösterecektir: Sabitle-
rin aksini ispatlamam ancak yazınsal parçaların içinde oluştukları eserlere uygun ya da gerekli bir şekilde katkıda bulunmaları her zaman iyi bir şeyse geçerli olabilir; aksi hâlde biçim kavranılamaz. Bir anlığına bu sabite boyun eğsem o zaman ironiyi bir sabit olarak savunan biri ironinin, içinde bulunduğu eserlerdeki diğer özellik-
leri tahrip etse ya da ettiğinde bile her zaman iyi bir şey olduğunu (iyi yapıldığında) söyleyebilir. Aynen bir yücelik meraklısının yüce bir an için her şeyi feda etmeye gönüllü olması gibi, trajik etkinin yükselmesi uğruna diğer prensipleri feda etmeye hazır görünen Aristo gibi, kendi sabitimi teslim edersem, herhangi bir özelliğin savunucusu, sanatsal bütünlüğün belli bir düzeyde ortak olduğunu anlatmaya çalıştığım iddiamı reddedebilir.

Ama tabii ki teslim olmaya niyetim yok. Bir anlamda ortada zekice yazılmış parçalarının kurtardığı bütün olarak başarısız eserler olsa da bütün iyi edebiyatın bir şekilde iyi olmak için tutarlı olması gerektiği hâlâ geçerli. Bağlamı dışında beğendiğim bu parçalar bile kendi aralarında tutarlıdır; bana göre az ya da çok bilinçli bir şekilde “birlik içinde çokluk”u kavramanın verdiği hazza yol açan bir tür ahenk biçimi olmadan edebî başarı mümkün değildir.⁸

Bunun aslında iddianın reddettiği türden bir sabit olmadığını ortaya atabilirdim çünkü bu, birinci sıradaki değerlendirme türünün salt yeniden ifade edilmesidir: Ahenkli bir bütünün

⁸ Neredeyse her eleştirel konum Coleridge'in ifadesi için bir çeşit karşılık sunar. Şunu unutmamak lazım, terimi keskin zıtlığı ya da sözde zıtlığı içerecek kadar genişletenlere göre kendisi “ironik”tir: Çok olanda nasıl birlik olur?

hazı parçaların işlerini en iyi şekilde yaptığının farkına varılmasıyla oluşur. Ancak ilkinde örtük olan şu şekilde asla kaçırılmayacak ikinci bir sabite yaslanıyorum: “zihinlerin buluşması” retoriksel standardı. İki zihnin sembolik bir değiş-tokuşla buluşmasının her zaman iyi olduğunu; tasarlandığında ironinin yakalanmasının her zaman iyi olduğunu, okurlar ve yazarlar için anlamayı başarmanın her zaman iyi olduğunu varsaydım (anlamanın ortak bir onaylamaya yol açması gerekse de ki bu da tamamen farklı bir sorun). Bu, hiçbir düzeyde açıklayıp endişeleri giderebileceğim bir eleştirel sabit değil ve bu yüzden baştaki itirazlarıma karşı diğerleri kadar korunmasızdır; başka bir okur özel ironik hazı son raddeye kadar çıkarmanın zihinlerin buluşmasından daha önemli olduğuna karar verirse o zaman o da ben de beni çok rahatsız etse de, şeklen aynı zemin üzerindeyiz demektir. Sanırım sabitlerimizi seçmenin sonuçları üzerine faydalı bir tartışmaya girseydik bir zamanlar düşündüğüm gibi konumumun onunkinden bir şekilde mantiken daha saf olduğunu iddia edemem.

Şu an için tek söyleyebileceğim sabitlerimizi varsayımsal biçimde ortaya koymamız gerektiği ve böylece nerede durduğumuzu bilebileceğimizdir: Edebiyatın yapabileceği tek değerli şeyin okurların yazarlar tarafından önceden hazırlanmış kalıplarda şekillendirildiğini kabul ediyorsanız, yetenekli yazarlar tarafından kendileri için hazırlanmış etkileri deneyimlemenin okurlar için iyi olduğunda hemfikirsenez ancak o zaman daha başka bir aralıktaki bağlantılı yönergeler açıklanabilir. Hepsi evrensel olarak uygulanamaz olacak, en azından kimsenin bütün eserlerin her yerinde olması gerektiğini ispatlayamayacağı açısından.

Mesela bir eser herhangi bir türde değerlendirme yaparken yoğun aktif katılım gerektiriyorsa bu durumda kararlı ironi değerli olacaktır, elbette koşulların buna izin vermesi şartıyla, gerçekten de oldukça kapsamlı bir anlaşma maddesi. O zaman üç muazzam konunun; ironi, retorik ve değer teorisinin kesiştiği bu

küçük dönüm noktasında şu soru karşımıza çıkar: Arzu edilir olması için düzenlenen bir etkinin güçlü ve zayıf olması arasında nasıl bir fark vardır? Cevaplar hayal kırıklığına uğratacak kadar genel, bütün parçaları her bir eserin kendine has detaylı talepleriyle sabitlenmiş şekilde bırakır.

1. Hiçbir ironik hareket ne çok zor ne de çok kolay olmalı. Çok zor olursa tabii ki gözden kaçacak ya da fark edilse bile etki itibariyle gölgelenecektir. Çok kolay olursa kendimizi yazarı çok zeki bir ironist numarası yaptığı için suçlamamakta zorlanacağız. Elbette uygulamada yalnızca diğer okurlar bizim gözden kaçırdıklarımızı işaret ettiğinde ya da belki yeniden okuduğumuzda ilk uçtaki deneyimi yaşarız. İnceliğe kıyasla küstahlıkla ilgili çok daha fazla şikâyet olmasının nedeni bu olabilir.

2. İkinci altın oran uygulamada kaçınmasak da ilkinden daha faydalı değil: İstenen yargı ne çok haşin ne de çok cömert olmalı. Bunun ironi kullanılır kullanılmaz çok daha güçlü bir tempoya giren bütün yargılama iletişimlerinde belli bir düzeye kadar işlediği anlamına geldiğini unutmayalım. Ironik bir hareket yargılama "mantığa" dayanmadığı ve mantığı desteklemediği durumlarda çalışmayacaktır. Uçlarda ironi yine kolayca gözden kaçacak; sözün özü istediği yargı en azından akla yatkın değilse zekice bulunamayacaktır. Ama yine de zeki bulunmak istenilir. Bir kez daha neden bu kadar riskli olduğunu görüyoruz.

3. Belirginlikle en bağlantılı şey ekonomidir. Bu türde ironinin başarısının özü okurun çok azda çok fazla gördüğü için kendisini zeki hissettiği anlamların ömürsüz birliğidir. İki katı uzunluğunda bir *Candide* yarısı kadar iyi olurdu. "Hayatım boyunca şanslı insanlardan oldum ve bu durumda şans yine benden yanaydı; gerçekten de koruyucunun benim yanımda olduğunu söyleyebilirim" değil de "Şansıma koruyucu benden yanaydı", "Dediğimi anlıyorsun umarım, Bolingbroke hakkında iyice düşündüm taşındım, kendisi kutsal bir adam" değil de "Bolingbroke kutsal bir adam."

Özetle bu modda bile dürtüklemek zorunda olan ironist, sık sık yapması gerektiği gibi dürtüklemek zorundadır, dürtük-

lediğinin düşünülmesi değil. Kayda değer dürtükleme, yazarın tarafında artan bir koşuşturma olarak görülebilecek herhangi bir şeyin okurun aktif rolünü azaltır. J. L. Austin'in dilinde söz edimi performatiften, "benim için ya da benimle bir şey yap", betimsele, dans etmekten açıklamaya gider. İroni performatif olduğunu "iddia" ettiği için dürtmek iddialarıyla çelişir.⁹

Varsayımına dayanan ikinci bir genel standarda gelince, eser kesin yargı yerine "şifre çözme enerjisi" denebilecek şeyin olası en yüksek yoğunluğunu gerektiriyorsa o zaman bütün kurallar yeniden düzenlenir. *Finnegans Wake*'teki gibi kararlı ironilerini bir miktar kararsızlıkla karıştırmak zorundadır. Her düzgün okura yeniden kurgulamasının hangi aşamasında olursa olsun:

yeniden kurgulamalarının birçoğu yeniden belki de *ad infinitum** kurgulamak zorunda olduğunu,

birçok ipucunu kaçırdığını ve daha çok çabalamak zorunda olduğunu,

dolayısıyla yazarın tasarılarını asla tam olarak yeniden kurgulama şansı elde edemeyeceğini, yazarın olası her sonu öngörmeye ve engel olmada ne kadar zeki olduğunu ve

kısmen değil tamamen şaşırmış olası her almanın aksine doğru yolda olduğunu bilecek kadar yeterli kararlılık bulduğunu hissettirecektir.

Bütün bunlar bu türde bir eserin ekonomik değil de azami düzeyde savurgan olması gerektiği anlamına gelir. Hepsi bir zenginliktir; basit açık yargılar kullanıldığında bile incelikle oynanmalı ya da maskelenmelidir.¹⁰

* Latince, "sonsuz kadar." (ç.n.)

⁹ bk. 3. kısım, 11. dipnot. Alcanter de Brahm'ın bir noktalama işareti savunmasının neden yoldan çıktığını şimdi açıklayabiliriz. Sistemini geliştirseydi şüphesiz bir dizi alt-sembol kullanırdı: * = ortalama; † = üstün; ‡ = fena değil; § = muhteşem; || = silinebilir.

¹⁰ 9. kısımdaki Beckett tartışmasına bk.

Bu tür kurallar eleştirme yükünü pek hafifletmeyecektir. Çoğu eleştirmenin söyledikleriyle kastettiği şeylerden çok daha az geneldirler ama yine de mevcut herhangi bir ironi parçasıyla ilgili şüpheyi düştüğümüzde yeterince yardımcı olamazlar. En fazla olayın ardından bir eleştirmenin neden kendini pasajı överken bulduğunu açıklayabilirler. Ancak hepsi baştaki “eğer”e bağlı oldukları için doğrulanmaları için bizi şu veya bu varsayımsal yargıyı oyuna dâhil edebilen daha geniş bağlamlara daha yakından bakmaya zorlarlar.

C. Belli Eserlerin Başarısı

Gördüğümüz şeyin iyi bir eser olduğunu nasıl anlarız ve bu bilgiyi nasıl paylaşıyoruz? Klişeye uygun şekilde her eleştirmen bu soruyla kendi yöntemiyle yüzleşmek zorunda ancak birçok yöntem olduğunu da söyleyemeyiz. Bir eserin iyi bir şey yapıp yapmadığına ya da üzerinde durmaya değecek kadar iyi olup olmadığına karar verirken eleştirmenin çalacak dört ya da beş kapısı vardır. Bir eseri sıra dışı sayılabilecek düzeyde iyi yapıldığı için (nesnel ya da biçimsel eleştiri), yazarını ya da yazarının durumunu etkileyici bir şekilde anlattığı için (anlatımcı), sıra dışı bir güçle bize bir şey yaptığı için (retoriksel), gerçek ya da arzulanan bir doktrini içerdiği ya da ilettiği için (didaktik ya da ideolojik), bir geleneğe katkıda bulunduğu ya da yeni bir moda başlattığı için (tarihî) beğenebiliriz.

Her eser bunların hepsini, yapı, açıklama, okuru üzerinde etki, inançların somutlaştırılması ve tarihte bir an içerdiği için bunlardan biri üzerine ilgisini yoğunlaştıran bir eleştirmen bütün eserleri kendi yargılarına tâbi tutacaktır. Baştan bu beş alandan biri tarafından oluşturulan yargıların başkaları tarafından ortaya atılanlara uyacağını ya da uymayacağını beklemek için bir neden yok. Mesela herkesin “iyi yapılmış” olarak ele aldığı bir eser ayrıca okurlar üzerinde güçlü etkiler bırakabilir, bir yandan yazarının en özel rüyalarını anlatabilirken tarihî olarak önemli olan bir eser, içten bir şiir ya da sağlam vuran bir eser

anlatımcı ya da nesnelci bir eleştirmene ciddi şekilde kusurlu gelebilir. Asıl konu eleştirmenlerin kökten farklı sorunları ele alırken her biri kendi şartları içinde oldukça geçerli farklı değerlendirmeler beklememiz gerektiğidir.

Retorik bir soruşturmada doğrultumuz açıkça belirtilmiştir: Etkinin tür ve düzeyine bakarız. Ve kendimizi tuhaf bir döngüde buluruz: İyi olan gerçekten beğendiğimiz şeydir ve gerçekten beğendiğimiz iyi olandır. Bu, retorik doğrultuya özgü bir döngü değildir; bence aslında sonunda bütün yolların benzer döngülerde uzadığı ve bu yüzden hiç de zayıflamadığı kolayca gösterilebilir. Ancak retorik kip edebî standartların kaçınılmaz sosyal yapısını dramatize eder. Kriterlerimizi bazı özel sezgi, ilahi aydınlanmalar veya bilinen ilk ilkelere dayanan katı mantıksal çıkarımlarla edinmeyiz: Birlikte bir şey deneyimler, değerini deneyimledikçe hisseder ve ardından o değeri diğer değer biçenlerle müzakerelerle onaylarız. Dünyaya nihai bir inandırıcı iddia göstermek yerine, S mutlak bir standart olduğu için ve X eseri bunun farkında olduğu için X iyidir demek aslında “X’i deneyimledim, dolayısıyla bana şu anda değer biçtiğim o türden bir eserin değerini öğrettiğini gördüm. Bunun dışında o değeri, türün bildiğim ya da düşünebildiğim diğer örneklerinden daha iyi, yüksek düzeyde somutlaştırdığını öğretti ve bu yüzden ‘iyi türün’ iyi bir ögesi olduğunu biliyorum.” demektir. Özetle eseri, eseri okuyarak uygulamayı öğrendiğimiz değerlerle yargılarız.

Bizi bu döngü skandalının kökten ve soyut çıkarıcılık skandalına dönüşmesinden koruyan her eseri, kastettiği tür veya biçim açısından deneyimlememizdir. Aynı türden başka eserler bilebiliriz, bilmeyebiliriz de; bence beğendiğimiz birçok eserin kendi türündeki rakiplerini bilmiyoruz. Burada kafamızı karıştıran yumurtadan çıkan yavruların bazı klasik versiyonları “epik”, “trajedi” ve “komedi”nin yanlış yönlendiren deneyimleridir: Oedipus gibi belli başlı eserlerin soyundan gelen benzer birçok eser üretildiği için eleştiri her zaman çok küçük bir listeye işini yapmaya yönelmiştir. Dolayısıyla da sınırsız sayıda türde

ayırt edilebilen çeşit çeşit değer araması gerekirken yalnızca birkaç yazın türünden çıkarılmış sabiti empoze etmişlerdir.

Edebî türü can sıkıcı bir konu yapan şey artık birçok kitap ve dergiyi dolduruyor olması.¹¹ Her zaman can sıkıcı olacak çünkü bir tür olarak aldığımız şey her zaman sınıflandırma nedenlerimize bağlı olacak ve bunlar haklı bir şekilde eleştirmenden eleştirmene değişecektir. Neyse ki amacım temel olarak birbirinden kökten farklı eserlerde denk tasarılar varsayan tüm kriterlerin üzerine şüpheli bir gözden geçirme olduğu için burada ayrıntılı bir teoriye ihtiyacımız yok. Böyle bir amaç için yalnızca eserlerin belli açılardan genel desen ya da sıra, teknik, ortam ve etki açısından çokça benzerlik taşımadığı sürece kullanışlı bir şekilde gruplandırılmadıklarının üstünkörü de olsa hatırlatılması yeterlidir. Bu yaklaşıma göre bir türün yalnızca bu dördü açısından yeterince benzer eserlerden oluşması bana şunu söyleme izni veriyor¹²: Bu iki yazar neredeyse tamı tamına benzer başarılar elde etmeye çalışıyor ve büyük ihtimalle nasıl yapıldığını birbirlerinden öğrenmişlerdir; sonuç olarak her birinden öğrendiklerimle bir diğerrinin başarısını değerlendirmek için standart bulabilirim. Bu yöntemin, dört, on, otuz altı ya da bilinebilecek belli bir sayıda değil de bildiğim kadarıyla yüzlerce hele de bilinmeyen ve yarın keşfedilecek binlerce edebî tür veya biçime yol açtığını söylemeye gerek yok.

¹¹ Örnek için bk. Hirsch'in üzerinde çokça tartışılan *Validity in Interpretation* kitabına ve hepsi görece yeni ve neredeyse her sayıda edebî tür teorileri içeren dergiler *New Literary History*, *Genre* ve *Novel*.

¹² Bunun yerine belli amaçlarla Burke'ün beş "dramatistik" terimi ya da daha sonraki yedi maddeli listesi kullanabilir. Aristo'nun dörtlüsü bir insan eyleminde tasarlanan sonuca yakından bakıldığında özellikle kullanışlıdır. Aşağıda temel amaçlar listesindeki dört maddeyi üçe indiriyorum: baskın edebî etki, genel biçim ve biçimlendirilen bir madde gibi iş gören inançlar. Bunların ilkinin (örneğin "sone", "roman", " lirik") dışarıda bırakan türsel terimlerin ironiyle ilgili bize hiçbir yardımı dokunmaz; biçimle hiçbir şekilde desteklenmeyen terimler (örneğin "epik", "ağır") benzer şekilde kullanışsızdır. Bize gereken *trajedinin* hâlâ yaptığı gibi, en azından bazı eleştirel bağlamlarda etki, biçim ve inancı açıklayan terimlerdir.

Bunların hepsini açıklamamanın anlamı yok, herhangi birini ayırt edici teknikler, konular, yapılar ve etkiler açısından yeterince detaylı bir şekilde açıklamak için ayrı bir bölüm yazmak gerekir. “İronik eserlerin” başarısını değerlendirmeye çalışan herkesin tanınması gereken zengin bir tür repertuarındaki katışıksız etki ve biçim çeşitliliğini ayaküstü de olsa hatırlatmak istiyorum. Haklıysam listem çok fazla değil, çok az farklılığa yer verdiği için hatalı ancak bu azı bile ironilerin eleştirisinde baskın “topaklaşma” tarzının gerçekten ilgilendiğimiz şeyi belirsizleştirdiği noktaya dikkat edilmelidir. Her sınıf ironize edilenin ve sağlam kalanın etkilerini, genel biçimini ve yapısını hissettirmek üzere tasarlanmıştır.

1. Manasızlığın Trajedisi: Bana göre aşırı dokunaklı trajik bir roman olan Malcolm Lowry’nin *Under the Volcano*’unda [Yanardağın Altında] ironileri sınırlayan karakterlerin özellikle de Konsül’ün kaçınılmaz insani etkisidir. Yazar kendini akla gelen her yolla kötülese de kitap yazarın, insani değerini inkâr etmez, edemez. Etki hayatın anlamsızlığının dehşetini, geri dönüşü olmayan şeylerin pişmanlığını ve böyle bir yarattığı (daha doğrusu yaratıkları, diğerleri de heba oldu) kaybetmenin yasını bir araya getiriyor ve Lowry’nin hayatın ironilerinin işleyişi ile ilgili alaycı entelektüel düşüncelerini burada cisimleştiriyor. Kibirli Yüce’nin (aşağıda, 6. madde) aksine *özen* asla tenzil edilmiyor.

2. Cehennemin Keşfi: 1. maddeyle yakından bağlantılı ama oldukça da ayrı. Burada ana karakter(ler) Conrad’ın *Heart of Darkness*’ındaki [Karanlığın Yüreği] Marlow’un bir insanın kalbinin aynı evreninki gibi karanlık olduğunu öğrenmesi gibi *Under the Volcano*’da Konsül’ün baştan beri bildiğini eserin gidişatıyla öğrenmek zorundadır. Dehşet ruhani bir macera peşindeki herhangi biri tarafından keşfedilmek üzere pusuda bekliyor. Goethe ve diğerleri tarafından ironik alttan oymaların altında bir kahramanın hakkında eğitilebileceği bazı sağlam gerçekler olduğu varsayımıyla ortaya atılan *Erziehungsroman* yazarlar

olgun bir insanın nihai tek eğitiminin manasızlığı, cehennemi tanınması olduğuna ikna olduğunda daha da ironik bir biçim alır. Ama burada da hâlâ sınırlamalar var; hiçbir şey maceranın öneminin, yanlıştın örtüsünü kaldırıp gerçekle yüzleşmedeki dürüstlüğün, dehşeti karşılamadaki cesaretin anlamını alttan oyamaz. Maceranın asaleti dışında her şey ironize edilebilir.

3. İtaatsizlik: Bu edebî türdeki genelde ironik olarak adlandırılan eserler manasızlığa karşı muhalif bir tepki göstermede 1 ve 2'den farklıdır. Evrenin kendisi ve ona verilen diğer her tepki ironik dipten oymaya tâbidir ama cesur hatta yumruk sallanan bir direniş seçimi değildir. Bu kategorideki paradigmatik eser belki de Camus'nün *Veba's*ında vebayı her anlamda, hem kelime hem de metaforik olarak bilen ve onunla savaşmayı seçen Dr. Rieux'nün asla ironik olarak tenzil edilmemesidir.

4. Sızlanma: İtaatsizlikteki karakterinkiyle aynı gerçeklerle yüzleşen yazar, onun karakterleri ve okurları burada kendine acıma dışında her şeyi ironik olarak görür; kendi içi boş kaderlerine acımaları dışında hiçbir şeyden emin değillerdir. Eliot'ın satirize ettiği bir tutumu açıklayan ve bu kadar aşağılayarak adlandırdığım bu türde doğal olarak enikonu hayranlık duyulacak bir örnek bulamıyorum. Hiçbir uzun eser baştan sona sızlanmadığı için burada akla gelen çoğu eserin lirik şiirler olması şaşırtıcı olmaz: Bir zamanlar favorim olan Hardy'nin "Hap"i [Şans] şimdi bana sızlanıyor gibi geliyor. (Bence sızlanma kategorisindeki en iyi şiirlerden biridir; bu sınıfı küçümsemem, içindeki en iyi şiirlerden birine hayranlık duymayacağım anlamına gelmez. Dahası yarın bir gün yine sızlanmak isteyebilirim ve şiir yine gerçek gücünü kazanır.) *Jude the Obscure*'a [Müphem Jude] itiraz edenlerin birçoğu şiirin Hardy'nin uzatılmış bir kendine acıma mıymıylığı olduğunu söyler. *The Bell Jar*'ın [Sırça Fanus] çoğu, Sylvia Plath'in en iyi şiirlerinden farklı olarak bana sersem ve üçkâğıtçılara karşı Şeylerin Gerçeğini bilen nadir ruhlardan şefkat isteyen kasıtsız bir ıstırapla yazılmış gibi gelir. Mark Twain'in son eserleri evren hakkında ciddi ciddi ko-

nuşmaya başladığı zaman sık sık sızlanır. Joyce'un "Araby"si [Arabistan] bile Joyce'un kendisinin ironik olarak sızlanmanın üstünde olduğunu gösterme çabalarına rağmen bana biraz sızlanıyor gibi gelir. Ancak asıl nokta örneklerimin uygunluğu ya da aleyhlerinde yazarkenki adilliğim değil, yazının kendisi ve onun hassas okurlarında bulunan sınırlar: Hâlâ önemliler ve onların değerini tanımadığı için suçlanması gereken evrendir.

5. Mide Bulandıran Debelenme: Belki Burroughs'un *Naked Lunch*'ı [Çıplak Yemek], Hubert Selby Jr.'un *Last Exit to Brooklyn*'i [Brooklyn İçin Son Çıkış]. Burada "her şeyin altı oyulmuştur" iğrençliğinin kasten yapılması dışında "anlam diye bir şey yoktur": İroni yine de gerçek bir tiksintiyle sınırlanmıştır ki bu da hayatın berbat olması yüzünden duyulan gerçek bir pişmanlık anlamına geliyor. Gerçekten hiçbir şeyin önemi olmasaydı kelimelerle çizilen hiçbir portre midemi bulandırmazdı ve dahası şeyleri görüldüğü gibi çizerek başkalarının midesini bulandırmaya çalışmazdım.

6. Kibirli Yüce: burada hazzı özel olarak sınırlayan sofistike, hınzır bir boşa çıkarma davranışıdır. Üstün ironik vizyonumuz dışında diğer bütün değerleri tanırsak alacağımız keyif rezil olur. Değer sistemi 5'tekiyle aynı ancak tatmin tamamen farklıdır. Yazar ve okur Richard B. Wright'ın *The Weekend Man*'indeki [Haftasonu Adamı] iki karakter gibi birbirleriyle bağlantılıdır:

Sohbetimiz artık kendi üstüne dönmeye ve tüm gücüyle Harold'ın partisini öldürmeye başlamıştı. Hank Bellamy'nin iğrenç şakalarından Duncan MacCauley'nin gabardin pantolonuna kadar her şeyin üstünden [böyle] hafifkeyif verici bir küçümseme ile geçilmişti. Işıklı Noel ağacının yanında fısıltıyla, sinemada sıkılmış iki ergen gibi konuşuyorduk. Yorumlarımız haksız ve terbiyesiz ve hiç de komik değil ama bizi bir araya getiriyorlardı ve kendi yalnızlığımızda birlikte rahat hissederek çabucak birbirimize kanımız kaynamıştı.¹³

¹³ 1970 baskısı (New York, 1972), s. 101.

Bu ikisi (5 ve 6) buraya kadar belki de diğerlerinden daha çok “ironik türde düz yazı”ya yaklaşmıştır. Ironilerin üst üste yığılmasını okurun sabrı ve kimisindeki işleri eğlenceli hâle getirme lütfu dışında hiçbir şey engellemez. *The New Yorker*’ın son zamanlardaki sayılarındaki birçok kısa “takılma”lar bana yalnızca Zekâyla kavranabilir gibi geliyor: Donald Barthelme bu itirazın üstesinden genelde gelse de bence sık sık arkasına düşer.

7. Devrim: İroni her şeyin altını oyar, her şeyin, yani burjuva ya da devletle bağlantılı her şeyin. Brecht’in oyunlarındaki gibi ironiye şaşmayan bir sınırlama koymak Bütün Bunları kelimelerle ya da eylemlerle devirmenin İyi Bir Şey olacağı anlamını içerir.

8. Komik Özgürleştirme: Devrimin başka bir türü, biçim ve gelenekleri devirmek. Geçmişteki kısıtlamalar eğlenceli bir şekilde tutukluluktan kurtulma hissi adına komik bir şekilde alttan oyulur. Hayatın, ironinin zevkleri ve özgürleştirici kapasitesini içeren eğlence çağrıları kutlanır. Ancak romantik arkadaşlar ironiyi bu kadar zorlamayın, yoksa *Tristram Shandy*’nin eğlence dolu kahkahalarından Cermen kasvetine geçebilirsiniz. Schlegel okuyun.

9. Estetik Manifesto: Özgürleştirme Kurtarıcı olarak Sanat Programına doğru belli belirsiz bir şekilde ilerler. Sanat, ironik ışığı ya Tanrının görüşünü ya da Şeytanın komikliklerini yansıtan kendisi dışında her şeyi ironik olarak görür. “Ah aşkım, gel birbirimize sadık kalalım” değil, “Ah okurum, gel beraber güzel ya da gerçek şeyler yapalım; başka hiçbir şey yapmaya değmez.” Galik mantığı uygulanan program Robbe-Grillet’in girişimlerindeki gibi, kendilerinin Sanatı dışında her görüşten arındırılmış eserlerin doğmasına neden olur. Sanatın değeri bir kez köken sorgulamasına tabi tutulduğunda 10 numaradaki gibi sonsuz kararsızlık elde edersiniz.

10. Ciddi-şaka Okşayışı: Samuel Beckett burada. Yani neresi? Hiçbir fikrim yok, hele de neden yazdığımla ilgili, neden buna yazmak diyorum, neden karakterlerim konuşuyor, neden buna

konuşmak diyorum. Tanındığı yerde (kim tarafından?), burada ya-
payalnız (nerede?) bu bile yalnızlığın saçma olduğunu anlatıyor...

“İronik eserlerin” çeşitliliğini sistematik bir hâle getirmek-
le ilgili her çabanın ne kadar faydasız olduğunu açıkça görmüş
olsak da sıradaki bölümde daha farklı bir sistem deneyeceğim.
Yarısı kadar bile uğraşmadan ironik türler listesi mesela on do-
kuza yuvarlanabilir:

11. Kendiyle Başa Çıkmanın Komik İlahlaştırılması (Max
Beerbohm)

12. Kendinden Kaçmanın Komik İlahlaştırılması (*Catch-22*)

13. Komik Teselli (Thurber’in çaresiz ve muhteşem felaket
çığırtkanı)

14. İronik Uyarı (*Cesur Yeni Dünya*, 1984)

15. Oyun (*Ada*, belki *V*; belki *Tiny Alice*)

16. Gerçek Ağıt olsa da İronik (Auden’in “W. B. Yeats’in
Anısına”sı)

17. “İmkânsız Tuhafliklara karşı Belkinin Zafer Meditas-
yonu (*Çorak Ülke*)

18. Bütün İronik İlimler Ansiklopedisi (*Finnegans Wake*)

19. Sonsuz İronik Varlığın Kutlanması. Komik Özgürleş-
tirmenin bir uzantısı, “post-modernist” zamanlarda Moder-
nizmin entelektüel endişelerinden arıtılmış bir varlık tasvirine
dönüşür. Mesela *Herzog* bizi uçurumdan alıp ötesine götürerek
boşluğun trajik değil komik olabileceğini “ispat”lar ve bizim
için Nietzsche ya da Kafka’nın söyleyebileceği herhangi bir şey
yerine hayatın şimdi ve burada yaşanabileceğini ortaya çıkarır.

Dolayısıyla Flannery O’Connor, François Mauriac ya da
W. H. Auden’in söylediği gibi giderek artan bir alttan destek-
leme döngüsüyle “Şükran Günü veya Mucizenin İronik Duası”
gibi onaylamalara geri döndük.

Konu, isteyenin sonsuza kadar her biri kendine has az ya
da çok, hantal ya da ince, kapsamlı ya da dar, kararlı ya da ka-

rarsız standartları olan ironi türü bulabilecek olması. Üzerinde çalışsaydık ki böylesi daha genel birçok eleştirel görev üzerinde çalışmaktan daha iyi olacaktır, varlığın gizemleriyle ilgili genel neredeyse her insani tavrı amaçlayan “ironik eserler” bulurduk; arındırma, affetme, suçlama, avutma, kurtarma, tarafsız düşünme, dalga geçme, birleştirme, kıskırtma, korkutma (“The Lottery” [Piyango]), vaaz verme (*Lord of the Flies* [Sineklerin Tanrısı]), kurban sunma (*Light in August* [Ağustos Işığı]). Aynı şekilde bilinen neredeyse her kalıbın yapısını bulurduk. Frye’in, Burke’ün ya da kendinize ait, hangi kalıp analizini kullanırsanız kullanın, birinin her maddeyi ironik olarak adlandırdığını bulacaksınız ve o ironi belli bir tanım altında bazı kalıplarla tasvir edilmiş, bazıları tarafından da yasaklanmış olacak. Özetle bu eserlerden çok azının, o da eğer mümkünse bir “ironi” olarak, bir türe, “ironik” türüne ait olduğu söylenebilir, en azından *Oedipus Rex* [Kral Ödip] gibi bir trajedinin “trajedi” türüne ait olduğuna candan inanıldığı anlamda.

Türleri tanımlamalarımın geçerliğinden bağımsız şekilde asıl anlatmaya çalıştığım konunun durduğunu umuyorum: Bunlardan herhangi birine uygun ironi yapma veya değerlendirmenin hiçbir kuralı diğerine tam olarak uymayacaktır.

Burada ilkiyle yakından bağlantılı üçüncü bir varsayımsal standarda güveniyoruz: Bu ironik eserin Manasızlığın Trajedisi, Uçurumun Keşfi ya da Mide Bulandırıcı Debelenme olmaya çalıştığı sonucuna varırsanız ancak ardından şu ve şu normlar bağlantılı olabilir. Ancak şu ana kadar tehdidi altında olduğumuz fırsatçılıktan hep kaçtık. Yaptığımız eserden esere topallaya topallaya gitmek değil, türleri keşfedip eserleri kendi türünün imkânlarıyla bağlantılandırmak.

Pekâlâ, daha genel bir anlamda iyi eserler yok mu? Yalnızca varsaydığım türsel uçlarda iyi olan eserler mi var? Farklı türler, farklı temel biçimler, farklı edebî türler arasında bir değerlendirme yapmanın hiç mi yolu yok? Eğer öyleyse hiçbir zaman bu eserin türünün mükemmel bir örneği olduğunu an-

cak türünün berbat, en azından diğerlerine göre daha vasıfsız olduğunu söyleyemeyecek miyiz?

D. Türlerin Karşılaştırılması

İronik türlerle ilgili yaptığım katalogu tarafsız tutmak için çabalamış olsam da her okur hem isimler hem de tanımların arasına ne kadar önyargı girdiğini fark edecektir. Kendiliğinden daha üstün olan “Manasızlığın Trajedisi”ni örneğin “Sızlanma” ile karşılaştırırken gönülsüzdüm ama “Sızlanma” da tabii ki başka zeminlerde şu veya bu manasızlık trajedilerinden üstün olabilir. Böyle yaparak daha geniş gruplandırmalar kullanan eleştirmenlerin belli bir tür içindeki eserlerin arasındaki mükemmellik farklılıklarını göz önünde bulunduracağı bir tür ayırımına dönüştürüyorum.

Geniş tür kategorilerinin kullanımıyla türler-arası değerlendirmelerin herhangi bir şekilde savunulabilir olup olmadığı sorusundan bir süre daha kaçınabiliriz. Ancak kısa bir süre için ve evrensel bir uygulamayı açıklamaya çalışırken kullandığım tür ayrımları keskinleştikçe.

Aristo’dan bu yana trajedinin epîge, komedinin kaba güldürüye, dramatik anlatım biçimlerinin söylemsel olanlara, İbsevari trajedinin Millervariye, ironiyle sonuçlanan trajedinin çözüm diye bas bas bağırان trajediye üstünlüğü hakkında bir hayli yazıldı. Bu şekilde yapılan bir sürü değerlendirme çok az neden gösterme çabasıyla, karşılaştırma yapmak ve basit bir şekilde kavramak ya da yorumlamak için gösterilen bütün çabayı batıran güncel güdünün anlaşılabilirliği kadar fazla iddialıydı. Ancak herkes aslında türlerin arasında değerlendirme yapıp mesela Elizabethvari trajedinin bir tür olarak bilim kurgu ya da müstehcen pornografiden üstün olduğunu veya *The Dunciad* gibi uzun satirik bir şiirin Pope’un şu ana kadar yazdığı en iyi beyitten daha muhteşem olduğu sonucuna varabilir.

Bu tercihlerin estetik bir duruşu falan var mı? Eleştirel mantıkla savunulabilirler mi? Bunu yapma girişimlerinin kar-

şısındaki nedenler çok belli: Bu soruları düşünmeye karar verdiğimiz anda elimizdeki esere ve kastettiği türe A ve C düzeylerinde basit bir yapısal gönderiyle bunları artık cevaplayamayız; belli bir türdeki en iyi eserin bile başka bir türün en iyisinden daha aşağıda olduğunu kanıtlamaya çalıştıkça tartışmalarımız gittikçe daha az metinsel kanıta dayanacak. Bu soruları çözmeye çalıştığımız anda kaçınılmaz olarak başka disiplinlerin alanlarına girmiş olacağız.

Kral Lear'ın kapsayıcılığı, derinliği ve trajik gücünün mesele sanatsal olarak (ya da başka bir açıdan) Pope'un, beytindeki:

Majestelerinin keklik avındaki köpeğiyim;

Yalvarırım söyleyin Efendim, siz kimin köpeğisiniz?

mükemmel özetleyişi, berraklığı ve ironik gücünden daha önemli olup olmadığına karar vermek için tartışmalarımızı hangi yöne çevirmemiz gerektiğini sorarsak cevabı kolayca görebiliriz. Her biri kendi türünde eşsiz yapıtlar olduğunu varsaydığımızda iki eseri de bilen herkesin vereceği kararı savunurken bize açık olan yalnızca dört genel istikamettir.

Sanatçının gücüyle ilgi konuşmayı sevenler doğal olarak o iki eserin, yaratıcıları için ne ifade ettiğine dönecekler. Mesela *Lear*'i yazmak için gereken yaratıcı ve yapıcı güçlerin beyti yazmak için gerekenlerden daha büyük olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum. Oyunda anıştırılan yazar yüce gönüllü, derinlikli, hassas, yaratıcı bir insan gibiyken beyitte anıştırılan en fazla zeki ve alaycıdır. Kıskançlık eğilimim olsaydı Shakespeare ve eserini Pope'tan daha çok kıskanırdım (ve elbette *The Duncaid*'in anıştırılan yazarını beytinkinden çok daha fazla kıskanırdım). Pekâlâ, o zaman insanlarla, hayal ürünü olanlarla ilgili benzer değer yargılarını nasıl tartışacağız? Birisi çıkıp değerlendirmeme karşı çıkarsa ne yapacağım? Ne tarafa dönebilirim? Aklıma tek gelen tartışmanın türüne geleneksel olarak devam eden, ya da devam etmesi gereken yere, felsefe, teoloji, psikoloji, antropoloji ya da sosyoloji bölümüne.

İkinci olarak aynısı, eserlerin yansıttığı “gerçeklik” veya “hakikat”le ilgilenen eleştirmenlere de oluyor. Uğraşacak ol-
sam da öyle kolayca Pope’un beyitiyle anıştırılan insanın ve
evreninin resminin tamamı Lear’inki kadar ilginç, kapsamlı,
gerçek ve önemli olduğunu söyleyemem. Ama yine, aynı fikir-
de değilseniz, tartışmanın gerçek zemini için nereye dönmem
gerekliyor? Belli ki yalnızca çoğunda değer yargılarının temel
olarak savunulamaz olduğu düşüncesinin bela olduğunu göre-
ceğimiz diğer disiplinlere dönebiliriz.

Üçüncü olarak izleyici ya da okurlarla ilgili konuşmayı se-
venler kendilerini her eserin etkisinin göreceli önemiyle uğra-
şırken bulacak. Ancak trajik derinliklerle duygulanmanın anlık
eğlenceden daha iyi olduğu nasıl *ispatlanabilir*?

Son olarak tarihî eleştirmenler Lear’in bütün tarihî pers-
pektiflerden bakılınca beyitten, hepi topu bir tane olan beytin
tarihi, daha anlamlı olduğunu göstermek isteyebilirler. Ama
yine iddialarını ispatlamak için, ne tür olursa olsun, “özellikle
edebî” standartları kullanamayacaklardır.

Nereye dönersek dönelim, kimilerinin mantıklı bir şekilde
tartışamayacağını söylediği ve herkesin “edebî eleştiri”ye özel
olmadığı üzerine hemfikir olduğu değer teorisi sorunlarını ko-
nuşmaya başlıyoruz.

Bu tür endişe ve sınırlamalara başkaldıracaksak, bence kal-
dırmak zorundayız, bireysel eserlerin koruyucu sınırları ya da
dikkatle tanımlanmış özel biçimlerin içinde kaldığımızdakinden
daha çok tehlikeyle karşılaşırız. En bariz olanı edebî bir türün
önemine karar verirken kullandığı genel kriterleri kabul etti-
ğimizde elimizdeki türe aslında uymayan eserlere uygulamak
için fena hâlde baştan çıkmamız ya da (aşağı yukarı aynı şey
olsa da) hayranı olduğumuz türden mümkün olduğunca çok
örnek toplamak için baştan çıkmamızdır. Mesela sınıflandırma
kriterlerimizin bir insanın ironik sözü fikrinden ya da “ironik”
Amerikan deneyiminde örnekle açıklanan insanın doğası fik-

rinden geldiğini varsaymak. İnsanın durumu ya da Amerikan deneyimi ile ilgili hakikat olduğunu düşündüğümüzü tümüyle az ya da çok yansıtan çok çeşitli önemli eserler keşfedip Amerikan romanları; *The American Adam* [Amerikalı Adam], *Radical Innocence* [Kökten Masum], *Love and Death* [Aşk ve Ölüm], *The Landscape of Nightmare* [Kâbus Manzarası], *The Dungeon and the Heart* [Zindan ve Kalp] ya da *The Eternal Adam* [Sonsuz Adam] and *The New World* [Yeni Dünya] üzerine yazımızı yazarız. Ve doğal olarak gittikçe daha fazla örnek bulmanın cazibesine kapılırız, ne pahasına olursa olsun. Kalıba neredeyse tam uyan eserler bulduğumuzda kalıba uymasının eserin sanatsal bir başarısızlığı ya da eşit düzeyde geçerli başka bir kalıbın gereğini yerine getirmek olup olmadığını bilmek zordur.¹⁴

Bu tehlikeye karşı durulabilir ancak ikinciye karşı yalnızca dayanılabilir. Genel değerlerimizi savunmaya çalışma seviyesine geçtiğimiz zaman belli bir değerlendirmeyi desteklemede neyin daha ikna edici veya hatta bağlantılı bir iddia olacağına karar vermek her zaman daha zor olacaktır. Mesela insan ruhunun daha yüksek kavrayışlarına sadık olduğunu söylediğimiz bir eserin aynı oranda iyi yazılmış bir eserle karşılaştırdığımızda ikincisinin bir yalana sadık olduğunu söylemek zorunda olduğumuza kendimizi nasıl ikna ediyoruz? Aniden çoğumuzun başa çıkma konusunda “eğitilmediği” ihtilaflara düşüyoruz, büyük filozoflarda bulduğumuz ama kimi modern filozofların anlamsız olarak reddettiği türden yüzleşme gerektiren ihtilaflar. Mesela son birkaç on yıldır hararetli ironi açıklamalarımızın ardındaki bugünün çoğu üzerinde tekrar düşünülmeyen dinî ve metafiziksel düşüncelerimizden gelir: Evrenle ilgili genel ve insanın evrende nasıl tamamen yalnız, yuvasından veya yolundan sapmış olduğuyla ilgili inançlar; yazarların ve okurların kapsayıcılığın, gerçekliğin karmaşıklıklarına uygunluğun, absürtlü-

¹⁴ Örnekler için bk. *Kurmacanın Retoriği*.

ğün üstündeki samimiyetin, gizemin üstündeki tevazunun ya da kaçınılmaz felaketin üstündeki iyi mizah, öfke ya da *angst*'in değerine dair inançlarla ilgili olarak nasıl davranması gerektiği.

Bu dördüncü düzeydeki bütün eserlerde bu inançlardan biri özellikle önemli. Modern insan hiçbir “durum”dan “vazife” çıkarılamayacağı ve bilginin yalnızca gerçekler dünyasından temin edilebileceği anlamına gelen gerçekler ve değerlerin keskin bir şekilde ayrı olduğu düşüncesini geliştirdikten sonra değerler dünyası kendi başının çaresine bakma zorunda bırakılmıştır. Değerlere inanılabilir, değerler ileri sürülebilir, vaaz edilebilir ve uğurlarına ölünebilir ama rasyonel iddiayla savunulamazlar. Böyle, kimse kendini değer biçmekten alamadığı için kaçınılmaz olarak “ironik” bir dünyada bir eleştirmenin eleştirel sabitleri (B düzeyi), nihai endişeleri için sağlam iddialar geliştirmeye çalışması boşunadır, mutlak “vazife”leri işe karıştırdığı ve dolayısıyla kendileriyle ilgili bilgi net bir şekilde imkânsız olduğu için bariz değer terimleridirler. Bir eleştirmen mantık adına mesela, bütün iyi edebiyatın bu veya şu durumda ironik olması gerektiği, ahenkli olması gerektiği, bir şekilde etkilerini düzgün bir okura ulaştırması gerektiği ya da yazarının en derin duygularını samimiyetle açıklaması gerektiği inancıyla ilgili ispatı için nereye gidebilir? Hepimize öğretilenlerden en düzgün iki tanesi eleştirmeni tamamen yalanlıyor. A ve C düzeylerindeki işlevsel eleştiride kullanabileceğimiz türden tümdengelimci ya da varsayımsal kanıt bulamıyor, bu değerler tanımları gereği nihai, evrensel ve dolayısıyla başka bir şeyden çıkarılmış değildirler. Ancak diğer yanda tam olarak olgusal bir gözleme dayanarak tümevarımcı olarak nitelenemezler çünkü hiçbir değer salt gerçeklerden çıkarılamaz. Bir laboratuvar deneyi yapabilirsek ki mümkün değil ya da gelmiş geçmiş en iyi anketi geliştiresek de sonuçlar şu veya bu niteliğin evrensel olarak arzulandığını gösteremezdi.

Modern Dogma and the Rhetoric of Assent'te [Modern Dogma ve Rızanın Retoriği] yazdığım gibi son zamanlarda çeşitli alanlardaki insanlar bu imkânsız kısıtlamaya isyan ediyorlar.

Gerçek ve değer farklı yöntemlerle yeniden birleştiriliyor. İddiaları buraya alamayacağım ancak son beş veya on yılda (içinde bulunduğumuz yüzyılın çekirdeği yerine) gerçekler ve değerler konusunda yazılanlara çabucak bir göz atan herkes bağıllık ve değerlerin doğuştan mantıkdışı, kavramsal olmayan ve bu yüzden mantık mahkemelerinde savunulamaz olduğu dogmasının çöktüğünü görecektir.¹⁵

Bir retorisyen için bu son kaymaların hiçbiri aşırı şaşırtıcı değildir çünkü retorik her zaman değerleri gerçekler dünyasına yerleştirmenin bir yolunu bulmuştur. Bir kez daha bu kitabın başından beri alttan alta işleyen, bütün edebiyatın talebi olarak değil de bir kez olsun başarıya ulaşmış bir sabit olan bir değeri ele alalım: 1. sayfadan bu yana ironik iletişimin başarıya ulaşmasının kendi başına zahmete değer bir şey olduğunu düşündüm. Şeylere modern bakış açısında bilim ya da mantık mahkemelerinde ispatlanamaz olan bu varsayım retorik mahkemelerinde layıkıyla sınavdan geçirilebilir; gerçek şu ki siz ve ben istisnasız bir şekilde deneyimlerimizden böyle bir şeye değer verdiğimiz biliyoruz. Arayıp buluyoruz, üzerinde çalışıyoruz ve bilgin de olsa hendek kazıcısı da diğerlerinin de aynısını yaptığını biliyoruz. Bunu beceremeyenlerin fakirleşmesine üzülmüyoruz. Konvansiyonlarımıza batı geleneğinden ve ironik iletişim üzerinde durmuş diğer bütün kültürlerden¹⁶ gelen nesillerin konvansiyonlarını eklediğimizde ortada orijinal bir değer olduğu sonucuna varmak için gereken hayret verici “uzmanlar” fikir birliğine ulaşırız. Diğer tarafta gerçek uzmanlar olmadığını yani ironi sanki bütün türlerin en çok sakınılması gerekeniymiş gibi davranmaya ve konuşmaya yetkili görülebilecek büyük yazarlar ve okurlar olmadığını fark ettiğimizde inancımız güçlenir. (Yaşlı

¹⁵ Yüzlerce kaynak arasından bk. *Journal of Value Inquiry* (1967-). Ayrıca bk. yukarıdaki 3. kısım ve 9. dipnot.

¹⁶ bk. s. 60, dipnot 24, s. 72, dipnot 4. Geleneğimizde değer İncil ve Homeros (C. M. Bowra, *Tradition and Design in the Iliad*'da “Homeros ne ironiden ne de abartmaktan anlar” derken [Oxford, 1930, s. 240] net bir şekilde çok özel bir tanım yapmaktadır) ile başlar.

Tolstoy bile, Batı edebiyatının ironilerini insanları birbirinden ayırdığı için eleştirdikten sonra “How Much Land Does a Man Need” [Bir Adamın Ne Kadar Toprağa İhtiyacı Olur] gibi ironik hikâyeler anlatmaya devam etti) Böylesi bir fikir birliğiyle aksini ispatlama yükü kuşkusuz genel olarak ironiyi eleştirecek eleştirmenin omuzlarına yüklenir.

Ama şimdi bütün iyi edebiyatın ya da en iyi edebiyatın ironik olduğu gibi bir öneriye geçip buradaki farklılığı ele alalım. Fikir birliğimiz birden dağılır ve ihtilaf bataklığına düşeriz. Çokça ironi yapan ve ironiye anlam katan ve dolayısıyla bir anlamda uzman olarak nitelenebilecek nice kadın veya erkeğin gemiyi aniden terk etmesiyle bu sabite inancımız azalmak zorunda kalır.

Bu, net bir fikir birliğimiz olduğu zamanlar dışında değerlerle ilgili ihtilafı çözmemizin imkânı yok anlamına mı geliyor? Hiç de değil. Her şey bir yana bir kere, çoğu sabit aslında nihai değildir; daha çok fikir birliği bulunabilecek hayat ve sanat hakkında daha geniş veya derin genellemelerle ilişkilendirilebilirler. Aslında ironiyle ilgili evrensel bir kriter olarak gördüğüm her iddia edebiyatta yansıtılması gereken “şeylerin doğası” ile ilgili bir tür iddiayla bağlantılıdır. George Palante “İroninin metafiziksel ilkesi... yapısal çelişkilerimizde ve ayrıca evrenin veya Tanrının çelişkilerinde ikamet eder.” der. “İronik tutum şeylerin içinde temel bir çelişki yani mantığımızın bakış açısından asıl ve telafisiz bir absürtlük olduğuna işaret eder.”¹⁷ Tartışma bu hamleyle işleri hiç de kolaylaştırmayan metafiziğe geri sıçrar ancak tartışmaya farklı bir soluk getirir: “Edebiyat... zorundadır çünkü evren...” Bu, evrensel ironi talebine onda olmayan bir inandırıcılık katar: Daha önce metafiziğe kafa yoran herkes evrenin en azından bazı zamanlar “şunun gibi hissettirdiği”nde hemfikir olacağı için, en dindar insanların bile “mantığımızı bakış açısından” evrenin genelde çelişki dolu olduğunda hemfikir

¹⁷ “L’ironie: étude psychologique”, *Revue philosophique de la France et de l’étranger*, Şubat 1906, s. 153; alıntılan Muecke tarafından *Compass of Irony*, s. 120, kendi çevirisi.

olacağı için ispat yükü evrensel standardı sorgulamak isteyen benim gibi insanların omzuna geri yüklenecektir.

Cevap verirken gidebileceğim iki yön var, ya evrenin tam olarak öyle bir şey olmadığını iddia etmek (konuyla saatlerce ve günlerce ilgilenmeye gönüllü olanlar arasında felsefi bir soruşturma gerektirecektir) ya da gerideki aslında hangi tür edebiyattan zevk alıp hangilerine hayranlık duyduğumuzla ilgili deneysel bilgiyi vurgulamak. Burası sanırım Cleanth Brooks tarafından geliştirilen kendi kendini ispatlama biçimi dışında, evrensel bir değer olarak ironi tartışmasının artık terk edilmesi gereken yer. Aslında ironik alttan oymalar olmaksızın samimi değerler öne süren birçok eseri selamladık ve hâlâ selamlıyoruz. Keats'in "Ode to Melancholy"sindeki [Melankoliye Övgü] şairin şiiri yazdığı sırada o nergislerin artık çoktan öldüğü ve yarın da kendisinin öleceği geleneksel melankoli gerçeğiyle bariz bir keyifle alttan oyulduğu gibi konuyu değiştirmeyi bilseydi Wordsworth'ün "I Wandered Lonely as a Cloud"u [Bir Bulut Gibi Başboş Dolandım] daha iyi bir şiir olur muydu? Burn'ün "Green Grow the Rashes O"suna [Yeşerir Telaşlılar*] yeni bir son yazılsaydı daha iyi mi olurdu?

Yaşlı Doğa yemin ediyor, tatlı sevgililer

En soylu işlerini sınıflandırıyor, O;

Çırağı yapmadı o uğraştı adamlarla,

Ondan sonra kadınları yaptı, O.

gibi bir doğrulamadan,

Ve hâlâ senin kadar iyi biliyorum,

Kadınları yapmak bir hataydı, O.

mısralarına ya da;

Aşk bir eğlencedir, geçer, O.

dizesine giden hızla bükülen bir kayma ile. Zor olsa da iki şiirin de sonları dışında aynı kalacak şekilde rastgele bir örnekleme

* Çok eski bir kilise şarkısı. (ç.n.)

olarak değerlendirme için eleştirmenlere verilseydi çoğu tarafından ironik şiir seçileceğine garanti veriyorum.¹⁸

Formüldeki temel doğrulamalara karşı işleyen bazı güçlerin kavranışını kapsamayan herhangi bir uzunluk ve özellikte eser düşünülemediği doğrudur. Tek iddia her *Kayıp Cennet'in* kötüyü olduğu hâliyle çizmesi, her *İlahi Komedya'nın* kendi *Inferno'sunu* içermesi, her *Herzog'un* kahramanının bir şekilde üstesinden geldiği modernist sorunun hakkını vermesi olsaydı o zaman sıkıntımız kalmazdı: Okuma işinin basit bir ilkesi gereği hiçbir eserde birkaç satırdan fazla devam eden çatışma olmaz. Bir eleştirmenin ironiden kastı buysa, bazılarının ki kesin öyle, o zaman bir tartışma yoktur. Ancak bazen kastedilen gerçekten büyük her eserin her potansiyel doğrulamanın sonuçta ironiyi zedeleyebileceği şekilde tasvir etmesi gerektiği; ve iddia bu olduğu sürece tek söyleyebileceğimiz varsa birkaç okurun bunu aynı şekilde gördüğüdür; hepimiz geniş bir aralıktaki sağlam doğrulamaları yapılandırıyor ve paylaşıyoruz. Azimli bir ironi aycısı tabii ki Şeytan'ı *Paradise Lost'un* [Kayıp Cennet] kahramanı yapabilir, Dante'yi *Paradiso'da* bir ironiste çevirebilir, Esther Summerson'u sonunda kavuştuğu mutlulukla tasvir ederken Dickens'ı bir satirist olarak gösterebilir, George Eliot'ın Dorothea'sının Casaubon'a karşı sorumluluğunu yerine getirirkenki endişelerinin gülünç olduğunu ispatlayabilir. Dostoyevski, Kierkegaard ve rastgele başka herhangi bir Hristiyanın ciddi olamadığını "göstermek" zordur.¹⁹ Bu şe-

¹⁸ Bunu on beş lisans öğrencisi üzerinde denememe rağmen öngördüğüm kadar (çoğunluk) ironist bulamadım, üçte birinin ironik versiyonu seçtiğini buldum ve neden olarak ironiyi gösterdiler.

¹⁹ Dostoyevski'nin Hristiyan açıklamalarında özellikle de Grand Inquisitor bölümünde, modernist ironilerindeki kadar ciddi olamadığı ile ilgili tipik bir tartışma için bk. Vasily Rozanov, *Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor*, çevirmen Spencer E. Roberts (Baltimore, 1971). Jean Malaquais Kierkegaard'ın dönüşünün gerçek olmadığı tezini bulur; düşüncesinin tek orijinal yanı, tersini göstermeye çalışsa da Hristiyan gelenekleri reddetmesi ve geleneksel Tanrıya isyan etmesiydi (*Søren Kierkegaard: Foi et paradoxe* [Paris, 1971]).

kilde, ama yalnızca bu şekilde, iddia evrensel ironi kendi kendini ispatlar. Böyle bir doğaçlamanın sağlam kaynaklarından biri Charles I. Glicksberg'dür. İronik vizyonun bizden anlamsız bir boşlukta yaşadığımızı kabul etmemizi gerektirdiğini söyler: Böyle bir kabullenme alışılmışın dışında "modern", "zoraki tınılı" bir kahkaha, "ironinin evrensel dili" olan bir trajik ve komik birleşimi ortaya çıkarır.²⁰ Yine de "anlamsız dünyası"nda genel görüşlerinin tersine anlamlara bağlı standartları neşeyle kucaklayabiliyor: "Hardy asla cırtlak alaycı ya da kınayıcı değil, dokunaklı ve şefkatli bir ironi dile getirir" (s. 99).

Bay Glicksberg böylece dokunaklılık ve şefkatin değerini değersiz evrene geri getirir. Ve bu çabasıyla aslında reddettiği şeylerle çelişen bir şeyler söylemek için bir kitap yazar.

Bunların hiçbirisi türe özgü hatlar üstünde değerlendirme yapmayla ilgili söylenebileceklerin yalnızca başlangıcından fazlası değildir. Ancak umuyorum ki ikiz, değerlendirme her zaman anlamsız olduğu ve ironik türlerin her zaman üstün olduğu, dogmalarda gerçek bir şüphe uyandırmaya yeterlidir. Wittgenstein'in bir keresinde hakkında konuşamayacağımızı söylediği şey hakkında konuşulabileceği düşüncesinin peşine düşmenin birçok kullanışlı yolu olduğuna inanıyorum.²¹ Retoriksel yöntem birinin "bir" ve "biz" gibi kelimelerle ne demek istediğini dikkatle araştırmaktır. "Biz" değerler hakkında konuşuyorsak, biz kimiz? Retoriksel doğrulama sonuçta retorisyenlerin doğrulanmasına dönüşecektir.

BİR NORM KAYNAĞI OLARAK RETORİKSEL BULUŞMA

Şimdilerde popüler olmasa da kimsenin kaçamadığı, değerlerin bilirkişilerce bulunup belirlendiği düşüncesi bazı bilirkişilerin işinde diğerlerinden daha iyi olduğu düşüncesini

²⁰ Glicksberg, *Ironie Vision*, s. 35. bk. Norman Knox, "On the Classification of Ironies," *Modern Philology* 70 (Ağustos 1972): özellikle ss. 59-62.

²¹ "Hakkında konuşamayacağımız şeyle ilgili susma hakkımızı kullanmalıyız", *Tractatus logico-philosophicus*'un sonundaki önerme.

de beraberinde getirir. Defalarca “Aslında şunu şunu okudumuz zaman şunu şunu yapar ya da şunu şunu düşünür ve şunu şunu hissederiz. Sonuçlarımızı karşılaştırarak başkalarını ‘uzman’ olarak niteleyen biz okurlar bu eylemlere, düşüncelere ve duygulara değer biçeriz ve bu değer biçme bu değeri bizim için belirler.” gibi bir şey söylemek zorunda kalıyordum. Geleneksel metafiziksel bağları kesmenin bir yolu olan şu dairesel danslar teorisi kesinlikle tartışmalıdır. Ancak sabitleşmiş sorunlara dogmatik çözüm olarak değil de değer sorunlarıyla ilgili yalnızca “yeterince güvenilir”i bulmanın bir yolu olarak alındığında kullanışlı olabilir.

Hume’un, zevkin standardı hakkında yazdığı meşhur makalesinin izinden gidiyor ve soruyoruz: Eleştirel normları belirleyen kusursuzluk örneği kimdir? Bazen kendimi bu işe layık görüyormuş gibi konuşsam da ironiyle böyle yaka yakaya boğuşan herkes kendi yanılma payından haberdardır. Retoriksel yol insanın en iyi yargıcının kendisi olduğu düşüncesini mümkün en sert şekilde sorgular. “Bana iyi görünüyorsa iyidir.” bakışını sorgular. “Kendi kişisel görüşüm”ün sınırlı olduğunu görmemi ister. Ama aynı zamanda kendimde ve başkalarındaki verili bir eserin sahip olduğu niteliklere karşı doğal memnuniyet ve hayranlıkla tepki verme kapasitesini görmemem olanak veriyor, geçici veya kalıcı bir sakatlık engellemedikçe. Hepimiz kendi içimizde hem yanılığa düşme durumunu hem de uzmanlık geliştirme durumunu tanıyoruz ve böylece hem bazı okumaların diğerlerinden iyi olduğu hem de her birimizin tam uyanıklık ve hassasiyet standardından uzağa düşmeye meyilli olduğumuz düşüncesinin tümüyle mantıklı zeminlerini paylaşıyoruz.

Hume’un burada söyleyebileceği gibi, bazı kararlı ironiler, insan zihninin kendine has doğası yüzünden onları yeniden kurgulamaya yetkili insanları memnun etme kapasitesine sahiptir. Diğerleri memnun olmayacak ve “bütün o çeşitliliğin ve [ironideki] tat şımarıklığının ortasında belli genel takdir etme

ve ayıplama ilkeleri vardır.”²² Sorun o zaman kendi ritmi olan zihinle “doğal” bir bağlantısı olmak üzere tasarlanmış bir şeye karşı gösterdiğimiz temsilî tepkimizi belirsizleştirecek kusurları tespit etmeye dönüşüyor. Hume’un da söylemeye çalıştığı gibi hiçbirimiz her durumda “uzman” olmayı beklemiyoruz; zaman, mekân ve kişisel sınırlarla ilgili kazaların “insan doğasının ortak hassasiyetleri”ni temsil etmemize engel olacak. “Zihnin bu ince duyguları çok hassas ve narin bir yapıya sahiptir ve olanak ve tam bir kesinlikle oynaması için genel ve yerleşik ilkelere uygun şekilde birçok olumlu koşulun kesişmesini gerektirirler. En küçük dışsal engel ya da en küçük içsel düzensizlik huzursuzluk çıkaracaktır” (8. paragraf).

BEŞ KÖSTEKLEYİCİ ENGEL

Şu ana kadar söylenenlerle kastedilen “dışsal engeller” ve “içsel düzensizlikler”in Hume’unki gibi kısa bir listesini yapmanın bir faydası olmalı.²³ Böyle bir liste, üzerinde konuştuğumuz yargılar bir açıdan “öznel” olmasına rağmen Hume’un da dediği gibi “gerçekle ilgili sorunlardır, duygularla ilgili değil. İronilerle ilgili güvenilir bir tat alma yeteneği bahşedilmiş özel biri” sık sık tartışma konusu olabilir “ancak böyle bir karakterin değerli ve saygıdeğer olduğunda tüm insanlık hemfikirdir” (12. paragraftan sona kadar).

Benimkinde de diğerlerinininkilerde de her birinin alt çeşitleri olan beş temel engel vardır: Cehalet, Dikkat Eksikliği, Önyargı, Uygulama Eksikliği, Duygusal Yetersizlik.

Cehalet

İroni okumalarında neyin faydalı olabileceğini düşündüğümüzde kimse pek bir şey bilmiyordur.

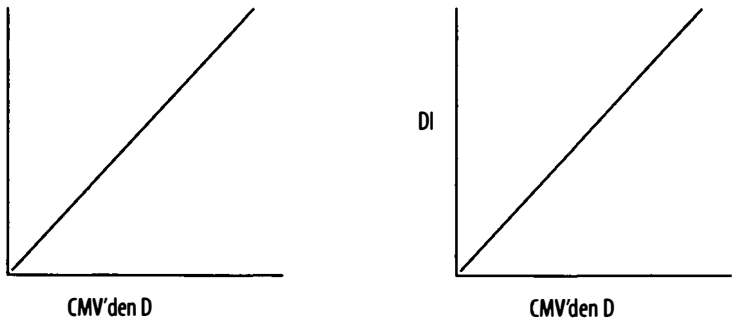
²² “Of the Standard and Taste”te (1756) alıntılanıp yeniden yorumlandı, 10. paragraf.

²³ Ayrıca bk. I. A. Richards, *Practical Criticism* (Londra, 1929), ss. 13-18: “The Ten Difficulties of Criticism”.

Köstekleyici cehalet herhangi bir şey hakkında olabileceği için yeni bir *Roget's Thesaurus* [Roget'in Eşanlamlılar Sözlüğü] baskısıyla sonuçlanacak bir sınıflandırmaya başlamanın bir anlamı yok. Kimse bir seferde bütün yönleriyle cehaleti ortadan kaldırmaya çalışamaz; bu yüzden bu, kusurların en büyük ve en belalisından hiçbir özel teşvik edici söz ya da sanat ortaya çıkamaz.

Neyse ki genelde bize zorluk çıkarabilecek özel cehalet türleriyle ilgili ipuçları verilir. Bildiğim “inanılmaz” yanlış okumaların çoğu zeki okurların yabancı olduğu bir zemine aşırı güvenle gitme cüreti gösterdiği zaman yaşanır. Burada, hiçbir kesinlik sunmadığını söylediğim bölgede aslında muntazam ve kesin bir yasa işliyor: eser benim bölgemden (yüzyılım, ülkem, ailem, mesleğim, kilisem, kulübüm, neslim) ne kadar uzaksa belli bir okuma döneminde o kadar çok hata yapıyorum.

Bunu bilimsel olarak da açıklayabiliriz. Lisans öğrencim Gertrude Impersney 273 ünlü yanlış anlama vakasında, hikâyenin aşamalarıyla ilgili hatalar (E) ve kurbanın kültürel muhitiyle (CMV) ironistin kültürel muhitinin (D) uzaklığının (D) yanlış anlamının ne kadar sürdüğü (DI) ile karşılaştırması üzerinde çalıştı. Bulduğu sonuçlar 4. şekildeki “düz çizgi eğrileri”ni verdiğinde ikimiz de memnun olduk.



Şekil-4

Bu yasadan öğrenilecek en açık ders çıkarımlarımdaki kesinliğin “ev”den uzaklığımın tersi olması gerektiği, evden uzak-tayken çıkarım yapmak zorundaysam (sık sık öyle olması gerekiyor) esas bilgiyi edinmek için gösterdiğim özel çabalar mesafeyle doğrudan orantılı olmak zorundadır. Yönetim kurulu üyeleri yer altı basınına veya resmî öğrenci gazetesine bile gitmeden önce kara mayını uzmanlarını önden göndermeli; Swift uzmanları bazı ev ödevlerini yapana kadar Konfüçyüs’ün sözleriyle ilgili yorum yapmak için kendilerini tutarak doğrusunu yapacaklardır.

Dikkat Eksikliği

Her gün istilasına uğradığımız kelimelere tam olarak odaklanamamak çok önemli değildir; hatta istiladan sağ çıkmak için belli bir oranda kayıtsızlık gerekli olabilir. Bir yandan televizyonda beyzbol maçı izlerken günlük gazetenin çoğu sayfası müthiş bir hızla okunabilir. Ama sonra Art Buchwald’ın günlük ironilerine ya da daha tehlikelisi Russell Baker’ın bir gün ironik, bir gün düz anlamlı, bir gün karışık köşesine gelinir, ahlaken uyarılmış ve zihinsel olarak uyuşmuş vaziyette editöre kendisinin de eleştirdiği konumdaki ironisti eleştiren hiddetli bir mektup yazılır. Bu, uyukladığı için insanları cezalandırarak uyandıran ironinin meziyeti, belki de en yüce ahlaki gerekçesidir.

Bayan Impersney şu anda sonuçlarını burada da görüp görmeyeceği üzerine çalışmalar yürütüyor olsa da “dikkat” durumunda bu cehaleti ve evden uzaklığı kapsayan kadar genel olarak uygulanabilecek bir yasa bilmiyorum. Kimse daima uyanık kalamaz ancak istenen de bir anlamda daimî bir uyanıklık. Bütün bunlar hakkında “Uyan” diye bağırımdan başka tek söyleyebileceğimiz aldığımız sonuçlara güvenimizi, gösterdiğimizi bildiğimizi uyanıklık düzeyine kadar düşürmektir. Hume’un söylediği gibi “Ne ateşi olan biri damağının tatlarla ilgili karar verebilecek durumda olduğunu üsteler ne de benzer şekilde sarılık olmuş biri renklerle ilgili hüküm verebilirmiş gibi yapabilir. İkisinde de kesin ve kusurlu bir durum var ve

ilkinin tek başına bize standart bir tat ve duygu verebileceği varsayılabilir” (12. paragraf). Bu şu anlama geliyor, diğer okurların uyanıklığını (diğer niteliklerinin yanında) da değer biçmenin riskli sanatına kazandırmak zorundayız: Yapmam gereken konuyu en dikkatle ele alanların dikkatlerini daha çok dikkate almak.

Önyargı

Her an sinir krizi geçirmeden hayatta kalmak isteyen biri için faydalı ve aslında kaçınılmaz olan bu öneri kimseyi kendi kesin inançlarına uymayan ironilerle yaşadığı sıkıntılardan koruyamaz. I. A. Richards’ın “dogmatik tutunma” dediği şey beni normlarımı ihlal eden ironik olmayan bir şiiri anlayıp ondan keyif almaktan alıkoyabilir ama aynı zamanda anıştırılan yazarın normları yüzeyde onları ihlal edenden daha az makul görüldüğünde ironi çıkarımında bulunmama da engel olurlar. Samuel Butler’ın sahte isimle yazdığı *The Fair Haven for the Just*’ın²⁴ [Adil Olana Adil Cennet] tuzağına düşen okurlar Hristiyanlıkta mucizelerin lehine ve “yüksek eleştiri”nin aleyhinde önyargıları yüzünden kurban edilmişlerdir: büyük ihtimalle inançsızlara karşı Hristiyanlığı savunmanın aslında bir inançsızın Hristiyan mucizelerini eleştirmesi olabileceğine inanmamışlardır.

1970’te bir öğretim görevlisi bir okul dergisinde birinci sınıf öğrencisiymiş gibi ironik bir devrim çağrısı yayımladı, yazısını bir sürü ahmaklık, mantıksızlık ve hassasiyetle doldurmuş, kendi başına “bu yazı bazı görüşlerimi benden daha iyi açıklıyor” gibi bir ifadedeki satirik noktayı çıkarabilecek “herkes” için yeterince uzun ve absürt bir liste oluşturan, yani kendi absürtlüğünü eleştiren bir yazı yazmıştı. Ancak eleştirdiği şey yüzünden öğretmeni eleştiren birçok okur tarafından düz anlamıyla ele alındı. Büyük olasılıkla bir öğretmenin söyleyebileceği muhtemel şeylerle ilgili imaj yazının gösterdiği ahmak

²⁴ Londra, 1873.

ve içten tutarsız genellemelerle onaylanmış oldu. Ve şüphesiz, tutkuyla savundukları inançlara karşı görünürdeki saldırı, şöyle bir bitişteki gaye onları kör etmişti:

... birisi Sistem tarafından yozlaştığında artık yozlaşamaz. İnsanlar baskıcı... (tutucu, kuralcı ve domuz kafalı) oldukça bizim yıkmak istediğimiz sisteme dönüşürler, artık gerçekten özgür bireyler değil, yaşamayı bile haketmeyen bir çeşit aşağılık iğrenç yaratık oldukları objektif bir gerçek sanırım. Ve bu yüzden onlarla başatmenin tek yolu: DOMUZLARA ÖLÜM!

Sonuç olarak... herkesin muhtemelen benimle aynı fikirde olmayacağının farkındayım. Ancak genel olarak söylemeye çalıştığımı düşündüğüm şeyin doğru olduğuna yürekten inanıyorum.²⁵

Yargılarımızın aslında savunmak istediğimiz veya savunabileceğimizi inançlar olduğu için bunları kaldırmak için yapabileceğimiz bir şey olmadığı gibi buna gerek de yok. Herhangi bir yönetici ya da yönetim kurulu üyesi kendine “Şimdi bakalım: bu parçanın detaylarındaki ‘öğretmen’in hangi düşüncesi daha anlamlı geliyor, gözü dönmüş köktenci bir öğretmen mi, mantıksızlığa karşı mantığı savunan öğretmen mi?” Hiçbir eğitimli insanın düşüncesine uyabilecek üçüncü bir detay olmadığı için, devrimci ya da değil, ikinci hipotez daha önce denendiği için öne geçecektir. Olay insanın kendi varsayımlarına büyük bir şüpheyile yaklaşma ve alternatifleri denerken büyük bir esneklik alışkanlığı geliştirmesi. Bu zihinsel alışkanlıklar olmadıkça, kitaptaki normlar okurunkileri ihlal ettiğinde yüksek algılama yeteneği olan eğitimli bir zihin bile kolayca yoldan çıkabilir.

Önyargının her değer ekseninde işleyebildiğini söylemeye gerek yok; iyi bir edebî biçim veya tekniğin ne olması gerektiği ile ilgili sabit düşünceler nelerin bir insanı iyi yapacağı ile

²⁵ Earlham Post, 7 Mart 1970.

ilgili düşünceler kadar engelleyicidir (I. A Richards'ın "teknik önvarsayımlar" ve "genel eleştirel peşin hükümler"ine bakınız).

Her okur bir miktar önyargı yükü taşıdığı için, aslında hiçbir şeyi bunlara bel bağlamadan okuyamadığı için kimse kendini "açık zihin"le okumaya bırakamaz. Ancak "önyargı" kelimesi okurun ilgili retoriksel cemaatin paylaştığı veya paylaşabileceği peşin hükümlerden farklı olanı ayırt edebildiği bir değer yargısını da içerir. Peşin hükümlerimizin çoğu tamamen bize özeldir, kişiye özel deneyim belleğinde yer aldıkları için Richards'ın "belleksel bağlantısızlıklar" dediği şeye varır. Üzerinde biraz düşünerek bu özgünlüklerin zararları belli bir düzeye kadar kontrol edilebilir: "X hakkındaki esprilerle ilgili olarak çok iyi bir yargıç sayılmam çünkü çocukken bir tanesinden çok korkmuştum." Ancak gerçek koruyucu kalkan yine, özellikle niteliksiz görünmeyen başka okurlarınkiyle karşılaştırana kadar insanın kendisi ve tepkileriyle ilgili sağlıklı kararsızlıklarıdır. En ağır duygusal yükü taşıyan önyargıların en yıkıcısı olduğunu söylemeye bile gerek yok. Herkesin bildiği gibi kutsal nesnelere fazla yaklaşan ironilerin yanlış okunma olasılığı çok yüksektir.

Uygulama Eksikliği

Türlerin gelenekleri ile ilgili söylediğim her şey ne kadar özenli, önyargısız ya da akıllıca olursa olsun gelenekleri tanımayanların ironileri yanlış okuyacağı anlamına gelir. Burada türleri tanıma donanımlarımızın da en azından birkaçının içkin olup olmadığı ile ilgili tartışmayı sona erdirmeye çalışmıyoruz. Bu donanımı ima ettiğimden daha genel bir düzeyde tanımlarsak, mesela bir "sonuçta ortaya artışı, zıtlık, karşılaştırma, denge, tekrar, ifşa, tersine çevirme, küçültme, yayma, büyütme, seri bağlama vb. çıkaran ana fikir düzenlemeleri" fark etme kapasitesi olarak ele aldığımızda listeyi ödünç aldığım Kenneth Burke'ün belli "insanın üreme hücrelerinin doğasında... zihninin doğuştan gelen biçimlerinde olduğu söylenebilecek idrak etme

potansiyelleri”miz²⁶ olduğunu söylemekte oldukça haklı olduğunu söyleyebilirim. Ancak bu durumda bile, bir anlamda en azından bazı temel biçimler için soya özgü, doğuştan gelen bir kapasitemiz olduğuna dair çok sağlam olmayan bir inancı buna eklesen bile bin bir çeşit ironiyle karşılaşmadıkça karmaşık ve gelişmiş ironiler karşısında çaresizizdir. Karmaşık ironileri çocuklar üzerinde kullanmak sadistliktir çünkü en zeki çocuk bile ironiyi yorumlamasını sağlayacak deneyimden yoksundur ve bu, yukarıda bahsettiğimiz anlamıyla yalnızca “cehalet” değildir. Bazı insanların ironik davete icabet edebilmek için gereken eşiğin altında zihinsel donanım ile doğduğu acı gerçeğini de kabul etmek zorundayız. Yine de eşik bir hayli düşük olmalı çünkü beklenti şekli geliştirebilen ve ardından bunun asılsız çıkıp tasarımı ihlal edilen herkes ironiyi fark edebilir. Baba iki yaşındaki çocuğuna “Seni yiyeceğim” der ve çocuk keyifle güler, aynı şeyi bir yabancı söyler ve çocuk ya üzülür ya da gözyaşlarına boğulur.

Bizimki gibi ironinin çok olduğu bir çağda herkesin en azından bu engeli aştığını düşünebiliriz. Ama eğer kararsız ironilerin matlaştırmacı etkisi hakkında haklıysam çok sayıda yorumlanamayan ironi hiç ironi deneyimi sağlamadığı için aynı etkiye sahiptir. Özetle her yerde ironi gören biri neredeyse hiç ironi görmemiş ya da çok az görmüş biri kadar yetersizdir. Önemli olan deneyimin niteliğidir.

Duygusal Yetersizlik

Bazı okurlara saldırgan bir şekilde elitist gelecek bu listedeki en saldırgan kusur sonuncusu olacaktır. Ancak gerçek şu ki bazı okurlar kendilerini duygularını açığa vuracak kadar aşırı hazır olarak ya da duygusal çekimlere aşırı direnerek yetersizleş-

²⁶ “The Poetic Process”, *Counter-Statement* (Los Altos, Kaliforniya, 1931; 2. baskı, 1953). Burke elli ve altmışlarda Chomsky’nin bütün dünyayı heyecanlandığı doğuştan gelen evrensel dilsel potansiyellerle ilgili konuşmaların benzerini on yıllar öncesinden yapmıştı. Ve ona ait değildi. Ancak dilbilimciler genel olarak onu ve kaynaklarını ortam müsait olana kadar yok saydı.

tirir. İlk tür bir hassasiyetin parodisi olarak tasarlanan bir şeye hassasiyetle yanıt verebilir; ikinci tür oldukça trajik bir sahneye “ironik” olarak gülerek kendilerini koruyabilir. Hassasiyet ve soğukkanlılık (Longinus’un gözlemleriyle) tanımlaması zor, ulaşması daha zor insani bir normun arızalı iki ucudur. Gerçekte var olsun ya da olmasın normun, varoluşuna dayandığı daha çok ironidir. Bu zamana kadar gördüğüm kadarıyla bu yetersizlikle ilgili olarak kimsenin kendi hayatını düzeltmekten daha kolay bir yolu yok. Psikanaliz, din değiştirme, on yılı genel olgunlaşmaya ayırma; bunlar kurbana yardımcı olabilir ancak bu sırada başka insanların hesaba katması gereken bir kusur olarak durmaya devam eder: Kendi okumalarımdaya yardım almaya çalıştığım zaman hangi “uzman” a kulak verileceğine karar verirken mantıken başka durumlarda alışkanlık olarak hassas veya yaratılıştan soğukkanlı olduklarını gösterenleri eleyebilirim.²⁷

SONUÇ: NE KURALLAR NE GÖRECELİK

Sonuçlar hayal kırıklığı yaşatabilir. Öyle olmasını amaçlamıştım, en azından edebî değerlendirme için genel kurallar olmasının faydalı olacağını düşünen bütün okurlar için. Söylediğim her şey kullanmak için fazla genel çünkü son analizde bütün retoriksel durumlar biriciktir. Çoğaltılamayan (ve bu yüzden az ya da çok tamamen kurala bağımlı) anlarla uğraşan bilim adamlarının aksine ironist ve okur iki doğrultudan birinde biricik olanla uğraşır:

1. Verili bir ironi gelecekte pratik sonuçlara ulaşmak için düzenlenmiş bir retoriği güçlendirmek üzere tasarlanmışsa izleyici bir soru ve bir daha asla aynı olmayacak bir anda birleşmiş bir konuyla karşı karşıya gelir: bu izleyici şu ve şu ölçülerde ve niteliklerde ironi ile duyulanacaktır, başka bir şeyle değil.

²⁷ Elbette isteyen pek çok sayıda başka okuma engelleri sayabilir. Örneğin Hume, ona göre belli bir kültürde insanların genel olarak paylaştığı yargı ve tepkileri seçememek olan “sağduyu” eksikliğini, “yaygın akliselim” eksikliğini listeye ekler. Ancak bu madde uygulamada beş maddeden birine indirgenebilir.

Kimse elbette önceden mesela çoğu izleyicinin kadim ironik taktikle memnun olacağını bilemez: “Karşımdaki X dedi (veya yaptı); ayrıca X’le fark edilecek düzeyde çelişen Y dedi (ya da yaptı). Ancak bir ahmak ya da üçkâğıtçının bağdaşmayan bu iki şeyi birden söyleyeceği (ya da yapacağı) belli.” Ancak sıradaki aşama izleyiciden izleyiciye, konudan konuya değişecektir: Çıkarım yapılacak ne bırakıldığı, karşıdakinin derin bağlılığı ya da keskin zekâsına inancın ne kadar dolaysız ifade edildiği asla genel bir kural olarak formüle edilebilir olmayacaktır.

2. Ancak verili bir ironi neredeyse daimî, idealize edilmiş bir izleyici için “içinde bulunulan andaki (sonsuz)” sanatsal etkileri gerçekleştirmek için düzenlenmişse ironistin bu özel eseri diğer bütün eserlerinden farklı tür ve nicelikler gerektirecektir; izleyicisi *bu* eser için “doğru okur”dur (kısmen eserin kendisi sayesinde). Eser kendine uygun okurları çoğaltma gücüne sahip olduğu için böyle bir okur bir anlamda biricik olmayacaksa da anıştırılan yazarın, anıştırılan okurun ve paylaşılan eserin ideal ayırddedici özellikleri diğer tümünden temel olarak ayrı bir şekilde bu retoriksel duruma ait olacaktır. Ve trajik, komik, satirik, dramatik, metafiziksel ya da her ne tür olursa doğru tür ve oranda ironiler belli sonlarla belirlenecektir. Benzer şekilde; gizleme, kararlılık ya da kapsama düzeyleri bir retoriksel durum olarak görülen bu eserin ihtiyaçlarını tanımadan önce tayin edilemez olacaktır.

Bu çıkarıcı ucun görünürdeki tek istisnası ironik olmanın kendisinin belirleyici amaç olduğu bir eser olabilir. Ironik olmak için yola çıkarsam en iyi şekilde, ne şekilde yapılabileceği ile ilgili en azından bazı kuralları önceden öğrenmiş olmam gerektiği düşünülebilir. Ancak burada bile on dokuz maddeli eğlenceli ironik türlerin listesiyle gördüğümüz gibi olanaklar “ironik” terimi şemsiyesinin altındaki asıl etki çeşitleriyle sınırlanmıştır.

O zaman birçok ironi uzmanının önerdiği inatçı genellemelerle karşılaştırıldığında benim değerlendirme programım komik bir şekilde çetin ve riskli oluyor: Cehaletini kaldırmak için çalış, dikkat kesil, (sağlam önyargılarına dayanırken) “önyargı”larını

azalt, çok oku ki gördüğün zaman bir türsel gerekliliği tanıyabilesin, o zaman belki sağlam ironi yargılarına, kendi içlerinde ne zaman ve nerede durulacağı dersini de veren yargılara ulaşabilirsiniz. Ama hayal kırıklığına uğrama önlemi bizi en azından şüpheciliğin ümitsizliğinden ya da vurdumduymazlığından korumalıdır: Kimi ironist gerçekten diğerlerinden daha iyidir ve aramızdaki herkes o muhteşem yol ayrımlarında onlara katılmayı öğrenebilir. Bazı edebî yargı görüşlerindeki umutsuz bulanıklıkla karşılaştırıldığında belki de bu yeterli olmalıdır.

*Pek tatmin edici değil ama böyle de söylenebilir:
İnsanı kelimeler ve anlamlarla,
Dayanılmaz bir mücadelede terk edip
Aşınmış şiirsel bir moda üstüne ağdalı bir alışma.*

T.S. Eliot, "East Coker, II"

*Bir şiirde yazarın şiirde söylemek istediğinin ötesinde bir anlam
yoksa ilham verici etkisi meydana çıktığı anda bütün anlamı
kaybolur.*

Michel Benamo

*Unutma Razumov, o kadınlar, çocuklar, devrimciler o bütün
koruma iğgdlerinin, o bütün inancın, o bütün özverinin, o bütün
hareketin yadsınması olan ironiden nefret ederler.*

Conrad'ın *Under Western Eyes*'inde Sophia Antonovna

İroninin şakası olmaz.

Friedrich Schlegel

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARARSIZLIKLAR

*Anlıyormuş gibi yapamam
İyi olduğum zamanlarda kendi anlamımı*

Byron, Don Juan

Yeni ironinin tek söylemesi gereken onu kullanan kişinin diğer gruplarla kıyaslanabilecek oranda yabancı olduğunu ifade etmeye çalışanların oluşturduğu anlık bir cemaat dışında duracağı hiçbir yer olmadığıdır. İfade ettiği tek düşünce ortada hiçbir tarafın kalmadığıdır: yozlaşmaya karşı çıkacak erdem, riyakârlığa karşı çıkacak bilgelik. Kabul ettiği tek standart, iyi ve kötüünün ne anlama gelmesi gerektiğini bilmekten (kendi budalalığıyla) hoşlanan eğitimsiz ve ironist olmayan basit bir adamın sıfır olarak kabul edildiği dünyada solda sıfırın durmadan aşağılanmaktan başka bir şeye layık olmadığıdır.

Benjamin DeMott

Bir insan düşündüğü şeylerin aslında farklı olduğunun ortaya çıkmasına artık güvenemedi nasıl yaşayabilir?

Thomas Mann'ın *Joseph and His Brothers*'ında Jacob

SEKİZ | Yeniden Kurgulanamazı Yeniden Kurgulamak: Yerel Kararsızlıklar

Buraya kadar okuduğumuz ironik eserlerin zorluk dereceleri değişiyordu, çoğu şu iki açıdan oldukça kolaydı: Yazarlar bize yeniden kurgulamak üzere dolaysız davetlerde bulundu ve yeniden kurgulamaların kendileri sonradan alttan oyulmadı. Kurbanlar olduysa da (genellikle vardı) asla anıştırılan yazar (rastgele her ne kurban edilme maskesi takmışsa) değildiler ve gerçekten anıştırılan okuru kapsamıyorlardı; eser tamamlandıktan sonra okur ve yazarın sağlam ve güvenilir bir şekilde beraber durması tasarlanmıştı. Anıştırılan yazarın tam olarak nerde durduğunu ve bizden istenen yeniden kurgulamayı nerede hayata geçirdiğini keşfedene kadar “Mütevazı Bir Öneri”, *Tom Jones* ya da “Her Yükselişin Bir Sonu Vardır”ı gerçekten okuduğumuzu iddia edemeyiz. O zaman bizimkine uygun olmadığı için bu yeni durumu reddetmeyi tercih etsek bile nerede durmamızın istendiğini bilir ve reddettiğimiz zemini tanımlayabiliriz.

Ancak herkes bilir ki böyle sağlam bir zemin bulmak genelde zor ve bazen imkânsızdır. İronik olarak adlandırılan birçok eserde farklı ve genelde bağdaşmayacak ödüller getiren çok farklı taleplerde bulunuldu. Yapıları gereği bu kaba canavarlar boyumuzu aşıyor. Karşılaşmadan önce açık ve nihai bir sınıflandırmaya gelmeyeceklerini ve yorumlamalarımızın yapıldığı anda elimizden kayıp gideceklerini bilebiliyoruz. Ancak kararlı kuzenleriyle nasıl bağları olduğuna yakından bakmak yorumlayıcı deneyimimizin tamamını aydınlatacaktır.

TASARLANMIŞ İRONİLERİN SINIFLANDIRILMASI

İroninin etki alanlarının haritası kişinin eleştirel amaç ve ilkelerine göre farklı farklı olacaktır. Mesela 7. kısımdaki eğlenceli edebî türler sınıflandırmamı ironi şiirselliğine varacak şekilde devam ettirip düzenlemeye girişebilirdik. Kararlı ironi neredeyse her edebî türde ortaya çıkabildiği için ve kararsız ironiler türsel ayrımları çözündürmeye eğilimli olduğu için çok farklı emperyalist bir şiirsellik olurdu. Ya da ironik metotlarla gizlenen veya ifşa edilen ana fikirleri sınıflandırmaya girişebilirdik: insanın, toplumun ya da evrenin farklı görüşleri; zihnin kendi sınırları içinde nasıl işlediği; sosyal durumların bizi nasıl kösteklediği ya da nasıl desteklediği veya ihlal ettiği ya da hizmet ettiği ahlaki uçlar.¹

¹ Tekrar etmek gerekirse en başarılı ironi türleri anketi D. C. Muecke tarafından *The Compass of Irony*'de yapılmıştır. "Retoriksel ironiler"le uğraşırken Muecke bunları iki eksenle sınıflandırdı: a) örtük, açık, özel ve b) kişilerüstü, kendi kendini hor gören, naif ve dramatize edilmiş. İkincisi açık bir şekilde, ya da bana öyle geliyor, iki soruyu birleştirmiş: yazarın okurla ilişkisi ve yazarın farklı konuşmacılarıyla ilişkileri. Muecke tanımlayıcı bütünlükle ilgilendiği için açıklığın derecesine ve "ironistin kendi ironisiyle ilişkisi tarafından" oynanan role göre ironistin okuruyla ilişkisine odaklanan herhangi biri için kullanışlı olan daha detaylı bir liste ortaya çıkarır. Norman Knox'ın Muecke değerlendirmesindeki, bütün ironileri sınıflandırma girişimi uygulamalı amaçlarımıza daha az yardımcı oluyor. Kendi çapında ilginç bir sınıflandırma olsa da bence Muecke'un çok ciddi yanlış anlaşıldığı yerler var. ("On the Classification of Ironies", *Modern Philology* 70 [Ağustos 1972]: 53-62).

Retoriksel soruşturma bizi bunlardan farklı, yazar ve okurların nasıl bağlantı kurduğuna dayalı bir düzenlemeye götürür. Önce hiçbir açıdan retoriksel olmayan ironileri bir yana koyuyoruz, bir başka deyişle bir insan tarafından en azından bir başkasıyla paylaşılmak üzere tasarlanmamış olanları, ardından elimizde kalanlarda üç temel değişken görebiliriz.

1. *Açıklık ya da gizliliğin düzeyi.* Yazar varsa eğer ne kadar gizli iş gerektiriyor? Ironiler en gizliden dümdüz söylemeye kadar değişiyor: "... ironiktir."

2. *Yeniden kurgulamadaki kararlılığın düzeyi.* Okurun okuduğu ironiyi anladığında ya da gizli bir ironiyi yeniden kurguladığında artık öncelikli görevini hemen yerine getirdiğini düşünmesi için ne gibi nedenleri var?

3. *"İfşa edilen gerçeğin" kapsamı* ya da yerelden *muazzam ama hâlâ sınırlı*'ya oradan "mutlak sonsuz olumsuzluğa" doğru değişen açıklama veya yeniden kurgulamayla kaplı zemin. Olumsuzluğu tamamlaması için okurdan ne kadar gitmesi isteniyor ve nerede duracağını nerden biliyor?

Bu üçü bir diğerine karşı öne sürüldüğünde ortaya çıkan sistem ironilerin kaba işlemsel bir sınıflandırmasını ortaya çıkarır (bk. 5. şekil).

	ÖRTÜK	AÇIK
KARARLI	yerel	yerel
	SINIRSIZ	SINIRSIZ
KARARSIZ	yerel	yerel
	SINIRSIZ	SINIRSIZ

Şekil-5

Sosyolojinin, matrislerin yüzyılı yirminci yüzyılın bu kısmında artık bu türlerin tehlikeleri ve sınırları üzerinde durmak gereksiz olmalı. Bu ayırdıklarım özellikle yazarların yazarken üzerinde mutlaka düşünmeleri gerekiyormuş gibi görüldüğün-

de yıkıcı olacaktır. “Bir *kararsız örtük sınırsız ironi* parçası yazacağım.” “Benimki *kararsız açık yerel* olacak.” Edebî türleri değil, her biri çeşitli edebî türlerde bulunabilecek karşılıklı işlemleri sınıflandırıyorum.

Kararlı-Örtük-Yerel

İlk yedi bölüm boyunca kovaladığımız temkinli, hızlı ve zeki yaratık bu.

İyi bir serveti olan bekâr bir adamın bir eşe ihtiyacı olması evrensel olarak bilinen bir hakikattir.

Avcılık ne kutsal adamlara ne de

Bir keşişe yakışır diyen kitap

Tüysüz bir tavuk bile etmezdi

Umursamaz bir rahip sudan çıkmış bir balığa benzer der

Yani manastırından çıkmış bir keşişe

Midye kadar değer verilmezmiş

Ve ben de iyi fikir dedim.²

Anlamlar gizli ama düzgün bir okur tarafından bulunduklarında kaya kadar sağlamdırlar. Merkezî ironi çevresel çağrışımlarda ne kadar fark yarattığından bağımsız olarak her nitelikli okur tarafından aynı denklikte okunur. Daha sonradan Jane Austen ve Chaucer’in gerçekten o kelimelerin görünürde “söylediklerine” inandıklarını keşfetmek tamamen akıl dışıdır. Dahası yeniden kurgulamalarımız yüce mabetler değildir, tam olarak başka daha iyi tümellerle inşa edilmemiş; evlilik piyasası, papazlar ve insanların onlar hakkındaki konuşmalarıyla ilgili yerel keyif verici gerçeklerden inşa edilmişlerdir. Ancak birçok kişinin mantıki ve bilimsel olarak ispatladığını düşündüğünden daha çok her iklime dayanıklıdırlar. İnsanlar çok uzun zamandır o satırlarla dürtüldüler ve satırlar zerre değişmediler; insanlar okuyabildiği sürece de değişecekleri yok.

² Chaucer, *The Canterbury Tales*, “General Prologue”, 177-82. dizeler.

Muecke'un söylediği gibi on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar insanların, *ironi* kelimesini kullanmış olsun veya olmasınlar, hakkında konuştuğu tek değilse de asıl ironi türü buydu (51. paragraf).

Kararlı-Açık

Burada yalnızca tamamen farklı bir anlamda ironik olan ifade türlerine geçiyoruz. Özel bir yeniden kurgulama ya da çeviri eylemi gerektirmiyorlar çünkü konuşmacının gözlemleyip paylaşmak istediği şeyler veya olaylar anlatıyorlar. Sanki (ve bazen de gerçekten) ironist "... ironik değil mi?" ya da "... ne kadar ironik olduğunu gördünüz mü?" diyor, örtük ironileri yeniden kurgularken okurun kendisi için inşa ettiğine benzeyen türde bir cümlelin ön sözü gibi.

İronik edebiyat dediğimiz şeyin büyük kısmı bu türdedir ve kararlı-örtük'ten gece gündüz kadar farklıdır.

O tatlı yavrunun nerede olduğunu söyle

Kalbinde mi, aklında mı?

Nasıl geldi dünyaya, nasıl beslendi?

Cevap ver, cevap.

Gözlerinden vücut buldu,

Bakınarak beslendi ve tatlı yavru

Yattığı beşikte öldü.

Hadi verelim kara haberini:

Çanlarla başlayacak, ding dong!

HERKES: Çanlar! Ding dong.³

Örtük ironiler gibi ironi ile ilgili açık ifadeler de son dakikadaki yerel gözlemlerden neredeyse sınırsız sayıda iddialara kadar değişir. Hayatlarımızın her kuytusunu ve gediği ile ilgili yerel açıklamalar yapılır: "Mary John'a âşık olurken John'ın Louise'e

³ *Venedik Taciri*, III: Bölüm, 63-72.

âşık olmasındaki ironi"; "Ah bütün olanlardan sonra, neden böyle olmak zorunda?" Ancak bu istisnai ironilerin çoğu kolayca kadın ve erkeklerin doğalarıyla, şeylerin işleyişiyle, aşk ve seksle ilgili ironik genellemelere dönüştürülebilir. "Büyük başın derdi büyük olur." "Doktorların başkalarına göre daha uzun yaşamadığına hiç dikkat ettin mi?" "Tatlı yavru/ Yattığı beşikte öldü." "Quis custodiet ipsos/ Custodes?"* "Bakıcı işe gidince bakıcının kızına kim bakar?" "Kendini iyileştiren doktor."

Azimli ironist için her aykırılık ya da tutarsızlık ironiktir ve neredeyse her olgu şu ya da bu bakış açısıyla tutarsızdır: Yerel olarak tutarsız görünmeyen daha geniş bir bağlama yerleştirildiğinde öyle görünecektir. Kaderin işleyişi,

Lolay lolay küçük bebek!

Ayağı tekerlekte.

Bilmiyorsun nereye dönecek

*Derde mi neşeye mi.*⁴

ya da ölüm ve zamanın yıkıcı gücü olabilir.

VINDICI:

İpek böceği sarı ipeklerini size mi veriyor?

Her mağrur ve muzdarip Hanımefendi

Bu yüzden mi yüzünü kâfur otuyla kapatıyor

Ve Tanrıya yas tutuyor

Günahkâr süt banyolarında? ... bakın

Kusurlu yüzlü Hanımefendiler,

*Erkekleri tamam ama böcekleri aldatamıyorsunuz*⁵

Ya da Cennetin Krallığı'nın ironik tersinlemeleri;

* Latince, "korumaları kim korur?" (ç.n.)

⁴ On dördüncü yüzyıl Anglo-İrlanda ninnisi. Alıntılayan Earle Birney, "English Irony before Chaucer" *University of Toronto Quarterly* 6 (1936-37): 544.

⁵ Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, III.v.

Aranızda en büyük olan hizmetkârınız olacak. Ve her kim kendini göklere çıkıyorsa gözden düşecek ve alçakgönüllü olan göklere çıkartılacak. [Matta 23: 11-12]

İnsan doğası veya durumuna dair biçimsiz ironi yapan binlerce halis klasik biçimde yazılmış eser olmalı. Hamlet'in bu konudaki feryadını herkes bilir ama o hiç tükenmediği söylenebilecek bir damar üzerinde çalışıyordu:

*Of ne zıtlıklardan oluşuyor bir insan!
Ne imkânsız karışım! Ahlaksızlık ve erdem,
Yozlaşma ve ölümsüzlük, aynı anda,
Ve aynı öznedede. Gel beraber dağıtalım!*⁶

Ancak ironistler insan doğasıyla durmadılar. Sıradaki adımın onu haklı kılan ya da kılamayan ve ona haksızlık etmeye devam eden evrene doğru olacağı açıktır.

ŞANS

*Ama kindar bir tanrı gökyüzünden bana
Gülerek selsene "Seni zavallı şey,
Şunu bil ki kederin benim vecdimdir,
Senin sevgin kaybettikçe benim nefretim kazanıyor!"*

*Dayanarak, ölene kadar dişlerimi sıkarak,
Çığırından çıkmış hiddetimle katılaşılarak;
Dilediğimden daha kudretli, yarı yatışmış
Döktüğüm gözyaşlarıyla buluşurdum.*

*Ama öyle değil. Maktulün öyle yatışından nasıl keyiflenilir,
Ve ekilen en büyük ümit neden yeşermez?*

⁶ Chapmen, *The Tragedy of Charles, Duke of Byron*, V. iii. Alıntılaman Muecke. bk. diğer alıntılar, s. 124 ve aynı kitapta 6. bölüm.

*Ahmak kazazede güneşi ve yağmuru kapatıyor,
Ve neşe ile zar oyunu oynarken zırıldıyor...
Odun kafalı kıyamet meraklıları neşe saçmaya hazır
Ağır gelen hacılığım hakkında.*

Thomas Hardy'nin ironinin varlığı ile ilgili iddiası Yehova inancı namına ironik olmayan bir ileti vazeder gibi kararlı, nihai, sorgulanmamıştır (retoriksel olarak). Herkesin şiirin ironik olduğunu söyleyebileceğini sanıyorum ancak iddia ettiği kozmik ironiler bizim uğraştıklarımıza benzemiyor. Yeniden kurgulama metaforuma uygularsak, şiir yalnızca bir yer bildiriyor ya da iki yer varsa biri ötekini içeriyordur (bk. 6. şekil).

bazı şeylerin öyle olmasını isterken

ya da öyle olduğunu düşünürken öyle olması

GERÇEKTEN ÖYLE OLMASI

IRONİK DEĞİL Mİ

Şekil-6

Modern edebiyatın en güzel etkilerinden birkaçı ifadele-
rindeki ironileri yerelden evrensele sonra yine yerele çevirmeyi,
bu sırada hep az ya da çok açık olan ve nadiren örtük ironinin
yeniden kurgulanmasına davet eden ama aynı zamanda örtük
ironi okumak için gerekenden daha yoğun dikkat isteyen ya-
zarların elinden çıkmıştır. Yapılan bu ironiler genelde belli ko-
nulara anıştırılan yazar adına konuşan ama diğer konularda

bir şey söylemeyen, dramatize edilmiş bir karakterin ağzından söylenir (Wright Morris örneğindeki gibi, s. 239-241). Çoğu anlatıcı ya da modern kurmacada bilinci yansıtmada belirsiz bir şekilde örtüktür, elbette ne anlama geldiği konusunda tam olarak net değilsek ki bu durumda da genelde Swift'i değil sahte yazarı suçlarız. Sanki genelde açık ironi yaparken kalan zamanlarda, çarpıklıklarında, örtük yeniden kurgulamalar ima ediyoruz. Böyle karakterler birçok açıdan kullanışlıdır, yazarları onları arkalarında saklayabildikleri için değil, "Unutma, Folly ve konuşan bir kadın" ya da Swift'in *A Tale of Tub*'ında [Bir Fıçı Hikâyesi] Grub Street yazarıyla "anlaşılmadığım yerde de altta çok faydalı ve derin bir şeyin söylenmiş olduğu sonucuna varılacak" ("Yazarın Ön Sözü") dedikleri için. "Birkaç kez İlyada özetini diye bir şey duydum" diyor, "ama şansına daha çok İlyada'da özet gördüm" (VII. Bölüm). Bir söndürme daha doğrudan yapılamazdı, elbette tam olarak ne anlama geldiğinden emin değilsek ki bu durumda da Swift'i değil uyduruk yazarı suçlayacağız.

Modern edebiyatta örtük kararlı ironinin en başarılı ve en cüretkâr kullanımlarından biri Saul Bellow'un *Mr. Sammler's Planet*'inde [Bay Sammler'in Gezegeni] yaptığıdır. Burada tamamen modern bir insan belirsiz hiçbir tarafı olmayacak şekilde bilge, bilge ve belki de daha zoru, iyi bir karakter yaratma cüretini gösterdi. Kendi bakış açısı acımasızca ironik olmadıkça böyle bir karakterin, hele de modern okurlar için elde edilemeyeceğini; açıkça her bir ironik tenzilatı görebilme yeteneğine sahip olması gerektiğini ve bilgeliği ve iyiliğine temel olanlar dışında her şeyi tenzil etmeye gönüllü olması gerektiğini düşünüyorum. Bir anlığına bile herhangi bir türde olumlamayı, olumlamanın aksine söylenebilecek her şeyin hesaba katılmadığı bir vaaz veriyormuş gibi görünmemek zorundadır. Yalnızca usta bir sanatkâr Sammler gibi, yaptığı ironilerin çok net ama bir o kadar da akıllıca görüldüğü bir karakter yaratabilirdi:

Sammler lise günlerinde Aziz Augustine'den bir çeviri yapmıştı "Şeytan şehirlerini kuzeye kurmuştur." Bunu sık sık düşünürdü. Birinci Dünya Savaşından önce Krakov'da bir başka versiyonu vardı; Musevi sokaklarındaki parke taşlarındaki iki santim kalınlığında ümitsiz, karanlık, kasvetli sarı sıvı çamur... Kuzeyin gücü, madenleri, fabrikaları olmasa modern dünya asla şimdiki parlaklığına erişemezdi. Ve Augustine'den bağımsız Sammler Kuzey şehirlerini daima sevdi, özellikle de Londra'yı, kasvetinin nimetlerini, kömür isini, gri yağmurlarını, karanlığın örttüğü zihinsel ve insani fırsat ortamını. Biri çıkıp fısıldayarak karanlıkla anlaştı, tam bir zihin ya da gerekçe açıklığı istemedi. Ama artık Augustine'in tuhaf cümlesinin yeniden yorumlanması gerekiyordu. Angela'yı dikkatle dinlerken [Angela cinsel keşiflerini anlatırken] Sammler farklı gelişmeleri fark etmişti. Sofuluğun doğumu sona ermek üzereydi. Karanlık şeytani atölyeler aydınlık şeytani atölyelere dönüşüyor. Ahlaksızlar çocuk oynacağı olmuş, harem ve Kongo kırsalının cinsel metotları New York, Amsterdam ve Londra'nın özgür kitlelerince benimsenmiş. Yaşlı Sammler'ın cins fikirleri. Aydınlanma'nın büyüyen zaferini gördü; Özgürlük, Kardeşlik, Eşitlik, Zina! Aydınlanma, evrensel eğitim, evrensel seçme hakkı, bütün hükümetlerin tanıdığı çoğunluk hakları, kadın hakları, çocuk hakları, suçlu hakları, onaylanan farklı ırk birliği, Sosyal Güvenlik, kamu sağlığı, insanlık onuru, adalet hakkı... Üç devrimci yüzyılın mücadeleleri kazanılırken Kilise ve Ailenin feodal bağları zayıflatıldı ve aristokrasinin ayrıcalıkları (sorumluluk olmaksızın), özellikle libidinal ayrıcalıkları teklifsizlik, doğaçlama, işeme, dışkılama, püskürtme, her pozisyonda birleşme, üçleme, dörtleme, şekilden şekle girme, asil bir doğal olma, ilkel olma, Versay'ın gündelik ve lüksünün yaratıcılığı ile Samoa'nın amberçiçeği kap-

lı erotik rahatlığını birleştirme hakkı yayıldı, demokratikleştirildi [ss. 31-33].

Bu sözleri okuyan kimse tek başına örtük denebilecek bu ironilerde sıkıntı yaşayamaz: örneğin, “Aydınlanma’nın büyüyen zaferi [...] Özgürlük, Kardeşlik, Eşitlik, Zina!” Buradaki incelik zor çevrilere yapılan davette değil. İzleyen ironik anti-dönüm noktaları herkes için açık. İncelik ironileri kapsayan ama sonunda kendisinin ironiyle bağını kesmeyen bir görüşte yatıyor. Sammler’in gördüğünün ötesine değil ama onunla onun gördüğünü görmeye davetliyiz.

Bu yüzden açık ironi her zaman bir açıdan kapalıdan daha savunmasızdır. Bir anlığına bile olsa Sammler’in görüşünün ne kendisi ne de Bellow’un şüphelendiği temel konularda kusurlu olduğuna karar verirsek roman eksilir. Bellow bütün yazarlık gücüyle bu olumlamaların arkasında duruyor gibi görüldüğü için Bellow eleştirmenlerinin bu karakterlerin olumlamalarına itiraz etmiş olmaları hiç de şaşırtıcı değil. Yalnızca olumsuzlamaların doğru düzgün ve utanmadan tasvip edilebileceğine dair tuhaf dogmaya inananlar Herzog, Sammler ve Yağmur Kralı Henderson eleştirmenlerin hak edilmemiş keyif olduğunu düşündüğü şeyi bulduklarında sıkıntıya girerler.

KARARSIZ İRONİ

Sonunda uzun zamandır beklediğim heybetli uçuruma geldik, gerçeğin öne sürüldüğü ya da anıştırıldığı kararlı ironi ve ironi arasındaki köklü ayrım hiçbir kararlı yeniden kurgulamanın ironiyle ortaya çıkan enkazdan yapılamayacağındadır. Burada kadar keşfedebileceğimiz kadarıyla ve genelde gerçekten çok uzakta olan yazar herhangi bir kararlı öneri için zekice olsa da hatta ironisinin sert bir şekilde reddettiği herhangi bir önerinin tersi olsa da kendini afişe etmeyi reddeder. Tek mutlak onaylama bütün ironik oyunu başlatan olumsuzlamadır: Evren (ya da en azından söylemin evreni) yaratılıştan absürt olduğundan bütün sözlerin ironik alttan oyulmaya tâbi olma olasılığı ve

sınırsız ironilerdeki açık imayı bırakarak “bu onaylama reddedilmelidir”. Hiçbir ifade gerçekten “söylediği anlama gelmez.”⁷

Bu türler arasındaki farklılığın sonuçları muazzamdır. Bir eserle ne yaptığımız ya da onun bize ne yaptığı bilinçli ya da bilinçsiz bizim eserin karmaşıklıklarını kabul ettirerek sonunda

⁷ İroni üstüne biraz ciddiyetle yazan herkes bu geçişle er ya da geç yüzleşecek gibidir. Muecke'a göre bu, “özel ironi”den (düzeltici ve normatif) “genel ironi”ye geçiştir; “kökten ve kaçınılmaz biçimde meselelerin ironik durumu olarak görünen yaşamın kendisi ya da yaşamın genel gidişi. Artık konu izole kurbanlar değildir; hepimiz kurbanız; hepimiz imkânsız durumların, evrensel İkilem İronilerinin, Amiel'in İroni Yasasının ve Kierkegaard'ın İroni dünyasının kurbanlarıyız” (s. 120). Ancak Muecke amaçları doğrultusunda bizim için önemli üç ayrımı yıkar: sınırsız ve yerel kararsız ironiler arasındaki, örtük ve açık sınırsız ironiler arasındaki, kasıtlı ironiler ve olay veya doğa ironileri arasındaki ayrımlar. Retorik olarak ironi üzerinde çalışırken kendi hayatımdaki olaylarda rastladığım ironi ve benzer ironiler hakkında başka bir insanoğlunun ifadesini yorumlama arasında bir dünya fark vardır.

Şu anda yüzleştığımız yeni bölgenin yalnızca kasıtlı ironilerle ilgilendiğimiz için hâlâ keskin bir şekilde sınırlı olduğunu unutmamak gerektiği. Bu sınırlamayı seçerken bütün eleştirinin reddetmediğini reddetmeye niyetim yok: Yalnızca elimizde ondan çok var ve benim boğuştuğum belli sorunlarla çok az ilgilenildi. Diğer eserler iki türe ayrılabilir: (1) Zamanla işlenmiş ironileri vurgulayan eserler (Fransa'daki bazı meslektaşlarımdan “artzamanlı belirlenmiş” diye adlandırabileceği tür). Jane Austen'in karalılıklarının yazdığı anda dökülen bir düzenin son ifadesi olarak görülmesi; Céline'in eserlerinin benimki gibi karşıt ahlaki görüşleri temelinden sakatlattığı bir okurun eline düşmesi ya da “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”in Donald Barthelme'nin *Pamuk Prenses*'iyle sömürülmesi gerektiği ironiktir. (2) Yazarın bilinçdışıyla işlenmiş ironileri vurgulayan eserler. Lewis Carroll'un küçük kızlarla ve kendisiyle ilgili duygularının sade bir hikâye olarak başladığı belli *Alice Harikalar Diyarında*'yı nasıl saptırdığını anlamamış olması ironiktir. Böyle bir saptırma, gerçekse anlam ve gösterge arasındaki ayrımla ele alınamaz: Sonuçta birçok yazar bilinçli sanatının planladığından daha derine veya ileriye giden eserler yaratmıştır ve komple bir İroninin Retoriği bu tür eserlerin bizi davet ettiği derin bir sohbetle tekabül edebilir sanırım. Böyle kararsızlıklar “eser tarafından kastedildiği” (yazardan bağımsız) müddetçe teorik olarak bizim konumuza giriyorlar ama korkarım bu tür eserlerin diğerlerine yeniden kurgulamalarını tanımlama girişimlerini gördükçe tedbirli olmakta haklı çıkıyorum. Her durumda bu kitap bilinçli zihinlerin ironiyle buluşmasıyla ilgili, eleştirmenin bilinçli zihninin sanatçının bilinçsizliğiyle buluşmasıyla değil. Aslında sanatçılar eserleriyle ilgili bizim keşfedebileceklerimizden daha çok şey bildiği için konumuz zaten bizi mütevazı olmak zorunda bırakacak kadar geniş.

net bir noktaya varmamızın ya da muhtemel sınırsız bir dizi daha derin karmaşıklıkları görmemizin istenip istenmediği ile ilgili kararımıza bağlıdır. Yorumlama sanatının asla tamamlanmayan ustalaşma sürecindeki başka hiçbir adım sınır çizgisini kıvraklıkla ve güvenle nasıl, ne zaman geçip yeniden geriye geçileceğini keşfetmekten daha önemli değildir. Tamamen “diğer tarafta” durmayı tercih eden ve ardından bilse de bilmesede herkesin aynı pozisyonda olduğunu iddia eden kimi aşırı ironistlerce aynı sınırın varlığının inkâr edilmesi gerçeği işimizi hiç de kolaylaştırmıyor (coşkuyu arttırsa da). Sınırın hangi tarafında durduğumuzla ilgili karar yine eserde anıştırılan yazarın bütünsel niyeti ile ilgili karar oluyor. Yalnızca yazarın ironiyle yaşadığı aşkın ne kadar derin olduğunu soruyoruz?

Eski bir hikâyede dünyanın bir filin sırtında durduğunu söyleyen doğulu bir peygamber vardır, o hâlde şimdi başka bir filin sırtındadır. Müritlerinden biri sonunda cesaretini toplayıp filin neyin üzerinde durduğunu sorduğunda “Aşağıda sonuna kadar fil var.” cevabıyla güven tazeledi. Bazı yazarlar, özellikle de içinde bulunduğumuz yüzyılda, sorumuza aynı şekilde cevap verirdi: “İronilerimin altında sonuna kadar başka ironiler var.” Birçoğu aslında çoğu uygulamasında kararlı ironinin teminatlarına bağlı olsa da ilk iki bölümümdeki girişiminin tümünü reddederdi (ya da ben öyle düşünmek zorundayım).

Yazılı ya da sözlü herhangi bir kararlı ironinin anlamlardan oluşan bir yapı, bazı okumaları tamamen, diğerlerini kısmen yanıltıcı bulduğu için eleyen ve kalanları da az ya da çok yeterli bulduğu için onaylayan bir düzen olduğunu düşünüyorum. Hiçbir okur en basit olanlar dışında hiçbir ironiyi tam anlamıyla anlamayı bekleyemese de her okur eserde gerçekte ne olduğunu, ne azı ne de fazlası, elbette “gerçekten” bir şey olduğunu varsayarak mümkün olduğunca fazlasını görmeye yaklaşmak isteyecekmiş gibi davranıyorum. İspatlanamasa da bir pasajın gerçekten yazarının tasarladığı şekilde okunduğunda sonuç verdiğinin onaylanması birbirinden farklı birçok estetik teorisiyle bağdaştırılabilir ancak

buradaki önemli nokta eserin herhangi bir okurun içtenlikle gördüğü her anlama geldiği inancıyla bağdaştırılamayacağı. (Elbette başka soruşturmalara yol açan başka varsayım olasılıkları bertaraf edilmiyor. Bir eserin bir “anlamlar” düzeni olduğunu düşünmek eserin hazır bir nesne olduğunu ve bu yüzden anlamlar olarak adlandırılamayacak daha küçük nesnelerden; karakterler, olaylar, durumlardan [örneğin yeni-Aristocu moda “şiiirsel” eleştirii] oluşan bir düzen ya da yazar ve okurlarından bağımsız şekilde var olan hakikatler veya gerçeklerden [politik, dinî, felsefi] oluşan bir düzen vb. olduğunu varsaydığımızda ortaya çıkacak ilginç sorulardan mahrum bırakır. Dolayısıyla birçok retoriksel olmayan modda soruşturma bizim yaptığımızla uyumlu olabilir; sorulan sorular tamamen farklı olacağı ve bu yüzden de verilen cevaplar muhtemelen kafa kafaya olmayacağı için kendisini düzen ve tasarılar gibi terimlerden ayrı tutan bir eleştirii bile “tutarsız olmama” anlamında uyumlu olabilir.

Tabii ki kimse eserin okura sınırsız seçenek sunduğunu söylemiyor. Varsayımımın şımarık da olsa her yoruma izin vermekle suçlanarak reddedilmesi onu çürütmezdi. Onlara “Pekâlâ, o zaman sizin için ‘Mütevazı Bir İroni’nin on altıncı yüzyılda bir rahibe manastırındaki cinsel adetlerle ilgili olduğunu iddia eden bir yorum, on sekizinci yüzyılda İrlanda’daki politik ve ekonomik sömürü üzerine bir satir olduğunu iddia eden yorum kadar geçerlidir.” demenin bir faydası yok. Kolayca “Sen yorumunda ciddi misin?” diye cevaplayabilirler. Ve öyle olmadığı için sorun kalmaz. Gerçek bir tartışma yalnızca ciddi bir şekilde önerilen iki yorum çeliştiğinde aralarından seçim yapıp yapmama ile ilgilidir. Buraya kadar en ileri, en entelektüel edebiyatta bile seçim yapmak zorunda kalınan birçok durum olduğunu varsaydım ki bu da seçim yapmak zorunda kalınmayan birçok durum olduğunu reddetmek anlamına gelmiyor.

Bütün ciddi okumaların eşdeğer bir duruşu olduğu inancı beraberinde, genelde eserin değerinin kısmen çok sayıda alternatif yorumlamalar üretme kapasitesiyle ispatlandığı savını ge-

tirir. Ve bu da doğal olarak yalnızca çok sınırlı bir anlamda çok açık bir şekilde doğru olan eserin değerinin sanat eserinde değil, yalnızca onu alımlayanın eyleminde olduğuna dair düşünceye neden olur. Bundan da birinin diğerini tetiklediği sonucu çıkıyor. Şans, matematiksel formül ya da makinelerle üretilen şiirler okuru anlam yaratmaya zorlar, varsa tabii. Bu tür eserler lehinde ya da aleyhinde ne söylenirse söylensin yorumlama için bizim kastettiğimiz anlamda ya da rakip yorumlamalar arasındaki bir tartışmada tutunacak hiçbir şey sunmuyorlar. Kasıtlı olarak belirsizdirler ve kültürel şok veya terapi değerleri ne olursa olsun okumalarında hiçbir sanat yoktur. (Yapılan yorumlamalarının okumalarında bir sanat olabilir.) Elbette onlardan yaratım anından sonra var olmayan eserlere atılan; yalnızca bir kez olan “happening”lere; John Cage’in “4½” adı verilen, dört buçuk dakika süren sessizlikten oluşan kompozisyonuna; Modern Sanat Müzesinde sergilenen yalnızca bir kez açılan ve sistematik olarak kendini yok eden makineye ve sonunda ironik kararsızlıkta son nokta olan “ironik” aşklara varan doğal bir adımdır.

Bu tür anti-sanat eserleri bizi yüzeylerinde barındırdıklarından daha derin veya daha gerçek bir şeyi yeniden kurgulamaya davet etmedikleri için ilk yedi bölümde kullandığım tanıma göre net bir şekilde ironik değillerdir. Eğer zerre kadar ironik iseler ve *yaratıcıları* en azından böyle bir şey söylediyse yalnızca içinde somutlaştıkları geleneksel sanatın kendilerinden yansıması anlamında ironiktirler, yapan kişi “Bir sanat eseri yapıyormuş gibi yapıyorum; bunu yüzeysel anlamım olarak alın. Ama daha yakından bakınca bir sanat eseri üretmediğimi ve aslında eserimin sanatı çürüttüğünü göreceksiniz; illa bir anlam bulmak zorundaydınız bunu da derin anlamı olarak alın.” demiş gibidir.

Sanatla ilgili bu iki varsayım da genellikle insanın varoluşunun özündeki ironik yapısı ve içinde yaşadığı tamamen anlamsızlık kaosuyla ilgili ileri bir varsayım tarafından desteklenir ya da ikinciyi beraberinde getirir. Farklı türde bir kitapta bir tür geleneksel

* happening, doğaçlama tiyatrovvari sanat eserleri diye tanımlanabilir. (ç.n.)

ifadeyi tehdit ve yeni anti-ifade türlerine ya da sessizliğe çağrı olarak görülen düşünsel ve entelektüel yok oluş çeşitlerinin birkaçını incelemeyi isterdim. Onlarca kitap ve binlerce makale çeşitli nihilizmlerle, "Tanrı'nın ölümü"yle; anlamsızlıkla, olumsuzlamayla, inkârla, hiçbir şeylikle, boşlukla, cehennemle, insanda ve evrendeki karanlık tarafla yazınsal olarak başa çıkmayı konu edindi.⁸ Ancak bizim amaçlarımıza göre bu kadarı insanın şüphelerinin derinleştikçe altta yatan gerçek bir ifade için ironilerin aşılması gerektiği niyetiyle ironik şekilde yazmasının zorlaştığını görmek için yeterli. En uç şüphe durumunda bütün ifadeler sanığa dönüşür.

Birçok kişinin inandığı gibi yaşam ya da evrenle ilgili üstü kapatılmış gerçeklerin soğan tabakaları gibi soyulup sonundan bir hakikat çekirdeği, hiçlikten başka bir şey olmadığı keşfedilebilir. Aşırı uç noktada elbette insanı ironik eserler yazmaktan alıkoymayacak bir "hiçbir şey" vardır: İçinde cümle kurmanın anlamsız olduğu bir dünyayla ilgili cümle kurmaktan daha ironik ne olabilir ki?

Mantıki aşırılıklarını gözeterek böyle bir görüşün bütün kitapların yorumlarından vazgeçilmesine, bütün edebiyat derslerinin dağıtılmasına (ya da aslında bütün derslerin), bütün eleştirinin kesilmesine ve sonunda mutlak bir sessizliğe, yükselen benzerlikleri eserlerin kendi içlerindeki sessizlikle eşleştiren tamamen sessiz bir tepkiye neden olacağını düşünüyorum. Ancak "yeterince ironik şekilde" kimsenin anlamın olasılığına karşı böyle aygıtların sosyolojik, psikolojik, politik ya da felsefî anlamlarını ifade etme girişimi engellenmiş gibi görünmüyor. Burada bizim için daha önemli olan romancıların, oyun yazarlarının ve şairlerin mutlak sessizlikten kaçınılmaz olarak vazgeçip aslında tasarılarını somutlaştıran ve dolayısıyla "anlamlar"ı olan eserler yazması;

⁸ Örneğin, J. Hillis Miller, *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers* (Cambridge, Mass., 1963); Robert Martin Adams, *Nil: Episodes in the Literary Conquest of Void during the 19th Century* (New York, 1966); editörler Tom F. Driver ve Robert Pack, *Poems of Doubt and Belief: An Anthology of Modern Religious Poetry* (New York, 1964). *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent* (Notre Dame ve Şikago, 1974) kitabındaki sınırsız olumsuzluk kafası retorikini karşılamaya çalıştım.

feragatname, ağıt, şikâyet, kaosa karşı kara mizah, muhalif, acıklı eserler. Ve böyle yaparak genellikle, bazen neredeyse utanç denebilecek bir hisle, hangi kararsızlık ya da olumsuzlama düzeyini seçtiğinin yorumlanması için tutunacak herhangi bir şey verirler.

Bütün bu karmaşanın altında açık olan bir şey var: Niyetin olduğu yerde ne kadar belirsiz ya da geleneksel olmasa da yorumlama çağrıları vardır. Tamamen şansa üretilen “sanat eserleri”nin anlam arayışını iptal edip bizi yalnızca öneminden bahsedebilecek durumda bıraktığı bir gerçek. Ama asıl gerçek dünyayla hatta modern dünyayla gerçekten ilgilenen bütün sanatçıların sanat eseri üretmiş olmasıdır, şans eseri değil. Eserlerine şansa bağlı öğeleri ekleyen yazarların bile genellikle sanatçının niyetleri hakkında özellikle sanatçının izleyicisinden ne istediği genelde de ne istemediği anlamında konuşarak bu öğeleri meşrulaştırdığını görmek keyif vericidir. Mesela her zaman “anarşist” olduğunda ısrar eden John Cage büyük bir hızla manifesto yayımlar ve bu manifestolar genelde nasıl davranmamız gerektiği ile ilgili tavsiyeler içerir: Geleneksel beklentilerden kurtulmak için, sanatın bir şey başardığında directmeyi bırakmak için gözünüzü kulağınızı açın. “Bu yüzden ister oyuncak düdük ister zarif *Lepiota procera*⁹ olsun her şeyi doğrudan olduğu gibi görmemiz icap eder”.

Her durumda özel sorumuz bizi anti-niyetlerle yapılan modern deneylerin önemini tam olarak yüzleşmekten geri çekilmek ve ideal anlamsızlığa yetişemeyen eserlerin anlamlarıyla başa çıkmak zorunda bırakır.

Elimize geçen kararsız ironilerde yükselen hırs veya kapsamın şu dizisi oluyor: (1) *açık sınırlı* ya da yerel alttan oymalardan (2) *sınırlı örtük* ve (3) ironik görünümün sınırsız açık *ifadeleri* üzerinden sonunda (4) *örtük* ya da baştan sona kafa karıştıran “mutlak *sınırsız olumsuzluk*” anıştırmalarına giden bir dizi.

Bu ayrımlar gevşek oldukları ve okuma görevi dördü için de farklı olduğu için gerçekdışı ya da salt analitik değiller. Ancak hangi tür okumanın istendiğine dair karar nadiren kolay, bazen

⁹ *Silence* (Middletown, Conn., 1961), s. 276.

imkânsızdır. Ve elbette yazınsal etkide fark hafif olduğundan, aslında buradaki hiçbir fark okur için öne sürülen ve örtük kararlı ironi arasındaki fark kadar fark yaratmayacağından bazen çok önemli değildir.

Kararsız-Açık-Yerel

Modern edebiyat “ironik” olarak gösterilen belli özel durumlarla ilgili iddialarla doludur ancak ne yıkılan yerlerden bir çeşit onaylayıcı yeniden kurgulama beklerler (bütün kararlı ironilerde olduğu gibi) ne de tam olarak “altında sonuna kadar başka ironiler var” iddiasındalar. Böyle ironiler kararsızken gerçekten oldukça yerel olabilirler, aynen ekonomik düzenle ilgili aforizmadaki gibi “İşler muhtemelen kötüye gidecekse kesin gider”. (Yalnızca günlük meselelere mi uygundur? Belki de yalnızca entropi yasasını anlatan bir ezgi? Ya da Maniheizt bir yazar mı? Çok da uyar.) Bu tür ironilerde bir kararlılık ögesi olsa da altı oyulan bir şey olduğunu biliyoruzdur, yine de kendi alttan oymalarımızın nerede durması gerektiğini bilmiyoruz. İzi sürüldüğünde sınırsızlığa dönüşebilecek ironilerle uğraşılıyor olabiliriz. Çeşitli yerel platformlar varoluşta sınıfta kalırken ortaya hiçbir açık karşı-öneri ya da güvenli platform çıkmaz.

Aşağıda modern ironi ansiklopedisi, Robert Musil’in *Niteliksiz Adam*’ından yerel ifade edilmiş birkaç ironi var:¹⁰

Bölüm 1: Yeterince dikkate değer şekilde kimseyi bir yere götürmeyen.

Gerçek şu ki para uğruna yapılmayan, aşk uğruna yapılan her işte yıllar geçtikçe her şeyin boş görüldüğü bir an gelir. [s. 16]

Tereddüt edilmediği ve üzerine çok kafa yorulmadığı zaman enerjinin sürekli devridaim ettiği bir cemaatte her yol iyi bir amaca çıkar... Mutluluk söz konusu olduğunda insanın ne istediğinin önemi yoktur; asıl

¹⁰ İngilizceye çeviren Eithne Wilkins ve Ernst Kaiser (New York, 1965).

önemli olan insanın onu elde etmesidir. Üstelik zoolojinin de açık bir şekilde ifade ettiği gibi bir miktar ezilen bireyler pekâlâ bir dâhi topluluğu oluşturabilir. [s.30]

Buradaki “bir şey” için bir kez daha “ruh” kelimesi kullanılmak zorunda.

Hâlihazırda sık sık boy gösteren bir kelime ama bağlantıları tam olarak belirgin değil. Mesela şimdilerde kaybolmuş ya da medeniyete karışamamış olması. Fiziksel dürtülere ve evlilik âdetlerine karşı olması. Bir katil tarafından uyandırılması ve yalnızca tiksintiyle değil. İkincil Kampanyayla azat edilecek olması. Dinî meditasyonla... Metafor sevgisiyle ve bir sürü insana benzemesi. Ve buna benzer şeyler. “Ruh” kelimesinin bütün bu kendine özgülüklerinden en tuhafı genç insanların onu gülmeden telaffuz edememesi... Yaşlılara daha uygun olduğu çok açık... [s. 215]

Her durumda burada bariz kararlı yerel olumsuzlamalar var, “ruh”un tasvir edilen kaderin kurbanı olması ironik ve hiçbir okur Musil’in pasajın ironi olarak görülmesini tasarladığından şüphe etmez. Belli olmayan buradan nereye gittiğimiz: Bağlamından alındığında ve insanı afallatabilecek bağlamlarda bile ironiler daha geniş ironik görüşlerin bir parçası olabilir ya da olmayabilir.

Ya da Howard Nemerov’un şu şiirini ele alalım:¹¹

PATLAMA!

DİNDEKİ PATLAMAYI DA GÖRÜYOR

Atlantic City, 23 Haziran 1957 (AP). Başkan Eisenhower’ın papazı bu akşam Amerikalıların kısmen ücretli izinler, sekiz saat ve modern rahatlıkların neden olduğu bir “emsalsiz dinî eylem” dönemi yaşadıklarını söyledi.

Washington Ulusal Presbiteryen Kilisesi Papazı Edward L. R. Elson “Maddi ilerlemenin bu meyveleri boş za-

¹¹ *New and Selected Poems*’ten (Şikago, 1960). Tescilli © 1960 Howard Nemerov. Yazarın ve University of Chicago Press’in izniyle yeniden basım.

man, enerji ve insani ve ruhani değerlerin daha önce ulaşamadığı düzeyde imkânlar sağladı." dedi.

Burada, Vespasian Carlton'da, bir dinî eylemden
öbürüne: kimsenin bir saniyeliğine bile
inanmazlık etmediği haçımsı uçaklar
gökyüzünden durmadan geçerken ve o dalga
ruhani ilerlemenin ve refahın dalgası
mucizevi şekilde yükselirken daha önce
hiç görmediği noktalara. Kiliseler dolu,
plajlar dolu, benzinciler dolu
Tanrının büyük okyanusu bu insani ve
ruhani değerlere,
meyveleri boş zamana, enerjiye Tanrım, o aşamanın
vasıtalarına, o emsalsiz,
o modern rahatlıklara ki onlar da dolu
günde sekiz saat dua eden ücretli izinlilerle dolu.
Daha önce dualar ve şükranlar
çan kulelerinden ve telefon kulübelerinden,
beyzbol sahalarından ve barbeküden
Ah Tanrım kurbanlar
böyle sürgit yükselmedi.

Eyüp Filistin'de yere oturup ağladığında,
acı acı ağladığında böyle değildi;
Damien cüzzamlıları yaralarından öptüğünde
böyle değildi; böyle değildi
Francis günde on dört saat çalışırken
kesinlikle lüzumsuz işlerde; Dante bir haftalığına
ücretsiz izne çıktığında ve yağmur yağdığında
çoğunda

Ah Tanrım böyle değildi.
Ama şimdi vitesler atılıyor, lastikler yanıyor
ve buzların tıkırtısı şeykırda ve papaz
kürsüsünde, Ah adı Ulu Tanrım,
halkın önünde meyveler olgunlaşırken ve din
patlarken
ve noktalar aşılrken

· ve her modern rahatlığın üstünden geçerken
belki de Atina'da, Karnak'ta ve Nagasaki'deki gibi
hiç bizimle olmadı,
ne de güneşi bir an bile tüp geçitten geçen bir
Buick Rainbow'un
ya da yanındaki cankurtaran botuyla bir

Chris Craft

üzerinde yansımaktan geri kaldı;
olduğumuz gibi sade vatandaş olmaya devam
edebiliriz,
sıradan süper lüks yolcu gemileri ve tek kullanımlık
bezden gemilerle, yol üstü lokantalarından
paket duaların, otellerin, motellerin, marinaların,
depozitosuz şişelerin naçiz hacıları,
ama lütfen giysilerinizi düzeltin,
böyle devam ederseniz
Aziz adının hatırına, her yıl Kâinat Güzeline
bize vermeye devam edecek, Amin.

Kendine has, yerel ve güvenle tadı çıkarılabilecek yüzeyde kararlı ironilerle dolu bu şiir geniş hatlarıyla bize üzerinde güvenle durabileceğimiz bir zemin vermiyor. Şairin "Papaz"ın ve şiirde vücut bulan diğer kalabalığın riyakârlığından şikâyet ettiğini biliyoruz. Eski dinî düşünceler ve şu anki dinî iddialar arasındaki zıtlığın gerçekten ironik olduğunu düşündüğünü biliyoruz. Ancak şiirin bizi bu açıkça öne sürülen yerel ironilerle nereye ya da hangi yöne götüreceğini kesin olarak söyleyemeyiz ("Eyüp Filistin'de... böyle değildi"). Ne kadar kendine özgü dindar biri olduğunu gösteriyor gibi olduğunda konuşmacısı geri çekilmemek için kendini zor tutuyor: "kesinlikle lüzumsuz işler" ve "ücretsiz izin" güzel espriler ancak bizi kurbanın kim veya ne olduğuna dair tereddütte bırakıyor. Şair gerçekten şiirde dalga geçilen tavırların saygısızlık olduğu bir Tanrı olduğuna mı inanıyor yoksa yalnızca bu dinî karışıklıklarıyla insanların, evreni sonsuz karışıklıklarıyla yansıtarak bu türde dalgacı bir duayı meşru mu kılıyor? Kim senin Aziz Francis ve Dante'nin gerçek dindarlığı hakkında bir sorunu olmasa da Papazın saçma dinî ikamesinin ironik alttan

oyulmasının şiirin eleştirdiği yozlaşmış dindarlıklara muhalif gerçek dinî bir görüş olarak yeniden kurgulamamın mümkün olmadığını düşünüyorum. Bir bütün olarak şiirle ilgili kuracağım her cümlemin şairin gözünde kararsız olacağından neredeyse eminim; şüphesiz, sınıflandırılmayacak şiirlerin bir temsilcisi olduğunu iddia ederek sınıflandırmaya çalışma çabasının kendisinden memnun olacaktır. Ancak etkileri hâlâ oldukça yereldir, şiir “nerede duracağımız”la ilgili ihtiyacımız olan bütün ipuçlarını veriyor. Aslında bize “modern kültüre karşı şu ve şu noktanın ötesinde (hakkında net olabileceklerimiz) şiirle alakasız sorular bulacaksınız. Şiiri alakasız dünyanıza sıkıştırmaya çalışmayın!”¹²

Kararsız-Örtük-Yerel

Kararsızlığın kendi içinde aşırı derecede kararsız bir kavram olduğunu artık görebiliyoruz. Okura üzerinde duracağı sağlam bir zemin vermeyen ironiyi kararsızlıkla damgaladığı düşüncesinden hareketle açıkça okurun dengesini bozmaya çalışan ama yine de bir anlam taşımakta ısrar eden örtük eserlerle ne yapabiliriz? Peter Brook’un, Peter Weiss’in *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquies de Sade* {Charenton Akıl Hastanesinde Yatanlarca Marquies de Sade Yönetiminde Sahneye Koyulan Jean-Paul Marat’ın İşkence ve Suikastı} eserinin çevirisine yazdığı ön sözü ele alalım:

¹² Ferman tabii ki yalnızca anlamlara aittir. Şiirlerini sevdiğim Howard Nemerov’la ve elimde tek olduğu için yirminci yüzyıla ilgileneceksem elbette yazar ve onun dönemindeki önemiyle ilgili yorum yapmak için bireysel şiirlerinden hareket edeceğim. Birçok şiirinin “Patlama!”daki gibi aynı alaycı “anti-dindar” tonda yazıldığını görürsem, ki öyle oldu, yazılmamış biyografime aşağıdaki şiirden benim aldığım tadı alan hazır okurlar üreten bir yüzyılın yazılmamış tarih kitabımla ilişkisini kurarak başlayabilirim:

Günaha doğmuş çocuklarının, içinde hiç ateist olmayan siperleri kazdıklarını görünce gülümsedi

(“The God of This World”, *Gnomes and Occasions* [Şikago, 1973], s. 8 [Tescilli © 1973 Howard Nemerov. Yazarın ve University of Chicago Press’in izniyle yeniden basım.] Ayrıca bk. s. 11)

Gücü... tarzların savaşından çıkan bütün gürültünün üstünde. Komşuluğuyla her şey yerli yerine oturuyor, komikle ciddi, popülerle asil, ilkelde edebî, fizikselle entelektüel: soyut sanat eseri düşüncenin sakin akışıyla ışıktandırılan şiddetle, sahne imgesiyle canlandırılıyor. Oyunun anlam katları, yapısıyla bir ileri bir geri gidiyor ve sonuçta oldukça karmaşık bir biçim çıkıyor: Genet'deki gibi ayna kaplı bir hol ya da bir yankı koridoru gibi ve insan, yazarın fikrine ulaşmak için sürekli öne arkaya bakmak zorunda.

Burada, anlam olmadığına dair bir öneri göremiyorum. Böyle sınırlı kararsızlıklarda sanki ironist "İnanıdıklarının ya da iddialarının çoğu o kadar saçma ki sana saçmalıklarını hatırlatarak dengenin çok kolay bozabiliyorum ve bu sırada ironik duruşumu meşrulaştıran gizli bir bildiğim olduğunu unutma, neyin gerçekten önemsenmeye değer olduğunu biliyorum." der gibidir. Weiss'in delillerden oluşan oyuncu topluluğu *Marat/Sade*'in sonunda izleyiciye doğru tempolu yürüyüşe geçtiği sırada Weiss için hiçbir şeyin önemi olmadığı hissiyle değil, yazarın kendilerinden her zamanki yardımlardan sunmadan başa çıkılacak bir sürü şey istemesiyle huzursuz oluyorlar: Weiss'in yüzündeki ifadeden onun kesinlikle kalkıp bu adaletsizlikle ve bir çeşit mutsuzlukla savaşmamız gerektiğini bildiğini okuyarak koltuğunu devirdikleri birinin yeniden oturacak bir yer bulmaya çalışır.

Weiss'in oyununu bu hassas dilime koymakta haklı olsam da olmasam da (her dürüst diyalektikçi bu türde bir oyunu ele alan birinin, "Marksist" olduğu ilan edilmiş birinin bile, yorumlarında ne kadar güvenilir olmadığını bilir) ve tekniği ne kadar "kararsız" olursa olsun bunun gibi güçlü politik ve ahlaki bir mesajı olan eserle birazdan ele alacağımız gibi içinde teknik anlamda sayısız ironik alttan oymalar (dolayısıyla kararsız) olması bir yana aynı zamanda anlamları olumsuzlamada sınırsız olan eserlerle arasında çok büyük fark olduğu oldukça açık.

Birçok muhteşem filozofun Septik ya da Akademisyen olması, herhangi bir mutlak bilgi ya da kavrayışı inkâr etmeleri ve insanın bilgisinin yalnızca görünüş ve olasılıklara yetiştirebileceği düşüncelerine sahip olmaları nedensiz değildi. Bilgisini arttırmak için bildiğini sonuna kadar sakladığından Sokrates'te bir Scientam dissimulando simulavit bir ironi biçimi olduğu farz edilir.*

Bacon

... bir soruyu sormanın amacı iki yönlü olabilir. Birisinde soru istenen içeriğe sahip bir cevap edinmek için sorulabilir, öyle ki soruldukça cevap derinleşip daha çok anlam kazanır. Ya da bir cevap edinmekle değil, soruyla görünürdeki bir içeriği soğurup geriye yalnızca bir boşluk bırakmakla ilgilenen bir soru sorulabilir. İlk yöntem doğal olarak bir içerik önvarsayımında bulunur; ilki spekülatif ikincisi ironiktir. Sokrates'in özellikle uyguladığı ikinci yöntemdi.

Kierkegaard

insanı göreceliğin tuzaklarından kurtardığı sürece ironi sağlıklılık; hiçlik biçimi dışındaki mutlağı kaldıramadığı sürece hastalıktır ve ancak birkaç bireyin yakalandığı ve daha azının üstesinden geldiği salgın ateşli bir hastalıktır.

Kierkegaard

Öyle vals etmek kolay değildi.

Theodore Roethke

* Scientam dissimulando simulavit, Latince bilerek gizleme similasyonu anlamında ifade. (ç.n.)

DOKUZ | Sınırsız Karasızlıklar

Kararsız-Açık-Sınırsız

“Patlama!” gibi şiirler ve sınırsız ironi yapan eserler arasındaki sınır belirsiz olabilir ancak birindeki hala oldukça yerel alttan oymalar ile evrenin, insanın şu’veya bu çabasıyla kavrayamayacağı saçma olduğuna dair niteliksiz kozmik iddia arasında gerçek bir fark vardır: Hiçbir hakikat, tutku, politik bağlılık, ahlaki yargı ironik incelemeye dayanamaz.

Birçok modern insan kendini tehlikeli bir şekilde evrenin anlamsız olduğu ile herhangi bir anlamı kavrayabilecekleri arasındaki bu sınırdan salındığını gördüğünden birçok şiirin ve romanın sanki sınırlı ironiler ve nihai ironik inkâr arasında havada uçuşması şaşırtıcı değildir:

YAĞMURLU HAVADA KARAKARGA

Sylvia Plath

Dimdik dalın üstünde ıslak bir karakarga
Kamburunu çıkarmış yağmurun altında tüylerini düzeltiyor
Bir daha düzeltiyor
Gözümün önündekini ateşe verecek
Bir mucize beklemiyorum ya da bir kaza

Aramıyorum da
Düzensiz tüylerinde bir düzen
Ama kuruyan yapraklar
İstedikleri gibi düşün
Törensiz ve habersiz

Arada bir küstah cevaplar gelmesini arzuluyorum
Dilsiz gökyüzünden, itiraf ediyorum
Çok da şikâyet edemem:
Küçük belirgin bir ılık hâlâ
Göz kamaştırarak yansıyabilir

Mutfak masası veya sandalyesinden
Sanki gökten bir hiddet
En küt nesneleri arada ele geçirdi
Öyle kutsayarak zamanı
Yoksa konu dışı olacak

İhsan, onur bağışlayarak
Sevgi de denebilir. Nasılsa tetikte
Yürüyorum (bu sıkıcı, harap manzarada bile
Olabilir); şüphe içinde,
Ama hâlâ politik, cahil

Hangi melek birden dirseğimde
Kendini gösterecek. Yalnızca bir karganın
Parlayarak aklımı çelmek için tüylerini
Düzelttiğini biliyorum
Gözkapaklarımı açarak ve kısa

Tamamen tarafsız olma korkusundan
Bir an bağışlayarak. Şans eseri,
Bu aşınmış mevsimde inatla
Dağ bayır gezerek sıradan bir
Doyumu baştan savma

Düzelteceğim. Mucizeler gerçekleşir
Bu sarsıntılı nur oyunlarına mucize demeye
Tenezzül edersen. Başladı yine bekleyiş,
Uzun uzun beklemek meleği,
O nadir tesadüfi inişini.

Bu güzel, iç burkucu şiir “dilsiz gökyüzü” ve “tamamen tarafsız olma korkusunun” tehdidiyle “tesadüfi” nurlu mucizelerle ilgili ümitsizce bekleyen bir ruh hâliyle zikzak çizen ironilerle şu ana kadar gördüklerimizin hepsinden daha açık bir şekilde yüzleşir. Bir sınır olabilirdi. “sıradan bir/Doyum” “baştan savma/ Düzelt[ilebilir].” Bu “sıkıcı, harap manzara”da bile, tetikte, kuşkulu ama politik şair için bile hâlâ mümkündü. Ancak gerçekleşen “mucizeler” bile sadece “nur oyunları” olanlar olabilir, Tanrı-olmayanın nihai ironik oyunu, bu nadir ve “tesadüfi” inişler tamamen aldatıcı olabilir. Ama bir ihtimal olmayabilir de.

Sayırsız modern eserde sınırda olmanın nasıl hissettirdiği ile ilgili tasvirlerle, muhtemelen dipsiz bir uçuruma bakma olgusuna rastlanabilir. Robert Graves sınırsız kararsızlığın keşif anı olarak adlandırılabilir şeyin kendisini gösterir:

ÇOCUKLARA UYARI

Robert Graves

Çocuklar, eğer içinde yaşadığınızı söylediğiniz
Bu uçsuz bucaksız kıymetli biricik dünyanın
Büyükliğini, enderliğini, çokluğunu
Azlığını düşünmeye cüret ediyorsanız
Şeyleri şöyle sanıyorsunuz:
Kırmızı ve yeşil lekeli arduaz kalıplarının
Kuşattığı, esmer sarı ağların kuşattığı, beyaz
Ve siyah domino arazilerin kuşattığı,
Halis kahverengi kâğıttan bir kolinin
İpini çözmek için sizi baştan çıkardığı.
Kolide küçük bir ada,
Adada bir büyük bir ağaç,
Ağaçta kabuklu bir meyve.
Kabuğu kırıp meyveyi soyun şunu göreceksiniz:
Özünü kırmızı ve yeşil lekeli arduaz kalıplarının
Kuşattığını, esmer sarı ağların kuşattığını, beyaz
Ve siyah domino arazilerin kuşattığını,
Aynı kahverengi kâğıttan kolinin orada...
Çocuklar ipini rahat bırakın!
Koliyi açmaya cesaret edenler
Kendilerini aniden içinde bulacak,
Adada, meyvenin içinde,
Kafasının etrafında arduaz kalıplarıyla kuşatılmış
Kırmızı ve yeşil lekeli, sarı esmer ağlarla
Kuşatılmış, beyaz
Ve siyah domino arazilerle kuşatılmış,
Aynı kahverengi kâğıttan koliyle
Açılmamış hâlâ dizlerinin üzerinde.
Ve hâlâ içinde yaşadığını söylediği
Bu uçsuz bucaksız kıymetli biricik dünyanın
Büyükliğini, enderliğini, çokluğunu

Azlığını düşünmeye cüret ediyorsa
O zaman koliyi açar.

Bir anlığına geri çekilip bu şiirdeki etkinin ilerleyişinin 4. kısımda ele aldığımız dramatik ironiyle nasıl karşılaştırılabileceğini düşünelim. Dramatik ironi her zaman sıkı sıkıya okurun ya da izleyicinin bir karakterin kendisinin bilmediği bir durumu bilmesine bağlıdır: Tartuffe, Orgon'un karısıyla Orgon'un biz izleyiciye görünür şekilde masanın altında saklandığını bilmeden sevişir ya da *Tom Jones*'un kötü adamı Blifil, Allworthy'yi kahramanımız Tom'u sürgün etmek için kandırır ve izledikçe daha sonra ortaya çıkacağı kesin olan bir hata yaptığını biliriz ya da biz dehşetle Othello'nun Desdemona'yla ona ihanet ettiğini düşünerek boğuştuğunu izlerken Desdemona'nın kesinlikle masum olduğunu biliriz. Gördüğümüz gibi bu tür anlar yalnızca yazarın *bizim bildiğimizi bildiğini bildiğimizden* emin olduğunda mümkündür yani yazar ve izleyici birlikte karakterleri hata yaparken yukarıdan izlerler. Kültürümüzde herkes bu tür ironinin film, çizgi roman kitapları ve televizyon programlarının asıl unsuru olan keşfe yöneltildiğimiz mizah beklentisi ya da trajik ıstırap hissiyle neden olduğu Shakespeare, Molière, Dickens ve Dostoyevski'deki gibi, özel bir kuşku biçimini defalarca görmüştür.

Gördüğümüz gibi kesin bilginin mutlak bir paylaşımına bağlı bir etkidir. Shakespeare "okuma"da ne kadar deneyimsiz olsa da *Twelfth Night*'ın [On İkinci Gece] hiçbir izleyicisi sahnede bir erkek kılığındaki ve Dük'e aşık Viola'nın "Babamın bir adama âşık bir kızı vardı,/ Belki de o kadın bendim./ Öyle olmalı Lordum" derken kastettiğini atlamaz. Hiçbir Yunanlı Oedipus'un açılış konuşmasının başındaki ironiyi anlamak için Sofokles'in talimatına ihtiyaç duymadı, "Ben, herkesin Büyük dediği Oedipus." Her Yunanlı oyuna gitmeden önce ironinin üzerinde kurulduğu bilgiye sahipti. "Çocuklara Uyarı"da dramatik ironi varsa kökten farklı bir türden olmalı. Kesinlikle okurun, yazarın durduğu tabanda güvenle durup çocukların

kafa karıştıran kutu içinde kutuları bir türlü becerip açamayışını izlemelerine izin vermiyor. Kehanette bulunan ses tonuna rağmen yazarın güven veren bir tabanı bulunmuyor. Yazar, okur ve karakterlerin durduğu yeri *Tartuffe*, *Othello* ya da "İspanyol Münzevinin Sayıklaması"nın da uyacağı şekilde tanımlamaya çalıştığımız anda başımız derde girer. Yazarın başta bir avantajı vardır ancak sona doğru bunun pek bir önemi kalmaz: Okurun ancak sonda öğrendiğini, hepimiz, yazar, okurlar ve "çocuklar"ın aynı "kutu"da olduğunu biliyor. Yazarın gerçeği (en azından bu şiirdeki) gerçeğin ulaşılabilir olduğu değildir. Yalnızca şiirden bu baş döndürücü anın Graves tarafından hayata sürekli devam eden ironik bir bakış açısının ifadesi olarak tasarlanıp tasarlanmadığını bile öğrenemeyiz. Yalnızca anlık bir çağrışım görüsünün mesela Teslise ya da Zerdüştlüğe inanan gerçek birini saklayan bir maskeyle söylenmesi olabilir. Ancak Graves'in diğer eserleri ve şiiri dışındaki yaşamı üzerinde yapılan bir çalışmayla bu meyveler, kabuklar ve karton kolilerin altında ve ötesinde, varsa, hangi anlamları kucakladığını güvenilir bir biçimde söyleyebiliriz. Ama ele aldığımız diğer şiirlerin aksine bu şiirdeki asıl önemli nokta yüzeyin altında bizden bir anlam aramamızı istememesidir; anlamı görünürdeki anlamıdır, başka bir dile çevrilemez. Gelebileceğimiz en yakın yer yapılan diğer ironilerde yaptığımız gibi "Buradaki bütün ironi, çocuklar şudur: Eğer... cüret ederseniz." ifadesine benzeyen bir giriş eklemeştir.

Ve yine de burada daha yakından bakmamıza değerli ilginç bir şey dönüyor. "Buradaki bütün ironi..." ifadesinin kendisi bir "hakikat" ifadesidir, muhtemelen Graves'in şiirin vurguladığını düşündüğü bir hakikat. Biz çocuklar gerçek bir manada yaşam sahnesinde, *Tartuffe*'ün kendi sahnesindeki gibi var olmayan hakikatin arayışıyla kolilerimizi açıyoruz; *ironik* Hakikat yazar ve okur tarafından zar zor algılanan kendi çıkıntısında, muhtemelen aşağıda sonsuz tuzığa yürüyen çocukları izlemenin memnuniyetiyle duruyor. Okuru bu verimli sahnenin herhangi bir gra-

fık tercümesinden kurtarıyorum, yalnızca bir anlığına buradaki retoriksel bağlantıları sayfa 68'de, 2. şekilde kullanılan şartlara uydurmak için gerekebilecek noktalı çizgilerin karışık deseni ve dolaylı okları düşünün.¹

Kararsız-Örtük-Sınırsız

Açık ironilerle uğraşırken tabii ki yazarının kendi sesiyle konuşur gibi görünen ve bize şeylerin ne kadar ironik olduğu ya da tüm evrenin ironi karşısında ne kadar zayıf olduğunu az ya da çok doğrudan anlattığı eserlerden alıntı yapmaya sürüklendim. Ama çoğu okurun bildiği gibi birçok modern yazar bu düzeyde açık bir bildirimi reddederek bizi yüzeysel ve bilerek çift anlamlı düzenlenmiş işaretlerinden ironilerinin ayrıntılarını çıkarsamak durumunda bırakırlar.

Samuel Beckett'in *The Unnamable* [Adlandırılamayan] romanı şöyle başlar:

Şimdi nerede? Şimdi kim? Şimdi ne zaman? Şüphesiz ben, mesela ben. İnanmayan. Onlara sorular hipotezler diyelim. Durmadan, devam eden, gidişat diyelim, öyle varsayalım. Evde bir gün kesilir mi, evde olduğum bir gün, eskisi gibi evden çıkmak yerine gece gündüz, mümkün olduğunca evde kaldığım bir gün, ne kadar mümkünse. Belki de böyle başladı. Zamanı gelince

¹ Bu işlemin giriftliğini ortaya çıkarmaya çalıştığında herhangi birinin hangi önermeli analiz tedbirlerine mecbur bırakılacağı daha da eğlencelidir. Ted Cohen'in, H. P. Grice'in "söyleyenin anlamı, cümlelerin anlamı, kelimenin anlamı" analizine dayalı kesin bir ironi açıklaması geliştirmeye çalışan öğrencisi Tamara Horowitz ironik eylemin şu aşırı basitleştirilmiş tanımını yapmıştır: "U, x ile ancak ve ancak (İ σ) [U, σ (x) ve (İ A) dedi A'da [A'nın, U'nun ... yaptığını düşünmesi gereken (i) (ve bazı durumlarda ... tanımına bağlı olarak A'nın (i)yi tamamlanmasına bağlı olarak (ii)... A'nın o niyeti tanınması aracıyla Ø demek istemiştir. Boşluk σ (Ø/x) yaparak aralık tamamlanacaktır]." Grice'in ironi üzerine kendi kısa ama gerekli girift yorumları yayımlanmamış William James konferanslarında (1966?) yapıldı ve "Logic and Conversation" adıyla teksir olarak dolaşıma girdi. Yaygın bir şekilde tartışılan eserine gönderiler için bk. 4. kısım 1. dipnot.

eyleme geçmeyi beklediğini sanırsın ya da nedensiz yere beklersin ve kendini bir daha asla herhangi bir şey yapacak gücü olmayan bir hâlde bulursun. Nasıl olduysa oldu. Bilmeden diyelim. Belki de sonunda eski bir şeyi kabul ettim. Ama hiçbir şey yapmadım. Konuşuyor gibiyim, ben değilim, benim hakkımda, benimle ilgili değil. Başlamak için genel birkaç yorum. Ne yapmalıyım, ne yapacağım, ne yapsam iyi olur benim durumumda, nasıl gelişir? Safi ve basit bir aporia* ile mi? Yoksa söylendiği anda er ya da geç geçersizleşen doğrulama ve yalanlamalarla mı? Genel olarak söylüyorum. Başka geçişler de olmalı. Aksi oldukça ümitsiz olurdu. Ama zaten oldukça ümitsiz. Daha ileri, daha da ileri gitmeden ne anlama geldiğini bilmeden aporia dediğimi belirtmem lazım. Böyle biri bihaber değil de *ephectic*** olabilir mi? Bilmiyorum. Evetlerle ve hayırlarla farklı bir şekilde, istisnasız hepsinin üstüne bir kuş gibi pislerken devam ettikçe bana geri gelecekler. Benim durumumdaki biri gerçeklerden konuşacaksa gerçek farklı görünebilirdi, yalnızca hakkında konuşamayacağım şeylerden bahsetmeyeceğim, böyle bir şey mümkünse daha ilginç olanı, şeyden bahsetmem gerek, unuttum, neyse. Ama aynı zamanda konuşmak zorundayım. Sessiz durmayacağım. Asla.

Böylesi bir pasajı yorumlama girişiminin saçmalığı da yanında getirdiği çok belli. Dilbilgisi analizinin ötesinde, gerektiğinde *ephectic* ve *aporia*'nın anlamına bakmak ya da geçiş ve ümitsizliğe öykünen biçimsel araçlar dışında ne söylenebilir? Anlamsızlık iddia edilen bir yerde anlam aramak, yorumlamaya bu kadar karşı bir pasajda bir yorumlama sanatı bulmaya çalışmak Beckett'in karakterlerinden biri gibi olmayı göze almaktır. Pasaj bu kitabın üzerine kurulduğu her fikre ve aslında

* Özellikle retorik etki yaratmak üzere gerçek, sahte şüphe ya da belirsizlik ifadesi. (ç.n.)

** İlkçağ şüphecilerinin bir yargıda bulunurken duraksama aşamasında olmak anlamında kullandıkları terim. (ç.n.)

herhangi bir türdeki her kavrama meydan okuyor gibidir. Romanın devamındaki hiçbir şey de bize güven vermiyor. Diğer eserlerinin çoğunda olduğu gibi Beckett'in kendisi belki her şeyin ümitsiz olduğu, *belki de* bir ümit kısıntısı olduğu, *belki de* "konuşmayacağı şeyler hakkında" konuşma eyleminin nihayetinde saçma olduğu, *belki de* olmadığı, *belki de* yalnızca evetler ve hayırların değil onları ileri sürenlerin de "istisnasız hepsinin üstüne pislemek" gerektiği dışında hiçbir şey ileri sürmemektedir.

Herkes eserin özündeki bu anlamı-olmayanı görüyor gibidir. Yorumcular arasında gerçekten ufak bir uzlaşmazlık var: Hepsi Beckett'in sözünü, defalarca söylediği gibi anlamsız bir boşlukta yaşamayı "olduğu gibi" -*comment c'est*- alır. *Watt*'ın sonunda bakış açısını bir dipnotta "yorgunluk ve tiksinti" yüzünden romana yerleştiremediğini söylediği kısa bir şiirle özetler:

yaşlı adamın hikâyesini

kim anlatabilir?

tartıda çıkmayan?

karişla ölçülmek isteyen?

toplamda değeri

dünyanın kederlerine varan?

kelimelerin kuşattığı

hiçlik mi?

Böyle bir şiirin hayatın anlamsızlığını anlattığını söylemek bile "toplam"ın "hiçlik"le eşit tutulması yüzünden aşırı iddianın tuzağına düşmektir; her şey bir yana yalnızca kanıksanmış bir durumla ilgili arzulu bir soru sorar sadece. İster iddialardan ister salt varsayımlardan bahsetsin eleştirmenler genellikle bu eserlerde sınırsız bir ironik dipten oyma bulmuşlardır; her şeyin nihai olumsuzlamasını çizmeye çalışmışlardır ya da çizmeye çalışmayı çizmeye çalışmıştır denebilir. Buradaki tek anlam burada bir anlam olmadığıdır ve ironinin herhangi bir yeniden kurgulanması herhangi bir başkası kadar yıkıma karşı dayanaksız olacaktır. Uygulamada okumanın külfetiyle yüzleştiğimizde örneğin

“Mütevazı Bir Öneri”deki gibi Beckett çocuklara zulmün lanetlendiği ya da yoksulluğun sürmesi için işbirliği yapanların alçak olduğu gibi anıştırılan normları tereddütle kabul ederdi. Ancak Beckett eserlerinde genelde muazzam bir mizah gücü ve her zaman bir dokunaklılıkla her şey kaos olduğunda, yaşamın bir anlamı olmadığına, aslında yazmanın da bir anlamı olmadığına hissettirdiği gibi hissettirir. İnsan saçma bir ihtiyaçtan “Durmadan, devam eden, gidişat diyelim, öyle varsayalım.” diye yazar.

Ancak bu her çılgın yorumbilimci için asıl eğlencenin başladığı bu noktada “büyük mizahi güç” ve “dokunaklılık” gibi ifadelerin böyle açıklamalara nasıl sızdığına bakmak lazım. Kimse görünüşte “boş” bu sözleri yoğun duygusal ve entelektüel bir tepki olmaksızın okumaz ve bu tepkiye bakarak kendimize aşırı saçmalığa varmadan küçük bir yorumlama başlangıcı yapabilmemiz mümkün olur. Bu tür etkiler Beckett’in bazen “Sam” bazen “Samuel” diye anılan ümitsiz sakar anlatıcıları tarafından iddia edildiği gibi kazara ortaya çıkmazlar. H. Porter Abbott ’ın dediği gibi “Beckett görüldüğü kadar çaresiz olmaktan oldukça uzaktır”.²

Bu konuda iyimser olmamıza gerek yok; vardığımız her ne ise kökten yetersiz, Beckett tarzı ironinin patlatmalarına tabi olacaktır. En iyi ihtimalle ironilerini karmaşıklaştırmayı umabiliriz: Burada, bize içinde hiçbir şey olmadığı söylenen bir dünyada belki de küçük bir ışık vardır. Işık okurlarınızın çoğunun ulu metafiziksel anlamıyla aldığı “olduğu gibi”nin üzerinde değildir. Ancak belki de “Beckett’in eserlerinin nasıl okunacağı” ile ilgili ışıktan bir şey çıkabilir. Ya da belki de bir şey *olan* bir şey vardır. Hangi durumda?

Yaptığımız şeyle ilgili oldukça net olmamız gerekiyor. Burada bulduğumuz berbat bir durumda olmayan evetler Beckett’in eserlerinde ve eserlerinin dışında yaptığı açıklamalardaki ifade ettiği kendi inançlarının ironik alttan oymalarıdır.³ Tasarlanmış

² *The Fiction of Samuel Beckett* (Berkeley, 1973), s.13.

³ bk. Hugh Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study* (New York, 1961), ss. 30-31 ve Muecke, *Compass of Irony*, s. 214’te alıntılanan Georges Duthuit’le olan meşhur diyalog:

ironilerinin tamamı görünürde oldukça açık biçimde ifade edilmiştir. Böylelikle artık 1. kısımda oluşturduğumuzun tam tersi bir pozisyona kaymış oluyoruz. Orada tasarlanan, kararlı, örtük, yerel ve sınırsız anlamları aramıştık. Burada sınırsız olumsuzlamayı resmeden belli belirsiz açık çabaların ardına yazarın görünürdeki niyetlerinin aksine bazı örtük anlamları bulma umuyla dikkatle bakıyoruz. Beckett'ın kendisinin yıllar boyunca âdeta absürdist bakış açılarına gösterdiği aşırı kararlı bağlılık denebilecek tutumuyla ilgili söyledikleriyle karşılaşmasaydım bu arayışın özündeki kibirden daha çok rahatsız olurdum.

İddianın geçerliğine kısaca bakmanın yerinde olduğunu düşünüyorum. İddia dünya ile ilgili. Eleştirmenler genelde Beckett'ı sanatsal yeteneklerinin sorgulanmasının çok ötesinde iddianın geçerliği yüzünden takdir ederler. Beckett 1970'te Nobel Ödülü aldığı anda Ronald Hayman *The Sunday Times*'ta (Nisan 1970) şöyle yazdı:

Eğer bütün oluşların olmayış durumunu arzuladığı doğrusa Beckett bu sürecin şairidir... Pinter'in dediği gibi: "Ne kadar ileri gidiyorsa bana o kadar iyi geliyor. Felsefeler, sistemler, dogmalar, öğretiler, çözümler, hakikatler, cevaplar ya da *ucuz eşya reyonundan hiçbir şey* istemiyorum. Kendisi en cesur, merhametsiz yazardır... Tüm ürünlerini ne var ne yoksa hepsini alırım çünkü ne altına bakılmadık taş ne de kimsesiz bir solucan bırakıyor."

Önemli biri çünkü gördüklerini mutlak bir bağlılıkla bildiriyor ve *Hiçi* görmeye çok yaklaşıyor.

Böylesi patlamalar bir anlamda daha çok önemsenen eleştiriden daha açıklayıcıdır. Meraklıların kendi tutarsızlıkları ve

"B. Durum şöyle, çaresiz olan eyleme geçemeyecek, resim yapmakla mükellef olduğundan sonunda resim yapamayacak. Davranış onundur, çaresiz, eyleme geçemeyenin, bu durumda resim yapar resim yapmakla mükellef olduğu için.

D. Neden resim yapmakla mükellef?

B. Bilmiyorum.

D. Neden resim yapmak için çaresiz?

B. Çünkü ne birlikte resim yapacak ne de resmini yapacak bir şey var."

Beckett'in nasıl tutarlı bir şekilde tekrar tekrar imkânsız olduğunu söylediği şeyi başardığıyla ilgili ipuçları şunu gösteriyor: biz, birbirine yabancı okurlarının zihinlerinin kusursuz bir buluşması.

1. Elbette ortada şair olmak için bir "süreç" varsa o zaman *bir şey* vardır: Övgüye değer bir şair olmak için övgüye değer bir süreç. Ancak bu övgüye değerlik gerçek bir övgüye değerlik mi yoksa yine başka bir sahte övgüye değerlik, insanın gerçeklik algısı yoluyla görülmesi gereken gerçek dışı bir değer mi? Hiçbir şey hakkında konuşmak Beckett'in kendisinin komik ve üzücü etkilerle de sık sık gösterdiği gibi daima ironik tuzağa yakalanır.

Pinter'in her bir övgü sözü aynı ironik alttan oymaya tabiidir. (a) Beckett'in "ileri giderek" yaptığı "iyi" hakiki mi yoksa asılsız bir iyi midir? İlkiyse o zaman gerçek iyi diye bir şey vardır ve tam anlamıyla bir *hiç* reddedilmiştir. İkincisiyse anlamsız bir cümle kurmaya ne gerek var? Pinter aslında iyi olmayan bir "iyi" deneyimine geçişler yapmak mı istiyor? (b) Buradaki gerçek bir cesaret mi? Elbette. O zaman cesaret gerçek bir değer mi? vb.

Pinter ve Hayman'in Beckett'in cesaretine övgülerinin kendisinin anlamsız olduğunu itiraf etmedikleri müddetçe bu noktada çıkışları olduğunu düşünmüyorum. Cesaret övgüye değerse bir şey övgüye değerdir. Bütün okurlar aslında cesaretin övgüye değer olduğuna inanır ve bunun resmedilmesine tepki vermekten kendilerini alamazlar. (c) Çevrilmedik taş bırakmak iyi bir şey midir? Öyleyse vb. vb. (d) Hiçbir solucanı yalnız bırakmamak iyi bir şey mi? Eğer bir anlam yoksa yalnızlığın ne sakıncası var? Ve neden solucanlar? Burada Beckett okurken durmadan devam eden bir değer paylaşımı çeşidinin ipucunu görüyoruz: "solucanları" bile önemsiyor ve ancak çok azımız böyle bir özene kayıtsız kalabiliriz. Hiçbir serçenin Tanrının gözetimi dışında düşmeyeceğine ya da evrenin nefret üstüne kurulu olduğuna inansak da inanmasak da, çünkü insanlar için serçeler ya da solucanlar aynı, birbirinden farksızdır. Kısacası Pinter-Hayman dünyasında her şeye rağmen iyiler vardır! Bec-

kett, Anlamsızın peygamberi iyi bir yazar olarak görülür çünkü gerçek değerleri ve gerçek erdemleri biliyor. Bu ironi sizin için.

2. Pinter “felsefeler” ve tabii ki Anlamın Reddinde keşfedilen dogmatik hakikat dışında “hakikatler” istemiyor; Anlamı “merhametsizce” eleştiren sistemler dışında “sistemler” istemiyor; nihai ve görünüşte tartışma götürmez hakikat, reddetme “süreci”ni acı sona zorlamaktan gelen nihai cevap dışında “cevaplar” istemiyor. İroni.

3. Hayman’ın son cümlesi doğru olabilir mi? Beckett “gördüklerini mutlak bağlılıkla” mı ifade ediyor? Hayır, pek sayılmaz. Elbette bir insan olarak Beckett’ın bütün gördüklerini bilemeyiz. Tek bildiğimiz ne yaptığıdır. Ancak “gördüğünü” bildiğimiz bir şey var, yazısını bitirmek için hayatını günbegün nasıl düzenlediği, bir yandan çek bozdurup dünyaca ününün zayıflatıcı etkilerine direnirken üretken ve besbelli coşturucu sözel yaşamına nasıl devam ettiği. Kitapları yaşamının yaratıcı tarafını mutlak bir bağlılıkla bildirmiyor. Herhangi birinin Beckett’ın kendisinin o güzel oyunları ve romanları “şeyleri olduğu gibi” yazmak için nasıl olur da yeterli yapıcı enerjiyi toparladığı, herhangi birinin onları nasıl okuduğu ile ilgili herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Bütün ortak sanat dünyası açıkça reddedilip yalnızca örtük bir biçimde yansıtılıyor.

“Dipsiz” dünya görüşünü *şeylerin gerçekten nasıl olduğunun* ciddi bir ifadesi olarak almaya çalışmamızda bir ironi vardır. Aynı nihai olumsuzlama etkisi böylelikle kendi tutarsızlıklarında, Beckett’ı gittikçe sanki daha az ve öz bir tavra götüren kavrayış hakikatinde kapana kısıılır. Ancak sessizlik nihai olumsuzlamayı “doğrulayabilir”. Ya da Camus’nün birkaç on yıl önce şu şekilde ifade ettiği gibi,

Toptan bir olumsuzlamadan doğan devrimci ruh içgüdüsel olarak sanatta inkâr kadar rızanın da olduğunu; eylemi, güzelliği ve adaletsizliği dengeleyen bir beklenti riski olduğunu ve belli başlı durumlarda güzelliğin kendisinin hiç başvurulmamış bir adaletsizlikten gelen

bir biçim olduğunu hissetti. Aynı şekilde hiçbir sanat türü tek başına toptan inkârla ayakta kalamaz. Aynen tüm düşüncelerin ve öncelikle anlamı olmayanların bir şeye işaret etmesi gibi anlamı olmayan bir sanat eseri yoktur. İnsan kendini dünyanın tamamen adaletsiz olduğunu ortaya çıkarmaya verip tek başına yaratacağı tamamen adil bir dünya talep edebilir. Ama dünyanın toptan korkunç olduğunu doğrulayamaz. Güzellik yaratmak için eşzamanlı olarak gerçekliği reddetmek ve belli bakış açılarını yüceltmek zorundadır.⁴

Beckett'in eserlerinde "yaşamın yapıcı tarafına" karşı adil olmak için uğraşması gerektiğini iddia etmiyorum. Ama birçok eleştirmenin de düşündüğü gibi yutan bütüne karşı anıştırılan, görüşünün bütün gerçeklik olduğu iddiasını eleştiriyorum. İyi edebiyat radikal bir biçimde sınırlandırılmış ve hatta aleni olarak yanlış olan görüşler üzerine kurulabilir. Tek zararı okurların edebiyatı felsefe olarak alıp Beckett'in muhteşem komik ve dokunaklı çaresizlik portrelerinin kendilerinden önce paradoksal olarak kendi iddialarını çürüttüğünü unutarak gerçek kanıtlar olarak nihilizm davasına eklendiğini düşündüğünde yaşanır.

4. "Eğer bütün oluşların olmayış durumunu arzuladığı doğruysa Beckett bu sürecin şairidir... Önemli biri çünkü gördüklerini mutlak bir bağlılıkla bildiriyor ve *Hiçi* görmeye çok yaklaşıyor..." Ancak bu desteklenmeyen inanç doğru değilse ne olacak? Ya Samuel Beckett ve eserleri gibi bazı "oluşlar" olmayış durumunu değil de mükemmel oluşu arzuluyorsa? Beckett'in önemi sona mı eriyor? İçinde bulunduğumuz yüzyılda yüzlerce kalitesiz yazar entelektüel anlamda Beckett'inki kadar boş görüşlerini sunuyor. Neden onunki üstün? Hiçlik modası devam ediyor, "gidişat diyelim, öyle varsayalım". Bu görüş artık bayatladığı için bunu benimseyerek orijinallik, samimiyet ya da cesaret övgüsü kazanmanın hâlâ mümkün olması şaşırtıcı.

⁴ Albert Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, çev., Anthony Bower (New York, 1956), s. 258.

Beckett'in başarısının Hiçliğe diğerlerinden daha çok yaklaşmasında yatması onun gerçek sanatına hakaret etmektir. Bu tam olarak T. S. Eliot'ın şiirinin esasen baskın nihilizme karşı Hristiyan değerlerini doğrulama cüreti yüzünden büyük bir şiir olduğunu söylemektir.

Bu gibi eserlerin temelini oluşturan entelektüel durum böyle hassassa hem inananlar hem de inanmayanlar üzerinde aynı güçlü etkisine nasıl açıklama getirebiliriz? Eserimin üstünde dolaşan ironi ruhunun hâlâ farkında olarak elimizde en basit ironilerde işlediğini gördüğümüz sürecin ilginç ve karmaşık bir versiyonu olduğunu iddia ediyorum. Esas itibarıyla bu "deşifre edilemez" ironileri okumamız bir kez daha yazarın üstün anıtının sessizce yeniden kurgulanması eylemine ve "anlamsız" drama kendisini aşağıda, şeylerin yüzeyinde sahnelerken çıkıp yazarla sessizce oturmamıza bağlıdır.

Ayırt edici özellikleri hem eserleri hem de çoğunun kitap kapaklarından bize bakan işkence görmüş portreleriyle anıştırılan bu esrarengiz yazarla hangi değerleri paylaşıyoruz? Cevap kısmen şu ana kadar söylediklerimde. Boşluğa karşı savaşabildiği için değil, bunu kahkahayla yapabildiği için cesur. Aslında görüşüyle ilgili bize söyledikleri diğer insanlarınkinden daha samimi olduğu, tek samimi ifadenin her evet ve hayırın er ya da geç geçersiz kılınabileceği, gerçekte istisnasız bütün evet ve hayırlara ihanet etmeyi tercih edip yine de gerçekten bütün bunlar hakkında cömert bir şekilde muhteşem bir kitap yazmaya karar verdiği: biz, oynadığı yüce ironileri yakalayabilecek nitelikte nadir ruhları ima eden bir kitap. Yaşam hakkında söylenebilecek en kötü şeyi önceden biliyordu; korkuları başka birinin bilebileceğinden daha iyi biliyordu. Ve işkence görmüş olsa da yaratıcılığının karışıklıklarına takılan bütün kayıp kopuk yaratıklar için uçsuz bucaksız bir şefkat besler.

Samimiyet, cesaret, cömertlik, peygambere yaraşır bilgelik, bizi inkâr eden bir adalet için keskin bir tutku ve şefkat; geleneksel erdemlerden tek eksikliğini çektiği ılımlılık! Maskesi

indirilip (ben bu riski alıyorum) belli “düz” bir ortamda bu değerleri savunsaydı Norman Vincent Peale’e dönerdi. Pinter ve Hayman’ın işi söylev çekmeye vardırmasına şaşdırmamak lazım. “Bize iyilik yapıyor.” Gerçekten de öyle. Ve böylece ne demek istediği ile ilgili bütün tartışmalar bu bizim metafiziğimizin onunki gibi soğuk veya orta olmasından bağımsız biçimde gerçekleşen “iyi”nin gerçek iletişimine kıyasla çevresel kalıyor.

Bu örtük doğrulamanın etkisi tabii ki onun kadar entelektüel olup geleneksel felsefelerle sıradışı karmaşıklıkta oyunu- nun detaylarını yakalayabilecek olan bizler için en kuvvetlisi. Biz gerçek içerden kişileriz ya da bize öyle hissettiriyor; yalnızca diğer güzel geleneksel erdemleri onunla paylaştığımız için değil, paylaşmayı da öğrendiğimiz için. Bu görünüşte cılız eserlerde bize bütün bir kültür tarihinde devamlı bir şekilde işleyen kinayeli bir hâl verir; bu kinayeleri paylaşmamız herhangi bir geleneksel ironisti okuduğumuzda gereken yapının aynısını gerektirir. Bu yüzden diğer ortak erdemlerin aksine elitizm suçlamasına karşı zayıftır. *Waiting for Godot*’taki [Godot’yu Beklerken] Lucky Aquinas (ve diğerlerinin) parodisini haykırırken ve “vak vak” diyerek vakvaklandığı gibi çok açık bir kinayeyi bile fark ettiğim için kendimle gurur duyarken aldığım haz aslında çok eski ve geleneksel bir hazdır ve diğer kararlı ironilere uyguladığımız analizlerden tamamen sorumludurlar.⁵

⁵ Eleştirmenler, Beckett’in kinayelerini açıklamak için kaçınılmaz şekilde çok fazla enerji harcamışlardır. Örneğin bk. Kısa oyun *Happy Days*’te yoğun bir şekilde toplanmış kinayelerle ilgili Hugh Kenner’in yorumu (*Flaubert, Joyce ve Beckett*’ta) [Boston 1962], ss. 98-100); H. Porter Abbot’un *Watt*’in dinî ve referans ve paralellikleri denemesi (*Fiction of Beckett*, ss. 68-70). Yirminci yüzyılın Batı tarihinde eleştirmenlerin çağdaş edebiyata dair başlıca aktivitesinin kinayeleri göstermek olduğu tek dönem olduğunu düşünüyorum. Eleştirmenler bunu yaptıkça bir anlamda “satırların aralarını okudukları”, “söylediği” şeyden öte bir “kasteden” yazar buldukları ve böylece kararlı ironi okuma sürecine çok benzeyen bir süreçle meşgul oldukları söylenebilir: Yüzeydeki anlamın geri çekilmesi dışında her açıdan 2. kısımda tarif ettiğim küçük bir yerdeğiştirme dansı; metafor okumadaki gibi kinayelerin yeniden kurgulanması yüzeydeki anlamı çıkarmaktan çok ona ilavede bulunur.

Başka bir yerde daha söylediğim⁶ gibi Boşluğa gerçekten inanan birinin biz şüphecilere izin vermeyen bu türde sınırsız ironiden bir bonus kazandığı muhtemelen hâlâ doğru. Birinin tamamen yüksek bir konumda anıştırılan bir yazarla özdeşleşmesi genellikle bir parça üstünde veya altında durmaktan daha heyecan vericidir. Ancak metafiziksel uzlaşımları için bedel, hiper-ihtişam ve kendine acımak ve dolayısıyla başarısız mizahi etkilerin bedeli, ödeyen Beckett okurları tanıyorum. Beckett'la karakterlerini karıştırarak elitist yazarla değil onun solucansı karakterleriyle özdeşleştiler ve solucanların sınava tâbi tutulduğu gibi kendine acıyarak debelendiler, ya da bana öyle geliyor: Tanrı-olmayanın İnayetsizliği yüzünden sürünüyorum ben. Beckett bu aynı kendi kendini imha eden damarda kendini gittikçe daha çok ciddiye alıyor gibidir, ciddiye alındıkça açık konumunun gerektireceği sessizliğe daha çok yaklaşmaktadır. Ancak önemli eserlerinde sınırsız olumsuzluğun açık konumu daima bütün zenginliğiyle yaratıcı eylemin temel sanatsal dürtüsüyle nitelenmiştir. Eserler kendine acıma yerine, yerine getirmemiz istenen ironik yeniden kurgulamaların ayrılmaz bir parçası olan iyi yön-de canlı bir enerji, neşeli ve zengin bir yenilikçilik taşıyorlar.

Arkadaşlarımla Beckett'ın *Watt*'ını birbirimize sesli bir şekilde okumak için bir araya geliriz. İki piyano akortçusu, baba ve oğlun akordunu yeni yaptıkları piyanoyla ilgili yorumlarını okuruz:

Fareler döndü, dedi [Bay Gall Junior].

Yaşlısı bir şey söylemedi. Watt duyup duymadığını merak etti.

Genci dokuz pedal kalıyor dedi ve aynı sayıda çekiç.

Uyuşmuyor umarım dedi yaşlısı.

Bir durumda sadece dedi genci.

Yaşlısının buna söyleyecek bir şeyi yoktu.

Teller uçuşuyor dedi genci.

⁶ *Kurmacanın Retoriği*, 5. bölüm.

Yaşlısının buna da söyleyecek bir şeyi yoktu.

Bu piyano gitmiş bence dedi genci.

Piyanonun akortçusu da dedi yaşlısı.

Piyanist de dedi genci.

Watt'ın Bay Knott'un evindeki ilk günlerinin ana olayı belki de buydu.

Bir anlamda Bay Knott'un evinde kaldığı sırada Watt'a önerilen ve belli bir kısmı hiçbir ekleme ya da çıkarma yapmadan buraya kaydedilen bütün olaylara benziyordu ve bir anlamda da benzemiyordu.

Ve burada hepimiz gülerek hatırlıyor, birlikte havada uçuştüğümüzü ve gittiğimizi hatırlıyoruz; bize kurtuluş vaat ediyormuş gibi bütün gösterinin tadını çıkartıyoruz!

Elbette erişilemez bir boşluk peygamberi olarak Beckett'ın resmiyle açıkça en çok çelişen anları vurguladım. Pek yakın bir arkadaş sayılmasa da kimilerimize bir şekilde ulaşır ve başarısı tam olarak yalnızca kasvetin etkili olabilecekmış gibi görüldüğü birçok ana bağlıdır. Kardeşçe başardığımızın keyfini sonuna kadar sürdürmek istiyorsak yaptığımız şeyin imkânsız olduğu bize durmadan hatırlatılmalıdır.

Bu tür eserlerde entelektüel alttan oyma ve dramatik açıklık arasındaki uygun orantı için herhangi bir ilke bulabilirmiş gibi yapmayacağım. Çok fazla kasvet olursa her şey kaybolur; çok fazla açıklık anı olursa bütün bu tantananın nereden çıktığını merak ederiz. Buradaki aşırılık ve kusur standartları önceki herhangi bir biçimdekinden daha gevşektir; beklediğimiz üzere Beckett çok derinlere indiğinde, eğer inerse, Beckett'a hayranlığımı paylaşan eleştirmenlerle bile hemfikir olamıyoruz. Ancak her iyi eleştirmen Beckett'ın onda bir şekilde aynı nadir soydan bir ruh bulduğu şeklinde bir açıklama yapar.

Başarıya ulaşan "sınırsız kararsız" eserlerin hepsinde aynı paradoksal sohbetler var gibidir. Yazar ve kitlesinin dramatik

yolu bir şekilde ortaktır, retorik açıdan başarı da budur zaten. “Tamamen şaşırtıcı” olan genelde entelektüel üstyapıdır. T. S. Eliot bir keresinde “anlam”ın hırsızın, girdiği evin köpeğinin dikkatini dağıtmak için kullandığı et parçası olduğunu söylemiştir. Zihin anlamı kemirir ancak şiirin asıl işi gözlenmeyen başka bir yerde devam eder. Bu benzetme durumu abartır çünkü “asıl iş”in bir kısmı da kemirmektir ama en azından bize parçalar birleşmeden de asıl işin başarılabilceğini gösterir.

Albee’nin Londra’daki *Tiny Alice* gösterimlerinden birinin ardından birçok izleyicinin (ve aralarında arkadaşlarım da vardı) “ne yapacaklarını bilmediklerini” söylediğini fark ettim ancak bu, hepsinin aynı soruları tartıştığının kanıtıydı. Her performanstaki her izleyici oyun ilerledikçe tam anlamıyla kontrol altında sayısız çıkarım dizisine maruz kalır. Mesela bir yol şöyle devam eder: Sahnenin ortasındaki kale maketi bir şekilde gizemlidir; bu karakterler gerçekçi bir psikolojiyle güdülenmemiştir; ah evet maketin karakterlerin içinde yaşadığı kaleyle *mucizevi* bir ilişkisi var çünkü gerçek kalede yangın çıkınca maketten duman çıkıyordu; ama aslında hepsinin kalede yaşayan şeye ya da insana karşı neredeyse tapınıyor gibi bir hâli vardır ve belki de Tiny Alice maketin içindeki bir Tanrıdır; ancak oradan biri sınırsız olumsuzlama ile ilgili bir şey söyledi, o yüzden belki de gerçekten Tanrı değil de hiçtir; ya da şeytandır; o zaman finaldeki çarmıha gerilme sahnesinin nasıl bir anlamı olabilir? Tiny Alice’in gerçekten Tanrı olduğu anlamına gelemez çünkü... Ve diğer yandan Tiny Alice’in şeytan olduğu anlamına gelemez çünkü... ..anlamına da gelemez.

Bununla oyunun altında yatan metafiziğin tartışmasız bir ifadesini vermeyi kastediyorsak konuştuğum kimse bulmacayı çözemedi. Bu karmaşa bu sınırsız konularla ilgili nihai kararsızlığı için bir kanıt olarak kabul edilebilir. Ama aynı zamanda herkes bulmacayı yaklaşık olarak aynı koşullarda gördü ve bu da dramatik kararlılığın ilginç bir türün kanıtı olarak alınabilir. Farklı izleyiciler dinî ve metafiziksel bulmacayı çözmeye

farklı düzeylerde ilgi gösterdiklerini itiraf etmiş olsalar da, kimi erkenden sıkılıp kimi sonuna kadar kendini tuttu, kimse bir bulmacanın bulmaca olmadığını, oyunu “açık” bulduğunu, mesajın anlaşılır olduğunu söylemedi. Daha da önemlisi herkesin bir şekilde benzer duygusal bir gidişat izlemesiydi; izleyicilerin istisnasız hepsi diğer karakterlere kıyasla genç Julian’a karşı daha yakın hissederek merkezdeki şaşırtmacayla ilgili kederini paylaşır ve sonunda çarmıha gerilirken orada bir şekilde bizim adımıza durmak istediğini kavrar. Bu bitişin metafiziksel hiçliğin dehşetiyle yüzleşmede, mesela Beckett’in en iyisiyle kıyasladığımızda daha zayıf bir girişim olduğu sonucuna varabilirim. Ancak şu genel tasarıya katılamıyorum: Aynı yapbozda Albee’nin benden istediğini sahneliyorum.

Kararlı-Örtük-Sınırsız

Beckett ve *Tiny Alice*’in ironileriyle uğraşmanın belirsizlikleri bizi sınırsız ironileri okumanın en önemli kökten ayrımlarından birine götürür. Her biri daha ileri bir ironiyle alttan oyulan herhangi bir sınırsız ironi serisi görüşünde gerçekten de hayata ve evrene bağlanabilen iki birbirinden çok farklı yöntem vardır. Ve bir yazarın önerdiği sınırsız inkâr biçimine bağlı olarak iki temel deneyim okuma türü vardır.

Bütün hakikatlerin zıt hakikatlerin ironisiyle ya evren esasen saçma olduğu ve tutarlı hakikat denebilecek bir şey olmadığından ya da insanın bilme gücünün doğası gereği ve değiştilemeyecek şekilde sınırlı ve kısmi olduğundan altı oyulabilir. Bir yanda, sonuçta çekirdeğin dışına kadar anlamsızlık olduğu için insanın ifadelerinden etkilenmeyen bir kaos, bağlantısız bir saçmalık yığını; diğer yanda her formülasyon girişiminin ironik tenzilata dayanıksız olacağı insan gücünün çok ötesinde bir kozmos, bir hakikat düzeni hayal edebiliriz.⁷ Önümüz-

⁷ Bu iki görüşü burada tartışırken ortaya çıkan felsefi ve dinî meselelere karşı adil davrandığımı söyleyemem. Tersine, özellikle ironiyle ilgili açık ara en önemli eser Kierkegaard’ın *The Concept of Irony* kitabıdır. Kierkegaard ironinin retori-

deki iki büyük ironik hakikate, nihai açıklığa kavuşmak için gösterdiğimiz ümitsiz çabalara ağlama ve gülmeye bağlı olarak iki kökten farklı ironik okuma türüyle karşı karşıyayız. Ayırım Meredith'in Adrian Harley'in "yüce ironik süreç"te "arkaplanda" gülerken gördüğü "Tanrılar"ın gerçek mi hayal ürünü mü olduğuna bağlıdır.⁸

Evren sonuçta saçma bir çokluevrense o zaman yapılan bütün öneriler ya da herhangi bir parçasının resmi sonuçta saçma olur; bütün hikâyeler ve şiirler en azından bir anlamda saçma olur; birinin yaptığı "okumalar" metni temelinden ihlal etmeden sınırsız çeşitte olabilir; herhangi bir değeri "temelinden ihlal" etmek diye bir şey yoktur. Gerçekten de ne kadar çeşitlilik o kadar iyi çünkü yalnızca saçma çeşitlilikte şeylerin saçmalıkları yankılanabilir, ama yine de insan böyle bir evrende "daha iyi" gibi bir ifadenin kullanımının nasıl savunulabileceğini merak edebilir. Teoride her ifade başka bir ifade kadar iyidir; uygulamada, gördüğümüz üzere, eleştirmenler genelde ne kadar ironi o kadar iyi anlayışını kabul ederler. Ancak ironilerin "sınırsız" alttan oymaları daha gerçek bir evrende yürütülüyor, değer bağlılıklarının sonuçta saçma olmasına gerek yoksa yorumlamalarımızdaki farklılıkların önemi vardır; hiçbir formülasyon yeterli olmasa da bazıları diğerlerinden daha yeterli olacak; hakikat ve daha doğru yorumlama arayışı kendi içinde anlamlı olacaktır.

Çok açık ki ikinci görüşte bile "hayatı olduğu hâliyle" kapsama gibi bir iddiayı anıştıran herhangi bir ifade olası alttan oymaları bir şekilde hesaba katacak düzeyde daha büyük bir yeterliğe yaklaşacaktır. Basit bir onaylama her fırçada yazarın dünyanın sergilediği tehditlerin farkında olduğunu gösteren bir onaylamaya kıyasla gerçekten de basit görünebilir. "Bütün iyi

giyle yalnızca kazara ilgilenmiştir. Onun oyunu kendi bakış açısından da büyüktür: Bir insan evrenin kendisini "okur"? Ancak evrene yaklaşımı, yine kendi bakış açısına göre sonunda bütün hakikatleri çözen muhteşem bir Sokratik ironi okumasına dayanır.

⁸ *The Ordeal of Richard Feverel* (Londra, 1914), s. 8.

edebiyat ironiktir” iddiasının aksine buradaki sınırlamalar seçilmiş eleştirel teorilerle değil herkesin kaçınılmaz hayat tecrübesiyle belirlenmiştir; “ortak” sağduyumuz bize bir edebî biçimin bir şeyi “olduğu gibi” göstermeyi arzuladığında hangi tarafın kazanacağından bağımsız şekilde hem himmet hem de buğdayı bir şekilde birleştirmesi gerektiğini söylüyor. Bazı lirikler, mäsallar ya da satirler gibi tasarlayarak seçen ya da bozan edebî biçimler sayesinde özel bir sorun olan okuru “adil olmayan” seçimleri kabul ettirmeyle karşı karşıya kalıyoruz. Bir lirik hemen köşenin ardında bekleyen acıyı hatırlatmadan bir neşe anını kutlayabilir. Synge’in *Riders to the Sea*’si [Denize Sürenler] gibi kısa bir oyun bu insanların acıdan başka hiçbir şeyi bilmemesiyle ilgili hiçbir ipucu vermeden neredeyse kusursuz bir sefalet üstüne kurulabilir. Ancak daha uzun eserler ya gerçekliği yansıtmaya iddiasını iptal eden bir çeşit “fantastik” bir uzlaşımı benimsemek ya da dünyanın her zaman ve her yerde neşe, sefalet ve “ne iyi ne de kötü”nün ağır yüküyle dolu olduğuna dair ortak farkındalığımıza seslenmelidir.

Yeniden kurgulama değerlerimiz açısından sınırsız kararsızlığı arzulayan ilk ironi türünün dipsiz bir uçurumdan atlar-ken yazarın okurunu yanına çağırdığı söylenebilir; yapılacak tek asil şey budur. İndikçe nasıl dehşetlerle karşılaşacağımızı bilemeyiz ama gerçekten yapılacak en asil şey budur. Asalet kavramının anlamsız olduğu sonucuna bile varabiliriz ancak en azından samimi olmak zorundayız. Samimiyet kavramının anlamsız olduğu sonucuna varabiliriz ancak en azından... evet en azından ne yapmamız gerekiyorsa onu yapmışızdır. Ve böylece bir şekilde kaçınılmaz düşüşümüzde bile sanrılarında ısrar edenlerden üstün olacağız.

Sonunda döndüğümüz sınırsız ama yine de kararlı türde sınırsızlığın ironisti bize her şeye rağmen, tepemizdeki tapınağında duran, bütün yazar ve okurların yanına çıkıp ona katılmak için gösterdikleri komik, patetik ya da trajik çabalarını gözleyen Yüce bir ironist, hakikatin kendisinin olduğunu söylüyor. Böyle

bir ironist için onun hakkında bir şey bildiği için kendiyle gurur duyan insanlar bütün varlıklardan daha saçmadır. Eserleri belli açılardan Beckett'inkilere benzerler: Telaffuz edildiği anda her öneriden şüphe edilip ardından kendisi de yetersiz olduğu ispatlanacak başka bir öneriyle çürütülür. Sonuçta anlamlar örtük-tür. Ancak hem anlama hem de özel yaklaşım çabaları yetersiz olsa da önemli olacaktır: Değerler kararlıdır.

Yüce ironist olarak kavranamaz ve sınırsız uzaklıktaki Tanrı ya da Hakikat resmi bütün insani ifade etme çabalarını aldırış etmeden (ve bu yüzden vahşice) boşa çıkaran kişilerüstü bir evren resmine benzer. İki bakış açısının verdiği "okuma ödevi" biçimi birbirinden kökten farklıdır. İkincisi için sınırsız ironiler sonuçta her adımın tıpatıp diğerine benzediği bir koşu bandına çıkar, nihai ifşa hep aynıdır: *nada*.^{*} Evren boş olduğundan hayatta bir anlam yoktur ve her okuma deneyimi sonunda aynı boş ve melankolik hakikat olmayana evrilir. Ancak ilk kez yanıltıcı olsa da evren sınırsız, çekici bir şekilde çeşitlidir; her ironik içgörü ışığı bizi asla bitmeyen ama her zaman anlamlı ve canlandırıcı bu oyunun içinde bir diğerine yönlendirir. Uçurum ironileri bizi yalnızca tüketmez, tükettikçe sonunda da sıkılmaya başlar. Ancak insan Hegel'in tarif ettiği bir İronist tarafından nasıl sıkılır? "Mantık ne kadar kurnazsa o kadar güçlüdür. Kurnazlığı, genel olarak söylersek, bir yandan kendi doğasını (yani sonlu ve belli) takip eden nesnelere izin veren, yok olana kadar bir diğerini etkileyen ve kendisi sürece doğrudan müdahil olmadan ama yine de kendi amaçlarını gerçekleştiren aracılık eyleminde yatar. Bu açıklamayla göksel Tanrı'nın dünyanın ve mutlak kurnazlıkla bağlantı sürecinin yanında olduğu söylenebilir. Tanrı insanların özel tutku ve ilgileriyle istediklerini yapmasına izin verir ancak sonuçta onların değil kendi planları gerçekleşir ve bunlar temel olarak Onun sağladığı kişiler tarafından araştırılan uçlardan kesinlikle farklıdır."⁹

* İspanyolca, "hiçbir şey" (ç.n.)

⁹ G. R. G. Mure, *A Study of Hegel's Logic* (Oxford, 1950), s. 257; alıntılayan Muecke, s. 134.

Yüce ironileri okumak için belki de en iyi öğretmen, kesinlikle benim için de en değerli olanı Platon'dur. Platon'un diyaloglarında bizim için yeniden üretilen İronik Sokrates neredeyse buraya kadar ele aldığımız her anlamda gerçek bir ironisttir. Bir nedeni sık sık örtük ironiler kullanması; okurun 1-3 kısımlarında yaptığımız türden neredeyse harfi harfine çeviriler yapmasını gerektirir.

Biz daha konuşurken Thrasymakhos birkaç defa atılıp söze karışmak istemiş, yanında oturanlar sözü sonuna kadar dinlemek istedikleri için buna engel olmuşlardı. Benim sözlerimden sonra, biz konuşmamıza ara verince, kendini artık tutamadı, vahşi bir hayvan gibi toparlanıp bizi parçalayacakmış gibi üzerimize saldırdı. Polemarkhos'la ben korkudan irkildik.

O, herkese dönerek "Ey Sokrates!" dedi, "nedir bu sizin deminden beri içine daldığınız boş sözler? Hem birbirinizin karşısına geçip gösterdiğiniz bu saflıklar, bu karşılıklı eğilmeler de ne oluyor? Doğruluğun ne olduğunu gerçekten öğrenmek istiyorsan, yalnızca sormakla kalma; biri bir cevap verirse, alkış toplamak için onun sözünü çürütme. Bilirsin ki sormak, cevap vermekten kolaydır; sen de cevap ver bakalım! Söyle: Doğruluk sence nedir? Bak ama bana, doğruluk yok görevmiş, yok faydaymış, yok işe yarayan şeymiş, yok kazançmış, yok insanın işine gelenmiş falan demeyeceksin. Bir söyleyeceğin varsa, açıkça ve tam söyle; çünkü böyle saçma sözler söylersen, ben kabul etmem."

Bunları duyunca şaşakaldım, yüzüne korka korka baktım; hem sanıyorum ki benim bakışım o bana bakmadan önce üzerine düşmeseydi, dilim tutulacaktı. İyi ki sözlerimiz onu çileden çıkarmaya başladığı zaman, ilk olarak ben ona baktım da cevap verebildim.

Hafifçe titreyerek, "Thrasymakhos", dedim, "bize kızma; bu meseleyi araştırırken biz ikimiz yanılıyorsak bil ki istemeyerek yanılıyoruz. Altın arasaydık araştır-

mamızda birbirimizin karşısında eğilmeye, böylece onu bulmak fırsatını elden kaçırmaya razı olur muyduk? Aradığımız doğruluk -değeri birçok altın külçesinden yüksek olan doğruluk- olunca, ezilip büzülerek birbirimize böylesine aptalca yol verdiğimizizi, doğruluğu elimizden geldiği kadar ortaya çıkarmaya uğraşmadığımızı sanma. Uğraştığımızdan emin ol dostum! Uğraşıyoruz, ama anlaşılan elimizden gelmiyor. Onun için sizin gibi yaman adamların bize darılması değil, acıması çok daha doğru olur.”¹⁰

İronilerden yeniden kurgulanacak bazı gerçekler şunlar: örneğin, “korkudan irkildik”, “boğa gibi bize saldırmasını saçma bulduk” gibi bir anlama geliyor; “sizin gibi yaman adamlar”, “boş tehditler savuran siz ahmaklar” gibi bir anlama geliyor vb.

Ancak Sokrates diyalogları boyunca yalnızca parçanın sonuna doğru sezdirilen daha derin bir ironi türü var: Sokrates kendisinin hiçbir şey bilmediğini iddia eden tek kişi olduğunu iddia ettiğinde diğer bağlamlarda daha etraflıca tekrarladığı iddiasını tekrarlamaktadır:

... Bu itirazın haklı ve yerinde olduğunu kabul ederim; onun için ben de size bu kötü şöhretimin nereden çıktığını anlatacağım. Lütfen dikkatle dinleyiniz. Bazılarınız belki şaka ediyorum sanacak; ama inanın ki tamamıyla doğru söylüyorum. Atinalılar, bu şöhret bende bulunan bir nevi bilgidен, sadece ondan çıkmıştır. Bunun ne biçim bir bilgi olduğunu sorarsanız derim ki “bu, herkesin elde edebileceği bir bilgidir” ben de ancak bu manada bilgim olduğunu sanıyorum. Hâlbuki sözünü ettiğim kimselerin bende olmadığı için size anlatamayacağım insanüstü bilgileri var. Benim böyle bir bilgim olduğunu söyleyen yalan söyler, bana iftira eder. Atinalılar, size belki mübalağa ediyorum gibi gelecek, fakat sözümü kesmemenizi dilerim. Çünkü size şimdi söyleyeceğim sözler benim sözlerim değildir. Size güvenilir

¹⁰ *Devlet*, s. 12 çev., Azra Erhat, Samim Sinanoğlu ve Suat Sinanoğlu

bir şahit göstereceğim. Benim bir bilgim varsa, bunun nasıl bir bilgi olduğunu Delphoi tanrısından dinleyin Khairephon'u tanırırsınız; çok eski bir arkadaşımды, sizin de dostunuzdu, geçen sürgünde o da sizinle birlikteydi, dönerken de birlikte gelmiştiniz. Khairephon'un huyunu bilirsiniz, kafasına koyduğu şeyi muhakkak yapardı. Bir gün Delphoi'ye gitmiş -lütfeñ sözümü kesmeyiniz-, benden daha bilgin bir kimse olup olmadığını tanrıya çekinmeden sormuş; Pythonlu tanrı-sözcüsü de benden daha bilgin bir adam olmadığını söylemiş. Khairephon bugün sağ değil, ama kardeşi burada mahkemededir, söylediklerimin doğruluğunu tasdik edebilir.

Bunu size sırf bu kötü şöhretimin nereden çıktığını göstermek için söylüyorum. Tanrının bu cevabını öğrendince düşündüm: Tanrı bu sözünü ne demek istemiş? Bu muamma nedir? Çünkü az olsun, çok olsun, ben de böyle bir bilgi olmadığını biliyorum. Böyle olduğu hâlde insanların en bilgini olduğumu söylemekle ne demek istiyordu? Tanrı yalan söylemez, yalan onun özü ile uzlaşır bir şey değil. Ne demek istediğini uzun zaman düşündüm; en sonunda işin aslını bir deneyim dedim. Bilgisi belli birini bulup Tanrıya gider, sözünü çürütmek için derim ki: İşte benden daha bilgili bir adam; oysaki sen benim için en bilgili demişsin. Bunun üzerine bilgisi ile ün almış birine gittim, kendisine iyice baktım. Adı lazım değil, denemek için seçtiğim bu adam devlet işleriyle uğraşır. Vardığım sonuç şu oldu: Bu adam çok kimselere, hele kendisine bilgin gözüküyor ama gerçekten hiçbir bilgisi yok. Bunun üzerine kendisini bilgin sandığını, hakikatte ise olmadığını anlatmaya çalıştım. Bunun sonucu, onun da, üstelik orada bulunup beni dinleyen birçok kimselerin de düşmanlığını kazanmak oldu. Yanından ayrılırken kendi kendime dedim ki: Doğrusu belki ikimizin de iyi, güzel bir şey bildiğimiz yok; ama gene ben ondan bilgim; çünkü o hiçbir şey bilmediği hâlde bildiğini sanıyor; ben ise bilmiyorum ama bildiğimi de sanmıyorum. Demek ben ondan biraz

bilgiliyim, çünkü bilmediklerimi bilirim sanmıyorum. Bundan sonra başka birine, daha da çok bilgili tanınan başka birine gittim. Gene o 'sonuca vardım; onun da, daha birçoklarının da düşmanlığını kazandım.

Böylece, kendime birçok düşmanlar edindiğimi bile bile, birini bırakıp ötekine gidiyor, gittikçe umutsuzlaşıyor ve kederleniyordum. Artık boynumun borcu oldu, her şeyden önce tanrının sözünü göz önünde tutmalıyım, diyordum. Bilgili denen kim varsa ona başvuru olarak Tanrının ne demek istediğini anlamam gerekti. Size doğruyu söylemeliyim. Atinalılar, köpek hakkı için, bütün o araştırmalarımnda baktım, asıl bilgisizler, bilgilidir diye tanınmış olanlar! Boştur denenlerde ise daha çok akıl var. Size bütün o dolaşıp durmalarımı anlatayım, Atinalılar: o kadar didindim, tanrının sözünü çürütemedim. Devlet adamlarından sonra tragedya yazanlara, Dithyrambos şairlerine, her çeşidinden şairlere başvurdum. Kendi kendime, artık bu sefer göreceksin, kendinin onlardan çok daha bilgisiz olduğunu anlayacaksın, diyordum. Yazılarından bence en işlenmiş parçaları seçtim, ne demek istemiş olduklarını gidip kendilerinden sordum, bir şey öğreneceğimi umuyordum. Yargıçlar, inanır mısınız? Doğruyu söylemeye utanıyorum; ama söylemeliyim. O şairlerin, eserleri hakkında dedikleri, orada bulunan hemen herkesin diyebileceğinden daha iyi değildi. O zaman anladım ki şairler eserlerini bilgilerinden değil, bir çeşit içgüdü ile Tanrıdan gelme bir ilhamla yazıyorlar, tıpkı bir sürü güzel şeyler söyleyip de dediklerinden bir şey anlamayan tanrı- sözcüleri, biliciler gibi. Şairler için de öyle olduğunu gördüm; üstelik onlar, kendilerinde şairlik var diye, bilmedikleri şeylerde de insanların en bilgini olduklarını sanıyorlar. Yanlarından ayrılırken anlamıştım ki, devlet adamları karşısında nasıl bir üstünlüğüm varsa, onlardan da böylece üstünüm.¹¹

¹¹ *Sokrates'in Savunması*, s. 3

Buradaki temel ironi parçanın kendisinden bile daha derindedir ancak yalıtılarak okunduğunda görülebilir. Bunu anlam olarak alabiliriz, örneğin Sokrates, Beckett'ın bildiğini iddia ettiği bilgiyi, her ifadenin (bu dâhil) anlamsız olduğu bilgisini bilir. Ancak Platon'un canlandırdığının ardındaki tarihî Sokrates'i yeniden kurgulamaya çalışsak da, Sokratik ironinin gerçek ikmalinin ideal bir somutlaşmasını kurgulamaya çalışsak da (Kierkegaard'ın yaptığı gibi), Platon'un kendisinin bu büyük ironistin portesiyle (ve Xenophon'un oldukça farklı olan resmiyle) ne demek istediğini düşünsek de tüm "Sokratik" çaba bu suçlamayı boşa çıkarır. Sokrates "hiçbir şey bilmese" de hiçbir şey bilmediğini bilmeyenlere göre "bir parça avantajlıdır". Bu da "bir şey bildiği" anlamına gelir.

Her zaman biliyormuş gibi görüldüğü tek şey şu anda söylenenin biraz sonra yetersiz görüneceği, söyleyebileceğimiz şeyin bu kısmı onun başka söyleyebilecekleri tarafından tenzil edilmek ya da düzenlenmek zorunda olduğudur. *Phaedrus*'ta Sokrates "Ditriambik cinnat"le aşk üzerine ilk konuşmasına girdiğinde birden durup şöyle söyler:

Sevgili arkadaşım, tam nehri geçerken bana genelde gelen ruh ve işaret geldi, genelde yapmak üzere olduğum bir şeye engel olurlar ve sanki Tanrıya karşı bir suç işlemişim gibi vicdanımı temizlemeden çekip gitmemi yasaklayan bir ses duyduğumu düşündüm... Tüyler ürperten bir konuşmaydı, tüyler ürpertici, kendinle getirdiğin, bana yaptırdığın.¹²

Ardından aşk alegorisinde doruğa ulaşan, sevgi ve felsefi söyleme büyük bir zafer nidasına neden olan konuşmayı yapar. Ancak bu görünürde niteliksiz konuşma bile gerçek retoriğin doğası ile konuşma yapma ve yazmanın sınırlamaları arasındaki bir tartışmasıyla bir hayli niteliklidir: Sokrates tek hakiki

¹² *Phaedrus* 242 (çev. H. N. Fowler).

“yazma”nın yazılı bir metinden çıkmaya çabalayan her okura empoze edilmesi gereken çarpıtmaları engellemek için diyalogun işbirliği ile felsefi tartışmada ruha yazılan olduğunu söyler.

Pekâlâ, o zaman her şeyi yazıya geçirerek Platon’un yaptığı nedir? Diyalogun her aşamasının nasıl olacağını en başından çok açık bir şekilde biliyordu. Örneğin Sokrates nehirdeyken ilahi ses araya girdikten sonraki ani geri dönmeyi planlayan oydu. Platon böylece bu uzun yazılı parçada bu özel ve nihai sıralamayla iletilen kaçınılmaz yazma eleştirisini üretmiştir. Kısacası hiçbir okur Platon için hakikat arayışının, yazılı biçimiyle bile anlamlı olduğundan asla şüphelenmez. Yüce ironist kimilerine diğerlerinden daha çok güler.

Ancak aynısı Sokrates için de geçerlidir. Örneğin son duanın ironik hiçbir yanı yoktur: Romantik Almanların ve Kierkegaard’ın, Sokrates’in “mutlak sınırsız olumsuzlama”sıyla yaptığının aksine Sokrates, Phaedrus, Platon ve okurun diyalogun zengin ironilerine aracılık ederken üzerinde birlikte durabileceği bir platforma ulaştığımızı hissediyoruz: “Ah sevgili Pan ve buranın diğer tanrıları, bana beni güzelleştiren içimdeki ruhu ve dışımdaki bütün varlıkların içimdeki insanlar ahenk içinde olmasını bağışlayın. Bilge adamı zengin sayabilir miyim ve yalnızca kendi kendini sınırlayan bir adamın kaldırabileceği ya da dayanabileceği servetten ben de edinebilir miyim” (279). Hiçbir bilginin gerçekten mümkün olamayacağına inananlar muhtemelen bu duayı bile paradoks olarak görecektir; diğer yandan üzerinde dikkatle çalışıldığında hakikatin lafzi önerilerle sabitlenebileceğine herkes için belirsizliğinin ortadan kaldırılabilmesine, inananlar bu sonucu gerçekte olduğundan daha kesin olarak görme eğilimindedirler. Birisi gerçekten kimsenin hiçbir şey bilemeyeceğine ya da bilginin yalnızca lafzi, bilimsel ifadede bulunabileceğine inandıysa Sokrates’in diyaloglarını gerçek hayata uyarlamak veya Platon’un yaptığı gibi onları yazıya geçirmek biraz gereksiz bir aptallık olacaktır.

Ancak Sokrates (bir anlığına Platon'u bir kenarda bırakalım) uğruna hayatını vermeye yeterli *bir şeye* inanmıştır: şehrin değerleri ve yasaları, akranı yurttaşlarla iletişimin değeri, (sonunca erişilebilen) hakikatin kendisinin değeri. Ve Platon daha da açık bir biçimde bütün olumsuzlukları kapsayacak daha ayrıntılı bir ironik görüşe varmak için onlarla savaşıarak Sokrates'in ironilerine egemen olmanın mümkün olduğuna inanır. Kimse Platonik diyalogları Platon'un hem kendisi hem de Sokrates'in oldukça fazla şey bildiği düşüncesine ikna olmadan okuyamaz. Bunun bir nedeni dikkatli bir şekilde yürütülen düşünceli bir sohbetle hataların nasıl keşfedileceğini biliyor olmaları: bir metotları var. Her hakikat ifadesinin belli bir bakış açısından sorgulanabileceğini ve ardından iyice düşünerek neredeyse yeterli hâle getirilebileceğini biliyorlar.

Ve ortada bilgeliğin arzulanmadığına dair hiçbir veri yoktur. Bilge adam daima ne kadar içten olursa olsun, formülasyonları ne kadar özenli olursa olsun her bilgelik gösterişinin ironik sınırları olduğunu bilen kişidir. Bütün soruşturma hakikati bildiren nihai ifadelerdense daha derin bir diyalogu teşvik etmek için kullanılacak düzeyde belirsiz, yaklaşıktır. Ama saf bir soruşturma olabilir.

Bunu, sınırlı insani ifadelerinin sonunda hiçbir yere varmadan ilerlediği nesnel bir düzeni varsayan diğer entelektüel projelerin ne anlama geldiğini, düşünerek görebiliriz. Mesela fen bilimlerinin sınırsız ironi olduğu söylenebilir çünkü her samimi bilim adamı formülasyonlarının ileride başka bilim adamları tarafından neredeyse kesinlikle revize edileceğini bilir. Muecke'un hatırlattığı gibi Goethe iyi bir bilim adamı olmak için kişinin ironi duygusu olması gerektiğini söylemiştir. Ancak Muecke bilimin ironisinin sınırlarından bahsederken kesinlikle haklıdır:

Bilimsel diyalektik çelişme olasılığını kabul etse de gözü diğer olasılık, uzlaşma olasılığına daha sıkı şekilde sabitlenmiştir. Devamlı olası antitezin ötesine olası senteze bakar, idealleri basitlik ve birliktir. Diğer yanda ise ironi-

nin [yani kararsız ve sonuçta sınırsız olan “Genel İroni”] çelişki ve ikiliklere ihtiyacı vardır ve bunları arar.¹³

Elbette bütün çabası başka bilim adamlarının yetersiz formülasyonlarını çürütmek olan iyi bir bilim adamı düşünülebilir: *der Geist der stets verneint** her laboratuara gereken iyi bir asistan olabilir. Ancak çoğu bilim adamı kendisinin olumsuzlama değil ahenk arayışında olduğunu düşünür gibidir. Onlar için hakikati kovalamak anlamsız değildir çünkü yanlış düşünce ve bilimsel diyalogun ateşiyle sınanmış bilgi arasında gerçek bir fark vardır.

Çoğu insan düşüncelerinin sınanmasından hoşlanmaz ve bir filozof-dramatist olarak Platon, Thrasymakhos gibi insanların çok önceden gördüğü tuzaklara körü körüne yakalandıklarını izlerken ironik olarak hakkından gelebilir; diyaloglar bu yüzden oldukça lafzi ve yerel dramatik ironilerle doludur. Ancak “bilmediğini bilen” birkaç insanın bile Hakikatin kendisi tarafından Swift’in “Mütevazı Bir Öneri”de karakterleriyle oynadığını gördüğümüz hem okur hem de yazar rolüne oynayan türden ironi ile hakkında gelinir. Sokrates, Thrasymakhos’a göre daha çok bilse de; Platon karakterlerinden (Sokrates dâhil) daha çok şey bilse de Platon, Sokrates ve okur hatalarının Kâşifinin onları yukarıdan belli belirsiz görünerek hep birden, neredeyse Thrasymakhos kadar körü körüne, bir diğer önceden görülmüş tuzağa yakalanırken ironik bir bilgelikle gözlediğini biliyor.¹⁴

Dolayısıyla gerçek filozof, birinin giriştiği yetersizliklerinin kaçınılmaz olarak bir diğerine ondan sonra da başkasına neden

* Almanca, yaklaşık “inkâr eden ruh” anlamına gelen ifade. (ç.n.)

¹³ Muecke, s.129. *Eugenie d'Ors*, “Glosa a Ramiro de Maeztu”, *Glosario*, 1911 kitabından şunu alır: “Bilim ironidir: Bilim bir anlamda sanat gibi estetikdir. Sürecin her noktasında bilim üstü kapalı bir şekilde devam eden süreç içinde kendi çerçevesini çizerek çelişme olasılığını kabul eder”. Ayrıca Muecke’un Musil üzerinden bilimsel bilgi ve ironi hakkında yazdıklarına bk. ss. 152-58.

¹⁴ Platon, *Protagoras*’ın sonundaki gibi sık sık “tartışma”yı kişileştirerek ona ironik bir bakış sağlar: “Çünkü tartışmanın insan gibi bir sesi olsaydı o sesin tam da insani zayıflıkların nasıl kendi kendilerini tersine çevirdiğini göstererek bize güldüğünü duyardık” (s. 361).

olduğu kendi kendini düzelten bir diyalogda yaşar. Ve bütün lafzi ifadelerin yanlış yönlendirdiğini bildiği için çoğu diyalogun sonunda lafzi dünyayı tamamen terk ederek metaforik anlamda hâlâ hakikate yakın bir yaklaşım anlatmaya çalışan mitolojik ifadelere yükselmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Yanlış yönlendirici olsa da tabii ki daha az tehlikeliler çünkü en donmuş düz anlamcı bile onları nihai mesajına indirgeyemez.

The Symposium'un sonundan ya da *Devlet*'in sonundaki cennetlik görüşten uzun uzun alıntı yapmamak için kendimi zor tutuyorum. Parçalar tabii ki ironik, belirsiz şekilde ironik ve bu yüzden bu kitaptaki düz anlamlı zihniyetin keskinliklerine yüksek düzeyde şüpheyle bakarlar.

DEĞERLENDİRME ÜZERİNE SON BİR NOT

Sonuçta ironistlerin yalnızca belli bir yere kadar gitmesi, daha ötesine geçmemesini göstermeye çalışmanın pek anlamı yok. Filozoflar, bilim adamları ve eleştirmenler açık düz anlamlı ifadelerin değeriyle ilgili ve hakikatin herhangi bir yanına dolaysız bir şekilde tutunmanın geçerliği hakkında birbirinden oldukça ayrı düşerler. Hiçbir büyük filozofun bunları reddetmekte Beckett'ın *Adlandıramayan*'da bizden istediği kadar ileri gittiğini düşünmüyorum; Beckett'ın kilerin aksine onların cümleleri ve paragrafları tanımlanabilir, mantıklı bir düzen "izler" ya da böyle bir yolda "ilerlerler". En aşırı nihilist bile iletilebilir konuşmanın imkânını Beckett kadar reddetmemiştir. Onun konumu, konum denebilirse eğer, bana (ve belli ki ona da) kendi kendini yenen, mantığa aykırı ve savunulamaz geliyor.

Ancak bunu söylemek nihai çift anlamlılıklarını yeniden kurgulayamadığımız ya da benim kitabımın varsayımlarıyla çeliştiği için Beckett bunları yazmamalıdır demek değildir. Birincisi kimse aslında yazılana kadar insanların hangi eserleri "yazmaları gerektiği"ni bilmiyor. Beckett bunun "olduğu gibi" olduğuna inanmanın "nasıl hissettirdiği"ni gösteren eserler yazabiliyorsa o zaman hiçbir eleştiri teorisi öyle yapmaması gerektiği-

ni gösteremez. Bir eserde ne kadar ironi-olması gerektiğini bize söyleyen bir kılavuz olamaz; ne kadar ironiyle eserin başarılı olabileceğini bize sanatçının kendisi gösterecektir. Hissettiğimiz bir tat bölgesi olmadığını muhtemelen şundan detaylı anlatamayız: Ne alttan oymalara ve söylenmeyen olumsuzlamalara bizden daha yüreksiz olanlara ne de neşeyle daha çok uzlaşanlara güvenmeye eğilimliyiz. Ama eğer eserin (içkin türünde) kendi kural koyucusu olmasına izin verirsek komple bir göreceliğe teslim olmadan bütün yöntemlerin olasılıklarına açık olabiliriz. Bir anlamda her okurun tahammül edeceği ironi düzeyine kendi adına karar vermesi gerektiği hâlâ geçerli olsa da etrafında dolaşabileceğimiz pek fazla düzey olmadığını söylemek zorundayız: En “özel” seçimlerimizde bile yazar ve okurlara katılıyoruz.

İkincisi romanlarda, oyunlarda ve şiirlerdeki duygusal gücü ve doğru olmadığını düşündüğümüz birçok bakış açısının varlığını kabul etmek zorundayız. Örneğin ben Beckett ve Albee okumaya geldiğimde “absürdizm”le ilgili şüphelerime çok fazla yükleniyorum ancak iş, evrenin saçma olduğu üzerine felsefi bir tartışmaya gelince bu belirleyici olacaktır. Boşlukta kaybolmuş gibi hisseden karakterlerin ve yazarların durumlarına girebilirim ve yalnızca zaman zaman orada kendim de bulunduğum için değil. Şimdiye kadar artık bilmemiz gereken, tamamen ironik olan görüş insani durumun makul görüşlerinden biridir: Zeki insanlar geçmişte bunu kabul etmiştir, gelecekte de kabul edecekler ve bu yüzden bir yazarın bunu ciddiye almamızı beklemesi doğası itibariyle gülünç değildir. Edebî eleştirmenlerin bu görüşün kendi kendinin kanıt olduğunu kabul ederek ve aleyhinde söylenebilecek her şeyi gözardı ederek suça varacak kadar ihmalkâr olduklarını düşünsem de zavallı Watt, Murphy ya da Malone’a aynı yergileri uygulamak için bir neden göremiyorum.

Sonuçta olarak bütünü ele aldığımızda belli bir edebî deneyimin önünü erkenden kesenlerin standartları zayıf olduğu için yeni olan her şeyi kabul edenlerden daha çok zarar verdikleri kanısına vardım. İyi eleştiri olarak iyi okumanın en büyük düş-

manı belli eserlerin yaşamını ihlal eden soyut kurallar uygulamaktır. En büyük eserlerin ister fevkalade ironik olması gerektiğine ister yüzeydeki ironiler ne derse desin sonuçta arkalarında bir şeyi olumlamaları gerektiğine karar verelim, iki bakış açısıyla da önemli yazıların ortaya çıktığını kabul edebilmeliyiz. Kararlı ironiler tasarlandığı hâlde onları yeniden kurgulama başarısızlığımız ve tek amaç kararsızlıkları yükseltmek olduğu hâlde metni düz anlamına çevirme ısrarımız okuma deneyimimizi zehirleyebilir. “Mütevazı Bir Öneri”yi konuşmacısının konumunu ve onu lanetleyecek bakış açısını eşit düzeyde savunan bir ifadeye dökmek büyük bir eseri karman çorman etmektir ancak Platon’un felsefesini tek bir özetini bulmaya çalışmak ya da Beckett’ın “Godot” karakterlerinin beklediğinin Tanrı olması gerektiği veya Tanrı olmaması gerektiğinde direktmek zeki bir ironistin dokunuşunu hak eden bir ukalalık türüdür.

KAYNAKÇA

Şu veya bu tanıma göre her şey ironik olduğu için ironi ile ilgili herhangi bir liste aşırı seçici olmak zorunda. Sınırlarımızı bu kitapta ele aldığımız tasarlanmış ironilerle çizsek bile şu veya bu eserin tasarlanmış bir şekilde ironik olduğu veya olmadığı iddia eden ve günden güne kabaran on binlerce kitap ve makaleyle yüzleşiriz. Bunlardan yalnızca birkaçı böyle tartışmaların nasıl daha doğru bir şekilde tartışılması gerektiği ile ilgili fikir beyan etse de aşağıdaki liste bunlarla sınırlıdır. Yalnızca metodolojik olarak kesin olanları listelemek metinde alıntılanan birçok eseri ve yararlı ve sağlam bulduğum alıntılamaadığım değerli eserleri dışarıda bıraktığım anlamına gelir. Ancak benim dizinim, D. C. Muecke ve Norman Knox'un kaynakçalarıyla desteklenen bu listenin “nasıl yaptığımız” üzerine doğruluğu kabul edilmiş çoğu eseri kapsadığını umuyorum. Liste ayrıca ironinin yapısı ve yorumlamanın genel ilkeleri ile ilgili ya yardımcı olduğunu ya da konusunu temsil ettiğini düşündüğüm eserleri de içeriyor. Yalnızca dışarıda bıraktıklarımın

basit bir eleştirel uzlaşa yoluyla seçilmediği konusunda uyarıda bulunmak istiyorum: "Ama hani Tieck, hani Donaldson ve hani Stanley Fish?" diye soran okur yalnızca önyargılarım, özensizliğim ya da cehaletimle ilgili varsayımda bulunabilir.

Sonuncusu tam kitabı baskıya gönderirken keşifle açığa çıktı, ironi hakkında Portekizce bir kitap (Maria Helena de Novais Paiva, *Contribuição para uma Estilística da Ironia* [Lizbon, 1961]). Beş yüz kırk üç sayfa ve okuyamadığım bir dilde! Bu olaydaki ironi herhangi bir insan yazar tarafından tasarlanmadı ancak benim açıklamam açık, yerel ve sınırlı olduğu yönünde. Tasarlanmış ironilerin tam bir kaynakçası bu anı da şöyle bir başlık altına ekleyebilir, "Casaubon'un Kaderiyle Oynaşmak: Hakkında Her Şeyin Yazıldığını Bilmeden Bütün İronolojiye Bir Giriş Derlemek".

Allemann, Beda. "Ironie als literarisches Prinzip." *Ironie und Dichtung* içinde, editör Albert Schaefer, ss. 11-38. Münih: C. H. Beck, 1970.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Baumgart, Reinhard. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Münih: C. Hanser, 1964.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace, 1958.

Brackman, Jacob. "The Put-On." *The New Yorker*, 24 Haziran 1967, ss. 34-73.

Brooks, Cleanth. "Irony as a Principle of Structure." *Literary Opinion in America* içinde, editör Morton Dauwen Zabel, ss. 729-41. New York: Harper and Brothers, 1951.

———. "Irony and 'Ironical' Poetry." *College English* 9 (1948): 231-37.

———. *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1939.

———. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Reynal and Hitchcock, 1947.

Brower, Reuben. *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading*. New York: Oxford University Press, 1962.

- . *Alexander Pope: The Poetry of Allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Burke, Kenneth. *Attitudes toward History*. Editorial Publications, 1937. Gözden geçirilmiş 2. Bas. Los Altos, Calif.: Hermes Publications, 1959.
- . *Counter-Statement*. Los Altos, Calif.: Hermes Publications, 1931.
- . *A Grammar of Motives*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1945.
- . *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- . *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. 2. Bas. Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1967.
- . *A Rhetoric of Motives*. New York: George Braziller, 1950.
- Chevalier, Haakon M. *The Ironic Temper: Anatole France and His Time*. New York: Oxford University Press, 1932.
- Clough, W. O. "Irony: A French Approach." *Sewanee Review* 47 (1939): 175-83.
- Cohen, Ted. "Illocutions and Perlocutions." *Foundations of Language* 9 (1973): 492-503.
- [Collins, Anthony.] *A Discourse concerning Ridicule and Irony in Writing, in a Letter to the Reverend Dr. Nathanael Marshall*. London, 1729.
- Crane, R. S. "The Critical Monism of Cleanth Brooks." *Critics and Criticism, Ancient and Modern* içinde. Editör R. S. Crane. Chicago: University of Chicago Press, 1952.
- Culler, Jonathan. "Structural Semantics and Poetics." *Centrum* 1 (1973): 5-20.
- Davis, Herbert. *The Satire of Jonathan Swift*. New York: Macmillan Co., 1947.
- . "Swift's Use of Irony." bk. aşağıda Novak.
- DeMott, Benjamin. "The New Irony: Sicknicks and Others." *The American Scholar* 31 (1961-62): 108-19.
- Dyson, A. E. *The Crazy Fabric: Essays in Irony*. New York: St. Martin's Press, 1965.
- . "Swift: The Metamorphosis of Irony." In *Essays and Studies: 1958*. Cilt. 11, n.s. Essays and Studies Collected for the English Association. London: John Murray, 1958.

- Ehrenpreis, Irwin. "Personae." *Restoration and 18th Century Literature: Essays in Honor of A. D. McKillop* içinde. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, 1930.
- . "Tom Jones." *Kenyon Review* 20 (1958): 217-49.
- Evans, Bertrand. *Shakespeare's Comedies*. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Ewald, William B. *The Masks of Jonathan Swift*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- Fónagy, Ivan. "The Functions of Vocal Style." *Literary Style: A Symposium* içinde. Editör Seymour Chapman. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- French, A. L. "Purposive Imitation: A Skirmish with Literary Theory." *Essays in Criticism* 22 (Nisan 1972): 109-30.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.
- . "The Nature of Satire." *University of Toronto Quarterly* 14 (1944): 75-89.
- Good, Edwin M. *Irony in the Old Testament*. London: S.P.C.K., 1965.
- Graff, Gerald. "A Report on Oxymoronism." *TriQuarterly* 18 (1970): 237-43.
- Greimas, A. J. *Semantique Structurale*. Paris: Larousse, 1966. Grice, H. P. "Utterer's Meaning and Intentions." *Philosophical Review* 78 (1969): 147-77.
- Hatfield, Glenn W. *Henry Fielding and the Language of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- . "The Serpent and the Dove: Fielding's Irony and the Prudence Theme in *Tom Jones*." *Modern Philology* 65 (1967): 1732.
- Heller, Eric. *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*. London: Seeker and Warburg, 1958.
- Hernadi, Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1972.
- Hirsch, E. D., Jr. "Privileged Criteria in Literary Evaluation." *Problems of Literary Evaluation*. Yearbook of Comparative Criticism, cilt. 2.

Editör Joseph Strelka. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1969.

———. "Literary Evaluation as Knowledge." *Contemporary Literature* 9 (1968): 319-31.

———. *Validity in Interpretation*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967.

Humphreys, A. R. "Fielding's Irony: Its Method and Effects." *Review of English Studies* 18 (1942): 183-96. *Fielding: A Collection of Critical Essays* içinde yeniden basıldı. Editör Ronald Paulson. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.

Hutchens, Eleanor N. "The Identification of Irony." *ELH* 27 (1960): 352-63.

———. "Verbal Irony in Tom Jones." *PMLA* 77 (1962): 46-50.

Immerwahr, Raymond. "Friedrich Schlegel's Essay 'On Goethe's Meister.'" *Monatshefte* 49 (1957): 1-22.

Jankelevitch, Vladimir. *L'Ironie ou la bonne conscience*. 2. Bas. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

Kemper, Claudette. "Irony Anew with Occasional Reference to Byron and Browning." *Studies in English Literature* 7 (1967): 705-19.

Kierkegaard, Søren. *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*. İngilizceye çev., Lee M. Capel. London: Collins, 1966.

Knox, Norman. "On the Classification of Ironies." *Modern Philology* 70 (1972): 53-62.

———. *The Word Irony and Its Context, 1500-1755*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1961.

Laffont-Bompiani. Article on Irony [by Maurice Boucher?]. *Dictionnaire universel des lettres*. Paris: Societe d'edition de dictionnaires et encyclopedies, 1961.

Levine, Donald. *Wax and Gold*. Chicago: University of Chicago Press, 1965.

———. "Ambiguity and Modernity." Beşinci Dünya Sosyoloji Kongresi, Bilgi Sosyolojisi oturumu için hazırlanan yayımlanmamış makale. Washington, D.C., 7 September 1962.

Levine, George R. *Henry Fielding and the Dry Mock: A Study of the Techniques of Irony in His Early Works*. The Hague: Mouton & Co., 1967.

- Lisca, Peter. "The Revenger's Tragedy: A Study in Irony." *Philological Quarterly* 38 (1959): 242-51.
- Longinus. *On the Sublime*. İngilizceye çev., Benedict Einarson. Elder Olson sunuşuyla. Chicago: Packard & Co., 1945.
- McAlindon, T. "Language, Style, and Meaning in *Troilus and Cressida*." *PMLA* 84 (1969): 29-43.
- Marsh, Robert. "Historical Interpretation and the History of Criticism." *Literary Criticism and Historical Understanding* içinde. İngiliz Enstitüsünden seçilen yazılar. Editör Phillip Damon. New York: Columbia University Press, 1967. Ciltteki diğer makaleler konuyla ilgilidir, özellikle "Two Boethian Speeches in *Troilus and Criseyde* and Chaucerian Irony," Peter Elbow.
- Mudrick, Marvin. *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*. Princeton: Princeton University Press, 1952.
- Muecke, D. C. *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co., 1969.
- . *Irony*. Critical Idiom Series, cilt. 13. London: Methuen & Co., 1970.
- . "The Communication of Verbal Irony." Federation Internationale des Langues et Litteratures'in On İkinci Uluslararası Kongresinde okunmak üzere yayımlanmamış makale. Cambridge, 1972.
- Novak, Maximillian E. "Defoe's *Shortest Way with the Dissenters*: Hoax, Parody, Paradox, Fiction, Irony, Satire." *Modern Language Quarterly* 27 (1966): 402-17.
- . "Defoe's Use of Irony." In *The Uses of Irony*. Defoe ve Swift hakkında yazılar, Clark Library Seminar, 2 Nisan 1966, Maximillian E. Novak ve Herbert J. Davis. Los Angeles: Clark Library Seminar, 1966.
- Olson, Elder. "Hamlet and the Hermeneutics of Drama." *Modern Philology* 61 (1964): 225-37. Ayrıca bk. Longinus.
- Palante, Georges. "L'ironie: etude psychologique." *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 61 (1906): 147-63.
- Paulson, Ronald. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- Perrine, Laurence. "The Importance of Tone in the Interpretation of Literature." *College English* 24 (1963): 389-95.
- Preisendanz, Wolfgang. "Ironie bei Heine." *Ironie und Dichtung* içinde, editör Albert Schaefer, ss. 85-112. Münih: C. H. Beck, 1970.

- Price, John Valdimir. *The Ironic Hume*. Austin, Tex.: University of Texas Press, 1965.
- Quintilian. *Institutio oratoria*. İngilizceye çev., H. E. Butler. (Loeb Classics). Londra: Heinemann, 1920-22.
- Radcliffe-Brown, A. R. "On Joking Relationships." *Structure and Function in Primitive Society* içinde. New York: Free Press, 1965 (London, 1952).
- Richards, I. A. *Interpretation in Teaching*. London: Routledge and Kegan Paul, 1938.
- . *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Kegan Paul, 1929.
- . *Principles of Literary Criticism*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, & Co., 1924.
- Rosenheim, Edward W., Jr. *Swift and the Satirist's Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Roth, Robert. "The Sophistication of W. H. Auden: A Sketch in Longinian Method." *Modern Philology* 48 (1950-51): 193-204.
- Sacharoff, Mark, and McAlindon, T. "Critical Comment in Response to T. McAlindon's 'Language, Style, and Meaning in *Troilus and Cressida*.'" *PMLA* 87 (1972): 90-99.
- Sacks, Sheldon. *Fiction and the Shape of Belief*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- Schaefer, Albert, ed. *Ironie und Dichtung*. (Beda Allemann ve diğerlerinin yazdığı altı makale.) Münih: C. H. Beck, 1970.
- Schaerer, Rene. "Le Mécisme de l'Ironie dans ses Rapports avec la Dialectique." *Revue de Métaphysique et de Morale* 48 (1941): 181-209.
- Schlegel, Friedrich von. *Literary Notebooks, 1797-1801*. Editör Hans Eichner. Toronto: University of Toronto Press, 1957.
- Sedgewick, G. G. "Dramatic Irony: Studies in Its History, Its Definition, and Its Use Especially in Shakespeare and Sophocles." Ph.D. tezi, Harvard University, 1913.
- . *Of Irony, Especially in Drama*. Toronto: University of Toronto Press, 1935.
- Sharpe, Robert Boies. *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock and Catharsis*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1959.

- Sidgwick, Arthur. "On Some Forms of Irony in Literature." *Cornhill Magazine*, 3d ser. 22 (1907): 497-508.
- Slepian, Barry. "The Ironic Intention of Swift's Verses on His Own Death." *Review of English Studies*, n.s. 14 (1963): 249-56.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- States, Bert O. *Irony and Drama: A Poetics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1971.
- Strauss, Leo. *Persecution and the Art of Writing*. Glencoe, Ill.: Free Press, 1962. Özellikle 2. Bölüm.
- Strohschneider, Ingrid (Kohrs). *Die romantische Ironie in Theorie and Gestaltung*. Tübingen: M. Niemeyer, 1960.
- Sutherland, James. *English Satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.
- Tave, Stuart M. *Some Words of Jane Austen*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
- Thirlwall, Connop. "On the Irony of Sophocles." *The Philological Museum*. Cilt. 2. Cambridge: Deightons, 1833.
- Thompson, Alan Reynolds. *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama*. Berkeley: University of California Press, 1948.
- Thomson, J. A. K. *Irony: An Historical Introduction*. London: George Allen and Unwin, 1926.
- Ward, Hooker. "Irony and Absurdity in the Avant-Garde Theatre." *Kenyon Review* 22 (1960): 436-54.
- Watt, Ian. "The Ironic Tradition in Augustan Prose from Swift to Johnson." *Restoration and Augustan Prose*. Makaleler James R. Sutherland ve Ian Watt tarafından Clark Library Seminar'de sunuldu. Los Angeles: Clark Library Seminar, 1956 M.
- Winters, Yvor. *Primitivism and Decadence*. New York: Arrow Editions, 1937.

DİZİN

A

- A Modest Proposal* [Mütevazı Bir Öneri] (Jonathan Swift) 13, 159, 182, 196, 199, 200, 208, 249, 323, 356, 377, 380,
- A Tale of Tub* [Bir Fıçı Hikâyesi] (Jonathan Swift) 13, 59, 88, 159, 179, 331
- Abbott, H. Porter 356
- açıklık 15, 69, 75, 111, 124, 325, 364
- Ada* (Nabokov) 96, 100
- Adams, Robert Martin 338
- ağıt 292, 297, 339
- alazonist 202
- Albee, Edward 34, *Tiny Alice* [Küçük Alice] 34, 297, 365, 366
- alegori 22, 35, 58, 59, 241
- Animal Farm* [Hayvan Çiftliği] (George Orwell) 59, 87
- anıştırılan okur 11
- anıştırılan yazar 41, 300, 318, 323, 330
- anlam 23, 36, 39, 41, 42, 51, 52, 55, 58, 71, 76, 77, 118, 138, 143, 154, 160, 165, 184, 187, 202, 213, 241, 295, 305, 320, 334, 337, 339, 344, 345, 346, 352, 354, 355, 358, 365, 369, 374
- Anscombe, G. E. M. 141
- anti-sanat 337
- antropoloji 300
- Aristo 69, 252, 286, 292, 299
- Aristofanes 202
- Auden, W. H. 26, 198, 251, 254, 297, 387
- Austen, Jane 13, 30, 47, 82, 108, 110, 114, 132, 191, 193, 194, 196, 197, 251, 254, 279, 280, 281, 326, 334, 386, 388 *Lady Susan* [Leydi Susan] 108 *Mansfield Park* [Mandfield Parkı] 110, 132, 196 *Northanger Abbey* 191, 197 *Pride and Prejudice* [Gurur ve Önyargı] 28 *Emma* 82, 191
- Austin, J. L. 382
- Ayer, A. J. 91
- ## B
- Bacon, Sir Francis 346
- bağlam 33, 39, 142, 145, 146, 149, 152, 153, 154, 172, 251, 282

- Baker, John Ross 186
Barthelme, Donald 13, 296, 334
Beardsley, Monroe 55, 186
Beckett, Samuel 13, 123, 154, 246,
250, 278, 289, 296, 353, 354,
355, 356, 357, 358, 359, 360,
361, 362, 363, 364, 366, 369,
374, 378, 379, 380 13, 123, 250,
278, 296, 353, 356, 360 *The Un-*
namable [Adlandırlılamayan] 353,
378 *Watt* 123, 278, 355, 362,
363, 364, 379
Beerbohm, Max 118, 251, 297
beklenti 112, 135, 147, 148, 149, 150,
154, 161, 212, 245, 272, 339,
351, 359
Bellow, Saul 186, 331, 186, 331,
333 *Mr. Sammler's Planet* [Bay
Sammler'in Gezegeni] 331
Benamo, Michel 320
benzetme 183, 365
Bernhardt, Marcel 96
beyit 183, 276
biçem 112, 117, 120, 121, 135, 267
biçim 63, 112, 149, 191, 199, 286,
291, 292, 293, 294, 296, 314,
345, 360, 371
bilgi teorisi 190
bilim 22, 31, 48, 274, 299, 304, 317,
376, 377, 378
bilim kurgu 299
birlik içinde çokluk 286
Birney, Earle 62, 328
Black Rook in Rainy Weather [Yağmur-
lu Havada Karakarga] (Sylvia
Plath) 348
Black, Max 141
Blake, William 75
Bliven, Bruce 94
Boom! [Patlama!] (Nemerov) 341,
344, 347
Bossuet, Jacques-Benigne 33
Boulton, James 160
Bowra, C. M. 304
Brackman, Jacob A. 86, 382
Brahm, Alcanter de 96, 289
Brave New World [Cesur Yeni Dünya]
(Aldous Huxley) 132, 134, 297
Brecht, Bertolt 246, 296
Brook, Peter 344
Brooks, Cleanth 16, 30, 36, 48, 112,
306, 382, 383
Brower, Reuben 54, 280, 383
Browning, Robert 87, 95, 205, 209,
210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
217, 250, 255, 385 *Soliloquy of the*
Spanish Cloister [İspanyol Münze-
vinin Sayıklaması] 206, 352
Buchwald, Art 103, 312
Bunyan, John 58
Burke, Kenneth 16, 19, 21, 23, 36, 46,
63, 80, 97, 200, 203, 219, 285,
315 *Towards a Better Life* [Daha İyi
Bir Hayata Doğru] 97
Burns, Wayne 50
Burroughs, William S. 295
Butler, Samuel 51, 52, 313 *Erewhon*
51, 52 *The Fair Haven for the Just*
[Adil Olana Adil Cennet] 87, 313
Byron, Lord 87, 255, 322, 329, 385

C
Cadenus and Vanessa [Cadenus ve Va-
nessa] (Jonathan Swift) 84
Caesar, Julius 79
Cage, John 337, 339
Camus, Albert 294, 359, 360
Candide (Voltaire) 39, 41, 288
Carroll, Lewis 334
Catch-22 (Joseph Heller) 297
Cayrol, Jean 106
Céline, Louis-Ferdinand 334

- Cervantes, Miguel de 156, 157
 Chase, Stuart 19
 Chaucer, Geoffrey 62, 84, 122, 326, 328
 Chomsky, Noam 316
 Cicero 69, 80, 81, 112, 113
 çiftanlamlılık 87
 Clark, Sir Kenneth 90
 çoğulculuk 87
 Cohen, Ted 22, 46, 353
 Coleridge, Samuel Taylor 214, 253, 283, 286
 Collins, Anthony 270, 383, 270, 277, 278, 279, 280, 383, 385
 Conrad, Joseph 293, 320
- D**
 Dante 307, 342, 343 *İlahi Komedya* 307,
 Davis, Herbert 383
 Davis, Herbert J. 59, 386
 Defoe, Daniel 59, 66, 87, 160, 203, 386
 değerlendirme 56, 59, 78, 92, 213, 242, 272, 273, 274, 275, 276, 281, 286, 287, 298, 299, 307, 308, 317, 318
 DeMott, Benjamin 322
 Devlet (Platon) 265, 371, 373, 378
 Dickens, Charles 29, 307, 351
 Dickinson, Emily 251
 didaktik 78, 200, 203, 204, 290
 dirsekle dürtme 93
 dışsal 40, 93, 146, 147, 173, 182, 183, 310
 döngüsellik 46, 101, 291, 297
 Donoghue, Denis 160
 Dostoyevski 307
 dramatik ironi 58, 106, 107, 110, 111, 299, 318, 351, 377,
 Dramatik Monolog 205
- Dryden, John 113, 156, 157, 248
 Durrell, Lawrence 96
 Duthuit, Georges 356
 duygusal yoğunluk 171
- E**
 edimsel ironi 46
 eiron 67, 201, 202
 Eleştirel 1, 6, 114, 195, 196, 283, 284, 299, 309
 Eleştirel Sabitler 6, 283
 Eliot, George 251, 307
 Eliot, T. S. 94, 145, 198, 246, 320, 361, 365 *The Wasted Land* [Çorak Ülke] 246, 297 *The Hippopotamus* [Hipopotam] 145 *The Love Song of J. Alfred Prufrock* [J. Alfred Prufrock'ın Aşk Şarkısı] 94, 95
 Emma (Jane Austen) 82, 191
 Empson, William 86, 195
 epik 22, 291, 292
 Erasmus 95, 98, 99
 Erehwon (Samuel Butler) 51, 52
 erziehungsroman 293
 Escher, M. C. 189
 Evans, Bertrand 107, 384
 Everything That Rises Must Converge [Her Yükselişin Bir Sonu Vardır] (Flannery O'Connor) 219, 242, 323,
 evren 34, 144, 250, 294, 305, 366, 369
- F**
 fabl 5, 58, 86
 Faulkner, William 251
 Fielding, Henry 6, 13, 101, 102, 251, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 269, 271, 273, 384, 385, 386 *Tom Jones* 101, 102, 186, 254, 261, 262, 323, 351, 384, 385

Jonathan Wild the Great [Muhteşem Jonathan Wild] 203, 273
Finnegans Wake (James Joyce) 60, 281, 289, 297
Forster, E. M. 6, 251, 263, 267, 268
Fortune Magazine 124, 125, 128, 129
Fraenkel, Eduard 140
France, Anatole 105, 106, 383
French, A. L. 211, 246
Frost, William 273
Frye, Northrop 16, 154, 203, 270, 271, 16, 17, 18, 44, 154, 203, 270, 271, 272, 274, 298, 384

G
Gay, John Preston 273
Gerhardi, William 96
Gibbon, Edward 140, 273
Glicksberg, Charles I. 283, 308
Goethe 107, 293, 376, 385
Goldsmith, Oliver 132
Gombrich, E. H. 188
Good, Edwin M. 155
görecelik 30, 274
Graves, Robert 349, 350 *Warning to Children* [Çocuklara Uyarı] 349, 351
Grice, H. P. 141, 353
Gulliver's Travels [Gulliver'in Maceraları] (Jonathan Swift) 87, 159, 281
Gurewitch, Morton 143

H
H. Wright, Andrew 203, 254
Hall, Joseph 27
Hamlet (William Shakespeare) 50, 329, 387
Hap [Şans] (Thomas Hardy) 294
happening 337
Hardy, Thomas 294, 308, 330 *Hap* [Şans] 294

Hass, Hans-Egon 107
hata 29, 48, 53, 65, 73, 74, 86, 99, 100, 103, 113, 123, 134, 215, 240, 311, 351
Hayakawa, S. I. 19
Hayman, Ronald 357
Hegel 85, 369
Heine, Heinrich 23, 387
Heller, Eric 35, 385
Heller, Erich 26
Heller Joseph, *Catch-22* 297
Hemingway, Ernest 13, 38, 95
Hirsch, E. D. 21, 30, 51, 138, 141, 154, 186, 272, 274, 292, 385
Hitler, Adolf 86 *Mein Kampf* 86
hiyerarşik değerlendirme 78, 188,
Hobbes, Thomas 62
Hofmannsthal, Hugo von 42
Homeros 138, 304
Howe, Irving 242
Huckleberry Finn (Mark Twain) 204
Hume, David 33, 34, 40, 74, 270, 309, 310, 312, 317, 387
Huxley, Aldous 13, 33, 132, 134, 135, 136, 137 *Brave New World* [Cesur Yeni Dünya] 132, 134, 297

I-İ
Ibsen, Henrik 84
Impersney, Gertrude 311, 312
Innocents Abroad [Dışarıdaki Masumlar] (Mark Twain) 114
Ionesco, Eugène 154, 246, 250
IV Henry (William Shakespeare) 198
içsel 40, 93, 102, 179, 182, 186, 216, 226, 237, 310
İlahi Komedi (Dante) 307,
inanç 29, 39, 41, 42, 45, 52, 53, 56, 63, 68, 70, 74, 81, 101, 114, 120, 122, 219, 356, 360
İncil 19, 58, 142, 304
İngiltere Tarihi 33

J
 Jackson, Shirley *The Lottery* (Piyango) 298
 Jakobson, Roman 71
 James Joyce 60,61,86,278,295, 339
 362 *Finnegans Wake* 60, 281, 289, 297 *Ulysses* 86
 James, Henry 44, 251
Job 74
 Johnson, Samuel 49
Jonathan Wild the Great [Muhteşem Jonathan Wild] (Henry Fielding) 203, 273,
Julian 33, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 249, 366
Juvenal 248
 K
 Kafka, Franz 155, 281, 297
 kanıt 28, 45, 92, 117, 122, 130, 147, 158, 242, 283, 284, 303, 365
 kanıt türleri 45
 Kant, Immanuel 137
 kararsızlık 296, 339
 karmaşıklık 68
 Keats, John 49, 275, 306
 kelime oyunları 156
 Kemper, Claudette 87, 254, 385
 Kenner, Hugh 356, 362
 kesinlik 41, 45, 48, 91, 214, 273, 311
 Kierkegaard, Søren 20, 61, 63, 66, 85, 86, 101, 138, 144, 203, 247, 307, 334, 346, 366, 374, 375, 385
 Kipling, Rudyard 118, 120, 191
 Knight, G. Wilson 50
 Knox, Norman 21, 27, 88, 155, 201, 308, 324, 381

Knox, Ronald 33, 248
 komedi 22, 99, 111, 154, 237, 291
 konular 69, 86, 152, 160, 216, 293
 konuşma tarzı 88, 89, 92, 144
 Korzybski, Alfred 19
Kral Lear 300, 301
 Krieger, Murray 272
 kurallar 274, 289, 290, 317, 380
 kurbanlar 61, 160, 334, 342
 L
Lady Susan [Leydi Susan] (Jane Austen) 108
 Lancaster, Osbert 90
 Lardner, Ring 94, 99
Last Exit to Brooklyn [Brooklyn İçin Son Çıkış] (Hubert Selby Jr) 295
 Lawrence, Roy 141
 Lay, André 282
 Leavis, F. R. 273
 Lèvi-Straus, Claude 71
 Levine, Donald N. 76,386
 Lewin, Leonard C. 87, 130
 Lewis, C. S. 59, 274
 Lindenberger, Herbert 274
 Liska, Peter 61
 Loewenberg, Ina 55
Lolita (Nabokov) 96
 Longinus 22, 250, 253, 317, 386, 387
 Lord Bathurst 155, 156, 157, 158, 159, 182, 183
Love Among The Cannibals [Yamyamlar Arasında Aşk] (Wright Morris) 244
 Lowell, Robert 246
 Lowry Malcolm 293 *Under the Volcano* [Yanardağın Altında] 293
 M
 Malaquais, Jean 307
 Mallarmé, Stephane 252,

Mann, Thomas 35, 94, 203, 322, 385
Mansfield Park [Mandsfield Park]
(Jane Austen) 110, 132, 196
Marat/Sade (Peter Weiss) 345
maske 59, 68, 257, 263
Mauriac, François 297
McAlindon, T. 113, 386, 387 *Troilus
and Cressida* [Troilus ve Cressida]
386, 387
Measure for Measure [Önlem Önlemi]
(William Shakespeare) 196
Mein Kampf (Adolf Hitler) 86
mektup 32, 109, 155, 157, 312
mektup roman 107, 108
Melville, Herman 42, 159
Memoirs of Martinus Scriblerus [Bu-
dalaya Övgü, Aptalus, Martinus
Yazarbozuntusunun Anıları] (Ale-
xander Pope) 94
Menander 42
Meredith, George 367
metafizik 107, 247, 253, 255
metafiziksel bulmacayı 365
Metafiziksel çıkarımlar 253, 255,
metafor 55, 56, 57, 67, 68, 77, 92,
151, 183, 201, 252, 253, 254, 362
Miller, J. Hillis 338
Milton, John 307 *Paradise Lost* [Kayıp
Cennet] 307
mimetik 204
Moliere 112, 351,
Morgan, William de 95
Morris, Wright 244, 245, 331 *Love
Among The Cannibals* [Yamyamlar
Arasında Aşk] 244
Mr. Sammler's Planet [Bay Sammler'in
Gezegeni] (Saul Bellow) 331
Mudrick, Marvin 82, 386
Muecke, D. C. 21, 22, 26, 27, 35, 39,
57, 75, 84, 86, 87, 88, 96, 105,

107, 143, 203, 250, 305, 324,
327, 329, 334, 356, 369, 376,
377, 381, 386
Musil, Robert 340 *The Man Without Qu-
alities* [Niteliksiz Adam] 154, 340
My Mistress' Eyes [Sevgilimin Gözleri]
(William Shakespeare) 183, 187,
188, 195, 196,

N

Nabokov, Vladimir 96 *Ada*, 96, 100
Lolita 96
Nemerov, Howard 341, 344 *Boom!*
[Patlama!] 341, 344, 347
nesnel-öznel ayırımı 227, 270, 274,
275, 290, 291,
New Literary History [Yeni Edebiyat
Tarihi] 71, 141, 292
Nietzsche, Friedrich 297
nihilizm 360
niyetler 141
normlar 93, 129, 218, 243, 298, 314
Northanger Abbey (Jane Austen) 191,
197
Novak, Maximillian E. 59, 160, 203,
386
Nowell-Smith, Simon 29

O-Ö

O'Connor, Flannery 219, 238, 241,
243, 297 *Everything That Rises
Must Converge* [Her Yükselişin Bir
Sonu Vardır] 219, 242, 323,
Oedipus Rex 298
okurlar 26, 28, 33, 36, 39, 43, 64,
71, 78, 82, 87, 93, 110, 121, 128,
145, 160, 164, 173, 177, 209,
213, 241, 251, 262, 268, 287,
288, 290, 304, 309, 313, 316,
317, 331, 344, 352, 358

olumsuz 55, 56, 57, 63, 64, 76, 193,
276, 284
optik illüzyonlar 188
Orwell, George 17, 59 *Animal Farm*
[Hayvan Çiftliği] 59, 87
Othello 106, 107, 351, 352
önem 136, 200

P
Paradise Lost [Kayıp Cennet] (John
Milton) 307
parodi 6, 118, 119, 120, 151, 182, 183
persona 67, 68, 257
Phaedrus 374, 375
Piaget, Jean 190
Pinter, Harold 357, 358, 359, 362
Pirandello, Luigi 246
Plath, Sylvia 13, 294 *Black Rook in
Rainy Weather* [Yağmurlu Havada
Karakarga] 348
Platon *Devlet* 265, 371, 373, 378 *The
Symposium* [Sempozyum] 378
Poe, Edgar Allen 13, 116, 117, 120,
170, 218,
Pope, Alexander 43, 85, 104, 105, 140,
180, 181, 276, 299, 300, 301, 383
Memoirs of Martinus Scriblerus [Bu-
dalaya Övgü, Aptalus, Martinus
Yazarbozuntusunun Anıları] 94
Popper, Karl 45
pornografi 151
Pride and Prejudice [Gurur ve Önyar-
gı] (Jane Austen) 28, 29, 277,
280, 281
Protagoras 377
Proust, Marcel 251
psikoloji 211, 300

Q
Quintilian, Marcus Fabius 80, 88, 92,
112, 113, 201, 202, 387

R
Rabelais, François 156, 157, 165
Radcliffe-Brown, Alfred 64, 387
Redfield, James 202
Ribbeck, Otto 201
Richards, I. A. 19, 23, 30, 36, 54, 76,
92, 195, 310, 313
Riesman, David 100
Robbe-Grillet, Alain 296
Roethke, Theodore 254, 346
roman 191, 193, 195, 205, 213, 282,
292, 293, 333, 351
romantik ironi 143
Ronald S. Crane 129
Rosenheim, Edward W. 160, 387
Roth, Rebert 254
Rozanov, Vasily 307
Russell, Bertrand 45, 91, 120
Ryle, Gilbert 45

S
Sabitler 6, 283
Sacharoff, Mark 113
Sacks, Sheldon 22, 387
saçmalık 114, 128, 152, 171, 281,
345, 366, 367
sağduyu 48, 90, 317
sarkazm 64,
satir 22, 64, 130, 135, 137, 143,
150, 152, 154, 160, 178, 182,
183, 203, 204, 215, 336
Savaş ve Barış 284
Schlegel 296, 320, 385, 388
Schlegel, Friedrich 320, 385
Scholes, Robert 71
seçkincilik 63, 120
Sedgewick, G. G. 201, 388
Selby, Hubert Jr. 295 *Last Exit to Bro-
oklyn* [Brooklyn İçin Son Çıkış]
295

sembolizm 252

sessizlik 99, 359

Shakespeare, William 13, 50, 56, 57, 79, 80, 95, 107, 113, 134, 138, 183, 185, 186, 189, 194, 196, 197, 300, 351, 384, 388
The Tempest [Fırtına] 95, 134
The Merchant of Venice [Venedik Taciri] 77, 327
IV Henry 198
Hamlet 50, 329, 387
Measure for Measure [Önlem Önlemi] 196
My Mistress' Eyes [Sevgilimin Gözleri] 183, 187, 188, 195, 196
Twelfth Night [On İkinci Gece] 351
Kral Lear 300, 301
Othello 106, 107, 351, 352

Shaw, Theodore L. 274

Shumaker, Wayne 272

Slepian, Barry 180, 388

Smith, Barbara Hernstein 87, 388

Snow White and the Seven Dwarfs [Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler] 334

Sofokles 351

Sokrates 16, 20, 85, 101, 202, 346, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377

Soliloquy of the Spanish Cloister [İspanyol Münzevinin Sayıklaması] (Robert Browning) 206, 352

Spinoza 137

Steinmann, Martin 46

Stendhal 112

Sterne, Laurence 251
Tristram Shandy 145, 198, 218, 296

Stevens, Wallace 252

Stoppard, Tom 50

Strelka, Joseph 272, 385

Swift, Jonathan 13, 155, 160, 169, 383, 384
A Modest Proposal [Mütevazı Bir Öneri] 13, 159, 182, 196, 199, 200, 208, 249, 323, 356, 377, 380, *Gulliver's Travels*

[*Gulliver'in Maceraları*] 87, 159, 281
Verses on His Own Death [Kendi Ölümü Üzerine Dizeler] 180, 388
Cadenus and Vanessa [Cadenus ve Vanessa] 84
A Tale of Tub [Bir Fıçı Hikâyesi] 13, 59, 88, 159, 179, 331

Synge, John Millington 368

T

"takma" 86

Tanrı 26, 31, 34, 39, 42, 46, 61, 63, 65, 111, 145, 183, 206, 277, 338, 343, 349, 363, 365, 369, 372, 380

Tarih kullanımı 31, 52, 100, 195, 215, 217, 271, 290, 301

Tartuffe 111, 112, 351, 352

Tasarlanan ironi türleri: kararlı ironi 21, 27, 30, 34, 35, 36, 39, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 72, 73, 76, 77, 81, 86, 95, 101, 104, 105, 106, 112, 118, 132, 142, 143, 144, 145, 151, 154, 155, 160, 179, 187, 188, 190, 195, 196, 201, 202, 204, 246, 247, 250, 251, 254, 263, 271, 287, 289, 309, 324, 331, 333, 335, 340, 343, 362, 380, kararlı örtük sınırsız ironi 366, kararlı açık 327, kararsız ironi 333, kararsız örtük sınırsız 326, kararsız örtük yerel 344, kararsız açık yerel 326, 340, kararsız açık sınırsız 334

tatmin 41, 45, 62, 120, 134, 143, 148, 203, 213, 244, 279, 286, 295

teknik önvarsayımlar 315

televizyon 312, 351

Tennyson, Alfred Lord 48

- The Craftsman* (Richard Franklin) 66, 138
- The Fair Haven for the Just* [Adil Olana Adil Cennet] (Samuel Butler) 87, 313
- The Good Soldier Schweik* (Jaroslav Hašek) 75
- The Hippopotamus* [Hipopotam] (T.S. Eliot) 145
- The Lottery* [Piyango] (Shirley Jackson) 298
- The Love Song of J. Alfred Prufrock* [J. Alfred Prufrock'ın Aşk Şarkısı] (T. S. Eliot) 94, 95
- The Man Without Qualities* [Niteliksiz Adam] (Robert Musil) 154, 340
- The Merchant of Venice* [Venedik Taciri] (William Shakespeare) 77, 327
- The New Yorker* 86, 114, 146, 147, 150, 151, 152, 296, 382
- The Revenger's Tragedy* [İntikamcının Trajedisi] (Cyril Tourneur) 61, 328, 386
- The Symposium* [Sempozyum] (Platon) 378
- The Tempest* [Fırtına] (William Shakespeare) 95, 134
- The Unnamable* [Adlandırılamayan] (Samuel Beckett) 353, 378,
- The Wasted Land* [Çorak Ülke] (T. S. Eliot) 246, 297
- Theophrastus* 202
- Thirlwall, Connop 107, 388
- Thomas, Dylan 251
- Thomson, J. A. K. 27, 107, 388
- Thurber, James 99
- Tiny Alice* [Küçük Alice] (Edward Albee) 34, 297, 365, 366
- Tolstoy 100, 305
- Tom Jones* (Henry Fielding) 101, 102, 186, 254, 261, 262, 323, 351, 384, 385
- Tourneur, Cyril 61, 328 *The Revenger's Tragedy* [İntikamcının Trajedisi] 61, 328, 386
- Towards a Better Life* [Daha İyi Bir Hayata Doğru] (Kenneth Burke) 97
- Trajedi 17
- Tristram Shandy* (Laurence Sterne) 145, 198, 218, 296
- Troilus and Cressida* [Troilus ve Cressida] (T. McAlindon) 386, 387
- tutarsızlık 104, 107, 161, 170, 172, 180, 215, 260, 328, 357, 359
- Twain, Mark 13, 26, 99, 104, 114, 116, 124, 129, 204, 205, 213, 251, 257, 294 *Huckleberry Finn* 204 *Innocents Abroad* [Dışarıdaki Masumlar] 114
- Twelfth Night* [On İkinci Gece] (William Shakespeare) 351
- U
- Ulysses* (James Joyce) 86
- Under the Volcano* [Yanardağın Altında] (Malcolm Lowry) 293
- uzlaş 15, 39, 53, 69, 71, 79, 86, 122, 126, 132, 153, 159, 172, 190, 241, 276, 363
- V
- Verses on His Own Death* [Kendi Ölümü Üzerine Dizeler] (Jonathan Swift) 180, 388
- Voltaire 13, 17, 39, 40, 41, 42, 56, 75 *Candide* 39, 41, 288
- Vonnegut, Kurt, Jr. 248
- W
- Warning to Children* [Çocuklara Uyarı] (Robert Graves) 349, 351
- Warren, Robert Penn 112

Watt (Samuel Beckett) 123, 278, 355,
362, 363, 364, 379
Weimann, Robert 71
Weiss, Peter 344 *Marat/Sade* 345
Wharton, Edith 44
White, E. B. 114, 117, 146, 147,
148, 156
Whyte, William H. 124, 128
Willingham, Calder 122
Wimsatt, W. K. 186
Wittgenstein, Ludwig 19, 23, 30, 188,
308
Woolley, James 180
Wordsworth, William 49, 306
Wright, Richard B. 145, 295

X

Xenophon 374

Y

yalan 106, 109, 116, 260, 266, 371,
372
Yapısalcılık 71
Yazar, anıştırılan. bk. Anıştırılan Ya-
zar 300, 323, 330
Yeats, W. B. 297
York Tilemakers'ın oyunu 62
yorumlama 27, 30, 44, 81, 101, 123,
214, 238, 241, 261, 334, 337,
339, 354, 356, 367
yüce 16, 22, 29, 31, 65, 66, 72, 115,
144, 286, 300, 312, 326, 361, 367,
6, 22, 253, 293, 295, 368, 369,
370, 375