

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>

Andrew Bennett & Nicholas Royle

Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş

İngilizceden eviren: Deniz Tekin



Sanat ve Kuram

ANDREW BENNETT: Romantizm ve romantizm sonrası döneme odaklanan Andrew Bennett özellikle Keats, Emily Brontë, Sylvia Plath, James Joyce, Kazuo Ishiguro, Philip Roth gibi isimler üzerinde araştırmalar yapmaktadır. Halen Bristol Üniversitesi'nde ders veren Bennett'ın *Eleşiri, Edebiyat ve Kurama Giriş* kitabının yanı sıra yine Nicholas Royle ile birlikte yazdığı *This Thing Called Literature: Reading, Thinking, Writing* (2015) isimli bir kitabı daha vardır. Diğer eserlerinden bazıları; *The Author* (2005), *Katherine Mansfield* (2004).

NICHOLAS ROYLE: 1999 yılından beri Sussex Üniversitesi'nde profesörlük yapan Nicholas Royle, *Oxford Literary Review*'ün editörlerinden biridir. Kitaplarından bazıları; *Telepathy and Literature: Essays on the Reading Mind* (1990), *How to Read Shakespeare* (2005), *An English Guide to Birdwatching: A Novel* (2017).

ANDREW BENNETT & NICHOLAS ROYLE

Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş

Andrew Bennett & Nicholas Royle

Ayrıntı: 1230
Sanat ve Kuram Dizisi: 60

Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş
Andrew Bennett & Nicholas Royle

Kitabın Özgün Adı
An Introduction to Literature, Criticism and Theory

İngilizceden Çeviren
Deniz Tekin

Yayıma Hazırlayan
Alev Karakartal

Son Okuma
Hazal Uzuner

© International Book Distributors Limited 1995
© Andrew Bennett (1960-) and Nicholas Royle (1957-) 1995, 2009
"All Rights Reserved" "Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group"

Bu Çevirinin Türkçe Yayımları
Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Heritage Images / Hulton Fine Art Collection / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Esin Yetiş

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2
Topkapı/İstanbul Tel.: (0212) 612 31 85- 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: 2018
Baskı Adedi 2000

ISBN 978-605-314-318-5
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobbar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Çağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr



twitter.com/ayrintiyayinevi



facebook.com/ayrintiyayinevi



instagram.com/ayrintiyayinlari

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranney.org>

Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş

Andrew Bennett & Nicholas Royle

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevelediği Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyat ve Felsefe
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAIR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükakaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

İçindekiler

— Teşekkürler	8
— Birinci Baskının Önsözü	9
1. Başlangıç	13
2. Okurlar ve Okuma	23
3. Yazar	35
4. Metin ve Dünya	45
5. Tekinsiz	53
6. Anıtlar	64
7. Anlatı	76
8. Karakter	87
9. Ses	97
10. Mecazlar ve Kinayeler	107
11. Yaratıcı Yazım	117
12. Gülme	127
13. Trajik	139
14. Tarih	152
15. Ben	166
16. Eko	177
17. Hayvanlar	192
18. Hayaletler	204
19. Sinema filmi	215
20. Cinsel farklılık	228
21. Tanrı	239
22. İdeoloji	252
23. Arzu	262
24. Kuir	274
25. Muamma	286
26. İrsal farklılık	297
27. Koloni	307
28. Mutant	319
29. Edimsel	332
30. Sırlar	342
31. Postmodern	353
32. Haz	365
33. Savaş	377
34. Son	392
— Sözlükçe	402
— Giriş Niteliğindeki Diğer Metinlerin, Referans Çalışmaların ve Antolojilerin Seçkin Bibliyografisi	415
— Bahsi Geçen Edebi Metinler	418
— Eleştiri ve Kuram Çalışmalarının Bibliyografisi	426
— Dizin	467

Teşekkürler

Odyssey Poets'in 1987-1992 yıllarında *Poems* içinde yayınlanan şiiri "Bittersweet"ın yeniden basılmasına izin verdiği için Michael Ayres'e minnettarız.

Telif hakkı saklı materyallerin sahiplerinin izini bazı durumlarda bulamıyoruz. Bulmamıza yardımcı olacak her türlü bilgi bizi çok memnun edecektir.

Birinci Baskının Önsözü

Bu yeni bir kitap türü. Edebiyat hakkında düşünmenin ve edebiyatı eleştirel biçimde okumanın yeni yollarını gösteriyor. Edebiyat okumaya yeni başlayanların yanı sıra çalışmalarında epey yol katetmiş öğrenciler için de anlaşılır ve ulaşılabilir bir kaynak olması amaçlanmıştır. Aslında üniversite öğrencilerini düşünerek yazdığımız bu kitabın, diğer okurların da ilgisini çekmesini ümit ediyoruz.

Edebiyat kuramı; edebiyat ve eleştiri okumanın zorunlu bir parçasıdır. Fakat kuram bilhassa “izm” biçimini aldığı zaman sık sık göz korkutucu, dürüst olmak gerekirse de sıkıcı olabiliyor. Bu nedenle “izm” olanların kısa özetlerini vermekten kaçındık. Bunun yerine tamamı aşağı yukarı benzer isimlere sahip başlıca eleştirel kavramlar üzerine kısa denemeler sunuyoruz. Belirli edebi metin-

lerin okuması ile bu kavramları pratiğe döküyoruz. Bir başka deyişle, edebiyat eserlerinin kendisi hakkında yazılmış güçlü, karmaşık ve tuhaf eserlerin başlıca odak noktamız olduğunu söyleyebiliriz. Biz de açıklamayı, eğlendirmeyi, uyarmayı ve zorlu işi başarmayı istiyoruz.

Kitap yirmi dört bölüme ayrıldı ve belirli bir sıraya ya da ilerleyişe sahip olduğu düşünülebilir. “Başlangıç” ile başlar ve “Son” ile sonlanır. Fakat diziliş biçiminden dolayı kitabı istediğiniz bölümden okumaya başlayabilirsiniz. Örneğin “Son” bölümü, kitaba başlamak için hiç de fena bir yer değildir. Her bölümün sonunda ilave okuma önerileri yer alıyor. Kitabın arkasındaki eleştirel ve kuramsal terimler sözlüğünün yanı sıra bahsedilen metinlerin tam kaynakçası bulunuyor.

İkinci Baskının Önsözü

Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş kitabının bu yeni baskısı tizlikle yeniden düzenlendi ve bu baskının daha başarılı olduğunu umut ediyoruz. Mevcut tüm bölümleri yeniden düzenledik, güncelledik ve ilave okuma bölümlerini, terimler sözlüğünü ve kaynakçayı genişlettik, ayrıca dört yeni bölüm daha ekledik: “Anıtlar”, “Hayaletler”, “Kuir” ve “Koloni”. Bu ek bölümler, kuir kuramı, kolonicilik sonrası kuramı gibi yeni ya da yeni yeni ortaya çıkan belirli edebi çalışma alanları ile “kanon” ve hayalsellik hakkındaki tartışmaların önemini yansıtıyor. Yeni bölümlerin aynı zamanda bu kitabın ilk baskısıyla ilgili, yani edebiyatla meşgul oluşu ve edebiyatın kendisi gibi hususlarda kendine özgü olduğuna inandığımız özelliğini tamamlayabileceğini ve kuvvetlendireceğini umuyoruz. En önemli arzumuz edebi eserlerin ve kurum olarak edebiyatın garip ve değişken biçimleri ile etkilerini keşfetmek ve analiz etmektir. Kitabın ikinci baskısı, örneğin anıtsal, hayaletvari, kuir ve kolonileştirici etkileriyle beraber edebi eserlere duyduğumuz bitmek bilmeyen hayranlığı yeni yöntemlerle ortaya çıkarmaya çalışıyor.

Üçüncü Baskının Önsözü

Bu üçüncü baskı için kitabı bir kez daha mümkün olduğunca en ince ayrıntılarıyla yeniden düzenledik ve güncelledik. Bazı düzenlemeler o kadar ufak tefek ki bunları sadece Bennett ve

Royle’un fark edeceğinden şüpheleniyoruz, diğerlerinin ise dikkat çekecek nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca kitaba dört yeni bölüm ekledik: “Yaratıcı yazım”, “Sinema filmi”, “Mutant” ve “Savaş”. Her bir bölümde edebiyat, eleştiri ve kuramdaki en taze gelişmeleri yenileyici, bilgilendirici ve uyarıcı olduğunu umut ettiğimiz bir tarzda anlatmayı ve ele almayı amaçladık.

Dördüncü Baskının Önsözü

Bu yeni baskıda güncellemeler ve mütevazı düzenlemeler yapıp kitaba iki yeni bölüm ekledik. Eklenen bu bölümler başta hayvanlar ve çevre olmak üzere, insandışı varlıkların dünyası ile alakalı olarak insan soruları üzerine kafa yorma yollarını gösteriyor.

1

Başlangıç

Ne zaman başlamış oluruz?

Edebi bir metin nerede ya da ne zaman başlar? Bu soru edebiyat eleştirisi ve kuramında bir dizi temel sorunu da beraberinde getirir. Yazar bir kâğıt parçasına ilk işaretini koyduğunda, bilgisayara ilk kelimelerini tuşladığında mı başlamış olur metin? Hikâye ya da şiir hakkında akla düşen ilk fikirle, mesela yazarın çocukluğunda mı başlar? Peki, metin yalnızca okur kitabı eline aldığı anda mı başlar? Metin başlığıyla mı yoksa sözde “gövdenin” ilk kelimesi ile mi başlar?

Biz, bir şiirle başlamaıı deneyeceğiz. John Milton’ın muhteşem epik şiiri “Paradise Lost”un [“Kayıp Cennet”, 1667] başlangıca dönüşüyle:

İnsanoğlunun ilk itaatsizliği ve yasak ağacın
Tadı ölümcül olan meyvesi dünyaya
Ölüm ve acı, hepimize kederi getirdi hep,
Cennetin kaybıyla birlikte, büyük insan gelene kadar,
Anlat bakalım, Gökkubbenin Perisi
Oreb ya da Sina gizemli tepesi ilham versin
Seçilmiş tohumu ilk öğreten çoban
Başlangıçta cennet ve dünya
Kaostan doğdu; ya da eğer Sion tepesi
Seni daha mutlu ediyorsa, ya da Silo'nun deresi
Tanrı kehanetiyle hızlı akarsa, o zaman ben de
Benim maceralı şarkıma senin yardımını isterim,
Ki orada hiçbir uçuş yükselme niyetli olmaz,
Aonian dağının üzerinde, ki o zaman o da
Şiir ya da düz yazıya döker işi

[Çeviri: Enver Günsel]

Bu fevkalade açılış cümlesi tamamen başlangıçlarla ilgilidir. Tematik olarak, şiirin Âdem ve Havva'nın *ilk* itaatsizliği ile ilgili olduğunu, ilk satırlardaki "(...) dünyaya / Ölüm ve acı, hepimize kederi getirdi hep" ifadeleriyle hemen söyler. Fakat aynı zamanda kendisini *de* başlangıç olarak belirler; bizi böylesi bir tasarının ilk kez denendiğine inandırır (Şiir ya da düz yazıya döker işi). Sanki şiirin başlangıcı aya inmekle eşdeğerdir; John Milton için küçük bir adım (...) Alışılmışın epey dışında olarak açılış cümlesi, "Gökkubbenin Perisi"nden kendisine ilham vermesini istemesi nedeniyle, yine başlangıç olarak kendisini belirtir. Yani şiir, şiirlerin geleneksel olarak nasıl başladığıyla ilgilidir (ilhamla). Bu da ilginç bir başlangıçlar çelişkisine yol açar: Şiirin kaynağı olan ilham, başlangıçtan *sonra* gelir. Başka bir ifadeyle, Milton'ın başlangıcı, herhangi bir yalın açılış ya da başlangıç kavramını altüst eder. Şiir sadece başlangıçtan (bilgi ağacının meyvesinin yenmesinden) bahsetmekle kalmaz; aynı zamanda bu başlangıçtan önceki zamana dönüşü ("büyük insan gelene kadar") ve aynı zamanda hem yeni bir çağın başlangıcı hem de eski bir durumun tekrarı olan bir restorasyona göndermede bulunur.

Bu başlangıcın, başlangıç olmadığı bir başka üslup daha vardır ve bizi mütemadiyen diğer metinlere geri gönderir. Milton, yarıdılış hikâyesini İsraili çocuklara "öğrettiği" (başka bir deyişle, Eski

Ahit'in başlangıç kitaplarını yazdığı) inancıyla Musa'ya ("çoban") da atıfta bulunur. Bu bakımdan, Milton'ın şiirinin hitap ettiği ve çağırdığı ilham perisi, zaten elden düşme bir ilham perisidir. Özgün olduğunu directmesine karşın bu başlangıç, kendisinden önce gelen daha pek çoklarını çağrıştırır ve ima eder. "İnsanoğlunun ilk itaatsizliği (...) Anlat bakalım, Gökkubbenin Perisi", Homeros'un İlyada'sı ve Vergilius'un *Aeneis*'i gibi klasik açılışların geleneksel kesme imini tekrarlar; "Başlangıçta" sözüyle Yuhanna İncili'nin açılışını tekrarlar ("Başlangıçta Söz vardı") ve devam eder. Nihayet Milton'ın cümlesinin tam da aynı söz dizimi, şiirin başlangıcının yerine geçer, özellikle de cümlelerin ana filini ("Anlat bakalım") beşinci dizeye atarak.

Tüm karmaşıklığına rağmen Milton'ın açılışı en azından şiire ortasından değil de başından başlamaya çabalar (ya da öyleymiş gibi gösterir). Ortasından başlamak (*in medias res*) başlamanın bir diğer yoludur. En meşhur ortadan başlangıç örneklerinden biri de Dante'nin İlahi Komedyası'nın (takriben 1307-20) açılışıdır:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

(Hayat yolculuğumuzun ortasında, karanlık bir ormanda buldum kendimi çünkü doğru yol yitmişti.)

Burada en az üç farklı "orta" vardır: "Hayatımızın" ortası, karanlık bir ormanın ortası, anlatının ortası. Dante hayatı, yolculuğu ve anlatıyı birleştirerek; böylesi bir ortada olma anında *başlangıcın* tekinsiz terörünü anlatır. Bilhassa "mi ritrovai" sözünün gizemi, kendini (yeniden) bulmanın, yeniden kazanmanın evham verici dehşetini akla getirir. Fakat Dante'nin açılışı mutlak başlangıçların *olmadığını*, yalnızca özdeki garip bir ortada olma durumunu da anlatıyor olabilir. Ne yolculuk, ne hayat, ne de anlatı; hiçbir gerçekten asla başlamaz: Hepsi başlamadan önce bir bakıma başlamışlardır zaten. Ama bu bizlerin başlangıç kavramı olmadan da başlayabileceğimiz anlamına gelmiyor. Başlangıç olmasaydı neredede olurduk? Ya metin nerede olurdu?

Başlangıcın zaten başlamış olması paradoksu, Laurence Sterne'in *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri, 1759] adlı romanının

açılışında hem anlatının hem de hayatın başlangıcı açısından nük-
teli bir üslupla gösterilmiştir:

Keşke babam ya da annem, daha doğrusu, eşit oranda sorumlu oldukla-
rına göre, her ikisi de beni peydahlamaya kalkıştıklarında, ne halt ettik-
leri üzerinde biraz olsun kafa yormuş olsalardı; eğer o sırada yapmakta
oldukları şeyin nelere yol açabileceğini gereğince dikkate alsalardı; – so-
runun yalnızca akıl sahibi bir varlık üretmek olmadığını, aynı zamanda
mutlu bir biçime ve ısıya sahip bir beden yaratmak, belki dehasını ve
hatta zekâsının kalıbını belirlemek olduğunu; –ve, zaten tersi mümkün
mü, peydahlamakta olduklarının kendisinin ve ailesinin alın yazısının o
sırada ağır basan salgı ve mizaçlarınca yönlendirilecek olduğunu: –Eğer,
bütün bunları ölçüp biçseler ve ona göre davransalardı, –ben şimdi oku-
run karşısında muhtemelen görmekte olduğundan farklı bir kişilik olarak
dünyadaki yerimi almış bulunacaktım; buna gerçekten inanıyorum. (5)
[Çeviri: Nuran Yavuz]

Bu açılış Philip Larkin’ın “This Be The Verse” (1974) adlı şiiri-
nin iki anlamlı açılış mısrasının komik versiyonudur: “Becerirler
seni, annenle baban.” Tristram Shandy, rahme düşme anında anne
ve babasının başka bir şey düşündüklerinden şikâyetçidir ve bunun
sonucunda da tüm hayatının mahvolmuş olmasından korkar. Bir-
kaç sayfa sonra amcası Toby, “Tristram’ımın bahtsızlığı, bu dünya-
ya gelmeden dokuz ay önce başladı” (7) der. Tristram Shandy,
otobiyografinin nasıl bitirileceğine ilişkin zorlu sorunla yüzleşme-
siyle de meşhurdur: Böyle bir metin asla kendisine yetişemez çün-
kü hayatı yazmak; onu yaşamaktan daha uzun bir zaman alır. Bu
bağlamda, hiçbir otobiyografi bitemez. Fakat *Tristram Shandy* aynı
zamanda nasıl başlanılması gerektiği, başlangıçta nasıl başlanaca-
ğı ve nasıl başladığımız hakkındadır.

Başlangıçlar her zaman bir bağlama sahipse ve bu nedenle
kendilerinden önce gelenlere göre şekillenirse, *Tristram Shandy*’nin
açılışı da başlangıçların kendilerinden sonra gelenleri belirlediğini
açıklığa kavuşturur. Bu, diğer başlangıçlar gibi edebiyat için de
geçerlidir: Başlangıçlar kehanette bulunur, gelecekte olanların birer
vaadi gibidirler. Meşhur pek çok edebi başlangıcın gücü de buradan
gelir. Jane Austen’in *Pride and Prejudice* [Gurur ve Önyargı, 1813]
eserinin açılışı görünüşte dolambaçsızdır: “Varlıklı ve bekâr bir
erkeğin evlenebileceği bir eş arayışında olma zorunluluğu, tüm
dünya tarafından benimsenmiş bir gerçektir” (1). Bu açılış, tüm

romanın temelini oluşturur. Konu evlilikken; üslup da ironi doludur. Austen evrenselliğin değerlerini beyan ederken (“tüm dünya tarafından benimsenmiş bir gerçektir”), bu değerleri aynı zamanda hicveder: On dokuzuncu yüzyıl başlarındaki İngiltere’de üst orta sınıftan erkekler için benimsenen gerçeği tüm dünyanın kabullenmiş olması gerekmez. Diyalekti üzerine “Açıklayıcı” bir not düşmeden evvel, Mark Twain’in *Huckleberry Finn’in Maceraları* isimli eseri ise bir “uyarıyla” başlar:

Uyarı

Bu anlatılanlara bir saik atfetmeye kalkanlar cezalandırılacaktır; bu anlatıdan ahlak dersi çıkarmaya çalışanlar sürülecektir; bir konu bulmaya çalışanlar ise vurulacaktır.

YAZARIN EMRİYLE

LEVAZİM KUMANDANI G.G. TARAFINDAN

[Çeviri: Bülent O. Doğan]

İlk anda esprili ve şaşırtıcı gelen cümle, romanın hem girişi hem de engelidir. “Bu cümleyi okumayın” cümlesinin bir benzerini söylediği için; okurların hem anlatılarda gerekçe ve ahlak kuralları bulmaya çalıştıklarını bildirir hem de böyle bir okuma tarzını muzipçe yasaklar. Herman Melville imzalı *Moby-Dick; or, The Whale* [*Moby Dick, Beyaz Balina*, 1851], meşhur “*Bana İsmail deyin*” cümlesi ile başlamadan önce, Gérard Genette’nin deyişiyle bir dizi “çevre metin” (Genette 1987) ile çerçevelenmiştir (içindekiler sayfası, ithaf, “Etimoloji” [“Balina” kelimesi için] ve “Alıntılar” [balinalar hakkında birkaç sayfalık alıntı]). Tehditkâr kararlılıkla birleşen satirik yalan ifadeler ve gösteriş, tüm romanın karakterini belirler. Virginia Woolf’a ait *Orlando* (1928) (ithaf, önsöz, içindekiler sayfası ve resimli anlatım listesinin ardından), sanki yapmıyormuş gibi görünerek kelime oyunuyla başlar: “Oğlan –çünkü günün modası bir bakıma gizlese de cinsiyeti sugötürmezdi– çatı kirişlerinden sarkan bir Mağribi kellesine kılıç sallamaktaydı” [Çeviri: Seniha Akar] (13). Bu cümle, belirsiz veya değişken cinsiyetli bir kişi hakkında tuhaf bir muğlaklıkla yazılmış, kelle vurma ve hadım etme cezalarının karışımını öneren bir kitabın başlangıcıdır. Öyle görünmese de bu açılış cümlesi –romanın bütününde yaptığı gibi– cinsel kimlik hakkındaki geleneksel fikirleri kurnazca sarsar. Ford Madox Ford’un *The Good Soldier* [*İyi Asker*, 1915]

eserinin ilk cümlesi, katıksız yürek burkan bir cazibeye sahiptir: “Bugüne değin duyduğum en acıklı hikâye bu” (7). Bu, belki de bir romanın asla atlatamayacağı türden bir cümledir. Proust’un *In Search of Lost Time* [*Kayıp Zamanın İzinde*, 1913-27] adlı yapıtının meşhur abartısız girişi, tek bir başlangıcın olmadığını ima eder: “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (“Uzun bir süre boyunca, yatağa hep erkenden gittim”, 13). Geçmişin üzerine düşünölmüş bir yansıması, samimiyet hissi, alışkanlık ve tekerrürün gücü, Proust’un 3,000 sayfalık romanının karakterini oluşturur. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, edebi açılışların garipliklerinden biri, hiçbir zaman tek, biricik olmayışlarıdır. *Huckleberry Finn*, *Moby-Dick* ve *Orlando*’nun açılışları, “çevre metinleri” sayesinde birden fazla başlangıç doğurur; fakat diğer örnekler de birden fazla başlangıcı gösterir: İyi Asker hem bir hikâyeyi hem de bu hikâyenin yeniden anlatımını (ve ayrıca onun kadar hüznölü olmayan diğer hikâyeleri) ima ederken; Proust’un açılışı ise anlatının tekrarlamada başladığı ve tek bir hadisenin başlangıç sayılamayacağı duygusunu verir.

Şimdi anlamaya başladığımız üzere, edebi bir metnin başlangıçlarını birden fazla hâle getirmesinin yollarından biri de çevre metinlere (başlıklar, alt başlıklar, ithaflar, özdeyişler, girişler, “uyarılar” ve diğerleri) başvurmasıdır. Bunun klasik bir örneği T.S. Eliot’ın *The Waste Land* [*Çorak Ülke*, 1922] adlı eseridir. Eliot’ın şiirinin ilk sözlerine gelmeden önce bir dizi çok dilli güçlölkle karşılaşırız. İlk olarak, başlık vardır. Tüm başlıklar gibi, bu şiirin başlığı da içerisi ve dışarısı arasında dengelenmiş bir belirsizliktir. Başlık hem dış bir unsurmuş gibi şiire isim verir, hem de o şiirin bir kısmını oluşturur. “Çorak Ülke” hem bir mekâna ya da kötü duruma (1918 sonrasında Avrupa mesela) atıfta bulunur hem de Eliot’ın şiirinin yarattığı yabancı “ülkeye” adını verir (tıpkı çorak ülke gibi, şiir de geçmişin döküntüleriyle, bölük pörçük hatıralarıyla ve alıntılarıyla doludur). Hemen ardından Petronius’un Latincesi ve Yunancası ile karşılaşırız: “Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί θέλει; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω” (“Bir keresinde, Cuma’de Sibil’in bir kafesin içinde asılı olduğunu kendi gözlerimle gördüm, oğlanlar ona ‘Sibil, ne istiyorsun?’ dediklerinde, ‘Ölmek istiyorum’ diye yanıtladı”). Bir epigraf olarak bu

alıntının da şiirin hem içinde hem de dışında olduğu, hem me'in hakkındaki yorum hem de metnin bir parçası olduğu söylenebilir. Bir sonraki güçlük ise Ezra Pound'a İtalyanca yapılan övgüdür: "il miglior fabbro" ("en iyi usta"). Editör olarak Pound, Eliot'ın şiirine son şekli vermekle sorumlu olduğu için bir bakıma sonraki ustadır. Bu övgü ayrıca bir alıntıdır: Dante'nin *Araf*'ından gelmesi bakımından; hem Eliot'ın şiirinin bir parçasıdır hem de değildir. Son olarak, karşımıza alt başlık çıkar: "1. Ölülerin Gömülüşü". Bu da Anglikan defin hizmetinden bir alıntıdır. Artık şiirin ilk sözleri olduğu görülen kısım ile karşılaşırız:

Nisan en zalim aydır, gövertir
Leylakları ölü toprakta, yoğurur
Anılarla istekleri, uyarır
Uyuşuk kökleri bahar yağmuruyla. (II.1-4)
[Çeviri: Suphi Aytimur]

Ama aslında bu mısralar da başka bir şiirin, Chaucer'a ait *The Canterbury Tales*'in [*Canterbury Hikâyeleri*] açılışına bir öykünme ya da onun tekrarlamaıdır (takriben 1387-1400):

Nisan tatlı yağmurlarıyla gelip
Kırınca Marttan kalan kurağı ve delip
Toprağı köklere işleyince kudretiyle,
Çiçekler açtıran bereketli şerbetiyle (II. 1-4)
[Çeviri: Nazmi Ağıl]

Bu ya da başka yöntemlerle Eliot'ın şiiri kendi başlangıcının yerini değiştirir. Şiirin başlangıcı kalemin ya da klavyenin ilk darbesi değildir artık. Metinlerarasılık kavramının vurgulu etkileri (alıntı, mecaz, gönderme ve tekrarlama gibi) sayesinde, Eliot'ın şiiri özgünlüğün; tekil, tanımlanabilir ve sabit bir başlangıç kavramının ciddi derecede sorunlu olduğunu anlatır. Eliot'ın şiirinin nerede ve ne zaman başladığı sorulduğunda; yazarın, metnin, okurun ve neticede genel olarak Batı edebiyatı geleneğinin kimliği hakkında bir dizi soru ile karşılaşırız.

Çorak Ülke eseri olağandışı biçimde, başlangıç noktaları ve bunların değişimleri ile ilgili sorularla alakalıymış gibi görülebilir. Bu açılışın ortaya çıkardığı metinlerarasılık kavramının etkileri aslında daha genel olarak edebi metinlerin temelidir. Meşhur de-

neme yazısı “Gelenek ve Bireysel Yetenek”te [“Tradition and the Individual Talent”] Eliot, “Hiçbir ozanın, hiçbir sanatçının [metinde böyle] tek başına tam bir anlamı yoktur” diyerek daha ziyade önemli olanın, “ozanın ölmüş ozan ve sanatçılarla olan bağı” olduğunu öne sürer (Eliot 1975, 38). Kendinden önce gelen metinlerle bazı açılardan bağlantısı olmayan bir şiir, roman ya da oyun gerçek anlamda hayal edilemezdir. Böylesi bir metnin yazarı, her şeyi yeni baştan keşfetmelidir. Bu, varolan hiçbir dil ile uzaktan yakından alakası olmayan, sıfırdan yeni bir dil keşfetmek gibidir. Bu bağlamda, metinlerarasılık (başlangıç noktalarının diğer metinlere aktarılması, dolayısıyla diğer metinlerin de yerinin değişmesi ve böyle devam etmesi [başka bir deyişle sade ya da anlaşılır *başlangıç noktaları* fikrinin ortadan kaldırılması]), edebiyat geleneğinin temelidir. Hiçbir metin, diğer metinler olmaksızın anlamlı değildir. Her metin, Roland Barthes’ın tabiriyle, “geçmiş alıntıların yeni bir dokusudur” (Barthes 1981, 39).

Edebi metinlerin en çetin ve en inatçı iki miti, başlangıç noktaları ile ilgilidir. İlki, okumanın en önemli yönlerinden birinin, okurun zihni ile yazarın zihninin hayali buluşması olduğu fikridir. Aynı isimli meşhur denemeden bu yana (1946, düzenleme 1954) “kasıtlı yanılgı”, yani yazarın yapmaya niyetlendiğinin aslında çalışmanın “gerçek” ve “nihai” anlamı olduğuna ve bizim bunun ne olduğunu bilebileceğimiz ya da bilmemiz gerektiğine dair yanlış inanış (Wimsatt ve Beardsley’nin çalışmasına bakın, 1995) olarak bilinen duruma örnek oluşturan bir fikirdir bu. Lâkin sayfada görebildiğimiz kadarıyla metnin başlangıçlarını bilemezsek; metni yönlendiren düşüncenin başlangıç noktalarını keşfetmemiz daha ne kadar zor olabilir? Yazar, bu düşüncelerin nereden geldiğini bilir mi? Bunlar gerçekten düşünceler midir (bilinçli, tutarlı, istikrarlı)? Çorak Ülke’nin başlangıcını okurken kimin “düşüncelerini” okuruz? Eliot’ın mı, Pound’un mu, Petronius’un mu yoksa Dante’nin mi? Ozanın “esinlendiği” söyleniyorsa, yazılanlar yine de onun düşünceleri olabilir mi? İkinci en yaygın mit ise, yazarın bireysel bir okurunun metni ilk okuyuşuna verilen öncelikle ilgilidir. Bu mite göre, özgün okuma “deneyiminin” bozulması tüm edebi eleştirileri ihtiva eder. Bir zamanlar (işte mit böyle devam eder), elimize bir romanı (Charlotte Brontë ya da mesela J.K. Rowling tarafından yazılmış olanı) alıp tamamen katıksız okuma tecrübe-

siyle; herhangi bir eleştirel düşünceyle ya da karmaşıklıkla bozulmadan okuyabilirdik. Her ne kadar edebi metinlerden genellikle sanki sadece tek bir başlangıca bağlıymış gibi bahsetsek de hepimiz bunun pek çok açıdan uygun bir kurgu olduğunu biliriz. Roland Barthes S/Z (1979) adlı kitabında, yeniden okuma eylemini “toplumumuzun ticari ve ideolojik alışkanlıklarının tersine bir süreç” olarak nitelendirirken bunun “yalnızca belirli sıra dışı okur kategorilerinde (çocuklar, yaşlılar ve profesörler) hoş görüleceğini” söyler (Barthes 1990b, 15-16). Profesörler –çoğunlukla yaşlı kişiler olur, çok nadiren de çocuk fakat bu ikisinin ayırt edilemez karışımı olmaları görülmemiş değildir– aralarında elbette Roland Barthes da vardır ve tek ya da ilk okuma fikrini sorgulamayı amaçlar. Yeniden okuma;

ilk okumanın öncül, naif, olağanüstü okuma olduğu ve sonrasında yalnızca “açıklama yapmak”, akıl süzgecinden geçirmek zorunda olduğumuz bir okumanın onu izlediği teze karşı çıkar (sanki okumanın başlangıcı varmış, sanki her şey çoktan okunmamış gibi: *ilk okuma* diye bir şey yoktur [...]). (Barthes 1990b, 16)

Bir kez daha Eliot’ın Çorak Ülke’si, ilk okumada karşılaştığımız bazı güçlükleri gösterir. Eliot’ın şiirinin açılışı Chaucer’a gönderme yapıyorsa, o hâlde “Nisan en zalim aydır” dizesini ne zaman okumamız en doğrusudur? Elbette bir kez okuduktan sonra, Chaucer’ın sözlerini hatırlayarak onu tekrar okumalıyız. Ki bu durumda ilk okuma yetersiz olacaktır. Daha az etkileyici olarak, bunun aynısı diğer edebi metinler için de söylenebilir:

Her okuma (sözde “ilk okuma” olanlar dahi) en azından bazı hususlarda öğrenilmiş yahut programlanmış yanıttır; diğer okumalara ve diğerlerinin okumalarına bağlıdır. Bu bağlamda eleştirel okuma, T.S. Eliot’ın tabiriyle, “nefes almak kadar zorunludur” (Eliot 1957, 37).

Elinizde tuttuğunuz bu kitap esasında başlangıç noktası sorularıyla, başlangıçla ilgilidir. Edebi eseri okumaya ve bu eser hakkında düşünmeye ve yazmaya nasıl başlamamız gerektiğiyle ilgilenir. Kitap özellikle belirsiz başlangıç noktaları –yazar, okur ve metin– hakkındadır fakat hiçbirinin doğruluğuna kesin gözüyle bakılmamalıdır. Ne yazar ne okur ne de metin; uygun şekilde veya kesin bir başlangıç oluşturur. “Edebi metinlere başlamak”da oldu-

ğu gibi (biz de buna şimdi başladık, değil mi?) her şeyin yazarla, okurla veya belirli bir metinle başladığı fikri hem son derece ikna edicidir hem de son derece yanlıştır.

İlave Okuma

Edward Said'in, bugün artık edebi başlangıçlarla ilgili klasik olmuş *Beginnings* (1975) adlı eleştiri çalışması, hem edebiyatta hem kuramda açılış, özgünlük ve başlangıç noktalarının zorlayıcı ama aynı zamanda verimli ve teorik bakımdan mantıklı bir açıklamasıdır. Az sayıda klasik edebiyat açılışı üzerine yoğunlaştırılmış bir odaklanma lehine kuramsal tartışmadan kaçınan A.D. Nuttall'a ait *Openings* (1992), başlangıçlar hakkında daha yeni ve belki de daha kolay ulaşılabilir bir diğer çalışmadır. Metinlerarasılık üzerine ise, Graham Allen'in "yeniden" okunmaya değer *Intertextuality* (2000) ve Mary Orr'un daha uzman bir dille yazılmış *Intertextuality* (2003) çalışmalarına bakabilir, Daniel Chandler'in www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html adresinde online bulabileceğiniz *Semiotics: The Basics* (2007) adlı çalışmasının metinlerarasılık hakkındaki ilk bölümünü inceleyebilirsiniz. Son yıllarda edebiyatta özgünlük ve intihal hakkında muazzam sayıda çalışmalar yapıldı, pek çoğu son derece profesyonelce yapılsa da özellikle Margaret Russett'in *Fictions and Fakes* (2006), Hillel Schwartz'ın *The Culture and the Copy* (1996) ve Francoise Meltzer'in *Hot Property* (1994) çalışmalarını okumalısınız. Christopher Ricks'in tartışmalı biçimde, kinaye sorunsalına anti-kuram yaklaşımı hakkında parlak bir çalışması olan *Allusion to the Poets* (2002) bakabilirsiniz. Yaratıcılığın kökenlerini incelemek isterseniz Timothy Clark'ın zor fakat ilham veren kitabı *The Theory of Inspiration*'ı (1997) öneririz.

2 Okurlar ve Okuma

Böyle bir şiirlerle karşılaştığınızda, ne yaparsınız?

Eskil bir ülkeden bir yolcuya rastladım
Dedi ki; koca bir anıtın iki ayağı duruyor
Çölün tam ortasında, kumların tam üzerinde
Yarı batmış, kaşları çatık yüzüyle bir baş
Büzülmüş dudaklarıyla sanki sesleniyor
Yontucunun nice tutkularını yakalayıp
Şimdi bile yaşayan bu cansız şeylere aktardığı
Elleriyle taklit ettiği ve kalbiyle beslediği
Anıtın kaidesinde şunlar okunuyor:
“Ben krallar kralı Ozmandias’ım.
Ey güçlü olan, şu yaptığım işlere bak ve titre!”

O tarihi anıtın, uçsuz bucaksız çevresinde
Arasan sadece koca bir gövde ve kalıntılar
Başkaca uzanıp giden yalnızlık ve kumlar.
[Çeviri: Erdal Ceyhan]

Percy Bysshe Shelley'nin meşhur sonesi "Ozymandias"ta (1818) anlatıcı, parçalanmış büyük bir anıt gördüğünü anlatan bir yolcuyla çölün ortasında karşılaşmasını anlatır. Bu anıt, M.Ö. XIII. yüzyılda hüküm süren Mısır Kralı II. Ramses'e aittir (Ozymandias, bu kralın Yunanca adıdır). Krallar Kralı'ndan ve onun yaptığı "işlerden" geriye kalan sadece birkaç kırık, küçük parça, bir çift bacak ve okura titremesini emreden bir yazıttır. Öyleyse şiir anıtlar, hayatta kalma ve hatta en yücemizin dahi faniliği hakkındadır. Fakat şiirin aynı zamanda okurlar ve okuma hakkında olduğu da dikkatimizi çekebilir zira yolcu bir yazı parçasını, parçalanmış bir heykelin kaidesindeki yazıtı okur. Yazıtı okura *emreder*. Altıncı mısırda geçen ve okuma anlamı taşıyan "yakalama" kelimesi; yontucunun Ozymandias'ın "tutkularını" anladığını ve taşla yazarak onlara ölümsüzlük verdiğini anlatır. Hem yolcu hem de yontucu bariz bir biçimde okur olarak tasvir edilir ve ilk mısradaki "birinci tekil şahısı" da farklı bir tür okur yahut yolcuya ait öykünün dinleyicisi olarak düşünebiliriz.

O zaman şiir, çerçevenlenmiş okuma eylemi serisi ile ilgilidir. Yontucu kralın yüzünü okur, yolcu yazıtı okur, anlatımsal "birinci tekil şahısı" öyküyü dinler ve zincirin son halkası olan bizler de şiiri okuruz. Bu şiirle yapabileceklerimizden biri, bahsedilen okuma eylemleri üzerine kafa yormaktır. Paul de Man'ın söylediği gibi şiiri "okuma alegorisi" olarak düşünebiliriz (de Man, 1979): Bu, yalnızca okunabilen değil, aynı zamanda okuma *hakkında* bir şiiridir. Örneğin belirli bir okuma tarzını nasıl doğrulayabiliriz sorusu, okumanın en kritik sorularından biridir. Belirli bir okumanın veya yeniden yorumlamanın geçerli olduğunu nasıl anlayabiliriz? Eleştiri ve kuram üzerine hemen hemen her tartışmanın merkezinde yer alır bu soru. Yolcunun anıttan artakalan birkaç kalıntının Kral Ozymandias ve yaptığı müazzam işlerden geriye kalanlar olduğunu söylemesi sebebiyle şiir bir paradoksu temsil eder. Fakat bu doğruysa, kralın tutkularını yontucunun "iyi" okuduğunu yolcu nasıl bilebilir? Böylelikle Shelley'nin şiiri, okumanın merkez paradokslarından biri hakkında bir hikâye ya da alegori anlatmak

olarak algılanabilir. “İyi” okuyabilmek genellikle doğru ya da sadık kalarak okumak anlamını taşır. Lâkin hangi metin okuma yönteminin en doğrusu olduğu sorusu, başlı başına bir okuma sorusudur.

Öyleyse, “Ozymandias”, okurlar ve okuma ile ilgili bir dizi soruya (kapı) açar. Herhangi bir okuma yönteminin doğru olduğunu nasıl kanıtlayabileceğimize ve bunun doğru ya da güvenilir olduğunu nasıl bileceğimize dair hayati sorunun yanı sıra şiir ayrıca başka sorularla da alakalıdır. Bu yazıtı okuyan yolcu kimdir mesele? Onun hikâyesini dinleyen ya da okuyan “birinci tekil şahıs” kimdir? Peki, yontucunun kralın yüzü ile “alay etmesi” bir çeşit okuma mıdır? Bu tür sorular, herhangi bir okumanın güç ilişkileri hakkında bizi neler düşünmeye iter? Okurlarına titremeyi ya da itaat etmeyi emretme kudretinde midir kral? Yolcunun yazıtı o vakit okumasıyla, kralın hâlâ hayatta olması hâlinde okuması arasında fark olabilir mi? Genel olarak tüm bunlar bize okuma hakkında neler anlatır? Başka bir deyişle, okuma zaman içinde değişir mi? Okumayı tarih mi belirler? Bu soruların bazılarını bu bölümde araştırmaya çalışırken, son birkaç on yılda edebiyat eleştirisinde ve kuramında meydana gelen önemli gelişmeleri özetlemek için Shelley’nin şiirinden bahsedeceğiz.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyat kuramında en geniş anlamda gözlemlenen gelişmelerden bazılarının “okur-tepki” eleştirisi diye ifade edilen kapsayıcı terim adı altında incelendiğini görürüz. Bu türden gelişmeler savaş sonrası dönemin Anglo-Amerikan “yeni eleştiri” anlayışına karşı bir tepki olarak düşünüldü çoğu zaman. Okur-tepki eleştirisinin kendisine geçmeden önce, okurlar ve okuma açısından yeni eleştirinin konumunu ana hatlarıyla anlatmak daha yararlı olabilir. Cleanth Brooks, W.K. Wimsatt ve Monroe Beardsley gibi Amerikalı eleştirmenlerle ilişkilendirilen ve İngiliz eleştirmenler I.A. Richards ile F.R. Leavis’in katkıda bulunduğu “pratik eleştiri” ilkelerinin şekil verdiği yeni eleştiri; yazarın yaşamı ve amaçları ya da metnin yazıldığı tarihi ve ideolojik bağlam yerine biçimi, yani “sayfadaki kelimeler” üzerine düşünmenin önemini vurgulayan bir okuma yöntemini içerir. [Bu eleştirmenler] Hiç kuşkusuz ilginç olan bu tür soru(n)ların metnin kendisinin değerlendirilmesi ile alakasız olduğunu düşündüler: Edebi metinleri “özerk”, kendine yeten ve bağımsız birimler, kelimelerden üretilen estetik nesneler olarak gördüler. Buna bağlı

olarak yeni eleştirmenler, okurların bir şiirin bağlamına verdikleri tepkiyi ya da karşılığı dikkate almaya çalışmanın, yabancı ve esasen konu dışı bir faktörü [eleştirinin] içine katmak anlamına geldiğini ileri sürdüler. Hatta edebi eserlerin tartışılmasında okurun tepkisi hakkında konuşurken “hata” (error) olarak gördükleri durum için bir terim bile yarattılar; bu duruma “etkileyici yanılgı” ismini verdiler. Yeni eleştirmenler için önemli olan; en özenli dikkatin metinlerdeki kelimelere verilmesi, böylece okur tepkisinin öznel izlenimciliğinin pas geçilmesi idi.

Diğer tüm eleştiri hareketleri gibi yeni eleştiri de kendine has edebi çalışmalar ve yazarlar nizamı yarattı. Bilindiği üzere Shelley, bariz biçimde yeni eleştiri nizamı içinde yer almıyordu. F.R. Leavis etkileyici kitabı *Revaluation*’da [*Yeniden Değerlendirme*, 1936], Shelley’nin “neredeyse okunmaz” olduğu, güzel söz söyleme sanatının etkisinin “şiiri, sağlayacağı faydadan daha çok zekâ ile ilişkisi olmayan bir duyarlılığa teslim etmek” anlamına geldiği fikrini sert bir dille ifade ederek bu yönelimin ortaya çıkmasına neden oldu. *The Romantic Poets* [*Romantik Şairler*] adlı kitabında Graham Hough ise küçümseyerek, “Ozymandias son derece açık ve dolaysız bir şiir; önceden belirlenen sonucuna sağlam bir imge aracılığıyla ilerler” (Hough 1967, 142) dedi.

Bir şiiri bu şekilde hor görmek gariptir zira ironi, muğlaklık ve paradoks, okumanın yeni eleştirel silahının ana öğeleridir ve bu üç öğeden kaide üzerindeki kitabenin onuncu ve on birinci mısralarında çarpıcı biçimde bahsedilir. Mesela; “Ey güçlü olan, şu yaptığım işlere bak ve titre!” en az iki açıdan ironiktir. Birincisi bu mısrayı, Ozymandias’ın “böbürlenme” ya da aşırı gururlanma örneği olarak okuyabiliriz, ki böylece gülünçlüğü gösterilir. İkinci olarak ise bu mısra Ozymandias açısından ironik olarak okunabilir: Kendisinin bile öleceğini bilen Ozymandias, gelecek nesiller için bu sözleri yontar ve en büyüğümüzün dahi zamanla unutulacağını bize hatırlatır. Bu çelişkili ironiler hem muğlaklık hem de paradoks yaratır: Hangi okumanın geçerli olduğu sorusuna bağlı olarak muğlaklık; yazıtın görünüşte iki çelişkili söz söylemesi nedeniyle de paradoks.

1960’lı yılların başında başlayıp 1970’lerde ve 1980’lerin başında etkisini giderek arttıran okur-tepki eleştirisiyse, yeni eleştirinin ilkelerini doğrudan sorgulamıştır. Wolfgang Iser, Stanley Fish ve

Michael Riffaterre gibi eleştirmen ve kuramcılar için edebi metin ve anlam(lar) meselesi okurun üstlendiği rolden ayrılamaz. Bu ve diğer okur-tepki eleştirilerinin edebi metinlere yaklaşımları bir hayli farklı olsa da, her biri metnin sahip olduğu anlamın okuma süreci esnasında şekillendiği konusunda hemfikirdir. Yeni eleştiri yaklaşımı, edebi bir metnin belirli bir niteliğinin veya “anlamının” okur ya da eleştirmen tarafından tanımlanmak üzere beklediği anlayışına karşı çıkar. Mesela Graham Hough’un görünürde tarafsız olan “*Ozymandias* son derece açık ve dolaysızdır” iddiası, “kime göre?” sorusunu atlar. Hough aslında şiir hakkındaki özel görüşünü genelliyor izlenimini verir. Söylemeye çalıştığımız üzere şiiri, “sözdizim açıdan karmaşık ve anlamsal olarak yoğun” gibi epey farklı biçimlerde okumak mümkündür. Terry Eagleton’ın unutulmaz benzetmesinden örnek vermek gerekirse, yeni eleştirmenlerin sahip olduğu, şiirin anlamının basitçe *orada* olduğu düşüncesine, anlamın yirmi yaş dışı gibi “sabırla çekilmeyi beklemesi” (Eagleton 1996, 77) de dahildir. Okur-tepki eleştirmenleri eleştirinin “dişçilik” okulu olarak tanımlayabileceğimiz bu düşünceye karşı çıkarken, bir metnin anlamlarının dinamik olarak okurun çalışmasına dayandığını kabul ederler. Okumayı her metnin gerekli bir boyutu olarak varsayan bu eleştirmenler okuma sürecini ve okurun rolünü belirler.

Okur-tepki eleştirisi, “kim okuyor?” ve “okuma nedir?” sorularının üzerini kapatmak yerine, postmodern bir Pandora’nın kutusunu açar. Örneğin Norman Holland ve David Belich gibi eleştirmenler belirli bireylerin metne nasıl tepki verdiğini incelemeye ve bu tepkilerin söz konusu bireylerin “kimlik temaları”, tutkuları, ihtiyaçları, deneyimleri, dirençlerinin bireysel psikik yatkinlikleri ile nasıl bir ilgisi olduğunu ve dahasını araştırmaya ilgi duymuştur. Buna genellikle “öznel eleştiri” ya da “kişisel eleştiri” denir. Bu düşüncedeki eleştirmenler “*Ozymandias*”ın on birinci mısrasında hangi okuma yönteminin “doğru” olduğuna karar vermekle ilgilenmezler çünkü böyle bir doğruluk ya da kesinlik konu dışındadır. Mesela Norman Holland “yorumlama kimliğin kurgusudur” ve “okurken her birimiz kendimizi sembolize etmek ve nihayetinde tekrarlamak için edebi ürünü kullanırız” der (Holland 1980, 123, 124). Düzensiz tuvalet eğitiminin patolojik otorite figürlerinden nefret etmesine neden olduğu bir okurun Shelley’nin

şiiirinde Krallar Kralı'na gösterilen ironik muameleden haz duya-
cağını, baba figürünü eksiklik ve güvensizlik ile erken yaşlarda
bağdaştıran bir diğer okurun ise aynı şiiri her babanın kaçınılmaz
olarak bir gün mutlaka ortadan kaybolacağını kuvvetli bir teyidi
olarak kabul edeceğini varsayarsak, öznel eleştirinin mantığını
örnekle açıklamış oluruz. Her ne kadar Holland okurlarına “yalnız
tekbenci benliği farz etmediği” sözünü verse de (Holland 1980,
131) bu tam olarak diğer eleştirmenlerin bu türde bir eleştiride
gördükleri tehlikedir: Okura ait düşünce ve duyguların bağımsız-
lığına duyulan bu denli güven, Ozymandias'ın içi boş sözleriyle
temsil edilen bir aldanma durumuna yol açabilir.

Öte yandan, Stanley Fish gibi kuramcılar her bir bireysel okurun
mutlaka okurlar “topluluğunun” bir parçası olduğunu savunur.
Ona göre her okur kendine has “yorumlamalı topluluğun” gele-
neklerine göre okur. Bu modele göre bireysel bir okurun tepkisini
belirli bir sosyo-tarihsel bağlam içerisinde, eğitimi aldığı okuma
geleneklerinin çizdiği söylenebilir. Edebi eserlerde muğlaklık ile
çokanlamlılığa bakmamız ve onları dinlememiz öğretildiği için
“Ozymandias”taki belirsizliği anlayabiliriz.

Okur-tepki eleştirisinin üçüncü etkili başlığının bir örneği Wolf-
gang Iser'in çalışmasında görülebilir. Iser, metnin öğeleri ile bizzat
okuma eylemi arasındaki etkileşimin okuma eylemini nasıl kap-
sadığını ayrıntılarıyla işler, metnin okuma eylemi esnasında şekil
veya anlam verilerek nasıl “soyutlaştırıldığını” araştırır. Iser'e göre
ne metin ne de okur üzerinde tek başına çalışılmalıdır. Bilakis
metin; okurun tamamlamayı denemesi gereken kesin “boşluklar”
ya da “açıklar” yaratır; “olayların içine çekilen okurun, söylenme-
yenlerden ne anlatılmak istendiğini bulması” sağlanır (Iser 1995,
24). Iser'in görüşüne göre Shelley'nin şiirinde bahsettiği yolcu
hakkında hiçbir şey bilmememiz “okurun harekete geçmeye teşvik
eder” (24). “Bu yolcu kim?” diye sorabiliriz. “Şiirde tasvir edilenler
hakkında neler düşünüyor?” Metin bizi, hayal gücüne dayanarak
böylesi tefsir edici ya da yorumlayıcı “açıkları” doldurmaya veya
tamamlamaya teşvik eder.

Okumanın siyasi boyutu 1980'ler ve 1990'larda eleştirel tartış-
manın merkezine gitgide daha çok oturdu. Michel Foucault'nun
“iktidar her yerde” hatta okumada bile bulunur önermesine (Fou-
cault 1981, 93) uygun olarak edebi metinler, güç ilişkisi üzerinden

okundu. Aslında “Ozymandias”, iktidar ve okuma arasındaki ilişkinin çoklu temsillerini gösterir. Bunların en bariz olanlardan biri yontucunun kralın gücünü “okumasıdır”. Bu çok önemli mısralar şiirin dört ila sekizinci mısralarıdır:

Yarı batmış, kaşları çatık yüzüyle bir baş
Büzülmüş dudaklarıyla sanki sesleniyor
Yontucunun nice tutkularını yakalayıp
Şimdi bile yaşayan bu cansız şeylere aktardığı
Elleriyle taklit ettiği ve kalbiyle beslediği...

“Taklit” kelimesi, yontucunun krala hem “öykündüğü” ve onu “kopyaladığı” hem de “alaya aldığı” (sonuncusu daha doğru ve daha zalimce tasvir eden yanlış bir betimleme) anlamına gelir. Kralın hükmeden gücüne, bilhassa yontucunun onun yüzünü okuyup taşın üzerine kopyalamasını sağlayan gücüne tam da bu okumada ve bu taklitte karşı gelinmiştir. Yontucunun “okuması” sadık bir tasvir olarak bir kopyayken aynı zamanda alay da eden bir okumadır. Okuma bu metinde *hem* güvenilir bir itaat hareketi *hem de* güce karşı yıkıcı direnç eylemi; gücün aktarımı ve dönüşümü olarak resmedilir. Alternatif olarak güç ilişkilerinin tarihi özgüllüğü içinde, okuma eylemlerinin birbiriyle olan bağlantısını şiirin nasıl anlattığını göz önüne alabiliriz. Anıtın ve yazıtın okunması bu anlamda zaman içinde değişebilir. “Ey güçlü olan, şu yaptığım işlere bak ve titre!” diye emreden yazıtı Krallar Kralı ile aynı dönemde yaşayan bir kişi, gücü her şeye kadir birinin söylemi olarak okuyabilir. “Yalnızlık ve kumlar”, bu işlerin *yokluğu*, işlerin *hayatta kalamaması* ile çevrelenmiş yazıtı okuyan şiirdeki yolcu benzeri başka bir okur ise tam aksine bunları sadece ironik olarak okuyabilir. Geride, hayatta kalan, yontucunun işidir; kralın kendi de bir çeşit okuma olan *tasvir edilmiş* “tutkularıdır” kralın işleri değil. Metnin ve okurun güç ilişkileri zaman içinde kesin olarak yer değiştirmiştir. Bu manada okuma her zaman ve her yerde aynı değildir. Robert Young’ın anlattığı üzere, Shelley’nin şiiri “tıpkı güç gibi anlamın da sabit ya da durağan olmadığını ve gücün bile anlamın tiranlığına kefil olmadığını” gösterir: Yazarların yazarken bazı niyetleri olsa da, yazmaya başladıkları zaman herhangi bir okumanın anlamını kontrol edemez ve sabitleyemezler” (Young 1991a, 238). Nihayet Shelley’nin şiiri de bir nevi “soğuk emir” veya

okuma emri olarak okunabilir. Fakat şiirin her okuması, şiirin üzerine kendi yorumunu katarak ya da (kaşe) “basarak” böylesi bir emre karşı bir tür direniş; emrin “alay konusu” edildiği bir yapıyı oluşturmalıdır. Böylece okuma, metnin emrinden *kurtulur*.

Güç ilişkilerine yapılan vurgunun bir parçası olarak, son zamanlarda yapılan eleştirilerde cinsiyet ve ırk konusuna verilen dikkat de arttı. Örneğin Judith Fetterley klasik Amerikan romanı ve (ima ederek de olsa diğer edebi metinleri) okuyan kadın okurların “daha az erkeksileştirildiğini” söylerken, aslında kadınlara geleneksel olarak “erkekler gibi” okumalarının öğretildiğini anlatıyordu (Fetterley 1978). Fetterley 1970’lerin sonunda, kadınların kendilerini “evrensel” okur (ki kendisi kesinlikle erkekti) kavramından ve okumada erkek bakış açılarıyla özdeşimden kurtarmaya, özellikle kadın okuma modelleri geliştirmeye başlaması gerektiğini öne sürdü. Burada Jonathan Culler’in terimiyle “kadın gibi” okumak nasıl olurdu, sorusu mevzubahistir (Culler 1983, 43-64): “Kadın gibi okumak”, “erkek gibi okumaktan” nasıl farklı olabilir? “Erkek gibi” okumanın ne anlama geldiğini biliyor muyuz? Shelley’nin şiirini cinsiyetçi okuma açısından ele alabiliriz. Ne de olsa on dokuzuncu yüzyılın başlarında yalnız gezen Avrupalı gezginlerden çok azı kadın olduğu için şiirdeki yolcunun erkek olduğunu varsayarsak, o zaman şiirin sadece erkek gururuyla değil aynı zamanda erkek okumasıyla ilgili olduğunu anlayabiliriz. Şiir aslında çok kuvvetli bir biçimde erkeksi ve kadınların sürgün edildiği bir metin olarak karşımızdayken, bazı eleştirmenler “Ozymandias”a ilişkin cinsel farklılık meselesinde sorun yaşadılar: Bu konuda kritik yanıtı “daha az erkeksileştirilme” olarak önerebiliriz. Fetterley’nin bakış açısından ise, daha az erkeksileştirilmemiş bir okumanın, Shelley’in şiirinin erkeksi güç gösterisine nasıl bir tepki vereceğini sorabiliriz.

İrk ve etnik meseleleriyle ilgili olan eleştirmenler, okuma ve okuma hakkında konuşma üzerine de özel stratejiler geliştirdi. Gayatri Chakravorty Spivak, Henry Louis Gates Jr ve Edward Said gibi kuramcılar modern edebiyat çalışmalarının doğasını sömürgecilik, etnik farklılık, ırk baskısı ve ayrımcılığı; madunun konumu, Batı ve Batı’nın “diğerini” kurması, emperyalizm ve oryantalizm aracılığıyla dönüştürdüler. “Kontrpuan okuma” olarak adlandırdığı kavram vasıtasıyla Edward Said, bir metni okurken kişinin “met-

nin içinde neler olduğunu ve yazarın içinden neler çıkardığını” bulduğunu savunur (Said 1993, 79). 24. Bölüm’de *Jane Eyre*’i ırk ve kölelik bağlamında okumamız böyle bir “kontrpuan” okumayı ortaya koyar. Benzer şekilde Henry Louis Gates, Birleşik Devletler’de yaşayan Afrika kökenli kişilerin hayatta kalmak için özel okuma ve yorum stratejileri geliştirmek zorunda kaldığını anlatırken okuma sorularını Afro-edebiyat eleştirisinin ve kuramının merkezine alır:

Siyah nüfus en başından bugüne mecazi anlatımın ustaları olmuşlardır: Bir şey anlatmak için bambaşka bir şeyi söylemek, baskıcı Batı kültürlerinde siyahların hayatta kalmasının temeli olmuştur. İşaretleri yanlış okumak ölümcül olabilirdi, çoğu zaman gerçekten de ölümcüldü. Bu bağlamda “okuma” bir oyun değildi; bir çocuğun okuryazarlık eğitiminin zaruri bir yönüydü. (Gates 1984, 6)

Irak meseleleriyle ilgili bir okuma, bu İngiliz şiirin Mısırlı ya da Afrikalı gibi diğer ırklarla ilgili olduğu gerçeğinden yola çıkıp, bu şiirde böyle bir ötekiliğin nasıl yazıldığını keşfedebilir. Diyarın “eski” olarak anılması orada modern uygarlığın ve kültürün bütün olasılıklarını tümüyle yok eder mesela. Varolanlar sadece ve sadece “yalnızlık ve kumların” çoraklığıdır. Bu şiir görünüşe göre yalnızca Afrika’nın efsanevi geçmişine önem verir.

Yakın zamanlarda ekoeleştirisinin ortaya çıkması, bu tür bir şiiri okumanın önemli ve yeni yöntemlerine olanak sağladı (aşağıdaki 16. Bölüm’e bakın). Bu açıdan “Ozymandias”, insan (özellikle bu durumda eski insan kültürü) ve çevre arasındaki ilişki ile alakalıydı. Bir kez de bu bağlamda incelediğinizde şiirin gücü anında değişir. O artık yalnızca *insanlar* (firavun, yontucu, yolcu, konuşan ve muhatabı, şair, okur) arasındaki ilişkiler değil, aynı zamanda uygarlığın kendi çevresi ve bugün ziyan edilmiş manzaranın dokunaklı biçimde tasvirinin etkileri hakkındadır. Böyle bir okumaya göre, Shelley’nin şiiri devasa insan kibrinin sebep olduğu ekolojik yıkıma bir tepki olarak anlaşılabilir. Bu ıssız manzara (“uçsuz bucaksız / Arasan sadece koca bir gövde ve kalıntılar”) “doğal” değil, insan müdahalesinin (bilinçsiz tarım ya da sulama amaçlı suyun yönlendirilmesi veya diğer bir jeo mühendislik çabaları yoluyla) doğurduğu bir sonuç olarak görülebilir. Ozymandias’ın zamanında anıtı çevreleyen toprak parçasının; bu şiirin yalnızca

gıyabında temsil ettiği yaşamı devam ettirdiğini farz edersek yanılmış olmayız ne de olsa. Ekoeleřtirel okuma şiirin sadece siyasal ve estetik soruları nasıl ele aldığını değil, aynı zamanda çağlardan beri tipik insan “uygarlığının” dūřuře geçmesini sağlayan kesin ekolojik tahrip analizinin daha kapsamlı muhtemel sonuçlarını da dikkate alır.

“Ozymandias”ın post-yapısalcı veya yapısökümcü okuma eylemi, tüm bu konuların yanı sıra son olarak, okuma eylemi esnasında okur kimliğinde yaşanan dağılmanın ya da çözümlenin izini sürebilir ve yorumlamalı hâkimiyetin olasılığını sorgulayabilir. Post-yapısalcılar için metnin mi okurun mu önce geldiği sorusunun dinamik bir önemi vardır. Okuma; tamamen tesadüf eseri metnin başına gelen midir yoksa metni esasen hiç değişmeden bırakan mıdır? Öyle olsaydı, okurun rolüne metnin kendisi karar veriyor gibi görünürdü; edebi metinlerin hepsi nasıl okunacaklarını gösteren bir takım yönergeler, bir çeşit tarif gibi olurdu. Aksine, metnin esasen tamamlanmamış olduğu ve okuma eylemi sırasında sonuçlandırılacağı anlaşılmalıdır. Bu durumda metin her okumada yeniden yaratılır. Okumanın yapısöküm kuramları bu iki hipotez arasında seçim yapmaktan ziyade, okumanın özgün çözümsüz çelişkisinde *her iki* modelin de geçerli olduğunu öne sürer: Okur metni yaratır, metin de okuru. Yapısökümcü kuram bu iki olasılık arasındaki boşluğu araştırırken her okumanın ve her metnin tahmin edilemez olduğu durumlara dikkat çekmeye çalışır. Bu nedenle yapısöküm kuramı; tüm metinler “sadık” bir okuma talep ederken, aynı zamanda *bireysel* tepki de bekledikleri gerçeğiyle ilgilidir. Biraz farklı dūřünecek olursak, okuma aynı anda hem tekil (sizin, bir başkasının değil) hem de geneldir (metnin dikte ettiği anlamın örüntüsüne uygun olarak [işlevini yerine getirmek için *size* ihtiyaç duymaz]). Bu ve diğer paradokslar analiz edildiğinde Paul de Man ve J. Hillis Miller gibi eleştirmenler okumanın garip, sıkıntı veren ve hatta “imkânsız” olduğu durumları ortaya koyar.

Shelley’nin şiirinin dokuzuncu mısrasındaki “okunuyor” kelimesini (“Anıtın kaidesinde şunlar okunuyor”) nasıl okumalıyız peki? Bu kelimelerin okunmasını sağlayan nedir? “Okunuyor” kelimesi belki de okumayla ilgili tüm geleneksel önyargılara karşı gelmesi için gösterilmiştir. Özellikle, bir yandan sadece *görünen*,

bir anıt gibi durup okunmayı bekleyen, ansızın ortaya çıkan bir metin ile öte yandan “okunma” manasında görünen bir metin arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye zorlar. Metin *var* mıdır yoksa onun görünmesini biz mi sağlarız, onu biz mi hayal ederiz? Jacques Derrida Fransızca “lire” (“okumak”) ile İngilizce “delirium”u [“hezeyan”] birleştiren bir cinas ya da “birleşik kelime” olan *delireium*’u okuma eylemine atfederek okumanın, hezeyanlı ya da evham verici olacağı durumlara işaret eder (Derrida, Blanchot). Nasıl ki yontucunun kralın tutkularını ne kadar “iyi”, ne kadar doğru ya da sadık biçimde okuduğunu asla bilemiyorsak, okumanın ve hezeyanın dinamiklerinden de kaçamayız. Velhasıl, okumayı hiçbir zaman bırakamayız zira bu şiirde “okunanın” okuma eylemindeki biz mi yoksa okunan biz mi olduğunu kesin olarak bilemeyiz. Bu durum umutsuzluk veya alakasızlık içinde pes etmemiz gerektiği anlamına gelmemeli. Bizim kendi hayatımız söz konusudur. Daha önce anlattığımız üzere “Ozymandias” diğer her şey kadar okurlar ve okuma eylemi ile ilgiliyse, o zaman okuma ve okunma arasındaki ilişkinin tuhaf çapraşıklığını anlayabiliriz. Sadece biz şiiri okumayız, şiir de bizi okur. Ozymandias’ın kendisi gibi biz de parçalarına ayrılmış, sessiz ve gelip geçiciyiz: Şiir hâlindeki yontucu bizim “tutkularımızı” okuyor ve belki onlarla alay ediyordur. Neticede bu şiiri okurken, sessiz olsun ya da olmasın kralın sözlerinin dile gelmesinden kaçınamayız;

“Ben krallar kralı Ozmandias’ım.
Ey güçlü olan, şu yaptığım işlere bak ve titre!”

Bunu nasıl okursunuz? Size, adınıza neler olur?

İlave Okuma

Karin Littau’nun *Theories of Reading*’i (2006) okumanın tarihine ve kuramlarına açık olan büyüleyici bir kitaptır. Okuma kuramı üzerine yazılmış makaleler için Andrew Bennett’in derlediği *Readers and Reading* (1995) ve Suleiman/Crosman’ın derlediği *The Reader in the Text*’i (1980) inceleyebilirsiniz. Sara Mills’in derlediği *Gendering the Reader* ise okuma kuramına cinsiyet ve feminizm açısından yaklaşır. En eski kayıtlardan günümüze dek okuma uygulamaları ve kuramlarının ulaşılabilir ve eğlenceli tarihini Alber-

to Manguel imzalı *A History of Reading*'de [Okumanın Tarihi] bulabilirsiniz. Raven, Small ve Tadmor'un derlediği *The Practice and Representation of Reading in England* (1995) ve James L. Machor'ın derlemesini yaptığı *Readers in History* (1993) ise okuma eylemini tarih sürecinde ele alan iki önemli deneme koleksiyonu olarak öne çıkar. On sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında yapılan okuma ve yayın uygulamalarının ziyadesiyle kapsamlı kültürel tarihini araştırmak isterseniz William St Clair'e ait *The Reading Nation in the Romantic Period*'da (2007) bakabilirsiniz. St. Clair'in kitabı, kitap tarihinin göreceli olarak daha yeni disiplinde yazılmıştır. Bu alanda yazılan denemelerin önemli bir koleksiyonunu Finkelstein ve McCleery'nin derlediği *The Book History Reader*'da (2006) bulabilirsiniz. Elizabeth Freund'un *The Return of the Reader* adlı kitabıysa, bugün "klasik" okur-tepki eleştirisi ve kuramı olarak adlandırılanların özlü ve ulaşılabilir bir özetidir. Edebi metinlerde okumanın nasıl şekillendiği hakkında zeki ve zorlayıcı bir tartışmaya ulaşmak isterseniz Paul de Man'ın *Allegories of Reading* (1979) ve etnik bir çağrıya yanıt olarak okuma eyleminin incelemesi için J. Hillis Miller'in *The Ethics of Reading* (1987) adlı çalışmalarını inceleyebilirsiniz. Mary Jacobus'a ait *Reading Woman* (1986) ve Shoshana Felman'ın *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference* (1993) adlı eserleri, psikanalitik odaklı feminist bakış açısından yazılan iki önemli kitaptır. Post-yapısalcılığa giriş yapmak isterseniz Robert Young imzalı *Torn Halves: Political Conflict in Literary and Cultural Theory*'ye (1996) ve Colin Davies'in kaleme aldığı *After Poststructuralism*'a bakın. Kapalı okuma için Lentricchia ve DuBois'nın derlediği *Close Reading*'i (2003) inceleyebilir, okuma üzerine yazılmış etkili ve kendine has bir kaynak arıyorsanız, Harold Bloom'un *How to Read and Why* (2000) adlı çalışmasına göz atabilirsiniz.

3

Yazar

Bu anlatacaklarımı gerçekten dinlemek istiyorsanız, ilk önce bilmek isteyecekleriniz nerede doğduğum, berbat çocukluğumun nasıl geçtiği, doğmadan önce annemle babamın nasıl tanıştıkları ve tüm o David Copperfield saçmalıklarıdır muhtemelen ama ben buna girmeyi pek istemiyorum. (5)

J. D. Salinger'in *The Catcher in the Rye* [*Çavdar Tarlasında Çocuklar*, 1951] eserinin açılış cümlesi yazarın tavrı hakkında sayısız düşünce biçimini sunar. Bu, hem zorlayıcı şekilde açık sözlü hem de tuhaf biçimde gizemlidir. Doğrudan bizi muhatap alan, istek ve arzularımıza (Gerçekten dinlemek istiyorsanız (...)) bilmek isteyecekleriniz) özel ilgi gösteren bu cümle doğal ve içten bir ses tonu izlenimi verir. Bu cümle bize dürüst ve samimi olarak hitap eder.

Hiçbir şey gösteriş meraklısı olmadığı gibi, hiçbiri “o David Copperfield saçmalıklarından” değildir. Öyleymiş gibi görünse de bu açılış cümlesi çok bilgi vermez, daha ziyade kaçamak ve şüphe uyandıran bir cümledir. Bu meşhur açılış cümlesindeki en önemli kelime aslında “bu” kelimesi olabilir: “Bu” vurgulu fakat belirsiz nesnedir (“Bu anlatacaklarımı gerçekten dinlemek istiyorsanız (...) ben buna girmeyi pek istemiyorum”). Cümlemin başındaki “bu” ile sonundaki “bu” aynı mıdır?

“Bu” nesnesinin muğlaklığı başka bir çeşit belirsizliğe karşılık gelir. Bu açılış cümlesinde net olmayan bir başka şey ise kimin konuştuğu, daha doğrusu kimin yazdığıdır. Ne de olsa buradaki itiraf eden, teklifsiz sesin baştan çıkarıcılığına rağmen bu bir yazı değilmiş gibi davranmak naif bir tutum olurdu. Cümle; roman açılışlarının gelenekleri ile bir tür edebi oyun oynar. Elbette buradaki “Ben”in 16 yaşındaki Amerikalı Holden Caulfield olduğunu hemen öğreniyoruz fakat bu ilk cümlede netleşen bir bilgi değil. Bu noktada varsayacağımız tek şey, roman adı verilen bir metin türü okuduğumuz ve bunun da J. D. Salinger tarafından yazıldığıdır. Bu açılış cümlesi ile harekete geçirilen edebi oyun; kurgu (roman) ile gerçeğin (biyografi ya da otobiyografi), ayrıca yazar ile anlatıcının arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Bunu görünüşte David Copperfield’ı küçümseyen göndermeden (“tüm o David Copperfield saçmalıkları”) anlayabiliyoruz. Bu görünürde basit açılış cümlesinin, açıkça kendisinden bahsetmesi ve bir hikâyenin anlatılmasına dikkatleri çekmesi açısından bir de meta-kurgusal bir boyutu mevcuttur. Anlatıcı, on dokuzuncu yüzyılın “klasik” İngiliz romanlarından birinin kötü karakterlerini hatırlatırken her ne kadar inkâr etse de *başka* bir edebi metin ile bağlantıyı ima eder.

David Copperfield ve *Çavdar Tarlasında Çocuklar*’ın her ikisi de roman ve (oto)biyografi birleşimini sunar. Böyle yaparak da edebi metinler, anlatıcılar, karakterler ve yazarlar arasındaki ilişki hakkında bir dizi temel soruyu uyandırır. Hepsinden önemlisi şu soruyu akıllara getirirler: Konuşan kim? Bize kurgusal bir konuşmacının sesini sunan bu metinler gizli ya da gizemli, rahatsız edici ama özel olmayan bir tür varlık olarak yazar figürüne dikkat çeker. Bu “Ben”in arkasındaki kimdir? *Çavdar Tarlasında Çocuklar*’ın açılışı böylece edebi eleştirinin ve kuramının genel sorusunu, bir başka “Ben”in varlığının (yazarın, yazan “Ben”in rahatsız edici,

namevcut varlığının) sorusunu ortaya koyar. Yazar bir nevi hayallettir. Salinger'in romanı bunun birden fazla örneğini verir. Mesele birkaç sayfa sonra Holden Caulfield bize şunları anlatır:

Bir kitabı okuyup bitirdiğiniz zaman, bunu yazan keşke çok yakın bir arkadaşım olsaydı da, canım her istediğinde onu telefonla arayıp konuşabilseydim diyorsanız, o kitap bence gerçekten iyidir. Ama öylesi pek bulunmuyor. Isak Dinesen'a telefon etmekten çekinmezdim. Ring Lardner'a da ama D.B. bana onun ölmüş olduğunu söyledi. Somerset Maugham'ın *Hayat Hüzünleri* kitabını ele alalım. Onu geçen yaz okudum. Oldukça iyi bir kitap ama Somerset Maugham'a telefon etmek filan istemem. Telefon etmek isteyebileceğim biri değil o, hepsi bu yani. Bizim Thomas Hardy'ye telefon etmeği yeğ tutarım. Onun o Eustacia Vye'ini çok severim. (22)

[Çeviri: Coşkun Yerli]

Bir kez daha bu pasaj keyif verici biçimde dürüstken aynı zamanda muazzam ölçüde imalıdır. Bize pek çok açıdan inkâr edilemez gerçeğin yanı sıra, edebiyatın en ilginç etkilerinden birini oluşturan özneyi sunar: Edebi metinler sadece okur ve karakter arasında değil, aynı zamanda belki de daha esrarengiz şekilde okur ve yazar arasında da güçlü özdeşleşme duyguları yaratır. Yazarın “çok yakın bir arkadaşınız” olduğu ya da yazarı takdiriniz ve anlamanızın ona telepatik yolla yakınlaşmanızı sağlayacak kadar yoğun olduğu duygusuna gerçekten çekilebilirsiniz. Holden'in “yazara telefonla ulaşma” göndermesi olağanüstü yerindedir. Siz ve en sevdiğiniz yazar arasındaki dostane ilişki, bir çeşit dilbilimsel telebağdır. Yazar namevcut bir varlıktır, hem oradadır hem orada değildir. Yazarın ne demek istediğini herkesten iyi anladığınızı hissedebilir ve en az sizin kadar, hatta sizden daha iyi sizin fikir, düşünce ve duygularınızı ifade edebileceğine karar vermeye istekli olabilirsiniz. Aslında Shakespeare'in mükemmelliği de sıklıkla tam olarak böyle tasvir edilir. Örneğin 1818 tarihli “On Shakespeare and Milton” isimli konuşmasında William Hazlitt'in anlattığı üzere: Shakespeare'in zihninin etkileyici garipliği “diğer tüm zihinlerle iletişime geçme gücünden” gelir (Hazlitt 1910, 47).

Fakat aynı zamanda *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ın bu pasajı bizi en az iki diğer mesele üzerinde uzun uzun düşünmeye iter. Birincisi, her zaman olmasa da bu, okurun yazarla girmek isteyeceği türden iki taraflı bir arkadaşlık değildir. Aslında bu inatçılık,

okuma düşünün bir parçasıdır: “Yazar” genellikle sizin telefon numarasını rahatlıkla alabileceğiniz ve Caulfield’in söylediği şekilde çok yakın arkadaş olabileceğiniz biri *değildir*. Başka bir deyişle yazar aslında tam olarak “gerçek” bir yazar değildir; daha ziyade sizin kişisel yansımanız, yazar hakkında sizin *fikrinizdir*. İkincisi, yazar sadece ölmüş olmayıp bazı yönlerden yaşarken bile ölü *olabilir*. Salinger’in romanındaki bu pasajın ironik ve esprili yanı, yaşayan yazarlarla ölü yazarlar arasındaki farkın bulanıklığında yatar. Ring Lardner’in hayatta olmadığı için telefonla aranmayacağı göz önüne alırsak, Ring Lardner’ı arama sorunuyla ilgili endişesine rağmen, Holden Caulfield “yazarı arama” hayalini, “bizim Thomas Hardy’ye telefon etmeği yeğ tutarım” (yaşlı olsa da Hardy hâlâ yaşıyor gibi) diyerek bitirir. Hepimizin mantık çerçevesinde bilmesi gerektiği üzere Thomas Hardy mezarındadır; 1951’den önce de mezarındaydı. (Daha doğrusu iki mezarında. Kalbi ilk eşinin bedeni ile Dorset’teki Stinsford Kilise avlusunda, geri kalanı da Westminster Abbey’de gömülüdür.)

“Yazarın ölümü” hakkında son birkaç on yılda çok şey söylenmiş, yazılmıştır. Bu paradoksal fikir, yazarın deneysel veya edebi ölümüne değil, radikal manada yazarın metinde yer almamasına değinir. “Yazarın ölümü”, özellikle Fransız post-yapısalcı Roland Barthes tarafından yazılıp ilk kez 1967’de yayınlanan aynı isimli denemeden sonra slogan hâline gelmiştir. Barthes’in denemesi gösterişli ve kışkırtıcıdır. Bazı hususlarda yazar figürüne sıkça yapılan otorite atfına karşıt bir fikir sunar. Örneğin insanlar çoğu kez şunu sorar: Shakespeare (veya Brontë ya da Dickens) gerçekten bunu mu demek istemiştir? Yazarın niyeti gerçekten bu muydu? Bu tür sorular W.K. Wimsatt ve Monroe Beardsley’in ilk kez 1946’da (revize 1954) basılan bir makalelerinde “niyetsel yanılgı” olarak tanımladıkları terimi yansıtır (Wimsatt ve Beardsley 1955). Her iki yazar, Anglo-Amerikan Yeni Eleştiri’nin kavramsal mihenk taşı hâline gelen, “yazarın kafasında tasarladıkları ya da niyeti edebi bir eserin başarısını yargılamada ne mevcut ne de arzulanan bir standarttır” (Wimsatt ve Beardsley 1995, 90) görüşünü ileri sürer. Onlara göre elimizdeki tek gerçek metnin kendisidir; eleştiri, yazarın niyetlerinin tamamen ayrı meselesini irdelemekle ilgili değildir. Aslında Wimsatt ve Beardsley, T.S.Eliot’ın Prufrock ile ne anlatmaya çalıştığı sorusunun herhangi bir yanıtının, şiirle “alaka-

sı olmadığını” iddia eder (Wimsatt ve Beardsley 1995, 99). Yaşayan bir yazarın yanına gidip ona belirli bir metinde ne demeye çalıştığını sorabilirsek bile elde edeceğimiz tek yanıt yine yoruma açık olan başka bir *metin* (yazarın yanıtı) olacaktır. Sırf “atın ağzından çıktı” diye atın söylediklerinin doğru olması yahut atın doğruyu bilmesi ya da “sayfada yazılı kelimeler” hakkında atın anlatacaklarının başka birinin anlatabileceklerinden daha ilginç veya daha aydınlatıcı olacağı anlamına gelmez. “Yazarla yapılan mülakatı” okuyan herkesin bileceği üzere, atın ağzından aldığınız kelimeler okumaya çalıştığımız metinden ziyade at hakkında bilgi verir, yazarla mülakat bizi edebi eserin şaşılası özelliğinden çekip biyografinin, yansımanın ve fantezinin labirentlerine sokmaya meyillidir.

Psikanaliz ışığında “yazarsal niyet” meselesine de kafa yorabiliriz. Bu bağlamda “bilinçli niyetin” zihninin bilinçsiz çalışmalarına maruz kaldığını her zaman düşünebiliriz. Psikanaliz sayesinde bilinci, basitçe niyetlenilenin ağırbaşlı yargıcı olarak kullanmak artık mümkün değildir. “Yazarsal niyetin” yargı yetkisi bu noktada gücünü yitirir: İstenilmeyen hareket bir bakıma istenilmiş, “seni üzmemek istemedim” cümlesi neticede “istedim” demek olabilir. Bilhassa psikanalizin ardından niyetin saf ve anlamı açık olabileceğini varsaymak imkânsız olmasa da zordur. Buna paralel olarak Saussure, Chomsky, Pinker gibi yirminci asrın bazı dilbilimcilerinin yazar ve onun otoritesi meselesinde dillendirdikleri çıkarımları kabul etmek önemlidir. Yazarın kullandığı dilin kontrolünde olduğunu söylemek yerine dilin de aynı ölçüde yazarın kontrolünde olduğu fikrini göz önünde bulundurabiliriz. Bu bağlamda dil, herhangi bir yazarın içinde belirlenmiş bir yere sahip olması gereken bir çeşit sistem olarak düşünülebilir: Dilin sistemi (dizgesi) ve kuralları birinin söyleyeceklerine ilişkin olasılıkları kaçınılmaz biçimde dikte edebilir. Yazar ne de olsa Tanrı değildir. Barthes’ın denemesi, yazarın bir metnin taşıdığı anlamın kökeni ve sonu olduğu fikri hakkında alaycı olmasa da en azından şüpheli olmamız gereken durumlarla ilgili güçlü bir duyguyu öngörür. Ancak yorumlayıcı otorite sorununu çözmek yerine, belirli yönlerden “Yazarın Ölümü”yle basitçe bu sorunu aktarır. Barthes, “yazarın ölümü” ile “okurun doğumu” aynı ana denk gelir, diyerek denemesini bitirir (Barthes 1977a, 118). Önceki bölümde de anlattığımız gibi böyle bir sav açıkça tartışmalıdır: Ne de olsa Barthes’ın

zeki bir hareketle büyük “Y” ile yazarak kendisine yapılan Tanrı benzeri atıfların altını çizdiği Yazar’ın nosyonunun eleştirisi, Barthes’in gözünde büyük “O” harfini alan okur kavramının eleştirisi kadar geçerlidir. Deneme, yazar fikri hakkında bazı mühim ve özlü yorumları sunarken önemli bir açıklama olarak değerini korur. Barthes şunları yazar:

Şimdi bizler bir metnin tek bir “teolojik” anlamı (Yazar-Tanrı “mesajı”) ortaya çıkaran bir dizi kelime değil; hiçbirisi özgün olmayan çeşitli yazıların harmanlandığı ve çarpıştığı çok boyutlu bir alan olduğunu biliyoruz. Metin, sayısız kültür merkezinden alınan alıntılarının bir dolusudur... Yazar metinden çıkarıldığı an, metnin anlamını “ortaya çıkarma” hedefi nafile olur. Bir metne Yazar atamak, ona keskin bir sınır dayatmak, (onu) nihai bir anlamla teçhiz etmek, yazıyı kapatmak demektir. (Barthes 1977a, 146)

Bir bakıma buradaki sorun yukarıdaki alıntıyı çevreleyen iki kelimeden kolayca anlaşılabilir: “Barthes şunları yazar” Biz hâlâ yazar açısından konuşuyoruz ve yazarın ölü *olmadığı* (ne yazık ki Barthes hayatta değil) fikrinin, geniş zaman kullanımından biraz daha inandırıcı bir göstergesi olabilir: Barthes (şunları) *yazar*. Bu noktada ayrıca çok dikkatli olmalıyız. Barthes tarzı terimler kullanırsak, “yazarın ölümü” bariz olarak mecazidir ya da eğretilemedir. Muhtemel yanlış okumanın bu bağlamda bir nevi düzeltmesi mahiyetinde yazarın tam olarak ölmeyeceğini söyleyebiliriz çünkü daha önce de belirttiğimiz üzere yazar zaten hayaletti ve her zaman hayalet olacak. Hiçbir zaman tamamen mevcut veya namevcut olmayan bir hayal ve muğlaklık figürü olarak yazar, sadece musallat olur. Barthes’in aslında yazar değil ama “Yazar” hakkında konuştuğunun altını çizmekte fayda var. Mecazi ölüm anlam ifade ettiği sürece, söz konusu olan belirli bir Yazar mefhumunun ölümüdür. Bu itibarla Barthes’in denemesi, 1960’larda Fransa ve diğer ülkelerde ortaya çıkan çeşitli entelektüel tutumların basitleştirilmiş fakat güçlü bir söyleyişini sunması açısından kendi kültürel ve tarihsel bağlamı içerisinde ele alınmalıdır.

Barthes’in metni Michel Foucault’nun pek çok açıdan hiç şüphesiz daha sistemli ve sert olan “*What Is an Author?*” [“Yazar Nedir?”, 1969] adlı makalesi ile birlikte okunmalıdır. Barthes’tan daha ciddi ve aynı zamanda daha dikkatli biri olarak Foucault, yazar figürünün güçlü ve berrak bir ifadesini *tarihsel bir yapı* olarak vazeder. Yazar

fikri zamansız bir hakikat değildir: Yazarın tavrı ve önemi zaman içinde, bir kültürden diğerine, bir söylemden diğerine ve daha nice ayrımda değişiklik gösterir. Foucault edebi çalışmalar bağlamında yazar kavramını “belirli bir yazı birliğinin ilkesi” olmasından ötürü eleştirir (Foucault 1979, 151). Başka bir deyişle, Barthes gibi yazarın tanrı benzeri ya da daha Foucaultvari bir terim kullanmak gerekirse aziz benzeri bir figür olduğu, metni anlamak için yazarın hâkim otorite ya da tutarlılık kaynağı olduğu düşüncesini sorgular. Bunu öncelikle yazar kavramının tarihi ve ideolojik belirlenimlerine odaklanarak yapar. Örneğin şunları söyler:

Bir zamanlar; bugün “edebi” olarak adlandırdığımız metinlerin (anlatılar, hikâyeler, destanlar, tragedyalar, komediler) yazarlarının kimliği hakkında herhangi bir soru olmadan bu metinler kabul görür, tedavüle alınır ve takdir edilirdi; gerçekçi yahut hayal ürünü olması fark etmeksizin eskilikleri konumlarının kâfi bir teminatı olarak görüldüğü için yazarlarının bilinmeyişi hiçbir zorluğa neden olmazdı. (Foucault 1979, 149)

Ek olarak son dönemde edebi yazarlığın hukuk alanında yaşanan değişikliklerin yanı sıra metinlerin telif hakkı ve mülkiyet sorunlarıyla bütünsel olarak ilgili olduğunu vurgular. Nihayetinde Barthes gibi Foucault da yazının devrime yol açabilecek etkilerine ilgi duyar. “Yazar” ve “otorite” arasındaki karşılıklı ilişkinin belirgin hâle geldiği anti-otoriter yapısı gereği “Yazar Nedir?” çalışması, yazarlığın geleneksel külfetinden kurtulan yazımın ya da söylemin coşkulu enerjisini doğrular. Foucault, yazarı “keşfin ebedi dalgası” olarak görürken aslında “onun tam tersi biçimde çalışmasına neden olmamız” nedeniyle oluşan paradoksun altını çizer. Başka bir deyişle, biz yazarın sonsuz bir yaratıcılığa sahip olduğunu düşünürken; okuma ve eleştirme eylemimizin ise yazarın anlam ve önemini tekanamlı bir konuma hapseden otorite odağı hâline getirdiğine inanır. Bu nedenle Foucault açıklamasını şöyle bitirir: “Yazar bu sebeple, anlamın yayılımından korktuğumuz davranışı gösteren ideolojik bir figürdür” (159). Metnin belirli bir anlama sahip olduğu düşüncesinin bizi rahatlatması yüzünden metnin tanınabilir bir yazarının olmasını isteriz.

Pek çokları gibi Barthes ve Foucault; yazarı metnin anlamının kaynağı veya o metindeki otoriter “varlık” olarak görmeyen bir anlayışla edebiyatı ele almaya odaklandılar. Çağdaş edebiyat kura-

mı psikanalizden (tanım gereği “birinci tekil şahıs” kendi kontrolü altında değildir; kontrol edemedikleriyle, başka deyişle bilinçaltı tarafından belirlenir), dilbiliminden (bizim dili konuştuğumuz kadar dil de bizi konuşur), etnolojiden (yaratıcılık, yazarlık ve benzerleri farklı kültürlerde farklı şekillenir ve algılanır) ve feminizmden (büyük Y harfi ile yazılan Yazar çoğu açıdan bariz ve baskıcı biçimde erkektir: Tanrı, Baba, ataerkil Varlık) parçaları bir araya getirir. Bununla beraber yazar figürü çağdaş kültürde belirleyici bir güç olarak kalır, pek çok nedenle bazıları tamamıyla hayranlık uyandırıcıdır. Bu yüzden mesela kadın yazımında ya da örneğin beyaz, Amerikalı veya Avrupalı, orta sınıftan ya da heteroseksüel gibi ana akım olmadığı varsayılan yazım çalışmasında yazar kişisine vurgu yapılır ve yapılmaktadır; bu vurgu bazı açılardan son derece geleneksel ve “toplum kurallarına uyumludur.” Söz edilen vurgu bilhassa kimlik politikaları olarak bilinen durumun karakteristik özelliğidir. Bu türdeki yazımın kuramcılarının öne sürdüğü üzere, böyle bir “uyumluluk” bilhassa rahatsız edici, yerinden oynatıcı ve dönüştürücü antroposentrik, ataerkil, beyaz, burjuva ya da “hetero” değerlerin daha uzun vadeli stratejisinin ilk adımı olarak teşhir edilirse anlaşılırdır. Doğrusunu söylemek gerekirse, dayanıklılık gösteren edebi eserler, kimlik politikalarının dayatılan tüm kısıtlamaları aşan ya da atlayan çalışmalardır.

Aynı zamanda belirli bir metin hakkındaki düşüncelerimizi, onu nasıl okuduğumuzu ve anladığımızı, metnin yazarı hakkında bildiklerimizden ya da bildiğimizi düşündüklerimizden öylece ayıramayacağımız da doğrudur. John Keats’in 25 gibi trajik olarak erken bir yaşta tüberkülozdan öldüğünü bilmemiz (bildiğimizi varsayarsak), ölümünden yalnızca iki sene önce yazdığı “Ode to a Nightingale” [“Bülbüle Gazel”, 1819] şiirindeki kehanet gibi delici şu satırları okurken hissettiklerimizi muhakkak ki etkiler:

Şimdi ölmek hiç olmadığı kadar güzel gözümde
Acı çekmeden bırakıp gidivermek gece yarısında,
Ruhunu içinden döküp taşıırken
Bu denli bir aşk ile!
Sen yine şarkı söylerdin, beyhude olurdu kulaklarım—
Çimenliğe dönen ağır ağıtlara.

Benzer şekilde, Ezra Pound’un İtalyan radyo kanalında yaptığı Faşist propagandası, *Kantolar*’ına yaklaşımımızı etkiler. Fakat bir

metni; yazarın hayatı, düşünceleri, alışkanlıkları ya da fikirleri hakkında bildiğimizi düşündüklerimize doğrudan indirgemeye ilgili daha derin bir sorun olduğunu unutmamak önemlidir. Özellikle yazarın niyetinden yardım alarak yorum sorunlarını çözme-ye çalışmaya şüpheyile yaklaşılmalıdır. Bu yalnızca yazara ait niyetleri inkâr etmek ya da görmezden gelmek değildir; yazarın niyetleri bazı hipotezleri okuma ve anlam çıkarmada önemli bir unsurdur. Ancak okuma ve anlam çıkarma, “safı” yazarsal niyetlerin sürekli olarak dışına taşar. Bu Barthes’ın tartışma yaratan, yazarı “bertaraf etme” sorunundan ziyade, yazarın daha az merkezi ve otoriter, bazı açılardan daha hayaletvari bir role sahip olduğunu kabul etme sorunudur. Bu açıdan yazarın en başından beri ölü olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Jacques Derrida’nın ileri sürdüğü gibi “yazar hayatta olsa dahi; metni hayatta kalma yapısına sahip olduğu kadar ölüdür” (Derrida 1985a, 183). Diğer tüm yazı parçaları (hatta kısa mesaj) gibi edebi bir eser de kendi yazarından daha uzun yaşayabilir. Metnin bu yaşama kapasitesi, kendi yapısının ve onu metin yapan özelliklerin bir parçasıdır. Yazarın kontrolü altında olan bir şey değildir bu. Daha da genellemek gerekirse hiçbir yazar kendine ait bir metnin anlamlarının ya da okumalarının sahibi değildir.

Göstermeye çalıştığımız üzere, yazar merkezli bir okuma tarzı pek çok açıdan kusurludur. Yazar ile hayali özdeşim duygusundan vazgeçmek şüphesiz ki mümkün olmayacaktır (“Emily Brontë’yi seviyorum”, “John Webster benim kahramanım”). Doğrusunu söylemek gerekirse edebi biyografileri okumayı ve yazarların görünüşte yüzeysel olan aşk ilişkisi meseleleri, düzenleyici uygulamaları ve hatta alışveriş listeleri ile ilgilenmeyi bırakmamız pek olası değil. Fakat hayat ve iş arasındaki ilişki bir hayli karmaşık ve çok geçişlidir; yazarın hayatının kilidi her zaman edebi metnin kilidi olmak zorunda değildir. Yazarlarla ve yazarlar hakkında özdeşleştirme yapmamız son tahlilde bir kurgu şeklidir. Yazar hakkında hikâyeler kurgulayabilir, hayal edebilir ya da hikâyeleri kendimize anlatabiliriz ancak yazar bir nevi hayalettir. Yazarın mutlaka hayalet olması gerektiği fikrine sarıldığımızda, en güzel edebi eserlerin aslında yazarının hayalet gibi görüldüğü eserler olduğunu söyleyebiliriz. Kendilerinin tekil olduğunu, onları başka hiç kimsenin yazmış olamayacağını *bu nedenle* yazarlarının bir hayalet meselesi oldu-

ğunu öne sürenler, en güçlü edebiyat eserleridir. Mesela, özellikle kuvvetli bir biçimde yazarlarının anlaşılması zor varlıklarını hissettiğimiz metinler olsalar da aslında onlarla ilgili hiçbir şey anlatmadıklarını kavramak için Chaucer'in *The Canterbury Tales* [*Canterbury Hikâyeleri*], Toni Morrison'un *The Bluest Eye* [*En Mavi Göz*] ya da elbette J.D. Salinger'in *The Catcher in the Rye* [*Çavdar Tarlasında Çocuklar*] eserlerine bakabiliriz. Keats'in şairler hakkında söyledikleri genellikle yazarlar hakkında da geçerlidir. Şairin şair olarak bir kimliği yoktur (Keats 1958, 1:387): Yazar farklı bir yazım alanında yaşar ve buradan beslenir.

İlave Okuma

Yazar kuramına genel bir giriş yapmak isterseniz Andrew Bennett'a ait *The Author* (2005) adlı kitabı inceleyebilirsiniz. "The Intentional Fallacy" (1995) isimli kısa deneme, yazarın niyetlerine kafa yormak üzerine eleştirel bir referans olma değerini korur. "Niyet" hakkında günümüze daha yakın; kısa ve düşündürücü denemeler için Annabel Patterson'ın (1995) ve Irwin'in (1999) eserlerine bakabilirsiniz. Daha genel olarak yazar figürü hakkında yazılanlar arasında Roland Barthes'ın etkileyici, eğlenceli, belki de sonraki denemeleri ile birlikte okunmasının daha iyi olacağı "The Death of the Author" (1977a), "From Work to Text" (Barthes 1977b) ve "Theory of the Text" (Young, 1981) ile Michel Foucault'nun klasik denemesi "What Is an Author?" ["Yazar Nedir?" 1979] yer alır. Yazar üzerine geniş kapsamlı eleştiri koleksiyonları ve diğer materyalleri Seán Burke'ün derlediği *Authorship: From Plato to the Postmodern* (1995), Maurice Biriotti ve Nicola Miller'in derlediği *What is an Author?* (1993) ve William Irwin'in derlediği *The Death and Resurrection of the Author?* (2002) çalışmalarında bulabilirsiniz. Film kuramında yazarlık hakkında yazılmış denemelerin bir seçkisini Caughie (1980), Gerster ve Staiger (2003) ve Wexman (2003) derlemiştir. Mark Rose'un *Authors and Owners* (1993) adlı çalışması on sekizinci yüzyılda telif hakları yasasının getirilmesi ve bunun yazarın "ortaya çıkışı" üzerindeki etkilerini anlatan etkileyici bir çalışmadır. Benzer olarak, yazarlık hakkında post-yapısalcı düşünceye karşı çıkan bir çalışma olan Seán Burke imzalı *The Death and Return of the Author'a* (2. basım, 1998) bakabilirsiniz.

Bu kitapta bulunan tüm bölümler, öyle ya da böyle, metinler ve dünya arasındaki ilişki hakkındadır. Metinler dünyayı nasıl yansıtır? Metin nerede başlar ve biter? Yazar dünyanın bir sakini mi yoksa edebi bir metnin yaratıcısı mıdır? Tarih ne ölçüde bir metin türüdür ve bunun edebiyat hakkındaki düşüncelerle ilgili ne gibi çıkarımları vardır? Edebi metinler dünyayı sadece tasvir etmenin dışında ona bir şeyler de yapabilir mi? Bunlar kitapta ele alacağımız sorulardan sadece birkaçıdır.

Plato'nun dünyayı yanlış yorumladıkları gerekçesiyle şairleri hayali Cumhuriyeti'nden sürdüğü M.Ö. IV. yüzyıldan bugüne, edebi metinler ile dünya arasındaki ilişki, eleştirinin ve kuramın merkezi bir sorunu olagelmıştır. Her hâlükârda “metin ve dünya”

tabiri, sorgulanır bir ayrımı ivedilikle ortaya koyar: Kendi formülasyonu bir tarafta metin, diğer tarafta da dünya arasında bir fark olduğunu farz eder. Bu ayrım elbette edebiyat hakkında son derece yaygın bir düşünme biçimidir: Belirli bir benzetme ya da taklit anlayışında, gerçekçilik ve doğalcılık ile betimleme kavramlarında, ayrıca edebi metinlerin dünyaya bir pencere açtıklarını ya da Hamlet'in deyişiyle doğaya ayna tuttuklarını anlatan metaforlarda ima edilir. Edebi metinler hakkındaki bu farklı düşünceler, edebi çalışmanın yani metnin dünyadan farazi ayrılışından kaynaklanır. Edebi metinlerin esasında dünyanın bir parçası olmadığını kastederler. Aslında yüzyıllar boyunca yazarlar bu varsayımın tam kalbine kazık çakmaya çalıştılar: [Ama] Metin-dünya ihtilafı asla yok olmayacak bir vampir gibidir. Bu vampir-avcılarının en yenisi ve en ısrarcısı post-yapısalcılardır. Yeni tarihçilik, yapısöküm, belirli feminizm biçimleri, post-koloncilik ve kuir kuramının dahil olduğu post-yapısalcılık kavramı, mütemadiyen bu metin-dünya ihtilafının koşullarını baltalar. Michel Foucault konuya noktayı Nietzschevari bir şekilde koyar: “Dil, bir şeylerin taklidi ya da kopyası olduğu için değil; onu konuşan kişilerin (...) esas iradesini dışarı vurmasından ötürü ifade eder” (Foucault 1970, 290). Post-yapısalcılar edebi bir metnin dünyadan farklı ve ayrı olduğunu söylemenin anlamını sorarlar. Aksine, bu tür metinlerin aslında dünyayı oluşturduğunu söylememiz gerekmez mi? Nasıl olur da yazı eylemi ya da okuma eylemi dünyanın bir parçası *olmaz*? Bir sonraki bölümde, hangi durumlarda metinlerin edimsel olduğuna ve konular hakkında sadece konuşmakla kalmadığına; kendilerinin de bir şeyler *yaptığı* dil eylemleri olarak kabul gördüğüne bakacağız. Edebi metinlerin dünya kavramını yerinden oynatan ve dünya ile metin arasındaki ayrım hakkında tüm varsayımları bozan eylemler olduğunu ileri süren fikri irdeleyeceğiz.

Bu meseleyi anlayabilmek için, Andrew Marvell'in “To His Coy Mistress” [“Nazlı Sevgiliye”, 1681] adlı şiirini tartışalım. Şiir kendisini bir baştan çıkarma eseri olarak sunar. Konuşan kişi “nazlı sevgilisine” hitap ederek onu birlikte olmaya ikna etmeye çalışır:

Eğer yaşam yeterli, zamanımız olsaydı
Bu nazlar, cânım, bir suç olmazdı
Oturup önümüzdeki aşk yıllarını
Konuşurduk nasıl harcayacağımızı.

- 5 Sen Ganj kıyılarında yakutlar toplarken
Ben suların yükselmesinden korkardım
Seni Nuh'tan on yıl önce sevmiştim
Yahudilerin imanına dek inat ettin.
Benim otsu tutkum gittikçe büyüyecek
10 İmparatorluklar denli geniş ve yavaş
Belki gözlerini öpmeye yüz yıl gidecek
Her göğsüne tapmak için iki yüzyıl yetmeyecek
Aslında her parçana bin yıl ayırmalı
Son çağda kalbinde durup, saklanmalı.
15 Canım, bilirim tüm bunlara değersin
Seni ben böyle sevdim, daha başka ne dersin
Ama ben, her an içimde duydum
Zamanın dört nala atlarıyla kovalanıyordum.
Sanma ki gelecek günler sonsuz ve uzun,
20 Bu güzelliğin hep böyle kalmaz

- Mermer gömüt içinde, hiçbir ses duyulmaz
Gençliğin, kızlığın artık kurtların olacak,
Gururun, gövdenle topraklaşırken
Benim yaşamım da küle dönecek.
25 Gömüt küçük, dar bir yerdir ama
İstemem canın fazla sıkılsın.
Şimdi gençliğin üzerinde bir sabah çiğiyken
Ruhunun her yanından arzular fışkırırken
Şimdi, hadi yaşarken sevelim birbirimizi
30 Tanrıya yakaran aşk kumruları gibi,
Zaman tükenmeden, hadi bütün gücümüzle
Bütün tadımızı bir araya getirelim

Birlikte kıralım hayatın demir kapılarını
Kaygılarımızı koyverelim gitsin dışarı,
Mademki zamanın akışını durduramıyoruz
Öyleyse onu bir anda tüketelim.

[Çeviri: Erdal Ceyhan]

Bu şiir hakkında en basit soruları sorsak dahi, hemen betimleme ve metin ile dünya arasındaki ilişki sorunuyla karşı karşıya

kalırız. Belki de sormak istediğimiz en bariz soru; şiirin *gerçekten* baştan çıkarma şiiri olarak okunması gerekip gerekmediğidir: Anlatıcı ile yazar aynı kişi midir, aynı kişi ise bu metin gerçekten Andrew Marvell’in tanıdığı bir kadına mı hitap eder? Yoksa anlatıcının kurgusal bir yapı olduğunu ve “gerçek” muhatabın başka bir okur (sözelimi biz), açık bir şekilde kendisine hitap edilmese de metnin ima ettiği okur olduğunu mu anlamalıyız? Şiirin çoğu okuması, ikinci durumun geçerli olduğunu ve bu şiirin bir kadını baştan çıkarmak yerine böyle bir girişimin kurgusal olarak dramatize edilmesini betimlediğini varsayar. Bu bağlamda, şiirin kesin olarak “gerçek” dünyayı “gerçek” insanlardan ayırdığı görülebilir. Fakat bu şairane baştan çıkarma girişimi, hayali kadın ve anlatıcı arasında gerçekleşmez. “To His Coy Mistress” şiiri çeşitli şekillerde, hayali ve gerçek hakkındaki düşüncelerimize meydan okur. Mesela sevgilinin gerçek mi yoksa hayali olarak mı algılandığı fark etmeksizin şiirin üzerimizde etkisi vardır. Böyle bir şiir özellikle edimsel olarak görülebilir, cinsel bir baştan çıkarmadan daha ziyade metinsel bir baştan çıkarmaya çalışır bir bakıma. Bizi okumaya, yine okumaya ikna etmeye, hem hayali hem gerçek bir okuma dünyası olan başka bir dünyaya çekmeye çalışır.

Lâkin Marvell’in şiiri burada durmaz. Bu şiirin çok sayıda özel söylem aracılığıyla dünya ile bağ kurduğu gösterilebilir. Baştan çıkarma eylemi; sadece diğer edebi metin türlerine (baştan çıkarma şiirleri, aşk şiirleri, *blazon*, *carpe diem* ya da *memento mori* motif ve benzerleri) göndermeyle değil, aynı zamanda diğer söylem türleri (İncil’e ait, klasik, sömürgeci, felsefi, bilimsel, askeri) üzerinden de yapılır. Öyleyse, örtüşen kod ve söylem serisini benimsediği için bu şiir, Rus eleştirmen M.M. Bakhtim’in söylediği gibi “çokdillilik” terimine örnek olarak gösterilebilir. Bu karmaşık söylemlerin intizamsızlığı, her ne kadar şiiri basitçe kurgusal olarak okumaya çalışsak da, metni “dünya” ile ilişkili olarak konumlandırır.

Aslında bir tarafta metinler, diğer tarafta da “dünya” hakkında düşünmek yerine, dünyada meydana gelen, insana dair her şeyin dil aracılığıyla olduğu fikrine kafa yorabiliriz. Jean-Jacques Lecercle’in ileri sürdüğü gibi dil “konuşanın başkası değil, yalnızca kendisi olduğunu ve ne zaman sözlerimize hükmettiğimize inansak kaçınılmaz ve gerçektışı illüzyonun kontrolüne girdiği-

mizi bize her zaman” hatırlatır (Lecercle 1990, 265). Bu çerçevede, Jacques Derrida’nın *Of Grammatology* [*Gramatoloji* 1976, 158, 163] kitabında sarf ettiği kötü şöhretli ve tartışmalara yol açan “Metnin dışında hiçbir şey yoktur” ifadesini aydınlığa kavuşturmayı denebiliriz. Bu çokça alıntılanan ama çok yanlış anlaşılan slogan aslında, “Metin-dışı diye bir şey yoktur” olarak aktarılmasının daha iyi olacağı Fransızca “Il n’y pas de hors-text” cümlesinin hatalı tercümesidir. İkinci yorum, daha muteber bir söz olması ve anlamının kolay oluşu bakımından tercih edilir. Derrida bu açıklamayı yaparken aslında okuma hakkında konuşur. “Gerçek dünya” diye bir şey yoktur demek istemez; mesela Marvell’in şiirinin gerçek dünyasına, şiirin dilinin aracılığı dışında girişin olmadığını anlatmaya çalışır. Başka bir deyişle, “To His Coy Mistress” şiirinin diline kesinlikle bağlı olmayan bir okuması yapılamaz zira şiirin “gerçek dünyası” şiirdir. Ona sadece şiir aracılığıyla ulaştığımız için Marvell’in nazlı sevgilisine yazılan metinden daha ileriye gidemeyiz ya da metnin ötesine geçemeyiz. Fakat Derrida aynı zamanda daha büyük, daha zor bir iddia ortaya atar ve dil sorununu görmezden gelerek hiçbir zaman “gerçek dünyayı” anlayamayacağımızı, tahayyül edemeyeceğimizi ya da hatta algılayamayacağımızı ileri sürer. Kabaca anlatmak gerekirse, Derrida daha geniş bir manada “dünyaya” girişin tek yolunun dil olduğunu öne sürer. Burada kastedilen “dil” yalnızca sözel olması gerekmez fakat işaretler sistemi olarak çalışan her şeyi içine alabilir. Mesela baştan çıkarma meselesi, kelimeler olmasa bile bir dil meselesidir: Gözler, jestler, dokunuşlar, tüm bir koku alma sisteminin dili vardır ve liste uzayıp gider. Belki kaçınılmaz olsa da Derrida ve diğer yapı-söküm kuramcıları bu durumda metin-dünya karşıtlığını savunamaz olarak algılar. Bu açıdan, Derrida’yı iktidarı ya da politikayı açıklayamayacak “saf” bir metinselci olarak gören eleştirmenler siyasal, sosyal, ekonomik ve tarihsel güçlerin dilde, söylemde, temsilde ne ölçüde ilişkili olduğunun farkına varamaz ya da bilerek görmezden gelir.

Marvell’in şiirindeki birkaç ayrıntıya daha yakından bakarsak, bu konulardan bazılarını daha iyi anlayabiliriz. Şiir açık bir şekilde metin ve dünya arasındaki karşıtlığın üzerine oynar; eğer “yaşam yeterli, zamanımız olsaydı” anlatıcı onlarca yüzyıl boyunca kadının güzelliğini överdi, diyerek başlar. Bu nedenle daha açılış kıta-pa-

ragrafı, sözler ve eylemler arasında, konuşma ve sevişme arasında, dil ve beden arasında, metin ve dünya arasında bir karşıtlık oluşturur. Ve kendini tüketen retorik bir jestle başka söyleme, daha fazla konuşmaya karşı çıkar. İki bedenin birleşme eylemi lehine söylevin ortadan kaldırılmasını ya da reddedilmesini savunur. Bu manada şiirin tamamı metin ve dünya arasında sahnelenen mücadeleye, kadın bedenine yönelik kendi söyleminin ötesine geçme çabası yönünden okunabilir. Fakat aynı zamanda ve çelişkili bir biçimde şiirin metin ve dünya arasındaki bu ayrılığın esasında mümkün olmadığını anlattığı da düşünülebilir. Şiir, söylevin ya da söylemin reddi ve iki beden arasındaki şiddetli birleşme için kullanılan militarist benzetme (“Zaman tükenmeden, hadi bütün gücümüzle / Bütün tadımızı bir araya getirelim / Birlikte kiralım hayatın demir kapılarını / Kaygılarımızı koyverelim gitsin dışarı”) ile sona erer. Ancak eylem yararına söylemin bu son reddi yalnızca sessizlikle, şiirin sonuyla neticelenir: Kadının bedeni ile konuşmanın ötesine geçmez ve geçemez. Anlatıcı için konuşmadan, dilden, söylemden kaçış; bu şiir olmadan ve şiirin dışında saf beden yoktur.

Yine de şiirin pek çok yerinde anlatıcı; dilin ötesini işaret etmeye ve kadının bedenine atıfta bulunmaya çalışır (şimdi ve burada). Örneğin üçüncü kıta-paragrafın başında, anlatıcı kadının bedenini saran utangaçlığı tasvir eder.

Şimdi gençliğin üzerinde bir sabah çiğiyken
Ruhunun her yanından arzular fışkırırken
Şimdi, hadi yaşarken sevelim birbirimizi

Şiirin “acillik kurgusu” olarak adlandırabileceğimiz durumu (anlatıcının varolan bir kadına hitap ettiği ve şiirindeki eylemin “gerçek zaman”da gerçekleştiği algısı), kadının bedeninin değişen hâline doğrudan göndermede bulunurken, bu noktada tamamen belirgin hâle gelir. “Şimdi (...) Şimdi”nin ısrarcı gösteriminin yanı sıra bu acillik duygusu, karmaşık *retorik* stratejiler sonucunda oluşur. Örnek vermek gerekirse, utanma ya da “ruhunun her yanından fışkıran arzu”, kadının “istekli ruhundan” çıkan “ateşin” işaretleri olarak okunur. Bu “anda”, şimdi ve burada kadın bedenine yaptığı en doğrudan göndermede şiir bir hayli mecazidir. Bu mısraların karmaşık mecazi özelliği ve ısrarcı katıksız metinselliği,

bedensel varlığın tüm yanılmasıdır. Üstelik daha önce ifade ettiğimiz üzere, biz nasıl anlatıcının mısralarını yorumluyorsak, o da kadının utanmasını yorumlar. Marvell'in şiirindeki acilik kurgusu, "şimdinin" tekrar eden zorlaması, hepsinden öte belki de ikinci dörtlükte ortaya çıkan olağanüstü dönüşten kaynaklanır: "Ama ben, her an içimde duydum / Zamanın dörtlümleriyle kovalanıyordum." Buradaki "her an" ifadesi okuyor ya da seviyor, yazıyor veya kavga ediyor olmamıza bakmaksızın; bir şeyin olmasına sürekli ramak kalmasını, her zaman orada bekleyen ve her zaman kişiyi "dörtlümleriyle kovalayan" tükenmez bir aciliyeti ve endişeyi çağırır.

"Metin ve dünya" yanlış bir zıtlığı belirtir. Metinler dünyanın bir parçası olmak zorundadır. Metinlerin gerçekliği "yansıtmadan" bahsetmek, onların hâlihazırda bu gerçekliğin bir parçası olduğunu, edebi metinlerin kendi gerçekliğimizi yarattığını ve dünyamızı oluşturduğunu adeta görmezden gelir. Bu bakımdan kadın bedeninin sadece anlatıcıda değil, aynı zamanda Marvell'de ve Batı kültüründeki yansımasının nasıl olduğunu sormamız gerekebilir. Özellikle Marvell'in kadını beden ve ölü/ceset olarak tasvir etmesindeki saklı şiddetin ne olduğunu sorabiliriz. Bir yanda bu yansımadaki estetik ve erotik düşünceyle, diğer yanda kadının ölümünün hayal edilmesi arasındaki ilişki nedir? *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992) isimli etkiyici kitabında Elisabeth Bronfen, ataerkilliğin kadınlık ile ölümü ve estetiği bir arada gördüğü çok sayıda durumu araştırır ve gerçek şu ki kadın bedeninin estetik bir obje olarak kanıksanması, kadınlığa ve kadınlara karşı gösterilen belirli bir şiddetle de bağlantılıdır. Bu düşünceye göre Marvell'in şiirinin İngiliz edebiyatı tarihinin düşsel müzesindeki klasik ve şiirsel bir vitrin olarak konumu ile derslikte, amfide, antolojide, yazdığımız bu kitap gibi kitaplarda yeniden yaratılması, hem ölüm hem de estetik ile beraber "kadının" kültürel yorumunu oluşturur ve güçlendirir. Aslında güzel bir kadının diğer tüm tasvirleri gibi bu şiir de (erkek) öznenin "öteki"nde (kadın) saklı ölümün zaman dışı tasvirine yenik düşerek ölmesi durumunu ataerkilliğin baskılanmasına bir örnek olarak verdiği için, Bronfen böyle bir şiirin ve kabulünün hayati bir sosyal ve kültürel işlevi olduğunu savunur. Dilbilimci Roman Jakobson ünlü açıklamasında dilin "şiirsel işlevini", "kendi iyiliği için mesaja odaklanma" olarak tanımlarken (Jakobson 1960, 365), eleştiri geleneği

Marvell'in şiirine sadece bu şekilde tepki vermeye, bu şiiri dünyanın ilgisinin ötesine geçen özdüşünümsel ve özerk bir sanat eseri olarak okumaya meyletti. Fakat biz bunun yerine onu kadınlığın kültürel yorumunun güçlü ve etkileyici bir ifadesi olarak okursak, bölüme verdiğimiz isimde (metin ve dünya arasında) saklı olan ayrımın ortadan kalktığını görürüz.

İlave Okuma

Edward Said, *The World, the Text and the Critic* [Dünya, Metin ve Eleştirmen, 1983] adlı kitabında, özellikle de kitaba adını veren denemede, “metinde mevcut bir metin, dünyada bir varlıktır” görüşünün haklı yanlarını ikna edici bir şekilde anlatır. Benzer bir pozisyonda daha önceleri ileri sürülmüş ve artık klasikleşmiş bir diğer görüş ise, özellikle İngiliz kültürel materyalizmi üzerinde derin etkiler bırakmış, 1961 tarihli *The Long Revolution* kitabının yazarı Raymond Williams'ın çalışmasında görülebilir. Roland Barthes'ın klasik kitabı *Mythologies* (1972), sabun tozundan güreşe kadar her şey hakkındaki büyüleyici analizlerle “gerçekliğin” ya da “doğanın” kültürel yapısını gözler önüne serer. Roger Fowler imzalı *Linguistic Criticism* (1986) bu bölümde dile getirilen sorulara dilbilimsel bir bakış açısından bakar. Whiteside ve Issacharoff'un derlediği *On Referring in Literature* (1987), edebi metinlerle bağlantılı olarak referans sorunu ile ilgili çok sayıda denemeyi bir araya getirir. Benzetme ve yazının maddeselliği meselelerinin zorlayıcı fakat bir o kadar da başarılı bir incelemesini arıyorsanız, Tom Cohen'in *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock'una* (1994) bakabilirsiniz. Bronfen'in *Over Her Dead Body* (1992) kitabından daha erişilebilir bir çalışma olan Peter Brooks imzalı, kolay anlaşılır ve düşündürücü *Body Work* (1993), başta kadın bedeni olmak üzere bedenlerin temsilini on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl sanatı ve edebiyatında ele alır. Kadın bedeni üzerinden yazımın etkili ve çok farklı açıklamalarını Luce Irigaray'a ait “This Sex Which Is Not One” (1985) ve Hélène Cixous'nun “Medusa's Laugh” (1990) adlı çalışmalarında bulabilirsiniz. Edebiyatla açıkça söylenen “dünyayı” araştırmanın bir diğer yolu da ekoeleştirmedir: Bu konu hakkında yazılan aşağıdaki 16. Bölüm'e bakabilir ve bu bağlamda temsil sorunu hakkındaki tartışmalar için editörlüğünü Coupe'nin yaptığı *The Green Studies Reader*'ı (2000) özellikle inceleyebilirsiniz.

5

Tekinsiz

Edebiyat tekinsizdir. Peki, bu ne anlama gelir? Tekinsizin anlamını tanımlamaya çalışınca; onun kesin paradokslarından biri hemen karşımıza çıkar: Bu, tanımların *rahatsız ediciliğinin*, düşündüklerimizin ve hissettiklerimizin temel ihlali ile ilgilidir. Tekinsizlik, gariplikle, gizemle ya da ürkütücülükle ilişkilidir. Bilhassa, bilinenin en derininde bulunan bilinmeyenlik hissi veya bilinmeyenin en derinindeki bilinirlik hissi ile alakalıdır. Tekinsizlik sadece acayip yahut ürkütücü olma meselesi değil, özellikle bilinenin ihlaliyle bağlantılıdır. Böylesi bir ihlal, “tanıdık” kelimesiyle ima edilebilir. “Tanıdık” sözünün kökeni Latince familia, yani “aile” kelimesine dayanır: Hepimiz kimi garip ailelerin nasıl göründüğünü biliriz, “o ailenin bir üyesi” olsak da olmasak da. Ör-

neğin, “yaşanan her şey aile arasında kalır” ya da “aileden gelen” özellik düşüncesi hem tanıdık hem de potansiyel olarak gizemli ya da tuhaftır. Sıfat olarak “tanıdık” kelimesi; “yakından tanınan veya samimi”, “hakkında derin bilgi sahibi olunan” ve benzeri anlamları taşır fakat isim olarak “özellikle cadı” gibi çağrıldıklarında kişiye gelmesi beklenen “ruh ya da iblisin” rahatsızlık verici, doğaüstü anlamını da taşır (*Chambers Dictionary*). Mesela tam bu noktada Charlotte Brontë’nin *Jane Eyre* (1847) kitabında Bertha Mason’ı takip eden şeytani “tanıdık” veya daha garip bir örnek olarak Elizabeth Bowen’ın fevkalade romanı *A World of Love*’da (1955) 12 yaşındaki Maud’un “doğaüstü arkadaşı” aklımıza düşebilir. Tekinsizliğe birkaç örnek daha verebiliriz. Birincisi: Daha önce hiç gitmediğiniz bir evin herhangi bir odasına giriyorsunuz, aniden orada daha önce *bulunduğunuzu* ve birazdan olacakları bildiğinizi hissediyorsunuz. Bu tür bir tecrübe kendi adını da kazanmıştır, *déjà vu*. Veya ikinci bir örnek olarak: Mağaza veya tren gibi halka açık bir mekândasınız, epey tedirgin edici görünen bir kişi gözünüze ilişir, sonra bunun cam ya da ayna üzerinde bir yansıma olduğunu fark edersiniz ve bu kişinin kendiniz olduğunu anlarsınız.

Bu örnekler sözde “gerçek hayat” hadiseleri olarak tasvir edilebilir. Fakat sahiden de “gerçek hayattalar” mı? Daha sonra göreceğimiz üzere tekinsizlik, edebiyat çalışmalarında mevzubahisse aynı zamanda “edebiyat” ve “gerçeğin” nasıl birbiriyle iç içe görüldüğüyle de alakalıdır. Bir yandan “gerçek” ve günlük yaşamın birdenbire rahatsızlık verici şekilde “edebi” veya “kurgusal” nitelik kazandığında yaşanan hadise olarak tanımlanabilir. Öte yandan edebiyatın kendisi tekinsizlik söylemi olarak tanımlanabilir: Edebiyat tecrübenin, düşüncenin ve duygunun tekinsiz yönlerini en ısrarcı ve en etkileyici biçimde ele alan bir yazı türüdür. Bazı bakımlardan, Viktor Shklovsky başta olmak üzere yirminci yüzyılın başlarındaki Rus şekilcilerinin kuramlaştırdığı edebiyat anlayışı ile uyumludur. Rus şekilciler için edebiyatın *yabancılaştırma* (*ostranenie*) ile ilgisi vardır: Edebiyat tanıdığı yabancılaştırır, dünya ve “gerçekliğin” doğası hakkındaki inançlarımıza ve varsayımlarımıza karşı çıkar. Bertolt Brecht’in tiyatronun “yabancılaştırma etkileri” yaratması gerektiği tezi, burada bariz bir benzeşimdir. Brecht’e göre hiçbir oyuncu, canlandırdığı karakter ile kendini tamamen özdeşleştirmemelidir. Benzer şekilde izleyicinin de bağları kopmuş,

rahatsız ve yabancılaşmış hissetmesi sağlanır. Buna göre Brecht aslında “gerçeğin” yalnızca *sugötürmez* olmadığını göstermeyle ilgilidir: Bu belirli ve değişmez bir olgu değildir fakat insan algısı, dili, inançları ve varsayımları yoluyla oluşur ve sonuç olarak değişebilir. Brechtvari sözlerle açıklamak gerekirse dramanın –ve daha genel olarak sanat ve edebiyatın– aliyenasyon ya da yabancılaştırma gücünün bizi ve çevremizdeki dünyayı dönüştürme kapasitesinde yattığını pekâlâ söyleyebiliriz. Bu bölümde sanatın rahatsız etme, yabancılaştırma ya da inançlarımızı ve varsayımlarımızı sarsma gücüne dair fikirlerin tekinsizlikle yakından ilişkisini anlatacağız. Aynı başlığa sahip Freud makalesinde (Freud 1985b) ilk kez ayrıntılarıyla ele alınan tekinsizlik, edebiyatın tüm tanımlarının merkezinde yer alır.

Tekinsizliğin olayları *belirsiz* yapmakla ilgisi vardır: Olayların alışkanlık ve bilinirlik vasıtasıyla göründükleri gibi olmadığı ve rasyonalite ile mantığa meydan okuduğu hissiyle ilgilidir. Bununla birlikte biz tekinsizliğin alabileceği on üç (şanssız rakam!) konseptini önermek istiyoruz:

1. Tekrarlanma. Bir duygunun, durumun, olayın ya da karakterin garip tekrarı mesela. Bu bağlamda tekinsizliğin iki bariz örneği olarak *déjà vu* deneyimi (yaşanan olayın daha önce yaşanmış gibi gelmesi) ve size benzeyen birinin olduğu fikri (ya da *doppelgänger* [ikiz]) verilebilir.
2. Tuhaf rastlantılar ve daha genel olarak olayların meydana gelmesinin *kader* olduğu hissi. Mesela, “gerçek olamayacak kadar iyi” görünen ya da her ne kadar Tanrı’ya inanmıyor olsanız bile birinin ya da bir şeyin size iltimas geçtiğini gösteren bir olay meydana gelebilir.
3. Canlıcılık. Cansız ya da ölü gibi olanların, yaşam veya ruhun bariz özelliklerini taşıdığı bir duruma işaret eden bir retorik terimdir. Örneğin Emily Brontë’nin *Wuthering Heights* [Uğultulu Tepeler, 1847] isimli eserinin son cümlesinde, canlılığın potansiyel olarak tekinsiz bir durumu olan “çimenler arasında soluk alan hafif rüzgârı dinledim” sözünü okuruz.
4. İnsanbiçimcilik. İnsana özel olduğu için canlılığın daha özel bir biçimidir. İnsan dışında bir nesneye insan biçiminin ya da şeklinin bahsedildiği bir duruma işaret eden retorik bir

figürdür: Her ne kadar hemen tekinsizlik hissi uyandırmasa da, masanın bacakları ya da uçurumun dik yüzü insanbiçimciliğe örnek gösterilebilir. Benzer şekilde, çocuk oyuncakları ve peri masalları insanbiçimcilik hakkında düşünülecek çok sayıda olasılığı gösterir: Bu tür şeylerin (canlanıp konuşan oyuncaklar ve ev aletleri) katiiyetle tekinsiz *olmadığı* düşünebiliriz fakat burada ayrıca tuhaf ve potansiyel bir olasılık vardır diyebiliriz. Bunun nedeni belki de çocukların ve çocuk oyuncaklarının bilinçli olarak doğaüstü güçler hakkındaki belirli kitap ve filmlerde büyük önem taşımasıdır. (Bir peri masalı, korku hikâyesine ilk başta tahmin ettiğimiz kadar uzak değildir.) Tekinsiz bir hikâye sıklıkla bu tür çeşitli öğeleri barındırır. Charlotte Perkins Gilman'ın *The Yellow Wallpaper* [*Sarı Duvar Kâğıdı*, 1892] hikâyesinde, anlatıcının hapsediği odanın eski bir çocuk odası olması, hikâyenin garip ve rahatsız edici havası için elzemdir. İlk anda ve daha bariz olarak fark edilen tekinsizlik ise bu odadaki duvar kâğıdının insan biçiminde bir karaktere sahip olmasıdır. Örneğin anlatıcının bizlere, duvar kâğıdında “bir tür alt desen” olduğunu söylediği bir an vardır: “Güneş vurduğunda, solmamış bölgelerde tuhaf, kışkırtıcı, biçimsiz bir karaltı görebiliyorum; sanki öndeki o budalaca desenin arkasında sinsice dolaşan bir karaltı gibi” (18). [Çeviri: Aksu Bora]

5. Otomatizm. Bu, insan yalnızca mekanik algılandığında kullanılabilecek bir terimdir: Uyurgezerlik, sara nöbetleri, trans hâli ve delilik bu terimin örnekleri olarak gösterilebilir. *Sarı Duvar Kâğıdı*'nın anlatıcısı kesinlikle bu kategoriye uyar, bilhassa hikâyenin en sonunda odada emekleyerek daire çizip durduğu zaman. Ancak mesela Keats'in transa benzer “Bülbüle Gazel”i de (1819) yeterince dikkatli okunursa bu bağlamda ilgi çekici olduğunu kanıtlar. Keats'in şiirinin sonundaki soru trans ve belki de delilik hakkındadır. Bir bakıma bu, genel olarak edebiyatın peşini bırakmayan bir sorudur: “Uyanık mıyım uykuda mı?” Kısaca başka bir örnek vermek gerekirse D.H.Lawrence'ın yazıları trans ve nöbet hâlindeki insanlarla doludur. Mesela “The Rocking-Horse Winner”ın [“Sallanan At Birincisi”] sonlarına doğru, Paul

ve annesinin tasvirine yer verilir: “Büyük Derby yarışı yaklaştıkça Paul’un gerginliği artıyordu. Söylenilenleri zor bela duyuyordu, çok güçsüzdü, gözleri tekinsiz bir şekilde bakıyordu. Annesi ona dair ani tedirginlikler yaşıyordu” (745). Öte yandan robotlar ve Terminatör gibi diğer otomasyonlar, tam tersi bir nedenden ötürü potansiyel olarak tekinsizdir: İnsan olarak algılanan aslında mekaniktir.

6. Cinsel kimlik (kişinin kadın mı erkek mi olduğu ya da görüldüğü ve gerçekten sahip olduğu cinsiyet) hakkında radikal belirsizlik duygusu. Görünürde kadın olan karakterin erkek cinsel organına sahip olmasının tekinsiz biçimde ortaya çıktığı, Neil Jordan’ın yönettiği *The Crying Game* [Ağlatan Oyun, 1992] filminin akışında, bu durum çarpıcı biçimde barizken, Virginia Woolf’un *Orlando* (1927), Jeanette Winterson’ın *Sexing the Cherry* [Vişnenin Cinsiyeti, 1989] ile *Written on the Body* [Bedende Yazılı, 1992] ve Jeffrey Eugenides’in *Middlesex* (2002) romanlarında da cinsiyetin tekinsizliğini görebiliriz.
7. Canlı canlı gömülme korkusu. Bu her ne kadar tekinsizliğin saf örneği olarak görünse de klostrofobi, beklenmedik ve hoş olmayan biçimde sıkışıp kalmak (mesela asansörde, bataklıkta ya da dünya üzerinde yalnız kalmak isteyeceğiniz son kişi ile baş başa bir odada kalmak) görüntüleri ya da deneyimleriyle yakından bağlantılı olduğu için, konuyla bir yere kadar ilgilidir. Bu bağlamda uç fakat aynı zamanda büyüleyici bir tekinsizlik örneği olarak ise Edgar Allan Poe’nun büyük zahmetlere katlanıp masrafa girerek aile kriptasını [ölülerin gömüldüğü kilise mahzeni], başkalarına gülünç biçimde olasılık dışı görünen yanlışlıkla canlı canlı gömülme ihtimalinde oradan kaçmasına olanak tanıyacak şekilde tasarlanan, takıntılı bir adam hakkında yazdığı “The Premature Burial” [“Diri Diri Gömülüş”, 1844] adlı öyküsü sayılabilir. Daha geniş manada, Emily Brontë’nin *Wuthering Heights*’inde [Uğultulu Tepeler] ya da Tennyson’un kısa olmasına rağmen fevkalade çağrışımlara sahip şiiri “Mariana”da (1830) kilitli kalmanın, etrafının çevrelenmesinin ve hapsedilmenin tüm boyutlarında karşılaştığımız tekinsiz duygu üzerine daha derinlemesine düşünebiliriz.

8. Sessizlik. Bizzat Freud'un verdiği örnek olmasına rağmen, sessizliğin neden tekinsiz olduğu konusunda kendisi de merak uyandırıcı biçimde epeyce sessiz kalmıştır. Sessizliğin potansiyelolarak tekinsiz mizacı, Henry James imzalı *The Turn of the Screw* [Yürek Burgusu, 1898] gibieserlerde özellikle su yüzüne çıkar. Örnek olarak, öğretmen ve ölü Peder Quint arasındamerdivenlerde yaşanan tuhaf sessiz karşılaşmayı verebiliriz:

Bu korkunç karşılaşmaya olağandışı bir hava veren tek şey, birbirimize bu denli yakın olduğumuz hâlde, bir ölüm sessizliği içinde bulunmamızdı. Böyle bir yerde ve saatte bir cana kıyıcıyla karşılaşmış olsaydım, en azından birbirimize bir şey söylerdik. Gerçek yaşamda kesinlikle aramızda bir şey geçerdi; hiçbir şey geçmese bile ikimizden biri yerinden kımıldardı. Bu an öylesine uzun sürdü ki neredeyse ben bile yaşadığımdan kuşkuya düşecektim. Daha sonra ne olduğunu anlatacak sözcük bulamıyorum; ancak şunu söyleyebilirim (...) sessizliğin kendisi, görüntünün içine girip yok oldu. (135)

[Çeviri: Necla Aytür]

9. Telepati. Her ne kadar onların özel ya da gizli olduğunu varsaymış olsanız da, bu fikir düşüncelerinizin belki de size ait olmadığı düşüncesini barındırdığı için özellikle tekinsizdir. Edebiyat, telepati örnekleriyle doludur. *Jane Eyre*, *Uğultulu Tepeler*, "Sallanan At Birincisi" ve *Yürek Burgusu* gibi daha önce bahsettiğimiz metinlerin yanı sıra, örneğin George Eliot'un tekinsiz bir aydınlanmaya jest mahiyetinde bir isme sahip *The Lifted Veil*'ini (1878) bu sınıfa koyabiliriz. Eliot'un eserinin anlatıcısı Latimer, bir anda diğer insanların düşüncelerini okumaya nasıl başladığını anlatır. Böylece anlatı kurgusunun en temel özelliklerinden birinin tekinsiz örneğini sunar: Telepatik bir anlatıcıya dönüşür.
10. Ölüm. Özellikle birdenbire tanıdık gelen (Gertrude'nin [*Hamlet*, I, ii, 72] söylediği gibi "yaşayan her şey ölecektir") ve tamamen bilinmedik, akla gelmedik, düşünülemez bir şey gibi ölüm. Tıpkı Anglikan *Book of Common Prayer*'in deklar ettiği gibi: "Yaşarken, ölümün tam ortasındayız."
11. Ölüm dürtüsü. İlk olarak Sigmund Freud'un 1920 tarihli dikkat çekici "Beyond the Pleasure Principle" ["Haz İlkesinin Ötesinde", Freud 1984] makalesinden türeyen bu terim, her-

kesin bilinçli veya bilinçsizce bazı seviyelerde ölme, kendini yok etme, cansız duruma dönme arzusuyla dürtüldüğü fikrini ifade eder. O zaman, bir nevi tekinsiz tersine değişim ya da bakış açısının yer değiştirmesi sonrasında; hayat yaşamak, ilerlemek ve gelişmek, haz, canlılık ve sağlıklı kalmak hakkında olmaz. Bunun yerine, biz bunu fark etmesek de hayat W. B Yeats'in adlandırması gibi "mezara özlem" (Yeats 1977); başka bir deyişle tekinsiz biçimde tuhaf bir [geri] dönüş veya yineleme (var olmama durumuna dönüş arzusu, *olmama* arzusu) hakkında olur. Bir kez daha bu maddede *Uğultulu Tepeler*, "Sallanan At Birincisi", "Bülbüle Gazel", "Mariana" ya da elbette *Hamlet*'i düşünebiliriz.

12. Hayaletler. Bazı açılardan, bu mükemmel bir tekinsizliktir. Hayalet kavramı; canlı olmak ve ölü olmak, gerçek ve gerçekdışı olmak, bilindik ve bilinmedik olmak arasındaki tüm ayrımı yerinden oynatır. Hayalet, garip yineleyiş ya da yenilenmenin en önemli örneğidir: Hortlaktır, *geri gelir*. (Bu belirli tekinsizlik türü hakkında daha fazla bilgiyi 18. Bölüm'de bulabilirsiniz.)
13. Dil. "Tekinsiz" kelimesi tekildir: Bu sadece bir şeyin "garip", "ürkünç" ya da "tekinsiz" olması vakası değildir. Tekinsiz bir duygu ya da tecrübe, dil ile ve bilhassa bir çeşit *dile dair kriz* ile yakinen ilgilidir. Bunu "tekinsiz" olarak adlandırırız ancak aynı zamanda ne diyeceğimizi bilemeyiz, belirsizliği tecrübe ederiz, *dilin ötesinde* ve ifade edilemez bir şeyin hissi ile geçici bir şekilde olsa da karşılaşırız.

Özetlemek gerekirse tekinsiz kavramı gizlinin aleni hâle geldiği, tanıdığın rahatsız edici şekilde yabancı ya da tanınmayanın garip biçimde tanıdık olduğu durumlarda ortaya çıkan düşünceler ve duygular olarak tanımlanabilir. Alternatif olarak Alman filozof F.W.J. Schelling'in tasvirine başvurursak tekinsizi, gizli saklı kalması gerekirken gün yüzüne çıkan olarak tanımlayabiliriz. Schelling'in yaptığı tekinsizin tanımı Sigmund Freud'un 1919 yılında basılan "Tekinsiz" ([The "Uncanny"], "Das Unheimliche") adlı makalesinde kendine yer bulur. Aslında şimdiye kadar verdiğimiz tekinsiz kavramı açıklamalarının çoğu varlığını bu olağanüstü metne borçludur. Freud makalesini tekinsizlik üzerine

yazmayı tercih ettiğinde, aynı zamanda son derece tuhaf bir Pandora'nın kutusunu da açmıştır.

Freud'un makalesi büyük oranda edebiyata ve özellikle E.T.A. Hoffmann'ın "The Sand Man" ["Kum Adam", 1816] hikâyesine odaklanır. Freud edebiyat eleştirisi ya da edebiyat kuramı olarak adlandırılan makaleleri nispeten çok nadir yazdığı için bu durum biraz olağandışıdır. Makalenin özellikle büyüleyici olduğu kısım, bizi *sınırlar* ve *limitler* hakkında çeşitli sorular sormaya teşvik etmesidir: Freud'un makalesinin ne kadarı psikanalizdir ve ne kadarı edebiyattır? Mantık nerede hayal gücü olur, hayal gücü de nerede mantık? Bilim nerede kurgu, kurgu ise nerede bilim olur? Edebiyat nerede biter ve edebiyat eleştirisi ya da edebiyat kuramı nerede başlar?

Freud'un yazılarının en az iki temel ve çok sayıda farklı açıdan ele alınabileceği, neredeyse herkesçe bilinen bir şeydir. Birincisi, sözde popüler hayal gücünün Freud'u vardır: Her şeyin cinsellikle alakası olduğuna inanan ataerkil, burjuva, on dokuzuncu yüzyılın Viyanalı Yahudisi Freud. Bu Freud sağlam görüşlere sahiptir ve bu görüşlerini mekanik olarak öngörülebilir kuramlar biçiminde ifade eder. Bunların en bilineni ve esas olanı belki de Oedipus kompleksidir. İkinci olarak, söylediklerini tam olarak anlamamış, özellikle çıkarımlarının önerdiği temaları ve varsayımları aşmaması ya da onlara müdahale etmemesi yüzünden –kişisel olduğu kadar tarihsel bazı sebeplerle– kendi çıkarımlarını geliştirememiş bir Freud daha vardır. Bu ikinci Freud kendisinden farklı olan ve bazen "yeni Freud" yahut "Fransız Freud" (Fransız psikanalist Jacques Lacan ve diğerlerinin çalışmalarını onaylama anlamında) olarak anılan, başka bir deyişle "Freud'u yeniden okumak" ya da "Freud'a dönüş" diye adlandırılan eylemin bir sonucu olan Freud'dur.

Freud'un "Tekinsiz" ["Uncanny"] makalesi, bu iki Freud'un en dramatik ve kışkırtıcı manifestolarından biridir. Bir tarafta edebiyatın ve psikanalizin tamamen ve kesin olarak birbirinden ayrılabilmesine ve psikanalizin bilimsel ve nesnel bir edebi metin anlayışına çok büyük katkıda bulunabileceğine inanan, bir bakıma inanmaya *ihtiyacı olan* bir Freud vardır. Diğer tarafta ise, "edebiyatın" psikanaliz, bilim ya da rasyonelliğin genellikle kabul edileceğinden veya kabul etmeye istekli olduğundan daha tuhaf ve daha rahatsız edici olduğunu, çoğu zaman kasıtlı olmasa da gös-

teren bir Freud vardır. Bu makale bize iki Freud ya da bir Freud eşruhu sunar; bu eşruh makalede diğer konuların arasında eşruh fikrinin önemini araştırır. Eşruhu tekinsiz yapan nedir? Freud'un makalesine göre, eşruh paradoksal olarak hem ölümsüzlük vaa-diyken (bakın işte eşruhum burada, yeniden üreyebilirim, sonsu-za dek yaşayabilirim), aynı zamanda ölümün alametidir (bakın işte buradayım, burada değilim ama oradayım: Ölmek üzereyim yahut zaten ölüyüm). Eşruh kavramı, kişiliğin mantığını çürütür.

Aslında tüm bunlar, Freud'un makalesinin Türkçesi "tekinsiz" olan "uncanny" kelimesinin tırnak işareti içine alındığı İngilizce başlığından anlaşılır. Bu tırnak işaretlerini başlığa ekleme fikri, tekinsizliğin potansiyel olarak oluşma nedenlerini meydana getirir çünkü "tekinsiz" bir bakıma her zaman tırnak işareti içindedir. Dolayısıyla tekinsiz, her ne kadar tartışmasız ya da "aşına" görün-seler de hiçbir kelimenin peşini bırakmayan bir nevi hayalet etki-si olarak düşünülebilir. Bunu belki de en kolay "Londra", "Hillary Clinton", "Tanrı" gibi özel isimlerin durup dururken, sadece tırnak işaretleri içinde verilmeye başlanmasıyla nasıl olacağını hayal etmeye, böylece cümleye "korku tırnakları" hissi vermeye çalışarak anlatabiliriz.

Bu durumda dilin kendisi tekinsiz hâle gelir. Aslında bir kelime ne kadar *bilindik* ise, o kadar fazla tekinsiz olabilir. Her kelime tırnak işaretleri içine alınabilir misal ve kelimeyi tırnak işaretleri içine almak onu biraz garipleştirir, kendisinden farklıymış gibi başka şeye ya da başka yere atıfta bulunur. Bu genel bir meseledir ama ayrıca tekrarlanma ile de ilgilidir: Bir kelimenin tekrarlanması ("Kelimeler, kelimeler, kelimeler"; Hamlet'in dediği gibi) kofluk, gariplik, hatta ürkünçlük hissi verebilir.

Freud'un makalesi tekrarlanmanın, tekinsizliğin kilit bir boyutu olduğunu açıkça belirtir. Tekinsizlik sadece gizem, tuhaflık ya da korku meselesi değildir. Anlatmaya çalıştığımız üzere bilinendeki bir çeşit *ikiyüzlülüğü* (hem eşruhluluk hem de yanıltma) içerir. Bilinenin bilinmeyene döndüğü ya da bilinmeyen bulaştığı te-kinsizliğin bu mantığı, "tekinsiz" (ya da Almanca "*unheimlich*") kelimesinin kendisinin bir kanıtıdır. "Tekinsiz" kelimesi; "becerik-li", "zeki", "bilen" (Eski İngilizcedeki *kunnan*'dan gelen "to know" yani "bilmek", daha ziyade "bir şeyi nasıl yapacağını bilmek" ma-nasındadır) anlamlarını taşıyan "tekin" in zıt anlamlısıdır. Fakat

“tekin” kelimesi zıt anlamına [da] dönüşür: Ayrıca başta İskoç İngilizcesinde olmak üzere *doğadışı* ya da *aşırı* beceriklilik, zekilik veya bilgelik anlamlarını da verebilir. Bir kelimenin zıt anlamlısını da kapsama ya da zıt anlamına dönüşme kapasitesi, Freud’un başka çalışmalarında “asal kelimelerin” karşıt anlamları olarak bahsettiği şeydir (Freud 1957’ya bakın). Bunun başka bir örneğini, “haz” kelimesinin, en azından belirli bağlamlarda kendi zıt anlamına (“ıstırap”) yol açabildiğinin görüleceği 30. Bölüm’de inceleyeceğiz. Mazoşizm; hangi ıstırapın haz ve hangi hazzın ıstırap olduğuna göre bu çelişkili mantığı açıklamak için geleneksel olarak kullanılan terimdir. “Tekinsiz” kelimesinin çözümlemesi, kaçınılmaz şekilde hatta kadercı bir biçimde tekinsizliğin tecrübe *edilmese*, analitik açıdan bağımsız ve objektif kalma girişimini bozan bir deneyime bağlı görünür. Çağrıştırdığı anlamların “özel”, “saklı”, “gizemli” olduğu, “gizli” kelimesinin Almanca karşılığının (“*heimlich*”) zıt anlamını (“*aleni*” ya da *unheimlich*) kaçınılmaz olarak nasıl gizlediğini göstermeye çalışan Freud’un makalesinin ilk sayfalarında bu bağ gün gibi ortadadır. Böylece tekinsizden kolaylıkla kaçınılamadığı ya da tekinsizin kolaylıkla reddedilemediği anlamı çıkarılabilir: Nihayetinde tekinsizlik ölüme bağlıdır. Garip bir bozulma, sorgulama ve belirsizlik biçimi olmasından ötürü tekinsizlik fikri korkutucu olabilir ancak edebi çalışma için çok önemli ve verimli bir alan olma özelliğini de korur.

O hâlde tekinsizlik bir deneyimdir, her ne kadar bunun “akla gelmedik”le ya da “akıl almaz”la bir ilgisi olsa da. Yazarın kullandığı veya metnin işlediği bir tema değildir. Tablodaki bir nesne gibi bulunan bir şey değildir. Daha ziyade, o bir etkidir. Nasıl okuduğumuz veya yorumladığımızla ilgilidir ve ilginçtir ki burada bahsettiğimiz kitaptan bir şey ya da sözde dış dünyadan bir şey olması pek fark yaratmaz. Başka bir deyişle, bilhassa okumanın etkileri ve okur deneyimi ile ilgilidir. Tekinsizliğin okuduğumuz metinde *bulunduğu* pek söylenemez: Bilakis, benliğimizdeki yabancı bir beden gibidir.

İlave Okuma

Bu bölümde ele alınan çoğu konuyla ilgilenen koca bir kitap ebatındaki çalışmaya ulaşmak isterseniz, Nicholas Royle’un *The Uncanny*’sine (2003) bakabilirsiniz. Edebiyatta tekinsizlik konusu

üzerine daha kolay erişilebilir ve oldukça farklı tartışmalar için *Fantasy Literature*'daki (1982) Terry Apter'in bölümünü ve J. Hillis Miller'in *Fiction and Repetition* (1982) isimli çalışmasındaki tekinsizlik ve *Uğultulu Tepeler* hakkındaki makalesini öneririz. Tekinsizlik kavramının tarihi geçmişi hakkında bilgiye Terry Castle'in *The Female Thermometer* (1995) ve Mladen Dolar'ın "*I Shall Be with You on Your Wedding-Night*" adlı çalışmalarında ulaşabilirsiniz. Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy* adlı kitabında, "tek yumurta ikizlerinden" "paralel evrene" kadar eşruhlar ve çift düşünme üzerine bazı büyüleyici bakış açıları sunar. Ernst Jentsch'e ait "On the Psychology of the Uncanny" (1906) adlı çalışmanın ilk İngilizce çevirisinin de aralarında bulunduğu, tekinsizliğin çeşitli boyutları hakkındaki makalelerin bir seçkisine ulaşmak isterseniz, Sarah Wood'un editörlüğünü yaptığı *Home and Family* (1995) adlı kitaba bakabilirsiniz. Yabancılaştırma hakkındaki bilgiyi Shklovsky'nin klasik makalesi "Art as Technique"de (1965), aynı düşüncelerin daha eski tartışmalarını ise Shelley'nin 1821 tarihli "A Defense of Poetry" isimli çok önemli ve geniş çapta yeniden basılan denemesinde bulabilirsiniz. Tiyatro ve aliyenasyon hakkındaki "A Short Organum for the Theatre" (Brecht 1978) özlü fakat ufuk açıcı bir çalışmadır. Peri masalları ve tekinsizlik hakkında araştırma yapmak isterseniz Jack Zipes'a (1988) bakabilirsiniz. Telepati ve tekinsizlik hakkında bilgi için, Royle imzalı *Telepathy and Literature*'ı (1991) inceleyebilirsiniz. Freud'un The "Uncanny" ["Tekinsiz"] adlı çalışması halen muazzam ölçüde zengin ve şaşırtıcı bir metin olma özelliğini taşır (2003'te Penguin Yayınları tarafından basılan yeni tercümesinin yanı sıra Freud 1985b'ye de bakabilirsiniz). Freud'un daha zorlayıcı bazı çalışmalarına ulaşmak için Samuel Weber (1973, 2000), Hélène Cixous (1976), Neil Hertz (1979) ve Jane Marie Todd (1986) tarafından yapılan çalışmaları inceleyebilirsiniz. "Freud'a dönüş" hakkında bilgi için Samuel Weber'in aynı isimli başarılı çalışmasına bakmanızı öneririz. Ellmann'ın derlediği *Psychoanalytic Literary Criticism* (1994) ve Wright imzalı *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal* (1998) özellikle psikanaliz ve edebiyata başarılı birer genel giriş mahiyetindedir.

6 Anıtlar

Mezara olmaz ihtiyacın, yaşayacaksın bir anıt gibi,
oyunların canlandırılıp okundukça,
onların değerini anlayamaya kadir arif izleyiciler oldukça.

Ben Jonson'ın "To the Memory of My Beloved, The Author, Master William Shakespeare, and What The Hath Left Us" adlı şiiri esasında; Ozan'ın ölümünden yalnızca yedi sene sonra, 1623'te yayımlanan ve Shakespeare'in piyeslerinin ilk toplu basımı olan First Folio [Birinci Folyo] başlıklı kitabın önsözüdür. Jonson yukarıdaki satırlarında, anlatacağımız bu bölümün konusunu ele alır: Edebi anıtın doğasını ve yazarların metinlerinin ölümlerinden sonra onların hayatları ve eserleri hakkında nasıl birer anıta dö-

nüştüğünü. Jonson'ın çelişkili olduğu bariz ifadeleri, şair “mezarsız bir anıttır” ve ölümünden sonra bile “yaşamaya devam eder” der. Araştırdığı çelişki, şairin hem hayatta hem de ölü olduğu fikrini içinde barındırır: Ölümünden sonra biz onu okuyup övdüğümüz müddetçe yaşayacak olan “kitabının hayatı” sayesinde şair “yaşamaya” devam eder. Bu edebi ahiret çelişkisini araştıran şiirin edimsel olduğunu belirtebiliriz. Şiir, anıtlştırma eylemini *yerine getirir* zira yazılış amacı sadece Shakespeare'in eserinin değerini okura hatırlatmak değil (hatırlayacağınız üzere “anıt” anlamına gelen İngilizce “monument” kelimesi, hatırlatmak anlamını taşıyan Latince *monere* kelimesinden türer); aynı zamanda hatırlatma yaparken bu değeri oluşturmaktır. Aslında Jonson'ın kendi şiirini verdiği yayım teşebbüsü, şairin anıtlştırılması eyleminde hayati bir rol oynar: Ölümünden sonra “Collected Works” kitabının yayınlanması, ölen şairin eserinin öneminin alameti, dehasının delilidir. Şiirin “cüretkâr, ihtiyatlı ve gücendirici bir methiye” olduğunu düşünen Dryden'in aksine (akt. Donaldson 1988, 718), Jonson'ın niyetinin Shakespeare'i onurlandırmak olduğu görülür. Bu, şairin çağını aşmasının ve “klasik” olarak tanınmasının ilk aşamasıdır. Jonson, Shakespeare'in “yalnızca yaşadığı dönemin değil tüm zamanların yazarı!” olduğunu ileri sürer (I.43).

Aradan dokuz sene geçtikten sonra, 1632'de yayımlanan ve Shakespeare oyunlarının bir derlemesi olan Second Folio, [İkinci Folyo], “An Epitaph on the Admirable Dramatic Poet, W. Shakespeare” adını taşıyan on altı mısralık bir şiir John Milton tarafından yazılmış olsa da, anonim olarak yayımlanmıştır. Jonson'ın şiirine benzer biçimde Milton'ın şiiri de Shakespeare'in bedeninin belki de daha uygun bulunacağı üzere Westminster Abbey (Jonson'ın yazdıklarına göre burada Chaucer, Spenser ve Francis Beaumont gömülmüştür) yerine Stratford'da gömülü olduğunu belirterek başlar. Milton ayrıca Shakespeare'in kendisine “payidar bir anıt” yarattığı fikri üzerinden yaşam ve ölümün uyumsuzluğu hakkında kelime oyunu oynar. Fakat okurlar olarak bizlerin Shakespeare'in sanatına karşı duyduğumuz “merak ve hayranlık” dolayısıyla “onun eserleri karşısında mermere” dönüşmemiz fikrini inceleyen Milton, Jonson'ın okuma ve anıtlştırma arasındaki ilişki kavramını geliştirir. Milton'a göre bizler şairin dehasının anıtları ve onun yaşayan mezarıyızdır:

Gerekir mi benim Shakespeare'imin asıl kemiklerine
Asırlar boyu yıkılması taşların birbiri üzerine
Yahut kutsal emanetlerinin saklanması
Arşa yükselen piramit altında?
Belleğin evladı, ilham perisi şöhretin,
Argın taş yığınları beyhude senin için.
Kendi sonsuz anıtını yarattın bile
Bizi hayran bırakıp büyüleyince.
Aksine zaman durmuş gibi yazan şairlerin,
Şiirleri su gibi dökülür Shakespeare'in,
Her yaprağı paha biçilmez kutsal kitabının
Derin izler bıraktı kalbinde fanilerin,
Büyülü kelimelerini kâğıda dök
Derya gibi duygularla kendine hayran bırak;
Yattığın ebedi mezar anıt olur hayallerinde
Adına piramitlerin dikildiği kralların bile.

Jonson ve Milton'ın her ikisi de anıt düşüncesi ve edebi metinleri anıtlştırma fikri etrafında bir dizi soru telaffuz ederler. Bir yazar nasıl olur da "kanona" girebilir? Anıtlştırma ve okuma arasındaki ilişki nedir? Edebi metinler durağan hâle mi gelir, kendi sonsuzluk mezarlarında donup kalırlar mı yoksa zaman içinde ve her yeni nesille birlikte değişirler mi? Azizleştirmenin ve anıtlştırmanın edebi eleştiri sürecinde söz konusu olan nedir? Ne kaybedilir, ne kazanılır? Jonson ve Milton'ın yazdığı mezar kitabesinde görebileğimiz türden edebi metinler, bu tür soruların başladığı, ilk kez yöneltildiği ve üzerinde ilk kez düşünüldüğü yerlerdir.

Gördüğümüz kadarıyla hem Jonson hem de Milton anıtın değeri ve anıtlştırma süreci hakkında yaşadıkları duygu çelişkilerini hissettirirler. Her ikisi de Shakespeare'in somut bir mezara, hem yaşamı hatırlatan hem ölümü simgeleyen bir yapıya ihtiyacı olmadığını belirtir. Milton'ın şiirinin üçüncü ve dördüncü dizeleri Shakespeare'in "kutsal emanetlerinin arşa yükselen piramit altında saklanması" gerektiği düşüncesini küçümser. Şairi hatırlama ve anıtlştırma eyleminin ayrıca onu saklama, gizleme, tahrif etme eylemi olduğunu ileri süren bu dizeler bir ölüyü gömerken tam olarak bunları yaptığımızı hatırlatır: Onları gömerek onurlandırırken aynı zamanda sanki dehşet ve tabu nesneleri olduğu kadar derin saygı ve korkudan doğan hayranlık nesneleriymiş gibi göz

önünden kaçıırız. Jonson ve Milton, Shakespeare hakkında yazarken gerçekleştirdikleri anıtlştırma eyleminin de aslında bir defin eylemi olduğunu kabul ederler. Edebiyat eleştirisi çalışmaları yazdığımız zaman başta olmak üzere, edebi metinler hakkında okuduğumuz, konuştuğumuz ve yazdığımız dönemlerde bizim de benzer bir dinamige girdiğimizi söyleyebiliriz. Paul de Man de Shelley hakkında yazdığı bir makalede, edebi metinlerin “tarihi ve estetik nesnelere” dönüşümüne, bu metinlerin kesin defninin de dahil olduğunu öne sürer ve ölü şairleri “basitçe defnettiğimizi, onları mezar yazıtlarına ve anıtsal mezarlara dönüşen kendi metinlerine defnettiğimizi” söyler (de Man 1984, 121). Bir başka ifadeyle, ölüyü onurlandırma isteği aynı zamanda onlardan kurtulma, onları defnetme, unutmama ve hayatından çıkarma isteğidir. Bunun edebiyat çalışmaları geleneğinin temel gerilimi ve ölüyü aynı anda hatırlamak ve unutmak arasındaki indirgenemez bir çatışma olduğunu söyleyebiliriz.

Frank Kermode’un yazdığı ve kendisi de edebi değer, kanon ve edebiyatın bütünleşme niteliği hakkındaki tartışmalarda ufak çaplı bir klasiğe dönüşen *The Classic*’te [Klasik, 1975] bu çelişki bir hayli farklı şekilde ortaya atılır. Kermode kanonu oluşturan dayanıklılık ve değişebilirlik arasındaki gerilimi şöyle yorumlar: “Klasik dediğimiz kitaplar; süregelen içkin niteliklerin yanı sıra durmadan değişen temayüllere göre onları canlı tutan düzene doğru bir açıklığa sahiptir” (Kermode 1975, 44). Tıpkı Jonson’ın Shakespeare’i “yalnızca yaşadığı dönemin değil, tüm zamanların bir yazarı!” olarak görmesi gibi, Kermode da böyle bir metnin ya da külliyyatın tüm nesillere “hitap ettiğini” ve “zaman üstü” olduğunu düşünmeye yönelir. Ayrıca onun “zaman üstü” olmasının yalnızca farklı zamanlarda farklı anlamlara gelmesiyle olabileceğini bu nedenle aslında zamanla kısıtlı olduğunu öne sürer. Kermode’a göre, “klasik” dediğimiz eserin hayatta kalmasını metnin “düzeni” olarak adlandırdığı yeniden yorumlamaya gelen belirli bir “açıklık” olasılığı sağlar. Kermode klasiğin yaşayan bir ölü, yeni okurlar ile veya onlar arasında ebediyen hayatta kalan şey olduğu hissini uyandırır. Açıklamasında yazarın niyeti kavramlarının ve yeniden yorumlama kısıtlamaları hakkındaki fikirlerin belli çıkarımları vardır. Edebi bir metin bir kez okunduktan sonra değişen (bilinçli ve bilinçsiz) ilgiler, önyargılar, fikirler ve geleneklere göre farklı

zamanlarda tekrar okunabiliyor ise, o'hâlde metnin tek anlamla veya sadece bir tek yeniden yorumlama ile kısıtlanamayacağı görülür. Kermode, bu sav doğru ise "klasiğin değiştiği fakat kimliğini muhafaza ettiği çelişkisi ile bir şekilde başa çıkmamız" gerektiği yorumunu yapar. Bunun başka bir sonucu metnin muhakkak "yazarının söylemek istediğinden daha fazlasını söyleyebilmesi" gerektiğidir; metnin "söylemek istediğinden daha fazlasını söyleyebilmesi, yazarın arzuladığı" olsa bile. Her ne kadar kulağa garip gelse de "klasik" yazar bir şeyi söylemek istediğinin farkında bile olmadan onu söylemiş olabilir. Nihayetinde Kermode metin "düşünülmeyen konunun mutlak kontrolü altındadır" ve "bir zihinden diğerine verilen bir mesaj değildir" yorumunu yapar (Kermode 1975, 80, 139).

Kanon, edebi hayatta kalma ve "klasiğin" doğası hakkındaki bu fikirler, elinizdeki kitabın diğer bölümlerinde işlediğimiz anlam, yeniden yorumlama ve yazarsal niyet hakkındaki sorulara bizi geri götürür. Fakat bu kitabın ve daha genel olarak edebi eleştiri uygulamasının ve disiplininin eşit önemde esasını oluşturan başka bir soru daha vardır: Edebi değer sorusu. Okurlar şüphesiz Bennett ve Royle'un değer tanımlarını defalarca nasıl kullandığını fark etmişlerdir: Mesela 1. Bölüm'de Milton'ın "muhteşem epik şiirine", 5. Bölüm'de Elizabeth Bowen'ın "fevkalade" hikâyesine, 8. Bölüm'de *Middlemarch*'ın açılış paragrafına "olağanüstü" olarak, 12. Bölüm'de ise Sheridan'ın *The School for Scandal*'ına "on sekizinci yüzyılın en büyük İngiliz komedilerinden biri" diyerek atıfta bulunuyoruz. Ayrıca "huzur bozucu", "güçlü", "rahatsız edici", "tekil" gibi terimlerin kullanımına sıklıkla başvurarak metinlere verdiğimiz değeri gösterirken komik, karmaşık, belirlenemez, rahatsızlık verici ve benzeri özelliklere sahip metinlere de az ya da çok açıkça bir değer yüklüyoruz. Diğer bir deyişle, herhangi bir edebiyat eleştirisi ya da kuram çalışması gibi, Bennett ve Royle'a da değer yargıları bulaştırmıştır. Bu durum kaçınılmazdır: Eleştirel kelime dağarcığımızdan değer yüklü terimleri çıkarmamız gerekse bile okumak ve hakkında konuşmak için belirli metinleri seçmek zorundayız ve bu tür tercihler değer yargılarını belirtmek için yapılabilir. Aslında eleştirel söylemin yani kitaplar hakkında konuşma dürtüsünün başlıca amacı, eleştirmenin edebi bir metinde bulduğu değeri takdir etmeleri için diğerlerini ikna etmektir.

Yine de edebi değerle ilgili verilen hükümlerin temellerini bulmak pek kolay değildir. T.S. Eliot'ın klasik makalesi "What is a Classic" ["Klasik Nedir?", 1945] ile ilgili en ilgi çekici noktalardan biri, "olgun" kelimesini edebi metinlerde değerli gördüklerini ifade etmek için bir çeşit tilsim olarak, sıklıkla kullanmasıdır. En azından söz konusu makalede Eliot için bu, tam da klasiğin tanımı ile e anlamıdır: "Benim 'klasik' teriminden kastımın en iyi tanımını verecek bir kelime üzerinde karara varacaksak, o kelime *olgunluk*-tur" (Eliot 1975, 116). Aynı paragraf içinde "olgun" (sıfat ve fiil olarak) ve "olgunluk" kelimelerini toplamda 23 kere kullanır: Ona göre her şey kesinlikle olgunlukla ilgilidir. Eliot'ın makalesi 1944 yılında yazılmıştı. O sene Eliot 56 yaşındaydı ve belki de bu nedenle olgunluk ona bu kadar çekici gelmişti. Elbette dört yıl süren dünya savaşının Eliot'ın bu düşüncesi üzerinde etkisi olması da pek mümkündü zira çok sayıda genç savaşta hayatını kaybettiği için olgunluk rağbet görüyordu. Her hâlükârda bir eleştirmenin "olgunluk" kavramına değer atfedileceğine dair duyduğu büyük güveni görmek, yirmi birinci yüzyılda garip gelebilir. Genellemek gerekirse, "olgun" kelimesi, değerle ilgili olarak, eleştirel kelime haznesinin bir parçası değildir artık. Eliot'ın söz konusu kelimeyi kullanmasında şimdi bizim en çok gözümüze çarpan nokta, o kelime ile demek istediğini makalenin hiçbir yerinde söylememesi ve kelimeyi söylediğinde ise kastettiğinin aslında edebi metnin "olgun"luğu oluşudur. Hepimiz bir  eftalinin olgun olup olmadığını anlayabiliriz fakat olgun bir şairi olgunla mamı  bir  airden ayırabilir miyiz? Ne yapabiliriz, şeftali misali onu sıkır mıyız? Shelley'nin *Adonais*'i olgun mu? Adonais, Pope'un *Essay on Man* [*Insan  zerine Bir Deneme*], Spenser'in *Epithalamion* [*Düğün Kaside*] ya da Eliot'ın *The Waste Land* [* orak ülke*] eserlerinden daha az veya daha mı çok olgun? Olgunluk hâlâ daha bir değer olarak görülüyor mu? Eleştirel bir terim olarak "olgun" kelimesi neredeyse g l n  hâle gelmiştir. Yine de Eliot için bu terim, "klasik" ve edebi değer kavramlarını keşfetme çalışmaları açısından hayati önemdedir. Tüm bunlar Eliot'ın terminolojisinde budalalık yaptığı ya da sorumsuz davrandığı anlamına gelmemeli. Aksine, eleştirel dağarcıkların her zaman ve her durumda geçirgen, değişken, tartışmalı olmaya devam ederken, zaman içinde değiştiğine örnek oluşturmuştur. On sekizinci yüzyılda değerin dağarcığında

orantı, olasılık ve uygunluk fikirleri vardı; Romantikler süblime, hayal gücü ve özgünlüğün sözlüğünü geliştirdi. Günümüze daha yakın olan Yeni Eleştirmenler şiirde karmaşıklık, paradoks, ironi ile gerilime değer verirken post-modern eleştirmenler ayrışma, parçalanma, çokdillilik, çıkmaz, merkezsizleşmeye değer biçtiler.

Eleştirel sözcük dağarcığında meydana gelen değişikliklerin yanı sıra, edebi anıtların nasıl algılandığı ve değerlendirildiği de değişiklik gösterir. Bunun en bariz örneği Shakespeare'in bizzat aldığı tepkidir. Jonson ve Milton şairin 1616'daki ölümünden kısa bir süre sonra Shakespeare'in edebi kanonda kendine bir yer bulduğunu açıkladı fakat aslında itibarı onların öngörüsünden çok daha yavaş ve zahmetli bir şekilde arttı. Aslında on sekizinci yüzyılın büyük bir kısmında onun eserleri muhteşem ama kusurlu olmakla eleştirildi: Öğrenmenin değil, "doğanın" şairi olarak görüldü; nazım sanatı ve söyleyişi, bitmek bilmeyen söz oyunları, hikâyenin konusu ve karakterlerini ele alış biçimi, anlatılarının olasılıksızlığı, zaman ve mekân uyumuna uymaması ve benzer nedenlerden ötürü suçlandı (Vickers 1981, 1-86'ya bakın). Ne zaman ki on sekizinci yüzyılın sonlarına gelindi, Shakespeare'in katışıksız ve muhtemelen eleştirilmeyen anıtsal ve zamansız deha olduğu düşüncesi olağan bir hâle geldi. Doğrusu, Shakespeare'in oyunları on sekizinci yüzyılda ve hatta on dokuzuncu yüzyılın başlarında, kusurlarının törpülenmesi ve çağın beğenilerine uyması için düzenli olarak yeniden kaleme alındı. Bu sayede sonu fazla kasvetli bulunduğu için *King Lear* [Kral Lear] on sekizinci yüzyılda özgün şekli ile İngiltere'de hiçbir zaman sahnelenememişken daha mutlu ve uygun bir final 1681 yılında Nahum Tate tarafından yazılmış ve standart oyun metni hâline gelmiştir. Günümüzde Shakespeare'in algılanması ve değerlendirilmesi; eserlerinin süblime hatta kutsal olarak görüldüğü Romantik anlayışa derinlemesine borçludur. Bu Shakespeare anlayışı aynı zamanda Terence Hawkes, Jonathan Dollimore, Joel Fineman, Catherine Belsey, John Drakakis, Margreta de Grazia gibi eleştirmenlerin çalışmalarında radikal bir gizemsizleştirme ve yapısöküm aşamalarına maruz kalmıştır.

Son yıllarda edebi kanonun oluşturulmasına büyük önem verildi. Eleştirmenler özellikle kanonun eğitim, sınıf, ekonomi, ırk, etnik köken, sömürgeleştirme, cinsel ve cinsiyet farkı ile benzeri sorun-

larla nasıl ilişkili olduğunu araştırdılar. Bu da hem kanonun hem de kanon değerlendirmesinin nasıl yapıldığının geniş kapsamlı bir yeniden değerlendirilmesine neden oldu. Edebi değerin dokunulmaz bir öz olduğu anlayışı parçalara ayrıldı. Estetiğin görünüşte kişilik dışı ve özerk dünyasını algılayışımız, geri dönülemez bir şekilde karmaşıklaştı. Bireysel yargılarımızın sosyal, siyasal ve geleneksel kısıtlamalara maruz kaldığının ve kanonun uydurma olduğunun farkına hiç olmadığımız kadar iyi varmamız sağlandı. Bu nedenle son yıllarda eleştirmenler enerjilerini, eserleri görmezden gelinen kadın yazarları ya da farklı ırklardan ve geçmişlerden gelen yazarları keşfetmeye veya yeniden keşfetmeye adanmışlar.

Kadın yazarlar meselesine gelirsek, edebi eleştiri kurumunun ataerkil ortamı genel olarak kadının yazma eylemini gizlemeye ya da ötekileştirmeye meyilli olduğu için Austen, Brontës, Woolf, Plath gibi birkaç değerli istisna haricinde bu yazarların açık biçimde göz ardı edilir söylenir çoğu kez. Gilbert ve Gubar'ın *Norton Anthology of Literature by Women* (1985), Roger Lonsdale'ın *Eighteenth-Century Women Poets* (1989), Andrew Ashfield'ın *Romantic Women Poets* (1995, 1998) ve Angela Leighton ile Margaret Reynolds'un *Victorian Women Poets: An Anthology* (1995) gibi antolojilerin yayınlanması, akademideki ve ötesindeki kanonun şeklini değiştirdi. Daha genel olarak, Elaine Showalter'ın "jino-eleştiri" olarak adlandırdığı eleştiri türü ve Virago ile Women's Press gibi yayın kuruluşları, unutulmuş ve asla kabul görmemiş çok sayıda yazarı yeniden keşfederek edebiyat tarihimizin haritasını değiştirirken eleştirmenler de yazılarını yeniden düzenlemenin yanı sıra, yeni değerlendirmelerinin eleştirisi, bibliyografisi ve biyografi çalışmalarına büyük enerji harcadılar.

Bu tür yeniden değerlendirme ve keşifler bizi edebi değer ve eleştirel değerlendirmeye dair zor olduğu kadar karmaşık bir soru silsilesiyle karşı karşıya getirir. Edebi değer ebedi ve değişmez midir yoksa okurlar ve eleştiri kurumlarına bağlı ve bağımlı mıdır? "İhmal edilmiş" yazarları keşfettiğimizde yeni ve özel kanonlar mı kuruyoruz yoksa tüm bu "kanon" ve kutsama fikri üzerine yeni baştan mı düşünüyoruz? Edebi değer diye bir şey mevcut mudur? Mevcutsa, nasıl tarif edilir ve tanımlanır? Steven Connor'ın sorduğu gibi, değerin "zorunluluğu" ve "gerekliliği" var mıdır (Connor 1992, 8)?

Kanonun yakın zamanlarda yeniden düşünülmesi, ona dahil olacak metinlerin yeniden değerlendirilmesini ve bizzat kanon fikrinin yeniden düşünülmesini içerir. Bu gibi yeniden değerlendirmelere meydan okumamak hayli zordur. Harold Bloom'a ait *Batı Kanonu* (1994), yazarının bakış açısından modern eleştirel ortodoksisine karşı yapılan en inatçı, provokatif karşı çıkışlardan biridir. Bloom'un "tek hedefi", "kırgınlar ekolü" olarak nitelendirdiği yazarların siyasallaştırılmasına karşı "şiir sanatını olabildiğince bütün ve saf olarak korumaktır". Bloom'un kırgınlar ekolü; edebi eleştiri kurumunun kadınlar, Afrikalı-Karayıplılar, Hispanikler, geyler ya da çalışan sınıflar gibi ötekileştirilmiş yazarlara ait eserler pahasına, "ölmüş beyaz erkeklerin" eserlerine değer biçtiğini savunan eleştirmenler tarafından tipik bir örnek olarak gösterilmiştir (Bloom 1994, 18). Geleneksel kanonun yücelttiği çoğu zaman ırkçı, hetero-cinsiyetçi, ataerkil, sömürgeci ve elitist olan erkeğin Batı ve düzen figürü değerlerinin ideolojik savunması görevini üstlenmesi nedeniyle, bu "kırgın" eleştirmenlere göre eleştiri işi sosyal ve siyasal tenkit işinden ayrılamaz. Tam aksine Bloom ise edebiyatın, bu işin antisosyal gövdesi olduğunu ve öyle olmaya devam etmesi gerektiğini savunur. Onun bakış açısından, edebi metinler (hatta) siyasal ve sosyal gelişmenin *aksine* çalışırlar: Aslında Bloom'a göre, büyük yazarlar "tüm değerlerin yıkıcılarıdır" "Sosyal, siyasal ya da kişisel ahlaki değerlerimizi oluşturmak amacıyla onların çalışmalarını okumak, bizi sadece 'bencilliğin ve sömürünün canavarları' hâline getirir" (29). Bloom kanonun elitist ve ayrımcı özelliklerinden başka hiçbir şey olmadığını düşünür. Dolayısıyla kendi kitabı da ayrıca elitisttir. Bloom, Batı Kanonu'nu meydana getirdiğine inandığı 3000 kitap ve yazarı listeledikten sonra bu rakamı, kitabını da adayacağı 26 kitaba/yazara indirmiştir. Fakat son tahlilde, Bloom'un kanonu, geri kalan herkesin onun eserlerine göre değerlendirileceği tek bir yazara indirgenir. Bu yazarın William Shakespeare olduğunu duymak hiçbirimizi şaşırtmayacaktır. Batı kanonu hakkındaki tartışması da nihayetinde Shakespeare'in benzersiz dehasına dayanır:

Shakespeare'in yüceliği eminim ki Kırgınlık Ekol'nün sonunda çarpıp batacağı kayadır. Nasıl hem öyle hem böyle olabilirler? Eğer Shakespeare'in Kanon'un merkezinde olması keyfi bir durumsa o zaman egemen toplumsal sınıfın bu keyfi rol için mesela Ben Jonson'ı değil de neden

Shakespeare'i seçtiğini göstermeleri gerekir. Ya da eğer egemen sınıf değil de tarih Shakespeare'e bu payeyi vermişse, Shakespeare'de güçlü Demiurgos'u, ekonomik ve sosyal tarihi bu kadar etkisi altına alacak ne vardı? Belli ki bu türden bir soruşturma fantastik sınırına doğru gitmeye başlar; Shakespeare ile herhangi bir yazar arasında, bu ister Chaucer, ister Tolstoy ya da kim olursa olsun *niteliksel* bir fark olduğunu, bir tür farkı olduğunu kabul etmek ne kadar da kolay olurdu. Özgünlük, kırgınlığın kabul edemeyeceği büyük bir skandaldır ve Shakespeare karşılaşılabileceğimiz en özgün yazar olmaya devam eder. (Bloom 1994, 25)

[Çeviri: Çiğdem Pala Mull]

Bloom zorlamaya devam eder. Shakespeare'e biçilen değer in sekizinci yüzyıldan günümüze bariz biçimde devam etmesi aslında eserlerinin eşsiz biçimde özgün ve biricik bir fenomen olarak değerlendirilmesini doğrularken, onun eserlerini okuduğumuz anlarda orijinal, emsalsiz ve “zamansız” bir nesneyle karşılaştığımızı dair içgüdüsel hissimiz bunu onaylar. Shakespeare'i okurken diğer yazarlara, hatta diğer “kanonsal” yazarlara kıyasla onun eserlerinin tartışmasız daha zengin, karmaşık, bitmek tükenmez biçimde verimli olduğuna ilişkin sezgimizi ve sezgisel hislerimizi kandırmak zordur.

Fakat yine de velev ki... Hâlâ zihnimizi kurcalayan şüphelerimiz olabilir. “Sezgimizin” ta kendisinin öğrenilmiş bir tepki, Shakespeare'in dehasıyla ilgili bizzat “içgüdüsel” hissimizin de eğitimimizin bir sonucu olmadığını nasıl bilebiliriz? Shakespeare takdirimizin sosyal şartlandırmanın bir etkisi olduğunu anlarsak, eserlerinin aslında bizim düşündüğümüz gibi ebedi nitelikleri olmadığını hissedebiliriz. Üstelik estetik değerlendirme hakkındaki yargısından ötürü Bloom'un Shakespeare'i nihai söz sahibi olarak “açıklaması” ve sunması, bu tür iddiaların sebebine dair hiçbir şey söylemez: Aslında Bloom'un “kırgınlar ekolüne” yönelttiği sorular kendi çalışmasına da sorulabilir zira Shakespeare'i *farklı, özgün* ve benzeri şekilde tanımlaması; ona muhaliflerin sunacağı “tarihten” ya da “sınıftan” daha güzel bir açıklama değildir. Bloom'un tanımları en nihayetinde, onun da kıvanç duyduğu üzere bir anıtlştırma hareketidir: Dili, Shakespeare ile mezarın materyalini kendi “kaya” metaforunda birleştirip onu ebedileştirirken “karşılaşılabileceğimiz en özgün yazar” yorumuyla tarihten soyutlaştırır. () zaman bu bölüme başladığımız soruya geri dönüyoruz: Yazarlarımızdan istediğimiz bu mudur? Anıtlar mı?

Harold Bloom'un derinden muhafazakâr, gerici, elitist konunun sosyalizmin anıtı Karl Marx'ın yazılarında onaylandığını görmek biraz ironik olabilir. Marx, sanat devam ettiği sürece hayatı değerdeki sorunun, sanatçıların kendi çağlarını nasıl etki altında bıraktığı ya da çağlarından nasıl etkilendiği değil; var kalıplarının tuhaf gerçeği olduğunu kabul eder:

aslında zor olan, Yunan sanatlarının ve epiğinin bazı sosyal gelişim biçimleriyle ilintili olduğunu anlamak değildir. Asıl zorluk; bize hâlâ sanatsal zevk vermeleri ve bir bakıma hem norm hem de ulaşılabilir bir model olarak görülmeleridir. (Marx 1973, 111; Guillory'den alıntı 1993, 322)

O hâlde açıklanmak üzere geriye kalan *budur*: İnsani ve sosyal adalet hakkındaki meşru kaygılarımız ne olursa olsun, edebi eserlerin üretim koşullarının ötesinde hâlâ bizimle kalma, bizi takip etme biçimleri. Bu bizimle kalma durumu ve edebi metnin takip eden tuhaf dayanıklılığı; meşgalelerimiz, arzularımız, önyargılarımız ve taahhütlerimiz değiştiği için bizim sürekli olarak ona dönmemize neden olur. Kafa karıştıran, büyüleyen ve Bloom'un kusurlu lâkin son derece verimli kanon savunmasında yanıtladığı şey ise edebiyatın garipliği ve tekinsiz *gücüdür*. Bloom, Shakespeare için yaptığı “mezarsız bir anıt” (anıtlaştırma ve anti-anıtlaştırma safhası) nitelendirmesini Jonson ile paylaşır. Bu da böylesi jestlerin; şahıslarını onurlandırmak gayesiyle okuma anıtı diktiğimiz zaman şairleri defnettiğimizi ve bizi onlara tekrar tekrar götüren tekinsiz, huzur bozucu gücü üzerimizden çekmediklerini düşündüren duygumuzun karar verilemez doğasıdır.

İlave Okuma

Son birkaç yılda sözde “kanon savaşları” hakkında genellikle son derece tartışmalı birçok çalışmanın yayınlanması bile, önemli kurumsal ve pedagojik desteklerin kanonların oluşturulmasında ve kabul edilmesinde yer aldığının bir kanıtıdır. Barbara Herrnstein Smith'in *Contingencies of Value* (1988) isimli kitabı pragmatik edebi değer ve kanon algısının inandırıcı bir önermesini sunar. John Guillory'ye ait *Cultural Capital* (1993), “sosyal yargı pratiğinin kaçınılmazlığı” ile estetik ve ekonomik “değerin” ayrılmazlığı hakkında çokça tartışılan bir polemiktir. Guillory, edebi ve diğer tür-

deki eserlerin değeri hakkındaki kararlarda saklı sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal meselelerin önemli bir açıklamasını sunan *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* [Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi, 1984] adlı eserin sahibi, Fransız sosyalist Pierre Bourdieu'nun çalışmalarından etkilenmiştir. Henry Louis Gates imzalı *Loose Canons* (1992), ırk ve etnik farklılık başta olmak üzere bu bölümde dile getirilen konuları işler. Sömürgecilik sonrası dönem ve kanon hakkında yazılar okumak isterseniz John Thieme'ye ait *Postcolonial Con-text'e* (2001) bakabilirsiniz. İngiliz kanonun ortaya çıkışıyla ilgili çalışmalar için Kramnick'in *Making the English Canon* (1998) ve Ross'un *The Making of the English Literary Canon* (1998) isimli eserlerini öneririz. Shakespeare'in azizleştirilmesi hakkındaki çalışmalara Michael Dobson'un *The Making of the National Poet* (1992) ve Gary Taylor'ın *Reinventing Shakespeare* (1990) adlı kitaplarında rastlayabilirsiniz. Yirminci yüzyıl İngiliz eleştiri geleneğinde belki de en etkileyici ve önyargılı çalışma; *The Great Tradition*'da (1948) mutluluk ve coşkuyla, edebiyatın geniş kapsamlı alanlarını (Laurence Sterne gibi bir yazar önemsiz bir dipnota düşürülmüştür) reddeden ve roman geleneğini sadece dört yazara indirgemeye çalışan F.R. Leavis'a ait çalışmadır: *Kanaat* retoriği ve kanon oluşumundaki düşünce ürünü olmayan önyargının içyüzünü anlamak için okunabilecek eğlenceli ve aydınlatıcı bir kitaptır.

7 Anlatı

Hikâyeler her yerdedir: Filmler, durum komedileri, karikatürler, reklamlar, şiirler, gazete makaleleri, romanlar, bilgisayar oyunları ve web siteleri. Hepimiz her gün hikâyelerden yararlanırsınız, hayatlarımızı hikâyeler; rüyalarımızda ya da dışçı kliniğinde olanlar hakkındaki hikâyeler, nasıl âşık olduğumuz veya evrenin kökenleri hakkındaki hikâyeler, harp ve sulh hakkında hikâyeler, ölüleri anmak için başvurduğumuz hikâyeler ve kim olduğumuzu bulmamıza dair hikâyeler şekillendirir. Bu bölümde aşağıdaki önermeler etrafında odaklanacağız:

1. Hikâyeler her yerdedir.
2. Sadece biz hikâyeleri anlatmayız; hikâyeler de bizi anlatır: Hikâyeler her yerdeyse, o hâlde bizler de hikâyelerin içindeyiz.

3. Hikâye anlatımı her zaman kudret ve otorite, varlık, hâkimiyet sorularıyla ilgilidir.
4. Hikâyeler çoğuldur: Daima bir hikâyeden fazlası vardır.
5. Hikâyelerde mutlaka kendileri hakkında anlatacakları bir şey saklıdır: Özdüşünümsel ve üstkurmaca boyutları muhakkak vardır.

Âşık olmakla ilgili kendimize hikâyeler anlatmamız da âşık olmaya dahildir, der Roland Barthes. Bu bağlamda da “kitle kültürünün, arzuları göstermenin aracı olan bir makine” olduğunu anlatır (Barthes 1990c, 136). Anlaşmazlıklar, münakaşalar, hatta savaşlar bile mesela bir kara parçası üzerindeki haklara dair çelişen hikâyelerin neticesidir çoğunlukla: Hem Birinci Körfez Savaşı’nın (1991) hem de İkinci Körfez Savaşı’nın (2003-) esas nedeni petrol olabilir fakat savaşa girmenin teknik gerekçesi, ilkinde Kuveyt’in belli bir parçasının kime ait olduğu ya da olması gerektiği, ikincisinde ise Kitle İmha Silahlarının varlığı veya olmaması hakkındaki hikâyeyi başlatmıştır. Akademik, “objektif” ya da “bilimsel” kuramlar; hikâyeler olarak yapılandırılır. Tarihçi Hayden White, tarihin belirli bir anlatı türünde yazıldığını ve tarihçinin görevinin “(...) olayları makul olay yapısı” ile bağdaştırmak olduğunu vurgular (White 1987, 92). Bilim hikâyelerden ibarettir: Astronomi evrenin başlangıcını anlatmaya çabalar; jeoloji dağların ve ovaların, nehirlerin, vadilerin ve göllerin oluşum hikâyesini anlatmaya çalışır ve Rudyard Kipling’in *Just So Stories*’i gibi evrimsel psikoloji de şu an olduğumuz kişi hâline nasıl geldiğimizin hikâyesini anlatmaya niyetlidir. Uzun yüzyıllardan beri milyonlarca insan; İsa, Buda ya da peygamber Muhammed’in yaşamları hakkında anlatılan hikâyeler sayesinde dünyadaki yerlerini, hayatlarının anlamını ve politikanın, etiğin, adaletin doğasını anlamaya başladılar. Sınıf mücadelesi ve köylü toplumundan proletarya diktatörlüğüne özgürleştirme anlatımının son 150 yılda derin bir tesiri olmuştur. Yirminci yüzyılda Sigmund Freud, çocukluk doğası ile ilgili yeni ve skandal yaratan bir hikâye oluşturdu. Hristiyanlık, Budizm, İslamiyet, Marksizm ve psikanalizin hikâyeler içerdiğini söylemek onların tamamıyla kurgu olduğunu iddia etmek anlamına gelmez. Daha ziyade, hayatın; hayatının stratejileri ve etkileri ile bağlantılı olmayan birkaç yönünün olduğu gerçeğini dile getirmektir.

En sade şekilde tanımlamak gerekirse; anlatı başlangıç, gelişme ve son olmak üzere belirli bir sırada meydana gelen olaylar serisidir. James Joyce'un *Dubliners* [*Dublinliler*, 1914] adlı kitabındaki kısa hikâyesi "The Dead" ["Ölümler"], bu tanımları biraz daha aydınlatılabilir. Kısa özetini geçmek gerekirse, hikâye Gabriel ve karısı Gretta'nın bir partiye gelmesiyle başlar, partide yaşananları anlatır ve çift otel odalarında uyuyakaldıklarında biter. Burada asıl önemli olan, yaşananların zamana bağlı sıralamasıdır. Mesela lirik şiirlerin; zamansal olarak sıralanmış olay dizisini ifade edebileceği ya da betimleyebileceği genellikle düşünülmez. Lirik şiirler aslında olayların bu tür bir betimlemesinin olmamasıyla da tanımlanırlar zira lirik şiirler tipik olarak şimdiki zaman kipini kullanırken düşünme ya da konuşma hâlindeki anlatıcının hissedilen varlığından yararlanır. Percy Bysshe Shelley imzalı "To a Sky-Lark" (1820) hiçbir olayı hikâye etmez, sadece şairin hem tasvir etmeye hem de bir şekilde taklit etmeye çalıştığı kuşun "kasıtsız sanatı" duygusunun coşkuluğundan ibarettir. Benzer şekilde, Seamus Heaney'in *North* [*Kuzey*, 1975] adlı kitabındaki "bataklık şiirleri"; kurban olmanın, feda edilmenin ve kefaretin gömülü anlatılarını kazıp çıkarırken bu şiirlerin lirik üslubu da şairin şimdi gördüklerine tepki verdiği hissini uyandırır. Anlatı hâlbuki, zamanla bağlantılı olaylar ya da eylemler dizisini ön plana çekmesiyle nitelendirilir. "The Dead" [Ölümler] kitabının sonunda yaşananları, daha önce yaşananlar belirler. Olaylar Joyce'un hikâyesinde aşağı yukarı kronolojik hikâye edilir; anlatılanın sırası, anlatılmış olanı takip eder: İlk önce Gabriel ve Gretta'nın teşrifinden haberdar oluruz, sonra partiden, en son da otele döndüklerinde olanlardan. Fakat anlatıbilimci Gérard Genette'in kronolojik hata olarak adlandırdığı geriye dönüşler, ileriye yolculuklar (ya da prolepsis), olayların ağır çekimi ve hızlı çekimi ile doğrusal zamanlı sekanslardaki diğer bozulmalar gibi durumlar anlatılarda sürekli meydana gelir (Genette 1986). Misal, Virginia Woolf'un "The Mark on the Wall" ["Duvardaki İz", 1921] adlı hikâyesine benzer metinler, zamansal diziliş algımızı yerinden oynatır. Hikâye şöyle başlar: "Sanırım bu senenin ocak ortalarıydı" (Woolf 1982, 41). Bu açılış cümlesi olayların çok sayıda aya yayıldığını anlatır fakat hikâyenin sonuna geldiğimizde; onun aslında yalnızca birkaç dakika, bilemedin birkaç saat boyunca anlatıcının dalgın bilinci ile ilgili olduğu duygusuna kapılırız. Bu ve diğer pek

çok kronolojik sıra bozulmalarına rağmen yine de Woolf'un metni, bizim anlatı dizilişi *beklentimizden* faydalanabildiği kadar okunabilir. Aslında bu bozulmalar, doğrusal kronolojik dizilişin arka planına aykırı olarak algılanabilir.

Zaman, o hâlde, anlatı için elzemdir. Yine de romancı E.M. Forster'in *Aspects of the Novel* [*Roman Sanatı*, 1927] adlı kitabında ifade ettiği üzere, hikâyenin tamamı olayların zamansal dizilişi değildir. Forster "Kral öldü, arkasından kraliçe öldü" demek ile "Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü" anlatımı arasındaki anmaya değer ayrıma dikkat çeker. (Forster 1976, 87). İlk "anlatıya" zamanla ilgili iki olayın dahil olduğunu; ikincinin ise başka bir "bağlantının", çok önemli bir nedensellik ögesini içerdiğini iddia eder. Birincisi yalnızca iki olayı listelerken, ikincisi bu iki olayın birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu göstererek bir anlatı örgüsü sunar. Bir olay ile diğeri arasındaki mantıksal ya da nedensel bağlantı, tüm anlatıların temel boyutunu oluşturur. Bunun en iyi örneklerinden biri dedektif hikâyeleridir. Bu hikâyeler, her şeyden önce bizim bağlantı beklentimize ve arzumıza bel bağlar. Bu tür hikâyeler suçlunun kim olduğunun açıklanmasına kadar son derece karmaşık olay örgüleri, neden-sonuç mantığıyla karar verilen ve tespit edilen olay örgüleri oluştururlar.

Anlatının başlangıç-gelişme-sonuç dizilişi ayrıca teleolojik ilerlemeye de vurgu yapabilir, *son* (Yunancada *telos*) da varılacak noktadır. Lirik bir şiirin tutarlı olmasını tek başına o şiirin sonu sağlamaz: Son, genel olarak her düğümün çözüldüğü nokta değildir. Aksine, elimizden bırakamadığımız hikâyelere ve sonunda olabilecekleri görmek için tutkuyla okuduğumuz romanlara güzel deriz çoğunlukla. Anlatı kuramcısı Peter Brooks, okurların arzularının hangi durumlarda eserin sonuna yöneldiğini ve anlatıların hangi durumlarda sona yönelik ya da sondan ayrılan bir seri olarak yapıldığını araştırmıştır:

Anlatı manasına sahip olduklarında, edebiyatta ve dolayısıyla da hayatta yaşanan şimdiki anları okuyabiliriz. Bu anları, onlara geçmişe yönelik hikâye konusunun dizilişini ve önemini kazandıran bu sonları yapılandırma gücüne haiz olduğu inancıyla okuruz. (Brooks 1984, 94) s

Brooks benzer şekilde hikâyeyi neticelendirmenin veya bağlamanın, konudan ayrılma paradoksuyla mümkün olduğu [para-

doksal] durumları ayrıntılı bir şekilde izah eder. Mesela ona göre bir romanı, filmi ya da oyunu ana konudan çok sık ayrıldığı için sinir bozucu bulurken, neticeyi geciktiren gerilim bizi memnun eder. “Gerilim” filmleri, heyecan dolu filmler ve benzerleri bizim gecikmeden aldığımız bu garip mazoşist hazdan yararlanır. Aslında güzel bir hikâyenin paradoksal albenilerinden birinin, çoğunlukla bir yandan sonuca doğru ilerlerken, diğer yandan geciktirmeyi dengelemesi olduğu düşünülür.

Peki, çok arzuladığımız bu son nedir? (İlerleyen sayfalarda, 34. Bölümde daha fazla ayrıntı bulabilirsiniz.) Brooks ve diğerlerine göre anlatılar; denge ya da durağanlık hâline yola çıkarak, istikrarın bozulması aşamasından geçip en sondaki denge hâline geri gelir. Anlatının sonu, yani denge hâli ise suçlu bulunduğu, âşıklar evlendiklerinde ya da trajik kahraman öldüğünde ortaya çıkar. Ayrıca bu son, tipik olarak gerçeklerin ortaya çıktığı ve anlaşıldığı noktadır. Bu sonların açıkça gösterdiği dengenin bir parçası ise okurun öğrenme arzusu anlamına gelen epistemofili memnuniyetidir (Yunanca bilgi anlamındaki *episteme* ve sevgi anlamındaki *philia*’dan türetilmiştir). Ve sondaki keşfe ilişkin yapılan geleneksel vurgu nedeniyle sonlar, bilhassa titizlikle belirlenmiş noktalar olur çoğunlukla: Metinde ortaya çıkan soruların yanıtlarını sonda bulmayı bekleriz. Woolf’un “Duvardaki İz” eserine benzer modern anlatılarda ise bu yanıtlar saklanır yahut ironik biçimde ele alınır. Woolf’un hikâyesinin sonu paradoksaldır, yani hikâye yola çıktığı soruyu, “duvardaki iz nedir?” sorusunu çözümler ve bunun sümüksüklük olduğunu anlatır. Fakat sorunun bu “yanıtı”, kafa karışıklığını ortadan kaldıran ve merakımızı gideren geleneksel ve gerçekçi sonların parodisi şeklindedir. Yani, iz sümüksüklüğe ait olsa ne olur? Duvardaki izin sümüksüklük olduğunu söylemek çıkmaza; anlatıda aşılamaz bir ana ya da noktaya, yorumlayıcı derinliğe bir örnektir. Woolf’un hikâyesinin ne ile alakalı olduğunu sorarsak, hikâye olarak kendisi ile alakalı olduğunu fark ederiz. Hikâyenin sonu her şeyi anlatır, bize “yanıtı” verir ama hiçbir şeyi anlatmaz: Hikâyeyi bu “yanıtı” almak için okumayız. Epistemofilimiz kesinlikle saptırılmıştır.

Anlatı kuramındaki en temel ayrımlardan biri “hikâye” ve “söylem” arasındadır. Jonathan Culler’in da söylediği gibi anlatıbilimin temel öncülü, anlatının çift yapısının olmasıdır: Anlatılanın (hikâye)

düzeyi ve anlatımın (söylem) düzeyi (Culler 1981). Bu düzeylere farklı kuramcılar farklı adlar vermiştir, mesela Rus şekilciler buna *fabula* ve *sjuzhet*; Fransızlar da *récit* (veya *histoire*) ya da *discours* demiştir ve örnekler çoğaltılabilir. Bu manada “hikâye”, anlatıcının meydana geldiğine inanmamızı istediği olayları ya da eylemleri ve açıkça veya üstü kapalı olarak *yansıtılan* olayları içinde barındırır. Öte yandan “söylem” ise, bu olayların nasıl hikâye edildiğini, nasıl anlatıldığını, *anlatımın* düzenini içerir. Elbette bu iki düzey birbirinden hiçbir zaman tamamen ayrılamaz, çok sayıda anlatı kuramı bu düzeylerin birbiri ile nasıl etkileşimde olduğunu tarif etmeyi amaçlamıştır. Bu sebeple örneğin Charlotte Brontë’nin *Jane Eyre* ve Joyce’un “The Dead” [“Ölüler”] eserleri, anlatıdaki olayları iyi ya da kötü meydana gelmeleri gereken sırayla anlatır. Emily Brontë’nin *Wuthering Heights* [Uğultulu Tepeler] ve Woolf’un *The Mark on the Wall* [Duvardaki İz] kitapları ise tam aksine zaman içinde ileri ve geri gider; karmaşık ve cesaret kırıcı bir şekilde anlatma düzeyinden anlatılmışın düzeyine geçişler yapar. Çok sayıda modern ve postmodern metin bu iki düzey arasındaki ilişkiyi deneyerek anlatıların işleyişine dair fikirlerimizi bozmayı ya da yabancılaştırmayı amaçlar. Mesela, Robert Coover’ın *Pricksongs and Descants* (1969) eserindeki “The Babysitter” [“Bebek Bakıcıları”] isimli kısa hikâye gibi bir metin; aynı gece yaşanan olaylara ilişkin birbirinden biraz farklı rivayetleri, farklı bakış açılarından gösterir. Bu rivayetler ve rivayetler arasında oluşan çelişkiler ile düzen bozuklukları, nihayetinde o gece yaşanan olayların doğru gelişimini ya da sıralanışını ayırt etmenin imkânsız olmasına neden olur. Alain Robbe-Grillet’in *The Voyeur* [Röntgenci, 1955] ve *Jealousy* [Kıskançlık, 1957] romanları da “aynı” olayları tekrar tekrar fakat bu sefer “aynı” anlatıcı bakış açısından hikâye eder. Ancak her anlatım hemen göze çarpmayan biçimde farklı olduğundan; olayların gerçek anlatısından herhangi birine dair sahip olduğumuz duygusuna izin vermez. Bu tür metinleri yalnızca istisna ya da sapma olarak okumaktan ziyade, herhangi bir anlatının çok türlü-lüğüne nasıl üstkurmaca olarak yansıdığı meselesine, farklı okuma yatkınlığı, ayrı anlatı bakış açıları, değişen yer ve zaman duygusuna odaklanabiliriz.

Bu zamana kadar anlatı hakkında söylediğimiz her şey, anlatının doğrusallık anlayışı ile ilgiliydi: Anlatıda zaman içinde ve

nedensel olarak birbirine bağlantılı doğrusal eylem dizileri vardır. Bu doğrusallığa ek olarak; anlatıcı ile dinleyici ya da okur arasındaki ilişki diyebileceğimiz bir başka önemli boyutu hesaba katabiliriz. Aslında Barbara Herrnstein Smith, olaylar dizisi fikrine başvurmak yerine, anlatı anlayışımızı “birilerinin meydana gelen bir şeyleri başkalarına anlatması” olarak temellendirmemiz gerektiğini söylemiştir (Smith 1981, 228). Bu önerinin önemi, odağımızı olayların veya eylemlerin kendisinden, yazar ya da anlatıcı ile okur ya da dinleyici arasındaki ilişkiye çevirmesinden gelir. Jonathan Culler’ın açıkladığı gibi, “Bir hikâye anlatmak, belirli bir otorite iddia etmektir, bu otoriteyi de dinleyici bahşeder” (Culler 1997, 89). Anlatı kuramındaki çoğu çalışmada farklı anlatıcı tiplerini (birinci şahıs ya da üçüncü şahıs, nesnel ya da öznel, güvenilir ya da güvenilmez, sözde “âlim” olan ya da olmayan anlatıcının yanı sıra anlatıcının “bakış açısı” ve “sesi” ile ilgili ve benzer sorular) ayırt etme çabası vardır. Bir metni kavrayışımız, karakteri nasıl algıladığımız, hikâyeyi anlatan figürün güvenilirliği ve nesnellığının istilasından altındadır. Dahası, anlatısal bakış açısı ile ima edilen yazarın bakış açısı arasındaki farkı ayırt etmek genellikle çok önemlidir, özellikle de ironik metinlerde bu fark daha da önem kazanır. Jonathan Swift’in “A Modest Proposal” [“Alçakgönüllü Bir Öneri”, 1729] adlı denemesi genelde anlatı olarak görülmesine de anlatısal ironilerin en klasik örneklerinden birini oluşturur. Bu makalede anlatıcı, İrlanda’daki yoksulluk ve açlık sorununu çözmenin ve fakir çocukların ailelerine yük olmalarını engellemenin yolu olarak; bu çocukların zenginlere yiyecek olarak satılması önerisini yapar; bu “masum, ucuz, kolay ve istenileni veren” bir çözümdür (509). Anlatıcı bu önerisini ciddiyetle yapsa da, ister istemez oldukça farklı bakış açısına ve nedenlerine sahip olan, ayrıca İngiltere hükümetinin İrlanda’daki yoksulluk sorununa karşı tutumunun ahlak yoksunluğuna siyasal bir gönderme yapan “bir yazarın” ima edildiğini aklımıza getiririz. Metnin ironik gücünü kavrayışımız; anlatıcının ve ima edilen yazarın iki sesi ya da kişiliği arasındaki ayrımı gerekli kılar.

Anlatıcı ile dinleyici veya okur arasındaki ilişkiyi düşünmek, beraberinde güç ve mülkiyet sorularını da getirir. En meşhur hikâye anlatıcılarından biri, dokuzuncu-onuncu yüzyıllarda Orta Doğu’da doğan masalların bir toplaması olan *A Thousand and One Nights*

[*Binbir Gece Masalları*] eserindeki Şehrazat'tır. Bu klasik Arap anlatılarında Şehrazat kral tarafından ölüm cezasına çarptırılır fakat masal anlatarak idamını engellemeyi başarır. Masallarını anlatmayı tam da heyecanın dorukta olduğu noktada bırakarak idamını bir gün daha geciktirir çünkü kral masalın devamını dinlemek ister. *Binbir Gece Masalları*'nı anlatı kuramcıları için bu kadar ilgi çekici kılan ise güç yapılarını kullanmasıdır. "Hikâye anlatmak; gücünü kullanmak demektir" der Ross Chambers (Chambers 1984, 50). Chambers hikâye anlatımının sıklıkla, Şehrazat'ta olduğu gibi, bir "karşı gelme" eylemi, zayıfın güçlüye karşı kullandığı bir direnç eylemi olarak kullanıldığını söyler: "Anlatı durumunu istismar eden karşı gelme anlatısı; potansiyel olarak radikal yollarla başarı ve otoritenin sürdürülmesi sayesinde, anlatının esas yapısını değil, *diğerini* (varsa okur/dinleyici) *değiştirme* gücünü keşfeder" (Chambers 1991, 11). "The Dead" ["Ölüler"] eserindeki Gretta'nın ölü aşığı ile ilgili hikâyesinin gerekçelerine ve etkilerine bu gözle bakabiliriz: Joyce'un anlatısının sonu; Gretta'nın aşk hikâyesini anlatmasından sonra Gabriel'in karısına karşı duyduğu egoistik, baskıcı ve hatta zorba arzusunun yayılması yönünden ele alınabilir. Ataerkil toplumda, bir kocanın karısının bedeni üzerinde sahip olduğu haklarıyla ilgili ısrarına maruz kalan Gretta, kocasına bir hikâye anlatarak onun istenmeyen ilgisini başka yere kaydırır. Gabriel'in arzusunun şiddeti "kadının tuhaf hâlini değiştirebilme (...) kalbinin derinliklerinden geçenleri ona anlatma, bedenine sıkıca sarılma, ona hükmetme" isteğine göre ifade edilir (248). Gretta'nın anlatısının ortasında Gabriel; karısının hikâyesindeki aşığın aksine "kendi kaba saba şehvetini idealleştiren gülünç bir adam", "acınası ve budala biri" olarak görür kendisini (251). Anlatının sonuna gelindiğinde Gabriel'in duyduğu tüm o şehvet, tutku, kızgınlık, hâkimiyet isteği ve arzu yok olur: "Gabriel karısının elini kararsız bir şekilde biraz daha tuttu, onun yasına mani olmaktan utanarak elini nazıkçe bıraktı ve usulca pencerenin yanına gitti" (253). Gabriel'in kendisi ve Gretta'nın ölü aşığı hakkındaki hikâyelerinin çatışması, güç ilişkilerinin altüst edilmesine neden olur. Bu açıdan, tıpkı "The Mark on the Wall" ["Duvardaki İz"] ya da Coover ve Robbe-Grillet'in hikâyeleri gibi "Ölüler" de özdüşünümsel biçimde, "güç hikâyeleri" hakkındadır. Nasıl dominant ideoloji hâline geldiğiyle ilgili hikâyeleri, çoğunlukla domi-

nant ideoloji anlatabilir misal. Sovyet Birliği'nde önce Bolşevikler, daha sonra Stalin destekçileri tarih kitaplarını yazdılar. Günümüzün Çin devletinde Tiananmen Meydanı "katliamı" (Batı dünyasında böyle adlandırılır) hiçbir tarih kitabında yer almaz ve Ma Jian'ın yazdığı "*Beijing Coma*" [Pekin Koması, 2008] gibi bu katliamı anlatmaya çalışan edebi eserler, resmi olarak yasaktır. Aynı zamanda, "düşüncelerinin" iktidardaki Çin Komünist Partisi'nin mevcut doktrin ve politikalarının temelini oluşturmaya devam ettiği Başkan Mao, Çin'de "aşırılık" ve Batı'da zulüm olarak kabul edilen düşüncelerine rağmen halen ders kitaplarında son derece hayırsever ve zeki bir figür olarak gösterilir (<http://english.cpc.people.com.cn/66095/4471924.html>'e bakın).

Şehrazat ve Gretta'nın ortaya koydukları güç, özellikle *anlatı* gücüdür. Bu iki hikâye anlatıcısını hem ölümden hem de vahşi tutkudan kurtarabilecek tek şey hikâyelerinin güzel ve dikkatleri dağıtacak kadar ilgi çekici olmasını sağlamaktır. Tam aksine, verdiği dersler Sovyet Birliği istediği sürece öyle ya da böyle zorla kabul ettirileceği için, tarihin Stalinist versiyonunun inandırıcı olmasına gerek bile yoktu. Bu durumda *anlatı* gücü; güçsüz ve mülksüzleştirilmişlerin elinde kalan tek stratejiydi: O olmadan, seslerini duyuramayabilirlerdi. Hikâyelerin sosyal ve siyasal önemini Chinua Achebe'nin *Anthills of the Savannah* (1987) adlı romanındaki yaşlı adam etkili bir biçimde ifade eder: "Savaş davullarının sesi önemlidir; savaşın vahşi ilanının ta kendisi de önemlidir, sonrasında hikâye anlatmak da; her biri kendi başına önemlidir" (123-4). Ancak hikâye "emsaller arasındaki önderdir" diyerek devam eder adam:

"Hikâye refakatçimizdir; o olmadan gözlerimiz görmez. Kör adamın kendi refakatçisi var mıdır? Hayır, bizim de hikâyemiz yoktur; daha ziyade hikâye bize sahiptir ve bizi yönlendirir. Bizi öküzden ayıran odur; insanları komşularından ayıran yüzlerindeki işarettir o." (124)

Achebe'ye göre nasıl ki hikâyelere sahipsek ve onları anlatıyorsak, hikâyeler de bize sahiptir ve bizi anlatır.

Anlatı ile ilgili sayısız soru vardır ve bunlar pekâlâ edebiyat ile bağlantılı olarak değerlendirilebilir: Zamansallık, doğrusallık ve nedensellik, sözde âlimlik, bakış açısı, arzu ve güç. Fakat tüm bunların en önemlisi; büyüleyen ve rahatsız eden "anlatı-dışı" ya da

“anti-anlatı” unsurlar ile anlatı arasındaki ilişkidir. Tasvir, konudan sapma, gerilim, çıkmaz ve özdüşüm, zamansal ve nedensel düzensizlikler gibi hususlar, genellikle anlatının en zorlayıcı bölümleridir. Woolf’un “The Mark on the Wall” [Duvardaki İz] eserine benzer metinlerin aslında tasvirin dışında bir anlatısı ve anlatının doğası üzerinde aporetik yansımaları yoktur. Aynı şekilde, Joyce’un “The Dead” [Ölümler] adlı eseri Joyce’un diğer çalışmalarında “tezahür” olarak nitelendirdiği anlara, ifşa ya da aydınlanma anlarına, zamanın ve anlatının dışındaymış gibi görünen anlara büyük ölçüde bağlıdır. Partiden ayrılmak üzere olan Gabriel bir müzik parçasını dinleyen karısını izlerken gizem dolu bir aydınlanma anı meydana gelir. Ayakta durup şarkıyı dinleyen Gretta, Gabriel’in gözünde “zarafet ve gizem doludur (...) sanki bir gerçeğin simgesidir” (240). Şehrazat’ın anlatımı gibi Joyce’un hikâye anlatımı da ölümü uzaklaştırırken aynı zamanda ona sımsıkı sarılır. Otel penceresinin dışındaki dünyaya hikâyenin sonunda kar yağar, Gabriel bilinçsizliğe düşer, anlatı da kayıp giderken başka bir tezahür anı ve zaman, uzay, yaşam, kimlik, arzu ve anlatı dağılması yaşanır.

İlave Okuma

Wallace Martin’in *Recent Theories of Narrative*’i (1986), Shlomith Rimmon-Kenan’in *Narrative Fiction*’ı (2002) ve H. Porter Abbott’ın *The Cambridge Introduction to Narrative*’i (2002) anlatı kuramına son derece iyi ve net bir giriş yaparken, David Herman’ın (der.) *The Cambridge Companion to Narrative* (2007) eseri, konunun çeşitli boyutlarının anlaşılır ve yararlı bir seçkisidir. Herman, Manfred John ve Marie-Laure Ryan’ın derlediği *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*’yi bu alandaki kapsamlı bir araştırma olduğu, Gerald Prince imzalı *A Dictionary of Narratology* (2004) adlı çalışmayı ise başlıca kavramların kısa bir açıklaması olduğu için öneri listemize alıyoruz. J. Hillis Miller’in denemesi “Narrative” (1990), anlatıdaki sayısız paradoksun kısa ve kolay erişilebilir bir özetidir. Gérard Genette’nin *Narrative Discourse*’u (1986); anlatının yapısı üzerine etkileyici ve sistematik bir açıklama sağlar. Odağına anlatı bakış açısının sorularını alan bir başka modern klasik ise Dorrit Cohn’un *Transparent Minds* [Şeffaf Zihinler, 1978] başlıklı eleştirisidir. Peter Brooks’a ait *Reading for the Plot* (1984) adlı çalışma okur arzularının anlatı ile nasıl bağlantılı olduğunu

keşfedebileceğiniz, aynı yazarın *Body Work* (1993) adlı eseri ise anlatıda “epistemofili dürtüsü” ile ilgili bilgi bulacağınız başucu eserleridir. Anlatı kuramında feminist bakış açısının kısa fakat başarılı bir özetini Margaret Homans’ın “Feminist Fictions and Feminist Theories of Narrative” (1994) adlı çalışmasında bulabilir, ayrıca Lidia Curti’nin *Female Stories, Female Bodies*’ine de bakabilirsiniz. James Phelan, anlatı ve anlatının okuma meseleleriyle ilişkisi hakkında bazı yararlı ve provokatif denemeleri *Reading Narrative*’de (1989) ve Peter Rabinowitz ile daha yakın bir tarihte beraber düzenlediği *A Companion to Narrative Theory*’de derlemiştir. Seymour Chatman’ın *Coming to Terms* (1990) adlı çalışması, edebi metinler ve film ile bağlantılı anlatı kuramının zekice hazırlanmış bir özeti olmasının yanı sıra anlatı perspektifi ve bakış açısı düşüncelerini tartışmaya açması bakımından da özellikle yararlıdır. Postyapısalcı bakış açısından geleneksel anlatıbilimin eleştirisine ulaşmak için Andrew Gibson’ın *Towards a Postmodern Theory of Narrative*’ine (1996) bakabilirsiniz. Plato’dan Trin Ming-Ha’ya kadar kıymetli ve geniş kapsamlı bir anlatı kuramı makaleleri seçkisine ulaşmak isterseniz, özellikle “klasik” yapısalcı yaklaşımlar ve postyapısalcı kışkırtmalara odaklanan Martin McQuillan’ın (der.) *The Narrative Reader* (2000) adlı çalışmasını inceleyebilirsiniz.

8

Karakter

Karakterler edebiyatın yaşamıdır: Merakımızın ve beğenimizin, şefkatimizin ve nefretimizin, hayranlığımızın ve kızgınlığımızın nesneleridir. Aslında edebiyat karakterleriyle olan ilişkimiz o kadar yoğundur ki çoğu zaman sadece “nesne” olmaktan çıkarlar. Kişileştirmenin gücü, sempati ve antipati sayesinde, kendimizi algılama biçimimizin ve olduğumuz kişinin bir parçası olabilirler. İki bin yıldan uzun bir zaman evvel Poetika’da drama hakkında yazan Aristoteles’e göre trajedinin “ilk elzem”i ya da “can damarı” olarak gördüğü hikâye konusunun yanında karakter ikincil ögedir ve karakterlere sadece “eylemin yararı için” yer verilmiştir (Aristoteles 1965, 40). Henry James ise modern roman üzerine nispeten daha yakın bir çağda yazılan “The Art of Fiction”ında [“Kurgu

Sanatı”, 1984], “Olayın saptanması olmadan karakter nedir? Karakterin canlandırılması olmadan olay nedir?” diye sorar. (James 1986, 174). Aristoteles hikâyesinin konusu yanında karakterin ikincil olduğunu söylese de James bu her ikisinin denk olduğunu ve birbirini tanımladığını ileri sürer. Aslında bizi en çok cezbeden romanlar ve oyunlar neredeyse her zaman çetin karakterlerin yanı sıra sürükleyici bir hikâye konusuna sahiptir. Bir romanın ya da oyunun hafızamızda yer kaplaması sadece belirli bir karaktere karşı duyduğumuz duygulara değil aynı zamanda konunun sürükleyiciliğine de bağlıdır. Kitaplardaki karakterler günlük dilimizin bir parçası bile olmuştur. Mesela Oedipus, psikanalitik kuramın esasını oluşturan ve küçük çocuklarda anneleriyle beraber olmak için babalarını öldürme isteği uyandıran bir duruma ismini vermiştir. Sheridan’ın komedyası “*The Rivals*”taki [Rakipler, 1775] Bayan Malaprop ise, bir kişinin örneğin “tahsilsiz” demek yerine yanlışlıkla “talihsiz” dediği durumlarda kullanılan “malapropizm” sözcüğünü bize kazandırmıştır (bkz. 1.2.178). “Romeo”, Shakespeare’in *Romeo ve Juliet* (yaklaşık 1595) adlı eserindeki kahramana benzeyen bir âşık delikanlıyı simgeler. Birine “varyemez” dediğimizde onun pinti olduğunu anlatmaya çalışırız fakat aynı zamanda bilerek ya da bilmeyerek Charles Dickens’in *A Christmas Carol* [Bir Noel Şarkısı, 1843] adlı kısa hikâyesinde, Noel’i saçma bir zaman ve para kaybı olarak gören başkahramanı ima ederiz. Vladimir Nabokov’un romanı *Lolita* (1958), Oxford İngilizce Sözlüğü’nün (*Oxford English Dictionary*, OED) “cinsel açıdan erken gelişmiş genç kızı” tanımlamak için kullandığı terimi ve özellikle internette çocukların cinsel istismarı ile özdeşleşmiş bir kelimeyi kullanıma sokmuştur. Adını James Joyce’un başyapıtı *Ulysses*’in (1922) kurgusal karakteri Leopold Bloom’dan alan özel bir gün bile vardır: “Bloomsday” (16 Haziran).

Peki, edebi bir eserde kişi ya da karakter nedir? Karakterden “canlı” veya “sahi gibi” diye bahsetmek ne anlama gelir? Yazarlar karakterleri nasıl resmeder ve canlı kişi yanılsaması yaratır? Edebi bir metindeki kişi ile metnin dışındaki kişi arasındaki ilişki nedir? Göstermeye çalışacağımız üzere, özellikle oyunlar, romanlar ve kısa hikâyeler olmak üzere kitapların kendisi de durmadan bu soruları araştırır. Bu bölümde özellikle on dokuzuncu yüzyıl realist geleneğine odaklanacağız. Bize kalırsa; bu gelenek bugün insanlar

ve karakterler hakkında sahip olduğumuz varsayımlar ile neticelenmiştir ve aynı zamanda modernist ve postmodernist metinleri meşgul eden bu tür önyargılara da karşıdır.

Charles Dickens'ın romanlarının on dokuzuncu yüzyıla ait olması su götürmez bir gerçektir. "Realist" olarak tanımlanıp tanımlanmayacakları ise kesinlikle bir tartışma konusudur. Ancak "realist" karakterleştirme geleneklerinden hem yararlanıp hem onları çürüttüğü için, tam da bu belirsizlik durumu onun romanlarını bilhassa karakter tartışmalarının vazgeçilmez bir konusu yapar. *Great Expectations* [*Büyük Umutlar*, 1860-1], anne ve babasının mezar taşı üzerinde yazılanlara bakıp onların "karakter" analizini yapmaya çalışan öksüz Pip'in konuşması ile açılır:

Annemi ve babamı hiç görmediğimden ve o zamanlar fotoğraf da olmadığından görünüşlerinin nasıl olduğunu mezar taşlarından çıkarmaya çalışırdım. Babamın mezar taşının üzerindeki yazılar bana garip bir şekilde onun eski kafalı, şişman, esmer, siyah kıvrıkcık saçlı bir adam olduğu fikrini verdi. "Yukarıdakinin karısı Georgiana" yazısının karakterinden ve köşelerden annemin çilli ve hastalıklı olduğu kanısına vardım o zamanki aklımla. (35)

[Çeviri: Ayşe Esra İyidoğan]

Bu paragrafta yatan komedi, "karakterin" ikili duygusundan kaynaklanır; mezar taşı üzerine kazılı bir harfin şekli ve bir insanın kişiliği olarak. Metin, insanlar hakkındaki bilgilerimizi yazımdan, yazılı kelimelerin karakterinden edindiğimizi ima eder. Her ne kadar mantıksız olsa da, karakteri belirtmek için harflerin şekline bakan Pip; kendi benliğimizi ve diğer insanları algılayışımızın dil yoluyla geliştiğini anlamakta yanılmıyor. Bu paragrafın da açıkça gösterdiği gibi bizler kendimizi kelimelerle ve kelimeler aracılığıyla; dilin imaj yaratan ve hikâye üreten gücüyle oluştururuz. Bu nedenle *Büyük Umutlar*'ın açılışının, edebi metinlerin en önemli temalarından birini kurcalıyor olması önemlidir: "Ben kimim?" sorusu. Kurguda ve dramada karakterlerin yarattığı en büyük merak konularından biri, en "karakteristik" hareketlerinden biri olmasının yanı sıra, sadece kendileri değil bizim için de bu soruya bir yanıt bulmalarındır.

Büyük Umutlar gibi bir romanın "realist" olduğunu söylersek, karakterlerinin de bir nevi "gerçek hayattan gibi", "gerçek" insanlar

gibi olduklarını söylemiş oluruz. Peki, bu ne anlama gelir? Böyle bir karakter için ilk gereklilik mantıklı bir isme sahip olması ve sözde “gerçek hayattaki” insanların söyleyeceği ve yapacağı türden şeyleri söylemesi ve yapmasıdır. İkinci gereklilik ise belirli bir karmaşıklıktır. Bu karmaşıklık olmadan bir karakter sadece “tek boyutlu”, mukavva gibi ya da E.M. Forster’in deyişiyle “düz” (Forster 1976, 73) görünür. Gerçek hayattanmış gibi görünmek için kurgusal bir karakterin tutarsız veya çelişkili özellikler ya da mizaç gibi bir dizi farklı kişisel özelliğe sahip olması gerekir: Bir yere kadar sözleri ve eylemleri pek çok dürtüden kaynaklanmalıdır. Üçüncü olarak, bu gerilimler, çelişkiler, çeşitlilikler tek bir kimlikte kaynaşmalıdır. Böylelikle “gerçek hayattanmış gibi” olma durumu, aynı anda hem çeşitliliği hem de birliği bir araya getirir. Mesela on dokuzuncu yüzyılın klasik romanı *Middlemarch*’taki (1871-2) Lydgate isimli karakteri George Eliot şöyle gözlemler: “Onda iki benlik saklıydı”, lâkin bu iki benlik “inatçı bir özbenliği paylaşmayı öğrenmelidir” (182). Lydgate gibi bir karakterin hem ilginç hem de güvenilir olmasını sağlayan işte bu karmaşıklık ve birlik arasındaki gerilimdir. Realist metinlerdeki bu minval birliklerin önemi, Robert Louis Stevenson’ın *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (1886) adlı romanında ya da Joseph Conrad’ın daha az melodram barındıran “The Secret Sharer” (1910) adlı kısa hikâyesinde açıkça belli edilir: Bu anlatılar, benlik şeytani olarak yarıldığında ya da ikiye bölündüğünde neler olacağını anlamak için gerçek hayattanmış gibi gelen veya realist karakterlerin çerçevesini kullanmalarından ötürü “sınır metinler” olarak adlandırılabilirler ve böyle yaparak realizmin kendisine karşı çıkarlar.

Realist karakterizasyon, edebi metnin taklitçi bir modelini varsayar; bir kitaptaki bir karakter basitçe, birincil ve özgün olan gerçek kişinin kopyasıdır. Böyle bir model, bu ilişkinin tersine dönmesine imkân tanımaz; örneğin “gerçek hayattaki” bir kişiyi, kitaptaki birine benzediğine inandırma ihtimaline yer vermez. Görünüşte, böylesi bir tersine değişim de son derece garip veya karşı-sezgisel gibi gelebilir: Normal olarak “kişiyi” öncelik vermek ve kitaplardaki karakterlerin aşağı yukarı “gerçek” insanlara benzediğini söylemek isteyebiliriz. Aslında *Büyük Umutlar* örneğinde de gördüğümüz üzere işlerin tam tersine işleyebileceğini göstermek de kolaydır. Doğrusu, “yaşamın” kurguyu kopya ettiği çeşitli dramatik hadiseler edebi tarihte rastlanabilir. Goethe’nin romanı *The*

Sorrows of Young Werther'in [*Genç Werther'in Acıları*] Almanya'da, 1774 senesinde yayımlanmasının ardından; Avrupadaki genç erkekler arasında, romana adını veren kahramanın intiharını örnek alan bir intihar modası başladı. Benzer biçimde, hoşnutsuz kahramanı Holden Caulfield ile kendini özdeşleştiren 1950'lerin ve 1960'ların Amerika'sındaki çok sayıda gencin antisosyal tavırlarından, J.D. Salinger'ın *Çavdar Tarlasında Çocuklar* romanı sorumlu tutulmuştu. Aslına bakılırsa yetişkinler sıklıkla, gençlerin kendilerini çoğu zaman kitaplardaki ya da şimdilerde filmlerdeki, televizyondaki, videolardaki veya bilgisayar oyunlarındaki kötü tanınan kişilerle özdeşleştirdiklerini, onların hareketlerini ve tavırlarını kopyaladıkları için taklitçi bir maceraya girişme riski altında olduklarını, kendilerini, ailelerini ve toplumu tehlikeye atacıklarını düşünür.

Kitaplardaki insanların "gerçek" kişilere benzediği ve onların da kitaptaki kişilere benzediğini anlatan bu paradoks, "kişi" ve "karakter" kelimeleriyle öne sürülür. Kişinin "gerçekliğine" ve karakterin "kurgusallığına" üstü kapalı ve klasik bir vurgu yapılsa da bu kelimeleri hemen hemen birbirinin alternatifi olarak kullanırız. Fakat bu kelimeler daha detaylı olarak incelenmeyi hak eder. *Chambers Dictionary*'ye göre "kişi" hem "canlı bir ruh ya da öz bilinçli varlık" hem de "sahnede olduğu gibi, temsil edilen bir karakter" anlamlarını taşır. İngilizcesi *person* olan "kişi" kelimesinin kökeni, klasik sahnede bir oyun sırasında oyuncunun taktığı maske anlamına gelen, Latince *persona* kelimesine dayanır. İngiliz dilinde "persona" kelimesi ise bir tür maske ya da sahte kılık, yapmacık ya da varsayılan karakter anlamını vermek için kullanılır. O zaman "kişi" kelimesinin kurgusallık, kılık değiştirme, temsil edilme ve maske konularıyla alakalı olduğunu söyleyebiliriz. Bir kişiyi bilmek yahut bir kişinin kim olduğunu bilmek, o kişinin maskesini anlamayı gerektirir. Bu bakımdan kişi kavramı, edebiyattan ayrılamaz. "Gerçek" kişilerin aslında kurgusal olduğu anlamına gelmez bu. Bilakis, "gerçeğin" ve "kurgusalın" karmaşık, denge bozucu ve belki de karar verilemez bir biçimde birbirlerinin içine geçmiş olması demektir: Hayatlarımız, gerçek hayatlarımız, okuduğumuz, yazdığımız ve kendimize anlattığımız hikâyeler tarafından yönlendirilir ve yönetilir.

"Karakter" kelimesiyle ilgili de benzer bir muamma vardır: Nasıl ki "kişi" kelimesinin ikili ve paradoksal bir anlamı varsa,

“karakter” kelimesi de hem bir harf ya da işaret, yazı izi hem de “kişinin başlıca özellikleri” anlamına sahiptir. Bir kez daha kelimenin kökenine inmek fikir vericidir: Kazımak anlamındaki Yunanca *kharattein* kelimesinden türeyen bu kelime önce işaret ya da iz, kişinin titri ve dolayısıyla ayırt edici işareti (kişileri birbirinden ayıran iz) anlamlarını kazandıktan sonra, “kurgusal” kişi ya da sahnedeki kişi anlamını alır. Pip’in ailesinin karakterini çözmek için onların mezar taşlarını okuması belki de yanlış sayılmaz. *Hamlet*’te Polonius, oğlu Laertes’e öğretilerini veya öğütlerini unutmamasını söylerken, “karakteri” yazmakla ilgili bir eylem olarak kullanarak bu ikili anlam üzerinde oyun oynar: “Bir de şu sözlerimi yaz aklının bir köşesine / Her düşünceni dökme diline” (I. iii.58-9). Böylece Shakespeare’in oyunu “karakterin” yazıtla, işaretlerle, yazımla ne kadar yakından ilgili olduğunu gösterir.

Realist romanın bir kişi hakkında belirli bir algıya, yani bir kişi karmaşık fakat birleşik bir bütündür algısına güvenmeye meyilli olduğunu anlatmıştık. Realist karakter modelinin içeride (zihin, ruh ya da benlik) ve dışarıda (beden, yüz ve diğer harici özellikler) temel bir dualizm barındırdığını ileri sürerek bunu biraz daha geliştirebiliriz. İnsan olmakla bağdaştırdığımız “içerinin” çok sayıda farklı biçimi vardır. On dokuzuncu yüzyılda bu sıklıkla “tinsel yaşam” ya da “ruh” olarak tasvir edilirdi. Günümüze yaklaştıkça, yine sıklıkla ve belki de daha faydalı olarak bilinçdışı olarak algılanmaktadır. George Eliot’ın *Middlemarch* adlı romanının ilk paragrafından alınan aşağıdaki cümleler bunu daha detaylı incelememize fırsat tanır:

İğreti elbisesinin altında bile belli olan bir güzelliğe sahipti Bayan Brooke. Elinin ve bileğinin biçimi o kadar düzgündü ki Meryem Ana’nın İtalyan ressamlarınca içinde resmedildiği çok sade elbise kollarını taşıyabilirdi; taşralı modasının yanında ona günümüz gazetelerinin yavan bir paragrafındaki İncil’den veya daha eski şiirlerimizden yapılan güzel bir alıntı gibi etkileyicilik katan sade giysileri, profilinin yanı sıra endamına ve duruşuna ağırbaşlılık katıyordu. Genellikle son derece akıllı olduğu konuşulurdu; kız kardeşi Celia’nın daha sağduyulu olduğu mutlaka eklenmeden geçilmezdi. Bununla beraber, Celia’nın daha fazla süslendiği de pek görülmezdi, sadece ona yakından bakanlar elbisesinin kardeşinin elbisesinden farklı ve biraz daha cilveli olduğunu görebilirdi çünkü Bayan Brooke’un sade giysileri, çoğunu kardeşinin de paylaştığı bazı karışık durumlar yüzünden böyleydi. Bunun hanımefendi olmakla

alakası vardı: Tam olarak aristokrat olmasa da Brookelerin bağlantıları şüphesiz “iyiydi” (...) Böyle bir soydan gelen, sessiz bir kır evinde yaşayan ve salondan biraz büyük köy kilisesine giden genç kadınlar süsü, paragöz tüccarın kızının hevesi olarak görürdü. O zamanlar, daha önemli harcamalara para ayrılması gerektiğinde ilk feragat edilenin elbise olduğu soylu bir ekonomi vardı. Dini duyguların haricinde bu nedenlerden ötürü sade elbise giyilebilirdi fakat Bayan Brooke’un durumunda sadece din bile yeterli olabilirdi (...) Hıristiyanlık ışıyla görülen insanlığa ait kaderin, kadın modasıyla ilgili endişeleri gerçekten delilik olarak gösterdiğini düşünüyordu. Ebedi neticeleri olan ruhani yaşamın kaygıları ile robaya ve yapay kumaş çıkıntılarına duyulan aşırı ilgiyi bağdaştırıyordu. (...) (29-30)

Dorothea Brooke’un manevi arzularına rağmen giysilerin önemi ironik bir vurgu yapan bu olağanüstü açılış paragrafı; fiziksel görüntünün (dış), karakterin (iç) bir alameti olduğunu kabul eder. Burada gösterilmek istenen, realist metinlerde esas olanın tam tersidir: Bir kişinin içi ve dışı vardır, bunlar apayrıdır ama biri diğeri üzerinde hayati bir etkiye sahip olabilir. *Middlemarch*’ın açılışı neredeyse takıntılı bir biçimde Dorothea’nin giysilerine odaklanır çünkü onun karakteri hakkında bilgiyi giysilerinden alırız. Burada da göreceğimiz üzere, başka bir karakteroloji gerçekliği kuralı da karakterin gizli ya da anlaşılmaz olması, başka birini (kendimizi dışarıda bırakarak) tanımak için dış görünüşün şifresini çözmemiz gerektiğidir. Eliot sürekli olarak böyle bir gerçekliğin mekanizmalarını; daha da önemlisi anlatıcının bir karakterini dış görünüşüyle tasvir edebileceği, hatta karakterin kişisel düşüncelerini ve duygularını, bilincini ya da bilinçaltını bileceği (ve sır olarak tutacağı) telepati veya zihin okuma usulünü kullanır ve onlarla oynar. Aynı zamanda, “Meryem Ana’nın İtalyan ressamlarınca resmedildiği” hâline benzeterek, Dorothea’nin dış görünüşünü çağrıştıran ve “sade giysileri” ile “güzel bir alıntının etkileyiciliğini” kıyaslayan Eliot, sessizce resimsi ve metinsel duyguyu ön plana alır. Tasvirin (resim ya da metin) nerede başladığı veya bittiği hakkında merak uyandırıcı belirsizlikler içine çekiliriz ve orada kayboluruz.

Dorothea’nin giysilerinden yola çıkarak Eliot ailevi, sosyal ve siyasi özellikler ile ahlaki ve dini özellikler açısından karakterin ince ve çetrefilli ağını örer. Aslında bu alıntının en çarpıcı cümlelerinden biri de ironik olarak giysilere olan bu ilgiye odaklanır:

“Ebedi neticeleri olan ruhani yaşamın kaygıları ile robaya ve yapay kumaş çıkıntılarına duyulan aşırı ilgiyi bağdaştıramıyordu.” Bir bütün olarak bu paragraf Dorothea’nın tutucu sadeliğinin tamamen “robaya duyulan aşırı ilginin” tersi olduğunu belli eder. Dorothea’nın “sade giyim” tercihi, başlı başına karmaşık ve üzerine düşünülmüş bir moda ifadesidir. Bu noktada, özellikle Eliot’ın ironik Dorothea betimlemesi; bir tarafta “ruhani yaşam”, öbür tarafta ise “yapay kumaş çıkıntıları” arasındaki klasik karşıtlığın üstü kapalı sorgusunu barındırır. Paragrafa göre bu karşıtlığın kendisi de yapaydır ve insanların “gerçekten” kim oldukları nasıl göründüklerinden ayrılamaz. Paragrafta insanların, içlerinin ve dışlarının karşılıklı etkileşiminden oluştuğunu ancak birinin hakiki değerinin de sadece yüzeysel olmasının söz konusu olmadığı anlatılır. Karakterin gerçekçi düzeni iç ve dış özellikler, us ya da ruh ile beden ve daha niceleri arasındaki karşıtlığa dayansa da, Eliot’ın yaptığı Dorothea betimlemesi bu karşıtlığın realist gelenek kapsamında nasıl sorgulanabileceğini gösterir.

Bu da bizi pek çok romandaki ana sorulardan birine getirir: Bir kişiyi nasıl tanırız? Şu ana dek gördüğümüz üzere George Eliot’ın ki gibi gerçekçi romanlar; insanların “içsel” değerinin bazı “görünen” işaretleri sayesinde tanınacağını anlatarak bu soruyu cevaplamaya çalışır. Fakat dış görünüş aldatıcı olabilir. Aslında çok sayıda roman ve oyun aldatma ya da kılık değiştirme sorunuyla, içsel değer gerçekteki işareti olan bir görünüş ile olmayan bir görünüş arasındaki farkla ilgilidir. Realist gelenek çoğunlukla bu tür bir aldatma olasılığına bel bağlarken aynı zamanda görünen işaretleri okuyarak kişinin değerini nihayet keşfetme olasılığını da varsayar. Mesela görünüşüne rağmen Bulstrode’un riyakârlığının ifşası ve Lydgate’in iyi karakterinin son kez onaylanması *Middlemarch*’ın konusunun merkezine oturur. Fakat “kişinin” bazı bakımlardan bizzat “maske” olması durumu; bu kişi biz olsak dahi, bir kişinin ruhunu ya da benliğini, gerçek kimliğini “bildiğimizi” sansak da her zaman böyle bir kişiliğin bir tür maske olma olasılığı var anlamına gelir. Bu indirgenemez belirsizlik belki de gerçekçiliğin “Ben kimim?” sorusuna takıntılı ilgisinin nedenini açıklayabilir.

Post-modern olarak bilinen çoğu metin gibi Raymond Carver’in (1938-88) hikâyeleri de karakterolojik yapının ve algının bu tür düzeni ile durmaksızın oynar. Örneğin “Katedral”deki (1983) ol-

dukça anlayışsız, kavgacı, hoşnutsuz ve ayrımcı anlatıcı; karısının arkadaşı olan ve evlerine ziyarete gelen kör bir adamın ona bakmadığı hâlde (veya bakamadığı için) nasıl görüldüğü hakkında düşünmenin komik ve sinir bozucu olduğunu fark eder. Anlatıcı, kör adamın koyu renk camlı gözlük takmamasıyla afallar. İlk görüşte kör adamın gözlerinin “başka herkesin gözlerine benzemesine” rağmen daha yakından bakıldığında (ve anlatıcı ayrıntılı bir karşılıksız inceleme yapma fırsatından yararlanır) “tüyler ürpertici” görünmesi anlatıcıyı rahatsız eder: “Yüzüne bakınca, sol gözbebeğinin burnuna doğru döndüğünü, ötekininse bir yerde kalmak için çabaladığını gördüm. Ama bu bir çabadan öteye geçemiyordu; çünkü o göz adam farkında olmadan ya da istemeden dolaşmaya çıkmıştı” (297) [Çeviri: Ayça Sabuncuoğlu]. Bu hikâyeye, kör adamın anlatıcıya görmeyen gözlerle çizim yapmayı ve kör birinin görsel hayal gücünün avantajlarını anlattığı bir esrar içme seansıyla biter. Bir açıdan hikâyeye, görenin ve görmeyenin durumunu tersine çevirerek kör adamı gören olarak gösterir. Fakat Carver başka bir açıdan kişinin görünüm denklemini kişiliği ile sorgulayarak (karakterin en çarpıcı göstergesi olan gözler, bize göre mekanik işlev bozukluğunun “tüyler ürpertici” bir işaretidir ve niyetten, duygudan, iradeden kopmuştur) ve bu hikâyede okurlar olarak bizler ya da kör adam tarafından *görülmeyen* kişinin aslında saldırganlık, tahammülsüzlük ve duygusuzluk hâli içinde kendini, yani “karakterini” tamamen teşhir eden kişi olduğu bilincini oluşturarak karakterolojik yapının geleneklerini keşfeder.

Gördüğümüz üzere, gerçek karakterleri kurgularından mutlak bir şekilde ayırmak zordur. Bir karakter hakkında okumak; okurken bir karakter hayal etmek ve yaratmak demektir. Karakterleri okumanın, bir kişinin tamamen tekil olamayacağını; her zaman çeşitliliğin, belirsizliğin, ötekiliğin ve bilinçaltının olduğunu kabul etmeyi öğrenmeyi gerektirdiğini anlatmaya çalıştık. Son konumuz ise kurgudaki karakterlerle kendini “özdeşleştirmenin” ne anlama geldiğiyle ilgili. İmkânsız olmasa da, roman ya da piyes okurken bir noktaya kadar kendimizi içindeki karakterlerle özdeşleştirmemek zordur. Aslında “erkek kahraman” ya da “kadın kahraman” kelimelerinin en bariz tanımını yapmak gerekirse, kendimizi “özdeşleştirdiğimiz”, sempati duyduğumuz ya da empati kurduğumuz, hayali olarak konumunu ya da rolünü aldığımız kişiler diyebiliriz.

Tam tersi olan anti-kahraman ise, yalnızca genel ahlak ve davranış kurallarına kasti direnç durumunda kendimizi özdeşleştirebileceğimiz karakterdir. “Özdeşleştirme” hiçbir durumda düşündüğümüz kadar basit değildir. Bir romandaki ya da oyundaki kişi ile kendini özdeşleştirmek *kendini* tanımlamaktır, kendin için bir kimlik yaratmaktır. Kendine kurgusal insanlar dünyası kazandırmaktır, kimliğinin kurgu kimlik ile birleşmesine izin vermeye başlamaktır. Elbette kendine bir karakter yaratmak ve kendini bir karakter olarak yaratmaktır.

İlave Okuma

Uri Margolin’in kolay anlaşılır bir dille yazdığı bilişsel-psikolojik metni “Character” (2007), edebi karakterler hakkında daha fazla düşünmek için güzel bir başlangıç olabilir. Nispeten daha kolay erişilebilir alternatif bir yazıysa Harold Bloom’a ait “The Analysis of Character”dir (1990). İlk kez 1927’de yayımlanan Forster imzalı *Aspects of the Novel* (1976) adlı çalışmanın 3. ve 4. Bölümlerinde, biraz indirgemeci olsa da klasik bir karakter açıklamasını bulabilirsiniz. On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başında yazılmış romanlardaki karakterlerin başarılı bir incelemesi için Martin Price’in *Forms of Life* (1983) adlı çalışmasına bakabilirsiniz. Konuya farklı ve daha zorlayıcı bir yaklaşım ise karakterin “taklitçi” kuramının ötesinde, karakterizasyonun “okuma ve yazma süreci” olarak görüldüğü bir noktaya varmak isteyen ve özellikle *yeni roman* [nouveau roman] ve postmodern yazıma odaklanan Thomas Docherty’ye ait *Reading (Absent) Character*’de (1983) bulunabilir. Leo Bersani’nin önemli kitabı *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (1978), birleşik benliğin insancıl perspektifine karşı çıkıp “parçalanmış benliğin estetik ve etik” olduğunu savunan karakter yapısökümünü, biraz zorlayıcı olsa da mükemmel işlemiştir. Ayrıca Hélène Cixous’un “The Character of ‘Character’ ” (1974) adlı çalışmasına bakabilirsiniz. J. Hillis Miller’in *Ariadne’s Thread* (1992) adlı kitabında yer alan “Karakter” hakkındaki bölümü, dâhiyane bir şekilde edebiyat ile karakter üzerine yapılan eleştirel, kuramsal ve felsefi düşünceleri birleştirir. Psikanalizde ve edebiyatta özdeşleştirme konusunu Diana Fuss’ın *Identification Papers*’ında (1995) okuyabilirsiniz.

9

Ses

Hiçbir şey ses fikrinden daha yabancı ya da daha tanıdık olamaz. George Eliot'ın *Daniel Deronda* (1876) romanındaki Bayan Meyrick adlı karaktere göre, "Bir anne hayatının sonuna kadar çocuklarının konuşmasındaki peltekliliği duyar" (423). Shakespeare'in *Kral Lear* (1605) eserindeki kör edilmiş Gloucester, Lear'ı sesinden tanır: "Bu acesteki tınıyı çok iyi tanıyorum; kral değil mi bu?" (IV, vi, 106-7). Her iki örnek de kişinin sesindeki tekil ya da özel doğasında (tınısında) ifade edilen kimlik sürekliliği onaylar. Fakat her ikisinde de bir tür tuhaflık karşımıza çıkar: Mesela Eliot'ın romanının içeriğinde annenin çocuklarında fark ettiği ve seslerindeki kimlik sürekliliğini doğrulayan özelliğin duyulamayan bir şey ve sadece anne tarafından algılanan bir pelteklik olduğu ironisi üzerine akıl yora-

biliriz. Ayrıca geçmişin, hayali ya da sañrı benzeri bir şekilde, yetişkin birinin konuşmasına musallat olması gerektiği düşüncesi biraz gariptir. Öte yandan, Shakespeare örneğinde ise tanınmanın ve dolaylı olarak kimliğin dehşetli güvencesizliğinin farkına varmamak zordur: Gloucester kralın sesindeki tınıyı tanıdığına inanabilir, hatta gerçekten tanıyabilir fakat onun bir daha asla kralı *göremeyeceğinin*, kralın kimliğini görerek doğrulayamayacağını hepimiz farkındayızdır. Ne ironiktir ki Gloucester ile Lear'ın yeniden bir araya gelmesine, Gloucester'ın sesini (Tom o'Bedlam olarak gizlenen) *tanıyamadığı* oğlu Edgar'dan gelen yardım vesile olmuştur.

Eliot ve Shakespeare'in eserlerinden aldığımız örnekler en azından ilk başta sesin tanınırlığı ve bireyselliği hakkındaymış gibi görünür. Fakat daha genel olarak edebi metinlerde olduğu gibi, bu örnekler de sesin bazen nasıl garip ve rahatsız edici olduğuyla ilgilidir. Raymond Chandler'ın *The Little Sister* [Küçük Kız Kardeş, 1949] romanını; biraz da anlatıcı Marlowe'un diğerlerinden ayrılan, cesur, sinematografik dış sesi nedeniyle sevebiliriz ancak bu romana, komik olduğu kadar, akıldan çıkmayan ve güçlü bir eser özelliği katan unsurlardan biri de seslerin tuhaflığına olan duyarlılığıdır: "Küçük parmaklarını sıkarak çantasını göğsüne bastırdı. 'Başına bir şey mi geldi, demek istiyorsunuz?' Sesi, peşin ödeme isteyen bir cenaze levazımatçısınınki kadar üzgün bir fısıltıya dönüştü" (39). Ya da telefon görüşmesini aktaran Marlowe örneğini verebiliriz: "Lester B. Clausen konusunda endişelenmeye fırsat bulamadan telefon çaldı. Dalgın bir şekilde açtım. Duyduğum ses sert ama kalın ve boğuk bir sestir, sanki bir perdenin ya da uzun beyaz sakalın arkasından geliyormuş gibi" (41). [Çeviri: Pınar Güncan]

Sesin gücünün en çarpıcı ispatı; İngiliz hükümetinin Sinn Fein Lideri Gerry Adams'a uyguladığı sansürdür: Uzun yıllar boyunca (Eylül 1994'e kadar) Adams'ın sesi gerçekten yasaktı. Konuşmaları yayınlanacağı zaman Adams bir aktör tarafından seslendiriliyordu. O zamanlar pek az ses Gerry Adams'ın sesi kadar güçlü bir şekilde İngiliz medyasına korku salmıştı. Fakat bir sesi güçlü, korku salan ve garip yapan özelliklere olan ilgi çok da yeni bir hadise değil. Kâhinlerin önemini ve İncil ile diğer klasik metinlerdeki ses ve kehanet arasındaki yakın bağı hatırlamamız yeterlidir. Mesela 1. Korintliler 13. Bölüm'de bildiren sesi ele alın: "İnsanların ve

meleklerin dilleriyle konuşsam ama merhametten yoksun olsam, ses çıkaran bakırdan ya da çınlayan zilden farkım kalmaz. / Bana peygamberlik bahşedilmiş olsa, tüm gizemleri bilsem, her bilgiye haiz olsam, dağları yerinden oynatacak kadar inancım olsa ama merhametten yoksun olsam, ben bir hiçim” (1-2). Yahut İncil’in sonunda, Vahiy Kitabı’ndaki vahiyssel sesleri düşünün; örneğin cennetten gelen; “yüzü güneşe, ayakları ateşten sütunlara benzeyen” bir melek,

aslan kükremesini andıran yüksek sesle haykırdı: o bağırınca, yedi gök gürlemesi dile gelip seslerini çıkardı.

Yedi gök gürlemesi dile geldiğinde yazmak üzereydim ki; gökten, “Yedi gök gürlemesinin söylediklerini mühürle, yazma asla!” diye buyuran bir ses işittim. (Vahiy 10: 3-4)

Bu iki İncil alıntısı sesi, insan olmayan varlıklar, ses çıkaran bakır ya da çınlayan zil gibi müzikal aletler, aslanın sesi ya da gök gürleme sesi ile özdeşleştirerek tasvir etmiştir. Ses ayrıca çokluluk (dilleriyle konuşma, yedi gök gürlemesinin sesleri) ve tekinsizlik (peygamberlik bahşedilen ve görünüşte her şeyi bilen bir ses; yasaklı, mühürlenmesi gereken bir ses) üzerinden de anlatılmıştır. Tüm bu özellikler daha genel olarak edebi metinler hakkında düşünme açısından önemlidir. Aslında edebiyat, hiçbir yerde olmadığı kadar sesin gücünün, güzelliğinin ve tuhaflığının çağrıştırdığı ya da temsil ve tasvir edildiği, hakkında konuşulduğu, tahlil edildiği bir alan olarak tanımlanabilir. Bu manada, edebi metinleri okumaya olağandışı seslere kulak kabartmak da dahildir.

Edebiyattaki sesin en bariz uç noktalarından biri müzikle, başka bir deyişle sesin katışıksız bir seda hâline gelmesi, müziğe dönüşmesi fikriyle ilgilidir. Tam bu noktada Walter Pater’in “*tüm sanatlar müziğin konumuna ulaşmayı arzular*” ifadesini hatırlayabiliriz (Pater, 111): Bu ifade, şarkı söyleyişi Jean Rhys’in “Let Them Call It Jazz” (1962) adlı hikâyesindeki anlatıcının hayatını sersemleten ve dönüştüren “buğulu ses” için olduğu kadar, Milton’ın *Paradise Lost*’unda [Kayıp Cennet, Kitap IX, 532ff.] Havva’yı baştan çıkaran aldatıcı ve günaha çağırان ses ya da sırasıyla Shelley ve Keats’in mükemmel şarkı benzeri gazellerinde arzuladıkları tarla-kuşu ve bülbülün şarkısı için de geçerlidir. Fakat aynı zamanda edebi metinlerin (yalnızca) müzik ya da şarkı *olmadığının* pekâlâ

hepimiz farkındayızdır. Metinleri edebiyata dönüştüren şeyin bir bölümü aslında onların müziğe olan olağandışı ve paradoksal ilgisidir (özellikle ilk başlarda müzikle ya da müzik sıfatıyla icra edilen lirik şiirlerde ve baladlarda). Bir başka deyişle, şiirler ya da kısa hikâyeler veya diğer metinler müziğin konumuna ulaşmayı arzulayabilir fakat kendi varsayılan dilbilimsel ikilemlerine sıkışıp kalırlar. Nitekim Coleridge'nin "Kubla Khan" [Kubilay Han, 1798] eseri, "Santur çalan bir kızın" yaptığı müziğin şeytani gücünün yanı sıra şiirin "müzik eşliğinde" tanımladıklarını (hazlar kubbesi ve buzdan mağaraları) "kurmak" için duyulan çelişkili arzu ile ilgilidir:

Santur çalan bir kız
Görmüştüm bir düşümde:
Habeşli bir kızdı,
Müziği ve şarkısı
Abora Dağı'nı anlatıyordu.
Diriltebilsem içimde
Onun şarkısını ve ezgisini,
Öyle derin bir haz dolardı ki içime,
Bir müzikle, uzun ve yüksek sesli,
O kubbeyi kurardım havada,
O güneşli kubbeyi! buzdan mağaraları!
[Çeviri: Selahattin Özpalabıyıklar]

Öte yandan Shelley'nin "To a Sky-Lark" ["Bir Tarlakuşuna", 1820] gazelinde konuşan kişi sözlerini kendisinin öğretilemez olduğunu ima ederek sonlandırır:

Öğret bana yarısını memnuniyetin
Bilmesi gereken senin beyninin;
Böylesine uyumlu delilik
Aktıysa dudaklarımdan benim,
Ben nasıl dinliyorsam onu şimdi,
dünyanın da beni o zaman öyle dinlemesi gerek.
[Çeviri: Vehbi Taşar]

Shelley'nin gazeli, katiyen dile getiremeyeceği "uyumlu deliliği" arzular. Keats'in 1819 tarihli gazeli ise benzer şekilde bülbülün sesindeki "aşkı" tanıyabilir ancak anlatıcı da kendi "kimliğini" bu ses ile "sona erdirmeye" arzusunda hiçbir zaman başarılı olmayaca-

ğının farkındadır. Bu bakımdan takılı kalmak, elbette edebiyatın temel koşuludur. O hâlde, edebi metinlerin sadece sesleri nasıl temsil ettiği ile değil, aynı zamanda “sesin” anlamlarını nasıl yansıttıkları, yorumladıkları ve tahlil ettikleri ile ilgili olarak ele alınmasının gerekliliği şaşırtıcı olmaz. Milton’ın *Kayıp Cennet*’inde Havva’yı Şeytan’ın yılanı ısığının baştan çıkarması, sesin şaşılacak derecede baştan çıkarıcı olabileceğini gösterir. İlginçtir ki baştan çıkarıcı oluşuna atıfta bulunulduğunda ses, bu sığata *daha fazla sahip* olabilir. (Günümüzün telefon seksinin ticari başarısı bunu doğrulayabilir.) Ses baştan çıkarır; baştan çıkarmanın Latincedeki karşılığı *seducere* kelimesinin kökenbiliminden de anlaşılacağı üzere (*se-*, farklı yol, *ducere*, götürmek), ses bizi yoldan çıkarır ya da kendine çeker.

Sesi edebi metinlerle ilişkilendirerek ele almak ne anlama gelir? Raymond Carver’ın “Fat” [“Şişko”, 1963] isimli kısa hikâyesinin açılışına bakalım. Hikâye şöyle başlar:

Arkadaşım Rita’nın evinde oturmuş, kahve ve sigara içiyor ve ona olayı anlatıyorum.

İşte ona anlattıklarım:

Sakin bir çarşamba günü akşam saatlerinde Herb, şişman adamı benim servis bölgeye oturtuyor.

Bu şişman adam şimdiye dek gördüğüm en şişman insan, yine de düzgün görünümlü ve yeterince iyi giyimli. Onunla ilgili her şey iri. Ama en net hatırladığım, parmakları. Yaşlı çiftle ilgilenmek için onunkine yakın masada durduğumda, önce parmakları dikkatimi çekiyor. Normal bir insanın parmaklarının üç katı büyüklüğünde görünüyorlar... uzun, kalın, pürüzsüz parmaklar. (64)

[Çeviri: Ayça Sabuncuoğlu]

Bu, en azından bazı açılardan, betimleyici olarak düz bir açılıştır. Fakat üzerine biraz düşündükten sonra aslında çok farklı ve bir hayli karmaşık bir iş yaptığını görürüz. Güçlü bir konuşma sesi hissine sahip birinci tekil anlatısı olması gözlemlenecek ilk husustur: Kısmen etkileşimli dil (sözcük ve sözdizimi, konu, geniş zaman kullanımı, tekrar) yoluyla, kısmen de anlatıcının bize bir şeyler söylediği ve “anlattığı” gerçeğine yapılan açık atıf yoluyla yaratılan konuşma sesinin “gerçeklik etkisi” bizi kendine çeker. Açılış cümleleri son derece mahir bir biçimde okuru; anlatıcının arkadaşı Rita’nın yerine koyar (“ona olayı anlatıyorum [...] İşte ona anlat-

tıklarım [...]”). Buradaki kışkırtıcı şekilde “gerçekçi” ya da “gündelik” ses kalitesine rağmen son derece karmaşık bir hadise mevzubahistir: Açılıştaki iki cümlemin görünüşte ve dolambaçsız dilinde bile bunun özgönderimsel veya üstkurmaca bir hikâye; en azından bir bakıma hikâye anlatımı ile ilgili bir hikâye olduğunu açıkça belli eden bir yazar vardır karşımızda. Apaçık biçimde gündelik olan konuşma sesinin kışkırtıcılığı metnin bu boyutuna dikkat etmemizi engelleyebilir. Ayrıca, bu duruma gerçekten dikkat çekmeden, şu ana kadar hikâyedeki “ben”i anlatıcı olarak görüyorduk. Başka bir deyişle, anlatıcı ve yazar arasında üstü kapalı bir ayırım yapıyorduk. Bu, birinci tekil anlatısıdır ve hemen öğrendiğimiz üzere anlatıcı bir kadın garsondur. Diğer bir ifadeyle, karşımızda bir kızın ya da genç bir kadının “sesi” vardır. Fakat aynı zamanda bu metnin Raymond Carver’in eserlerinin alâmetifarikası olarak kabul edilebilecek bir tür çift sesliliğe sahip olduğunu görebiliriz. Bu bakımdan, yukarıdaki satırlarda Carver’in hayali sesi de saklıdır. Carver’in “sesini” mecazi ve hayaletvari bir biçimde duyuyoruz (tanıtım müziği misali).

Son derece farklı bir örnek olan Thomas Hardy’nin “The Voice” [“Ses”] şiirini ele alalım:

Çok özlenen kadınsın, nasıl çağırırsın beni, çağırırsın,
Söylersin ki sen artık o eski sen değilsin,
Benim için tek olan biriydin, dersin ki değiştin,
Fakat başlangıçtaki gibi günümüz apaydın.

Duyduğum sen olabilir misin? Ben yaklaşırken kente
Ayakta durarak beni beklediğin yere
Bakayım o hâlde: evet, o bildiğimsin öylece,
Hatta o ilk gök mavisini entarinde!

Ya da meltem midir sadece, halsizliğinde
Gelirken bana ıslak çayırklar arasından,
Çözölmüşsün sen bir kere solgun hasretsizlikte,
Duyulmaz mısın bir daha ne uzaktan ne de yakından?

Sendeleterek ilerlerim böylece ben,
Etrafımda yapraklar dökölürken,
Kuzey rüzgârı alıçlardan ince ince sızarken,
Ve o kadın beni çağırırken.

[Çeviri: İsmail Haydar Aksoy]

Aralık 1912’de yazılan “The Voice” [“Ses”], Hardy’nin ilk eşinin ölümünün ardından yazdığı ve “1912-13” şiirleri olarak adlandırılan seriye aittir (Emma Hardy bir ay önce, Kasım 1912’de vefat etmiştir). Bu yüzden, bu şiiri otobiyografiymiş gibi okumamak; karısının vefatından sonra şairin yas deneyimi hakkında bir şiir olduğunu anlamamak zordur. Fakat şiir sadece otobiyografik olmanın ötesinde; insan kimliğinin ve tecrübesinin radikal belirsizliği ve tereddütü hakkındadır. “Ses”, ölü bir kişinin sesini duymanın tekinsiz tecrübesini tasvir ederken, aynı zamanda bir bakıma sırayla çağırıyor bize de iletir. Şiir bir çeşit tuhaf santral işlevi görür. Yine de ona çok düz terimlerle tepki verebiliriz; sonbaharda ya da kışın ilk günlerinde manzaralar eşliğinde gezen ve bir zamanlar sevdiği (onun için “tek” olan) fakat artık yeryüzünde olmayan (“duyulmaz bir daha ne uzaktan ne de yakından”) bir kadının sesini duyduğunu düşünen bir kişi hakkındadır şiir. Başlığın da anlattığı gibi, adamın duyduğu “ses” ile ilgilidir. Ancak daha genel olarak ses hakkında, şiir ile bir kadının çağrısını duyma arasındaki ilişki hakkında bir şiirdir. (Klasik Yunan ve Roma çağlarındaki ilham anlayışını; başka bir deyişle kadın İlham Perisi ya da İlham Perilerinin sesinin, müziğinin ya da şarkısının duyulmasını hatırlatır.) Açılış cümlesinde örneğin, bu besbellidir: “Çok özlenen kadınsın, nasıl çağırırsın beni, çağırırsın.” Bu cümlede ölü bir kadının sesini duymanın ürkütücü gerçekliğinin teyidi; şiirin sorgulamaya devam ettiği (“Duyduğum sen olabilir misin?”) ve yeniden teyit ederek sonlandırdığı (“Sendeleyerek ilerlerim böylece ben [...] Ve o kadın beni çağırırken”) bir doğrulama karşımıza çıkar. Bu açılış dizesi aynı zamanda dil bilgisi açısından muğlaktır: “Nasıl” nidanın yanı sıra bir soruyu da belirtir. Öte yandan “çağırırsın beni, çağırırsın” bir yankı olarak (iki ses olarak, ikincisi birincinin çifti olsa dahi) ya da “nasıl çağırırsın beni” nidasından isteğe dönüşüm olarak da okunabilir: “Çağırırsın”.

Şiirin sonuna bakacak olursak, konuşan ya aklını kaybetmiştir ve sesler duymaktadır ya da ölüler gerçekten dünyaya geri gelebilirler ve mezardan sesler duymak aslında mümkündür. Şiir ayrıca genel olarak edebi metinler hakkında da bir şeyler anlatır. Bu bölümde yer verilen yazarların her biri ölüdür. “Yazarın ölümü” üzerine 3. Bölüm’de paylaştığımız tartışmalarda görebileceğiniz üzere, her bir edebi metnin mezarın ötesinden gelen bir sese sahip

olduğu düşünülebilir çünkü her metin ona en başta sesini veren kişiden daha uzun yaşayabilme potansiyelini taşır. Hardy'nin şiirindeki kadın bu bakımdan şairin fevkalade figürüdür. “Ses” şiirinde Hardy'nin sesini duyuyor muyuz, duymuyor muyuz? Peki şiire tamamen farklı bir açıdan, yani Harold Bloom'un “etkilenme endişesi” terimi ışığında bakarsak bu şiirde bir ihtimal Keats'in sesini duyuyor muyuz? Bloom'un meşhur teorisi (Bloom 1973), şairleri yazmaya yöneltenin dünyayı yansıtmaya arzusundan ziyade, ölümlerin seslerini yanıtlama ve onlara meydan okuma arzusu olduğunu söyler. Bloom'a göre tüm “güçlü” şiirler; “yaşayan” şair (bu örnekte Hardy) ve ölü şair (bu durumda herhâlde en bariz olarak; sesin ve kimliğin niteliklerini “çözmeyi” hedefleyen “Bülbüle Gazel” şiirinin sahibi Keats'tir) arasındaki bir karşılaşmaya tanıklık edecektir. Bloomvari bir bakış açısından bakarsak, Hardy'nin “Çözülmüşsün sen bir kere solgun hasretsizlikte” göndermesi, şairin ölmüş karısına hitaptan (bu jestin kendisi de yeterince gariptir) daha çok Keats'in aşağıdaki dizelerinin tüyler ürpertici ve ikircikli “yeniden ziyareti” olarak okunabilir:

Bir kere içsem de görülmemiş bıraksam dünyayı,
Kaybolsam seninle ormanın karanlığında:
Çok uzaklarda gözden kaybolup çözülsün ve unutsam tümüyle
Yaprakların arasında senin asla bilmediklerin...

Keats'in sesi, adının Keats'in gazeline bariz biçimde atıfta bulunduğu (“Karanlıkta dinlerim [...]”) “The Darkling Thrush” [Karanlıktaki Ardıç Kuşu, 1990] dahil Hardy'nin diğer şiirlerinin yanı sıra “Ses”e de musallat olmuştur denilebilir. Başka bir anlatımla, “Ses” ve “Karanlıktaki Ardıç Kuşu” gibi şiirlerdeki deyimsel ton (mahzun, hazin, ironik, vb) ile deyimsel kafiyeler ve yeni sözcükler (“halsizlik”, “hasretsizlik”) bakımından Hardy'nin sesinin “aldatmacasını” tanıyabiliriz. Fakat mecazi ve hayaletvari manada bir “sestir” bu. Ayrıca, bu “ses” çoğuldur; mesela Keats gibi diğer şairlerin sesi ya da sesleri ona musallat olmuştur.

Edebiyat çerçevesinde ses üzerine düşünmeye dair çok fazla önemli fikrin altını çizmelerinden ötürü Carver ve Hardy örnekleri yararlıdır. İlk olarak ses sorusunun asla basit olmayacağını gösterirler, her ne kadar (ya da özellikle) tam tersi gibi görünse bile. İkinci ve daha özel olarak, edebi eserlerin sadece sesleri *ser-*

gilemediğini, aynı zamanda seslerin ne olduğu ve onları nasıl duyabildiğimiz ya da neden duyamadığımız *ile ilgili* söyleyeceklerinin olduğunu ileri sürerler. Üçüncü olarak, söz konusu kendi kendine konuşuyor ya da kendine yanıt veriyor görünen bir ses olsa dahi; edebi metinde her durumda birden fazla ses vardır.

Bu son yazdığımız husus en az iki şekilde daha ele alınabilir. Bir tarafta edebiyatı birden fazla sesle karşılaşılacak bir alan olarak görmenin önemi vardır ve bu, yakın dönemde edebi kuramsal meselelerde ön plana çıkmıştır. Edebi metinler bizim onları mesela M.M. Bakhtin'in çokdillilik açıklaması ya da onun, Julia Kristeva'nın, Roland Barthes'in ve diğerlerinin çokseslilik tanımı gibi, çok fazla ses yönünden ele almamızı ister. Salman Rüşdi'ye göre edebiyat; "her toplumda, kendi aklımızın mahremiyeti dahilinde *mümkün olan her şekilde, her şey hakkında konuşan sesleri* duyabileceğimiz bir yerdir" (Rüşdi 1990, 16). Rüşdi'nin romanı *Midnight's Children*'ın [Geceyarısı Çocukları, 1981] anlatıcısı Salim burada mükemmel bir örnektir: Kurgu çalışmasındaki tüm sözde bilge anlatıcılar gibi telepatiktir ve sürekli olarak birden fazla ses duyar. Şunları söyler Salim: "Ben bir radyo alıcısıydım ve sesi kısıbiliyordum ya da açabiliyordum; bireysel sesleri ayırabiliyordum; hatta irademim gayretiyle yeni keşfedilmiş içkulağımı kapatabiliyordum" (164).

Diğer taraftan, edebiyat bizi yalnız *bir* ses; tek, birleşik bir ses (bu ses yazarın, anlatıcının, okurun ya bir başkasının olabilir) diye bir şeyin aslında var olmadığı fikri üzerine düşünmeye cesaretlendirir ve bu yakın zamandaki eleştirel ve kuramsal konuların bağlantılı ve benzer şekilde önemli bir özelliği olmuştur. Bilakis, her sesin *içerisinde* farklılık ve çeşitlilik vardır. O hâlde sadece Bakhtin'in tanımladığı ve örneğin Dickens'in *Little Dorrit* adlı romanında farklı konuşmacıların rolünü düzenlediği, içinde yaşadığı ve bu rolden kendini ayırdığı üsluba göre tarif ettiği bir tür sosyal/edebi çokseslilik yoktur (Bakhtin 1992, 203-5). Bunun yanında ve aslen, tüm tek sesler gerçekte birden fazla sestem meydana gelir. Yazarın ya da şairin sesinin her daim seslerin toplandığı bir çeşit hayaletli alan olduğu durumları inceleyerek bunu göstermeye çalıştık. Şair Wallace Stevens'a ait "Adagia" (ya da "özdeyişler") içinde sunulan düşüncelerden biriyle bu bölümü noktalandırabiliriz: "Zihin; düşüncenin konuşan bir sese benzediği bir dehliz gibi olduğu vakit bu ses, her zaman bir başkasının sesidir" (168).

İlave Okuma

'Ses ve edebiyatla ilgili geleneksel fakat bazı yönlerden yine de kışkırtıcı iki kaynak olarak Yvor Winters'a ait "The Audible Reading of Poetry" (1957) ve Francis Berry imzalı *Poetry and the Physical Voice* (1962) adlı çalışmalara bakabilirsiniz. Daha yeni ve kuramsal bilgilerle desteklenmiş bir çalışmayı Furniss ve Bath (1996), "Hearing Voices in Poetic Texts" başlıklı bölümde sunar. Roland Barthes'ın ise ses hakkında söyleyeceği merak uyandırıcı ve düşündürücü şeyler vardır, S/Z örneğinde görebileceğimiz gibi (Barthes 1990b). Çokdillilik konusunda M.M. Bakhtin çalışması *The Dialogic Imagination*'ı (1981) inceleyebilirsiniz. Kristeva ve çokseslilik hakkında bilgiye, "Word, Dialogue and Novel" adlı makalede ulaşabilirsiniz (Kristeva 1986). Edebi metinde yazarın "Ben" kullanımının tuhaflığı hakkında ilgi çekici, bir o kadar da zorlayıcı anlatım Maurice Blanchot'nun "The Narrative Voice" adlı çalışmasında mevcuttur (Blanchot 1981). Baskı ve okumanın sesle ilişkisi hakkında bir şeyler okumak isterseniz, Griffiths'e ait *The Printed Voice of Victorian Poetry*'ye (1989) bakabilirsiniz. Şiir, ses ve duyma üzerine Geoffrey Hartman'ın eklektik ve aydınlatıcı makalesi "Words and Wounds"u (Hartman 1981); daha teknik, zor lâkin etkileyici bir çalışma olarak ise Garrett Stewart'ın *Reading Voices*'ını (1990) öneririz. Steven Connot'ın kayda değer çalışması *Dumbstruck-A Cultural History of Ventriloquism* [*Dil Tutulması: Karnından Konuşmanın Kültürel Farkı*, 2000], özellikle spiritüalizm ve tele-teknoloji konusunda geniş kapsamlı bir ses kaynağı sunar. Filozof David Appelbaum'un *Voice* [*Ses*, 1990] adlı kitabı; "sesin" öksürme, gülme, nefes alma ve mırıldanma gibi boyutlarının parlak ve kendine has bir çalışmasıdır. Oliver Sacks'ın *Seeing Voices*'ı (1991) özellikle sağırılık bağlamında düşündürücü bir incelemedir, Wesling ve Slawek'in *Literary Voice* (1995) adlı çalışması ise "modern felsefenin sözlü eleştirisine" karşı edebi sesi savunmak amacıyla felsefeye, dilbilime ve diğer disiplinlere eğilir. Son olarak, özellikle psikoanalitik bakış açısına sahip Mladen Dolar'ın "The Object Voice" (1996) adlı çalışmasını önerebiliriz.

10

Mecazlar ve Kinayeler

Bazılarının hâlâ Elvis Presley’e “Kral”, Eric Clapton’a da “Tanrı” demesi boş yere değil. Fakat bu yeniden adlandırma davranışının gücü; kimsenin bunları doğru sanmadığı varsayımına dayanır. Hiç kimsenin Birleşik Devletler’in monarşiyi kabul edip Elvis Presley’i de tahta geçirdiğini farz etmediğini düşünürüz. Kimse, en sadık hayranı bile, altın çağında dahi Eric Clapton’ın dünyayı altı günde yaratıp yedinci gün de dinlendiğine inanmaz. Gitar çalışının göz alıcı olduğunu düşünmüş olabilirler ama yasadışı maddelerin ve Clapton’ın ilahi gitar sololarının dine aykırı karışımıyla muhakeme yetileri körelmişlerin bile onu Ulu Tanrı sanmaları pek olası değildir. O hâlde Presley ve Clapton’un yeniden adlandırılmasına, bir tür abartı ya da sözel aşırılık dahildir. Aynı

şekilde Pink'in 2004 tarihli hit single'ı "God is a DJ"deki teolojik olarak Ortodoks olmayan fakat nispeten daha güvenilir olan ifadeyi ("Tanrı bir DJ ise / O zaman dans pistidir hayat / Aşk da ritmi / Sense müziksin") çok az kişi hakikat sayar. Elvis'ten "Kral", Clapton'dan "Tanrı" ya da Tanrı'dan bir DJ olarak bahsedildiğinde mecazi dil kullanılmış olur.

Edebi dil, bazen olağan dilden sapma ya da olağan dilin bozulması yönünden düşünülür. Çoğu genelleme gibi bu fikir de hem faydalıdır hem de yanıltıcı. Bu düşünce edebi metinleri mecazların veya kinayelerin kullanılmasının nitelendirdiğini ileri sürerek; bunları temel olarak eşanlamlı, başka bir deyişle "olağan" ya da "edebi" dilden sapmalar olarak ele alır. Bu nedenle *Chambers Dictionary* retorik mecazı "olağan ifade biçiminden sapma" ve kinayeyi de "mecazen, bir kelimenin ya da ifadenin gerçek anlamı yerine başka şekilde kullanılması" olarak tanımlar. Bu tür mecazlara örneğin mübalağa, metafor, ad aktarımı ve insanbiçimcilik de dahildir. Metafor, bir sözcüğün bir diğerine benzetildiği benzerlik mecazı için; ad aktarımı ise nesne yerine onunla ilgili bir özelliğin söylendiği bağlılık ya da yakınlık mecazı için kullanılan genel terimdir. İnsanbiçimcilik, insan olmayan nesnelerin insanmış gibi anlatılmasının genel terimidir. Bahsi geçen "olağan" dilin; tam aksine, çok daha edebi bir dili, yani doğruları olduğu gibi söyleyen dili kullandığı düşünülür.

Presley, Clapton ve Pink örneklerinde gördüğümüz üzere mecazi dil, hiçbir suretle yalnızca edebi metinlerle sınırlı değildir; bilakis tüm bir dile nüfuz eder. Friedrich Nietzsche bilindiği üzere hakikatin bile mecazi olduğunu söylemiş; "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense" (1873) adlı denemesinde "O vakit, nedir hakikat?" diye sorduktan sonra şu cevabı vermiştir:

Değişken bir metafor, ad aktarımı ve insanbiçimcilik ordusu; kısacası insan ilişkilerinin bir toplamı olarak şairane ve retorik biçimde güzelleştirilmiş, yeniden aktarılmış ve süslenmiş, uzun bir kullanımdan sonra sağlam, kanonik ve bir ulusa vacip görünen yekünü: Hakikatler; yanılsama oldukları unutulmuş yanılsamalar, aşınıp gitmiş ve duyulara hitap etme gücünü yitirmiş metaforlar, üzerindeki resimlerin silindiği ve artık madeni para olarak değil sadece metal olarak bir işe yarayan madeni paralardır. (Nietzsche 1980, 46-7)

Tasvir çarpıtmalarını kullanmadan “hakikatleri” konuştuğumuz sandığımızda; Nietzsche’ye göre sadece kendimizi kandırırız. Hakikatin dili, yani mecazlardan ve kinayelerden arındırılmış olduğu düşünülen dil aslında sadece kendisine çok alıştığımız için mecazlı olduğunu artık fark edemediğimiz dildir. Bu da dünyamızın mecazlar üzerine kurulduğunu; mecazlar yoluyla kendimizle, diğer insanlarla ve dünya ile ilişki kurduğumuzu anlatır. Bu yüzden mecazlı dilin tahrif ve istismar edilmesinin dünyamızın siyasal, sosyal, hatta ekonomik yapısı hakkında temel çıkarımlara yol açtığı söylenebilir. Dünya hakkında konuşurken kullandığımız betimlemeler dünyayı nasıl anladığımızı etkileyebilir. Bunun geçerliliğini günlük hayatın herhangi bir alanında (alan burada görsel metafordur) görebiliriz, mesela gazetelerin yani dünyamızı *organize* (metafor) etmemize yardım eden şu “organların” (aynı organik metafor) isimlerinde: *Herald* [*Haberci*], *Guardian* [*Muhafız*], *Sun* [*Güneş*], *Mirror* [*Ayna*], *Telegraph* [*Telgraf*], *Tribune* [*Tribün*] ve diğerleri. Tarih, felsefe, psikoloji, ekonomi ve benzeri söylemler, en azından prensipte de olsa kendilerini mecazi dilden kurtarmaya çalışırken; mecaz, kesinlikle edebi çalışmalar disiplininin kaçınılmaz olarak tam bağrında yer alan betimlemedir. Bu kaçınılmazlık Nietzsche’ten yapılan alıntıda, madeni paralar üzerinden yapılan sondaki metafor tasvirinde gösterilir. Nietzsche’nin dilin gizemini çözmek ve böylece hakikatin bir tanımını oluşturmak amacıyla mecaza güvendiği açıktır. Paul de Man’ın söylediği gibi mecazlar “dilin türetilmiş, marjinal ya da anormal biçimi değil, mükemmel bir dilbilimsel paradigmadır”: Mecazi dil, “dili bu şekilde karakterize eder” (de Man 1979, 105).

O hâlde edebi eleştirinin ve kuramın merkezinde şu tür sorular bulunur: Edebi metinlerde retorik mecazların etkileri nedir? Hangi amaca hizmet ederler? Hangi görevi görürler? Edebi metinler hakkındaki en yaygın yanlış kanı; mecazi dilin sadece dekoratif bir görev üstlenip metni daha okunur, dramatik ya da “renkli” yapmak için ona yapılan bir ek olduğu düşüncesidir. Nasıl ki bir Hollywood filminde cinsel tutku ve dramatik gerilim anında keman sesleri yükseliyorsa; [edebi eserlerde de] duygusal ve dramatik yoğunluk gerektiğinde mecazi dilin algılanan varlığı da kesinlikle artar. Bu yüzden, meselâ D.H. Lawrence “süslü yazıları” ile meşhurdur. Fakat bir filme tüm müziğinin eklenmesi gibi edebi dile de mecazların “eklendiğini” söylemek ilerlememizi sağlamaz. Re-

torik mecazlara ilişkin yükselen keman teorisi yanlış yönlendirilmiştir zira Nietzsche'nin de ileri sürdüğü üzere dil kaçınılmaz biçimde mecazidir: Bir metnin anlamı; anlatımından ve mecazlarından ayrılamaz.

Betimleme, dünyamızın ve yaşamlarımızın temelidir. Dünyayı algılayış biçimimizde meydana gelen bir değişiklik aynı zamanda dünyanın işleyiş biçiminde de bir değişiklik demektir. Ralph Ellison'ın *Invisible Man* [Görülmeyen Adam, 1952] örneğini alalım. Bu roman Birleşik Devletler'deki siyahların küçük ve önemsiz sayılmaları, yaşadıkları baskı, yok sayılma ve insanlıktan uzaklaştırılma çabalarını tasvir ederken görülmezliği hem metaforik hem gerçek anlamda bir mecaz olarak kullanır. Ellison'ın fevkalade romanının giriş bölümü şöyle başlar:

Görülmeyen bir adamım ben. Yo, Edgar Allan Poe'nun peşini bırakmamış olan o hayaletlerden biri değilim; ne de o sizin Hollywood filmlerindeki dış plazmalardan biri. Ben, maddesi, eti-kemiği, lifleri, sıvıları olan bir insanım; hatta bir aklım olduğu da söylenebilir. Görülmezim, anlıyor musunuz, sırf insanlar beni görmek istemedikleri için görülmezim. Tıpkı sirklerde gördüğünüz bedensiz başlar gibi, sert, çarpıtıcı camdan yapılmış aynalar çevirmiş sanki etrafımı. Bana yaklaştıklarında yalnızca çevremdekileri, yani kendilerini ya da hayallerinde uydurdıkları şeyi görürler; her şeyi, en küçük şeyi görürler de beni görmezler. (3)

[Çeviri: Mehmet H. Doğan]

Görünürlük ve görülmezlik; Amerikan toplumunda siyahların sosyal, siyasal ve ekonomik olarak yok sayılmalarını ve neticede baskı görmelerini tasvir eder. Diğerlerinin kendisi hakkında sahip oldukları peşin hükümlerden kaçamadığı için adam görülmezdir. Bu peşin hükümler; ten rengi “algısından” ötürüdür. Bu sözde algının kendisi, kapsamlama denilen, bir parçanın (bu örnekte ten oluyor) tamamı (adamın kendisi) temsil ettiği, bir tür retorik mecazın etkisidir. Fakat bir kişiyi basitçe “siyah” (ya da “beyaz”) olarak nitelendirmek gülünç şekilde indirgeyici ve hatalıdır. Hakeza bir kişinin “renkli” olduğunu söylemek bir bakıma hiçbir şey söylememektir çünkü her birimizin teni, saç, tırnakları, gözleri, dişleri farklı tonların çok renkli bir toplamıdır. Siyah, beyaz ve renkli kategorileri kapsamlama örneklerini oluşturur. İnsanların “gördükleri” bir çeşit metafor, hayal ürünü ya da hayal konusudur, “öteki insanların kafalarında bir hayal (...) bir karabasanda, uyku-

da olanın bütün gücüyle yok etmeye çalıştığı bir çehre” (3). Bu nedenledir ki Ellison’ın anlatıcısı görülmezdir çünkü insan gördüklerini düşünürken; –siyah bir insanı gördüklerini düşünürken– aslında hiçbir şey görmezler, metafor gözlerini kör etmiştir. Ellison’ın romanı, dil eylemlerinin bu tür davranışsal bir körlüğe meydan okuyabildiğini ve hâliyle bu körlüğü dönüştürebildiğini ortaya koyar. Aşınıp gitmiş madeni para tasvirine karşılık olarak görülmez adamın metaforunu ya da kinayesini verir. Neticede siyah adamın yok sayılması, çok önemli bir açıdan dil eylemleri oluşturur. Kelime dağarcığında önyargı ve ırkçılık sözcükleri olmadan böylesi bir yok sayılma anlaşılamazdı. Irkçılık bir dil etkisidir. Ellison’ın yazdığı yukarıdaki bölüm ırkçılığın; kapsamlayıcı değişimin (kişisel kimliği anlatmak için ten pigmenti, kolektif ya da ırkçı kimliği anlatmak için de bireyin kullanılması) bir etkisi olduğunu gösterir. Görülmez adam alternatif metaforlar ve retorik mecazlar sayesinde yeniden görülebilir, görülmezliği idrak edilebilir.

Ellison’ın romanının girişi; mecazların ve kinayelerin edebi ve diğer metinlerde hangi görevi üstlendikleri sorusuna tek bir yanıt verir: Aksi durumda görülmez olan, önyargının gizlediği ve alışkanlığın yok ettiği şeyi görmemizi sağlarlar. Dünyayı değiştirmeyi amaçlarlar. Viktor Shklovsky ve 1920’lerde yazan diğer Rus şekilci eleştirmenlerin kullandığı terimi hatırlarsak; mecazi dilin yeniden ifade etme, yeniden şekillendirme, kökten değiştirme aracılığıyla dünyamızı “yabancılaştırma” kapasitesi vardır.

Betimleme yoluyla ne tür etkiler yaratılabilir ve bu tür mecazların okunmasının sınırı neresidir? On dokuzuncu yüzyılda, Yeni İngiltere şairlerinden Emily Dickinson’ın yazdığı bir şiir başka bir örnektir. Dickinson’ın çalışmasında; daha genel olarak dilin kabul ettiği kinayeler, anlamın kıyısına gelir gider. Bu şairin şiirlerinin mecazi dil tartışmalarına özellikle uygun olmasının bir nedeni de kendine has mecazları tipik olarak “yapısöküme” göre incelemesi ya da yabancılaştırmasıdır: Onun şiirleri betimlemenin kendisine yapılan ince fakat kararlı bir saldırı niteliği taşır. Bu şiir (no. 328) 1862 yılı dolaylarında yazılmıştır:

Bir Kuş yere indi Gezintiye—
Onu gördüğümü fark etmedi hiç—
Bir Solucanı böldü ikiye
Ve dostunu yedi, çiğ çiğ,

5 Sonra su içti bir Damlacık
Elverişli bir Çimenden—
Ve sonra yana doğru sıçradı Duvara
Bir Böcek geçebilsin diye—

Bakındı etrafına hızlıca
10 Çevresini süzen gözleriyle—
Gözleri korkmuş iki Boncuk gibi görünüyor, dedim—
Kımıldattı Kadife Başını

Tehlikedeki biri gibi, İhtiyatlı
Ona bir Kırıntı uzattım
15 Ama açtı tüylerini, kürek çeker gibi
Yuvasına süzüldü daha yumuşakça—

Küreklerin Okyanusu bölmesinden,
Bir çizgiden daha gümüşi—
Veya Öğlenin Kıyısında, şıptırsız
20 Yüzerken zıplayan Kelebeklerden.

İlk bakışta doğrudan ve anlaşılmas bir dilde yazılan şiir; solucan yiyen, su içen ve uçup giden bir kuşu tasvir eder. Açılış mısralarında öne çıkan retorik mecaz kişileştirmedir ya da insanbiçimciliktir. Şiirin ilk kıtasındaki kuş (“o”) ve solucan (“dostu”) sanki insanmış gibi tasvir edilirler. Ancak şiir teşbih özgülüğünü (a, b’ye benzer) metafor türü olarak (a ile b aynıdır, başka bir deyişle “benzerlik” açıkça söylenmemiştir) açıklamaya başladığında, şiirin ilk yarısındaki insanbiçimcilik ısrarı, garip biçimde karmakarışık hâle gelir. Şiirin 11. mısrasına geldiğimizde kuşun gözlerinin “korkmuş iki Boncuk” gibi göründüğünü öğreniriz. Fakat bu teşbih görüldüğü kadar basit değildir. Buradaki “gibi görünmenin” anlamı, gözlerin gerçekten boncuk boncuk *baktığını* mı (öyle olduklarını varsayarsak, boncukların bakması gibi bakıyorlar) yoksa kuşun gözlerinin anlatıcıya göre boncuklar *gibi* mi görüldüğü meselesi, bir muammadır. Teşbihin bizzat kendisi muğlaktır. Ayrıca, gözlerin benzediği *nesne* olan boncuklar tekinsiz bir başkalaşım geçirir. Boncuklardan “korkmuş” olarak bahsedilince, cansız bir cisme

yaşam niteliklerini veren animizm isimli retorik bir mecaz kullanılır. Kuşun gözlerinin görüntüsünü netleştirmeye çok uzak olan teşbih; görünmesi mümkün olmayan bir şeyle mukayese yaparak bunu daha az somut, daha az görülür ya da hayal edilebilir hâle getirir. Kuşun gözlerinin korkmuş boncuklar “gibi görüldüğünü” söylemek tamamıyla yanlış olur zira *korkmuş* boncuklara gözümüzü dikemeyiz ve boncuklar bakamazlar. “Nitelik aktarmanın” özel bir örneği olan teşbih; kimin ya da neyin korkmuş olduğu algısını bozar ve mecazi ile hakiki, imge ile sözcük, hayal edilen ile görülen arasındaki ayrımı da birbirine katar.

Şiirin son iki kıtası bu belirsizlikleri artırır. Sondan bir önceki kıtada okyanusta kürek çekmek metafor “aracıyken”, bunun “mahiyeti” veya “anlamı” uçmaktır. Fakat bir kez daha mecaz muğlaklıktır: Okyanus metaforu yetersizdir, mısrada yumuşaklığı ifade etmek için kuşun uçuş hareketinin gümüşü inceliğinden söz edilir. Tekne suda bir iz; bir çeşit çizgi bırakırken kuş havada hiçbir iz bırakmaz. “Bir çizgiden daha gümüşü” sözü “sudaki izden ya da yoldan daha ince” gibi “tercüme” edilirken aynı dizenin, mecazi dilin inceliğine ve onun dünya ile ilişkisine atıfta bulunduğu düşünülebilir. Eleştirmenler çoğu zaman “benzer” veya “gibi” ifadelerin teşbihi açıkça mecazi olarak belirttiğine dikkat çekerek daha genel olarak metafora saklı teşbihi ayırt ederler. Eşsesliliğin oluşturduğu [Türkçesi “çizgi” olan şiirdeki “seam” kelimesi İngilizcedeki görünmek anlamındaki “seem” fiili ile eşseslidir] ve cinas olarak bilinen bir diğer mecaz türü sayesinde şiir, betimlemenin kendisine yansır. Metaforlar belirtisiz gibi görünür: Çizgi olamayacak kadar veya “görünür” (ya da “gibi”) kelimesi için çok fazla gümüşü ve hafiftir, betimleme işareti olmak için ise çok fazla incedir. Kuşun uçuşunun ardında hiçbir çizgi kalmaması gibi (sanki sihirli bir şekilde uçuyor) metafor da arkasında hiçbir iz, hiçbir “görüntü” (seem), hiçbir çizgi (seam) bırakmaz. Daha paradoksal fakat daha doğru bir izahat vermek gerekirse, “şıpırtı” kelimesini sadece ona atıfta bulunarak olumsuz yapan “şıpırtısız” kelimesi misali, metafor da arkasında hem bir iz bırakır hem de bırakmaz.

Şiirin olağandışı sonunda ise kuşun uçuşu hakkında başka bir metafor vardır (kelebeğin uçuşu) ancak bunu yüzme ile ilgili olarak sunar. Kuş, su kenarında zıplayan bir kelebek gibidir; o kadar narindir ki hiçbir şıpırtı (şarıltı) oluşmaz. Dickinson’ın şiiri “Öğlenin

Kıyısında” deyiş i ile mecazi dönüşümün temelini altüst eder. “Öğlenin Kıyısında”, daha önce karşılaştığımız “korkmuş iki Boncuk”tan daha fazla anlaşılır değildir. Mecazi dönüşüm kısa devrelidir zira kuşun uçuşunun sandalda kürek çekmek “gibi” olduğunu görmek mümkünken, öğlenin kıyısının fiziksel bir şey “gibi” nasıl olabileceği belirsizdir; mesela “öğlenin” bir nevi nehir kenarı olduğuna mı inanmalıyız? Bu deyiş betimlemenin aldaticılığının, dilbilimsel *trompe l’œil* (“gözü aldat”) etkisi ve halüsinasyon potansiyelinin altını çizer. Dilin gönderimsel varsayımlarından kayıp gitmesine vesile olan suhuleti ve kaçınılmazlığı dramatize eder. “Öğlenin Kıyısı”, öte yandan, bir metnin ayrı bir metinden sözcükler ve deyişler kullanılarak örüldüğü başka bir tür fenomen olan, metinlerarasılık açısından da incelenebilir. Bu manada elimizdeki deyiş, Macbeth’teki kanlı konuşmada geçen Shakespearevari “zaman denizinin bir kumsalı” sözünü hatırlatır (*Macbeth* I. vii.6); zaman algısını edebiyat okyanusunda bir çeşit berzah gibi verir ve zamanın sonunu ya da kıyısını ve garip şekilde askıya alınmış ya da ertelenmiş zamanı belirtir. Dickinson’ın şiirinin sonu mecazi dilin; göndermenin yanılsamasını hem oluşturan hem de saklayan bir dizi yer değiştirme ve değiştirim örneğini gerektirdiğini söyler. Şiire göre mecazlar dünyamızı yaratır ve yıkar; bize anlam verir ve onu elimizden geri alır.

Dickinson’ın şiirini yorumlarken betimlemenin öz-düşünsel olasılıklarına, mecazların kendilerini tekrar yansıtan şekilde dönüştürebilmelerine ve kinaye yaptıklarına; böylece metnin kendi diline yorum yapmasına dikkat çekti. Mecazlarla ilgili açıklamalarımızı bitirirken mecazi dilin tekinsiz potansiyelini ifade etmek için gösterilebilecek başka bir metne kısaca bakalım. Anlatı ile ilgili bölümümüzde James Joyce’un muhteşem kısa hikâyesi “The Dead”den [Ölüler] biraz bahsetmiştik. Hikâye şu cümle ile başlar: “Kâhyanın kızı Lily’nin gerçekten iki ayağı bir pabuca girmişti” (199). Aslında Lily’nin iki ayağı *gerçekten* aynı pabuçta değildir. Ne gariptir ki “gerçekten iki ayağı bir pabuca girmişti” derken; gerçekten *değil* de mecazen iki ayağı bir pabuca girmişti demek isteriz. Buradaki “gerçekten” kelimesini, iki ayak ile ilgili deyişe benzer şekilde mecazen kullanırız. Bu bakımdan, hikâyenin açılış cümlesi dolaylı olarak hem hikâyenin konusu olan ölüme hem onun anlatımına göndermede bulunan bir betimleme oyununu oluşturur.

“Gerçekten iki ayağı bir pabuca girmişti” ölü bir metafordur zira bu metafor öyle alışıldık hâle gelmiştir ki mecazi olarak kimliğini neredeyse kaybetmiştir: Ölü metaforlar Nietzsche’nin söylediği, dilin aşınıp gitmiş madeni paralarıdır. Metafor kullandığımızın ve değiştiği gerçek anlamının çok dışında kullandığımız için mecazdan yanlış yararlandığımızın farkına bile varmadan “Gerçekten iki ayağı bir pabuca girdi” diyebiliriz. “Gerçekten” kelimesinin bu deyişteki mecazi kullanımı, dilin yanlış ya da kötüye kullanılması durumlarında kullanılan retorik terim olan “kaydırmacanın” çağrışımçı olasılıklarına iyi bir örnek teşkil eder. Bilhassa ölüm ile ilgili olan “Ölüler”, aynı zamanda ölü dil ve ölü metaforların da hakkındadır.

Joyce’un hikâyesi “ölü tasvirinin” yani Gretta’nın ölü erkek arkadaş Michael Furey’in peşlerini bırakmayan anısının geri gelmesiyle son bulur (251). Son sayfalarda Gretta’nın kocası Gabriel, karısı uyurken otel penceresinden dışarıyı izler. Hikâyenin son paragrafı dizlerin bağını çözecek kadar yoğun ve son derece mecazi bir düzyazı biçimindedir:

Camlara vuran hafif tıkırtılar üzerine pencereye baktı. Kar yeniden başlamıştı. Lamba ışığına yanlamasına yağın gümüşü ve karanlık kar tane-ciklerini uykulu gözlerle seyretti. Batıya doğru yolculuğunun vakti gelmişti. Evet, haklıydı gazeteler: Bütün İrlanda karlar altındaydı. Merkezdeki karanlık ovanın dört bir köşesine yağıyordu, ağaçsız tepelere, yavaşça yağıyordu, Büyük Allen bataklığı üzerine, daha batıda karanlık ve isyankâr Shannon nehri dalgalarına, yağıyordu yavaşça. Michael Furey’in gömülü olduğu tepedeki metruk kilise mezarlığının her yanına da yağıyordu. Çarpık çurpuk haçlarda ve mezar taşlarında, küçük kapının sivri parmaklıklarında, çıplak dikenlerde birikip bir kalın örtü oluşturmuştu. Karın tüm evrende yavaşça yağdığını işittiğinde ruhu yavaşça kendinden geçer gibi oldu. Yağıyordu yavaşça, sanki kendi nihai sonla-rının düşüşü gibi bütün yaşayanların ve ölümlerin üzerine. (255-6)

Bu paragrafın en göze çarpan, ısrarcı özelliği belki de yinelemedir. Özellikle “yağmak” fiili paragrafta yedi kez geçer: Yağın, yağıyordu, yağıyordu, yağıyordu, yağıyordu, yağdığını, yağıyordu. Bu sözel yineleme düşüşün, uykunun, solmanın ve ölümün hipnoz edici algısını yaratır. Joyce’un burada dilin mecazi etkileri sayesinde –yineleme, ses yinelemesi, ünlü yinelemesi ve ıslık sesi, sözcük sırasının yer değiştirmesi veya sözdizimsel ters çevirme (“yavaşça

yağdığını”, “yağdığını yavaşça”)– dilin kendisinin solmasını, düşmesini çağrıştırır. “Ölümler” dilin mecazi ve gerçek anlamda ölümü hakkındadır.

Joyce’un metaforunu alıp onu tersyüz edersek, hikâyeye hayat verenin aslında mecazi dilin ölümünden ziyade dilin mecazi ölümü olduğunu görürüz. Ayrıca daha genel olarak edebi metinlere hayat veren şey mecazi dilin üretken gerilimleridir. Bu bölümde, edebiyatın kendisi gibi edebi eleştirinin de betimleme ile başladığını ve yine onunla sona erdiğini göstermeye çalıştık. Okurken; mecazların aniden edebi metinleri nasıl yarattığını ve bozduğunu anlamaya çalışmalıyız. Marvell’in zamanı durdurma arzusundaki sevgilisi gibi (bkz. 4. Bölüm), mecazlardan kaçamıyorsak o hâlde onları koşturabiliriz.

İlave Okuma

Bir tarafta edebiyat ve edebi kuram, diğer tarafta dilbilim ve biçim açısından metafor kavramına yapılan en yeni ve iyi girişlerden ikisi David Punter’in *Metaphor*’u (2008) ve Murray Knowles ile Rosamund Moon’un *Introducing Metaphor*’udur (2006). Mecazlar ve kinayeler hakkında merak uyandırıcı ve bilgilendirici başka bir rehber istiyorsanız, Arthur Quinn’in ince kitabı *Figures of Speech*’e (1993) bakabilirsiniz. Bir filozofun bakış açısından metafor üzerine zor fakat kapsamlı bir çalışmaya ulaşmak isterseniz Paul Ricoeur’un *The Rule of Metaphor* (1978) adlı kitabını inceleyebilirsiniz. Klasik bir edebiyat eleştirisi yaklaşımını Brooke-Rose’un *A Grammar of Metaphor*’unda (1958) bulabilirsiniz. Roman Jakobson’un “Closing Statement: Linguistics and Poetics” (1960) adlı çalışması; betimlemenin ya da “şiirli” dilin etkileyici bir yapısalcı incelemesidir. Derrida’nın “White Mythology” (1982) adlı makalesi yoğun ve zorludur fakat mecazi dilden kolaylıkla kaçılabilceği anlayışının günümüzdeki klasik bir karşıt görüşü hâline gelmiştir. Diğer faydalı kitaplar arasında Todorov’un *Introduction to Poetics* (1981), Lakoff ve Johnson’un *Metaphors We Live By* (1980) başlıklı çalışmaları vardır. Mecazlar hakkında yararlı bir web sitesi olan “Silva Rhetoricae”yi <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm> adresinde bulabilirsiniz.

11

Yaratıcı Yazım

Bu mudur? Bu yaratıcı yazım mıdır? Hem “yaratıcı yazım” nedir ve yaratıcı yazıma ayrılmış bir bölümün edebiyat, eleştiri ve kuram hakkında bir kitapta ne işi var? Bu yazımın yarattığı şey nedir? “Yaratıcı yazım” ve “edebiyat” arasındaki fark nedir peki?

Bu bölümde soruyu iki genel önerme ile incelemeye çalışacağız: (1) “Yaratıcı yazım” birdenbire ortaya çıkmaz. Bir tarihi vardır ve hem modern üniversite hem de İngilizce’nin güncel durumu (dil ve ayrıca çalışma konusu olarak) ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Özellikle “yaratıcı yazım” derslerinin popülerliğinde son zamanlarda görülen ani artış; “edebiyat” teriminin tarihinin yanı sıra edebi eleştiri ve kuram alanındaki yeni gelişmeler ile içe içe geçmiştir. (2) İsmi- nin aksine “yaratıcı yazım” sıklıkla dilin özgürleştirici ve canlan-

dırıcı ama aynı zamanda korku verici olasılıklarını sınırlama görevini üstlenir. Bu anlamda “yaratıcının” tanımını aşağıdaki şekilde veren sözlükle ortak noktası vardır:

Başta edebiyat ve sanat olmak üzere, yazar veya sanatçı için geçerlidir: Yaratıcı, hayalperest olan; hayal gücü ve akıl ürünü sergileyen, böylece edebi ya da sanatsal üretimde sadece eleştirel, “akademik”, gazetecilere özgü, profesyonel, mekanik ve benzeri çalışmalardan ayrılan. Bu nedenle yaratıcı yazım sıklıkla ders programına alınır (*OED*, anlam 1b).

İlk olarak *OED*’nin “yaratıcı yazımı”, “edebiyat” ve “sanat” ile bağdaştırmakta çekince görmediğini belirtelim. *OED*’nin yaptığı tanım, “hayal gücü” ve “akıl” arasında sağlam bir ayrım esasına dayanır. Bu yüzden “yaratıcı” yazım, diğer yazım türlerinden ayrılmıştır (“sadece eleştirel, ‘akademik’, gazetecilere özgü, profesyonel, mekanik, vb”). Peki bu tanımı ne kadar ciddiye alabiliriz? Diğer yazım türlerinde “yaratıcı” hiçbir şey olamaz mı?

Bildiğimiz üzere tanımlar hiçbir zaman “sadece akademik” değildir; tanımlar gücün şekli ve kaynağıdır. “Akademik” kelimesinin iki yanındaki ironi tırnak işaretleri olarak da adlandırılan, bu sözlük tanımı ile alakalı ilginç bir ayrıntıya dikkat çekebiliriz. Buradan da anlayabileceğimiz üzere “yaratıcı yazım” hem “akademiktir” hem de akademik değildir. *OED* tanımının aldatıcı sadeliğinin de muhtemelen ortaya koyacağı üzere, “yaratıcı yazımın” akademik olan ve akademi ile garip bir ilişkisi vardır. Aslında “yaratıcı yazım derslerinin” eğitim kurumlarına dahil edilmesi kaçınılmaz olarak bir tür temellük etme ve kontrol meselesi olduğundan, yaratıcı yazımın, kelimenin birden fazla anlamı açısından kurumsallaştığı görülür. Henüz 1958 yılındayken *Oxford Magazine* (4 Aralık, sayı 164/2, *OED*’de alıntı yapılmıştır), “Amerika’da yerleşik yahut bir şekilde bağlı yazarlar, kendilerini daimi ya da geçici olarak yaratıcı yazım atölyelerinin düzeneklerine kaptırmışlardır” açıklamasını yaptı. İngiltere üniversiteleri ve başka yerlerde kurulan bu “düzenek” gitgide güçlenmiştir. Bunun geçici ya da gönülsüzce olsa bile bir parçası olmadan günümüzde çok az faal yazar (özellikle romancılar ve şairler) ticari başarıya imza atabilir. Fakat bu düzeneği ya da “yaratıcı yazım makinesini” yorumlamanın; dilin ve özellikle “yazımın” tehlikeli ve yıkıcı olasılıklarının (görünürde) sınırlandırıldığı, azaltıldığı ve kilitlendiği başka bir

radikal yolu daha vardır. Yaratıcılığın ve yaratıcı yazımın öngörülemez güçlerini üniversitenin bünyesine alması ve değerlendirmesi ne demektir? Yaratıcı yazımı bir “düzeneğe”, yararlı bir alete ya da makineye çevirmede güdülen arzu veya bariz ihtiyaç nedir?

Bu soruları yanıtlamaya başlamadan önce, ilk olarak “yaratıcı yazımın” ortaya çıkması ile edebiyat kavramı tarihinin birbiriyle nasıl bağlantılı olduğunu dikkate almalıyız. OED tanımından da anlaşılacağı üzere “yaratıcı yazım”, edebiyat sorusundan/sorunundan ayrılamaz. Kültürel çalışmalar alanı başta olmak üzere son yıllarda edebiyatın, bir söylem ya da felsefi söylem, film veya restoran menüsü örnekleri gibi diğerlerinin arasında kültürel bir ürün türü olarak kabul edilmesi revaçtadır. Fakat bu bağlamda Bennett ve Boyle olarak bizler, revaçta ise edebiyatın hiçbir şey olduğunu düşünmek istiyoruz. Aslında edebiyatın kendine has bir özelliği olduğu, kısacası onun diğer söylem türleri ile aynı ölçekle ölçülemeyeceği düşüncesi ile ilgiliyiz. Bunun nedenlerinden biri son derece basittir: Bir bakıma, edebiyat var değildir. Esası yoktur. X’in edebi bir metin ve Y’nin edebiyat dışı bir metin olması durumu değildir. Edebilik çok daha hayalidir ve ifade edilmesi güçtür. Geleneksel olarak edebi olduğu kabul edilen bir metin (mesela Geoffrey Chaucer’in “The Wife of Bath’s Prologue and Tale” eseri) edebiyat dışı bir metin gibi okunabilirken; yine geleneksel olarak edebiyat dışı kabul edilen bir metin (mesela siyasi bir demeç) edebi bir metin gibi okunabilir (örneğin, dilin tuhaf tarzlarının sergilenmesi, metafor ve diğer retorik mecazların kullanılması bakımından). Jacques Derrida şöyle bir yorum yapar: “Anlamla ve gönderme ile *muallak* ilişkisi olmayan bir edebiyat yoktur” (Derrida 1992a, 48). Bu, edebiyat gönderme yapmıyor demek değildir. Mesela “anlam ve gönderme” dünyasıyla ilişkili olarak “eş(i)” ve “Bath”i yorumlamalıyız, bu iki kelimenin anlamını kavramalıyız. Fakat edebiyatın bu tür belirli bir göndermenin *muallaklığının* yanı sıra göndermenin yapıldığı isme olan *bağımlılığı* ile bir ilgisi vardır.

Başka bir örnek daha verelim: Salman Rüşdi’nin 1981 tarihli romanının adındaki “geceyarısı çocukları” ifadesini nasıl okumalıyız? “Geceyarısı çocukları” ifadesinin Hindistan’ın bağımsızlığını ilan ettiği 14/15 Ağustos 1947’deki o ana ve tam da aynı zamanda doğan çocuklara bir gönderme olduğunu kategorik ve kesin olarak ifade edebilmek üzere muallaklığın ötesine geçme arzumuz bizi

teşvik eder. Başlık-deyişin alışılmamış edebilik özelliği *aynı zamanda* enigmatik ve tüm nihai, değişmez kararlılığa dirençli olduğu gerçeğine dayanır. Neticede insanlar başlığın gönderme yaptığı metnin ayrıntılı bir okuması olmadan başlık okumalarının etrafı tartışabileceğini umut bile edemez. Kitabın ismi çocukların bir zamandan *geldiğini* veya bir zamana *ait* olduğunu –büyücülük saati, karanlık ve gizem; gündüz ve gece arasındaki tuhaf biçimde kesin ama belirsiz, ürkütücü sınır çağrışımlarıyla birlikte “geceyarısıdır” bu zaman– ve belki bir mekâna değil ama bir zamana ait çocukların olabileceğini, ayrıca kitabın bizzat kendisinin bu çocuklar *olabileceğini* iddia ederken, kendi isminde açılan kurgusal anlatının (adeta büyü yaparak) çağırdığı garip bir telepatik kitleyi akıllara getirir. *Geceyarısı Çocukları* ne de olsa veya yalnızca sosyal ya da siyasal bir hikâye değildir: Bu bir roman, edebi eser veya (kulağa nasıl garip gelebileceğine dikkat edin) yaratıcı yazımdır.

Bu kitabın farklı bir bölümünde (“Mutant” başlıklı bölüme bakın) anlattığımız gibi, “edebiyat” nispeten modern bir buluştur. Yaratıcı yazımın yirminci yüzyılın ortalarında Birleşik Devletler’de doğması ve yakın senelerde Birleşik Krallık ile diğer ülkelerde kurumsal biçimde gelişmesi; edebi metnin kendisinde, edebiyat eleştirisi ve kuramında ana konu hâline gelen “Edebiyat nedir?” ya da “edebi özellik nedir?” sorusunun işleniş sürecinin temel bir parçasıdır. Şiir sanatı hakkındaki şiirlerin ve roman hakkındaki romanların yirminci yüzyılda yaygınlaşmasını bu bağlamda konumlandırabiliriz. Wallace Stevens’in uzun ve muhteşem *The Man with the Blue Guitar* [*Mavi Gitarlı Adam*, 1938] şiirindeki ifadeyi şimdi hatırlayabiliriz: “Yine şiirdir konusu şiirin / Buradan koyulur yoluna şiir ve / Yine buna, varır buraya” (Stevens 176, Çeviri: Özlem Fedai) ya da Samuel Beckett’in James Joyce nitelemesine bakalım: “Onun yazıları bir şey *hakkında* değildir, *o şeyin ta kendisidir*” (Beckett 1983, 27). Bu çerçevede önemli ölçüde, yirminci yüzyılın son on senesi “kurgu hakkında kurguyu”, “öz-bilinçliyi” ya da “öz-düşünümsel kurguyu” (*OED*’ye göre bu terimin tarihi 1960’a dayanır) belirlemek için kullanılan “üstkurmaca” teriminin ortaya çıkışına tanık olmuştur. Elbette “postmodern” kelimesi, edebiyatın doğasına ve edebiyatın edebi özelliğine karşı gitgide daha da bariz olan bir ilgiye bağlıdır. Fakat bunu gerektiğinden fazla basite indirgememeliyiz. Edebi eserlerin az ya da

fazla ölçüde her zaman dikkatleri üzerlerine çektiğine ve kendi tuhaf doğalarını ön plana aldıklarına ne şüphe: Shakespeare'in *Hamlet* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki, Cervantes'in *Don Kişot*'undaki, Sterne'nin *Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri*'ndeki, Diderot'nun *Kaderci Jacques ve Efendisi*'ndeki veya Wordsworth'ün *Prelüd*'ündeki oyun içinde oyunları düşünün. Bununla beraber yaratıcı yazımın kendisinin yeni ve farklı bir ön plana çıkarma şekli olduğu da apaçık ortadadır. Sanki "Yaratıcı Yazım" sesleniyor gibidir: "Bana bakın, hadi hemen edebiyat yazın, hadi edebiyatı yaşayın, eğlenceli olacak! Yaratıcı yazım sınıfı bu tarafta!" Edebiyatın kurumsal olarak durgunlaşması aynı zamanda "tükenmek" anlamında da düşünülebilir ve burada Gilles Deleuze'ün modern edebiyatı anlama biçimi olarak "tükenmek" (Deleuze 1998) hakkında kaleme aldığı harikulade makalesi aklımıza gelir (özellikle Samuel Beckett'in ardından). Aslında öyle ya da böyle edebiyatın (dolayısıyla da yaratıcı yazımın) sona yaklaştığını; mevcudiyetinin görsel, dijital ve mesaj kültürlerinin (film, TV, video, DVD, mesajlaşma, e-posta, internet, oyun) aynı anda her yerde bulunması nedeniyle gitgide daha fazla tehdit altında olduğunu görebiliriz. J. Hillis Miller'ın, *On Literature* (2002) isimli kitabını şu sözlerle açmasının bir nedeni vardır: "Edebiyat sonun eşiğinde. Edebiyatın miadı dolmak üzere" (Miller 2002, 1).

Yaratıcı yazımın parlamasını illa ki "edebiyatın sonu" ile bağdaştırmak istemiyoruz. (Hillis Miller'ın kitabı, işlerin aslında kendisinin ilk vahiyssel bildiriminin anlattığından daha karmaşık olabileceğini açıkça belirtir.) Yaratıcı yazımın; edebiyat ve edebi çalışmalar üzerine düşünmekle ilgili yeni zorlukların ve içgörülerin altını çizdiği altı durumu göstererek konuyu bağlamak istiyoruz.

1. "Yaratıcı yazımın", "eleştirel yazıma" karşı olduğu söylenemez. Üstdil kavramı açısından bakarsak bunu kolaylıkla anlayabiliriz. Dili anlatan dil anlamını taşıyan üstdil; bir diğer söylemi kendisine nesne alan bir söylemdir. Edebiyat eleştirisi veya kuramı üstdil görevini üstlendiğinden ötürü edebiyatı "nesne-söylem" olarak algılayabiliriz. Fakat üstdilin mantığı her yerdedir. Başlık-deyişimizde de mevcuttur: Bu bölümün adı olan "yaratıcı yazım", bir yaratıcı yazım *emsalinin* basit ya da geleneksel anlamda *bir örneği* değildir. "Ya-

raticı yazım”, daha ziyade bu bölümün yaratıcı yazım *hakkında* olduğunu ifade eder. Konuşma üzerine konuşmalar, hikâyeler üzerine hikâyeler, şiir sanatı üzerine şiirler, kendilerine gönderme yapan ifadeler (bunun gibi, mesela) ile nerede karşılaşsak, üstdil etkilerine maruz kalırız. Fakat üstdili garipleştirip çözümsüz çelişkiye dönüştüren, yani aynı zamanda hem gerekli hem önemsiz kılan bir şey var. “Nesne” aynı zamanda “üst metnin” bir parçası değilse, üstdil ya da üst söylem ile ilgili bir metin (örneğin bir edebiyat eleştirisi veya kuram çalışması); başka bir metni (edebiyat veya yaratıcı yazım çalışması) kendine nesne olarak alamaz. Üstdil asla saf olmaz, her daim kendi nesne-dilinden ayrı ve ondan bağımsız olma mantığını zorunlu kılar. Başka bir metni etkilemeden ya da metnin “kendi” yazımını etkilemeden, onun hakkında yazamayacağınızın kabulü (yalnızca onu alıntılamanız ve hâliyle de bağlamdan çıkararak, yeni ve farklı bir bağlamda alıntı yapmanız kaydıyla), Roland Barthes’i o meşhur açıklamayı yapmaya yöneltmiştir: “*Yorumun kendisi de bir metin olabilir*” (Barthes 1981, 44). Barthes yaratıcı yazar mıdır? Eserlerinin yaratıcı ve eleştirel yazım arasındaki varsayılan sınırları ve ayrımları sarsışı, onlarla oynaması ve onları tekrar tekrar düşünmesi, bu soruya yanıt vermeyi en azından bir yönden zorlaştırır. Maurice Blanchot, Jacques Derrida ve Hélène Cixous’nunkiler gibi Barthes’in metinleri de edebiyat eleştirisinde ya da kuramında ve ayrıca edebiyatta ya da yaratıcı yazımda yeni biçimler, tarzlar ve buluşlar gerektirir. Bu, yaratıcı ve eleştirel yazımın mutlaka aynı olması anlamını taşımaz. İşte bu çifte çelişkinin öteki yüzüdür: Üstdil imkânsız olduğu kadar *gereklidir* de. Edebi ya da yaratıcı yazımların aksine, eleştirel yazımda “anlam ve gönderme ile muallak ilişkiye” yer yoktur.

2. Kişi yazdığında veya bir metinle karşılaşınca, onun yaratıcı olup olmadığını, yaratıcı olup olmayacağını bilmez ve bilemez. Bu tür bir yazımın ve yazı parçasının “yaratıcı” olup olmadığı yargısına kim varacak? “Yaratıcı yazımın” verilen bir söz gibi, gerçekleşmesi gereken bir okuma deneyimine dayalı olması gerekmez mi? “Yaratıcı olacağıma söz veriyorum” diyebilirsiniz. Ancak diğer türdeki sözlerin aksine

“yaratıcı” olup olmayacağınıza karar verme kudreti sizin ellerinizde olmayabilir. Cixous’un sözlerini takip edersek, adına layık tek “yaratıcı yazımın” bizim ve kabiliyetlerimiz ötesinde; imkânsız olanın tecrübe edilmesini gerektirdiğini söyleyebiliriz. Cixous der ki: “Kaleme alınmaya layık tek kitap; yazmaya cesaretimizin ya da gücümüzün olmadığı kitaptır. Bizi (onu yazan bizleri) inciten, titreten, kızartan, kanatan kitaptır” (Cixous 1993, 32).

3. Şayet öyle bir şey var ise, yaratıcı yazım Timothy Clark’ın (ilham fikri hakkındaki çalışmasında) “öznellik krizi” olarak adlandırdığı olguğu zorunlu kılar (Clark 1997). Bunu müstakbel yazarın karşısındaki boş sayfa üzerinden düşünebileceğimizi söyler. Bu “boş sayfa” pek çok şekilde düşünülmüştür. On yedinci yüzyıl şairi Thomas Traherne mesela mecazen, çocukluk yönünden tasvir etmiştir: “Boş bir kitap bir çocuğun ruhu gibidir, üzerine her şey yazılabilir. Bu boş kitap her şeyi yapabilir fakat hiçbir şey barındırmaz” (Traherne 1991, 187). Öte yandan Clark boş sayfayı “yazarın ne ruhunda (...) ne de ruhunun dışında bulabileceğimiz, zahiri bir boşluk” olarak tanımlar: Onun deyişiyse bu “kompozisyon alanı”; ruhun “içinin ve dışının”, “benliğin ve diğerinin” ayrımlarını çarpıtır (Clark 1997, 22, 27). Yazım, yaratıcı yazım, hesaplanamayan ya da öngörüleemeyen biçimlerde dönüşümsel ve edimseldir. Yazar öylece yazımın önünde olmaz. Mühim konularda, “yazar” figürü her zaman “hülyalı”, hiçbir zaman sadece “deneysel” ya da bilinen değildir (Clark’ın açıklamalarına bakın 1997, 24-6). Blanchot’un sözlerine kulak verelim: “Öyle ya da böyle, yazarının kendini değiştirecek risklerle dolu bir hareketini içermiyorsa yazı, hiçbir şeydir” (Blanchot 1995, 244). Üniversite bağlamında yaratıcı yazımın bu kadar farklı ve muhtemelen meşakkatli olmasının nedenlerinden biri dönüşümsel ve edimsel olması; riskli ve hesaplanamayan türlerle bariz bir ilişkiyi zorunlu kılmasıdır.
4. Yaratıcı yazım ötekiliğe, geleneksel olarak “ilham”, “esin perisi” veya “Tanrı” denilene açık olmayı kapsıyorsa, yine de imza gibi tekil ve görünürde benzersiz özellikleri de barındırır. Raymond Carver’in kısa ama güçlü makalesi “On Writing”de de söylediği gibi yaratıcı yazım, “tarza yakın ama

yalnızca tarz olmayan bir özelliktir. Yazarın yazdığı her şey e attığı özel ve mutlak imzasıdır. Sadece ve sadece onun dünyasıdır, başkasının değil (...) (Yazar) olaylara özel bir açıdan bakar ve (...) bu bakış açısına ifade kazandırır” (Carver 1986, 22). Bu nedenle, mesela William Blake’ten (“Cennet ve Cehennemin Evliliği” tartışması) ya da Emily Dickinson’dan (Poem 124) veya Franz Kafka’dan (*Aforizmalar*’daki Aforizma 43) bir iki deyiş ya da cümle okuyup Carver’ın gönderme yaptığı bu tür tarzı, imzayı fark edebiliriz:

Rintrah kükrer ve savurur ateşini kasvetli havada;
Sürüklenir aç bulutlar derinlerde.

Hiç mayalanmamış bir likörü tadıyorum—
Tepesine İnci biriken kupalardan—

Av köpekleri hâlâ avluda oynuyor ama avları kaçamayacak, daha şimdiden ormanda ne kadar hızlı koşarlarsa koşsunlar.

Her durumda bu, yazarın farklı “tarzını” gösteren satırlar ve deyişler meselesidir. Sadece ama sadece Blake bahsedebilirdi kükreyen Rintrah’tan ya da derinlerde *sürüklenen* aç bulutlardan; sadece ama sadece Dickinson tam da bu harikulade, içgüdüsel ve soyut birleşimi elde edebilirdi; sadece ama sadece Kafka bu kaçınılmaz klostrofobi ve korkunç durum hissini verirdi. Wordsworth’ün “Winander Boy” eserinden iki satırla ilk kez karşılaşan Coleridge’nin söylediklerini buraya not düşebiliriz: “Bu satırlarla Arabistan çöllerinde cirit atarken tanışsaydım, anında ‘Wordsworth!’ diye çığlık atardım” (Coleridge 1956-71, 1:453).

“He Stuttered” isimli olağanüstü denemesinde Giles Deleuze, yeni bir çeşit dilin, dil içinde bir çeşit yabancı dilin icadı bakımından bu çeşit imzayı ya da tekilliği betimler. Şöyle yazmıştır:

(...) ana dili olsa bile, kendini ifade ettiği dilin her zaman yabancı gibidir büyük bir yazar. Tam da eşliğindeyken, sadece kendisine ait olan sessiz ve bilinmeyen bir azınlıktan alır gücünü. Kendi dilinde bir yabancıdır: Kendi dili ile bir başka dili karıştırmaz, kendi dili *içinde* önceden var olmayan yabancı dili oluşturur. Dilin kendisinin haykırmasını, gevelemesini, kekelemesini ya da mırıldanmasını sağlar. (Deleuze 1998, 109-10).

Bu yabancı dil pek tabii bütünyle yazara ait değildir: Mutlaka başka yerlerden alınan kelimelerden oluşturulur ve sonunda da yanlış dil olduğu ortaya çıkabilir. İşte bu, bir romanın kahramanıymış gibi kendisi hakkında yazdığında, Roland Barthes'ın uyandırdığı ıstırap ve belirsizlik duygusudur: “Belirli bir metni yazarken, suçlu jargon duygusunu yaşıyor, sanki söyleyişini ne kadar bireysel yaparsa yapsın çılgın söylemden kaçamamış gibi: Peki tüm hayatı boyunca ya *yanlış dili seçmişse!*” (Barthes 1977c, 114-15).

5. Yaratıcı yazım, şayet öyle bir şey olur ise, tuhaf bir çocuk yuvasında geçer. Süreç ya da nesne olarak “yaratıcı yazımın” üniversite içinde son derece rahatsız edici ve tuhaf bir yer kaplamasının başka bir yoludur bu: Üniversitenin belki de artık yetişkinler mekânı, hatta olgunlaştığınız ya da “büyüdüğünüz” bir yer olmaması gerekiyor. “Creative Writers and Day-Dreaming” [“Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri”, 1907] adlı denemesinde Sigmund Freud, “Oyun oynayan her çocuk, yaratıcı bir yazar gibi davranır” (Freud 1985f, 131) der. Freud’a göre yaratıcı sanatçı ne kadar büyük olursa, o kadar çocuksu kalır. Leonardo da Vinci hakkında olan başka bir denemesinde de şunları söyler: “Tüm büyük sanatçılar biraz çocuksu yanını korumak zorundadır. Yetişkinliğinde bile (Leonardo) oynamaya devam etti ve çağdaşlarına kıyasla daha fazla tekinsiz ve anlaşılmaz görünmesinin bir nedeni de bu” (Freud 1985g, 220).
6. Yaratıcı yazım, öyle bir şey var ise, tamamıyla belirsiz bir alıcısı olan acil gönderidir. Paul Celan'ın şiir için yaptığı “şişedeki mesaj” tasviri (Celan 1986, 34: Clark tarafından alıntılandı 1997, 272) buraya uygundur. Yaratıcı yazım çalışması bir çeşit mektup, hatta bir bombalı mektup olabilir. Rider Haggard'ın tuhaf romanı *She*'yi [Ayşe] ilk kez okuduktan sonra Elizabeth Bowen bu tecrübesi ile ilgili şunları söyleyecektir: “*She*'den sonra (...) tüm kitaplara sanki bir bombaymış gibi muamele etmeye hazırdım” (Bowen 1986, 250). Roman yazmayı düşünüyorsanız, “(Bunun) bir mektup olacağını düşünmek kötü bir plan değildir” (Forster 1976, 162) der E.M. Forster; tabii siz öldükten sonra okunan bir mektup olduğunu belirtmeden geçmeyelim. Yaratıcı yazımı

özlü tutun, Ernest Hemingway’in sözünü ettiği buzdağını düşünün (metnin sekizde yedisi görünmez olmalıdır. bkz. Hemingway 2000, 1684), acele edin, ölüm kalım meselesi bu, hemen yazın. Yahudi atasözünde de olduğu gibi: “Hemen uyu! Yastık bize lazım” (akt. Bloom 1994, 448).

İlave Okuma

The Station Hill Blanchot Reader (1999) Maurice Blanchot’ın eleştirel ve yaratıcı yazımın doğası hakkındaki muazzam derin düşünceleriyle kurgusunun mükemmel bir seçkisini bir araya getirir. Barthes’in edebiyat, eleştiri ve kuram arasında değişen ya da bozulan sınırlarla ilgili en etkileyici ve provokatif denemelerinden ikisi için yazarın 1977 ve 1981 tarihli çalışmalarına bakabilirsiniz. Hélène Cixous’nun yazım üzerine olağan dışı makalelerinin iki derlemesini, *Three Steps on the Ladder of Writing* (1993) ve *Stigmata: Escaping Texts*’te (1998); yazım konusu üzerine ve çevresinde yapılan mülakatların mükemmel bir derlemesini *White Ink*’te (2008) bulabilirsiniz. Gilles Deleuze’nün *Essays Critical and Clinical* (Deleuze 1998) adlı çalışması, “Literature and Life”, “He Stuttered” ve “The Exhausted” gibi çok sayıda büyüleyici yazıyı barındırır. Timothy Clark, *The Theory of Inspiration*’da (Clark 1997) on sekizinci yüzyıldan günümüze uzanan ilhamın ve edebi kompozisyonun doğası hakkında zengin ve ufuk açıcı bir tarihi ve kuramsal kaynak sunar. Özellikle daha bilimsel bakış açısından kalem alınmış, önemli ve daha kapsamlı bir yaratıcılık çalışması arıyorsanız Margaret A. Boden’in *The Creative Mind*’ı (Boden 2004) doğru bir tercih olacaktır. Mark Currie’nin (1995) üstkurmaca kavramı ve uygulaması ile ilgili düzenlediği *Metafiction* iyi bir deneme seçkisidir. Edebiyat, siyaset ve üniversite ile ilgili konularla ilgiliyseniz Derrida’nın “The University without Condition”daki (Derrida 2002a) nefis makalesini okuyabilirsiniz. Yaratıcı yazım ve psikanaliz arasındaki ilişki için Freud’un “Creative Writers and Day-Dreaming” (Freud 1985f) adlı kitabı, Freud’u bir yazar olarak incelemek için Mahony (1987), Edmundson (1990) ve Young’ın (1999) çalışmaları, yaratıcılığa dair psikanaliz çıkarımlarının ve etkilerinin bilhassa “acayip” fakat etkileyici incelemesi ile ilgili Chasseguet-Smirget (1984) tarafından yapılan araştırmalar size önemli birer kaynak olacaktır.

12 Gülme

“Gerçekten bu olanları duyduğumuza çok üzüldük” dedi BBC spikeri, bir *Goodies* hayranının *Goodies*’i izlerken ölmesi haberini alması üzerine. “Tüm bedenini sarsan çok uzun kahkahalar attı” diyen karısı ise sözlerine şöyle devam etti: “Yirmi beş dakika güldükten sonra kocaman bir kahkaha attı, kanepenin üstüne çöktü ve öldü. (O) *Goodies*’i çok severdi ve uzun zamandan sonra izlediğimiz en güzel bölümlerden biriydi” (...) (Guardian, 26 Mart 1975)

Adamın ölümü hiç şüphesiz vahim bir talihsizlikti. Fakat eşinin yanıtından da anlaşılacağı üzere, her ne kadar uygunsuz olsa da ölüm nedeni bir yandan son derece komik. Buradaki “komik” kelimesi tuhaf biçimde muğlaktır: Bir kelimenin (“komik”) hem “eğlenceli” hem de “garip” anlamına geliyor olması ne kadar da

komiktir. Bu Goodies hayranının ölümündeki acayip yerindelik; komedi programının özellikle *iyi* bir bölüm olmasının (“uzun zamandan sonra izlediğimiz en güzel bölümlerden biriydi”) yanında aynı zamanda gülme ve ölüm arasındaki daha genel ve belki de daha yakın bağı göstermesinden kaynaklanır. Birinin “gölmekten öldüğünü” ya da “ölümüne göldüğünü” söylerken çoğu koşulda mecazi konuşuruz. Metaforun kelimenin gerçek anlamını kazanmasından ötürü Goodies hayranının bu durumu her iki manada komik hâle gelir. Metaforu gerçek anlamıyla almak (buna “kaydırmaca” veya “kelimenin yanlış kullanılması” da denir), çoğu zaman gölüş yaratmanın etkili bir yolu olan söz sanatına uygun bir örnektir. Adamın ölümü bu açıdan komedinin geleneklerine uygundur. Elbette bunun ayrıca karanlık bir yönü; “gariplik” anlamındaki “komiğı” de barındıran bir yönü vardır. Başka bir deyişle, bu gazete haberinin bizi sormaya ittiğı soru şudur: Neden “gölmekten ölmey” ya da “ölümüne gölmey” hakkında konuşuruz? “Çatlayan”, başka türlü anlatmak gerekirse, aniden isterik gölmey krizine girip repliklerini söyleyemeyen oyuncular hakkında neden konuşuruz? Tüm bu örnekler *sadece* mecazi midir? Gölmeyle ölmey bir araya getiren derin ama hassas bir şeyler mi var? Bu soruları kısa bir süreliğine burada bekletelim.

Peki ya gölmey ve edebiyat ilişkisi? Özellikle edebiyat okuyorsak, sıklıkla onu epey (yoksa “ölümüne” mi demeli?) ciddiye alırız. Bir bakıma bunun nedeni (19. Bölüm’de daha geniş anlatacağız) edebiyatın kutsal kavramlarla ve sessiz sayğı algısıyla olan ilgisidir. Ama edebiyat zevk, oyun ve gölmey ile de ilgilidir. Bu bölümde gölmenin yüzyıllar boyu nasıl kuramlaştırıldığını açıklamaya çalışacağız, bunu yaparken de bu kuramların özellikle edebi metinlerle ilişkisini göstermeyi istiyoruz. Son olarak da edebiyatın; ciddiyet kavramının ve “ciddi” ile “gayri ciddi” arasındaki farklılıkların esasen sarsıldığı, sorgulandığı ve bozulduğu bir alan olması fikrine odaklanacağız.

Gölmey hakkında konuşmaya çalışma beklentisinden veya neyin nüktedan olduğunu tanımlamaya çalışmaktan daha kötü az şey vardır. Bu, daha en başından ümitsiz vakadır. Bizi doğrudan –bu noktada biraz gölünç bir benzetme yapma riskini göze alırsak– kurbağı, tavuk ve kütüphaneci ile ilgili masaldaki kurbağı konumuna koyar: Bir tavuk kasaba kütüphanesine girer, kütüphanecinin

masasına yaklaşır ve “Gıdak!” [ing. bok! –ed] der. Kütüphaneci de ona bir kitap verir. Tavuk gider ama ertesi gün yine gelir, kütüphanecinin masasına yaklaşır ve der ki: “Gıdak, gıdak!” Kütüphaneci ona iki kitap verir, tavuk gider ama ertesi gün yine gelir, kütüphanecinin masasına yaklaşır ve şunu der: “Gıdak, gıdak, gıdak!” Bunun üzerine kütüphaneci ona üç kitap daha verir. Sonraki gün de “Gıdak, gıdak, gıdak, gıdak!” der, beşinci gün geldiğinde tavuk kütüphaneye girer ve kütüphaneciye “Gıdak, gıdak, gıdak, gıdak, gıdak!” der. Kütüphaneci tavuğa beş kitap verir ama kütüphanenin dışında gizlice onu takip etmeye karar verir bu sefer. Kütüphanecinin peşinden gittiği tavuk sokaktan aşağı iner, yolu ve daha küçük bir sokağı kateder, cıvatasız ahşap kapıdan ve geçitten geçer, bahçeye girer, bahçenin karşısındaki küçük gölün ortasında, dar bir köprüyle geçilen küçük bir adacığa varır, kitapları orada bekleyen kurbağanın önüne yığar. Kurbağa tavuğa der ki: “Vırak, vırak, vırak, vırak” (...)

Bu masala birden fazla nedenden ötürü gülebilirsiniz. Birincisi, masalda garip bir insanbiçimcilik vardır: Tavuklar kütüphaneye gitmezler, gitseler bile kütüphaneciler sanki onlar “toplumun üyeleriymiş” gibi tavuklara cevap vermez, kurbağalar da kitap okumazlar. İkincisi, tanımanın verdiği mutluluktur çünkü tavuğun “gıdak, gıdak” [ing.bok! bok!] sesinin nihayetinde bir kitap ya da iki kitap isteği olarak duyulacağını veya kurbağanın vıraklamasının gerçekten de “oku, oku” [reddit! reddit!] olarak anlaşılacağını fark ederiz. Üçüncüsü de gülünç hikâye anlayışını, yani hikâyenin sonsuza kadar devam edebileceği ve tavuğun Britanya Kütüphanesi’nin tüm varlığını prensipte de olsa alacağı duyusunu barındırmasıdır. Gıdak, gıdak, gıdak... Gülme burada muallaklık ve belki daha belirgin biçimde çözümün potansiyel olarak kalıcı ertelenişinin isterik etkisi ile bağlantılı olabilir. Beckett’in eseri *Waiting for Godot* [*Godot’yu Beklerken*, 1953] gibi oyunların komedi gücünü en azından kısmen oluşturan budur. Aynı şekilde her trajediye musallat olan veya onu tehdit eden de budur: Bu anlamda komedi, trajedinin alabora olmuş hâli olarak tanımlanabilir. Fakat buna karşın, esprinin tabiri caizse klişeliği, “bayağılığı” ve figan ettiren kalitesi komedi unsuru olabilir. Bu açıdan esprinin belirli bir sürprize (can alıcı bitiş cümlesi sürprizi) ve belirli bir beklentiye dayandığını söyleyebiliriz: Can alıcı bitiş cümlesinin geleceğini ve nasıl bir

cümle olacağını bilirsiniz fakat tam olarak ne olduğunu söyleyemezsiniz. Şaşırtıcı, aynı zamanda da tanıdık olan bir şeye kakhaha atmada çocukça bir keyif saklıdır. Büyüleyici kitabı *Jokes and Their Relation to the Unconscious*'ta [Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri, 1905] Freud'un da söylediği gibi, "komik olan her şey esasında bir çocuk olmaya indirgeme (ya da "inme") üzerine kuruludur" (Freud 1976, 292). Velhasıl, kurbağa, tavuk ve kütüphaneci hakkındaki gülünç masalın gülme, okuma ve gizem arasındaki ilişkilerle ilgili anlatacakları vardır. Belki de masalı komik yapan unsurlardan biri de herkesin (kurbağa şöyle dursun) *her şeyi* okumuş olmasının beklendiği mübalağasıdır. Öyleyse bizler asla kurbağanın yerinde olamayız veya (bu bölümde anlatmak istediklerimizi daha fazla belirtmemiz gerekirse) ciddi bir gülme konusu verebilecek kurbağavari bir durum gerçekten söz konusu değildir. Öne sürmek istediğimiz herhangi bir gülme kuramını kakhahanın bizzat kendisi bozar, baltalar ve yerinden eder.

Gülmenin iki temel kuramını inceleyelim. Bunlardan ilki "üstünlük kuramıdır." On yedinci yüzyıl İngiliz filozofu Thomas Hobbes bu kuramı özlü ve anılmaya değer bir şekilde oluşturmuştur: "Gülme tutkusu; başkalarının *zayıflıklarıyla* ya da eski *zayıflıklarımızla* mukayese edildiğinde içimizde oluşan itibar duygusunu aniden *kavrayınca* yaşanan *ani zafer* hissinden başka bir şey değildir" (Hobbes 1840, 46). Bu sava göre, diğerlerinin aptallığından ya da zayıflığından, hatta geçmişte kendi aptallığımızdan ya da zayıflığımızdan kaynaklı "ani zafer" veya "itibar kavrayışından" doğan üstünlük duygusu sayesinde güleriz. Bu yüzdendir ki mesela muz kabuğuna basıp düşen adama gülebiliriz, pisliğin teki olduğu için *A Midsummer Night's Dream*'deki [Bir Yaz Gecesi Rüyası] Bottom'a gülebiliriz, *Gulliver's Travels*'in [Gulliver'in Maceraları] ilk kitabında (1726) yer alan diğer insanların dar görüşlülüğü karşısında Swift ile beraber gülebiliriz.

İkinci kuramı "hiçbir şey kuramı" ya da "olmayan kuram" diye adlandırabiliriz. Bu, belki de brontozorlar hakkında yeni bir teorisi olduğu sanıldığı için kendisiyle röportaj yapılan Anne Elk (kadın kılığına girmiş John Cleese) isimli bir kadını konu alan Monty Python skeciyle gösterilebilir. Bayan Elk'in teorisini açıklamak yerine sadece kendisinin bir teorisi *olduğunu* ve teorisinin ona ait olduğunu tekrar tekrar söylemeye daha meraklı olduğu

görülür: “Bulduğum teori, yani bana ait olan teori, sadece bana ait.” Röportajı yapan Chris (Graham Chapman) çileden çıkıp şunu der: “Tamam, biliyorum size ait, peki ama ne?” Gergin şekilde stüdyoda etrafına bakınan Anne Elk şöyle yanıt verir: “Nerede?” (*Monty Python’s Flying Circus* 1989, 119) Bayan Elk nihayet teorisini açıkladığında onun son derece saçma olduğu görülür; aslında ortada bir teori bile yoktur:

<i>Bayan Elk</i>	Hazır mı?
<i>Sunucu</i>	Evet.
<i>Bayan Elk</i>	A. Elk tarafından bulunan teorim. Aç parantez Bayan, kapat parantez. Bu teori şöyle devam eder ve burada başlar. Tüm brontozorların bir ucu incedir, ortada çok çok daha kalındır ve en uca gelince yeniden incelik. Bu benim teorim, bu benim, bana ait ve buna ben sahibim, işte bu.
<i>Sunucu</i>	Hepsi bu kadar, değil mi?
<i>Bayan Elk</i>	Tam üstüne bastın Chris (119).

Daha ciddi ve felsefi terimler kullanmak gerekirse, mesela Immanuel Kant’ın “hiçbir şey kuramı” ya da “olmayan kuram” önermesi şöyledir; “*Gülüş; aniden hiçliğe dönüşen gergin bir beklentiden doğan marazi heyecandır*” (Kant 1988, 199). Gülme, baloncunun patlamasından başka bir şey değildir. Bu düşünceye göre, güldüğümüz zaman “gülünç” bir şekilde dünyadan koparız: Bizi destekleyen bir şey olmadan, “sadece” güleriz. “The Laughter of Being” adlı etkileyici denemesinde Mikkel Borch-Jacobsen, bu Kantçı formülasyonun radikalleşmesini anlatır. Özellikle Fransız yazar Georges Bataille’nin çalışmasını izleyerek, “Gülmenin teorisi olmaz, sadece deneyimi olur” der (Borch-Jacobsen, 1987, 742). Ayrıca, bu deneyim muhakkak “tuhaftır” zira bu kesinlikle *hiçbir şeyin* deneyimidir. Bataille’nin dediği gibi: (Güldüğüm zaman) Aslında benicimle geçiren gülüşten başka bir şey olmam (akt. Bataille 1973, 364, Borch-Jacobsen, 744).

Birkaç edebi örneğe bakmak için “kuramdan” biraz çıkalım. Gülme aynı zamanda görsele bağlı olabilir ve edebiyat görsel komedi örnekleriyle doludur. Fakat en azından edebiyatta, gülme belki de daha öncelikli olarak bir dil meselesidir. Brinsley Sheridan’ın ilk kez 1777 yılında sahnelenen oyunu *The School for Scandal* [*Skandal Okulu*], on sekizinci yüzyılın en büyük İngiliz komedilerinden biridir. Kılık değiştiren, perde ardına saklanan, apar topar

dolaplara sokulan karakterler gibi çok sayıda görsel komedi sahnesi barındıran Sheridan'ın oyunu, komedi gücünü bunların çok ötesinde, kendine has diliyle kazanır. Söz konusu komedi gücü daha en başta, oyunun adında (dedikoduculuğun öğretilecek bir şey olduğuna dair hicivli imasıyla) ve karakterlerin isimlerinde başlar: Bayan Sneerwell [Müzevir] adında bir hanım, hizmetlisi Snake [Yılan], Sör Benjamin Backbite [Gıybet] isimli bir beyefendi ve diğerleri. Bayan Clackitt [Geveze] gibi diğer iftiracıların ve gıybetçilerin karşısındaki "üstünlüğü" hususunda Bayan Sneerwell ve Bay Snake arasında geçen kısa konuşmaya bakalım:

- Bayan Sneerwell* Zira Bayan Clackitt son derece marifetli ve çok da hamarat.
- Snake* Doğrudur madam, her bir gününde oldukça başarılıydı da. Bildiğim kadarıyla altı izdivacın bozulmasına, üç erkek evladın mirastan mahrum edilmesine, dört zoraki kız kaçırmaya, bir o kadar da mahkûmiyete, dokuz boşanma nafakasına ve iki boşanmaya neden oldu. Bekleyin, hayatları boyunca bir kez bile birbirlerinin yüzünü görmemiş tarafların *Town and Country Magazine*'de özel görüşmesini sağladığını da kaç kere gördüm.
- Bayan Sneerwell* Marifetli olduğu muhakkak ancak *tavırları* mide bulandırıcı.
- Snake* Çok doğru söylediniz. Genellikle güzel tasarlıyor, dilinin kemiği yok, gözü pek yaratıcılığa sahip lâkin görünüşü çok karanlık ve ana hatları genellikle mübalağalı. Sizin hanımefendice skandalınızı öne çıkaran kinayenin zarafetini ve küçümseyerek gülmenin tatlılığını arzuluyor.
- Bayan Sneerwell* Taraf tutuyorsun, Snake (I, i, 10-26).

Karakterlerin hareketlerinin ve görünüşlerinin komik olduğunu gözümüzde canlandırabiliriz fakat asıl komik olan dilin kendisinde ("oldukça başarılı" olmanın anlamı üzerine hicivli gözlemde, kimin daha güzel "alaya" sahip olduğunu değerlendirmenin uygunsuzluğunda veya gülünçlüğünde, Snake'in son cümlesindeki kurnaz vızıltıda, Bayan Sneerwell'in son yorumundaki oyuncu gerçekte) saklıdır.

O hâlde, *The School for Scandal* isimli oyun, esasında bir kelime oyunudur. Gerçekten, edebiyatın genellikle kelime oyunuyla ya da

-kulağa daha teknik gelen bir terim kullanmak gerekirse- kökteşleme ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Eseri bu kadar yıkıcı ve rahatsız edici yapan kısmen de budur. Adı Snake olan bir karakter olabilir mi? Bayan Sneerwell ya da? Nasıl bir dünyaya aitler? Edebiyat dilbilimsel bir konu olmanın yanında sosyal bir skandaldır da. Sözde “sağduyu” alanlarına sürekli tehdit oluşturur ve ciddiyet ideolojisi denilen kavrama yapılan bir hakareti temsil eder. Kökteşleme aslında edebi eserlerin çok özünde olan bir boyutudur, öyle ki kişiler Samuel Beckett’ın *Murphy*’sindeki (1938) anlatıcı ile aynı fikirde olup şunu söyleyebilir: “Başlangıçta sadece kökteşleme vardı” (41). Bu konuda Shakespeare bile eleştiriye açıktır. Edebiyat eleştirmenleri eğlenceli olmakla nam salmamış olabilirler fakat Shakespeare’in “kelime oyunu” (ya da “cinas”) zaafına yönelik eleştirel küçümseme; edebi eleştiri tarihinin en garip paragraflarından biri olduğunu düşündüğümüz bir yazıya neden olmuştur. Samuel Johnson’ın Preface to Shakespeare’inden [Shakespeare’e Önsöz, 1765] hayranlık uyandırıcı ve karşı koyulmaz paragraf aşağıdadır:

Bir yolcu için parlak sis nasılsa Shakespeare için de kelime oyunu kesinlikle öyledir; kendisini yoldan çıkarıp bir bataklıkta yutacağını bile bile tüm maceralarda onu takip eder. Dimağı üzerinde habis bir gücü vardır; cazibesine karşı koymak ne mümkün! Söylevinin payesi ya da hikmeti ne olursa olsun, bilgiyi büyütse ya da şefkati övse, olaylarla ilgiyi çekse ya da muallakta bırakarak zincire vursa bile önünde peyda olan kelime oyunu, eserini noksan bırakmasına yol açar. O, uğruna kariyerine sırt çevireceği ya da yükselmesine ket vuran altın bir elmadır. Kısır ve kurak kelime oyunu o kadar hoşnut eder ki onu; mantığı, adabı, hakikati uğruna feda etme pahasına onu almaya razıdır. Kelime oyunu, uğruna seve seve dünyayı kaybedeceği ölümcül Kleopatra’dır onun için.

Johnson’ın “söylevinin” “payesini” ve “hikmetini” eğlenceli bulmamak zor olabilir: Kelime oyunlarını anlatmak için, Shakespeare’in eserlerindeki herhangi bir kelime oyunu kadar mübalağalı biçimde kelimelerle oynar. Bunu yaparken seks ve ölümün oyuncu karışımı gibi kelime oyununun merak uyandıran yanını keyifle ima eder: Kelime oyunu Shakespeare’in gözbebeğidir, arzusunun müphem nesnesidir, hem “kısırdır” hem de “ölümcül Kleopatra’dır”

Çok daha farklı bir edebi çalışma türü olan başka bir örneğe, Geoffrey Chaucer’e ait “Miller’s Tale”e bakalım. Oxford’da geçen

hikâye; yaşlı ve batıl inançlı marangoz John, onun genç ve güzel karısı Alisoun ve yakışıklı kiracıları Nicholas'ı konu-eder. Absolon isimli son derece gülünç bir rakibin yanı sıra Nicholas da genç kadının peşindedir. Chaucer'in fevkalade komik bir sona sahip hikâyesi; dikkatini dağıtıp karısıyla yatağa girebilmek için Nicholas'ın yaşlı adamı dünyanın sonunun geldiğine ikna edişini anlatır. Hikâyenin sonunda John'un kolu kırılırken, Nicholas elindekinden de olur. Aynı gece Alisoun, Absolon'ı rencide etmiştir bile: Absolon genç kadından bir buse almak için yalvarır, kadın da kabul eder fakat gecenin karanlığında Absolon busesini kadının dudaklarına değil arka tarafına kondurur. Nicholas bu şakayı tekrar etmeye niyetlenince şakaya gürültülü gaz çıkarma eylemini de ekler ama payına düşen mabadına sokulan sıcak ocak süngüsü olur. Chaucer'in "The Miller's Tale" eserini şimdiye değin yazılmış en komik şiirlerden biri yapanın ne olduğunu anlatabilmemiz için, dünyanın sonunu getirecek olan selin yaklaştığına ve ufak bir Nuh'un gemisi olarak gördüğü "çatıya asılı küvetinde" güvende olacağına inanan Marangoz John'un küvetin içindeyken ipleri kesip yere düştüğü görsel komediye dikkat çekebiliriz. Bu düşüş, trajik kahramanın düşüşünün gerçek anlamını kazandığı an ve yapısal eşdeğeri olarak görülebilir. Öyleyse komedi, trajedinin *tam tersi* değil; başka bir açıdan bakınca aynısıdır. Kendimizi trajik kadın/erkek kahraman ile özdeşleştirirken, komik kurbandan kaçınıyoruz ya da uzak duruyoruz. Bu durumda Chaucer'in şiiri Hobbesvari fikrin bir örneğini sunar: Gülüyoruz çünkü Marangoz John gibi aptal değiliz. Marangoz düşer. Biz olduğumuz yerde kalırız, ondan üstünüz ve daha iyi konumdayız.

Fakat aynı zamanda tüm bunların bir bakıma anlatılan olarak yalnızca *dilde* gerçekleştiğini kabul etmeliyiz. Gerçekten "The Miller's Tale"nin komedi gücü bilhassa sözeldir. Bu şiirde mevzu olan yalnızca John'un fena hâlde dokunaklı aldatılışı, Absolon'ın giyim tarzının ve gösterişçi karakterinin hicivli tasviri ya da müstehcen dil ve devasa "gaz çıkarma" meselesi değildir. Ayrıca daha önemli olarak, tüm hikâye sanki tek bir kelimeye, yani "suya" yoğunlaşan bir espri olarak yapılandırılmış gibi durur. Metnin tamamı "suyun" çift anlamına bağlıdır: Nicholas için cayır cayır yanan mabadının acısını dindirecek yatıştırıcısına ettiği figan, John için ise selin üzerlerine gelmesi demektir. Hikâyenin iki parçası bu tek telime etrafındaki kelime oyununda ya da kökteşlemede toplanır:

Süngü fena yaktı Nicholas'ın mabadını
Öyle ki acısı alacak sandı canını.
Meczip gibi feryat figan bağırdı—
“İmdat! Su! Su! İmdat, Tanrı aşkına!”
Su diye bağırان adamı duyunca
Bu marangoz uyandı uykusundan
Dedi ki “Eyvah, geliyor Nuh'un tufan!”
Hemen dimdik doğruldu olduğu yerde,
Savurdu baltasını böldü urgamı ikiye
Olduğu gibi düştü yere...

(709-18. satır)

Düşmenin görsel komedisi (ister Chaucer'in eserindeki gibi çatıdan olsun, ister *Simpsonlar*'daki gibi muz kabuğuna basıp olsun) ile ona eşlik eden güçlü ve zayıf vurgunun, retorik mecazlar ve kinayelerin “komik” bir benzeri olduğu düşünülebilir. Bu nedenle bir metinde gülüşe neden olan genellikle ya mübalağadır (abartı) ya da arıksayıştır (azımsama). Raymond Chandler'in eserindeki karşılaştırmalı metaforlar mübalağanın bazı başarılı bulunan örnekleridir. Örneğin *The Little Sister*'da [*Küçük Kız Kardeş*, 1949] Marlowe'un tasvirine göre “ay ışığı altında Tac Mahal nasıl görünüyorsa, öyle kokan” (70), “ağzı yeni bir itfaiye arabası gibi kıpkırmızı olan” (158) ve “içine neredeyse şemsiyelerin bile sığabileceği uzun bardaklarda birkaç içki hazırlamaya” başlayan (70) muhteşem Bayan Gonzales ile karşılaşırız. Benzer şekilde, “gök mavisini gabardin pantolon (...) ve zebralara inat yaparmışçasına iki renkli gündelik ceket” (84) giyen bir adamdan ve “çenesi bir park bankına” (167) benzeyen Maglachan adlı bir polis memurundan bahsedilir. Öte yandan Jonathan Swift'in kaleme aldığı ve ironinin çoğu açıdan rahatsız edici temel gücünü edebi metinlerin bir komedi boyutu olarak resmeden *A Modest Proposal* [*Alçakgönüllü Bir Öneri*, 1729] adlı denemede arıksayış, metne yayılmış bir kinayedir. *A Modest Proposal*, azımsama ve ironi aracılığıyla anlatır derdini. Metin İrlanda'daki yoksulluk ve nüfus yönetimi sorununa ilişkin çözümün; küçük çocukların öldürülmesi, sonra satılması ve yenmesi olabileceğini âcizane (ya da ironiyle) önerir.

Edebiyatın dışına çıkınca da gülme, espri, komedi ve mizah hakkında tamamen ciddi fikirlerin olabileceğini düşünmek mümkündür. Freud imzalı *Jokes and their Relation to the Unconscious* [*Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, 1976], yalnızca esprilerin ve

hayallerin (aynı zamanda dolaylı olarak edebi çalışmaların) yapısı arasındaki benzerlikleri değil, çoğu esprinin nev'i ile ilgili verdiği belli başlı fakat bazı açılardan rahatsız edici hakikati ortaya çıkarması bakımından muhteşem bir çalışmadır. Freud'a göre espriler cinsiyetçi, "müstehcen", şiddetli, ırkçı olmaya meyillidir; sosyal tabuları ihlal eder ve (bir anlığına) baskıları "kaldırır". Buna karşılık edebiyatın Freud'a ya da bir başkasına ait iddiaların ciddiye alınmamasının iğnelendiği, hicvedildiği, alaya alındığı ya da aksine sorgulandığı bir alan olarak tanımlanması pek de sıra dışı değildir. Edebiyat neyin ciddi olduğuna ve neyin olmadığına dair sorgulayıcı ve rahatsız edici varsayımlarla muhtemelen diğerlerinden daha fazla ilgilenen söylemdir. Bu tür bir sorgulayıcılık ve rahatsız edicilik genellikle "postmodernizm" ile bağdaştırılır. Samuel Beckett'in oyunları, John Ashbery'nin şiirleri ya da David Foster Wallace'ın kurguları gibi postmodern eserler; ciddi ve gayriciddi, trajik ve komik, dehşetli ve gülünç sıfatlarının huzur kaçıran ve çözülemez bir karışımını sunar. Bu rahatsızlık verici karışım Shakespeare'in tragedyalarında, yahut herkesin güldüğü ama bunun ne çeşit bir gülme olduğu, kimin neye ya da kime güldüğünün belli olmadığı bir sahne ile sonlanan Chaucer'in "The Miller's Tale"inde görülebilir. Söylediğimiz gibi, edebi çalışma, bir çeşit ciddiyet ideolojisi ile farklı biçimlerde kontrol altında tutulur. Kuralları kabul etme, sınırlara ve kategorilere bağlı kalma, edebi çalışmanın ciddi bir mesele olduğunu söyleme yönünde güçlü bir eğilime sahiptir. Başka bir deyişle, X ciddi bir metinken ya da metinde ciddi bir anken, Y ciddi değildir. Şüphesiz roman bağlamında "gerçekçilik", belirli bir "ciddiyetin" somutlaşmış örneği olmuştur ve birçok açıdan olmaya devam etmektedir. Fakat postmodernizm bizi bu hususta çeşitli sorular sormaya iter: Mesela, edebiyattaki "gerçekçiliği" ya da "gerçeklik etkilerini" ne kadar ciddiye almalıyız? Ciddiyet ne ima eder ya da farz eder? Kontrol edenler kimlerdir ve otoritelerinin doğası nedir?

Gülme; hem özgürleştirir hem de şaşırtır. Acımasız olabilir. Aynı anda hem saldırgan (örneğin cinsiyetçi ya da ırkçı şakalara gülmek) hem de zararsız olabilir (bu "sadece bir şakaydı"). İnsanları dışlama ya da insanlar üzerinde güç kullanma yolu ve zalimce olabilir ("sonra benim yüzüme güldü"). Ayrıca keyifli, kişinin "sosyal toplum" anlayışını paylaşma ve kabul etme yolu da olabilir. Freud

esprileri şöyle müşahede eder: “Her espri kendi halkına gereksinim duyar ve aynı esprilere gülmek, geniş kapsamlı ruhsal bir benzerliğin kanıtıdır” (Freud 1976, 203-4). Gülmenin “gerçek” mi “gerçekdışı” mı, “hakiki” mi “sahte” mi olduğuna karar vermek kolay değildir. Yorucu olabilir, sizi süründürülebilir. Kendine has hayatı varmışçasına ele avuca sığmayabilir. Böyle bir gülüşün içinde kaybolduğumuzda kim ya da ne olduğumuz algısını kaybederiz. Yerle yeksan edildiğimizi hissederiz. Her maharet veya üstünlük iddiasını yıkar ve dağıtır. Gülme; kimliğin silinişi hâline gelir. İşte bu siliniş –kişi gülüşün içinde tamamen kaybolduğunda, kişi *yalnızca* bu gülme hâline geldiğinde– belki de gülüşe ölümle olan garip yakınlığını kazandırandır.

İlave Okuma

Henri Bergson’ın *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*’i (1921) ve Sigmund Freud’un *Jokes and their Relation to the Unconscious*’ı (1976) gülme ve komedi hakkında iki klasik çalışmadır. Freud ayrıca mizahın doğası üzerine kısa fakat son derece ilgi çekici bir deneme kaleme almıştır (Freud 1985d). George Meredith’in dilbaz “An Essay on Comedy” adlı denemesi (1877) ile Bergson’ın denemesi “Laughter”, Wylie Sypher’in düzenlediği *Comedy*’de yeniden basılmıştır. Barry Saunders’ın *Sudden Glory: Laughter as Subversive History* (1996) adlı kitabı gülmenin otorite karşıtı gücünün erişilebilir ve düşünmeye zorlayıcı bir açıklamasıdır. Glen Cavaliero’nun *The Alchemy of Laughter* (2005) adlı çalışması, Henry Fielding’den Samuel Beckett’a kadar edebiyatta kahkahaya ayrılan yeri merak uyandırıcı bir biçimde açıklarken; Manfred Pfister’in derlediği *A History of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond* (2002) ise Chaucer, Milton, Sterne ve Joyce gibi yazarlar hakkında okuması zevkli makaleleri bir araya getirir. Simon Critchley’ye ait *On Humour* (2002), bu bölümde anlatılan konuların çoğunu daha ayrıntılı irdeleyen bilgilendirici ve eğlendirici kısa bir kitaptır. Arthur Koestler’in *The Act of Creation* [*Yaratma Eylemi*, 1964] adlı çalışması, “maskara” ve kahkahanın doğası hakkında cazip ve düşündürücü bazı malzemeler sunar. Shakespeare’in eserlerindeki kelime oyunlarının incelenmesi için M.M. Mahood’un *Shakespeare’s Wordplay*’ine (1957), bu oyunların cinsel bağlamda tahlili için ise Eric Partridge’nin

klasik *Shakespeare's Bawdy's*ine (2001, ilk basım 1947) bakabilirsiniz. Chaucer'in eserlerinin benzer şekilde incelemesi Thomas W. Ross'un 1972 tarihli çalışmasında da karşımıza çıkar. Cinaslar ve kelime oyunları üzerine yazılan denemelerin geniş kapsamlı ve düşündürücü bir seçkisini Jonathan Culler'in derlediği *On Puns* (1988a) adlı çalışmada; tarihi bir bakış açısından komedi hakkında yazılan çeşitli makalelerin derlemesini ise Cordner, Holland ve Kerrigan'in *English Comedy'sinde* (1994) bulabilirsiniz. Borch-Jacobsen'in gülme kuramlarını inceleyen karmaşık ama mükemmel çalışması "The Laughter of Being", *Modern Language Notes*'un (1987) "Kahkaha" adlı özel sayısında kendine yer bulur. Aynı konuyla ilgili diğer çalışmalar arasında Samuel Weber'in "Laughing in the Meanwhile"ını (1987) ve Jean-Luc Nancy'nin "Wild Laughter in the Throat of Death"ini (1987) sayabiliriz; ayrıca Nancy'nin "Laughter, Presence"de (1993) yönelttiği "Kahkahanın huzurunda olmak mümkün müdür?" sorusu orada durur. Feminist bir bakış açısından konuya bakmak isterseniz, Gray'in *Women and Laughter*'ını (1994) inceleyebilirsiniz.

13

Trajik

Trajedi bizi yıkar geçer, benlik ve dünya algımızı yerle yeksan eder. Trajedinin dehşet verici gücünü Sir Philip Sidney, *Apology for Poetry*'de (1595) şu şekilde anlatır:

(...) en büyük yaraları açan, dokuyla üzeri örtülen ülseri bize gösteren; kralları zalim olmaktan ve zalimleri gaddar mizaçlarını dışarı vurmaktan korkutan, hayranlık ve merhamet duygularını kışkırtarak bu diyarın bilinmezliğini ve altın kaplı çatıların ne kadar zayıf temellere kurulu olduğunu öğreten azametli ve mümtaz Trajedi (...) (98)

Trajedinin tuhaflık ile bir ilgisi vardır. Sidney'nin "bu diyarın bilinmezliği" dediği bunaltıcı duyguyu barındırır. Aristoteles 2.300 yıldan eski bir zaman önce trajedinin duyguların paradoksal bir-

leşimine, yani acıma ve korkma ya da (Sidney'e göre) "hayranlık ve merhamet" duygularına aynı anda sahip olduğunu belirtmiştir. Trajedi sadece sahnedeki (veya kitabın sayfalarındaki) karakterin ölümüyle değil, kendi ölümümüz düşüncesiyle de karşılaşmayı içinde barındırır. Trajedi basit açıklamalara direnir. A.C. Bradley 1904'te şöyle bir gözlem yapar: "Trajedi; ısırap dolu bir gizem olmasaydı, trajedi olmazdı" (38). Bu bölümde, "ısırap dolu gizem" anlayışına ışık tutmayı ve Shakespeare'den başlayıp günümüze uzanan trajik edebiyattan bazı örneklerle bakmayı amaçlıyoruz.

İngiliz edebiyatında trajedi dediğimizde, hiç şüphesiz aklımıza ilk olarak Shakespeare ve özellikle "büyük trajedileri" *Hamlet* (1600-1), *Othello* (1604), *Kral Lear* (1605) ve *Macbeth* (1606) gelir. Bu oyunları dikkate alarak ve Aristoteles'in *Poetika*'da yaptığı tanımları uyarlayarak, trajedinin dört temel öğeden oluştuğunu söyleyebiliriz. Birincisi "soylu" olan ve kendisine yakınlık duyabileceğimiz ya da kendimizi onunla bağdaştırabileceğimiz esas karakterdir (ana kahraman). İkincisi bu karakter mutlaka ısırap çekmeli ve (tercihen) ölmelidir; ayrıca bu karakterin çöküşü ya da ölümü hemen hemen oyunun tam da sonuna rastlamalıdır. Üçüncüsü esas karakterin bu çöküşü ya da ölümü izleyiciye göre hem kaçınılmaz ve "doğru" hem de bir bakıma gereksiz ve kabul edilemez olmalıdır. Dördüncü öğeye ise apokaliptisizm denilebilir. Daha önce de belirttiğimiz üzere trajedi karşımıza çıkan ana kahramanın ölümü değildir yalnızca: Ölen ana kahramanla kendimizi özdeşleştirerek aynı zamanda kendi ölümümüz hakkında düşünmeye de sürükleniriz. Onun ölümü her durumda diğer karakterler için yıkıcı olduğundan trajedi, her zaman daha geniş bir ölüm ve yıkılış kavramına, toplumun ya da topyekûn dünyanın yıkılması ile ilişkilidir.

Bu dört unsurun olmadığı yerde trajedi de olmaz. Aristotelesvari bir bakış açısından bakarak farklı unsurlar eklemek isteyebiliriz, özellikle de *peripeteia* ("baht dönüşü"), *anagnorisis* ("aydınlanma" ya da "kendini tanımaya başlama") ve *hamartia* ("trajik kusur" ya da "hata") kavramlarını. *Peripeteia*, mesela Lear'ın evsiz barksız kalması, Othello'nun kıskançlıktan "yeşil gözlü bir canavara" dönüşmesi (III, iii, 166) gibi karakterin ya da karakterlerin yaşayabilecekleri baht dönüşlerini ya da talihlerinde görülen ani değişiklikleri anlatmak için kullanılan bir terimdir. Aristoteles

bu terimi trajedi bağlamında kullanmıştır fakat komedi (karakter iyiye doğru bir baht dönüşü ya da ani değişim yaşayabilir) benzeri durumlarda da uygun olur. *Anagnorisis* ise aydınlanma ya da farkına varma düşüncesini, özellikle de ana kahramanın aniden gerçeğin ayırdına vardığı veya kendisini tanıdığı anı ifade eder. Trajik bir eserde böyle anlar birden fazla yaşanabilir: Örneğin Hamlet'in yaşamı; babasının ölümünün ardındaki kanlı gerçeği öğrenmesi ve “bilinmeyi bilen ruhunun” derinliklerinde bunu tahayyül ettiğini idrak etmesi üzerine, “Ey bilinmeyi bilen ruhum benim!” nidasıyla başlayan, bir çeşit görünür fakat etkisiz hayaletvari *anagnorisis* dizisi olarak tanımlanabilir. Fakat klasik olarak trajedinin tek bir hayati ya da can alıcı *anagnorisis* noktasına sahip olduğu düşünülür. Örneğin, Sofokles'in yazdığı *Oedipus the King*'de [Kral *Oedipus*] bu *anagnorisis* anı, Oedipus'un arayıp durduğu suçlunun kendisi olduğunu nihayet anladığı 1306-08 satırlarında gizlenmiştir:

Ey Tanrım—

her şey gerçek çıktı, her şey aydınlandı artık!

Ey gün ışığı— bu seni son görüşüm olsun!

Nihayet aydınlığa çıktım.

Son unsur olarak *hamartia*, trajik karakterlerin belirli bir kusura ya da zayıflığa sahip olduğu ya da kendi çöküşlerine veya ölümlerine neden olan yanlış bir muhakeme yaptıkları fikrini anlatır. Bu nedenle Shakespeare'in “büyük trajedilerindeki” esas erkek kahramanların her biri önemli bir ahlaki ya da psikolojik zayıflık çerçevesinde ele alınabilir. Hamlet'in kararsızlığı, Othello'nun kıskançlığı, Lear'ın gururu ve Macbeth'in hırsı, o hâlde bu eserlerin her birinin ana ögesi olarak görülebilir. Bu bölümün başlıca amacı trajedinin elim, gizemli ya da belirsiz olanın gerçek anlamını zorunlu kıldığı durumları vurgulamaktır. Bir başka ifadeyle, bir karakterin “trajik kusuruna” ya da “hatasına” odaklanmak, düpedüz *nedensel* olan bir şeyi göstermeye meyillidir. Hamlet'in kararsızlığının kendi trajedisinin nedeni olması, bunun bir örneği olarak karşımıza çıkar. Hamlet'in kararsızlığı veya Othello'nun kıskançlığı önemsiz değildir ahlacına gelmez bu. Bu “kusurlar” ya da “zayıflık” mühimdir ve karakterler olarak Hamlet ve Othello hakkında düşündüklerimizi ve hissettiklerimizi; dolayısıyla trajik ka-

derleri hakkında düşündüklerimizi ve hissettiklerimizi tamamlar. Fakat trajediyi oluşturan unsurlar, kaçınılmaz biçimde ahlaki ve indirgeyici olan talepten daima daha güçlü ve daha acı vericidir; bunlar mesela Othello'nun kendini o denli kıskançlığın ve öfkenin ellerine bırakmaması gerektiğini sezdirir. Onun kıskançlığı, oyunun trajik gücünün seyri açısından hayati ama kısmi ve belki de nihayetinde belirsiz bir öneme sahiptir. Çok sevgili karısını öldürmek üzere olan Othello, Shakespeare'in eserinin en kederli ve dayanılmaz tiratlarından birine başlar: "Neden, ruhum, aklımdan çıkmamalı, neden / Siz el değmemiş yıldızlar söyletmeyin beni / Neden" (V, ii, 1-3). Burada geçen "neden"; "suç", "yasal ya da yasadışı" veya "gerekçe" anlamına gelebilir. Bu satırlarda aktarılan; *söylenemeyen bilginin* duygusudur, dolayısıyla yinelenen ve iki anlamlı "neden" sözcüğünün derin tuhaflığı ve belirsizliğidir. Belirtmek istediğimiz ve *Othello*'nun açıkça gösterdiği üzere, trajedi yalnızca belirli nedenlerin ya da açıklamaların anlamıyla ilgili değildir, ayrıca ve daha önemli olarak nedenin ıstıraplı gaipliği ya da belirsizliği hakkındadır.

Trajedi (bu kelimeyle hem Shakespeareci hem de daha yeni biçimleri kapsıyoruz), Hollywood'un ya da Broadway'in haz uyandırma zihniyetine ters düşerken, aynı zamanda kimlik ve anlam fikriyle de çelişir. "Asides for a Tragic Theatre" (1986, sonraki baskı 1989) adlı vecize tarzı açıklama dizisinde Howard Barker şöyle söyler:

Trajedide seyirciler birbirinden ayrılmıştır (...) Trajedi uzlaşma demek değildir (...) Trajedi hassasiyetleri incitir (...) Bilinçaltını kalabalıklar önüne çıkarır. Karnaval sona erip de maskeler çıkarıldıktan sonra, daha önceki kimliğinize tamamıyla dönersiniz. Trajediden sonra artık kim olduğunuzdan emin değilsinizdir. (Barker 1989, 13)

Trajedi incitir, ayrılığa neden olur ve uyumsuzluğu açığa çıkarır. Trajedi tıpkı psikanalitik kuram gibi (elbette mevcudiyetini Sofokles'in yazdığı *Kral Oedipus*'a borçludur), bilinçsiz halkı oluşturur. Kendi öz kimliğimizden, nasıl hissettiğimizden, başımıza gelenlerden kuşku duymamıza neden olur.

Son olarak, trajedi kontrol edilemez bir kargaşa yaşanmasına sürekli neden olduğu ve bu tecrübe daha genel bir çeşit *aydınlanmayla* (özgün Yunan dilindeki "keşfetme" kelimesinin anlamı)

bağlantılı olduğu için, onda bir parça kıyamet ile ilgili bir durum da mevzubahistir. Trajedinin kalbindeki kıyamet aydınlanması; hiçbir Tanrı'nın ya da tanrıların adaletin yerini bulduğundan emin olmak için dünyayı gözetmediği veya tanrıların (şayet varlarsa) son derece umursamaz, ilgisiz, hatta sadist oldukları düşüncesi ile ilgilenir. Gök kubbe dolu ya da boş olabilir fakat dünya korkunç bir yerdir ve *hiçbir anlamı yoktur*. Bu fikri *Kral Lear* ışığında aydınlatmak için, mesela Albany'nin karısı Goneril'e, kız kardeşi Regan'la birlikte Kral babalarına karşı "kahpece" davranmaları hakkında sarf ettiği sözleri paylaşabiliriz:

Tanrılar bu kahpece cinayetlerin önünü almak için
Maddeleşmiş elçilerini hemen yeryüzüne göndermezlerse,
Gün gelecek,
İnsanlar deniz canavarları gibi
Birbirlerini parçalayıp yutacaklar.
[Çeviri: İrfan Şahinbaş]

Kral Lear'ın trajik aydınlanması; insanlığın gerçekten canavar gibi olduğu ve gök kubbeden layıkıyla ya da kazanç sağlayacak şekilde gönderilebilecek "maddeleşmiş elçi" veya hiçbir çeşit elçi olmadığı düşüncesiyle ilgilidir. Shakespeare'in yazdığı en kısa ama belki de en tesirli dizelerinden "Gün gelecek"; hem tanrılar ya da ilahi adaletin bulunmadığı fikrinin karanlık ifşasıyla hem de genel bir yıkım ve ölümle sonuçlanacak, biriken felaket anlamında kıyamet ile bağlantılıdır. "Gelecek" kelimesi burada hayati öneme sahiptir zira Shakespeare'in çok sayıda trajedisinin final paragraflarında yer alır ve bir bakıma İncil'in sonundaki kıyamet kavramıyla yankı yapar: "Bunlara tanıklık eden, 'Evet, tez geliyorum!' diyor. Amin! Gel, Ya İsa!" (Vahiy 22:20). Trajedi ise "gel" kelimesinin iki anlamını da kullanır: Bizi çağırır, yakınlık kurma ve özdeşleştirme duygularımıza hitap eder, duygularımızın olup bitenlerin içine karışmasını talep eder. Fakat aynı zamanda trajedi der ki: Isdırap çekmeliyiz, hepimiz öleceğiz, adalet yok; ahiret de. Ölüm ve felaket gelecek. Trajedi böylece mantığın sınırlarıyla oynar, mantıksızlığın eşiğine gider gelir. Zira o mantıksız ve anlamsız olanla, daha doğrusu hayatın adaletsiz ve bir o kadar da kaçınılmaz biçimde tükenişi ile ilgilidir. Trajedinin gizemli ve paradoksal doğasını vurgulamanın başka bir yoludur bu. Othello ve Des-

demonanın cansız bedenlerinin uzandığı yatağın yanında, Ludovico'nun ağzından "Kapatın perdeleri" (*Othello*, V, ii, 365) sözü dökülür ve o an Shakespeare'in *Othello* oyunu, trajedinin bizi şahit olmaya çağırdığı bu dayanılmaz görüntüyü çelişkili bir biçimde gizler ya da şifreler. *Kral Lear*'da Cordelia'nın ölümü ve Lear'ın kederden delirmesi de kıyamet sözleriyle tasvir edilir. Oyunda Kent "Kıyamet günü mü bu?" diye sorunca Edgar'ın karşılığı "Yoksa o korkunç günün bir imgesi mi?" olur (V, iii, 264-5) fakat trajedinin nihayet ve çelişkili olarak ortaya çıkardığı belki de şiddetin, zulmün ve terörün sonsuz biçimde, tekrar tekrar vuku bulduğu bir dünyanın etik ve ruhani dehşetidir. Başka bir deyişle *Kral Lear*'da ortaya çıkan, bu sonsuzluğun haricinde kıyametin bir suretinin olmayışıdır. Aklımızda oldukça karanlık bu düşünceler dururken trajedinin ilk üç unsuru hakkında biraz daha konuşmaya çalışalım. İlk olarak, kişinin güçlü bir biçimde sempati duyduğu ya da kendisini özdeşleştirdiği ana karakter fikri vardır. Burada kullandığımız "Sempati" öncelikli olarak "bir başkasının duygularına ya da zihnine girme" (*Chambers*) fikrini zorunlu kılar. Sempati, *beraber* anlamındaki Yunanca terim "syn" ve *acı çekme* anlamındaki "pathos"u çağrıştırır, başka türlü söylemek gerekirse "sempati", "beraber acı çekmek" anlamını taşır. Bu duyguyu "birisine acımak" duygusundan ayırt edebilmek önemlidir. Trajedide bir karaktere duyulan sempatiyi; özdeşleştirme, o karakterle özdeşleşme, karakterle beraber hissetme ve acı çekme mantığından ayırt etmek olanaksızdır. Trajedinin kimlik kaybı duygusu ile bağlantısı vardır; (Barker'ın deyişiyle) "kim olduğundan emin olamazsın" duygusudur bu. Özellikle drama ile ilgili olarak sempatinin paradoksal doğası üzerine biraz daha eğilerek bunu biraz daha açmaya çalışalım. Benliğimizin dışına çıkmak ve bir başkasının durumunu paylaşmak ya da kendini özdeşleştirmek sempatiye dahildir. Biraz daha farklı anlatmak gerekirse, kendi benliğimizin dışına çıkmak fakat aynı zamanda kendimizi sahnedekinin yerine koymak da dahildir sempatiye. Bu bağlamda *sözcük sırasının değiştirilmesinin* şöyle ilgi çekici bir örneğini elde ederiz: Sempati olmadan drama olmaz fakat drama olmadan sempati de olmaz. Bu ifade, tarihsel açıdan neden trajedinin sürekli olarak dramatik olanla ilişkilendirildiğini anlamamıza yardım edebilir. Trajedi, kendini yok etme ve ölüm konusuna girerken, sempati deneyimi-

nin sınırlarını diğer tüm türlerden daha fazla inceler. Sahneye özellikle yakışan bir tarzda trajedi, ölüme; kendini sahnedekinin yerine koyarak *sahmede* ve ölen kişinin şahsında benlik duygusunu kaybettiğine şahit olduğumuz aşırı sempati ya da özdeşleşme durumuna maruz bırakır.

İkinci unsur (karakterin çilesi ve ölümü) yalnızca bu ilk unsura (sempati) dayanırsa trajedi olarak tanımlanabilir. Bu yeterince mantıklı görülebilir ancak üçüncü unsurun çelişkili olduğu aşikârdır: Trajedinin sonunda meydana gelen ölüm aynı zamanda hem önlenemez hem de haksız olarak hissedilir. Bundan bazen trajik kaçınılmazlık olarak söz edilir. Her bir trajik eser kaçınılmaz olma ya da (dini çağrışımların muhtemelen çok kolay yüklenebileceği bir terim kullanmak gerekirse) *kaderde yazılı* olma duygusunu yaratır. Trajedi, *öngörülebilir* ancak *önlenemez* olanın anlamıyla ilgilidir her zaman. Ancak önlenemez olan (*Othello*'daki Desdemona ölmelidir, Hardy'nin romanındaki Tess ölmelidir, Achebe'nin *Anthills of the Savannah* kitabındaki Ikem ve Chris ölmelidir) aynı zamanda kabul edilemezdir: Trajedide garip bir çelişkinin olduğu hissedilir çünkü ölüm kaçınılmazdır ve bu nedenle (her ne kadar acı verici olsa da) kabul edilebilir *fakat aynı zamanda* haksız, kabul edilemez, dolayısıyla da uygunsuzdur. Mesela Hamlet oyununun son sahnesinde Hamlet'in Horatio'ya sırrını söylediği o anı düşünün: “Şimdi olacaksa bir şey yarına kalmaz, yarına kalacaksa bugün olmaz. Bütün mesele hazır olmakta” [Çeviri: Sabahattin Eyüboğlu] (V, ii, 220-2). Horatio gibi bizler de o an Hamlet'in ölmesini *istemeyebiliriz* fakat aynı zamanda Hamlet'in sözlerinde bahsettiği “hazır olmanın” bu karanlık “zuhurunun” farklı sonuçlanacağını düşünmek zordur.

Trajedinin bu üçüncü unsurunun paradoksal doğası, Aristotelesçi katarsis kavramıyla benzeşir. “Katarsis” [arınma] kelimesinin genellikle bir trajediyi izlemenin (veya okumanın) “arındırıcı” etkisini anlattığı ve iki türden duygunun (acıma ve korku) birleşimini barındırdığı kabul edilir. İzlemenin (veya okumanın) katartik etkileri, trajedinin zevk de verebilecek oluşunun tuhaf gerçeğiyle alakalıdır. Benzer şekilde, daha önce de sözünü ettiğimiz üzere acıma ve korku duygularının birleşimi çelişkili görülebilir. Neticede bir kişi hem acıma hem de korku duygularını aynı anda nasıl hissedebilsin ki? Bu sorunun basit bir yanıtı olsaydı artık

trajedinin çerçevesinde düşünmüyor olurduk zira trajik, tam olarak bu tür bir duygu çelişkisini barındırır. Aristoteles acımayı (antik Yunan dilinde *pathos*) sahnede (veya sayfada) yıkımın ve ölümün temasına doğru bir hareket üzerinden; korkuyu ve terörü (antik Yunan dilinde *phobos*) ise bundan kaçan bir hareket üzerinden açıklar. Bu şekilde izleyici veya okur paramparça edilmiş olur. Bu bağlamda trajedinin makul kılınabilir bir kavram olmadığını, daha ziyade anlam ve tutarlılık arzularımıza yapılan bir *hakaret* olduğunu söyleyebiliriz.

Trajedi bağlamında belirli bir dramı ya da farklı bir eseri düşündüğümüzde belki de ilk olarak atılması gereken en bariz adım, sempati ve/veya özdeşleştirme sorusunu göz önüne almaktır. Kişi bu tür sorular hakkında mesela şu şekilde düşünebilir: Trajik bir metin nasıl sempati uyandırabilir? Hangi karakter ya da karakterler sempatinizi kazanabilir? Bize özel olan sempati ya da özdeşleşme duygusunu yaratan bir metinde *vuku bulan* nedir? Bu yalnızca karakter (birey olarak o *nasıl biridir*) ve hikâye konusu (ona, o zavallı şeye ne oluyor?) meselesi değil; ayrıca ve esasında karakterin ve hikâye konusunun *dilde* nasıl yaratıldığı meselesidir. İzleyicide ya da okurda sempati uyandırmaya hangi paragrafların, konuşmaların ve hatta cümlelerin ya da kelimelerin katkıda bulunduğunu düşünmek denemeye değerdir. Sempatinin geçerli olduğunu makul surette varsayabileceğimiz bir örnekle izah etmek, konuyu daha iyi kavramak açısından faydalı olabilir. Doktor ve evin hizmetlisinin kulak misafiri olduğu Lady Macbeth'in kanlı vicdan azabı sözlerini ele alalım. (Bu elbette Shakespeare'in psikopat katile sempati duymamızı veya onunla kendimizi özdeşleştirmemizi sağlamak için kullandığı trajedinin rahatsız edici gücünün bir açıklamasıdır.) Lady Macbeth şöyle söyler: “İşte hâlâ kan kokuyor. Arabistan'ın bütün ıtırları şu minicik elin kokusunu tatlılaştıramaz. Ah! Ah! Ah!” [Çeviri Sabahattin Eyüboğlu] (V, i, 50-2). Lady Macbeth şöyle *konusmaz*: “Ah usandım artık, bu kokan kandan. Endüstriyel temizlik sınırları dahi bu kokuyu ellerimden çıkaramaz. Tanrım, ne yapacağım ben?” Lady Macbeth'in dilindeki –elbette Shakespeare tarzında– olağandışı acıyla ilgili pek çok gözlem yapabiliriz. Söylediği ilk kelime olan “İşte” önemlidir zira bizi onunla mutlak bir yakınlığa çeker. “Şurası” deseydi bu çok farklı bir etkiye sahip olurdu. Gösterimsel niteliğe sahip “İşte”

kelimesi, *Macbeth* gibi bir oyunun psikolojik iç özelliklerin sergilenmesi ve sunulmasını; başka bir deyişle sözü geçen karakterin düşüncelerinin ve duygularının içsel bir öngörüsü vasıtasıyla sempatinin ve özdeşleştirmenin nasıl kurulduğunu ve sağlandığını gösterir. “Kan kokuyor” ve “hâlâ” kelimesinin hissedilen ısrarı sadece uyurgezer halüsinasyonu olabilir fakat izleyici ya da okur burada Lady Macbeth’in düşüncelerinin ve hassasiyetinin mahrem ve gerçekten korkutucu bilgisi ile karşı karşıya kalır. Monologun (karakterin düşüncelerinden ve duygularından oluşan iç dünyasına girmemizi kolaylaştıran tiyatral bir yöntem) tuhaflığı nedeniyle “Arabistan’ın bütün ıtırları (...)” cümlesindeki suçluluk itirafını ve “Ah! Ah! Ah!” nidasındaki tekrarlı hiçliği hissederiz. Lady Macbeth’i tamamıyla anladığımızı ya da kendimizi onunla özdeşleştirdiğimizi iddia edemeyiz (bu uyurgezerlik deliliği olabilir) ancak diğer karakterlerin ve izleyicilerin ya da okurların kulak misafiri olduğu dili, acıklı bir biçimde sempati yaratır. Sempatiyi kısaca açıklamak gerekirse; o, yalnızca karakterin ve hikâye konusunun makro-seviyesinde değil aynı zamanda ve daha da önemli olarak münferit sözlerin, deyişlerin, cümlelerin mikro-seviyesinde de tasvir ve tahlil edilmesi gereken bir şeydir.

Son olarak trajik meselesini, daha çağdaş formlar bakımından ele alabiliriz. Şu ya da bu türden –ve özetlediğimiz modelle çoğu zaman bariz benzerlikler gösteren– trajediler içeren çok farklı çeşit edebi eser aklımıza gelebilir. Trajedinin geçtiğimiz yüzyılda belirli değişikliklerden geçtiği de ortadadır. Buna inanmak için sayısız neden vardır. Nedenlerden biri “Tanrı’nın ölümü” kavramıyla ilgilidir. Başka bir deyişle, trajedi ilk önce seküler bir bakış açısından incelenirse farklı olmak zorundadır. Seküler ve nedensiz bir dünyanın, ıstırabın ve ölümün gayesiz evreninin (dinle veya din olmadan sadece iyilik, haysiyet ve adalet kavramlarının sözde mucizevî azminin karşı koyduğu) korkunç ifşasını dramatize ettiği ölçüde, Shakespeare tarzı trajedinin modern olduğu söylenebilir. Thomas Hardy’nin *The Mayor of Casterbridge* [*Casterbridge’in Belediye Başkanı*, 1886], *The Woodlanders* [*Ağaç İşçileri*, 1887], *Tess of the D’Urbervilles* (1891) ve *Jude the Obscure*’un da [*Adsız Sansız Bir Jude*, 1895] aralarında bulunduğu romanları, bu bağlamda sınır-metinler olarak görülebilir: Romanlar bu bölümde özetlediğimiz türden bir trajedi modeline önemli ölçüde yakinken, trajik

güçleri ise Tanrı'nın ya da nihai adaletin var olmadığı fikrinin dramatik biçimde ifşasına daha az ve böyle bir ifşanın temelleriyle ironik biçimde oynanmasına daha fazla bağlıdır. İroni Paul Fussell'in söylediği gibi "modern anlayışın hükmeden biçimi" ise (Fussell 1975, 35), Thomas Hardy'nin eserinde trajik olayın bariz ironisinin yapılması, bu kanıyı iyice belirginleştirir. Bahse konu romanlarda Hardy'nin İçkin İrade, "Soyut Neden" ya da "Gerçekleşmemiş Niyet" olarak adlandırdığı durumlara ve ayrıca daha bilinen klasik tanrılara gönderme yapması da bu ironinin bir parçasıdır. Dramanın kendisine bakarsak trajedinin çok daha geleneksel örneklerini görürüz; aklımıza hemen Arthur Miller'ın kinaye barındıran muazzam eseri *The Crucible* [*Cadı Kazanı*, 1953] gelebilir mesela fakat geçtiğimiz yüzyılın daha karakteristik özelliği, Çehov'un veya Beckett'in seküler trajikomedi türüdür.

Trajedinin eski hâlinde farklı olmasının ikinci nedeni ise son iki yüz yıl boyunca birey ile topluma ilişkin kavramlarda meydana gelen dönüşümlerle ilgilidir. Modern trajediler krallardan veya kraliçelerden ziyade normal insanlar hakkındaysa, bu durumda "normal insanların" hayatlarının daha geniş sosyal, ekonomik ve siyasal gerçekliklere nasıl bağlı olduğunu, bu gerçekliklerce belirlendiğini ve sınırlandırıldığını gösterirler. Avrupa dramasındaki ilk modern trajedilerden biri olan Henrik Ibsen imzalı *A Doll's House* [*Bir Bebek Evi*, 1879], "bebek" Nora'nın evliliğinin parçalanmasıyla ilgili değildir yalnızca: Ataerkil kurum ve evlilik geleneklerinin bu trajik parçalanışı etkili biçimde nasıl *programladığı* hakkındadır. Bilhassa Ibsen'in eserinin ardından, trajedinin kaçınılmaz ve insan kontrolünün dışında olduğuna inanan klasik fiktirden, onun insan gücüyle tasarlandığını ve cinsel eşitsizlik, ırkçılık ve benzeri konularda adımların atılabildiği hatta atılmasının gerektiği bir dünyada meydana geldiğine inanan modern fikre köklü bir geçiş olmuştur. Bertrand Russell kaleme aldığı otobiyografisinde şöyle der: "Edebiyatın bu denli iç rahatlatıcı olmasının nedenlerinden biri trajedilerinin tamamının geçmişte kalması ve gayretlerimizin uzağında olmasından kaynaklanan bir eksiksizlik ve sükûn duygusu barındırmasıdır" (Russell 1968, 169). Russell'in gözlemi trajedi hakkında, trajedinin en klasik tarzında düşünmeye uygun olabilir ancak bu gözlem modern trajedi hakkında düşünmek için son derece yetersiz ve yanıltıcıdır. Özellikle

yeni tarihselci ve post-yapısalcı eleştirmenler, çok daha yakın zamanda hayata geçirilen trajik edebiyat eserlerinin çoğu örneğinin ortaya koyduğu ve Russell'ın tereddüt etmeden "geçmiş" olarak adlandırdığı durumun aslında tam olarak mevzubahis olduğunun altını çizerler. Geçmiş mevzubahisse, o zaman şimdiki zaman da öyledir. Kimin geçmişinden bahsediyoruz? Kimin bakış açısına göre? Kimin çıkarları söz konusu?

Kısaca iki modern trajik edebiyat eserinden bahsederek bunu anlatabiliriz. İlk örnek, Birleşik Devletler hakkında bir roman. Toni Morrison'ın *The Bluest Eye* [*En Mavi Göz*, 1970] adlı eserinde trajedinin temel öğeleri yer alır, Shakespearevari "kahrın ve ölümün" Morrison tarzı "kahra ve korkunç tacize" dönüşü demek olsa da. Ohio'da geçen romanın anlatısı 1941 tarihinde başlar. Pecola isimli küçük bir siyah kızın hikâyesini ve acımasız babası Cholly Breedlove tarafından nasıl cinsel istismara uğradığını anlatır. Morrison'ın romanı geçmişte yaşanmış olabilir ancak trajik bir metin olarak gücünü sadece modern Birleşik Devletler toplumdaki ırkçılık kavramından değil aynı zamanda kısmen tarihin kendisinin algılanışı hakkında bariz siyasi bir açıklama yapmasından alır. Romanda ayrıca Breedlove [Nesilaşkı] soyadlı bu adamın öz kızını *neden* taciz etmesi gerektiğine ilişkin açık seçik ve korkunç ayrıntıları da görürüz. Breedlove'ın da geçmişinde ırkçı ve fiziksel tacize uğradığını üstüne basa basa aktaran Morrison'ın romanında ırkçılığın ve şiddetin karmaşık bir tarihsel açıklaması vardır. *En Mavi Göz* trajiktir fakat romanın kötü kahramanı da çelişkili biçimde trajedinin bir parçasıdır. Morrison'ın romanı Shakespeare trajedilerine çokça yabancı bir umutsuz gerçekçilik kapısı aralar. *Kral Lear*, Edgar'ın şu sözleriyle sona eder:

Hatırlamalıyız bu kasvetli günün ağırlığını,
Hissettiklerimizi söyleyelim, söylememiz gerekenleri değil;
En fazla çekenimiz en yaşlımız oldu. Biz gençler
Ne onun kadar acılar çekeceğiz, ne de bu kadar uzun yaşayacağız. (V, ii, 324-7)

Her ne kadar ironik olarak "söylememiz gerekenler yerine hissettiklerimizi" söylemenin önemini ifade etseler de sözleri kulağa sığ bir ciddiyet ya da biçimcilik gibi gelebilir ama burada bir çeşit geleceğin en azından bariz bir teyidi vardır. Toni Morrison'ın ro-

manı ise daha kesin bir şekilde biter: “Çok geç artık. En azından kasabamın kıyılarında, kasabamın çöpleri ve ayçiçekleri arasında, artık çok, çok ama çok geç” (190).

İkinci örnek ise Chinua Achebe imzalı *Anthills of the Savannah* (1987). Achebe’nin romanı klasik tarzda ya da Shakespeare tarzında trajedinin hem fazlası hem de azıdır. Günümüzün yarı kurgusal bir Afrika ülkesinde geçen roman, ana kahramanlardan biri olan gazete editörü Ikem Osodi’nin, asker tarafından “ölümcül bir şekilde yaralandığı” (169) ve diğer esas erkek kahraman olan, İstihbarat Görevlisi Chris Oriko’nun öğrenci bir kıza tecavüz etmek üzere olan polis memurunca vurulduğu süreci anlatır. Anlatıcı olayları Chris’in aşığı, matemli Beatrice’in bakış açısından bakarak anlatır:

Ufak bir insani hesaplama ya da kişisel kaza bakımından Chris ve Ikem’in yaşadığı trajedinin açıklaması, onun zonklayan zihninde yerini hem daha korku verici hem de makul taammüt teorisine bırakmaya başlamıştı. Büyük Kuzey Yolu üzerinde yaşanan ölümden sonra, değişen bir başka yabancı olarak Chris’in veya büyüyen polis devletinin ilk kurbanlarından biri olarak Ikem’in sureti, artık tatmin edici değildi. Yabancılaşmış bir tarihin yolculuklarını özenle baştan sona önceden belirlediği, izi sürülen gezginler değiller mi yoksa? Şayet öyleyse, mahvolmuş daha kaç seyyah şimdiden yoldaydı ya da yeni yola çıkıyordu, kaç gümrüksüz gezinin ve önlerinde duran mutlu karaya çıkışların yanılışıyla keyifliydi? (220)

Pek çok açıdan trajik olsa da, *Anthills of the Savannah* klasik trajedi kavramlarına güçlü bir sınırlandırma ve sorgulama önerir; özellikle Achebe’nin “yabancılaşmış bir tarih” tanımı ışığında. Morrison’un *The Bluest Eye* eseri gibi *Anthills of the Savannah* da bariz biçimde politik bir romandır, geçmişi etraflıca düşünmenin yollarını keşfederken bulunduğu çağa doğrudan odaklanır. Her iki roman da kendilerine has tarzlarda trajedinin ne ölçüde –insanca ve kabul edilemez bir biçimde– “özenle belirlendiğini” anlatır. Achebe’nin romanının en geniş çıkarımlarında ifade ettiği “yabancılaşmış bir tarih” belki de Batı düşüncesinin formlarına yabancıdır; bizi “tarihin” ve “trajedinin” bizzat Batılı konseptleri üzerine kafa yormaya teşvik eder.

İlave Okuma

Aristoteles'in *Poetika*'sı Batı tarihinde trajedinin tek başına en önemli açıklamasıdır. Aristotelesvari kavramların zengin ve aydınlatıcı detayları için Elizabeth S. Belfiore'a ait *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*'ı (1992) inceleyebilirsiniz. Trajik ve zevk veren durumlar arasındaki tuhaf ilişkiler üzerine yazılar okumak isterseniz A.D. Nuttall'ın *Why Does Tragedy Give Pleasure?* (1996) isimli yapıtına ve Terry Eagleton'ın *Sweet Violence* (2003) adlı kitabına bakabilirsiniz. John Drakakis ve Naomi Liebler tarafından kaleme alınan ve konuya son derece yararlı bir giriş yapan *Tragedy* (1998), Hegel'den Derrida'ya mükemmel zenginlikte eleştirel materyal sunar. Trajedinin psikanalitik açıklamasını Andre Green'in günümüz klasiği *The Tragic Effect*'te (1979) bulabilirsiniz. Aynı konuyla ilgili olarak Heinz Politzer'in *Freud and Tragedy* (2009) adlı eseri, Freud'un trajedi üzerine çalışmalarını Oedipus'tan *Macbeth*'e değin ele alır. Modern dünyada trajedi kavramının neredeyse nasıl yok olduğuna ilişkin etkileyici bir açıklama, George Steiner'in *The Death of Tragedy* [*Tragedyanın Ölümü*, 1961] adlı kitabında sizi bekler. En az bu kitaptaki kadar etkileyici bir yanıtı veren Raymond Williams'ın *Modern Tragedy* (2008) adlı eseri, trajedinin nasıl değiştiğini ve değişmeye de devam edeceğini ateşli biçimde gösterir. K.M. Newton imzalı *Modern Literature and the Tragic* (2008) ise Ihsen'den Uyumsuz Tiyatro ve ötesine uzanan bir yelpazede trajik dramaya odaklanır. Rita Felski'nin derlediği *Rethinking Tragedy*, Euripides'ten Sebald'a kadar çok çeşitli konular üzerinde yazılmış denemeleri bir araya getirir. Özellikle Shakespeare'e odaklanan, John Drakakis'in derlediği *Shakespearean Tragedy* (1992) kıymetli ve zengin bir eleştiri materyali içerirken Jonathan Dollimore'un *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (3. baskı, 2004) adlı kitabı günümüzde klasikleşmiş büyüleyici bir çalışmadır.

14

Tarih

Bir edebi metin ile tarih arasındaki ilişki nedir? Genel anlamda eleştirmenler bu soruya dört yanıt bulmuşlardır:

1. Edebi metinler belirli bir zamana ait değildir, evrenseldir ve tarihin ötesine geçer: Yaratılmalarının ve algılanışlarının tarihsel bağlamı, estetik açıdan bağımsız olan, kendine has kurallara ve dünyaya sahip edebi çalışma üzerinde hiçbir etki bırakmaz.
2. Edebi bir çalışmanın tarihsel bağlamı yani yaratılmasını çevreleyen şartlar; kendisinin makul bir izahı ile iç içedir: Metin belirli bir tarihsel bağlam dahilinde üretilir ancak edebi özelliği çerçevesinde bu bağlamdan ayrı kalır.

3. Edebi çalışmalar yazıldıkları zamanı anlamamıza yardım edebilirler: Bilhassa gerçekçi metinler belirli tarihsel anların, olayların ya da dönemlerin hayali temsilini sunarlar.
4. Edebi metinler diğer söylemler ve retorik yapılarla ilişkilidir: Hâlâ yazılma aşamasında olan tarihin bir parçasıdır.

Edebiyatın ve tarihin bu dört modeli farklı eleştiri ekollerini karakterize eder. İlk model sıklıkla yeni eleştiriyle veya daha genel olarak yirminci yüzyılın ortalarında edebi çalışmaları etkileyen şekilcilik ile bağdaştırılır. Yeni eleştiri, edebi metinleri belirli bir zaman ya da mekân ihtimallerinin ötesine geçen ve estetik bütünün özel bir tarihsel bağlama indirgenmesi olarak gördükleri duruma direnen eserler olarak ele alır. Örneğin, R.S. Crane ilk kez 1935 yılında yayınlanan makalesinde, “eleştiri temelli edebi çalışmalar programının”, gerçekten zamansız olduğu söylenebilecek nitelikler bağlamında düşünülebilecek yaratıcı eserlere yoğunlaşırken, edebi tarihin de aslında “genel kültür tarihinin” bir parçası olduğunu savunur (Crane, 1967, 20)... Bunu da, söz konusu niteliklerin kökenleri ya da tarihsel neseplerinden ayrı olarak, genel ilkeler ışığında yeterince algılanması ve değerlendirilmesi bakımından ele alır (18). İkinci model ise felsefi eleştirinin veya “background” olarak adlandırabileceğimiz eleştirinin destekleyebileceği türden bir yaklaşımdır. İster biyografik, dilbilimsel, kültürel veya siyasi olsun, bu yaklaşımı benimseyen eleştiriler, edebi metinleri tarihi “geçmişlerini” göz önüne alarak tasvir ve tahlil etmeyi tercih ederler. Basil Willey’in sırasıyla 1934 ve 1940 tarihinde kaleme aldığı iki klasik çalışmasının adları bu yaklaşıma işaret eder: *The Seventeenth Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion* ve *The Eighteenth Century Background: Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*. Buna göre, edebi bir metnin tarihsel koşullarını bilmek; metni anlamının temelini oluşturur. Üçüncü model, edebi metinlerin bazı yönlerden kendi tarihi bağlamına tabi olduğunu varsaydığı için edebi eleştiriden ziyade geleneksel tarihi bilgi ile bağlantılı olmaya meyillidir. Ayrıca bu model edebi metinlerin kendi zamanlarının bozulmamış “yansımalarını” sunduğunu varsaymaya da eğilimlidir. Bu nedenle, *Religion and the Decline of Magic* adlı kitabında (1971) Keith Thomas, kendi savlarını haklı çıkarmak üzere Shakespeare’in ça-

lışmalarına birçok kez başvurur. Thomas lanetleme hakkında dűřűncelerini aktarırken, “Shakespeare’in oyunlarında karakterlerin okudukları lanetlerin her daim iře yaradığına” dikkat çekip “bunun sadece dramatik etki için olmadığını”, aynı zamanda “diğer her řey ellerinden kayıp gittiğinde, fakir ve yaralı olanın bu misilleme kudretine sahip olduğuna dair inanışın ahlaki bir gerekliliği olduğunu” sűyler (Thomas 1971, 507). Bu modeli “yansıtıcı” yaklaşım olarak adlandırabiliriz. Sonuncu model, özellikle 1980’lerin ilk yıllarından başlayarak edebi çalışmaların tarihi boyutlarına ilişkin yeni bir tür ilgiyle bağlantılıdır. Bu model bilhassa Birleřik Devletler’deki yeni tarihselci eleştiriler ve Britanya’daki kültürel materyalist eleştiriler ile alakalıdır (daha açıklayıcı olması adına, bu bölümde her ikisini kapsaması bakımından “yeni tarihselci” terimini kullanacağız). Her hâlükârda, tarihe duyulan bu yeni ilgi edebiyatın karmaşık bir modelini oluşturmak için hem Marksizm hem de post-yapısalcılık teorileri aracılığıyla eğilip bükülmüştür. Edebi metinlerin tarih çerçevesinde ele alınabileceği yöntemleri incelemek almak amacıyla yeni tarihçilik akımının geliştirdiği okuma stratejilerine bu bölümde odaklanacağız.

Yeni tarihselciler edebiyat ve tarih arasındaki ilişkiyi sorgulamanın yanlış soru olduğunu ileri sürer. Bu sorunun özü bir tarafta edebiyatın, diğer tarafta ise tarihin durduğunu varsayar. Farklılıklarına rağmen, “yeni eleştiri”, “geçmiş eleştirisi” ve “yansıtmacılık eleştirisi” tam olarak böyle bir kutuplaşmaya bel bağlar: “Edebiyat” ve “tarih” kategorilerinin doğaları gereği ayrı olduğunu varsayar. Çok ya da daha az bariz biçimde, edebi metinlerin yorumlanma gerekliliğini ve tarihin şeffaflığını ayrı taraflara koyup birbirinden ayırır. Örneğin “Literary Theory, Criticism, and History” (1961) isimli denemesinde Ren  Wellek’in yazdıklarına göre “Edebi alışma belgelerden ziyade anıtlarla ilgilenmek zorundadır, bu yönüyle tarihi çalışmadan ayrılır” ve edebiyat eleştirisinin “eril şahsına [aynen alınmıştır] ait nesneye doğrudan erişimi vardır” fakat tarihçi eleştiri “tanıkların anlattıkları temelinde uzak geçmişten olayları yeniden kurmak zorundadır” (Wellek 1963, 14-15). Kadim tarihçi eleştiriye göre tarih pek de metinsel değildir ve daha çok deneysel olarak kanıtlanabilir olaylar dizisidir. Onlar, tarihi olaylar ve edebi metinler bilginin birbirinden ayrılmasının; objektif ve tarih güçlerinin dışında olmasının mümkün olduğunu farz ederler.

Yeni tarihçilik bu tür önvarsayımına bir tepki olarak anlaşılabilir; özetle tarihin metinsellik sınırının algılanışı, edebi metnin özerkliğinin reddi ve yorumlama objektifliğinin denenmiş yer değişimi olarak tanımlanabilir. Çoğu zaman yeni tarihçilik kavramının kurucularından biri olarak görülen eleştirmen Stephen Greenblatt, “Toward a Poetics of Culture” adlı makalesinde “yöntembilimsel özbilinç; işaretlerin ve yorumlamalı süreçlerin şeffaflığına duyulan inancı esas alan tarihçiliğe karşı gelmesinden ötürü, kültürel çalışmalarda yeni tarihçiliğin en ayırt edici işaretlerinden biri hâline gelmiştir” der (Greenblatt 1990a, 158). Yeni tarihçilik o hâlde en başta kendine özgü konumunu ve yorumlama süreçlerini sorgulamayı kapsar. Yeni tarihçiler, edebi metinlerin üretiminin yalnızca özel üslubunda veya oluşumunda diğer pratiklerden (mobilya yapımından eğitime, refaha, basıma) ayrıldığını öne sürer. Bu mantığa göre edebi ve diğer kültürel pratikler arasında mutlak bir fark yoktur. Stephen Greenblatt; sanat “verili kültürün diğer ürünleri, yöntemleri ve söylemleri ile birlikte yaratılır” der (Greenblatt 1988, 13). Edebi metinler üretildikleri ve tüketildikleri sosyal ve ekonomik koşullar ile iç içedir. Fakat yeni tarihçiler için asıl önemli olan bu koşulların kendi içlerinde sabit olmaması ve yeniden yazılmaya ve dönüştürülmeye elverişli olmalarıdır. Bu bakış açısına göre edebi metinler; sosyal enerjilerin büyük bir dolaşım parçası, belirli bir kültürün ya da ideolojinin hem ürünü hem de onlar üzerindeki etkisidir. Yeni tarihçiliğin getirdiği en önemli yeni düşünce, tarihin “günümüzün tarihi” olduğunu (yeni tarihçiliğin babası olan Michel Foucault’dan ödünç alınan bir terim), anıtsal ve kapalı olmak yerine yazılmaya devam ettiğini, radikal biçimde dönüşüme ve yeniden yazılmaya açık olduğunu tanımlamasıdır.

Yeni tarihçiler geçmişe dair sahip olunan herhangi bir “bilgiye” *metinlerin* muhakkak aracılık ettiğini, başka bir ifadeyle tarihin pek çok açıdan metinsel olduğunu ileri sürerler. Sadece bu konuda olsa da, 1967 tarihli *Of Grammatology* adlı kitabında “Hâlihazırda geçmişte olan çağ, her açıdan bir *metin* olarak oluşturulmuştur” (Derrida 1976, lxxxix) açıklamasını yapan Jacques Derrida ile aynı fikirdedirler. Bu varsayımı çok sayıda büyük sonuç takip etmiştir. Öncelikle, yorum olmadan geçmişin bilgisi elde edilemez. (Bu aynı zamanda yeni tarihçiliğin özellikle Nietzschevari olduğu durumlardan biridir: Nietzsche *The Will to Power*’da [*Güç İstemi*, 1901]

“gerçekler kesinlikle somut olarak bulunmayıp yalnızca yorumlandırılır” [Nietzsche 1968, 481. Bölüm] diye deklare eder.) Edebi metinlerin nasıl ki okunmaya ihtiyacı varsa, tarihi “gerçeklerin” de vardır. Bu nedenle, Hayden White gibi kuramcılar geçmişe dair bilginin belli bir anlatımsal yapı tarafından belirlendiğini, yani geçmişten bahsederken hikâyeler anlattığımızı söyler. “Düzgün anlatılan tarihlerin” der White ve devam eder:

(...) aktardıklarının hiçbir zaman olayların belirsizliğe mahal vermeyen işaretleri olarak okunmaması gerekir, aksine aktarılan olaylar, edebi kültürümüzde aşına olduğumuz bazı formlara benzeyen sembolik yapılar, genişletilmiş metaforlar olarak okunmalıdır (...) Onlardan makul bir hikâye oluşturma maksatlı olay dizisinin yaratılmasıyla, tarihçi eleştiri bu olaylara anlaşılabilir olaydizimi yapısının sembolik önemini atfeder. (White 1978, 91-2)

Bu bakımdan, eleştirel analizin stratejileri ve araçları (mecazların ve cinasların göz önüne alınması, dilin retorik öğelerinin eleştirel farkındalığı) edebi çalışmalar için ne kadar uygunsa, tarihin eleştirel çalışması için de o kadar uygundur.

Yeni tarihselci bakış açısından bakarsak, edebi bir metnin herhangi bir okuması bir müzakere meselesidir; kapatılamayan ya da nihayetlendirilemeyen bir tarih veya tarihler bağlamında, metin ve okur arasında yaşanan bir müzakere meselesi. Aslında Stephen Greenblatt edebi çalışmaların “hür yaratının safi eyleminin” geleneksel (romantik) anlayışından ziyade müzakere açısından; “ince, anlaşılması güç değişim dizisi, takas ve değiş tokuş ağı, rekabetçi tasvirlerin temsilinin bozulması olarak tanımlanan müzakereler” bakımından anlaşılması gerektiğini vurgular (Greenblatt 1988, 7). “Sanat eserini” Greenblatt şöyle tasvir eder: “Yaratıcı ya da yaratıcı sınıfı arasında geçen karmaşık, göreneklerin ortak dağarcığı, toplumun geleneklerinin ve pratiklerinin eşlik ettiği bir müzakerenin ürünüdür” (Greenblatt 1990a, 158). Greenblatt ve diğer yeni tarihselci eleştirmenler herhangi bir “bütün” ya da nihai okuma üretme çabasını reddeder ve bariz biçimde ayrıştırıcı veya parçalanmış okumaları savunurlar. Benzer şekilde metnin ve dünyanın, sanatın ve toplumun sınırlarını sorgulayan kimi eleştirmenler, “muhteşem sanat eserlerine güç katan yarı gizlenmiş kültürel faaliyetler hakkında içgörü” kazanmak maksadıyla “metnin sınırla-

rında” çalışırlar (Greenblatt 1988, 4). Örnek vermek gerekirse bir eleştirmenin yasal belgeler veya krallık politikaları ile ilgili tartışmalar hakkındaki çalışmaları veya, çocuk eğitimi üzerine yazılmış kitapları ya da egzotik seyahat ve keşif yazıları gibi işlerinin amacı, belirli bir edebiyat çalışmasını etkilemek olabilir. Ancak bu tür metinler edebi metinleri anlamının ön çalışması veya hayati anaharı olarak yorumlanmamalıdır. Daha ziyade politika ve iktidar sorunlarının müzakere edilmesine aracı olan oyun, şiir ve roman gibi metinler olarak kabul görmelidirler.

Bu tür bir müzakere en fazla okumamızla ilgilidir. “Tarih” mutlaka yorumlamayı gerektiriyorsa, o zaman benzer okuma eylemleri belirli bir sosyal ve kültürel durumla bütünleşiktir. Tarihin çoklu olduğu ve bitmek bilmeyen dönüşüm sürecinde bulunduğu düşünülse dahi ondan kaçmak mümkün değildir. Yeni tarihçilik, akademik nesnellik ve tarafsızlık düşleminde olsa bile gücün yapıları ve stratejileri içine kaçınılmaz olarak çekildiğimizi ileri sürer. Diğer tüm pratik veya söylemlerde olduğu gibi iktidar da araştırma, öğretme ve öğrenme aşamalarında üretilir ve yeniden üretilir. İktidar aynı anda her yerdedir, der Michel Foucault, 1976 tarihli *The History of Sexuality* adlı çalışmasının ‘Giriş’ bölümünde. O; “eşitsizlikleri sebebiyle sürekli olarak güç hâllerini”, yani “her zaman yerel ve değişken” olan güç hâllerini meydana çıkaran iktidar ilişkilerinin hareketli alt yapısıdır. “İktidar”, diye devam eder Foucault, “her yerdedir” (Foucault 1981, 93). Uygulamada bu yaklaşımın nasıl işe yarayabileceğini anlayabilmek adına İngiliz Romantik Şair William Wordsworth’ün “Alice Fell, or Poverty” [Alice Fell ya da Sefalet] isimli şiirini incelemek istiyoruz. İlk kez 1807’de yayımlanan bu şiir, 12 ve 13 Mart 1802’de yazılmıştır ve Wordsworth’e arkadaşı Robert Grahame’in aktardığı, görünüşte komplike olmayan bir olayın anlatısıdır. Başlığından da anlaşılacağı üzere şiir kendisini yoksulluk ile ilgili bir alegori olarak sunar:

Fayton yeri dövercesine ilerliyordu,
Ay kaybolurken bulutlar arasında;
Birdenbire o acı dolu
Feryat yankılandı kulaklarımda.

Rüzgâr savurdu sesini figanın,
Gitgide daha da yaklaşıyordu;

Peşini bırakmadan Faytonun,
Usulca dört bir yanımı sarıyordu.

Faytoncuya seslendim nihayet,
Bir hışımla atları durduruverdi;
Şimdi ne çığlık, ne ses, ne feryat,
Yoktu işittiklerimin hiçbiri.

Delikanlı kırbacını tekrar vurdu sertçe,
Atlar kayboldu içinde yağmurun;
Ardından bir gürültü koptu yine,
Durmasını emrettim yeniden.

“Ne bu yürek parçalayıcı figan?”
Gözlerim ararken izini, yankılanıyordu zihnimde,
Küçük Kızı gördüm işte o an,
Arkasında oturuyordu Faytonun, biçare.

“Pelerinim!” çığlığı döküldü ağzından,
Acı içinde ağladı, hıçkırığa hıçkırığa,
Sanki paramparça olmuştu kalbi kederden,
İndi Faytondan büyük bir ıstırapla.

“Seni ne üzdü, Çocuğum?”, hâlâ ağlıyordu,
Tekerleği gösterdi: “Bak şuna!”
Lime lime olmuş bir Paçavra duruyordu
Tüm çirkinliğiyle karşımda.

Tekerleğin altında ezilip parçalanan
Pelerini çıkardık, büyük bir itinayla,
Kurtardık hep beraber kızın
Yırtık pırtık paçavrasını aslında!

“Şimdi, Çocuğum, nereye gidiyorsun,
Gece karanlığında bu ıssız yollarda?”
“Durham’a” dedi, biraz da kırgın—
“O hâlde benimle gel Faytona.”

Oturdu yanıma, acısı sanki mütemadiyen
Taze kalacaktı, süzülüyordu gözyaşları,
Sürecekmiş gibi sonsuza değin
Tüm bu sefaleti ve ıstırapı.

“Çocuğum, Durham’da mı yaşarsın?” dedim,
Kendini toparladı yanıtlamadan önce,
Dedi ki: “Alice Fell, benim adım;
Yetimim, öksüzüm hem de.”

“Ait olduğum yer Durham’dır, Efendim.”
Bu düşünce sanki kalbini
Kırmıştı, acısı gitgide büyüdü ve tüm
Bunlara sebep olan paçavra Peleriniydi.

Hızla ilerliyordu fayton, bitiyordu yolculuğumuz
Neredeyse, sessizce ağılıyordu yegâne
Dostunu kaybeden Küçük Kız,
Hüznünü dindiremezdi hiçbir şeyle.

Geldik nihayet Hanın Kapısına;
Alice’in kederini anlattım sessizce;
Parasını verdim Hancıya,
Yepyeni bir Pelerin alsın diye.

“Yün ve kalın olsun gri Pelerin,
Mümkün olan en sıcakını bul!”
Mağrurdu Kız yine ertesi gün,
Küçük Yetim, Alice Fell!

Yeni tarihselci perspektiften bakınca bu şiiri yoksulluk, yardımlaşma ve mülkiyet hakkında yazılmış ve çağdaşı olan diğer söylemlerin yanında bir konuma yerleştirebiliriz. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Poor Law [Yoksulları Koruma Yasası], ekonomi, yoksulluk ve yardımlaşmanın etrafında dönen retorik stratejiler ve dolambaçlı tartışma geleneklerini inceleyebiliriz. Bu türden metinlerden biri ilk kez 1776 yılında basılan ve belki de zamanın en etkileyici siyasal ekonomi çalışması olan, Adam Smith imzalı *The Wealth of Nations*’tır [*Ulusların Zenginliği*]. Bu kitapta Smith dilencilere iki defa gönderme yapar. İlkinde “Ressamlık sanatı icat edilmeden evvel, bursiyer [öğrenci] ve dilenci terimleri muhtemelen birbirine çok yakın, iki eşanlamlı terimdi” (Smith 1986, 237) derken, diğerinde ise dilencilerin ticaret ve takas dolaşımında yer almayan tek insan grubu olduğunu belirtir. Çok ciltlik çalışmasının ikinci bölümünde yer alan bu ikinci paragrafta Smith, insan doğasında bir şeyi başka bir şeyle “değiş tokuş etme, takas

yapma ve değiştirme eğilimi/arzusu” bulunduğunu ileri sürer (117). İnsanları hayvandan ayıran işte bu “arzudur”: “Bir hayvan insana veya başka bir hayvana ait herhangi bir şeyi elde etmek istediğinde, hizmetine gerek duyduğu kişilerin yardımını kazanmanın dışında elinde başka hiçbir ikna şansı yoktur” (118). Fakat aksine insanlar her zaman diğerlerinin yardımseverliğini bekleyemez. Bunun yerine insan; “(başkasının) özsevgisini kendi yararına kullanmalıdır”: “Yalnızca dilenciler, diğer vatandaşların yardımseverliğine bağımlı olmayı seçer” (118-19). Her ne kadar dilencilerin bile kendilerine verilen para ile malzeme satın alarak parasal değiş-tokuş dolaşımına dahil olduklarını anlatıyor olsa bile, Smith bu olağanüstü paragrafta dilencileri insan sıfatından çıkarmayı, insanlık dışına ve hayvanların seviyesine yerleştirmeyi başarmıştır. Ancak insan ilişkilerinin “özsevgi” prensibine dayalı değiş-tokuş ilişkisi olduğunu söyleyen Smith, yardımseverlik söyleminde bariz bir çelişki izlenimi uyandırır: “İyi niyetli insanların yardımseverliği dilenciye asgari geçiminin tüm kaynağını” sağlar, der (119) fakat bu mizaca sahip insanların dilencilere *neden* el uzatması gerektiğini açıklamaz. Ona göre, insanlar yalnızca karşılığında bir şey kazanacaklarsa dilencilere yardım ederler. Öyleyse, ne safi bağış ne de bağış olasılığı vardır. O hâlde Smith’in yardımseverlik ve dilencilik söyleminde, bir dizi tumturaklı manevradan bahsedilebilir. Öncelikle, dilenciler insan sıfatından çıkarılmıştır. İkinci olarak, yardımseverlik çelişkili veya münasebetsiz hatta imkânsız bir eylem hâline gelir. Üçüncü olarak, Smith “dilenci muhtaç olmayı seçer” diyerek ekonomik zorunluluktan doğan bir seçim özgürlüğünü ima eder. Son fakat özellikle daha genel olarak Smith, yardımseverlik ve dilencilik meselesinin, daha büyük bir mülkiyet ve mal mübadelesi söyleminin; daha doğrusu serbest pazar liberalizminin bir parçası olduğunu açıklığa kavuşturur.

Wordsworth’ün şiirinde Alice Fell aslında dilenmiyor ve onun bir dilenci olduğu söylenmiyor olmasına rağmen şiir küçük kıızı dilenci konumuna sokup mal mübadelesinin “yardımseverlik” denilen bu farklı çeşidiyle bilhassa ilgili olması nedeniyle, bu hususları onun şiiri bağlamında ele alabiliriz. Bu durumda yapmayı deneyebileceğimiz şey, şiirin tematik bir okumasını oluşturmak olmayacaktır: Daha ziyade Smith’in dilenciler, mülkiyet ve yardımseverlik tasvirlerinde mevcut olan retorik stratejilerin, şiirde nasıl yeniden üretildiğini ve dönüştürüldüğünü hesaba katabiliriz.

Şiirin mülkiyet sorunlarını açıkça nasıl ifade ettiğini düşünmekle başlayabiliriz. “Alice Fell” şiirindeki mülkiyet, yalnızca pelerin meselesi değil; bir mülk olarak şiir meselesidir. Hikâyenin kaynağı Wordsworth’ün arkadaşı Robert Grahame’in anlattıkları olduğu için, anlatının ilk kökenleri sahiplik meselesiyle ilişkilidir. Ayrıca şairin ablası Dorothy Wordsworth, Wordsworth kendi şiirini kâğıda dökmeden önce günlüğünde aynı olay hakkında yazmıştır. Dorothy’nin anlatımı şöyledir:

Bay Graham, önceki gün keşke benim yanımda olsaydı dedi (faytona binip yola çıkmış, derken anlam veremediği garip bir ağlama sesi çalmış kulağına, ses kesilmemiş, o da fayton sürücüsüne durmasını söylemiş). Ses, kalbi paramparça olmuş gibi ağlayan küçük bir kızdan geliyormuş. Kız faytonun peşinden giderken pelerini tekerleğe takılıp sıkışmış ve orda öylece asılı kalmış. Pelerini için ağlıyormuş. Zavallı şey. Bay Graham kızı faytona bindirmiş, pelerini tekerlekten kurtulmuş fakat paçavra gibi yırtıldığı için çocuğun sefaleti bitmemiş; önceden de berbat bir pelerinmiş ama elinde sadece o olduğu için şimdiye kadar yaşadığı en derin kedermiş bu. Adı Alice Fell’miş. Ne annesi ne babası varmış. Komşu kasabanın kızımıymış. Bay G. kıza yeni bir pelerin almaları için komşu kasabada bazı saygıdeğer insanlara para bırakmış. (Wordsworth 1984, 702)

William’ın en tanınmış lirik şiirlerinin çoğu gibi “Alice Fell” de Dorothy’nin günlük yazısına pek çok açıdan benzer: Hem şiir hem de günlük yazısı kızın ağlamasının garipliği, bitmeyen sefaleti, pelerinin paçavraması hâli hakkındadır. Daha spesifik ve çarpıcı olanıysa günlük yazısının bilhassa William’ın şiirinde görünen çok sayıda sözel yankısıdır; şiirde geçen “Acı içinde ağladı, hıçkırığa hıçkırığa / Sanki paramparça olmuştu kalbi kederden” ve günlükteki “kalbi paramparça olmuş gibi ağlayan” sözleri gibi. Bu bakımdan William’ın hikâyeyi arkadaşından ve ablasından aldığı söylenebilir. Bu varsayım da bizi bu metni bir şiir olarak oluşturan mülkiyet meselesine götürür. Bu bir şiir mi? Grahame’in sözel anlatısından ya da Dorothy’nin günlük yazısından nasıl ayrılır? Şiirin kökeni neresidir, sahibi ve onaylayanı kimdir? Bu soruları edebiyatın bizzat kurum olarak sorgulanmasına kadar götürmek isteyebiliriz. Mesela kanon nasıl oluşturulur ve İngiltere’de kanon oluşumunda hangi öğeler mevcuttur ki kadınların günlükleri dışlanıp kanonik olarak ötekileştirilir? Hikâyeyi kayda geçirmek için günlük yazısı

biçimini seçen Dorothy'nin kendini edebiyatın ortak söyleminin dışında tuttuğu söylenebilir mi? Dorothy'nin anlatımı William'ın şiirinde ve eleştiri geleneğinde yeniden üretilirken aynı zamanda nasıl ve neden silinmiştir? Tercihen farklı olarak, Dorothy'nin günlük yazısının yalnızca şiiri tamamlamakla kalmadığını ayrıca onun hayati bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Aslında pelerin açısından ve de Wordsworthler açısından sahipliği ayırt etmek güçleşir. Bu bakımdan mülkiyet meselesi basitçe şiirin bağlam veya tematik odağı olarak düşünülemez: Şiir; anlatı sahipliğinin belirli bazı sorun yaratıcı değişimleri, aktarımları ya da bağışlarından doğar.

Şiir aynı zamanda mülkiyet değişimi "hakkındadır". Küçük kız pelerinini at arabasının tekerleğine kaptırır, anlatıcı ona yeni bir pelerin almasına yetecek kadar para verir. Fakat bu değişimin yanı sıra bir dizi mülkiyet kargaşası meydana gelir. Mesela kızın gerçek adı olan Alice Fell merak uyandırır. Wordsworth'ün uydurduğu bir isim değil, görünüşe göre. Peki, "tarihi" mi yoksa "edebi" mi bu isim? Aslında şiir, bu kendine has ismin tuhaf özelliklerine ilişkin duyulan belirsizlik duygusunu ağırlaştırır. Bu duygu başlıktan şiirin ana bölümüne ya da kızıdan şiire aktarılmanın yanı sıra aynı zamanda merak uyandırıcı dilbilgisel bir durum barındırır: Bir isim ve minimal bir cümle arasında kalmıştır adeta. Bir nevi kendi içinde mini anlatıdır, Alice düştü [fell]. "Alice Fell" sadece şiirin adı değildir, aynı zamanda şiir, Alice'in düşüşü ile ilgilidir. Kızın adında bir gariplik olduğunu anladığımız zaman, "düşmüş bir kadın", yani "saygıdeğer" bir toplumun dışında olan bir kadın figürünün "Alice Fell" in peşini bırakmadığını da fark edebiliriz. Dorothy'nin metni, kıza kendi kendine isim vermeden hemen önce "vuku bulma" eylemini kullanırken bunu çabucak kavradığı görülür. Buna karşılık, "düştü" anlamına gelen "fell" kelimesinin eski İngilizcede aynı zamanda bir hayvanın derisi ya da postu anlamına geldiğini anımsayabiliriz, böylelikle tıpkı hareket hâlindeki faytonun yakalayıp parçaladığı pelerini misali, Alice de bir tür paçavra gibidir. Son olarak "vahşi, yırtıcı, yabani, acımasız, merhametsiz, korkutucu, korkunç" ya da "şiddetli biçimde acı verici", hatta (zehir gibi) "ölümcül" veya "kurnaz, zeki, açıkgozlü" (OED) anlamındaki "*fell*", *bu* figürün toplum dışına itilmiş, insanlıktan çıkmış, tehlikeli, münasebetsiz doğasıyla ilgili bir anlam verirken

belki de kısmen onun (ve şiirin) zor unutulmuş gücünü açıklar: Anlatıcının da söylediği üzere, kız “yarı vahşidir” (1.35). Adam Smith’in dilencilerle ilgili açıklamasındaki insandışılaştırma, Wordsworth’ün şiirinde de büyük ölçüde geçerlidir.

Şiir, şayet, mülkiyet değişimi ile alakalıysa, aynı zamanda yardım sorusu/sorunu ile de alakalıdır. Her bir yardım eylemi, ıstırabın sonlandırılmasının mümkün olduğuyla ilgili imalı bir varsayım olarak anlaşılabilir. Dorothy’nin bu olayı anlattığı yazısı, pelerini sıkıştığı tekerlekten kurtulduktan sonra da kızın “sefaletinin bitmediğini” itiraf eder. Bu bağlamda Wordsworth’ün şiirinin can alıcı kıtalarından birisi 10. kıtadır:

Oturdu yanıma, acısı sanki mütemadiyen
Taze kalacaktı, süzülüyordu gözyaşları,
Sürecekmiş gibi sonsuza değin
Tüm bu sefaleti ve ıstırabı.

“Sanki” ve “gibi” tabirleri, kızın acısının gerçekten “mütemadiyen taze kalacak” ve “sefaleti ve ıstırabı sonsuza değin sürecek” olmasının dillendirilmemiş ihtimalini inkâr ediyor gibi görünür. Fakat şiirin gücü büyük oranda tam da bu korkutucu olasılığa dayanır; elden hiçbir şey gelmez, yardımseverlik tamamen işe yaramaz. Şiirin bu açıdan Dorothy’nin yazısının aksine, kişisel tatminin böbürlenmiş ifadesi ile bitmesi önemlidir: Son kıtada, kızın yeni pelerinden dolayı “mağrur” olduğu söylenir. Fakat sefaleti ve yetimliği hâlâ devam ederken bu mağrurluk, kızın olduğu kadar konuşan kişinin duygularının da bir yansıması gibidir. Mağrurluğu kıza atfetmek aslında konuşan kişinin mağrur olma nedenlerini arttırır. Şiirin bir bakıma hayırseverlik eyleminin kendini kandırma doğasını ifşa ederek kendi kuyusunu kazdığı söylenebilir. Bu yansıtma mantığına göre, şiir açıkça kendini kandırmanın hayırsever için önemli olduğunu gösterir ya da Adam Smith’in tabiriyle safi bağış diye bir şey yoktur çünkü konuşan kişi pelerini vererek mağrurluk tatmini yaşamaktadır. Ayrıca şiirin muzaffer sonu; yardımseverliğin ıstırabı sonlandırabileceğini ima eder. Fakat bu zafer ve son duygusu aynı anda silinip atılır: Bizler yardım eli uzatmalıyız, bunu yaparken de bağışımızın ıstırabı sonlandırmaya yardım edeceğine inanmak zorundayız ama ıstırap asla sona ermez. Şiirin zor duyulan ve hayaletvari tarihsel karşıt

sesi; yetim Alice Fell'in yalnızca ıstırap çekebileceğini haykırır (etimolojik olarak "yetim", "yitiren, tek kalan kişi" anlamındadır). Onun ıstırabının sonu yoktur çünkü ıstırap sonlandırılmaz. Sonlanacak bir yolculuğa çıkan anlatıcının aksine ("[...] bitiyordu yolculuğumuz / Nerdeyse [...])", Alice Fell'in ıstırabının bir sonu yoktur. Şiirin başında anlatıcının yakasını bırakmayan garip ses gibi, ıstırabın tekinsiz ve sahipsiz sesi; ıstırabın ve mülkiyetin münasebetsiz veya "düşmüş" (vahşi, insanlıktan çıkmış, düşmüş) huzursuzluğunun sona ermeyeceğini bilmesi ama bir yandan da bilememesi anlatıcının peşinden ayrılmaz.

Stephen Greenblatt, kültürün, "materyal ürünlerin, fikirlerin ve (kölelik, evlatlık ya da evlilik gibi kurumlar aracılığıyla) insanların değişimi için kullanılan özel bir müzakere ağı olduğunu" ileri sürer. Greenblatt ayrıca "Büyük yazarlar tam olarak bu kuralın ustaları ve kültürel değişimin uzmanlarıdır" der (Greenblatt 1990b, 229-30). Bu bölümde, Wordsworth'ün şiirini, belirli bir metne eklemlendiği hâliyle, mülkiyet ve yardımseverlik söylemleriyle ilişkilendirerek konumlandırmayı amaçladık. Wordsworth bize göre mülkiyet ve yardımseverlik kodlarının hem ustasıdır hem de onların hükmettiğidir. Yeni tarihselcilik, bu tür kodların –özellikle tarih ve eleştiri söylemleri dahil olmak üzere– günümüz söylemlerinde kendilerine yer bulmaya nasıl devam ettiğini bulmayı amaçlar.

İlave Okuma

Kültürün okuması keyifli ve kolay tarihselleştirilmiş anlatımı için Stephen Greenblatt'ın "Towards a Poetics of Culture" (1990a) ve "Culture" (1990b) adlı denemelerine bakabilirsiniz. Çok sayıda Rönesans metninin nükteli ve içe işleyen okumaları yine Greenblatt'ın *Shakespearean Negotiations* (1988) ve *Marvelous Possessions* (1991) eserlerinde mevcutken, yazarın çalışmalarının genel değerlendirmelerini Mark Robson *Stephen Greenblatt'ta* (2008) yazmış, Michael Payne ise *The Greenblatt Reader*'da (2005) derlemiştir. Catherine Gallagher ve Greenblatt'ın *Practising New Historicism* (2000), Dollimore ve Sinfield'in *Political Shakespeare* (derleme, 1994), Wilson ve Dutton'ın *New Historicism and Renaissance Drama* (derleme, 1992), Veese'sin *The New Historicism* (derleme, 1989) ve *The New Historicism Reader* (derleme 1994),

Ryan'ın *New Historicism and Culture Materialism* (derleme, 1996) ve Tamsin Spargo'nun *Reading the Past* (derleme, 2000) çalışmaları, yeni tarihselci ve kültürel materyalizm alanındaki denemelerin başarılı seçkisini oluşturur. Eski ve yeni tarihselcilik kuramlarının faydalı ve okuyanı zorlayan eleştirilerini Paul Hamilton'ın yazdığı *Historicism*'de (1996) bulabilirsiniz. Yeni tarihselcilik ve kültürel materyalizmin etkili anlatımı için Brannigan'ın *New Historicism and Cultural Materialism* (1998) ve Scott Wilson'ın *Cultural Materialism* (1995) adlı çalışmalarına bakabilirsiniz. Todd'un *Feminist Literary History*'si (1988), edebi tarihe feminist perspektiften bakan değerli bir çalışmadır. Foucault hakkındaki yazılarla ilgiliyseniz, Sara Mills'in *Michel Foucault* (2003) ve Gary Gutting'in *Foucault* (2005) eserlerini öneririz.

15

Ben

Biz kimiz? Ben neyim? “Ben” nedir? “Benim” demek ne anlama geliyor? Edebi metindeki “Ben” ile edebiyat dışı bir metindeki “Ben” arasındaki ilişki nedir? Bu kitabın ana fikirlerinden birisi; edebiyatın kim ya da ne olduğumuz algısını sorgulama, yabancılaştırma ve hatta dönüştürme kapasitesidir. Hem kapsamlı biçimde tarihi ve teorik terimlerle hem de daha özellikli olarak edebi metinlerin kendisinin anlattıkları yönünden kişisel kimliğin ya da “ben” zahirinin doğasına bakmaya çalışarak sonraki birkaç sayfada bu fikrin ayrıntılarına inmek istiyoruz.

Flannery O’Connor’un “Revelation” (1961) hikâyesinde Bayan Turpin isimli bir kadın, doktorun bekleme odasında otururken yanında oturan yabancı bir kızın ona “Geldiğin cehenneme geri git seni

yaşlı yaban domuzu”(217) diye bağırmasına travmatik ve garip bir tepki verir. Bayan Turpin bu ifadeden dolayı mahcup olmuştur. Aynı günün akşamında, çiftliğinde domuzları tek başına hortumla yıkarken sabah yaşadığı duruma dair bir açıklamaya ihtiyaç duyar. Hristiyan ve batıl inançlı (ayrıca gülünç şekilde ırkçı ve sınıf önyargılı) biri olan Bayan Turpin, kızın sözlerini Tanrı’dan gelen bir mesaj olarak görmeye karar verir.

“Böyle bir mesajı bana niçin gönderdin?” dedi, alçak fakat öfkeli, fısıltıdan sadece biraz yüksek ama yoğunlaşmış hiddetinde bir çığlıgın gücüne sahip sesle. “Ben hem kendim hem de yaban domuzu nasıl olabilirim?” (222)

Bu alıntıda göze çarpan, çelişkili olduğu gün gibi ortada durmasına rağmen aynı anda yaşlı bir domuz olma fikri yüzünden kadının yaşadığı kafa karışıklığı ve kızgınlığı değildir yalnızca; ayrıca kadının “hiddetinin” doğrudan ve kişisel olarak Tanrı’ya karşı ifade edilmesidir. Bayan Turpin’in öfke duygusu, Tanrı’ya yönelik soruları Tanrı’nın *varlığını* sorgulamasıyla sonuçlanınca ölçüyü aşacak hâle gelir: “Son bir hiddet dalgası onu sarstı ve ‘Sen kim olduğunu sanıyorsun?’ diye kükredi” (223). Bu soruyu Tanrı’ya yöneltmenin tuhaflığı, onun belki de yalnızca başka bir insana güzelce sorulabilecek bir soru olmasından kaynaklanır. Sadece insanlar, kim olduklarını iyice düşünebilir ve bazen de kendi öz kimliklerini ciddi bir şekilde sorgulamak zorunda kalabilir. “Sen kim olduğunu sanıyorsun?” sorusu Tanrı’ya sorulamayan ya da sorulmaması gereken bir soruysa, o hâlde bir kişinin normalde domuzda da sormayacağı bir sorudur. Bu açıdan bakarsak, bu soruda karakteristik olarak insana dair bir şeyler vardır. “Sen kim olduğunu sanıyorsun?” sorusu, insanların diğerlerine sorduğu ve kendileri hakkında da yanıtını bulmaya çalıştıkları sorudur. Sokrates’in dediği gibi “Sorgulanmamış bir yaşam yaşanmaya değmez” (Plato 1961, [Savunma 38a]). İnsan olmanın tanımı bir sorgulama formunda kalmalıdır: O hâlde Bayan Turpin’in “yoğunlaşmış hiddeti” acınacak ve komik şekilde insanidir.

Aynı zamanda bu sorunun (“Sen kim olduğunu sanıyorsun?”) en açıkça sorulduğu ve en kapsamlı araştırıldığı yerin edebiyat çalışmaları olduğu söylenebilir. Bu da bizim başka bir genel tanım yapmamızı sağlar: Edebiyat, kişisel kimliğin doğası hakkındaki

soruların en provokatif biçimde telaffuz edildiği alandır. Uzun yıllardır edebiyat eleştirmenleri “kişi” ve “birey” hakkında konuşmuşlardır. Daha yakın yıllarda ise “insan özneye” ya da yalnızca “özneye” gönderme yapma eğilimi ortaya çıkmıştır. Bu, kulağa biraz jargona aitmiş gibi gelse de mesela “kişi” veya “birey” yerine “özne”den konuşmak için mantıklı nedenler vardır. Fransız post-yapısalcı Michel Foucault şöyle yazmıştır: “ ‘Özne’ kelimesinin iki anlamı vardır: Kontrol ve bağımlılık yoluyla birinin nesnesi olmak ve bilinç ya da kendini tanıma yoluyla kişinin kendi kimliğine bağlı olması” (Foucault 1983, 212 akt. During 1992, 153). Tam tersine “kişi” kelimesi belki de her şeyden bağımsız, başına buyruk biri olarak “ben” veya “beni” kelimelerinin yan anlamlarını kolaylıkla elinde tutar. Benzer şekilde “birey” terimi (etimolojik olarak Latince “bölünmemiş” veya “bölünemeyen” anlamına gelen *indivuuus* kelimesinden gelir) özgür, kendisiyle mutabık, özerk veya kendini idare eden “ben” anlamını verir. Freud’un kitabı “His Majesty the Ego”dan bahsederken jest ve ironi yaptığı “ben” egemenliği, tam da bu fikirdir (Freud 1985f, 138).

“Ben” zamirinin özerk olmadığı durumlara ve zamirin bir tür boşluk içinde var olmadığı düşüncesine daha eleştirel bir tavır teşvik etmesinden dolayı “özne” terimi yararlıdır. “Ben” ya da “beni” kelimesi, daha ziyade kendi dışındaki (çevresel, sosyal, kültürel, ekonomik, eğitimsel vesaire) ve kendi “içindeki” (özellikle bilinçdışı veya daha yeni felsefi bir terim olan ötekilik açısından) güçlere ve etkilere her zaman bağlıdır. Foucault’nun deyişiyle, doğumdan hemen sonra hatta öncesinde “kontrol ve bağımlılık yoluyla” diğerlerine “mecbur olmamız” açısından bizler özneyiz: Atamız olan babaya ve bizi doğuran anneye (ya da taşıyıcı anneye), içine doğduğumuz çevreye (ekolojik, ekonomik, ailevi, sosyal vesaire), yetiştirilmemizi belirleyen birden çok otorite ve iktidar biçimine tamamıyla bağımlıyız. Güney Afrika’nın bir kasabasındaki yalnız bir anneden doğan “ben” ile Britanya’da Kensingtonlu bir düşesten doğan “ben” aynı değildir ancak kendilerine has şekillerde ikisi de öznedir. Elbette Kensington’da doğan “ben” tahtın varislerindense, işler biraz daha farklı görünür: Britanya’da kişi yalnızca ebeveyni ya da ebeveynlerinin, yerel otoritelerinin, polis ve merkezi hükümetinin değil, aynı zamanda –en azından kâğıtta– Kraliçe’nin (bu yüzden kişi “bir Britanyalı öznedir”) ve onun da ötesinde Hristiyan

Tanrı'nın otoritesine bağlıdır. O hâlde her "ben" in mutlaka ve esasen özne olduğu bir durumdur bu. Farklı bir açıdan, özne olmak özellikle dille ilgilidir. Topluma uygun bir isminiz olmadan "ben" olamazsınız ve İngilizce konuşulan ülkelerde hemen hemen tam doğduğunuz anda isminizi alırsınız veya daha doğumunuzdan önce almışsınızdır bile. Dilin içine doğarız, daha doğrusu ataerkil dilin, aile adının ve baba tarafından gelen uygun bir adın bizi tanımlamasının içine doğarız. (Annenin genç kızlık soyadı bile elbette baba tarafından gelir.) Bize bir de ön isim bahşedilmiştir fakat bu da *bizim* seçtiğimiz bir şey değildir, öznesi olduğumuz bir isimdir, örneğin Britanya'da kişiler 18 yaşına bastıklarında yasal olarak isimlerini değiştirme hakkında sahip olmalarına rağmen, yok saymak veya inkâr etmek istesek bile, isimlerimizin öznesi *olduğumuzun* altını çizdiği için Juliet'in yakınması hafızalara kazınır, hatta trajiktir:

Ah Romeo! Neden Romeosun sen?

İnkâr et babanı, adını yadsı.

Eğer yapamazsan yemin et sevdiğine.

Ben vazgeçeyim Capulet olmaktan.

(*Romeo ve Juliet*, II, ii 33-6)

[Çeviri: Ezgi Ovat]

Konunun sınırlarını genişletecek olursak, kişisel ya da bireysel kimlik, birbirinden ayrılmaz biçimde dil ile bağlantılıdır. Dilin dışında bir parça "ben" in olduğunu ya da dilbilimsel olmayan "ben" i içeren özbenliğimiz hakkında düşünmenin farklı yolları olduğunu varsaymaktan hoşlanabiliriz. Fakat bu dilbilimsel olmayan ben *fikri* kendisini dilde kurmalıdır, isimle ya da "ben", "benim", "bana ait", "kendim" ve benzer kelimelerle başlayarak. Dile tabi olduğumuz gerçeğinden *anlamlı* hiçbir şekilde kaçamayız. Jacques Derrida'nın da söylediği gibi; "Anlamlın ortaya çıktığı andan itibaren yalnızca işaretler vardır. Yalnızca işaretlerle düşünürüz" (Derrida 1976, 50).

Açıkça tarihsel olan bir bakış açısından bu konuyu irdeleyebiliriz. "Ben" veya "benim" fikri başka bir deyişle değişmez ve değiştirilemez değildir. Bu, pek çok açıdan tarihsel ve ideolojik olarak belirlenmiştir. Bugün "ben" hakkındaki düşüncelerimiz ile mesela René Descartes'ın on yedinci yüzyıl Fransa'sındaki "ben" hakkındaki düşünceleri ve tanımlamaları arasında kaçınılmaz olarak fark

vardır. Descartes felsefesi ile *cogito* ilkesi, (“Düşünüyorum, öyleyse varım”) –yani Descartes’ın *Discourse on Method* (1637; 1977) adlı çalışmasında teoriye döktüğü *rasyonel özne* modeli– halen öyle ya da böyle Batı düşünce tarzını yönlendirmektedir. Ancak düşünmenin de düşünme üzerine düşünmenin de başka yolları vardır. Örneğin yirminci yüzyılın ortalarında, Alman filozof Martin Heidegger şöyle demiştir: “Yüzyıllardır övülen aklın; düşüncenin en büyük hasmı olduğunu anladığımız zaman düşünce başlar” (Heidegger 1977, 112, akt. Judovitz 1988, 186). Aynı şekilde ve daha yakın bir dönemde Jacques Derrida fikrini şöyle dillendirmiştir: “Akıl düşüncenin tek türüdür, elbette buradan düşüncenin ‘mantıksız’ olduğu anlamı çıkmaz” (Derrida 1983, 16). Düşünme hakkında düşünme ve rasyonel özne modeli hakkında düşünme meselelerinde son yüzyılda meydana gelen değişimleri göstermenin en bariz yollarından biri herhâlde psikanalize dayanır. Psikanaliz, “özne” üzerine düşünmek zorunda olduğumuz durumu değiştirmiştir. Psikanalitik bilinçdışı kuramı ışığında, “*cogito, ergo sum*” (“düşünüyorum, öyleyse varım”) önermesi açık olarak sorunlu hâle gelir. Ne düşündüğümü, *neden* veya *nasıl* düşündüğümü tam olarak bilmiyorum çünkü (düşüncelerim) belki de aslını söylemek gerekirse asla bilemeyeceğim (çoğu açıdan sevindirici) güçler ve etkiler tarafından ister istemez belirlenmiştir. İlk kez 1923 yılında basılan “Psychoanalysis”te [Psikanaliz] bir ansiklopedi maddesi olarak paylaşılan kısa bir deneme yazısında Freud, bilinçdışının bariz olduğu yerin yalnızca rüyalar olmadığını söyler ve devam eder:

bilinen kelimelerin ve isimlerin geçici olarak unutulması, önceden planlanmış görevleri yerine getirmeyi unutmak, her gün yaşanan sürçülisan ve yazım hataları, eşyanın kaybedilmesi ve yanlış yere konulması, belli başlı hatalar, kazara kendini yaralama vakaları ve son olarak kasti olmadan ya da oyun olarak gerçekleştirilen, alışkanlıktan yapılan hareketler, “patavatsızca” mırıldanılan ezgiler ve benzer durumlarda da barizdir. (Freud 1986, 136-7)

Freud’un bilinçdışı teorisinin önemi, düşünen öznenin (“Düşünüyorum”daki özne) en azından kısmen bilinçdışı olan güçlerden ve etkilerden ibaret olduğunun gösterilmesine dayanır. “Ben”in “Tanrı” olmadığını kendimize hatırlatalım, öyle olduğuna dair hayallere *maruz kalsak* bile.

Psikanaliz özellikle rahatsız edici fakat değerli bir söylem olmuştur zira herhangi bir “ben”in ya da insan öznenin ne boyutta *merkezsizleştirildiğine* ilişkin farkındalığını arttırır: Başka bir deyişle ben öylece veya tamamen düşündüğüm kişi ya da özne olamam. Bu düşünceyi rahatsız edici ve aynı zamanda değerli kılan ise insanların yeterliği ve benlik özerkliği kavramlarını altüst etmesidir. Aksine, insan öznesinin çevresindeki dünya ya da güneş sistemiyle ilişkili merkezilik şöyle dursun kendisinde bile merkeze konmadığını kabul etme alçak gönüllüğünü gösterir. “The Resistances to Psychoanalysis” (1925) kitabındaki bir makalesinde Freud insanların psikanaliz fikirlerini kabul etmede yaşadıkları “duygusal” zorluklardan bahsederken, psikanaliz ve Darwin ile Kopernik’in kuramları arasındaki analojiye dikkat çeker. Psikanalizde Freud, “teorinin özne mevzusu, güçlü insan duygularını incitti. Darwin’in türeyiş teorisi insanlar ve yaratıklar arasında kibirle kurulan bariyeri yıkmasından ötürü aynı kaderi paylaştı” der. Sözlerine “bilinçli egonun çok kuvvetli bir bilinçdışı ile ilişkisinin psikanalitik görüşü, insanın öz-sevgisine ağır bir darbe oldu” diye devam eden Freud, ardından da “insanın narsistliğinin aldığı bu psikolojik darbe” ile “türeyiş teorisinin verdiği *biyolojik* darbe ve Kopernik’in keşfi ile gelen kozmolojik darbeyi” kıyaslar (Freud 1986, 272-3). Bu bağlamda psikanaliz, Kopernik devrimini ve on dokuzuncu yüzyıl evrim teorisini, insanmerkezciliğin veya insani değer ve fikirlerin güçlü bir eleştirisinin sağlamasını yaparak tamamlar. Psikanaliz, insanmerkezciliğin “kibrinin” veya narsistliğinin (yani insanı kâinatın olmasa da dünyanın ve güneş sisteminin merkezine yerleştiren her türlü felsefe ve politika dahil, düşüncenin her çeşidi) nasıl sebepsiz ve savunulamaz olduğunu rahatsız edici bir şekilde net terimlerle gösterir.

Descartes felsefesindeki “düşünüyorum, öyleyse varım” önermesi, özellikle dil ile ilişkili olarak incelenebilir. Dil “ben”i ve “düşünüyorum”u belirler. Descartes’ın açıklamasının ilk olarak Latince (“*cogito, ergo sum*”) basıldığı fikri üzerine derinlemesine düşünerek bunu basitçe gösterebiliriz. Ana dili Latince olmayan özneler olarak dil ve tercümenin etkisinde sürüklenir hâldeyiz, aynı şey Descartes’ın kendisi için de geçerliydi: Ne de olsa, çalışmaları on yedinci yüzyıl Fransızcasının bir çeşidinde değil; yabancı ve “ölü” bir dilde yer aldı. Kendi zamanının bilimsel protokollerine

ve Latince yazma (ve bazı bakımlardan muhtemelen düşünme) mecburiyetine bağlıydı. *Dile bağlı olma* kavramında mevzubahis olan, dilin yalnızca bir *aracı* olmaması fikridir: Dil *kullandığımız* bir şey değildir yalnızca. Biz dili ne kadar yönetiyorsak ya da *kullanıyorsak* dil de ne söyleye(bile)ceğimizi yönetir. Dil yalnızca bir aracı değildir; bizler, kaçınılmaz olarak dilin ajanlarıyız. Aynı zamanda ve belki de daha doğrusu dilin gizli ya da çift taraflı ajanlarıyız. Fakat dilin bizi *nasıl* kullandığını ya da bizi nereye yönlendirdiğini hemen her an bilemeyebiliriz. Buna rağmen, tıpkı en zorlu casusluk hikâyesinde olduğu gibi bu da kaçabileceğimiz bir durum değildir. Margaret Atwood'un kısa hikâyesi "Giving Birth"te (1977) anlatıcı açıkça söyler: "Bunlar sahip olduğum biricik kelimelerim, onlara saplanıp kaldım, onlarda saplanıp kaldım" (225-6). "Onlarda" kelimesi, "onlara" kıyasla üzerine düşünülmesi şüphesiz daha zor bir durum olsa da aynı ölçüde önemlidir.

Bu farklı sorular ve fikirler edebi çalışmalar ile daha genel olarak nasıl ilgilidir? Edebiyat kişisel kimliğin doğasını araştırmak ve onun üzerine düşünmek ise, bunun aynı zamanda neşelendirici hatta anarşik aleniyet ve hayali yahut dönüşümsel olasılığın bir alanı olduğunu öncelikle vurgulamalıyız. Derrida'nın sözleriyle anlatırsak, edebiyatı "kişinin *her şeyi, her şekilde* söylemesine imkân veren bir kurum" olarak düşünebiliriz (Derrida 1992a, 36). Bilhas-sa, edebiyatta bu hayret verici ve anarşik özgürlük mevcuttur: Edebi bir çalışmanın yazarı en azından prensipte istediği herhangi bir "ben" olabilir. Bunu bu şekilde söyleyerek yazarın edebi çalışmadan önce veya onun dışında da bir "ben" olduğunu ima ederiz. Peki, kısmen *edebiyat* olmayan herhangi bir yerde "ben" olduğunu kim söyleyebilir? Bu epey garip soru, yirminci yüzyıldaki en büyük komedi edebiyat/felsefe çalışmalarından biri olan Samuel Beckett'a ait *The Unnamable* ([*Adlandırılmayan*], ilk kez İngilizce olarak 1959'da basıldı) adlı eserin odak noktasıdır. Bu metin, "ben" zahirinin ta kendisinin bir bakıma adlandırılmayan olduğu fikriyle meşguldür: Konuşan ya da konuşuyor gibi görünen "ben", asla gerçek değildir, asla tamamen kendisi değildir ve konuşmuş olan "ben" ya da "beni" yazan "ben" ile asla aynı değildir. Adlandırılmayan, görünürde basit ama belki de anlaşılmaz bir açıklama ile yani "ben, söylerim ben" ve "Konuşuyor gibi görünüyorum, konuşan ben değil, benim hakkımda, benim hakkımda değil" çelişkisi ile başlar (293). Yaklaşık elli sayfa sonra anlatıcı hâlâ

“benimle ilgili konuda (...) bildiğim kadarıyla bugüne kadar bilgi almadım” gözlemini yapmaya zorlanır (338). Beckett’in mükemmelen komik ama aynı zamanda karanlık ve sinir bozucu metninde, Descartes-akılcı “düşünüyorum” şuna dönüşür: “Ben sadece belli bir dehşet sınırının aşıldığı an düşünüyorum, tabii eşek arılarının kovanlarından hışımla çıktıkları an duyulan bu baş döndürücü korkunun adı buysa eğer” (353). Beckett’in tarzından nasibini alan bu cümle ilk bakışta oldukça açık sözlü ve anlamsal olarak yoğun, rahatsız edici ve tek bir yoruma sürpriz biçimde dirençlidir. Örneğin, dilin belirsizliklerine (“adı buysa eğer”) ve dehşet ile düşünce arasındaki ilişkinin belirsizliklerine açıkça dikkat çekilir. Bu cümle hakkında düşünmek baş döndürücü paniğe neden olabilir ve korkutucu hâle gelebilir. Düşünme hakkında düşünme –kimlik ve düşündüğünü iddia eden “ben” hakkında düşünme– söz konusu olduğunda bu cümle kısa ve öz biçimde edebiyatın karmaşık ve rahatsız edici etkilerini canlandırır.

“Ben” ve “beni” kelimelerinin aslında tarihsel olarak belirlendiği durumlardan biraz daha bahsederek bu bölümü bitirebiliriz. Bunun kapsamlı fakat bir o kadar belirleyici örneklerinden biri, romantik ve post-romantik edebiyat açısından “ben” veya “beni” meselesi olabilir. *Of Grammatology* [Gramatoloji, 1967] adlı kitabında Derrida, Jean-Jacques Rousseau’nun çalışmasının dayanak noktası olan “O yeni mevcudiyet modelinden yola çıkar: Öznenin bilinçlilik ya da *duygu* bünyesindeki öz-mevcudiyeti” düşüncesinden dolayı önemli olduğunu ileri sürer (Derrida 1976, 98). Avrupa Romantizmi genel olarak bu “yeni mevcudiyet modeli” türü üzerinden ve özellikle hem düşünen hem hisseden bir özne olarak “ben”in merkeziliği ve önemine yapılan vurgu üzerinden nitelendirilebilir. Bunu George Gordon Byron’ın *Don Juan*: Kanto I’nin (1819-24) müsvedde sayfasının arkasına karaladığı meşhur şiir kıtasıyla örneklendirebiliriz:

Dilerdim ki sadece kilden oluşsun bedenim,
Kan, kemik, ilik, tutku, duygu var gel gör ki—
Anca öyle geçmişin bıraktığı sızılarla baş edebilirim—
Ve gelecek kaygısı—(yazarken sersem gibi,
Bugün kendimi kadehlerle vurdum,
Görüyorum tavane dururken kendimi)
Diyorum ki —gelecek kaygısı mühim bir dava—
Tıpkı —Tanrı aşkına— şarap ve soda!

Şair kendisini ve yazma eylemini; şarhoş olmanın ve sanki dünya ters yüz olmuş da tavanda yürüyormuş hissini gülünç yakınlığında konumlandırır.

Romantik kültürde “ben” terimine yapılan yeni vurgu; özne (“hissediyorum”) ve nesne (bulutlar, tarla kuşu, bülbül) arasındaki kutuplaşma ya da uçurum açısından sürekli olarak dile getirilir. Özne ve nesne (örneğin Matthew Arnold’ın deyişiyle “doğa ile ahenk içinde” olma fikri) arasındaki birleşmeye dair duyulan (imkânsız) arzu, İngiliz romantik şairlerinin ortaya koyduğu eserlerin en çarpıcı özelliklerinden biridir. Mesela bu özellik, konuşan kişinin bülbülün şarkısıyla birleşme veya ondan ayrılma çabasında yenildiğini itiraf etmeye nihayet zorunda hissettiği Keats’in “Ode to a Nightingale” [Bülbüle Ağıt] adlı şiirinde barizdir: “Kimsesiz” kelimesi “çan gibi aynı / Çınlamasıyla beni senden ayırıp yapayalnız benliğime geri getiren.” “Yapayalnız benlik” üzerine yapılan vurgu tekbencilik konusunu açar, bu da benlik dışında veya ötesinde herhangi bir şeyin gerçekliğinin inkârı ya da inanamamak demektir. Benliğin soyutlanması düşüncesinin klasik felsefede ve edebiyatta kendine has örnekleri vardır fakat on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Avrupa kültüründe bu düşünce bilhassa hissedilir. Matthew Arnold’ın şiiri “To Marguerite-Continued”un (1849) açılış dizelerinde görülen dokunaklı hâl ve sıradanlık duygusu, bu düşünceyi uyandırır (1849):

Evet! adalara ayrılmış bir yaşam denizinde,
Yankılanan boğazlar bizi ayırırken,
Uçsuz bucaksız sular dalgalanır,
Biz milyonlarca fani yaşarız *yapayalnız*.

Freud’un çalışmasında da aynı yaklaşıma örtük olarak rastlarız. Psikanaliz her şeyi *yansıtmamanın*; insana ve nesneler *üzerine yansıttığımız* niteliğin, mizacın veya duyguların gücüne ve önemine indirger. Wallace Stevens konuyu şu sözlerle özetler:

her birimizin başına gelen işte o anda, ilk kez mavi göğe baktığımızda, sadece çok az kişi bunu anlar, bir başka deyişle: sadece görme, bak ve tecrübe et (...) –çok az insan aslında kendi düşüncelerinin dünyasına ve kendi duygularının dünyasına baktığını anlar. (Steven 1551, 65-6)

Tekbenciliğin bir mit, göz yanılması veya serap olduğunun artık anlaşılacağını umuyoruz. Tekbencilik Wittgenstein'in deyişiyle özel dil benzeri bir fikri varsayar (Wittgenstein 1984). Özel dil diye bir şey yoktur: "Özel dil" deyişi bir oksimorondur. Dil sosyaldır veya en azından başka yerden, ötekilerden ve ötekilikten gelir. Kendini açık eden tekbenci olarak, "Kendimden başka hiçbir şeyin gerçekliğine inanmıyorum" demek, "ben" veya kendim olmayanaya karşı yaşadığım bağıllığı gösterir. Kişinin dilin öznesi olduğunu gösterir. *The Unnamable'daki* [Adlandırılmayan] sesin daha doğrusu seslerden birinin dediği gibi: "Ben kelimelerden ibaretim, kelimelerden, ötekilerin kelimelerinden yaratıldım (...)"(390) [Çeviri: Uğur Ün].

Sanat gibi edebiyat da bilinçaltı, "ben olmayan" ya da ötekinin farklı yönleriyle ilgilenmiştir: Rüyalar ve fantezi, halüsinasyonlar ve düşler, delilik, trans ve diğer kişilerüstülük ya da bensizlik türleriyle ilgilidir ve her zaman ilgili olmuştur. Fakat romantik ve post-romantik edebiyat ötekilik rolüne duyarlılığını giderek artırırken; ötekilikle ilgili sorumluluklarımızın da giderek daha fazla farkına varmıştır. Beckett'ın yazımı belki de "sen kendini kim sanıyorsun?" sorusundan ne anladığımızı araştırma, düşünme ve dönüştürme ile alakalı post-romantik edebiyatın felsefi açıdan en çok geliştirilmiş, tek yeni örneğidir. Bu bağlamda Beckett'ın çalışmasının, post-yapısalcılığın büyük bir kısmını önceden görüp özetlediği görülebilir. Post-yapısalcılık, "ben" in veya insan öznenin zorunlu olarak merkezleştiğini gösterir. Özellikle Batılı "rasyonel" düşünce açısından öteki olarak kabul edilene (sadece irrasyonel olmasa da) gösterdiği ilgiyle, rasyonelliğin indirgeyiciliğine (ve hatta olasılığına) karşı çıkar. Özerk ve sözde egemen insan modelinin küstahlığını ısrarla gün yüzüne çıkarır ve böylece insanmerkezciliğin barbarlığını ifşa ederek "yalnızca" edebiyat sorularının ötesini işaret eder. Bunun bir kısmı *Adlandırılmayan'dan* alıntılatacağımız te-reddüt ve gerilim yaratan birkaç kelimede hissedilebilir:

(...) eğer yaşadığımı, yaşıyor olduğumu, yaşayacak olduğumu bir bilebilseydim, her şey nasıl da kolaylaşıverirdi, bilmesi olanaksız bunu, işte burada çuvallıyorsunuz, yerimden kımıldamadım, bütün bildiğim bu, hayır, başka bir şey daha biliyorum, ben değilim bu, hep unutuyorum bunu, yineliyorum, yinelemeniz gerekiyor hep (...) (417)

[Çeviri: Uğur Ün]

Giriş niteliğinde olan son derece net ve aydınlatıcı bazı psikanaliz çalışmaları ve “ben(i)” çıkarımları için Freud’un 1986 tarihli çalışmasına; özne konusunda Freudvari düşüncenin karmaşık ve zorlayıcı bir analizi için Borch-Jacobsen’in *The Freudian Subject*’ine (1988) bakabilirsiniz. İnsan öznesinin sosyal bilimler bakış açısından özenli ve düşünmeye zorlayıcı biçimde irdelenişini Paul Hirst ve Penny Woolley’nin *Social Relations and Human Attributes* (1982) adlı çalışmasında inceleyebilirsiniz. M. H. Abram, özne ve nesne, ben ve dünya ve benzeri kavramlar arasındaki çatışmaların ve kesişmelerin önemini vurgulayarak romantizmin bir hayli etkileyici açıklamasını, klasik çalışması *The Mirror and the Lamp*’te (1953) yapmıştır. Bu konuları yine etkileyici bir biçimde fakat bu sefer felsefenin tarihi bakış açısından (bilhassa Descartes döneminden başlayıp Romantik döneme giderek) izah eden Charles Taylor’ın geniş kapsamlı ve bilgilendirici eseri *Sources of the Self*’i (1989) kaynaklarınız arasına ekleyebilirsiniz. Post-yapısalcılığın çok başarılı iki genel anlatımı Robert Young’ın *Introduction to Untying the Text*’inde (1981) ve Josué Harari’nin *Introduction to Textual Strategies*’inde (1979); çok sayıda edebi metinde (özellikle Shakespearevari) bu tür konuların kuramsal ve eleştirel üsluba sahip öngörülü bir incelemesi ise Joel Fineman’ın *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition* (1991) adlı eserinin sayfaları arasında karşımıza çıkar. Psikanaliz, şiddet ve “kişilerüstü narsistliğin” değeri bağlamında benliğin doğasını inceleyen ilgi çekici ve aynı zamanda zorlayıcı, yakın tarihli bir çalışmayı Leo Bersani ve Adam Phillips imzalı *Intimacies*’te (2008) bulabilirsiniz.

Nasıl olur da içinde yaşadığımız dünyayı, kendi dünyamızı, **sahip** olduğumuz yegâne dünyayı yok ediyoruz? Bu yıkımı getiren nedir? Neden onu durduramayız?

William Wordsworth'ün "Nutting" (1800) isimli şiiri bu soruların hiçbirini yanıtlayamaz; muhtemelen hiçbir şiir yanıtlayamaz **zaten**. Fakat Wordsworth'ün 54 satırlık şiiri bu sorular, insan-çevre etkileşimi, ekolojik yıkım meseleleri ve bu tür kaygıların son yıllarda edebi çalışmaları dönüştürmeye başlaması hakkında düşünmemize yardım edebilir. "Nutting" şiirinde konuşan kişi "elinde tuttuğu fındık kancası" ile fındık toplamak için bir gün evinden fırlayıp "gezintiye çıktığı" bir çocukluk anısını anımsar. Yolunun işlenmemiş kırsal bölgeye, ormanlıklara ve "patikasız kayalara"

düşmesini “sağlayarak” “karanlık ve ziyaret edilmemiş kuytu bir yere” çıktığını hatırlar. Karşısında “Bakir bir manzara” belirdiğinde ise, bir süre hareketsizce durup “Kalbimi yuvasında zor tuttum / Neşe ile dolarken” diye anlattığı bir an yaşar. “Bu gölgelik”, der “tek bir insan keşfinden yoksun” mevsimlerin geçtiği bir yer. Gölgeğin altına oturup, derenin çağılısını dinlerken kalbi “uyum içindeki güzelliklerin zevkini çıkarır” (11.3-39) fakat bir süre sonra ayağa kalkar:

Aniden kalktım ayağa,

Dalla budakları yere çaldım, parçalayıp
Acımasızca harap ederken; karanlık kuytusunu
Fındık ağaçlarının, yosun tutmuş gölgelik
Bozulmuş ve kirletilmiş, metanetle vazgeçti
Sakin benliklerinden, derken şimdi
Bugünkü duygularımı geçmişle karıştırmazsam;
Yine de, ne zaman ki döndüm geri gölgelikten,
Zafer içinde, krallara layık zenginliğin ötesinde—
Kalbimde bir sızı hissettim seyreylerken
Süküti ağaçları ve karanlığın ırzına geçen semayı. (11.41-51)

Şiir oldukça zayıf görünen bir “ana fikir” ile biter: Doğaya karşı “kalbimizi nezaketle” doldurmalıyız “zira ağaçların da Ruhu vardır” (11.53-4) diye açıklar konuşan kişi. Daha kudretli, uyarıcı ve provokatif olan ise bu ani, gerekçesiz ve şiddetli yıkımın yarattığı şok duygusudur. “Doğanın” Batı edebiyatında ve diğer kültürlerde esasen insanlardan ayrıldığına sıkça rastlanırken cinsiyetinin dışı hatta anaç (Doğa Ana deyişinde olduğu gibi) olduğuna inanılır. Wordsworth’ün kirletilmeden önce rahme benzeyen gölgelik tasvirinde de dişilik ve annelik emareleri olduğu barizdir. Bu (dişileştirilmiş) “bakir bir manzara”dır ama onda aynı zamanda (kulağa anaç gelen) “süt beyaz” salkımlarla beraber fındıklar da vardır. Bu nedenle şiir, bir çocuğun kendisini fiziksel, duygusal, ruhani yönden besleyen kaynağı yok etme arzusu yüzünden çocuğun annesine duyduğu öfkesinin (öfke ve sevgi, sevgiden ya da ihtiyaçtan doğan öfke) bir ifadesi olarak, psikanaliz bakış açısından okunmuştur. Ayrıca dişileştirilmiş doğaya bir nevi “tecavüz” edilmesi, cinsel şiddet görmesi bakımından da okunmuştur. Wordsworth’ün dilinin, cinsel müstehcenliği elden bırakmadan, gölgeğin ve fındıkların fallik ve erkeksi görüldüğü de söylenmelidir: “hiçbir kırık

budak / kurumuş yapraklarıyla boynunu bükmemiştir (...) / (...) fındık ağaçları kalkıp / Yükselmişti dimdik” (11.15-18).

Fakat Wordsworth’ün şiiri sadece bu şekilde okunmaz. Doğa tahribatının hiçbir gerekçesinin *olmadığının* anlaşılması, bunun açıklanamaması ve açıklanamaz kabul edilmesi, “Nutting” ile ilgili en ilgi çekici unsurlardır. O hâlde ilk başta sorduğumuz sorularla yine baş başa kalırız: Bizi yahut Wordsworth’ün şiirinde konuşan kişiyi dünyayı yok etmeye ne iter? Bu bir açıdan temel ekolojik sorudur, velhasıl tek sorudur (alakalı sorunun yanında: bu yıkımı nasıl engelleriz?). Edebiyat hakkındaki düşüncelerde “ekolojik dönüş” anlamına gelen ve edebiyat ile okumaya dair düşünce tarzımızı kökten dönüştürme potansiyeline sahip bir dönüş, son yıllarda ortaya çıkmıştır. Eleştirmenler edebiyatın doğa tahribatı, insanlık ve biyosfer (insanlığın biyosferin muğlak olarak bir parçası olduğunu, yani hem doğanın bir parçası olduğunu hem de olmadığını not düşelim) arasındaki ilişkiyi nasıl ele aldığını tahlil etmeye başladılar. Bu etkileşime odaklanan ekoeleştirel düşünce; edebiyatın cinsiyet, ırk, sınıf, ekonomi, tarih, cinsellik gibi çeşitli konularla ilgili olduğunu söyleyen daha geleneksel fikri çetrefilleştirir ve ona katkıda bulunur. Bu nedenledir ki Timothy Clark ekoeleştiriye “edebi ve kültürel çekişme arasındaki (...) kışkırtıcı uygunsuzluk” olarak adlandırır (Clark, yakında yayımlanacak). Yazar ve eleştirmenlerin küresel ısınma, aşırı balık avlanması, geniş çaplı kirlilik, muazzam sayıda hayvanın ve bitki örtüsünün yok edilmesi, türlerin topluca soyunun tükenmesi ve ayrıca insan kaynaklı her türlü ekolojik felaket sorunları engellemek –Martin Amis’in tüm çıplaklığıyla “gezegenin içine edilmesi” olarak özetlediği durumu (akt. Deitering 1936, 156) engellemek– ya da çözmek için yazar ve eleştirmen *sıfatıyla* yapacağı çok az şey vardır ya da hiç yoktur. Fakat yazarlar ve eleştirmenler bu dünyanın yalnızca maddesel veya fiziksel değil retorik olarak nasıl harcandığını, dilin kendisi tarafından nasıl tanımlandığını, koşullandırıldığını ve hatta belli durumlarda kontrol edildiğini analiz etmede avantajlı durumdadır.

Ekoloji etkisi altındaki bir yaklaşım; Wordsworth’ün şiirinde konuşan kişinin öznel sorununa odaklanmak ve Oedipal gelişme modellerinden yararlanmak yerine, bu kişinin şiirde mücadele ettiği daha geniş bağlamları ifade etme yolunu seçebilir.

Ekoleştiril bir okuma mesela Wordsworth'ün şiirinin bir dizi zıtlıklar etrafında oluşturulmuş olabileceğini fark edebilir: Önce/sonra; doğa/insan; el değmemiş doğa/ziraat; en açık örnek olarak da “bakir” doğa ile çocuğun onu tahribi ve ona tecavüzü. Bu tür bir okuma gölgeğin tahribatının aslında saldırı daha gerçekleşmeden, doğanın tasviri yapılırken nasıl önceden canlandırıldığını dikkate alabilir: Bir bakıma doğaya zaten tecavüz edildi, el değmemiş doğa olarak betimlenirken bile. Doğa hâlihazırda insan ve dil tarafından kirletilmiştir. Ne de olsa ölüm, şiirin açılış satırlarında yerini alır. “Bugün sanki” diye başlar şiir “Asla ölmeyen şu kutsal günlerden biri / Kulübe kapısından fırlayıp gezintiye çıktım” (11.1-3). Gün ölemez gibi *görünüyor* olsa da geçmiş zamanda kalmıştır (“gezintiye çıktım”): Bu nedenle söz edilen günde sürüp giden bir fanilik iması vardır. Gerçekten de Wordsworth'ün kullandığı “gezintiye çıktım” sözünde “çapkınlığa çıktığı” iması sezilenebilir, böylece fırlayıp çıkmak aslında çapkınlık yapmak anlamına gelebilir. “Ne de olsa “Nutting” kelimesinde kısmen çılgınlık söz konusudur.” Çocuğun kendisi biraz çıldırmış görünür. (Daha sonra Wordsworth şiiri hakkında “Ben tutkulu bir çılgındım” diye açıklamada bulundu [Wordsworth 1952, 391].) Konuşan kişi genç benliğinin “Aldatıcı bir dilenci kılığına kuşandığını” (1.7) anlatır, sanki tüm duruşu ve “alacalı” görüntüsü bir çeşit aldatmacadır. Buradan, sosyal ve kültürel açıdan giysilerinin bereketli, verimli, arzu edilir doğanın tam tersi olduğunu, bu giysilerin sanki “zararlı ot” insanlığın ise doğa nezdinde bir dilenciymiş gibi kurulduğunu çıkarabiliriz. Aldatmacanın, vahşetin, şiddetin, deliliğin, gülünç olmanın, soytarılığın ve yoksullaştırmanın bu ve diğer izleri Wordsworth'ün yaptığı pastoral açılıştaki ve görünüşte “masum” olan kır gezintisi tanımında tuhaf biçimde mevcuttur. Bu nedenle çocuğun doğa ile ahengi ve doğayı yağmalaması arasındaki zıtlıktan ziyade; şiirin dili (ayrıca) bu ilişkinin her zaman bağımlı, tehlikeli ve şiddetli olduğu fikrini gözler önüne serer. Jacques Derrida'nın dediği üzere “doğal şiddet yoktur, deprem bir şiddet değildir, yalnızca insan çıkarlarına zarar verdiği takdirde şiddettir” fikri üzerine düşünmeye iter bizi (Derrida ve Ferraris 2001, 92). Doğanın tasviri ve temellük edilmesinde şiddetin, dilin kendisinin şiddetiyle başlayarak, insan ile ilgisi vardır. Adındaki “ism”e rağmen ekoleştirir, başka bir doktrin meydana getirmez; farklı bir inceleme

yöntembilimi sunmaz fakat çevresel sorunların dünyasıyla ilgilenmek üzere feminist, Marksist, tarihsel, postkolonyal, psikanalitik ya da yapısökümcü yaklaşımlardan yararlanır. Edebi çalışmalarda ve ötesinde bulunan nispeten yeni bir boyutu ve vurguyu işaret etmenin bir aracı olarak “ekoeleştiri” terimi yararlı olabilir ama pek çok açıdan anlamsızdır. Ekoeleştiri savunucusu olmayı veya olmamayı seçme meselesi değildir bu. Tabiri caizse bizler hepimiz eko-varlıklarız, bazılarımız diğerlerinden daha az sorumlu ve düşüncelidir. Bu manada ekoeleştirel düşünce bir ölçek ve vizyon değişimi barındırır: Ekoeleştiri, insan boyutunda nesnelere takıntılı olmak yerine ot sapı, karınca, amip, patojenin minyatür dünyasının yanı sıra okyanus, dağ, hatta dünyanın kendisinin (arada kalan diğer her şey de dahil) mega ölçeğiyle de ilgilidir. Ekoeleştirel bir okuma, Wordsworth’ün şiirinin sonuna satır satır yaklaşırken çocuk hakkında yazılan tuhaf “Zafer içinde, krallara layık zenginliğin ötesinde” cümlesinin yanında, çocuğun yapmış olduklarını görünce yaşadığı “kalp sızısı” hissini öne çıkarırken bu satırların kamu ve özel servetin doğa istismarına ve nihayetinde yıkımına bağımlı olmasının bir yansıması olarak görebilir. Buradan bakınca şiirin, çevreci sosyolog Franz Broswimmer’ın başarılı toplumların ekolojik tahribat yoluyla servet biriktirdiklerini ve bir noktadan sonra çevre düşmanı bir yükseliş ve düşüş döngüsü içinde çevrenin tüketilmesiyle toplumların kendi varlıklarını baltadıklarını anlatırken; tarih boyunca insan topluluklarının yıkıcı etkilerini de okura aktardığı *Ecocide: A Short History of Mass Extinction of Species* (2002) isimli zorlayıcı çalışmasında analiz ettiği modeli özetlediği söylenebilir.

Broswimmer’ın tarif ettiği yıkım modeli, elbette Wordsworth’ün şiirini yazmasının üzerinden geçen 200 yıl içinde hızlandı. Daha önceki toplumlar kasıtsız “ekolojik soykırımın” lokal şeklini ve müteakip ölümlerini hazırlarken (Broswimmer Mezopotamya, Roma, Maya gibi “başarıları” geçici olan toplum örneklerini inceler), yirmi birinci yüzyıl küresel kapitalizmi yol ve hava yolculuğuna, tüketim maddelerine ve diğer materyal sahipliğine duyulan açgözlü, toprak çalan ve kirleten hırslımızın; bugün hayatta olan çoğumuz buradan göçmeden evvel merhametsiz ve durdurulamaz bir biçimde gezegen üzerindeki hemen hemen tüm yaşamı yok etmesi ihtimaliyle karşı karşıyadır. Böyle bir gelecek, İngiliz gaze-

teci ve çevre aktivisti George Monbiot tarafından “şimdiye kadar yazılmış en önemli çevreci kitap” ve “dünyaya bakış açınızı değiştirecek” kitap olarak takdir edilen (Monbiot 2007) Cormac McCarthy’nin Pulitzer ödüllü romanı *The Road*’da [Yol, 2006] tasavvur edilmiştir. Bu türden bir takdirin bazılarının kitabı küresel kapitalizme karşı değerli fakat sıkıcı bir saldırı olarak görmesine neden olabileceğini düşünerek, *The Road*’un neredeyse İncil’den esinlenen bir dilde yazılmış, akılcı ama ölçülü ve zorlayıcı bir anlatı olduğunu ve kıyamet sonrası bir geleceği akıcı ve okumaya değer bir anlatımla aktardığını söylemek isteriz. Monbiot için McCarthy’nin romanının önemi; dünyayı uçuşan küllerle kaplı karanlık ve külrengi bir yer hâline getirip hayvan ve bitki yaşamının neredeyse tamamının ölmesine neden olan kıyametin kopmasından sonra sağ kalan birkaç kişi için hayatın yıkıcı gerçekliğinin canlı bir düşlemesini sunmasından kaynaklanır. Bu dünyada geceler “karanlığın ötesindendir” gündüzler ise “bir öncekinden daha da kurşunidir” (1). McCarthy, dilin kendisinin bile ölmekte olduğu bir dünya için umutsuz ve çorak bir son tasvir eder:

Dünya kolayca baş edilebilir bir hâlin ham çekirdeğine dönüşüyordu. Şeylerin isimleri, usulca o şeyleri unutmayı takip ediyor. Renkler. Kuşların isimleri. Yiyecek şeyler. Nihayet, insanın doğruluğuna inanmış olduğu şeylerin isimleri. Düşünmüş olabileceğinden daha kırılğan. Ne kadarı şimdiden gitmişti ki? Göndermelerinden ve böylece gerçekliğinden de sıyrılmış olan kutsal deyiş. Isıyı muhafaza etmeye çalışan bir şey gibi aşağı çekerek. Zamanla ebediyen sönüp gidecek. (93)

[Çeviri: Sevin Okyay]

Perişan hâlde ama çoğunlukla öldürmekte beis görmeyen insanlar sağ kalmayı başarmıştır fakat hayatta kalanların karşısına çıkan canlı hayvan ve bitki yaşamı sadece birkaç mantardır, onlar da çabucak yenilir, diğer tarafta ise bir köpeğin uzaklardan gelen havlaması vardır, elbette hayra yorulamayacak ani suskunluğu onun da çabucak akşam yemeği olduğunu gösterir. Anlatı; okyanusun, hayat kurtaran sıcaklığın ve müphem, neredeyse külliye mesnetsiz bir umutla, bir ihtimal katılabilecekleri bir topluluğun, olası bir geleceğin peşinden giderek harap hâldeki Amerika’yı geçip güneşe yolculuk eden isimsiz bir adam ve onun küçük oğlu ile ilgilidir. İkili neredeyse hiçbir yaşam belirtisi göstermeyen yanmış ve ka-

ramış arazilerin arasından yavaşça yürüyerek geçer, birkaç yıl önce meydana gelen felaketten (Nükleer savaş mı? Büyük bir asteroitin etkisi mi? [Metinde bu açıklanmaz]) sonra geride kalan döküntüler arasında çöpleri karıştırarak yiyecek arar. Felaketten ve hayvan ile bitki yaşamının neredeyse tümüyle yok olmasından sonra hayatta kalmak, konserve yiyecek gibi kayıp modernitenin artık ürünlerini çöpten karıştırarak bulmaya bağlıdır. Bu ürünler gitgide daha zor bulunmaya başlarken hayatta kalan az sayıda kişinin birbirine gösterdiği vahşilik giderek daha vahim bir hâl alır: Herkes açlıktan ölmek üzeredir bu nedenle insanlar diğerlerini yiyecek için savaşacağı rakipler, hatta yiyecek *olarak* görmeye başlar. Çoğu zaman yürek parçalayıcı olan bu romanın en sarsıcı sahnelerini yamyamlık oluşturur: Adam kilitli bir kilerin kapısını açtığında, kendilerini tutsak eden kişinin beslenmesi için organlarının onlar hâlâ hayattayken kesilip çıkarılacağı bir grup tutsak bulur; daha sonra adam ve çocuk yakılmış ama kısa bir süre önce korkuyla terk edilmiş ateşe rastlarlar, ateşin üzerinde şişe geçirilmiş, kararmış, çoğu yeri yenmiş, kafası ve kolları olmayan bir bebek vardır. Bu yeni dünyada kanun, düzen, ahlak, insanlık neredeyse tamamıyla tükenmiş; sadece babanın oğluna duyduğu sevgide, onu koruma kararlılığında ve kendilerini kurtarmak için birbirlerini kullanmayı reddetmesinde kalmıştır. McCarthy'nin romanının önemi, hiç şiirsel olmayan metninin kasvetli, neredeyse tesirsiz dünyasından ve bugünkü müsrif mevcudiyetimize karşı uyarısı ile beraber kıyamet sonrası geleceğin tüm çıplaklığıyla düşünülmüş korkutucu imgeleminden kaynaklanır.

Wordsworth'ün şiiri ve McCarthy'nin romanı ekoeleştirel yaklaşımın geliştirdiği düşünme biçimleri ve okuma şekilleri üzerine kafa yormamıza yardım edebilir. Aşağıdakilerse, edebiyatın yeniden tasarlanabilmesine ve edebi metinlerin yeniden okunmasına olanak sağlayan en önemli terimlerden bazıları olarak düşünülebilir:

Dışsallık

“Dışsallık” başka bir yerlerde, şu an bulunduğumuz habitatın dışında, sömürümüze açık başka bir çevre daha olduğu –başka bir köy, kasaba veya bölge, başka bir ülke ya da en güzeli başka bir kıta, hatta başka bir gezegen– fikridir. Bu “başka yer” tipik olarak yerli nüfusun (insan ya da değil) üzerindeki etkiye bakılmaksızın kolo-

nileştirenlerin ekonomik fayda sağlaması amacıyla doğal kaynaklarının sömürülebileceği bir koloni olduğu için, dışsallık kavramı özellikle kolonyalizm ve post-kolonyalizm soruları ile bağlantılıdır. *Egzotik* düşüncesinde söz konusu olan her şeydir. Fakat akliselim bir ekolojik düşünce dışsallığı tehlikeli bir mit olarak görerek, sadece bir dünyanın olduğu ve bu dünyada her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu gerçeğiyle bizi yüzleştirir. Dünya üzerinde şu an yaşayan altı milyar kişinin tamamının ortalama bir Amerikan vatandaşıninkine denk bir yaşam standardına sahip olması için, Dünya ile aynı büyüklükte iki veya üç gezegenin daha olması gerektiğini varsayar. Ancak böyle bir gezegen olmadığı gibi, ayda ya da Mars'ın kutupsal çölünde koloni kurmak, iç rahatlatıcı olmaktan ziyade tehlikeli bir hayaldir (bu hayattaki başarısızlıkların başka ve alternatif bir “dünyada” sihirli bir şekilde telafi edileceği cennet ya da ölüm sonrası başka bir Nirvana fikri gibi): Bilimkurgunun ya da bilim insanların çılgın spekülasyonlarının dışında, bu Dünya'dan başka bir alan, dışsallık etkin olarak yoktur, yalnız ve yalnızca bu dünya vardır. Wordsworth'ün şiirindeki dışsallık çocuğun aniden girdiği ve saflığına gölge düşürülmüş, lekelenmiş vahşiliktir. McCarthy'nin romanında ise, Amerikan küresel kolonyalizminin zıttı olan dış alanın iç alan hâline geldiği, bu dışsallığın nihayet sonra erdirildiği, zaten yok edilmemiş, yabancı, ölü, harabe durumdaki toprakların olmadığı başka bir yerin; gidecek başka bir mekânın en sonunda kalmadığı hissi vardır.

Geleceğin Ahlak Kuralları

Ekoloji bugün gezegende yaşayan ve yaşamlarını çevresel tahribatın ve kötü yönetimin kötüleştirdiği ya da gerçekten mahvettiği milyonlarca insanın ıstırabı ile ilgiliyken, aynı zamanda mutlaka gelecek odaklıdır. Ekoeleştirici de bu nedenle ahlak kurallarının yeniden düşünülmesini ister ve diğerlerine karşı sorumluluk kavramını öngörülemez biçimde geleceğe doğru genişletir çünkü diğerlerinin arasına henüz doğmamış insanların yanı sıra biz öldükten sonra yaşamaya devam edecek insanlar da dahildir. Yol kullanımına ve yurtdışındaki ucuz tatillere olan toplumsal bağımlılığımızın sonuçları büyük bir insan ıstırabını içermiyor gibi görünse de ekolojik düşünce güneşli bir varış noktasına giden ucuz uçuşunuzun ve pahalı olmayan alkollü içeceğinizin gelecek nesil-

lerin henüz bilinmeyen ıstırabıyla doğrudan ilişkili olduğunu vurgular. McCarthy'nin *The Road* romanı bir adamın oğlunun hayatını koruma özverisi ve bu bağlamda babanın gelecek nesillere karşı duyduğu sorumluluk hissi ile ilgilidir. Aynı zamanda bu distopik roman gelecek nesiller (ya da yaptıklarımız sonucunda *gelemeyecek* nesiller) için hazırladığımız dayanılmaz gelecek –ve bir geleceğin *yokluğu*– düşüncesi ile alakalıdır.

Doğa

İlk modern ekoeleştirel düşünürlerden biri olan Raymond Williams doğayla ilgili meşhur göndermesinde ona “belki de dilin en karmaşık kelimesidir” der (Williams 1983, 219). Doğanın kendisi yakın zamana ait ekoeleştirel yazımda yeniden dikkatleri üzerine çekti, üzerine yeniden düşünüldü ve yeniden tanımlandı. “Doğa” ile ilgili kilit sorulardan biri insanla olan ilişkisiyle alakalıdır. Örneğin Darwin’in öne sürdüğü natüralizmi reddeden belirli dinlerin de ileri sürdüğü gibi “doğa” insanın dışında ve karşıtı mıdır? Yoksa Darvinci ve daha genel olarak Batılı bilim paradigmasının ileri sürdüğü gibi insanlar doğanın bir *parçası* mıdır? Ekoeleştirel düşünce kendisini “bilimsel” paradigma ve insanın hayvan olduğu fikri ile aynı eksene koymaya meyilli olsa da, bu muğlaklığın veya belirsizliğin edebi metinlerde ve kültürel üretimde daha genel olarak etkili olduğu durumlara da dikkat eder. Gördüğümüz üzere Wordsworth’ün “Nutting”inde doğa tasviri muğlaktır: “Doğa” çocuğun bulunmadığı yerdir fakat şairin doğayı ifade edebilmesi için onu deneyimlemiş olması gerekir, doğa insanlaştırılmalıdır (ve insanlaştırılması demek, kirletilmesi ve harap edilmesi demektir). Bir bakıma doğa diye bir şey yoktur. Wordsworth’ün şiirinin anlatmaya çalıştığı gibi el değmemiş, lekesiz, insan dışı bir doğa diye bir şeyden bahsedemeyiz. Wordsworth ve tarih üzerine yazdığı anıtsal kitabında Alan Liu, “Doğa zaten yoktur” der ve ekler “siyasi tanımlama eylemleriyle oluşturulduğu hâller hariç” (Liu 1989, 104).

Çevresel Eleştiri

“Çevresel eleştiri”, önde gelen savunucularından biri olan Laurence Buell’in “doğa yazımı”na bir tür bağlılığı tasvir etmek için kullandığı bir terimdir. Çevresel eleştiri, ekoeleştiri olarak adlan-

dırılan kavramdan ayırabiliriz. Buell gibi bir eleştirmen odağında çevre ve onun insanlık ile ilişkisinin söz konusu olduğu yazım türüyle –sözde “doğa yazımı”– özellikle ilgilenirken; ekoeleştiri, doğayla bilinçli ve bariz ilişkisi olup olmadığına bakmazsınız, herhangi bir yazının ekolojik soruları, çıkarımları ve zorlukları gündeme getirmesiyle alakalıdır. Ekoeleştiri için *Pride and Prejudice* [Gurur ve Önyargı, 1813] gibi bir romanda Jane Austen’in üst-orta sınıf davranışları ve gelenekleri çalışması; Henry David Thoreau’nun *Walden: Or, Life in the Woods* [Walden: Ormanda Yaşam, 1854] adlı eserinde, yazarın göletindeki felsefi ilham kaynakları kadar geçerli bir ekolojik yorum ve analiz kaynağıdır. Austen’in romanının meşhur açılış cümlesi (“Varlıklı ve bekâr bir erkeğin evlenebileceği bir eş arayışında olma zorunluluğu tüm dünya tarafından benimsenmiş bir gerçektir”) ekoeleştiri açısından, derinlemesine ekolojiktir: “Tüm dünya” sözü hangi “dünyadan” bahsettiğimiz sorusunu, bu son derece sınırlayıcı Anglo veya en azından Avrupa merkezli on sekizinci yüzyılın sonu ya da on dokuzuncu yüzyıl başlarında meydana gelen sosyal formasyonun, dünyanın diğer bölgelerine ve diğer çağlara aktarılıp aktarılmayacağı sorusunu akıllara getirirken; “iyi bir geleceğin” muhakkak ekolojik sömürüye dayandırılmasının, (özel toprak sahipliği, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl kuşatma hareketinde ortak alanların özelleştirilmesi, Karayip çiftliklerinin köleliğe dayalı ekonomisi ya da mineral ve diğer kaynakların artık sanayileştirilmiş sömürüsü biçiminde olabilir) evliliğin ise üremenin ve türlerin yayılması üzerine kurulu olmasının, Austen’in yazdığı zamanlarda İngilizce konuşan dünyanın dikkatlerini Thomas Malthus’un *An Essay on the Principle of Population* (1798) adlı tartışmalı kitabında ifade ettiği nüfus ve aşırı nüfus artışı sorunuyla ilintili olduğu anlamına geldiğini gözler önüne serer. Austen’in romanının ilk cümlesinin ekoeleştirel açıdan okuması, yukarıda yazılanların ve yazarın meşhur romanındaki diğer “çevresel” faktörlerin farkındadır; ekoeleştirel okuma bu tür soruların dikte ettiği terimlere göre romanı yeniden okuyabilir, aynı zamanda Wordsworth’ün şiirinde veya McCarthy’nin romanında dile getirilen daha bariz “ekolojik” sorulara odaklanabilir.

Derin Ekoloji

Derin ekoloji “sürdürülebilir gelişme” kavramını reddeden ve kapitalizmin, gelişmenin ve Batılı liberalizmin, dünyaya ıstırap veren mevcut ekolojik krizin sorumlusu olduğunu iddia eden çevresel bir harekettir. “İnsani” değerleri, insancılığı hatta bilimi kavramanın geleneksel yollarının radikal bir eleştirisini ve dönüşümünü gerektirmesi bakımından; derin ekolojinin edebi ve felsefi yapısöküm çalışmalarıyla kıyaslanması yanlış olmaz. Derin ekolojistler için bu kavram, dünya ile ilişkimiz hakkında düşünmenin yeni ve farkı yolları; dünyanın insanlar tarafından sömürülmeye açık olduğunu ve olması gerektiğini düşünen araçsalci bakış açısını zorlayacak yeni etik anlayışı ve politikalardır. Wordsworth’ün şiiri ve McCarthy’nin romanının her ikisi de insan ve biyosfer arasındaki ilişki hakkında yeniden düşünülmesine olanak sağlar: Wordsworth’ün şiirini insanların koloni kurma eğiliminin radikal bir eleştirisi olarak okumak mümkünken, McCarthy’nin romanı diğer her şeyin yanında çevresel etinin ve bugünkü yaşayış biçimimizin önemli ölçüde yeniden değerlendirilmesini gerektiren bir polemiktir.

Ekofeminizm

Wordsworth’ün şiiriyle ilgili olarak öne sürdüğümüz üzere ekofeminizm; kadının ve doğanın ilişkilendirildiği mecazi dile ve her ikisine de kara çalarak, doğa ve dişiliğin sıklıkla bağlantılı gösterildiği durumlara tepki verir. Örneğin Annette Kolodny 1984 tarihli çığır açıcı makalesinde “dişil tabiatın kelime haznesine ve ima ettiği gerileme ve ihlalin psikolojik biçimlerine ne kadar mahkûm olduğumuz” hakkında yorumda bulunur (Kolodny 1996, 176). Bu nedenle Kolodny, Louise Westling, Patrick Murphy, Greta Gaard, Donna Haraway gibi ekofeminist eleştirmenler; edebiyatta ve diğer söylemlerde doğaya cinsiyet biçilmesinin altını çizmiş ve bunu sorgulamışlardır. Buradan bakınca ataerkillik, hem doğanın hem de kadının sömürülmesinden sorumlu denilebilir. Böyle bir sömürü, kısmen birinin diğeriyle özdeşleştirilmesi yoluyla üretilir. (kadınların erkeklere kıyasla daha az mantıklı olduğu, bu sayede “doğaya daha yakın olduğu”, böyle olunca da maskülen kontrol ve talimat yoluyla daha fazla medenileştirmeye ihtiyacı olduğu söylenir.) Bu analize göre ancak ataerkil olmayan veya ataerkil karşıtı

düşünce, sömürücü olmayan bir ekosistem ile ilişkiye olanak verebilir ve aslında burjuva bireyselliğin ataerkil kurallarının ve Marx'ın deyişiyle "ilkel birikimin", koloniciliğin, şiddetli ve harris üstünlük kurma dürtüsünün ve illaki ekolojik yıkımın yönlendirmediği etik kurallar ve politikalar talep edebilir. Doğanın kendisi gibi cinsiyet de [McCarty'nin] *The Road* romanında, fiilen kadın karakter olmadığı gerçeği etrafında kaleme alınmıştır: Düşündürücü deyişin de söylediği gibi, bu, erkeklerin dünyasıdır. Doğa –yaşayan varlıklar bakımından– neredeyse tamamen yok edilmiştir ve bu yeni, gaddarca cani dünyada neredeyse hiç kadın yoktur. Fakat romanın açıklamasında çocuk, en azından yeni bir yaşam, kadın ve doğa umudunun yeşerdiği bir sahnede kendisine bir aile bulur; öncekinin yerine gelen baba ve anne.

Antropomorfik, Antroposentrik

Don Scheese'in yaptığı tanımlı ödünç alırsak, ekoeleştirel düşünce, egodan ziyade eko-merkezlidir (Scheese, 1996, 307). Bu da bizim dikkatimizi sayısız örnekle edebi metinlerin insan-dışı varlıkları insan olarak resmetmesine (antropomorfizm [*insanbiçimcilik*]) ve insan-dışı varlıkların, insanın tükenişiyle birlikte duygusal olarak benimsenmesine çeker. Antropomorfizm John Ruskin'in "etkileyici yanılgı" (*Modern Painters* [1980] Parça 4, Bölüm 12) olarak adlandırdığı durumun kullanımını içerir. Örneğin (pek çok örnek arasından ikisini seçersek) *Jane Eyre*'in 23. bölümünde meşe ağacına düşen yıldırım, Rochester'in Janée yaptığı evlilik teklifinin onda yarattığı hem tehditi hem de cazibeyi ifade eder; *Middlemarch*'ın 83. bölümündeki "fırtına" da benzer şekilde Dorothea ve Will Ladislav arasındaki fırtınalı tutkuyu temsil eder. Antropomorfizmin hileleri ve kandırmaları; dağın "Kendim, benim beşeri aklım" olarak (veya benzeri olarak) resmedildiği Percy Bysshe Shelley'nin "Mont Blanc" (1816) adlı eseri gibi bir şiirin veya çok bilindiği üzere Thomas Hardy'nin *The Return of the Native* kitabında Egdon Heath'in ana "karakterlerden" biri ve hatta ana kahraman olarak resmedilişinin doğal yüceliğinde karşımıza çıkar. Antropomorfizm ayrıca hayvanlara düzenli olarak insani dürtü, duygu, dil, bilinç hatta ahlak duygularına sahipmiş gibi davranıldığı durumlar hakkındadır (sayısız fabl, çocuk edebiyatı ve peri masalında veya Herman Melville'in *Moby-Dick* roma-

nındaki balina, Sylvia Plath'ın *Ariel* şiirlerinin bazılarındaki arılar, Derek Walcott'un "The Bounty" [1997] eserindeki karıncalar, Philip Roth'un *The Human Stain* [*İnsan Lekesi*, 2000] kitabında yirminci yüzyıl sonundaki "insan" kavramlarına yapılan saldırının bir parçası olarak sunulan karga gibi). Ekoeleştirel düşünce; görünürde insan-dışı olanların bu şekilde resmedilmesinin önlenmesi imkânsız biçimde antroposentrizme ve dünyanın insanca biçimlenmesine, daha sonra insanların çıkarı için insan-dışı varlıkların (bu kategori tanımlanmış olsa da) sömürülmesine nasıl neden olduğunu analiz eder. Dünya insan merkezli dolayısıyla da insanların rahatı, varlığı ve iyiliği için tükenmez bir kaynak olarak algılanır. Ekolojist Michael Robins, insanların koltukaltları (hem sizin hem bizim koltukaltlarımız, maalesef) hakkında yorum yaparken antroposentrizm üzerine yeniden düşünmeyle ilgili çarpıcı bir öneride bulunur: "Biyosfer açısından, Homo sapienlerin tüm manası koltukaltlarıdır, 24,1 milyar bakteri ile dolu koltukaltları" (akt. Campbell, 1996, 133).

Peki, bu bizi nereye götürür (koltukaltlarımız ve deodorantlarımız hakkında endişe duymanın dışında)? George Manbiot *The Road*'a övgüler dizmenin yanında, küresel ısınmanın yol açtığı felaketlerle ilgili ilk Hollywood filmi *The Day After Tomorrow*'a [*Yarından Sonra*, 2004] karşı duyduğu heyecanı da ifade ederek "dandik bilimine" rağmen onun "harika bir film" ve "bugüne kadar çekilmiş en iyi filmlerden biri" olduğunu açıklar (Manbiot 2004). Bize kalırsa Manbiot daha fazla dışarı çıkmalı, en azından sinemaya daha sık gitmeli. Bizce *The Day After Tomorrow* filmi tek kelimeyle berbat. Filmdeki bilim sadece dandik olmakla kalmıyor, ayrıca akıl kalmaz ve gişe rekorları kıran filmlerin zehirli melodram ve duygusallık karışımına (10 dakikalık aralıkla gelen alternatif parçalarla süslenmiş elbette), berbat özel efektleri, karakterlerin betimlemesi ve diyaloglarına, konusunun absürtlüğüne de birebir uyuyor: Birleşik Devletler Başkanı'nı yaklaşan küresel ısınmayla ilgili bizzat uyaran ve güney eyaletlerde yaşayan nüfusun Meksika'ya tahliyesini öneren (kuzey eyaletlerde yaşayan insanları kurtarmak için çok geç artık, Kanada nüfusunun ise hiç şansı yok) başına buyruk bir iklimbilimci, birkaç kişiyle birlikte meşhur halk kütüphanesine sığınan oğlunu kurtarmak için tüm buzul çağlarının en büyüğünün tam ortasında New York'a gerek arabasıyla gerek yürüyerek ulaşmak üzere yola koyulur. (Aptalca bir karar vererek

-150°C havada kütüphaneden dışarı çıkanlar, diğer New Yorkluların çoğu gibi donar.) *The Day After Tomorrow*, *The Road* ile dehşet verici bir senaryo ve iyi gelen bir baba-oğul anlatısı paylaşırken, McCarty'nin distopyan romanının radikal doğasına, kıyamet sonrası dünyanın gerçekten yaratıcı çağrışımına rağmen, ekoeleştirel okumada hem romanın hem de filmin, her ikisinin de ekolojik sorularla tamamen yüzleşme yeteneğini baltalayan sorunlu bir antroposentrizme saplanıp kaldığı görülür. Her ikisinde de baba ve oğul, bireysel insan hayatının (nüfustan, biyosfer veya ekosistemden ziyade) en temel ve nihai yegâne değer olduğuna inanan liberal-hümanist düşünceyi içerir. Her ikisi de diğerlerinden farklı tek bir bireyin hayatta kalışının, bu esnada sayısız kişinin yeryüzünden silinip gittiğine bakmaksızın kurtarıcı kapanışı (ve mutlu sonu) sağladığını savunan benzer Hollywood etik hesabıyla (aslında tüm “felaket filmlerinin” temeli) nitelendirilir. Her ikisi de sözde “çekirdek” ailenin değerlerini onaylar: McCarthy'nin romanında baba ölse de çocuk hayatta kalabileceği hatta daha iyi gelişebileceği başka bir aile bulur; film ise babanın oğlunu bulup kurtarması ve oğlunun kütüphane macerasını paylaştığı çekici genç kıza duygusal olarak bağlanmasıyla sona erer. Hayat devam eder, en azından bu birkaç kişi, bu tekil aileler için.

Monbiot'ın insanların çevresel yozlaşma ve felakete karşı umarsızlığını gerçekten sarsabilecek anlatılara beslediği şevki paylaşırken; bu türdeki metinlerin ekoeleştirel okumasının hem çevresel bağlamlarının hem de dilbilimsel ve birbirinden ayrılmaz biçimde bağlı estetik değerlerinin karmaşıklığına karşı uyanık olması gerektiğinin altını çizmeliyiz. Daha basit bir ifadeyle, *The Day After Tomorrow*'un film olarak başarısızlıkları ile ekolojik analiz başarısızlıkları bağlantılıdır; pek bir anlamı olmasa da *The Road*'un zayıflığı ise ekolojik olarak terk edilmiş, geleceğin radikal imgelemine eksiksiz imasından kaçınan, belirli bir kurtarıcı duyarlılık ile ilgilidir. Bu nedenle tüm edebi ve diğer türde yazımlarda etkileyici ve zorlayıcı ekoeleştirel okumaları; geleneksel liberal insancılığın her zamanki antroposentrizmin ötesine geçen ve diğer hayvanlar gibi içinde yaşamak ve ölmekten başka çaremizin olmadığı yer ve ev (*eko* Yunanca ev ve mesken anlamındaki *oikos*'tan gelir) olan ekosistemin kendisini odak noktası seçen okumaları geliştirmek artık gitgide daha mümkün, aslında ivedi ve gereklidir.

İlave Okuma

İlk olarak ele alınacak gerekli ve erişilebilir metinlerden ikisi, Greg Garrard'ın alana yaptığı sağduyulu ve akılcı giriş olan *Ecocriticism* (2004) ve Laurence Coupe'un Romantik dönemden günümüze uzanan etkileyici makalelerin kısa ve öz çıkarımlarının olduğu değerli seçkisi *The Green Studies Reader* (2000) adlı kitaplardır. Bu bölümü yazarken okuması kolay ve son derece bilgilendirici bir okuma kitabı olarak önerebileceğimiz, Timothy Clark imzalı muhteşem *Cambridge Introduction to Literature and the Environment*'in taslağını görmemiz bize gerçekten yardımcı oldu. Raymond Williams'ın *The Country and The City* (1973) adlı çalışması, ekoeleştirinin önemli ve etkileyici bir öncülüğken; Jonathan Bate tarafından kaleme alınan ve özellikle Wordsworth'e odaklanan *Romantic Ecology* (1991), bu alandaki etkileyici ilk girişimlerden biridir (Bate'in daha yeni ve kapsamlı çalışması *The Song of the Earth*'e de bakın [2000]). Clark'ın kitabı gibi yapısökümcü edebiyat ve kültürel kuramı ekoeleştiri ile birleştirmenin önemini vurgulayan sofistike bir çalışma olan *Ecology Without Nature* (2007), Timothy Morton'ın elinden çıkan iddialı bir çalışmadır. Mary Floyd-Wilson ve Garrett A. Sullivan, Jr, imzalı *Environment and Embodiment in Early Modern England* (2007), Gabriel Egan'ın *Green Shakespeare* (2006) adlı eseri, Robert N. Watson'ın yazdığı *Back to Nature* (2006) gibi son zamanlarda ekoloji ve erken dönem modern edebiyat üzerine yapılan bazı ilginç çalışmalar da mevcuttur. Alana yararlı bir giriş sağlayan denemeleri bir araya getiren yardımcı üç eser ise Glotfelty ve Fromm'un derlediği *The Ecocriticism Reader* (1996), Armbruster ve Wallace'in derlediği *Beyond Nature Writing* (2001) ile Kerridge ve Sammells'in derlediği *Writing Environment*'tan (1998) oluşur. *Association for the Study of Literature and Environment* (ISLE) dergisi, edebi ekoloji çevresinde ekoeleştiri ve ilgili konular hakkında makaleler yayımlamaktadır (bakın: www.unr.edu/cla/engl/isle/).

17

Hayvanlar

İşte karşınızda dört hayvan:

1.
Kanatları tuhaf biçimde küçülen ufak bir Yelpaze
Fark edilmeden süzülürken Havada
Gizemli bir Yay benzeri
Neşelendir Filozofu.
2.
Bu hayvan, tıpkı gemiden atılan bir çapa misali,
Havaya önce bir ilmek atar,
Durabilmek —hatta baş aşağı durabilmek için
İlmekte zahmetsizce

3.

Uzay gezginleri gezegen inişinden sonra
Yaşar daldığı çiçek açmış kristal okyanusumuzda
Ne zaman etrafımızda belirir benzerlerimiz,
Usulca, kauçuktan hamura, zıpkınları atarız....

4.

Tuhaf, incecik kanatların ve ipince bacaklarıyla,
Nasıl da kuş gibi süzülürsün, renksiz hava pıhtısı yahut,
Tam bir hiçlik.

Memeli yahut böcek veya balık olsun; bu şiirlerin tamamı hayvanlarla ilgili. Diğerlerine nispeten, bazıları daha kolay ayırt edilebilir. Birincisi, Emily Dickinson'ın anlattığı yarasa; ikincisi Francis Ponge'un sözleriyle örümcek; üçüncüsü Les Murray'ın tasviriyle mürekkep balığı; sonuncu olsa da en az öncekiler kadar önemli olan D. H. Lawrence'ın anlatımıyla sivrisinek. Hazır konu edebiyat ve hayvanlar sorusuna gelmişken burada incelemeyi düşündüğümüz her şey, bu dört kısa alıntı temelinde açıklanabilir. “Edebiyat” diyoruz ama yine de temkinli olmalıyız: Bu örneklerin tamamı şiirdir. Aslında şiir ve hayvanlar arasındaki ilişkinin biraz özel olduğunun, bu ilişkinin belki de “şiirsel”, “şiirsel dil” ve hatta “şiir” gibi terimlerle anlatmak istediklerimizin ta kalbine bizi götürebileceğinin altını çizmek isteriz. Bu da, ilerleyen sayfalarda anlatacağımız üzere edebiyata daha genel anlamda ışık tutar.

Tüylü ya da tüysüz olsun, bunun sadece küçük yaratıklar hakkında ne kadar az sayıda şairin yazdığını incelemeye sınırlı kalacak, estetik bir çalışma olduğu sanılabilir fakat konumuz elbette bundan daha geniş. Bugün dünyamız yalnızca korkunç hâldeki yoksulluk, adaletsizlik ve eşitsizlik sorunu, çevresel bozulma ve iklim değişikliğiyle değil, aynı zamanda sözde “vahşi yaşam” alanlarının çok yaygın ve kitlesel yıkımı, sayısız farklı hayvan türünün aniden ortadan kaybolması ve daha karşılaşmadığımız pek çok soyun tükenme tehlikesiyle karşı karşıya. Tüm bu tehlikeler değişik ve karmaşık bir şekilde birbirleriyle iç içedir, lâkin hepsinin özünde antroposentrizm şiddeti yatar. Antroposentrizmin; insanların “âdemoğlunu” (Heidegger'ın deyişiyle) “nereye giderse gitsin her zaman sadece kendisiyle karşılaşan dünyanın efendisi” olarak kabul edip öyle hareket etmesi ile ilgisi vardır. Bu kitabın diğer bölümlerinde anlatmaya çalıştığımız üzere (özellikle “Ben”, “Gülme”

ve “Eko”) biz her ne kadar sanki aksi doğruymuş gibi düşünüyor veya davranıyor olsak bile insan dünyanın merkezinde değildir. Darwin imzalı *On the Origin of Species* [Türlerin Kökeni Üzerine, 1809] ve *The Descent of Man*’deki (1871) çıkarımlar ve sonuçlar şüphesiz pek çok açıdan halen akıllardadır. Tıpkı, insanlığı “âdemoğlu” olarak adlandırmanın cinsiyet önyargılı oluşu gibi. Buradaki büyük sorunun yalnızca bir dil ve adlandırma sorunu olmadığı bariz (fakat daha sonra göreceğimiz üzere bu belki de olması gerekenden daha önemlidir). Yahut bu durumun ilgilenirdiği kişiler, kendilerini “çevreci” veya “feminist” olarak görenler değildir yalnızca. “Eko” bölümünde bahsettiğimiz çevrecilik sorusu gibi, hayvan ve hayvan doğası meselesi her birimizin her saniye ensesindedir. İnsanlığın sonu geldikten sonra bile ikincisi kelimenin gerçek anlamıyla hâlâ ensemizde olabilir.

Bu bölüme “Hayvanlar” adını vererek ve hayvanlar hakkında yazılmış birkaç kısa şiir örneğiyle başlayarak belki de bir tarafta hayvanların (yarasalar, örümcekler, mürekkep balığı ve sivrisinek), diğer tarafta ise insanların (şairler) olduğu izlenimini vermeyi zaten başarmışızdır. Neticede insanlar da *hayvandır*: Bir “hayvan” esasen “yaşayan bir varlıktır” (*OED*, anlam 1a), Latince “nefes” anlamına gelen *anima*’dan türeyen bir kelime. O hâlde insanlar diğer hayvanlar hakkında yazınca ne olur? Dickinson’ın şiirinin bir yarasa ile ilgili olduğunu biliyoruz zira şiirine “Yarasa boz renkli, kırış kırış Kanatlı” sözleriyle başlar. Fakat alıntı yaptığımız bu dört satırlık kıtanın aslında imgesel ve sözdizimsel karmaşıklığı açısından, açıkça saptanması son derece zordur. Söz konusu dize, yarasanın kanatlarını ve havada çizdiği hareketi çağrıştırır. Bu satırların bir cümle meydana getirdiği düşünülebilir fakat ortada ana fiil yoktur. Mevcut “fark edilmeden süzülme” sıfat-fiilini ana fiil olarak almak durumundayız ancak yine de sıfat olarak “benzeri”nin ikilemi ve “neşelendir”in (sevindirmek, yüceltilmiş, ilham almış anlamında) tuhaflığı ile karşı karşıyayız. Dört satırlık cümle dikkat çekici biçimde tüm noktalama işaretlerinden yoksundur: Sanki kelimeler ve deyişler oraya buraya gidiyor gibidir, tahmin edilemez ve aslında bir hayvan gibi, *esrarengiz*. Şiir ve yarasa arasında kışkırtıcı bir ahenk ortaya çıkar. Ne satırları ne de tasvir edilen yaratıkları yerine oturtabiliriz. Bilinci yerine oturtmaya çalışan meşhur makalesinde filozof Thomas Nagel’in yarasa

olmanın nasıl bir şey olduğu sorusu üzerinde derinlemesine düşünmeyi seçmesi hiç de tesadüf değildir (Nagel 1974). Esrarengizlik, “Yarasanın” kendisini benzettiği “Yay” için yazılan satır veya satırlar kadar, şiirin bu satırlarının da bir özelliğidir. Neticede Dickinson’ın yarasası bir nevi şair ya da yazardır: Fark edilmeden süzülürken Havada / Gizemli bir Yay benzeri / Neşelendir Filozofu.

Dickinson’ın şiirinde çarpıcı bir özdüşünümsel boyut vardır: Bu şiiri diğer her şeyin yanı sıra şiir hakkında, yazmak hakkında ve özellikle yapılan bir eylem ya da aktivite, yapma veya etme olarak yazmak (kendisini) hakkında bir şiir olarak okuyabiliriz (Bu noktada, antik Yunancada yapmak veya etmek anlamına gelen *poiein*’den türeyen “şiir” kelimesinin etimolojisini hatırlamamız faydalı olacaktır). Ponge’un “The New Spider” [Yeni Örümcek] şiirinin dizeleri de benzer bir şey hakkındadır: Dizelerdeki sözdizilimi, kayma, birbirine bağlantılık, tıpkı bir örümceğin ağını örmesine ilişkin bir izlenim verir gibidir: “Durabilmek, hatta baş aşağı durabilmek için / İlmekte zahmetsizce”. (Burada da akıllara başka bir etimoloji gelir: Metin demek olan “tekst” kelimesi, Latince örmek anlamındaki *textere* kelimesinden gelir). Benzer şekilde, Murray’ın tuhaf şekilde güzel, hayaletvari şiiri “Cuttlefish” (“Mürekkep balığı”) de mürekkep balığının mürekkebiyle yazma kültürü imgesi ile sona erer: “Kültürümüzde, mürekkep ektoplasması bırakır”. (Murray burada mürekkep balığının diğer ismi olan “sepya” kelimesinden üstü kapalı olarak bahseder. Sepya fotoğrafçılığının ve sulu boyanın sepyası, aslında mürekkep balığının bir ürünüdür. Eski zamanlarda fotoğraflar yalnızca ışıktaki değil aynı zamanda balığın mürekkebinde görünen yazılardı.)

Lawrence’ın “The Mosquito” [“Sivrisinek”] şiiri, bazı açılardan özdüşünümselliğini en kaçamak gösterendir. Hayvanın doğrudan kendisine hitap ettiği için yukarıda açıkladığımız diğer şiirlerden ayrılır. Bir çeşit şakacı, sorgulayıcı, konuşkan bir tonla betimlenen şiir şu sözlerle açılır: “Aldatmacalarına ne zaman başladın, / Mös-yö?” Sivrisineklerin Fransız olmadığını herkes bilir: Şiirin açılıştaki hitap hem komiktir hem de Lawrence’ın dilinin muzipliğini gösterir. Pıhtı da aynı şekilde: Renksiz hava pıhtısı, hitap edilen varlığın neredeyse fark edilemez, hayalet gibi karakterini mükem-

mel biçimde hissettirir. Aynı zamanda kanın pıhtılaşması imgesini de çağrıştırır. Başka bir deyişle “pıhtı” bu kan emici varlığın şiirde konuşan kişiye daha sonra tam olarak *yaptığı* hareketin öz-düşünümsel ve zekice bir öngörüsüdür. Sivrisinek “canlı kanı, Benim kanımı” emiyor, der şair. “Kanatlı bir kandamlası” hâline gelir. Daha şiirin en başında “Mösyö” ve “moskuito” [sivrisinek] kelimelerinin okunuşundaki oyundan, bunun dilin nedensizliği eşliğinde, imleyen seviyesinde bir şiir olduğunu anlarız. “Mösyönün” söz konusu varlık ile ilgisi “sivrisineğin” ilgisinden daha doğal veya mantıklı değildir. Lawrence’ın şiiri bir sivrisineğin gerçekten ilham verebileceği türden öfkeli bir antropomorfik telepatinin mükemmel komiklikteki açıklamasıdır: “Nefret ediyorum havada sağa sola sallanmandan / Sana karşı düşüncelerimi anlayıp”. Şiir sonradan ortaya çıktığı üzere, bir sivrisineğe dönüşen şair ile ilgilidir: “Seni gölgede bırakacak kadar sivrisinek değil miyim?” Tam olarak sürpriz olmasa da hitap edilenin ölmesi, yani sivrisineğin ezilmesiyle sona erer şiir: “Tuhaf, loş karanlıktaki bir karaltıya karıştın!”

O hâlde her bir şiirin sadece bir hayvan *hakkında* olmadığı, aynı zamanda bir hayvan türü olmanın peşinde olduğu söylenebilir. Hatta her biri “hayvan şiiri” *olabilirdi*. Kesin bir hayali kabulle (*sanki*), şiir kendini tasvir edilen varlığın dünyasına dahil eder. Doğru, bir “hayvan şiiri” *olabilirdi: Olmayı isterdi* ama elbette olamaz. Telepatik olmayı isterdi, hayvanla sadece iletişime geçmeyi değil, onun yerine konuşmayı isterdi, bir hayvan olarak, hayvanın bakış açısından. Fakat bu da bir çeşit antropomorfizm, başka bir deyişle hayal veya yansıtma olurdu. Aslında şiirlerin tamamının aktarmaya çalıştığı, bu belirli bir hayvanın (yarasa, örümcek, mürekkep balığı, sivrisinek) nasıl olduğunu, bu özel varlıkla karşılaşmanın ne gerektirdiğini anlatırken doğru kelimeleri bulmanın, doğru biçimde tasvir etmenin, dilde ifade etmenin *imkânsızlığıdır*. İnsan dışı bir hayvanı nasıl tarif edersiniz, etmelisiniz? Onlardan biri olmanın ne demek olduğunu nasıl anlatırsınız? Dilimiz hayvanlara yapılan mecazi göndermelerle doludur (bir tahnitçinin söyleyeceği üzere). Birkaç örnek, sözlerimizin kulağa pek şiirsel gelmemesine yol açabilir: Karınca kadar sessiz, domuz gibi terlemek, kaplumbağa kadar yavaş, ayı gibi sarılmak, dut yemiş bülbül, kazayağı bölgesi, güvercin parmağı hastalığı, odadaki fil, gözüne ışık tutulmuş tavşan, Anka kuşu gibi küllerinden doğmak, arı gibi

çalışmak, karınca yuvası gibi, sürpriz at, aslan payı, timsah gözyaşları, sepetteki yılan, kuzu postuna bürünmüş kurt, tilki gibi kurnaz, ağustosböceği gibi yatmak, bityeniği, kuş beyinli, başı kesik tavuk, kurt gibi aç, şahin gözlü, kuş kadar yemek, eşek sudan gelinceye kadar, kurtlar sofrası, sinek vızıltısı, kuğu boynu, papağan gibi tekrarlamak, dilini kedi mi yuttu, keçileri kaçırmak... Bu liste Nuh'un Gemisi önündeki kuyruk kadar uzayıp gider. *Kendimizi* her zaman diğer hayvanlarla *kıyaslar* dururuz. Bu deyişler diğer hayvanlarla ilişkimizin bariz şiddetini kanıtlar: Verilen örneklerin çoğu hayvanın olumsuz bir tasvirini içerir ve hepsinde de bir tür kolay antropomorfizm göze çarpar. Fakat böyle bir ayırım benimsendiğinde bu deyişler aynı zamanda o varlıkların *ötekililiğini* ifade eder.

Mesela, Lawrence'ın bir sivrisineği tasvir ederken başka bir hayvanın adının geçtiği bir teşbihe (kuş gibi), sonra bir çeşit oksimorona ("hava pıhtısı"), son olarak da tüm imgenin veya benzerliğin anlamsız yokluğuna ("Tam bir hiçlik") başvurması dikkat çekicidir. Buna paralel olarak Ponge, örümceğin "tıpkı gemiden atılan bir çapa misali" havaya ilmek attığı çağrışımı yapmak amacıyla denizci metaforuna başvurur. Dickinson ve Murray'ın dizelelerinde ise mecazi dilin bariz belirteci "gibi" (veya "sanki"), üstü örtülü verilmiş ya da çıkarılmıştır: Yarasanın kanatları "tuhaf biçimde küçülen ufak bir Yelpaze (gibidir)", yarasa bir filozof (gibidir); mürekkep balıkları "uzay gezginleri" (gibidir), bedenleri "kauçuk", "hamur" ve "mızrak" (gibidir). Bu işaretleyicilerin söylerken atlanması, yalnızca tasvirlerin hayalperestliğini ya da aşırılığını vurgular. Dickinson'ın dili antropomorpiktir ama alışılmadık ve yabancılaştıran bir şekilde. Yarasanın bir çeşit mazbut ve hoş bir centilmen olarak tasviri ("Kanatları tuhaf biçimde küçülen ufak bir Yelpaze") rahatsız edici alt bölümler gerektirir. Öte yandan Murray'ın şiiri önemli ölçüde ismine bel bağlar. Sayfanın üstündeki "Mürekkep balığı" kelimesi olmadan, fantastik ve bilimkurgusal deyişlerin nesnesinin kim veya ne olduğunu tahmin etmemiz beklenemez: "Uzay gezginleri, gezegen inişinden sonra / Yaşar daldığı, çiçek açmış kristal okyanüsümüzde" (*OED*'nin tanımına göre "gezegen inişi" aslında "uzay yolculuğundan sonra bir gezegene iniş yapmak" anlamına gelen bir yirminci yüzyıl kelimesidir). Tuhaf bileşenlerin ve yan yana gelmiş karşıtlıkların ("daldığı" "çiçek kristal") diline, konuşma parçaların zahmetsiz tanımlamalarını

("iek açmak" sıfat, "hamur" yüklem, "zıpkınlamak" isim midir?) bozarken garip deyişlerin süzülmesine olanak sağlayan akışkan sözdizimine ("sonra/yaşar", "iek açmış") yle bir dalarız ki bunların kafiyeli beyitler olduğunu ilk okuyuşta fark edemeyebiliriz. Bu açılış satırları, şairin mürekkep balığını "biz" zamiriyle ("dalarız kristal okyanusumuzda", "benzerlerimiz", "atarız") konuşturmasının antropomorfik stratejisiyle bambaşka bir hâle getirilir. şaşkın (ayrıca mutlu) bir hâlde, şunu sorarken bulabiliriz kendimizi: "Biz" mi? Bu nedir? Bu şiir veya şair neye *benziyor*? Hayvanlar hakkındaki en güçlü şiirler; yolumuzu şaşırtan, okuru çıkılmaz düşüren, havada, yeraltında veya sualtında nefesi kesilmiş bir şekilde bırakanlardır. Murray'ın "Mürekkep balığı", manalı bir şekilde *Translations from the Natural World* [*Doğal Hayattan eviriler*] başlıklı bir kitap cildinde boy gösterir: Hayvan şiirlerinin tamamı "eviridir" diyebiliriz, lâkin bu çevirilerin orijinale erişimi yoktur. Bir bakıma her biri bilimkurgu eseridir ya da garip biçimde "neşeli" felsefe.

Matthew Calarco'nun *Zoographies* adlı kitabında "siyasete post-liberal, posthumanist bir yaklaşım kazandırmayı amaçlayan yeni sosyal hareketler" olarak adlandırdığı kavramın temeli olarak "hayvan meselesi" ile ilgili, gittikçe büyüyen bir yığın eleştiri ve kuram çalışması yer alır. "Hayvan meselesi" tartışması, doğrusunu söylemek gerekirse arı kovanına omak sokmaktır. Peter Singer (1950) ve Tom Regan (1983) ile diğerlerinin söylediği gibi hayvanların hakları var mıdır? Çok sayıda hayvan türü alet kullanımı, dil, yardımseverlik, oyun, yaratıcılık, ıstırap, yas tutma gibi çoğunlukla insana atfedilen özellikleri sergilemez mi? Aristoteles'in dediği "hiçbir hayvan kahkahası insanı kurtaramaz" sözü doğru mudur (Aristoteles 2001, 69)? Hayvanların, Heidegger'in iddiasına göre, ölmediği ama sadece "yok olduğu" söylenebilir mi (bkz. Heidegger 1962, 291; Heidegger 2001, 176)? Tam tersi durumda, Gilles Deleuze'n belirttiği gibi, "ruhani önyargının aksine nasıl öleceğini bilen, ölüm duygusu veya önsezisi olan hayvandır" diye düşünmemeli miyiz (Deleuze 1998, 2)? Diğer hayvanları yemekte sakınca görmemeli miyiz? Batarya kafes sistemli tavuk kümesi savunulabilir mi? Peki ya insan-dışı hayvanların barbarca muamele görmesi ve öldürülmesine ne demeli? Bu kararları verme hakkını nereden alıyoruz? Empati kurarak "*insan-hayvan ayrımının*

bundan sonra sürdürülemeyeceğini ve sürdürülmemesi gerektiğini” savunanlardan biri de Calarco’dur (3). Bu varsayıma temkinli yaklaşmak için geçerli birkaç neden vardır. Ne kadın örümcektir (Marvel Comics’teki örneğinden başka) ne de erkek yarasadır (Bram Stoker’dan Christian Bale’in “kara şövalyesine” kadar pek çok canlandırmanın dışında). Felsefede ve günlük yaşamda antroposentrizmi sorgulamak ve aslında parçalarına ayırmak ya da yapısöküme göre analiz etmeye çalışmak ayrıdır, bütünüyle ayrımları bırakmak veya bırakmayı iddia etmek ise apayrıdır.

“Hayvan” ve “insan” arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmak yerine farklılıklara dikkat etmeliyiz. *The Animal That Therefore I Am* [*Hayvanım, Öyleyse Varım*] isimli dikkate değer çalışmasında Jacques Derrida, “hayvan meselesinin” bizi “tamamen öteki” hakkında düşünmeye ittiği fikrini, belki de dünya üzerindeki her şeyden daha etkin olarak inceler (Derrida 2008, 11). Ünlü Fransız filozof, kedisiyle banyoda çıplak olduğu tüyler ürpertici bir anı anımsar. (Olayları sadeleştirmek maksadıyla “kedisi” diyoruz. Aslında her kedisever gibi Derrida da hiç kimsenin bir kediye sahip olamayacağını zira onun deyişiyle “Bir kediciğin asla birine ait olamayacağını” bilir [7].) “Bizzat onu istemeden veya bilmeden önce bile ona çıplak hâlde sunuldu, görüldüm ve çıplakken görüldüm, *kendimi* görmemden evvel kedi tarafından görüldüm”, “*diğerlerinin ‘hayvan’, misal ‘kedi’ dediği tamamen ötekisi tarafından görüldüm*” diye anlattığı o “garip an” hakkında konuşur (11). Kedinin herhangi bir duygusal veya antropomorfik özelliğine tamamen ters olan ve kedi karşısında çıplak kalan Derrida şu açıklamayı yapar: “Düşünüş belki de orada başlar” (29). Böylelikle Derrida yaşayan bir canlının onun deyişiyle “yeri doldurulamaz bir eşsizlikten” oluştuğu kavramına ayrıntı katar (9). Bu, *bahsedilen* kedinin meselesidir, Derrida’nın banyosundaki kedinin; herhangi bir yaşlı kedinin değil. Derrida’nın tabiriyle aslında “herhangi bir yaşlı kedi” diye bir şey yoktur. Her bir kedi ötekidir ve her öteki eksiksiz olarak ötekidir. Her bir ve her hayvanın yeri doldurulamaz eşsizliği düşüncesinin özellikle şiir sanatında bariz olduğunu ileri sürer Derrida. Bu da şiiri felsefeden ayırt etmenin bir yoludur. Derrida görüşünü şu şekilde söze döker: “Hayvan hakkında bir düşünüş, şayet böyle bir şey varsa, şiirden türer (...) (Bu) felsefenin kendisini esasında mahrum ettiği şeydir” (7).

“Song of Myself”te ise Walt Whitman şöyle söyler: “Hayvanlara uzun uzun bakıyorum da ben de onlar gibi hayvanlaşıp yaşayabilirim diyorum / Hepsi kendi âleminde öylesine huzur içinde hâllerinden sızlanmazlar” (“Song of Myself” 32. Bölüm). Fakat bu satırlar hikâyenin yalnızca yarısını anlatır: Bu aynı zamanda ve belki de daha önemli olarak, hayvanlar da dönüp bize bakarsa veya sadece bakarsa, sakın bir günde ya da (sezilmesi güç bir biçimde belki de) geceleyin ne olacağı meselesidir. Anlattığımız gibi şiir sanatı özellikle hayvanların ötekililiğine ve yeri doldurulamaz eşsizlik kavramına *sempati duyar*. Ted Hughes’un şiir yaratma deneyimi tartışmasında dile getirdiği üzere: “Şiir, yeni bir varlık türüdür, kendimizinkinin dışında yeni bir hayat misalidir” (Hughes 1967, 17). Her şiir farklı bir varlık olur; yazarına ve her bir okuruna emsalsiz bir şekilde bakan ve başka bir şiire ya da başka bir metin türüne benzemeyen bir varlık gösteren. Belki de şiirsel özgünlüğün ya da yaratıcılığın gerektirdiği budur.

Derrida’nın şiir sanatı ile hayvanlar arasında kurduğu bağ bizi; bir roman, kısa hikâye veya oyun ne kadar şiirselse, hayvanların bu eseri kuşatıp peşini bırakmamasının çok daha olası olduğu varsayımına yönlendirebilir. Mesela Shakespeare (yer verdiği hayvanlara özel, ek bir *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş* bölümü ayırmamız gerekebilir), Herman Melville (balinanın başkahramanı olduğu kitabın, *Moby-Dick*’in yazarı), Franz Kafka veya Elizabeth Bowen’ı ele alabiliriz. Bu yazarlardan son ikisinden bir iki örneği kısaca hatırlayalım. Kafka’nın en önemli kısa kurgularından biri “The Burrow” ([Yuva] 1923’te yazılmıştır) şu ölümsüz cümle ile başlar: “Yuvamın yapımını tamamladım ve başarılı olmuş görünüyor” (Kafka 1902, 324). Görünüşe göre anlatıcı yuva kazan bir hayvan. Derrida’nın formülünü hatırlarsak, düşünme eylemi belki de o noktada başlar. Yuva kazan bu varlığın büyüklüğünü ya da aslında hangi türden olduğunu tam doğru olarak asla keşfedemeyiz ancak yine de bir çeşit şiirsel, sezilemez mekânın büyüleyiciliği ve yabancılığı bizi içine çeker. Deleuze ve Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*’da [*Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin*] naifçe şu gözlemlerini paylaşırlar: “Kafka’yı küçük olan her şey büyüler. Çocukları sevmiyor gibi görünüyorsa bunun nedeni, onların geri alınamaz bir büyüme yoluna girmeleridir. Hayvan krallığında ise tersine küçüklük ve sezilemezlik söz konusudur” (Deleuze ve Gu-

attarı 1986, 37). Öte yandan Elizabeth Bowen hayvanların onun yazarlığında dolaşmalarına, uçuşmalarına, canlanmalarına ve sık sık ziyarete gelmelerine izin vermesine rağmen, hayvanların bakış açısından bakmaz. *Friends and Relations* (1931) isimli romanındaki pek çok örnekten ikisine bakmak yeterli olacaktır. Kuşlara ait bir izlenimle tren garından bir araba ayrılır: “Halası Janet arabayı hızla sürmeye başladı; derin su birikintilerinden kanatlar hâlinde sular sıçırıyordu” (65). Biraz sonra bir çeşit sessiz kedi müziği ile yerel pazar kasabasında geçen sıcak bir yaz günü hissettirilir: “Kedinin esnemesi ikindi notası gibiydi. Kaldırımlar uyuklayarak parlarken, kasaptan piyano sesleri geliyordu rüyasında” (80). (Son örnek bize sadece kedi esnemesinin hoş büyüleyiciliğini vermekle kalmaz, aynı zamanda “kasap” kelimesinin kolayca dikkatlerden kaçan sevimsizliğini de gösterir.)

Buna benzer eserlerde hayvanların ısrarcı veya yinelenen varlığına rağmen, Akira Mizuta Lippit’in bir formülünü kullanırsak, “*sürekli ortadan kaybolma* hâlinde var olduklarını” söyleyebiliriz (Lippit, 2000, 1). Bu metinlerin peşini asla bırakmazlar; Beyaz Tavşan veya Cheshire Kedisi ya da Lewis Carrol’in *Alice* kitaplarındaki daha pek çok hayvan gibidirler. *Hamlet*’teki toprak altındaki veya sahne altındaki köstebek misali, bir anlığına akla gelen Hayalet gibidirler. “Aferin, koca köstebek!” diye feryat etti Hamlet fakat çoktan kaçmıştır bile: Konuşmaya devam eder “Amma da çabuk gidip geliyorsun yerin altında!” (1.5.170). Bu hayvanların görünüşü ve ortadan kayboluşlarına (mecazi ya da hakiki, hayal ürünü ya da kabul edilen) odaklanmak sadece şiir sanatı değil, aynı zamanda daha genel olarak edebiyatta “şiirsellik” hakkında farklı düşünmemizi sağlayabilir.

Çağlar boyunca, Homeros’un İlyada’sından Shakespeare’in *III. Richard*’ı (I, ii, 100) ve Beckett’in *Company*’sine [*Eşlik*] değin edebiyatta hayaletvari bir şekilde arzı endam eden başka bir varlık olan, kirpi ile bölümü sonlandıralım. Kirpi ve sanat eseri arasındaki en iyi bilinen ilişkiyi muhtemelen Alman filozof ve şair Friedrich von Schlegel 1798’de şu sözlerle kurmuştur: “Tıpkı küçük bir sanat eseri gibi küçük parça da çevresindeki dünyadan tamamen kopmalı ve kendi içine kapanmalıdır, aynı bir kirpi misali” (akt. Derrida 1995b, 302). “Che cos’è la poesia” (Türkçede, “Şiir sanatı nedir?” veya “Şiir denen şey nedir?”) isimli şahane kısa metinde

Derrida, dolaylı olarak bunu ve diğer mecazları araştırır, bir yandan da onları “mütevazı” kirpiye istinaden şiir hakkında yeni düşünce yollarına dönüştürür (bkz. Derrida 1995b, 288-99, 301-3). Derrida’nın kirpisi bizim dili sevmemizi, bir şiiri veya deyişi, hatta bir duygu ya da tecrübeyi hatırlamamızı sağlayan, “ezberleme” isteğimizi uyandıran kavramın mecazıdır. Şiir, der Derrida, “kalbin ne olduğunu bize öğreten” ve hatta “kalbi icat eden”dir (Derrida 1995b, 295). O, “edebi şiir sanatı” (297) ve içe dönük küçük parçalar, soneler ya da epik şiirler ile alakası olmayan bir çeşit hayaletvari kirpidir. Kirpi kimseye ait olamaz. Ötekiliğin, belki de hepsinden öte insanı ve insan dışı hayvanları benzer şekilde etkileyen ölümün ötekiliğinin ve faniliğin kanıtıdır. Derrida’nın kısa metninin bir felsefe, edebi kuram ya da şiir çalışması olup olmadığı söylemek zordur. Buna bağlı olarak bu kirpinin şiirsel doğası, Derrida’ya göre herhangi bir janr, şiir, edebiyat veya bunun dışında kalıplar ile sınırlandırılmaz.

İlave Okuma

Bu bölümde anlattıklarımıza uygun olarak, ilave okumaları eleştirmen veya kuramcılardan ziyade şairlerin çalışmalarında aramak belki çok daha doğrudur: D.H. Lawrence, William Blake, Shakespeare, Elizabeth Bishop, Ted Hughes, Les Murray, Francis Ponge ve daha pek çokları. Kafka’nın hikâyeleri eleştirel ya da kuramsal yazılar kadar hayvanlar ve edebiyat, edebiyatta hayvanlar ya da hayvan edebiyatı hakkında bilgi verir. Bu bölümde konuştuklarımız ve benzer edebi eserler, metnin (Hélène Cixous’nun deyişiyle) bir “şiirsel-hayvan makinesi” (Cixous 1998) olarak algılanmasına ve Deleuze ile Guattari’nin “hayvana dönüşmek” (Deleuze ve Guattari 1986) dediği kavram açısından düşünmeye işaret eder. Gelişen ve hızla büyüyen eleştirel ve kuramsal materyaller arasında bilhassa aydınlatıcı kitaplar vardır. Giriş niteliğinde kısa bir bilgiye Greg Garrard’ın *Ecocriticism* [Ekoeleştiri, 2004] adlı kitabındaki “Hayvanlar” başlıklı bölümde ulaşabilirsiniz. Cary Wolfe’un derlediği, özünde daha zorlayıcı olan *Zoontologies: The Question of the Animal* (2003), postyapısalcı ve posthümanist disiplinlerarası makalelerin mükemmel bir seçkisidir. Bunun bir diğer örneği de Lawrence Simmons ve Philip Armstrong’un (2007) derlediği *Knowing Animals*’tır. Armstrong’un *What Animals Mean*

in the Fiction of Modernity (2008) adlı çalışması, Daniel Defoe ve Jonathan Swift'ten Will Self ve J.M. Coetzee'ye kadar çok sayıda yazarın edebi çalışmalarını incelerken, Cary Wolfe da özellikle Amerika odaklı zengin bir çalışmayı; *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanism*'i (2003) kaleme almıştır. Erken modern döneme odaklanan son derece yararlı bir çalışma ise Erica Fudge imzalı *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture*'dir (2002). Peter H. Steeves'in derlediği *Animal Others: On Ethics Ontology, and Animal Life* (1999) ve Matthew Calarco'ya ait *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida* (2008) ise ağırlıklı olarak felsefi öğelerle zenginleştirilmiş çalışmalardır. Akira Mazuta Lippit'in *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*'i (2000) edebiyat ve sinemanın yanı sıra felsefe, bilim ve psikanalizde "hayvan meselesini" zekice inceleyen zorlayıcı fakat ilgi çekici bir çalışmadır. Derrida'nın yazdığı *The Animal That Therefore I Am* [*Hayvanım, Öyleyse Varım*, 2008] yukarıda bahsi geçen ikincil çalışmaların çoğunda önemli bir referans noktası oluşturan, ziyadesiyle zengin ve karmaşık denemeler dizisidir. Bu alanda Derrida'nın çalışmasının ayrıntılarına girmeyi özellikle hedefleyen iki deneme seçkisi ise Neil Badmington'ın derlemesiyle *Oxford Literary Review*'un (2007) özel baskısı *Derridanimals* ile Anne Berger ve Marta Segarra tarafından derlenen *Demenageries*'tir (2009).

18

Hayaletler

Edebiyatın hayaletlerle ne alakası vardır? *Chambers Dictionary*'nin “ruh, ilham veren ya da hükmeden bir öz” olarak tanımladığı “hayalet” kelimesi [İngilizce “ghost”], Almancadaki *Geist* ile ilgilidir ve ondan türer. “Hayaletin” ilk ve dördüncü tanımlarında *OED*, “ruh veya tin, yaşamın ilkesi” ve “Kişi” der. Bu bakımdan hayalet, insan hakkındaki düşüncemizin temelini oluşturur: İnsan olmak demek bir ruha, tine, *Geist*'e ya da hayalete sahip olmak demektir. Fakat “hayaletin” günümüzdeki daha yaygın anlamında (*OED*'de kendine ancak yedinci sırada yer bulsa dahi) hayal, ölünün gözle görünmesi, hortlak, bir tür hayali mevcudiyete dönen ölü –hayatta olmasa da pek ve nihayetinde ölü olmayan varlık– fikrini barındırır. Hayaletler, canlı olanın ölülerden ayrılması konusunda

duygularımızı rahatsız eder; bu nedenle bu kadar korkutucu, bu kadar tekinsiz olabilirler. “Hayalet” kelimesinin birbirine aykırı bu anlamları, hayaletlerin bizim insan algımızın hem dışında hem de tam merkezinde olduğunu gösterir. Hem insanların esası, esasen insan hem de insanların inkârı ya da rahatsızlığı ve insan dışı varlık olmaları nedeniyle hayaletler paradoksaldir. Bu bölümü edebiyatın yaşayan ölüsüne, hayalet(ler)ine adanmak ve ayırmak istiyoruz. Hayaletin bu paradoksal olma skandalının edebiyatın içine gömülü olduğunu; çok sayıda ve unutulmaz biçimlerde roman, şiir ve oyunlarda kendini gösterdiğini ileri sürüyoruz.

Hayaletler bir tarihe sahiptir. Eski hâllerinden farklıdırlar artık. Bir bakıma tarihin *kendisidirler*. Ne de olsa yoktan ortaya çıkmazlar, her ne kadar öyleymiş gibi görünseler de. Her daim *bir bağlam içinde* yazılıdırlar: Aynı anda mekân fikrine ait olup onu takip ederken (“mekânın ruhu” veya *genius loci*) ait oldukları zaman fikrini de izlerler (“zamanın ruhu” diyebiliriz veya çok daha farklı olarak “çağın ruhu” ya da *Zeitgeist*). Başka bir deyişle, hayaletlerin geçmişinin izini sürmek mümkündür; tarihin kendisini hayaletvari ve bir şekilde her zaman geri gelen form diye düşünmek de mümkündür. Mesela on dokuzuncu yüzyılda J. Hillis Miller’ın “Tanrı’nın ortadan kayboluşu” (Miller 1963) olarak adlandırdığı durum açısından hayaletlerin tarihinin peşine düşebiliriz. Karl Marx, Hristiyan Tanrı’nın “1 Numaralı Hortlak” olduğunu öne sürer (Marx 1976, 157), o hâlde bu “gözden kayboluşun” kutsal olsun ya da olmasın hayalet mefhumunu değiştirdiğini varsaymamız yanlış olmaz. Benzer şekilde, psikolojinin ve bilhassa da psikanalizin on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkması açısından hayaletlerin tarihini izleyebiliriz. Hayaletlerin kişinin kafasına girdiğini söyleyebiliriz. On dokuzuncu yüzyıl süresince hayalet içselleştirilmiştir: Psikolojik bir alamet hâline gelirken dağ başında emirler yazan bir varlık ya da doğaüstü korkutucu bir yaratık değildir artık.

Hayaletlerin psikanalitik tanımları özellikle edebi çalışmalarda bir devrim yaratmıştır. Bunu da İngiliz edebiyatının muhtemelen en önemli “hayalet eseri” olan Shakespeare’in *Hamlet*’i (1600-01) ışığında gösterebiliriz. O’nun kendisi, Hamlet’in babasının hayalet figürünün gözle görünmesi ve doğruculuk bakımından gizemli ve anlaşılmazdır: Mesela hayalet III. Perde, iv. sahnede

ortaya çıktığında onu neden ayrıca Hamlet'in annesi de değil de sadece Hamlet görür? Oyunda hayaletin temsili, Shakespeare'in çağındaki Hristiyan mitolojisine dayanmaktadır. Bu nedenledir ki Hamlet "Gördüğüm hayalet / Şeytan da olabilir" ve "Kandırıp cehennemine çekebilir beni" (II, ii, 598-9, 603) sözleriyle korkusunu ifade eder. Jacques Lacan veya Nicolas Abraham'ın geliştirdiği yirminci yüzyıl psikanalitik yorumlardaysa hayalet çok farklı bir hâl almıştır. Lacan, tıpkı Oedipus draması gibi, oyunun temel Freudyen yorumunun hayali veya fantezi boyutlarını geliştirir: Hamlet katil amcası Claudius'tan intikamını alamaz zira Claudius'un gerçekleştirdiği eylemin (babasını öldürüp annesiyle evlenmek) kendisinin yapmak isteyebileceği bir eylem olduğu hissi onun peşini bırakmaz. Lacan'ın geliştirdiği bu rezil ve dâhiyane *Hamlet* yorumu (1959'da düzenlenen bir seminerde), hayalet fallus [phallus/φ] ile ilgilidir. "Çocuğun babasına ait olduğunu kabul ettiği farazi bir nesne" (Wright 1992, 318) olan fallus, bir bakıma tam olarak babalık sembolüdür. Lacan'a göre Hamlet Claudius'u öldüremez (en azından "mutlak feda" anına, yani kendi ölüm anına kadar) çünkü "fallusu söküp atamazsınız zira gerçek fallus olsa bile fallus yine de bir *hayalettir*" (Lacan 1977b, 50-1). Böylece Lacan, *Hamlet*'i fallus merkezli kültürün bir kinayesi hâline getirir: Fallosantrizm (babanın sembolik kudretini, yani fallusu otorite ile özdeşleştirme görevi gören bir kültürdeki her şey; kişisel gerçek) bir çeşit gülünç fakat korkunç bir hayalet hikâyesine döner. Lacan'ın yorumunda, babasının Hamlet'e görünmesi egonun doğasının bir kinayesidir. Müthiş bir kelime oyunuyla, Hamlet'e "homlet" diyerek adını aldığı Kral Hamlet'e bağımlı olan ve babasının hayaletinin ona görünmesiyle "egosu" çırpılan –tıpkı bir yumurta gibi– küçük bir adam, oğul olduğunu söyler. Maud Ellmann ise dupduru bir dille özetler: "Ego, bir hayalettir" (Ellmann 1994, 17). Lacan'ın *Hamlet* gibi bir eserle yaptığı şey, eseri psikanaliz "gerçeğini" göstermenin kinayeli bir yolu olarak kendine mal etmesi başta olmak üzere, biraz sorunludur. Fakat düşüncesinin edebi metinlerde kimliğin tinselliğini tahlil etmek ve içinde varlığımıza sahip olmaya devam ettiğimiz fallus merkezli hayalet hikâyesinin doğasını ve koşullarını sorgulamakla ilgili olarak eleştirmen ve kuramcılar için son derece verimli ve ilham verici olduğu anlaşılmıştır.

Öte yandan Nicolas Abraham'ın çalışmasında *Hamlet*, Abraham'ın "hayaletlerin akıl almaz sırlarla alakası olduğuna"

ilişkin kuramı için merkez metindir. İnsanların hayalet gördüğünü düşünmesinin tek nedeni, ölen kişilerin öldüklerinde yanlarında sırlarını da götürmesidir. “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology” (1975) isimli denemesinde Abraham, “ölü (ailelerinin ya da toplumun baskısını yaşamış ve ölüyken bile otantiklik hâlini yaşayamayan) konseptinin dinlerin eşiğinde ve aksi takdirde rasyonel sistemlerde aynı anda boy gösterdiği (alenen ifade edilmiş ya da gizlenmiş)” gözlemini paylaşır (Abraham 1994, 171). Hayaletler her yerdedir, hayatın can sıkıcı bir gerçeği. Abraham “şekli nasıl olursa olsun “fantomların” (veya “hayaletlerin”) yaşayanların uydurmasından başka bir şey olmadığını” iddia eder. İnsanlar hayaletleri görür çünkü “ölüler yaşarken utanç duymuş ya da (...) akıl almaz sırları mezarlarına götürmüşlerdir”. Bu sırlar, yaşayanların bilinçaltılarında saklı kalır, bir mahzen, boşluk gibi. Hayalet veya fantom bu nedenle “sevilen bir nesnenin hayatının bir parçasının gizlenmesiyle bizde oluşan açıklığı bünyesinde toplar (...) bize musallat olan ölümler değil; diğerlerinin sakladığı sırların bizde yarattığı boşluklardır” (171).

Abraham’ın bu açıklaması, Shakespeare imzalı *Hamlet*’in tuhaflığını ve hayaletlerin anlatılamaz, “hapishanemin sırları” dediği mezara götürülen sırların müphem fakat ısrarcı hissini açıklığa kavuşturmaya yardımcı olur. Yazdığı “Notes on the Phantom”, aynı zamanda daha genel olarak edebiyatta hayaletler hakkında düşünmenin yeni yollarına da kapı açmış; aslında hayaletler kuramı diye bir edebiyat kuramı başlatmıştır. Bu tinselliği, ilk olarak Elizabeth Bowen’ın *The Heat of the Day* (1948) romanındaki Stella Rodney adlı karakterin tasvir ettiği, nispeten basit anlamda düşünebiliriz: “Kişinin peşini bırakmaz yarım kalan, peşini bırakmaz yaraları sarılmayan” (322). On dördüncü yüzyılın müthiş Orta Çağ İngilizcesiyle yazılmış rüya-ağıt olan *Pearl*’den, Don DeLillo’nun çok farklı rüya-ağıdı *The Body Artist*’e [*Beden Sanatçısı*, 2001] edebiyat; hayaletlerin, yarım kalanların, yarası sarılamayanların ve hatta anlatılamayanların mekânıdır. Doğrusunu ve hatta daha esraren-gizini söylemek gerekirse, Abraham’ın çalışması, bizi karakterlerin ve yazarların kendilerinin bile farkında olmadığı bu tinsellik hakkında uyarır. Esther Rashkin’in sözleriyle, “belirtilmeden veya göndericinin ya da alıcının aktarıldığını fark etmeden aktarılan durum ya da dram” olan hayali sırrın tuhaflığıyla karşılaşırız (Rashkin 1992, 4).

Hayaletler üzerine düşünmenin yeni yollarını sağlamada psikanaliz önemli olduysa da bu bir boşluk içinde meydana gelmedi. Daha önce de söylediğimiz gibi bu, aslında on dokuzuncu yüzyılın sonlarından bugüne hayaletlerin resmedilme, kuramlaştırılma ve tecrübe edilme biçimlerinde yaşanan daha genel değişimin bir parçasıdır. Psikoloji ve psikanalizin ortaya çıkışının edebiyatta, özellikle de psikolojik gerçekçilik ve psikolojik romanın ortaya çıkışında hayaletvari bir karşılığı vardır. Bunun en belirgin olduğu yer Henry James'in kurgusudur. James'in hayalet hikâyeleri üzerine 1921'de yayımlanan denemesinde, Virginia Woolf şöyle yazar:

Henry James'in hayaletlerinin eski vahşi hayaletlerle –kana bulanmış deniz kaptanları, beyaz atlar, karanlık patikalar ve rüzgârlı meydanlarda çıkagelen başsız hanımlar– hiçbir ortak yanı yoktur. Kökenleri bizdedir. İfade etme gücümüz önem arz edene kâfi olmadığı; garip olanın olağan olanı çembere aldığı görüldüğü an ortaya çıkarlar. (Woolf 1988, 324).

The Turn of the Screw [Yürek Burgusu, 1898], “The Beast in the Jungle” [Ormandaki Canavar, 1903] ve “The Jolly Corner” (1908) gibi hikâyeler, deneyimin tinselliğini ciddi olarak rahatsız edici biçimde çağırır ve araştırır. Bu hikâyelerin her biri Woolf'un çağrıştırdığı başa çıkılmaz ve coşkun tuhaflığa tanıklık eder. Bilhassa hayaletvari sırları, Abraham'ın tanımıyla “ötekilerin sırlarının içimizde yarattığı boşluklar” hissini, ayrıca bizzat egonun (ya da “Ben”) hayalet olma hissini de aydınlatır.

Bu hikâyelerin sonuncusu olan “The Jolly Corner”, “Ben”in hayalet olması fikrini akla getirmesiyle, özellikle etkileyicidir. Diğer çok sayıdaki hayalet hikâyesinde olduğu gibi –mesela Emily Brontë'nin *Wuthering Heights*'i [Uğultulu Tepeler, 1848], Nathaniel Hawthorne'nin *The House of the Seven Gables*'i (1851) ve George Douglas Brown'ın *The House with the Green Shutters*'i (1901)– “The Jolly Corner” hem evin hem de metnin adıdır. Eser perili bir ev hakkındadır; uzun zaman önce Avrupa'ya yerleşen 56 yaşındaki New Yorklu zengin Spencer Brydon'ın 33 yıllık bir aradan sonra “Amerika'ya yaptığı tuhaf biçimde çok geç kalmış dönüşünün” (190) hikâyesini anlatır. Genellikle ve büyük coşkuyla “güzel köşedeki ev” lakabını taktığı ve çocukluğunda yaşadığı eve döner. Yıllardır kiralayıp gelir kaynağı olan ev artık boştur, elbette bu sadece görünürde böyledir. Mekânı ziyaret eden ve çevresinde gezinen

Brydon, bunu takıntı hâline getirir, evin geçmişin bazı hayali sırlarına sahip olduğu fikrine giderek daha fazla inanır. Kasvetli ama şüpheli biçimde, sözde “her şeyi bilen” üçüncü şahıs anlatımının akabinde bir avın içine çekiliriz, bu avda hikâyenin kahramanının en sonunda hem avcı hem av, hem takip edilen hem takip eden olduğu ortaya çıkar. Bir bütün olarak metnin tuhaf önyargısız tavrıyla yazar şunu sorar: “İnsanlar, baştan sona, hayaletlerin dehşetini yeterince yaşadı, peki ya kimler hayaletlerin dünyasında, hesaplanamaz bir dehşette kendisi olabilmıştır?” (202). Elbette James’in gönderme yaptığı “hayaletlerin dünyası” –kurgunun kendisinin en açık gösterildiği yer burasıdır– sadece yazım üzerinden görünür. Kurgunun tuhaflığının; bir medyum fikrinden, metinde göze görünenin ve görünmeyenin aynı maddeden yapıldığı ve ayırt edilemez olduğu düşüncesinden meydana geldiği söylenebilir. E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927) kitabında der ki: “Kurmaca dünyasında, göze görünme ve rehin alınma arasında ne fark vardır?” (Forster 1976, 103).

Görünenin aksine, hayalet hikâyeleriyle ilgili mevzuumuzu sadece hayalet hikâyeleriyle sınırlandırmak istemiyoruz. Aslında bir edebi eser ne kadar harikaysa onun bir o kadar hayaletlerle ilgili olduğunu düşünüyoruz. *Spectres of Marx* adlı kitabında Derrida “Bir başyapıt doğası gereği bir hayalet şeklinde hareket eder” (Derrida 1994, 18) iddiasında bulunurken ne demek istediğini anlamanın yollarından biri de bu olabilir. Latince “ruh” demek olan “dâhi” kelimesinin eski anlamıyla oynayan Derrida, bir başyapıt, “Bir dâhi işi, kusursuz olarak kendisini oluşturduğu görülen ruhun varlığıdır (s’ingénier)” (18) der. *Beowulf*, *Hamlet* (Derrida’nın anlattığı örnek), James’in “The Jolly Corner” ya da Beckett’in *Molloy*’si gibi başyapıtlar canlandırılma, tek başına işleme hissini veren eserlerdir.

Muhteşem eserler hiçbir zaman tuhaf olmayı, okuma, yorum ve tercümeyle direnmeyi bırakmazken, okuma ve yeniden okuma arzusu yaratır; Harold Blooms’un anlatımıyla kanonik olma hakkında düşünmeye gerekçe oluştururlar: Kanon her daim hayali bir meseledir. *Batı Kanonu*’nda söylediği gibi: “Kanonik olanla ilgili kadim bir sınama şiddetle geçerliğini korur: Yeniden okunmayı gerektirmese o eser yeterli değildir” (Bloom 19994, 30). Muhteşem bir eser her zaman tekinsiz görünecektir, aynı anda hem yabancı

hem tanıdık; şaşırtıcı ve benzersiz ama bir o kadar da kanonun öngördüğü, düzenlediği bir eklenti; aynı anda da okunabilir ve cüretkâr, güvenilir, aldatıcı... Bloom'un açısından yazım esasen ölümlerle, geçmişteki büyük yazarlarla ilişki (her zaman kaygı ilişkisidir ona göre) hakkındadır. Bloom'un öncüsü T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" [Gelenek ve Bireysel Yetenek, 1919] adlı denemesinde edebi eserlerin "en iyi", "en özgün" parçalarının "ölü şairlerin (...) ölümsüzlüklerini en hararetli şekilde ileri sürdükleri bölümlerdedir" (Eliot 1975b, 38) diyerek, söylenmek isteneni en kısa ve öz biçimde vermiştir. Bu, Eliot'un "Little Gidding" adlı şiirinde konuşan kişinin, "yakaladım ölü bir ustanın anlık bakışını / (...) / Tanıdık bileşik hayaletin gözleri / Samimi ama tanımlanamayan" (Eliot 1975a, 193) dediği dizelerde ürkütücü şekilde hatırlatılan bir ilişkidir. Eliot için olduğu gibi Bloom'a göre de şiir sanatı daha genel manada hayali bir söylevidir. Wallace Stevens'in yazdığı ve öznesinin, yani okurun hayaletleri çağrıştırdığı "Large Red Man Reading" (1948) adlı şiirde bu durum, rahatsız edici biçimde örnek gösterilir: "Onun deyişlerini dinlemek için dünyaya dönen hayaletler vardı, / Orada oturmuş, yüksek sesle büyük mavi levhaları okurken / Yıldızların ıssızlığından gelip daha fazlasını bekliyorlardı" (423). Hiçbirimiz tekin değiliz: Tecrübenin kendisi hiçbir zaman yeterli değildir ve bunu en keskin biçimde kanıtlayan da hayali edebiyat söylevidir.

Bloom tarzı kanondan bahsetmekle ilgili bir sorun, bunun tarih dışı görünmesidir. Başka bir deyişle, edebiyat zamansız bir âleme aitmiş gibi görünürken, kanon da sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel tarihin materyal etkilerine dayanıklı görünmektedir. Ancak bu bölümdeki düşüncemizi, edebiyat gerçekten bir "hayalet çalışması" iken, (onun birilerine) musallat oluşu tarihseldir. Yirminci yüzyıl hayaletleri on dokuzuncu yüzyıl hayaletleriyle aynı değildir, öncekilerin de aynı olmaması gibi. Mesela hayaletler ve teknoloji arasındaki bağları uzunca düşünebiliriz. Üçüncü milenyumda Batı kültürü bağlamında ve sözde sağduyulu bakış açısından, artık hayaletlere inanmadığımızı söylemek isteyebiliriz ancak önemli bir açıdan dünya daha hayaletli hâle gelmiştir ve giderek de daha da hayaletli oluyor. Jacques Derrida'nın gözlemi şöyledir:

İnandıklarımızın aksine, hayalet deneyimi İskoç malikanelerinin peyzajı vs gibi mazideki tarihi bir döneme bağlı değildir ama (...) film, televiz-

yon, telefon gibi modern teknolojiler onu vurgular, hızlandırır. Bu teknolojiler deyim yerindeyse bir hayali yapıda yaşarlar (...) bir görüntünün ilk algısı yeniden üretim yapısına bağlandığında işte o zaman aldanışlar alemi ile karşı karşıya geliriz. (Derrida 1989, 61)

Bu alıntı Ken McMullen'in yönettiği *Ghost Dance* (1989) adlı filmde hayaletlere inanıp inanmadığı sorulunca şu yanıtı veren Derrida'yı akıllara getirir ya da anımsatır: "Bu zor bir soru zira gördüğünüz üzere, ben bir hayaletim." Filmde herkes hayalettir. Hayalet hortlak ise ve her şeyden önce uygun olarak var olmadan tekinsizce geri geliyorsa; hiç olmadığı kadar kesin olan şey şudur ki hayaletlerin ortasında yaşıyoruz: Telefonun diğer ucundaki ses sadece sesin taklididir, televizyondaki ya da beyazperdedeki görüntü sadece taklittir. *Civilization and Its Discontents*'te (1930), Freud telefonun gerçeküstü doğasına duyduğu şaşkınlığı "Telefon sayesinde (kişi), peri masallarında bile inanılmaz (sayılacak) uzaklıktaki sesi duyabilir" (1985e, 279) diye dile getirir. Freud'un zamanından bugüne uzay çağı, telesekreter, video kayıt cihazı, video kamera, bilgisayar, e-posta, internet, World Wide Web, sanal gerçeklik, genetik mühendisliği, nanoteknoloji, mobil ya da cep telefonu ve daha nicelerinin hayatlarımıza hayalet gibi girişine tanıklık ettik.

Edebiyatta, psikanalizde ya da felsefede olsun; çağdaş düşünce dönülemez biçimde teknoloji ve telekomünikasyonda meydana gelen gelişmelere bağlıdır. Çağdaş edebiyat ise kültürün giderek artan tinsellik durumunu temsil etme, benimseme veya düşünme biçimleri bakımından yeni türde zorluklarla karşılaşılıyor. Bugünün edebiyat meselesi, giderek daha çok rastlanan, aslında önlenemeyen hayalet tekniklerinden ayrılamaz. Örneğin telefon, telesekreter, ses kayıt cihazı, internet kamerası ve video gösterimlerinde, hayalet sesleri ve hayalet imgelerinin rahatsız edici çağrışımlarının yer aldığı DeLillo'nun *The Body Artist*'i [*Beden Sanatçısı*], yirmi birinci yüzyılda hayalet çağırmanın bu tür yeni teknolojilerden ayrılmayacağını vurgular.

Bu düşüncelerin bazılarını Toni Morrison'ın romanı *Beloved* [*Sevgili*] ile bağlantılı olarak açıklayıp bu bölümü sonlandırmak istiyoruz. İlk kez 1987 yılında basılan bu roman Amerika'da köleliğin kaldırılmasına doğru giden ve kaldırılmasını takip eden yıllarda geçiyor. Roman, konuşulamayan kölelik gerçeği, hayaletler

ve geçmişin zalimliğinin Birleşik Devletler kültürünün peşini bırakmaması hakkındadır. Romanın anlatısı hayaletlerle ilgili sırlar ve söze dökülemeyenlerin dinamiğine dayanır. “Sevgili”, annesi Sethe’nin köle olmasındansa ölmesini yeğlediği için öldürdüğü bebektir; “Sevgili” aynı zamanda yıllar sonra Sethe ile diğer kızı Denver’ın ve Sethe’nin serseri eşi Paul D’nin hayatına sık sık uğrayan bir kadının “ışıltili” ve güzel hayaletidir. Adından anlaşılacağı üzere, roman bir hayalettir veya hayaletler meclisidir. *Sevgili*,

küçük çenesinin altına testerenin dişlerini sürtmek; (Sethe’nin) parmakları arasında yağ misali kayıp giden bebek kanını hissetmek; başı düşmesin diye yüzünü tutmak; hayran olunan, yaşamla dolgun ve tatlı olan bedenine saplanan ölüm kasılmalarını, sakın, içine çekebilsin diye onu sıkmak (251) ile ilgilidir.

Bu, metindeki 250 sayfanın içinde kitabın başlığından beri rahatsız eden şeyin, en “çarpıcı” tasviridir. Yukarıda alıntılanan paragrafta peşini bırakmama durumu, örneğin “sakin”in (sıfat ve fiil olarak) ürkütücü çifte anlamının içine yazılmıştır: Bu çirkin an sakinlik, sakinlikteki bir andır, sakinlikte kalmış, sakince rahatsız eden ama sakince sindirilen. Romanın son sayfasında karşımıza “Başkalarına anlatılabilecek bir hikâye değil bu” (275) ifadesi çıkar. Öyleyse bu hikâye anlatılmaması gereken ya da anlatılamayan ama aynı zamanda boş verilemeyecek bir hikâyedir. Birleşik Devletler’in hikâyesi kesinlikle unutulmaması gereken, anlatılamaz bir hayalet hikâyesidir. ABD’deki her bir ev perili evdir. Bebe Suggs’ın, gelini Sethe’nin yalnızca numarasıyla (124) bilinen bebek ruhunun musallat olduğu evi boşaltma önerisine verdiği zalimce gülünç tepkisi gibi: “‘Ölmüş Zencilerin kederleriyle çatısına kadar dolu olmayan bir tek ev var mı bu ülkede? Şansımıza bu hayalet bir bebek. Benim kocamın ruhu gelseydi ya? Peki ya seninkinin? Hiç anlatma bile’” (5).

On dokuzuncu yüzyılda geçen *Beloved*, o zamanın hayalet olma durumunun, ruhların, tele-kültürün ve telekomünikasyonun tarzına sadık kalır: Metin bir şeytan çıkarma girişimi ve telekinetik bir olayla açılır (“Büfe bir adım öne geldi fakat hiçbir şey olmadı”: 4); telgraf ve yakın zamanda icat edilmiş Mors alfabesinden bahsedilir (110); “uzak mesafe ilişkisi” (95) ve hatta fotoğrafçılık (275) ima edilir. Fakat diğer açılardan *Beloved* son derece çağdaş bir romandır, yalnızca tarzı ve biçimi değil hayaletleri algılaması ve

acımasız analizi nedeniyle yirminci yüzyıl sonlarına ait bir eserdir. Özellikle, ertelenmiş bir anlamın psikanalitik olarak değiştirilmiş anlayışı; hayalet ve tekrar tekrar geri gelen, dolaşmaya devam eden varlık benzeri travma algısı sayesinde ve yoluyla yazılmıştır. Morrison'ın romanı sadece şimdi değil gelecekte de konuşulmayan, yeri tarih kitapları olmayan, aksine *halen* bir miras olan kölelik hakkındadır.

Marx, 1848 yılında komünizmi “Avrupa’da dolaşan bir hayalet” olarak tanımladı (*Komünist Manifesto*’nun meşhur açılış cümlesi). Yüz elli yıl sonra Derrida da komünizmi, yapısöküm ile ilgisi nedeniyle hayalet olarak tanımlar. Derrida’nın tasvirine göre yapısöküm, “kadın veya erkek *herkesin* hayaletleriyle okuduğu, hareket ettiği ve yazdığı” inancıyla (Derrida 1994, 139), ister istemez rahatsız edilen varlık (ve yokluk), hayaletleştirilmiş anlam hakkında düşünmeyle alakadardır. Bu bakımdan yapısökümün en önemli modern hayalet kuramını öneriyor olabilir. Komünizmin kendisi demokrasi gibidir: “Her zaman hayali olmuştur ve böyle kalacaktır: Her zaman, henüz gelmemiştir” (Derrida 1994, 99).

İlave Okuma

“Gotik” bakış açısından edebiyattaki iki yardımcı ve geniş kapsamlı kaynak için David Punter’in *The Literature of Terror*’ün 2. baskısı (1996) ve Fred Botting’in *Gothic* (1997) adlı çalışmalarına bakabilirsiniz. Terry Castle (1995), “Spectral Politics: Apparition Belief and the Romantic Imagination”da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda hayalet kavramı hakkında başarılı bir bölümü kaleme almıştır. Lacan’ın *Hamlet* üzerine yazdığı ve zorluğuyla şöhretli denemesinin kolay anlaşılır ve faydalı yorumlaması için Bruce Fink’in (1996) çalışmasını inceleyebilirsiniz. Daha genel olarak, Lacan’ın edebi çalışmalarının daha başarılı, anlaşılır ve ulaşması kolay açıklamaları için Linda Ruth Williams’a (1995) başvurabilirsiniz. Edebiyatın daha kompleks bir Lacancı kaynağını Shoshana Felman (1987) ve Jacqueline Rose’un (1996) muhteşem çalışmalarında bulabilirsiniz. Nicolas Abraham’ın “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology” ve “The Phantom of Hamlet or The Sixth Act, preceded by The Intermission of ‘Truth’ ” başlıklı çalışmaları, *The Shell and the Kernel*’de (1994) derlenmiştir. Abraham’ın hayaletler hakkındaki çalışmalarının zor

fakat düşünmeye zorlayıcı geniş bir ayrıntısı için Esther Rashkin'in *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*'ine (1992) bakabilirsiniz. *Hamlet* ve Karl Marx'ın yazılarına odaklanan, hayalsellik ve siyaset üzerine son derece dolu, zorlu ve günümüzde bir klasik hâline gelmiş açıklamaları Jacques Derrida'nın *Spectres of Marx*'ında [*Marx'ın Hayaletleri*, 1994] bulabilirsiniz. Psikanaliz, teknoloji ve telekomünikasyon arasındaki bağlantıları Derrida'nın iddialı ama bir o kadar da etkileyici *Archive Fever* (1995a) ve telefonun kültürel ve felsefi öneminin tarihini Avital Ronell'in *The Telephone Book* (1989) adlı çalışmalarında inceleyebilirsiniz. Peter Nicholls'ın makalesi "The Belated Postmodern: History, Phantoms and Toni Morrison" (1996), bu bölümde anlattığımız hayalet kavramlarının çoğu üzerinden *Beloved*'in ustaca hazırlanmış ve ilham verici okumasını sunar. Amerikan hayaletleri (Salem cadı mahkemelerinden modern film ve siyasete değin) hakkında daha fazla bilgiyi Weinstock'un derlediği *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*'da (2004); hayaletler ve Viktorya dönemi edebiyatını Julian Wolfrey'in *Victorian Hauntings*'inde (2002); hayaletler ve modernizmi Jean-Michel Rabaté'in *The Ghosts of Modernity*'sinde (1996) ve Helen Sword'un *Ghostwriting Modernism* (2002) adlı çalışmalarında; yapısöküm, psikanaliz ve tarih ışığında hayaletlerle ilgili zengin bir deneme seçkisini Buse ve Stott'ın (1999) çalışmasında bulabilirsiniz.

19

Sinema Filmi

Filmler edebiyat hakkında bize ne anlatır? Son birkaç on yıl içinde sinema, üniversitedeki edebiyat derslerine giderek daha fazla dahil olurken, profesörler de roman, şiir ve oyunların yanı sıra filmler üzerinde de fikir belirtmeye başladılar. Film izleyip onun hakkında konuşurken edebiyat hakkında ne öğrenebiliriz? Peki ya edebiyat okurken sinema filmleri hakkında ne öğrenebiliriz? Hepimiz “kitap uyarlaması filmler”, hatta “film uyarlaması kitaplar” konuşmalarına ve film versiyonunun “özgün” kitap versiyonuna sadık olup olmadığı, filmin kitap kadar iyi olup olmadığı ya da tam tersi bir karşılaştırmanın tartışmasına aşınayız (tabii sıkıntıdan patlamadıysak). Bu tür konuşmalardan uzak durmak istiyoruz: Kısaca açıklamak gerekirse, “kitap uyarlaması film” bir

kitap değil, filmidir. Farklı bir sözlüğe ve farklı eleştirel bakış açılara ihtiyaç duyarız. Buna rağmen filmin ayrılmaz biçimde edebiyat çalışmasıyla bağlantısı vardır. Film hakkında düşünmek edebiyat hakkında düşünmenin yaratıcı yollarını sağlar, edebiyat hakkında düşünmek de film hakkında düşünmenin. Biriyle ilgili çalışma diğeriyle ilgili çalışmayı etkiler, teşvik eder ve kışkırtır, yine de edebiyatın özgüllüğünün ortadan kaldırılabilceğini ya da kaldırılması gerektiğini söylemek istemeyiz. Bu bölümdeki amacımız her şeyden önce film hakkında düşünerek edebiyatın doğasını keşfetmek ve açıklığa kavuşturmaktır.

Wordsworth'ün on dokuzuncu yüzyıla ait muhteşem otobiyografi epiği *The Prelude*'ün [*Prelüd*] yorumlanmasıyla ilgili bir DVD ya da YouTube klibi ne yazık ki yok (YouTube'da Wordsworth veya şiirleri hakkında bazı son derece farklı bilgiler, "Wordsworthiana", yer alıyor). Sinema filmleri hakkında konuşurken bu şiire odaklanmak istiyoruz. Şairin 1850 yılındaki vefatından sonra ilk kez yayımlanan *The Prelude*, 1798 ve 1839 yılları arasında yazılmış ve düzenlenmiştir. Başka bir deyişle, Wordsworth bu şiiri ilk film (1895 yılında Lumi ere kardeşlerin gösterdiği)  ekilmeden neredeyse yüz yıl önce yazmaya başlamıştır. *The Prelude* ne filme çevrilmiştir ne de Wordsworth' n film yapımcılığı teknolojilerine meraklı olduğunu beklemek mantıklıdır. "Sinema" kelimesinin "hareket" anlamındaki Yunanca *kinema*'dan türemesi ve panorama, "eidophusikon" ve "diorama" gibi sinemanın öncüllerinin Wordsworth yaşarken icat edilip popülerlik kazanmasının dışında, bu fikir son derece saçma gelebilir. Elbette önce şunu açıklığa kavuşturalım, hiçbir şey bu kadar basit değil. Bilhassa, *The Prelude*' n "resim kütüphanesi" serisinin, şairin kendi zihnindeki sinema filminden alınan anların, velhasıl hayatının sinemasının  vresinde oluşturulduğunu ya da düzenlendiğini belirtmek isteriz. Wordsworth' n şiiri çoğunlukla İngiltere'deki ilk muhteşem otobiyografi anlatısı; 13 kitaba ve yaklaşık dokuz bin kafiyesiz şiir dizisine yayılmasıyla "bir şairin zihni büyüklüğünün" (burada odaklanacağımız 1805 yılı uyarlamasında) anlatımı olarak kabul edilir. *The Prelude*'  anlamak ve takdir etmek için gereken en önemli  ge, Wordsworth' n çocukluk anılarının yaşamının son yılları üzerindeki etkisiyle ilgili olan "zaman lekeleri"dir.

The Prelude' n 11. Kitap'ındaki kilit anlarından birinde Wordsworth, anlatısının hareketini keser, çalışmalarını yorumlar:

Hayatımızda zaman lekeleri vardır,
Belirgin bir üstünlükle yenileyici güç barındırırlar,
Yanlış bir fikir ya da kavgacı bir düşüncenin
Ya da ölümcül bir ağırlığın altında bunalmışken,
Önemsiz işlerimiz ve günlük ilişkilerimiz
Sırasında, beyinlerimiz oradan beslenirler
Ve görünmez bir şekilde iyileştirilirler;
Mutluluğu pekiştiren bir erdem...
En derin bilgileri veren geçitlerinde bekler.
Böyle anlar serpilmiştir her yere,
İlk çocukluğumuzdan itibaren.

(Prelüd 1805, 11. Kitap: 257-78)

[Çeviri: Nazmi Ağıl]

Çocukluğumuzun ilk yıllarında kazanılanlar başta olmak üzere, her zaman bizimle yaşayan ve zihinlerimizi yenileme, “besleme” ve “görünmez bir şekilde iyileştirme” kapasitesine sahip belli anılar vardır. “Böyle anlar serpilmiştir her yere / İlk çocukluğumuzdan itibaren”: Wordsworth otobiyografisini ve aslında yaşamını görsel terimlerle sunarken, bu “zaman noktalarını” bir nevi sinema filmi montajıymış gibi hissettirir. “Zaman lekeleri” yoğun olarak görsel ve kesinlikle hareketlidir. Dikkat çekici ve etkileyici, kendi sessizliklerinde hareketlidirler.

“Zaman lekeleri” en azından üç açıdan sinema filmleriyle ilişkilendirilebilir. Bir zaman lekesi devingendir, hareket meselesidir, kayan bir sahnedir. İkincisi, zihnin ve duyguların hareketini veya dalgalanmasını gerektirir. (Hatırlayabileceğimiz üzere Türkçede duygu anlamına gelen “emotion” kelimesi, ayağa kaldırmak, hareket başlatmak demek olan Latince *movēre* fiilinden gelir.) Son olarak yalnız ya da yalnızca anakronistik olmayan şekilde, zaman lekesinin görünürde kapalı ya da çerçeveli niteliği (o bir “lekedir”) açısından ve daha genel olarak zamanın kendisinin doğası ile deneyimi hakkında düşünmemizi sağlaması bakımından filme ya da film klibine benzediğini söyleyebiliriz.

Belki de hepsinden öte, Wordsworth’ün “zaman lekeleri”, Gilles Deleuze’ün “zaman imgesi” kavramı (Deleuze 1989) açısından modern sinemayı önceden canlandırır. Birkaç sayfa sonra bu fikri çok daha geniş ayrıntılarla açıklığa kavuşturmaya çalışacağız.

Wordsworth, *Lyrical Ballads*’ın [Lirik Baladlar, 1800] Önsözü’nde, herkesçe bilindiği üzere şiir sanatının “sükûnette anımsanan duy-

gudan kaynaklandığını” (Wordsworth 1984, 611) ifade ederken, hareket edenlerin aynı andaki dinginliği ve yenilenmesi ya da yeniden toplanmasının da buna dahil olduğunu iddia eder. Keza “zaman lekeleri” deyişi de mekân *gibi* çelişkili bir olguyu, mekânda zamanın tuhaf sabitlenişini hissettirir. “Zaman lekesinin” “zamanı” nedir diye sorabiliriz. Bunun üzerine düşünmeye başlamadan önce Wordsworth’ün şiirsel dilin saf güvenilirmezliğinden nasıl yararlandığını dikkate almalıyız. Bir dakika önce alıntı yaptığımız kısa “zaman lekeleri” paragrafının yazılması ve düzenlenmesi yıllar sürmüştür. Zaman lekeleriyle ilgili en eskisi olan 1799 yorumunda, “meyvesini veren bir erdeme”, kısa bir süre sonra “canlandırıcı erdeme” ve üçüncü yorumda da “mutluluğu pekiştiren bir erdeme” sahip olduğu söylenir (bkz. *Prelüd*, 428, n.2). Görünürdeki tüm dinginlikleri ya da sükûnetlerine rağmen, bu “zaman lekeleri” hareketlidir; sabit olmayan, değişen, hareket eden bir dilde resmedilmiştir. Bu “zaman lekelerinden” birine; Wordsworth’ün genç bir adam olarak kuzgunun yumurtalarını çalma tecrübesini hatırladığı paragrafa yakından bakalım:

Bitmedi, bahar gelip ısıtınca ekili vadiyi,
Anne kuşun yüksek yerlere inşa ettiği,
Yuvasına varırdık biz yağmacılar;
Amacımız alçakça ve utanç verici olsa da
Sonuç öyle olmazdı. Ah! Kuzgun yuvasının üstünde
Asılı duruyorken, ot yumaklarına
Ve kaygan kayalardaki bir iki parmak
Kalınlığında çatlaklara tutunup,
Ha düştü ha düşecek ve neredeyse (öyle gelirdi bana)
Sert rüzgârın itmesiyle yapışmışken çıplak kayaya,
Ah, işte o vakit, dehşet verici uçurumda
Yapayalnız asılıyken, ne garip bir dille
Uğuldardı kulaklarımda hoyrat rüzgâr! Gök
Sanki tanıdık gök değildi –ve nasıl akardı bulutlar!
Topraktan geldik ya, ölümsüz ruh,
Müziğin içindeki uyum gibi büyür...

(*Prelüd* 1805, 1. Kitap: 333-52)

[Çeviri: Nazmi Ağıl]

Bu “zamanın lekesi”, görünüşe göre “ve nasıl akardı bulutlar!” sözleriyle sona erer. Karakteristik olarak Wordsworth’ün şiir sanatı ile birleşen, göze çarpan ama çoğu zaman da anlaşılmaz aralık-

lara dikkatleri çekmek için onun peşi sıra giden kelimeleri alıntılıdık. Bu zaman lekesinin hareketli resmini sonuçlandırdıktan sonra yeni bir mısra-paragraf başlar, bu sefer oldukça farklı bir tonda ve mekânda: “Topraktan geldik ya, ölümsüz ruh / Müziğin içindeki uyum gibi büyür” Genç Wordsworth kelimenin tam anlamıyla asılıyken; kayanın üzerindeki ufacık çatlaklara tutunmuş hâlde bırakılmış ve büyük olasılıkla rüzgâr sayesinde yerinde duruyordu. Bu anın olağanüstü düzenlenmesi, en heyecanlı yerinde kesilen bu film bize Paul de Man’ın Wordsworth’ün “saf dili” (de Man 1984, 92) tanımının uygun bir örneğini sunar. Kuzgunların yumurtalarını çalma anılarına erişmemizin ve aslında *Wordsworth*’ün erişmesinin dilde ve dil vasıtasıyla olması bakımından “saf dil”, yalnızca dil demektir. Fakat “saf dilde”, uçurum gibi yüksek bir yer ve baş döndürücü bir şekilde baş aşağı olma duygusunu da duyabiliriz. Hemen arkasından “ve nasıl akardı bulutlar!” cümlesinin geldiği sayfadaki boşluk, bu tür bir uçurumu ifade eder.

Wordsworth noktayı durdurmayı seçer, kendisini (şairin genç bir hırsız olarak portresi) tehlikeli bir tepede bırakır, “Asılı duruyorken, ot yumaklarına / Ve kaygan kayalardaki bir iki parmak / Kalınlığında çatlaklara tutunup.” “Kuzgun yuvasının üstünde”: Hangi yöne gidiyor? Bakış açısı nedir? Bu son soruda esasında üç soru saklıdır, her biri film çalışmalarıyla olduğu kadar edebiyat çalışmalarıyla da ilgilidir: (1) Edebi manada bakış açısı nedir? Bu hangi konumdan veya açıdan görünür? (2) Anlatı bakış açısı nedir? Bunu kim görüyor ve kim tasvir ediyor, hangi perspektif ya da perspektiflerden? (3) Geçici perspektif nedir? Geçmişin, bugünün ve geleceğin meseleleri buraya nasıl dahil olmuş? Zamanın hangi konumunda bu “zaman lekesi” izlenebilir? Edebiyat anlatısı ve film anlatısı arasındaki en önemli farklardan biri, ilkinde okura her zaman belirli bir anlatıcının ya da karakterin düşüncelerinde ve duygularında neler olup bittiği bilgisi verilmesidir. Edebiyat anlatısında karakterin zihninde ve bedeninde olup bitenlerle ilgili “içeriden bilgi” alırsınız. Bu bilhassa, her şeyi bildiği söylenen anlatıcı ya da belki de daha doğru bir tanım olarak telepatik anlatıcı hikâyeyi anlattığında geçerlidir. Ancak daha genel olarak “gizli” içeride olma durumunun kurgusal ifşası edebiyatın tam da kalbindedir ve yazarın, anlatıcının ya da karakterinin zihnini okuma yetisine sahip olma fikri biraz garip ve büyüldür. Bu içeride

olma durumu esasında filme yabancıdır: “Kameranın gözü” görülmeye mahkûmdur. Filmin “içeriden bilgi” sağlayabilmesinin tek yolu edebiyattan strateji ya da teknik ödünç almaktan geçer (“anlatan” dış ses başta olmak üzere).

Being John Malkovich [John Malkovich Olmak, yönetmen Spike Jonze, 1999] bu sınırları ironik bir tarzda kabul eden ve ön plana alan zekâ dolu, yer yer de eğlendirici bir filmidir. Film, insanların “gerçek hayattan” bir oyuncunun kafasına girmesini ve “John Malkovich olma” şansını elde etmesini sağlayan bir “portalın” keşfini ve sömürülmesini anlatır. Filmin en unutulmaz sahnelerinden birinde Malkovich portala girmekte ısrar eder ve kendisini (deyim yerindeyse) rüya gibi bir restoran/gece kulübünde diğer John Malkovichlerin tam ortasında bulur. John Malkovich, bir çift John Malkovich’in yemek yediği masada duran restoran menüsüne baktığında menüde “Malkovich” adlı yemeklerden başka bir şey olmadığını görür. Nereye baksa John Malkovich’in kopyaları ile karşılaşır, hepsi de tekrar tekrar sadece “Malkovich”, “Malkovich”, “Malkovich” kelimesini (ya da şarkısını) söyler. Adından da anlaşılacağı üzere bu sinematik aynalı salonda herkes aynıdır ve içeride olma durumu komik biçimde yokmuş gibi verilir.

Wordsworth’ün kuzgunların yumurtalarını çalma anısını hikâye tarzında anlatışı, şairin iç dünyasını bilhassa samimi bir açıdan görmemizi sağlar. Spike Jonze’un filmi istemsiz “Malkovich, Malkovich, Malkovich” tekrarının çılgın narsist duygusunu aynı anda hem alaya alıp hem de överken, Wordsworth’ün şiiri Keats’in “ben-cil yüceltme” (Keats 1958, 1:387) olarak tanımladığı durumun son derece farklı bir tecrübesini sunar. William Hazlitt’in sözleriyle Wordsworth, “yalnızca kendisinden ve evrenden başka bir şey görmez (...) Kendini yüceltmesi bazı açılardan çılgınlıktır” (Hazlitt 1930-34, 5:163). Wordsworth’ün bu şekilde algılanması Hugo Münsterberg’in 1916 tarihli *The Photoplay: A Psychological Study* kitabında yaptığı sinemanın etkisi tanımına biraz korkutucu bir şekilde karşılık gelir: “Muazzam dış dünya ağırlığını kaybetti, mekândan, zamandan ve nedensellik ilkesinden kurtuldu ve öz bilincimizin şekillerine büründü” (Münsterberg 1916, 220, akt. Armstrong 1998, 240). Wordsworth’ün kuzgun yumurtalarını çalma anlatısını son derece ben-merkezli bulmaya meyilli olabiliriz: Otobiyografi olarak bilinen bu “kendini anlatma” janrından

başka ne bekleyebilirsiniz ki? Fakat şiirin aynı zamanda kendisine duyduğu bu saplantının çok daha ötesine geçtiğini söyleyebiliriz. “Yağmacının” edebi “bakış açısının” tuhaf ve kafa karıştıran muğlaklığının (semanın altında ya da üstünde, baş aşağı ya da yukarı dönük?) yanı sıra, sahnenin geçici ayrışmaları da söz konusudur mesela. Bu “zaman lekesi” hem “o zamanda” (I.346) yani geçmiştedir hem de saf dilin halen yazılan veya okunan tuhaf “şu anındadır” Bilinmeyen ve hesaplanamayanın üstü kapalı hissini gerektiren bir sinema filmidir aynı zamanda. Öngörülemeyen bir oluş mantığını da barındırır: “Zamanın lekelerinin” “görünmez biçimde” işlediği ve gelecekte işlemeye devam edeceği anlatılır bize. Sahne içten içe kayar gider, yakın geçmiş zamandan (“asılı duruyorken” [I.341]) geçmiş zamana (“asılıyken”). Şimdiki “Ben”, anımsayan, konuşan ya da yazan “Ben”; yabancı bir askıya alma (“asılı” anlamındaki) görüntüsüne, “tuhaf ifade” ile uçup giden ve yabancı semaya yenilen “Ben” hâline yerini bırakır: “Yapayalnız asılıyken, ne garip bir dille / Uğuldardı kulaklarımda hoyrat rüzgâr! Gök / Sanki tanıdık gök değildi —ve nasıl akardı bulutlar!”

Alfred Hitchcock’un *Vertigo* [Ölüm Korkusu, 1958] adlı filmi de bir “asılı kalma” gerilimi şaheseridir. Filmin açılış sahnesinde ana karakter dedektif Scottie (James Stewart) San Francisco’da bir damın parçalanmış yağmur oluklarına sımsıkı tutunup aşağı sarkarken; ona yardım etmeye çalışan polis memurunun yere düşüp öldüğünü görürüz. “Vertigo and the Problem of Knowledge in Feminist Film Theory”nin yazarı Susan White şu yorumu yapar: “Scottie’nin kurtarıldığını ne görürüz ne de duyarız, bu bakımdan film boyunca uçuşumun kenarında asılı kalır” (White 1991, 911). *Prelüd*’de de benzer bir durum söz konusudur: Kuzgunun yumurtalarını çalmaya çalışan çocuk bir bakıma epik şiir boyunca asılı kalır. Bu sebeple Ölüm Korkusu’ndaki bu sahnenin Wordsworthçe olduğunu söyleyebiliriz. Bir taraftan geçmişe, film öncesi dönemin edebi çalışmalarına, filmin oluşturduğu eleştirel fikirlere ve perspektiflere yansıtılmamak (kelime sinematik olduğu kadar psikanalitiktir) zordur. Diğer taraftan ise bugünkü düşünce tarzımızın altında önemli ölçüde on dokuzuncu yüzyılda iyice yerleşmiş olduğunu görmek dikkat çekicidir.

Sinema doğduğu zamanlarda Wordsworth halen hayatta olsaydı, bu onu hem büyüler hem de dehşete düşürürdü. Fakat sinema-

tik izlerin imalarıyla beraber *Prelüd*, Wordsworth'ün aslında o kadar da şaşırmayacağını gösterir. Wordsworth'ün şiiri, “Duyularımızın en zorbası olan / Beden gözünün aşırı güçlenip içimde / Aklımı mutlak kontrolüne aldığı bir zaman” (11. Kitap: 170-3) olarak tanımladığı gözmerkezciliğin gücünü iletir. Yirmi birinci yüzyıl “görsel kültürünün” (TV, video, sinema, DVD, bilgisayar oyunları, diğerleri) yarı-hipnotik çekiminin aslında Wordsworth'ün zamanında var olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin şair eski anılardan bahsederken “Hâlâ yeni biçimlerin kombinasyonlarını arıyordum, / Yeni haz, daha geniş bir göz imparatorluğu” (11.Kitap: 191-2) sözlerini paylaşır. 7. Kitap'ta geçen Londra'daki muhteşem hayat anlatısında panoramalar ve “gerçeğin mutlak mevcudiyetini / taklit eden o şekiller” (Book 7: 248-9) gibi yeni çıkmış görsel zevklerin ahlaki onaydan yoksun olduğunu anlatırken; şehrin ve sakinlerinin şaire has tasviri ise bir dizi hareketli resim dolayımıyla elde edilir. Böylece Londra'yı “Renklerin, ışıklar ve biçimlerin hızlı dansı; / Kulakları sağır edici gürültü; gelenler ve gidenler” (7. Kitap: 156-8) olarak çağrıştırır. Şiirlerindeki en unutulmaz karşılaşmalardan birinde Wordsworth, “manzaranın içinde” kör bir dilenciye fark eder veya tekinsiz biçimde onun kendisini fark ettiğini hisseder (7. Kitap: 610). Bu “manzaranın” merkezindeki bu “görünüm” sinema filmi gibi, bir nevi Wordsworth'ün zihnindeki devasa bir değirmen gibi yeniden yaratılır ve içselleştirilir: “Haşmetli sular gibi başımı döndürdü bu görünüm (...) / Sanki bir başka dünyadan sürgünmüş gibi baktım” (II.616-23).

Prelüd'deki bir başka “zaman lekesinde” Wordsworth, beş yaşındayken James isimli uşak (veya rehber) ile gezintiye çıktığını ama ondan ayrılıp yapayalnız kaldığını, ardından kendisini “Eski zamanlarda eli ayağı zincirli / Bir katili astıkları” yerde bulduğunu hatırlar (11. Kitap: 288-9). Yakındaki çayırılıkta çentiklerle “taze ve görünür hâlde” kazınmış tüyler ürpertici bir duvar yazısına denk geldiğini “(...) bilinmez bir el tarafından katilin ismi / Kazınmıştı (...)” sözleriyle aktarır (1.293). Derhal bu “zaman lekesini” terk eder, “tırmanıp çorak araziye” (II.301-2) “tepeler arasındaki çıplak bir havuza ve zirvede bir işarete” yaklaşır (I.303). Daha yakından bakınca, başının üstünde bir testi taşıyan ve esen yele karşı güçlkle yürüyen bir kız görür. Aniden, bu görüntü onu duraksatır:

İşin aslı, sıradan bir
Görüntüydü bu, fakat insanın bilmediği renklere
Ve kelimelere ihtiyaç duyuyorum
Resmetmek için, kayıp rehberimi
Arayıp dört yana bakınırken, çorak araziye ve
Çıplak havuzu, ıssız yükseltinin
Doruğundaki işareti, giysileri sert rüzgârda
Uçuşan kızı saran düş kısırlığımı.
(11. Kitap: 307-15)

[Çeviri: Nazmi Ağıl]

Sanki değişmeyen bir durum söz konusuymuş ya da hayali kasvetin manzara resmiymiş gibi (aslında görmenin görüşü, hayali olanın hayali) Wordsworth, renklerle ve bilinmeyen (henüz icat edilmemiş, belki de hiçbir zaman icat edilmeyecek) kelimelerle resmetmek hakkında yazar ve bu, incelediğimiz önceki paragrafta olduğu gibi (“ve nasıl akardı bulutlar!”) açık bir şekilde sinema filmi meselesidir (“giysileri sert rüzgârda / Uçuşan kızı...”).

Wordsworth’ün “zaman lekeleri” renklerde ya da kelimelerde henüz yakalanmamış hareket duygusuyla ilgilidir. Bu bağlamda Wordsworth’ün çalışmalarında, resim sanatı bir tür sessiz şiir ve şiir sanatı da konuşan resim olarak görüldüğünden bu iki sanatın “kardeş sanatlar” olarak kabul edildiği klasik *ut pictura poesis* geleneğine tekil bir aldatmaca sağlar. Hugh Blair *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1759-83) adlı çalışmasında “hakiki bir şair (nesne ya da doğal manzarayı), gözlerimizle gördüğümüzü hayal etmemizi sağlar; fark yaratan özellikleri yakalar; ona hayatın ve gerçeğin renklerini verir; onu öyle güzel ortaya çıkarır ki bir ressam bile bu şairi taklit edebilir” (Blair 1842, 549) sözleriyle bu geleneği hatırlatır. Wordsworth’ün ilgisi ise daha ziyade imkânsız kelime-resim anlayışına ve *ekphrasis* (hayali olanın sözel temsili) imkânsızlığı anlayışına yöneliktir. Ne resmedebildiği ne de tasvir edebildiği; henüz gerçekleşmemiş ya da gerçekleşmesi mümkün olmayan bir hayalin etkisinde kalmıştır. Böylece Wordsworth’ün zaman lekelerinin, çocuğun “Henüz fark edilmemiş (gerçekleşmemiş) dünyalarda dolaşıp durduğunu” yazan “Intimations” gazelinde uyandırılan “hareket” duygusu ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Hareketli resimler, halen süreç içinde olan ve henüz gerçekleştirilmemiş hayaller, duyguları hareketlendiren, rahatsız eden, canlandıran, uyandıran görüntülerdir veya onlar hakkındadır.

Son olarak, Wordsworth'ün "zaman lekelerinin" hareketli resimlerini keşfetme çabamızı filozof Gilles Deleuze'ün (1925-95) bu eserle ilgili yaptığı kısa açıklamanın aydınlatacağını umuyoruz. Deleuze son birkaç on yılda sinemanın en provokatif açıklamasını yapmış olabilir. Kitapları *Cinema 1: The Movement-Image* (Deleuze 1986) ve *Cinema 2: The Time-Image* (Deleuze 1989) karmaşık ve zorlayıcıdır; özellikle de sinemanın düşünme, yazma ve felsefenin asıl doğasını değiştirdiği / başkalaştırdığı argümanı bakımından. Henri Bergson'ın çalışmasının ayrıntılarına inen Deleuze, evrenin "kendi içinde sinemaya, metasinemaya dönüştüğünü" ileri sürer (Deleuze 1986, 59) ve sinema ile birlikte "görmeyi" *gördüğümüzü* söyler. Artık "bakış açısı" meselesi ve *başkasının* (karakterin ya da yönetmenin) bakış açısı meselesi değildir. Kameranin gözü "Ben" değildir. Claire Colebrook bu durumu şöyle yorumlar: "Sinemanın makine benzeri hareketini bu denli önemli kılan, kameranın kavramları zorla dayatmadan 'görebilmesi' ya da 'algılayabilmesidir.' Kamera sabit bir noktadan görüntüleri ayarlamak yerine hareketler boyunca ilerler" (Colebrook 2002, 32). Deleuze'ün "zaman imgesi" açıklaması ile ilgili olarak; sinemanın bize zaman düşüncesi veya deneyimi sunma biçimi, geçmiş-bugün-geleceğin birbirini takip etme sorunuyla ilişkisini kesmiştir. Zaman imgesi bir şeye *ait* imge değildir; mesela görmenin ve duymanın ayrıştırıcılığı gibi "yanlış sürekliliğin ve mantıksız kesintilerin" etkisiyle meydana gelir (Deleuze 1989, xi). Bu tür bir ayrıştırıcılık, Hitchcock'un *Vertigo* filminin ta en başından itibaren; Scottie'nin damdan sarkan görüntüsünde vertigonun ilk kez anlaşıldığı an bize eşlik eden Bernard Herrmann'ın hazırladığı çılgınca melodramatik, "mantıksız" soundtrack, Kim Novak'ın gözlerindeki spiral şekiller ve görmenin görüşü karşımıza çıktığında gün gibi ortadadır. *Vertigo*'nun açılışı Deleuze'e göre "görselin ve sesin ayrılışını" barındıran sinematik bir imgenin çözünmesini sergiler (Deleuze 1989, 256). Bu baş döndürücü "ayrılışın" bir benzerini, her ne kadar bir şiir olsa da, *Prelüd*'deki "kaygan tepeden" genç kişiliği sarkarken Wordsworth'ün tanıdık olmayan gökyüzünü, bulutların akıp gitmesini ve "hoyrat rüzgârın garip bir dildeki uğuldamasını" yan yana koymasında okuyabiliriz.

Deleuze'ün çalışması yeni düşünme, yazma ve var olma türleriyle yakından ilgilidir. Edebi metinler üzerine yazdıklarının yanı

sıra sinema hakkında yazdığı kitapları bize şu soruyla meydan okur: Sinemadan *sonra* ya da sinemadan öğrendiğimiz ve zihnimizde yer edenlerle beraber edebiyat hakkında nasıl düşünmeli, okumalı ve yazmalıyız? Doğrusunu söylemek gerekirse, hangi yeni tür edebiyat yazıları düşünebiliriz? Ölümünden bir ve ilk sesli filmlerin çekilmesinden neredeyse 20 yıl önce, 1908 yılında aşağıdaki yorumu yapan Leo Tolstoy'un bu tür soruları öngörmüş olduğunu söyleyebiliriz:

(...) (sinema) hayatımızda –yazarların hayatında– bir devrim yaratacak (...) Müphem ekrana ve soğuk makineye uyum sağlamak zorunda kalacağız. Yeni bir yazım şekli gerekecek (...) Sahnenin bu hızlı değişimi, duygunun ve tecrübenin bu harmanı –bu da elbette alışageldiğimiz ağır, çok uzun süren yazım türünden çok daha iyidir. Hayata daha yakındır. Hayatta da değişimler ve geçişler gözlerimizin önünden büyük bir hızla geçer ve ruhun duyguları kasırğa gibidir. Sinema; hareketin gizemini sezdi. Bu da onun kendi büyüklüğü. (Tolstoy, akt. Murphet ve Rainford 2003, 1)

Colin MacCabe, yakın zamanda yazdığı “On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature” adlı denemesinde “Sinemaya gönderme yapmadan herhangi bir yirminci yüzyıl yazarıyla ilgili ciddi bir bilgi vermek imkânsız” der (MacCabe 2003, 16). Bu yalnızca John Dos Passos, Gabriel García Márquez ya da Salman Rüşdi gibi sinematik özbilince sahip yazarlar değil aynı zamanda Virginia Woolf, James Joyce ve T.S. Eliot gibi yazarlar için de geçerlidir. “The Brain Is the Screen” [Beyin Ekrandır, 1986] adlı bir röportajında Deleuze genel olarak sanat eserleri hakkında bazı aydınlatıcı görüşlerini paylaşırken sinemadan yararlanır. Edebi çalışmaların doğasının, sinema filmlerinin geleceğinin ve “yeni duyguların” zorlayıcı tasavvurunu sunar:

Bir sanat eseri her zaman yeni yer ve zamanların oluşturulmasını gerektirir (tamamen belirlenmiş yer ve zamanda, bir hikâyeyi yeniden anlatma meselesi değildir; aksine gerçek karakterler hâline gelmesi gereken ritim, ışık ve uzay-zamanlarıdır). Bir eser, yanıt vermek yerine bizi ilgilendiren sorun ve sorulara sebep olmalıdır. Bir sanat eseri yeni sözdizimidir, kelime hazinesinden daha önemli olan ve dildeki yabancı dili kazıyıp ortaya çıkaran sözdizimidir. Sinemada söz dizimi imgelerin bağlanımı ve yeniden bağlanımı anlamına gelir fakat aynı zamanda ses ve görsel imge arasındaki bağlantı anlamına da gelir. Bir kişi kültürün tanımını yapmak

zorunda kalsaydı, kültürün, sanat eserlerinin ticari ürünlere kıyasla daha somut, hareketli ve komik olduğunu algılamak olduğunu (algılamaya dayandığını) söyleyebilirdi. Yaratıcı eserlerde duygu çoğalması, duygu özgürlüğü ve hatta yeni duyguların türetilmesi vardır. Bu da yaratıcı eserleri ticaretin prefabrik duygularından ayırır. (Deleuze 2000, 370)

Sinema sorularına bulaşmadan modernist ve postmodern edebiyatı okumak imkânsız ise, o hâlde sinemanın olası kıldığı düşünme biçimleri olmadan Wordsworth'ü okumamız bundan böyle mümkün değildir. Aynı zamanda sinemada duyguların, özgürleşmenin, keşif yapmanın yeni yollarını bize sağlayan da Wordsworth'ün şiir sanatının gizemli ve kalıcı gücü ile bilhassa “zaman lekeleridir”

İlave Okuma

Murphet ve Rainford'un derlediği *Literature and Visual Technologies: Writing After Cinema* (2003) nispeten yeni bir karşılaştırmalı alan olan; edebiyat aracılığıyla film ve film aracılığıyla edebiyat okuma hakkında yazılmış makalelerin değerli bir derlemesi niteliğindedir. Özellikle sinema ve Modernist edebiyat ile ilgili yakın zamanda gerçekleştirilmiş iki kıymetli çalışma ise Laura Marcus'a ait *The Tenth Muse: Writing About Cinema in the Modernist Period* (2007) ve David Trotter'in *Cinema and Modernism*'idir (2007). Bu bölüm gibi edebiyat hakkında sinemanın tarihi ve ön tarihi bağlamında düşünmeyle alakalı iki farklı eleştirel çalışma için Bill Readings'in “Milton at the Movies” (Readings ve Schaber 1993) ve Grahame Smith'in *Dickens and the Dream of Cinema*'sına (2003) bakabilirsiniz. Gilles Deleuze imzalı *Cinema 2: The Time-Image* (1989) ilk kez karşılaşıldığında kesinlikle zor gelse de büyüleyici ve geniş kapsamlı bir çalışmadır. Claire Colebrook'un yazdığı giriş özelliğindeki *Gilles Deleuze* (2002) isimli kitap, bu anlaması zor ama önemli düşünür hakkında anlaşılır ve çok değerli bir rehberdir. Daha ziyade Deleuze ve edebiyatına odaklanan makalelerin yeni seçkisi için Philip Rosen'in *Change Mummified* (2001), Mary Ann Doane'nin *The Emergence of Cinematic Time* (2002) ve Laura Mulvey'in *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* [Saniyede 24 Kare Ölüm: Durağanlık ve Hareketli Görüntü, 2006] adlı çalışmalarına bakabilirsiniz. Göz ve görüşün gücü hakkında okumak isterseniz Martin Jay'ın muazzam çalışması *The Denigration of Vision in Twentieth-Century*

French Thought'a (1993) ve daha genel olarak metinsellik ile ilgili *Vision and Textuality*'de (der. Melville ve Readings, 1995) derlenen çok sayıda makaleye bakın (tabiri caizse). Hissetme, etkilenme ve duygulanma üzerine yeni bir çalışma olarak Eve Kosofsky Sedgwick imzalı *Touching Feeling*'i (2003) öneririz. Sözlerin ve imgelerin etkileşimine duyulan ilginin epeydir devam eden edebiyat-eleştiri geleneği Mitchell'in "Iconology" (1986) ve "Picture Theory" (1994), Krieger'in "Ekphrasis" (1992) ve Heffernan'ın "Museum of Words" (1993) çalışmalarında açıklanmıştır. Zengin bir Romantizm ve görsellik anlatımı Sophie Thomas'ın aynı isimli kitabında (*Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, 2008) mevcuttur.

20

Cinsel Farklılık

John bana gülüyor tabii, fakat insan evlilikte böyle şeyler bekliyor. John aşırı derecede pratik biri. İnanca hiç tahammülü yok, batıl itikatlardan ödü kopar, görülmeyen, hissedilmeyen ve ölçülüp biçilmeyen şeylerden her söz edilişinde alay eder. John doktordur; *belki* (bunu yüksek sesle söyleyemem tabii ama şu anda önümde yalnız cansız bir kâğıt parçası var ve beni çok rahatlatıyor) *belki* bu nedenle daha hızlı iyileşemiyorum. Hasta olduğuma inanmıyor da! (9-10)

[Çeviri: Aksu Bora]

Charlotte Perkins Gilman'ın kısa hikâyesi *The Yellow Wallpaper* [*Sarı Duvar Kâğıdı*, 1892], cinsel farklılıkla ilgili çok sayıda önemli konu barındırır. Özellikle, kadın ve erkek arasındaki farkların

geleneksel varsayımlarını dramatize eder. “Tabii” ifadesi ilk cümlelerin satirik ve ironik olduğunu işaret edebilir fakat çıkarım baki-
dir: Kadın kocasının emri altındadır ve ciddiye alınması beklenemez bile. Bu paragrafta kadın ve erkek arasındaki farklar
esasinda cinsiyet klişelerinin belirli türlerini tanıma meselesidir. Böyle klişeler önemli ölçüde kavramsal karşıtlığa dayanır: Erkek
kadına karşı. Diğer ikili karşıtlıklar gibi burada da hiyerarşi söz
konusudur. Erkek tarafı olan John “pratik”, aktif, baskın, duygula-
rından muaf biridir. Anlatıcı olan kadının ise pratik olmadığı,
pasif, itaatkâr, duygusal olduğu görülür. Erkeğin hareket, sıfat ve
karakter özelliklerine ısrarla yapılan vurgu (John şunu yapar, John
şöyledir-böyledir) ve kadın ile ilgili benzer bilgilerin *yokluğu*, erkek
ve kadın arasındaki karşıtlığın altını çizer. Başka bir deyişle, Gilman
erkeğin baskınlığı ve kadının itaatkârlığını barındıran bir tür hi-
yerarşiyi açığa çıkarır. Kadının edebiyatta temsili ve Elaine
Showalter’ın aynı isimli kitapta da belirttiği “A Literature of Their
Own” [Kendilerine Ait Bir Edebiyat] fikri bakımından *Sarı Duvar
Kâğıdı* bir modern klasik hâline gelmiştir.

Gilman’ın kitabı, yaz mevsimini geçirmek için bebekleriyle
birlikte kaldıkları büyük tarihi konakta, kocasının ısrarları üzerine
iğrenç sarı duvar kâğıtlı bir odada hastalığı nedeniyle kapalı kalan
bir kadının hikâyesini, birinci tekil şahıs ağzından aktaran bir
anlatıdır. Kadın odada *başka* bir kadının bulunduğu; duvar
kâğıdının arkasında ya da içinde bir kadın olduğuna inanmaya
başladığı o korkunç süreci anlatır. Bu metin, (anlatıcı) kadının
duvar kâğıdının arkasında duran ama daha sonra oradan dışarı
çıkan kadın *hâline geldiği* delice bir dönüşüm ile son bulur. Koca-
sı odaya girdiğinde karısının duvarlar arasında süründüğünü görür:
“Bu adam niye böyle bayıldı? Bayıldı ve duvarın kenarına, yolumun
üzerine düştü, her seferinde üzerinden geçeyim diye!” (36)

Sarı Duvar Kâğıdı; Sandra Gilbert ve Susan Gubar’ın “tavan
arasındaki deli kadın” (Gilbert ve Gubar 1979) olarak bahsettikle-
ri durumun son derece çarpıcı bir örneğini sunar. Bu hikâye özel-
likle kendi kocası ama daha genel olarak ataerkil şiddet neticesinde
bir kadının nasıl bastırıldığının, duvarlar arasına hapsedildiğinin
ve sonunda deliye döndürüldüğünün dramatik, aynı zamanda da
etkileyici, ironik bir açıklamasıdır. Bu nedenle de kendi yaşamı
boyunca Birleşik Devletler’de kadın hareketine yaptığı katkılar ve

özellikle *Women and Economics* [*Kadın ve Ekonomi*, 1898] adlı kurmaca olmayan çalışması ile tanınan bir yazar tarafından yazılmış olması hiç tesadüf değildir. Kitap ataerkil toplum ve değerler hakkında güçlü bir hiciv olarak okunabilir. Bu eser kadına karşı şiddetin kelimesi kelimesine mutlaka fiziksel olması gerekmediğini ama her şeyi kuşattığını kuvvetle vurgular. Mesela anlatıcı şu cümleyi sarf ettiğinde baskının yumuşak yüzüyle karşı karşıya olduğumuzu anlarız: “(John) sevgi dolu ve çok dikkatli, beni özel talimatlar vermeden hiçbir işe karıştırmıyor” (12). Ya da şunu dediğinde: “Hastalığım hakkında John’la konuşmak çok zor çünkü çok bilgili ve beni çok seviyor” (23). Bu cümlelerden de çıkaracağımız üzere metin, kadının kendi mahpusluğu ve bastırılmış hâlinin danışıklı döğüşüyle ilgilidir; patriyarki sorununun sadece erkek davranışı değil aynı zamanda ve daha önemli olarak kadın davranışı ile de alakalı olduğu durumları inceler.

Edebi metinlerin her biri cinsiyet farklılıklarını yansıtmaya biçimleri ve cinsiyet rolü klişelerini destekleme ya da sorgulama raddeleri çerçevesinde incelenebilir. Örneğin Thomas Wyatt’ın on sekizinci yüzyılın başlarında yazdığı “Whoso List to Hunt” adlı soneti ele alalım:

Her kim avlanmayı dilerse, biliyorum maral nerede,
Bana gelince, eyvah, artık dilemem yok.
Öyle yordu ki beni bu nafile emek
Aralarında gerideyim bu av eğlencesinde.
Ama yine de, geyik koşarken önümde
Elimde değil bitkin düşüncelerimi ondan uzaklaştırmak
Bitap düşerken. Geçtim ağın içinde rüzgârı tutsak
Etme sevdasından ben de
Onu avlamayı kim isterse, bundan vazgeçsin,
Tıpkı benim gibi, tüm zamanı olur beyhude.
İşte kazınmıştı gözlerimin önünde
Etrafında yazıyordu incecik boynunun
Bana dokunma, ben Sezar’a aidim,
Evcil görünsem de gözüne, yabaniyim.

Wyatt’ın sonesi kadın ve erkeği sayısız cinsiyet klişesi kalıbında resmeder. Erkek avcıdır, kadın ise av. Erkek öznedir, etkindir, sürekli “çalışır”; öte yandan kadın ise nesnedir ve hatta insan olarak değil, “maral” yani dişi geyik olarak resmedilir. Wyatt’ın şiiri ayrı-

ca bu cinsiyet klişelerini kendi hitap yapısıyla bütünleştirir. Bu bakımdan şiir erkeklere (avlanmayı isteyenlere veya “dileyenlere”) hitap eder, kadınlara değil: Böylece okurun erkek olduğu yorumunun ya da varsayımının klasik bir örneğini sunar. Gilman’ın kısa hikâyesi ile Wyatt’ın sonesi kesinlikle birbirinden ayrı metin türleridir, tamamıyla farklı dönemlerde ve neredeyse hayal edilmeyecek derecede heterojen kültürler içerisinde (on sekizinci yüzyıl başlarında İngiltere ve on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Birleşik Devletler) yazılmışlardır. Fakat önemli paralellikler de gösterirler. Her ikisi de bizi kendilerine has yollardan cinsiyet sorunu ve özellikle cinsiyet klişelerinin gücü üzerine eleştirel bir derin düşünme sürecine davet eder. Her iki metinde de bu tür klişelerle karşılaşırız (ben bir kadını, öyleyse itaat etmeli, pasif, isterik, nesne vs olmalıyım) fakat aynı zamanda bizi cinsiyet karşıtlığını sorgulamaya teşvik ederler.

O hâlde, bir açıdan özcülük ile ilgili olarak edebi metinlerin değerli ve belki de kaçınılmaz bir yorumu vardır: Cinsel farklılığın esasında tek bir şekli vardır ve bu, erkek ile dişi, oğlan ile kız, erkek ile kadın arasındaki farktır. Buradaki özcülük kavramı aslında anatomik veya biyolojik farklılığa dayanır: Erkeğin penisi vardır, kadının penisi yoktur ya da kadın vulva, göğüs ve çocuk doğurma yeterliğine sahiptir ama erkekte bunların hiçbiri yoktur. Farklı cinsiyet klişelerini bir bakıma bu özcülük üzerine ekleyebiliriz: Erkek güçlü, aktif, mantıklıdır, dişi ise zayıf, pasif, mantıksızdır ve bu sıfatlar uzar gider. Batı kültürünün tarihine hâkim olan bu tasvirin mantığı dahilinde, penise sahip olmak o kadar önemlidir ki onun *sembolik öneminden*, başka bir deyişle *fallustan* bahsetmek uygun düşmüştür. Metinler ya da metinlerin belirli yönleri yalnızca ataerkillik bakımından değil ayrıca fallus merkezli ya da fallus mantığı merkeziliği bakımından da tasvir edilebilir. Ataerkillik, erkeğin varsayılan üstünlüğünü onaylamayı içerir. Gilman’ın metninde mesela John ailenin reisidir (ataerkidir), kararları o alır ve ev halkını yönetir. Öte yandan fallus merkezli kavram, fallusun iktidar, otorite, varoluş ve sahip olma hakkı ile özdeşleştirildiği daha zeki, daha sembolik ve belki de daha asli durumları içerir. Fallus mantığı merkeziliğinin “simgesi”; doğruluk, akıl, mantık, uygunluk, anlam gibi kavramların fallus merkezli olduğu iddiasına (Jacques Derrida, Hélène Cixous ve Luce

Irigaray gibi kuramcıların öne sürdüğü) işaret eder. Jonathan Culler bunu şöyle özetler:

Metaforun metonimiye tercih edilmesi, yazarın anlayışı ve meşru anlam-ları gayrimeşru anlamlardan ayırma kaygısı dahil olmak üzere çok sayıda eleştiriyi, babaya ait tarafın desteklenme çabasının bir parçası olarak görmek olasıdır. Fallus mantığı merkeziliği; ataerkil otoriteye, anlamın birliğine ve kökenin kesinliğine ilgi duyulmasını sağlar (Culler 1983, 61).

Fransız kuramcı Irigaray, dilin erkeklikle ilişkisini bir şekilde kesme ihtimali hakkında, bu bağlam çerçevesinde yorum-la bulunur:

Kadına özgü bir dil; kelimelerin ve isimlerin benzersiz ve uygun anlamı-nı bozabilir: Yine de bu, tüm söylemleri düzenler. Uygun anlamın hâlâ korunabilmesi için bir yerlerde mutlaka bütünlük olmalıdır. Fakat kadı-na ait dil herhangi bir bütünlüğe (geri) döndürülmediği takdirde tasvir edilemez veya tanımlanamaz. (Irigaray 1977, 65)

Fallus merkezliliğin ve fallus mantığı merkezliliğinin bu kısa ve öz açıklamalarından da net olarak anlaşılacağı üzere, edebi metinleri cinsel farklılık açısından okumak; metinde bulunacak cinsiyet karşıtlıklarını ve hiyerarşilerini öylece ayırt etmekten çok daha karmaşık ve zorlayıcı olabilir. Feminist eleştiri ortaya çıktığı için bunları ayırt etmek çok önemlidir. Belki de özcü bir konumdan başlamaya kaçınılmaz biçimde meyilli oluşumuz bizi edebi metin-leri okurken yönlendirir. Ancak cinsiyetin edebiyatta temsilinin en önemli noktası sadece belirli bir metnin cinsiyetçi ya da fallus merkezli, hatta feminist olarak gösterilebilmesi değildir. Daha zi-yade edebi metinlerin cinsiyet hakkındaki özcü fikirlerimizin çoğunun doğruluğunu sorgulamasıdır.

Başka bir ifadeyle, *kendi içinde* feminist, maskülist ya da cinsi-yetçi edebi eser diye bir şey olmadığını söylememiz mümkün olabilir: Bu, tamamıyla nasıl okunduğuna bağlıdır. Bunun açık bir örneği D.H. Lawrence'ın çalışmasıdır. Kate Millett'in *Sexual Politics* (1969) adlı kitabı, Lawrence'ın (ve diğer erkek yazarların) "fallik bilinci" (238) ve kadının itibarsızlaştırılması çerçevesindeki çalış-masına, duyarlılık ve tutkuyla karşı çıkması bakımından ezberbo-zan bir eserdir. (Ancak) Millett'in yorumları hâlâ güçlü olsa da aynı zamanda önemli hususlarda indirgeyicidir; özellikle de ele aldığı

romanın yazar-merkezli betimlemelerinde. Millett, edebi eleştirinin hedefinin tabiri caizse erkek yazarı (Millett'a göre Lawrence'ın yazdığı herhangi bir metinde erkek sesinin, erkek varlığının ve erkek fikirlerinin tartışmasız biçimde net olduğu figür) eleştirmek olduğuna inanır. Daha yakın dönemde eleştirmenler, arkalarında belli belirsiz görülen yazar-figür düşüncesi yerine Lawrence'ın yazılarındaki gerilimlere ve çelişkilere odaklanmaya eğilimli olmuşlardır. Leo Bersani (1978) ve Jonathan Dollimore'un (1991) aralarında olduğu eleştirmenler bu nedenle Lawrence'ın metninin pek çok açıdan *kendilerine karşı* olduğu ve cinsiyet hakkında sahip olabileceğimiz (veya Lawrence'ın sahip olması muhtemel) rahatsız edici sayısız varsayımı sunduğu fikrinin altını çizmişlerdir. Örneğin Dollimore "(Lawrence'ın metnindeki) çoğu konunun, *olağan çıplaklığıyla heteroseksist* ama aynı zamanda *umutsuzca homoerotik* olan sözlerle ve kadının konumundan yaratıldığı" gerçeğine odaklanır (Dollimore 1991, 275).

Gilman ve Wyatt'ın metinlerine bir kez daha bakarak bu hususlar üzerinde düşünebiliriz. Daha önce de anlattığımızı yinelersek, *Sarı Duvar Kâğıdı* en azından bir açıdan, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Birleşik Devletler'de yaşayan, orta sınıfa mensup beyaz bir kadının yaşadığı zulüm ve baskı açısından edebi bir vaka incelemesi olarak kabul edilebilir. Kitap, ataerkilliğin delirtici klostrofobisinden kurtulmak için dinamik bir feminist talep olarak okunabilir. Ancak metin aynı zamanda güçlü bir şekilde iki anlamlıdır. Mesela yalnızca anlatı ve sonucu bakımından kendimize şunu sormalıyız: Kadının tek olası kurtuluşu delirmekse; deliliği ne kadar onaylanabilir? Delirme aşamasına gelmiş kadınlar adına konuşmak mümkün müdür? Gilman'ın metnindeki anlatıcı kişinin de ifade ettiği üzere, ataerkillikten kaçışın tek yolu deliliğin kucağına düşmek veya sürünmekse; bunun yine de kaçış olduğu söylenebilir mi? *Sarı Duvar Kâğıdı* da örnek olarak Henry Miller'ın *Sexus*'u (1949) kadar ataerkilliğin ağına takılmamış mıdır? Bu tür sorularla Gilman'ın metnini ataerkillik paralelinde kadının konumu hakkında yalnızca olumsuz bir mesaja indirgeyerek *tasfiye etmek* istenmemiştir. Bunlar daha ziyade metnin de yönelttiğini söylediği sorulardır: *Sarı Duvar Kâğıdı*'nı eleştirel gözle okumak, onun belirsizliğiyle ve özcü cinsiyet kavramlarının ironik ve karmaşık yeniden biçimlendirilmesiyle ilgilenmek demektir.

Bu bağlamda, 1970'lerin ortasından itibaren feminist eleştirinin en provokatif bazı örneklerinin yapısöküm yaklaşımı ile yakından bağlantılı olması şaşırtıcı değildir. Yapısöküm, her bir özcülük türü bakımından bozma ve dönüştürme stratejisi olarak tanımlanabilir. Mesela buradaki “özcülük” kavramı; herkesin değiştirilemez bir şekilde erkek ya da kadın olduğu, gerçeğin kaçınılmaz bir şekilde mecaziden farklı olduğu, konuşmanın esasında yazmadan ayrıldığı varsayımlarını kapsar. Yapısöküm özellikle, özcülüğün etkin olmasını sağlayan bu kavramsal karşıtlıkların bir araya gelmesine engel olunmasını içerir. Başlangıçta bu güçlü ve zayıf, aktif ve pasif, mantıklı ve mantıksız, pratik ve pratik olmayan, mevcudiyet ve yokluk gibi bağlantılı eşleşmenin yanı sıra erkek ve kadın, erkek-silik ve kadınsılık, baba ve anne, fallik ve (örneğin) klitoris hiyerarşisinin tersine çevrilmesi anlamına gelir. Fakat yapısöküm, felsefi karşıtlıkların hiçbir zaman “birlikte huzur içinde bir arada olamadığını” fark etmekle ilgilidir: Derrida'nın söze döktüğü üzere bu, her zaman “şiddetli hiyerarşi” meselesidir (Derrida 1981, 41). Yapısöküm sadece hiyerarşilerin tersine çevrilmesini ya da alt üst edilmesini değil, etkin oldukları temelin dönüşümünü de gerektirir. Bunu da, bu bölüme başlarken verdiğimiz *Sarı Duvar Kâğıdı*'ndaki paragrafla ilgili olarak ele alabiliriz. Anlatıcı şunları söyler: “John aşırı derecede pratik biri. İnanca hiç tahammülü yok, batıl itikatlardan ödü kopar, görülmeyen, hissedilmeyen ve ölçülüp biçilmeyen şeylerden her söz edilişinde alay eder” (9). Burada karşımıza çıkan, doktor kocanın sahip olduğu fakat anlatıcının kesin olarak yoksun olduğu pratiklik ve mantıklılık özelliklerinin açık sözlülükle ifade edilmesidir. Fakat bambaşka bir açıdan bu paragrafın pratik olan ve olmayan, akılcı olan ve olmayan hakkında konuşmayı varsaydığımız temeli sarstığı, hatta dönüştürdüğü söylenebilir. Ne de olsa, George Eliot'un meşhur romanı *Daniel Deronda*'nın (1876) etkileyici şekilde sorduğu gibi: “Aynı zamanda hem batıl itikatlı hem de akılcı olmanın imkânsız bir çelişki olduğuna kim inanır?” (48) Aslında Gilman'ın metninin burada üstü kapalı olarak söylediği, akılcılığın bir çeşit batıl inanç olarak yorumlanabileceğidir. John'un yaptığı gibi “alay etmek” ise mübalağa ve savunuculuğu gösterir. “Batıl itikatlardan ödünün kopması” belki de batıl itikatlılığın bir emaresidir. Sözün kısası, Gilman'ın metninde aklın dayanaklarının (burada ya da başka bir yerde)

rahatsız ediciliği vardır: Bu, çelişmezlik mantığının sorgulanması ve altüst edilmesiyle özellikle ilişkili oluşu nedeniyle yapısökümcüdür. Batılı felsefenin kurucu savını, yani Aristoteles'in "bir şey aynı anda hem var hem de yok olamaz" (Aristoteles 1941, 737) önermesini bozmakla ilgilidir. Paul de Man'ın söylediği üzere bu "çelişki yasası", "tüm ilkelerin en kesin olanıdır" (de Man 1979, 120). Yapısökümcü feminizm bu kurucu savı sorgular. Bilinçaltının hiçbir çelişki tanımadığını söyleyen Freudvari görüşe benzer daha ziyade: Örneğin aynı anda hem anneniz olan hem de anneniz olmayıp başka biri olan bileşik bir figürü hayal edebilirsiniz. O hâlde yapısöküm üslubunda feminizm, özdeşliğin ve özdeş olmama hâlinin kurulduğu temeli sarsabilir. *Sarı Duvar Kâğıdı*'nın yapısökümcü bir okuması, anlatıcının hem deli hem de deli olmadığı bir mantığı ayrıntılarıyla inceleyebilir. Anlatıcı duvar kâğıdının arkasındaki kadındır; aynı zamanda değildir de. Anlatıcı kendisidir ama kendisi de değildir.

Feminizm 1960'lı yılların sonundan bugüne kadar edebi ve kültürel çalışmaları kökten uca değiştirdi. Fakat Judith Butler'ın son zamanlardaki eleştirel çalışmasının da gösterdiği üzere feminizmin politik gücü, kendisini "özdeşlik politikaları" (kendini belirli, genellikle de dışlanmış ve bastırılmış bir grupla özdeşleştirmeye dayanan politikalar) olarak gösterdiği sürece sınırlı kalacaktır. "Özdeşlik politikalarının" özcülüğünde ya da (Butler'ın terimleriyle) *temelciliğinde* ortaya çıkan sorun, "temsil etmeyi ve özgürleştirmeyi" umut ettiği "nesneleri" "varsayması, düzeltmesi ve engellemesidir" (Butler 1990, 148). Kendilerini "özdeşlik politikaları" aracılığıyla güçlendiren nesneler, bu politikalara itaat ederek bir bakıma kendilerini güçsüz kılar. İşte bu nedenden ötürü bu bölüme "Cinsiyet ve özdeşlik" yerine "Cinsel farklılık" adını verdik. "Cinsel farklılık" teriminin, o hâlde, özdeşliğin bizzat kendisinin en verimli ve eleştirel biçimde çatlak, kem, kendisiyle kavgalı olarak görülen özdeşlik fikrini akıllara getirdiği söylenebilir. Derrida "özdeşlik asla verilmez, alınmaz ya da elde edilmez" der: Özdeşlik varsayımı daima "özdeşlik düzensizliğine" ihanet eder (Derrida 1998, 28, 14). "Cinsel farklılık" sadece *aradaki* farklılığa değil, *içerideki* farklılığa da işaret eder. Bu bağlamda belki de herhangi bir karşıt cinsel farklılık (tekil) yerine cinsel farklılıklar (çoğul) açısından düşünmeye çalışmalıyız. Julia Kristeva'nın yoğun

tartışmalara yol açan deyişle bizler “keñdimize yabancıyız” (Kris-teva, 1991). *Sarı Duvar Kâğıdı*’nın *içerideki* farklılık kavramını kabul ettiği ya da kinayeli olarak yorumladığı görülebilir. Başka bir deyişle, bir bakıma tekinsiz biçimde iki kişilik olan, hâlihazırda bir başkasının içinde yaşayan ve bu durumda duvar kâğıdının arka-sında duran kadının temsilinde özdeşlik fikrini yıkar. Bu nedenle metin bizi şu soruyu sormaya iter: Kendi içinde iki kişilik varsa, bir kadın (veya bir erkek) nedir?

Özdeşliğin bu şekilde bozulması ya da yıkılması, *yazım* düzleminde daha fazla gösterilmiştir. *Sarı Duvar Kâğıdı*’nın anlatıcısı kendisini yazar olarak tanıtır. Bölümün başında alıntı yaptığımız paragrafta bunu görebiliriz: “Bunu yüksek sesle söyleyemem tabii ama şu anda önümde yalnız cansız bir kâğıt parçası var ve beni çok rahatlatıyor.” Anlatıcı öz, “yaratıcı gücünü ve hikâye uydurma alışkanlığını” kanıtlar (15). Bunu aklımızdan çıkarmayarak şu hipotezi ortaya atabiliriz: Her nerede yazım varsa; cinsel ya da cinsiyet özdeşliği tartışmalı, sorgulanabilir, dönüşüme açık hâle gelir. Bu hipotezi Thomas Wyatt’ın “Whose list to hunt” eseriyle bağlantılı olarak da ele alabiliriz. Hitap ettiği kişilerin erkek olduğunu varsayarak, şiirin bariz biçimde kadın ve erkek arasındaki farkı sınıflandırdığını ve ayırdığını söylemiştik. En azından ilk bakışta bu şiire verilecek geleneksel tepkiyi özcü ve muhalif düşünce yönlendirir: Erkek kadına karşı, av avcıya karşı vb. Elbette başlangıçta Wyatt’ın şiiri küçük bir aristokratik erkek grubu arasında özel olarak yayılabilirdi. Marguerite Waller’in bu şiiri yorumlarken vurguladığı üzere, aslında yirminci yüzyılda dahi eleştirel eğilim “erkek, heteroseksüel ve siyasal açıdan ayrıcalıklı olmayan her okurun konumunu” reddetmeye doğru olmuştur (Waller 1987, 6). Aynı zamanda bu şiir hakkında düşünmenin ve diğer tüm edebi eserler gibi farklı özcü fikirlerden ve varsayımlardan şüphelenmesini değerlendirmenin başka yolları da vardır. Mesela kadın okurun örtük atlanması aracılığıyla şu sorunun sorulmasını sağlar: Bir kadın bu şiiri nasıl okumalıdır? Kadınların hitap edilen kişi olarak bariz *eksikliği*; kadın okurun kesinlikle şiirin istediği fakat sahip olamadığı nesne olduğu ve bu tuhaf eksikliğin ağın içinde rüzgârı tutsak etmeye çalışma imgesinde saklı söz sanatında tasvir edildiği düşüncesinin bir göstergesi olarak yorumlamak mümkün müdür? Rüzgâr, yani kadın, ağdan daha az güçlü ya da çok güçlü

müdür? Daha önce bahsettiğimiz ataerkil ağ, sınırlı da olsa rüzgâr mıdır?

Bu soruları bir nebze zor bir şekilde sokalım: Yazım kime aittir? Yazımın (ve dolayısıyla genel olarak edebiyatın) cinsel ya da cinsiyet özdeşliğinin sorgulanan ve olası dönüşüm mekanı olma düşüncesi, bir bütün olarak Wyatt'ın sonesini ve özellikle son çift mısrasını kapsar:

“*Bana dokunma*, ben Sezar’a aidim,
Evcil görünsem de gözüne, yabaniyim.”

Bu sözler kime ait? Kime hitap ediyorlar? “İşte kazınmıştı gözlerimin önünde” gibi bir ifade kadın ile erkek, erkek ile erkek (anlatıcı ve Sezar), dokunulabilir ile dokunulmaz, yabani ile evcil, hitap eden ile hitap edilen arasındaki çelişkili ayrımları betimler.

Edebi metinler, özcü ya da özdeşlik odaklı okumaları hem cesaretlendirir *hem de* aşar. Cinsel özdeşliğin doğasının esasında sorgulanabilir olduğunu söylemek suretiyle; özellikle rahatsız edici ve aynı anda neşelendirici bir alan sunarlar ve bu alanda Foucault’nun on dokuzuncu yüzyılda yaşamış Fransız hermafrodit Herculine Barbin’in anıları bağlamında sorduğu soru üzerine düşünebiliriz: “Gerçek bir cinsiyete gerçekten ihtiyacımız var mı?” (Foucault 1980b, 3).

İlave Okuma

Joseph Bristow’un *Sexuality* (1997) isimli çalışması cinsel arzuların modern kuramlarının ve bu kuramların özdeşlik ile farklılık meselelerini nasıl çerçevelediklerinin son derece anlaşılır ve yararlı bir açıklamasını sunar; aynı konuda Claire Colebrook’un *Gender* (2004), Glover ve Kaplan’ın ise *Genders* (2000) adlı kitaplarına da bakabilirsiniz. Özellikle edebiyat, cinsellik ve modernizm üzerine kaynak arıyorsanız Joseph Allen Boone imzalı *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*’i (1998) inceleyebilirsiniz. Modern feminist eleştiri ve kuramının ulaşılabilir ve anlaşılır anlatımı ise Toril Moi’ye ait *Sexual/Textual Politics* (1985) ve Rita Felski’nin *Literature After Feminism*’inde (2003) mevcuttur. Daha zorlayıcı ve radikal görüşlere Judith Butler’ın *Gender Trouble [Cinsiyet Belası]*, 1990] ve *Bodies that Matter* (1993) ve Anne-Emmanu-

elle Berger'ın "Sexing Differences" (2005) çalışmalarında ulaşabilirsiniz. *Speaking of Gender* (der. Showalter, 1989), cinsiyet üzerine yazılan makalelerin faydalı bir seçkisidir, Warhol ve Herndl'in derlediği *Feminisms* (1997) ise feminist edebiyat eleştirisi ve kuramının farklı yönlerine bakan yetmişten fazla klasiğin ve daha yakın zamanda yazılan makalelerin kapsamlı bir derlemesidir. Cinsiyet üzerine içeriden yeniden düşünmeye yönelik bir diğer faydalı derleme ise *Sexual Sameness*'tir (Bristow 1992b). Bu bağlamda Jonathan Dollimore'un çok geniş kapsamlı ve kışkırtıcı çalışması *Sexual Dissidence*'a (1991) da bakmanızı öneririz. Son olarak, Denise Riley'nin *Am I That Name?* (1988) isimli romanı "kadının" tarihsel hikâyesinin önemli bir örneğidir.

21

Tanrı

John Lennon gökyüzü kadar beyaz piyanosunu çalarak “God” [“Tanrı”, 1970] adlı şarkıyı söylemeye başlar: “Tanrı acılarımızı ölçebileceğimiz bir kavramdır”. Tanrı ne çeşit bir kavramdır? Bu bölümde bu soruyu ve edebiyatla olan ilişkisini keşfetmek istiyoruz. Bunu yaparak sadece edebiyatın ne kadar yaygın bir şekilde dini temalarla dolu olduğunu değil, aynı zamanda edebiyat hakkında düşünme, okuma ve yazma şeklimizin de benzer biçimde dini –özellikle Yahudi-Hıristiyan– fikirlerle çevrelendiğini vurgulamaya çalışıyoruz. Tanrı kavramı, bir başka deyişle, edebi eleştirinin uygulaması kadar edebiyatın doğasıyla da ilgilidir. Üç kısa örnek verelim. İngiliz şiir sanatı tarihinin en ünlü ateisti Percy Bysshe Shelley, “Şiir, hayatın sonsuz gerçekliğinde, hayatın imge-

sinin ta kendisidir” görüşünü ileri sürerken (Shelley 1977, 485), “sonsuz gerçeklik” ifadesinde, dindarlaşır. Matthew Arnold, *Poems*’in (1853) önsözünde Shakespeare’in adı ile ilgili “şiirsel isimlerin belki de en büyüğü; hürmet göstermeden asla bahsedilemeyecek bir isim” yazar (Arnold 1965, 599): “Hürmet” kelimesi ile Arnold dindarlaşır. Son olarak, “Tradition and Individual Talent” [“Gelenek ve Bireysel Yeti”, 1919] adlı deneme yazısında T.S. Eliot, “Bir sanatçının gelişiminin devamlı özveride bulunmak, devamlı kişiliğini tüketmek” olduğunu açıklar (Eliot 1975, 40): “Özveri”den bahsederek Eliot da dindarlaşır.

“Tanrı” meselesine ve edebi çalışmalara, dini söyleme yakın bir jestle, altı bildiriye paylaşılarak yaklaşmak istiyoruz. Netlik kazana-
cağını umduğumuz gibi bu bildiriler taşlar üzerine kazınmamıştır. Sistemik prensipler veya kurallar listesi de oluşturmazlar. Bildiri-
leri retorik biçimlerde yazsak da, en azından Tanrı’ya saygımızdan
şunu açığa kavuşturmak isteriz ki bir şey beyan etmek için hiçbir
yetkimiz bulunmamaktadır. Kitabın diğer bölümlerinde de olduğu
gibi amacımız soruları ve daha fazla tartışmayı teşvik etmektir;
onları tamamen ortadan kaldırmak değil.

İlk Bildiri: Tanrı Antropomorfizmdir

Diğer bölümlerde de (mesela 5. Bölüm) sözünü ettiğimiz üzere antropomorfizm; insan *olmayan* bir şeye insan (Yunanca *anthropos*) biçimi veya şekli (Yunanca *morphe*) atfedildiğinde kullanılan retorik bir terimdir. Konuyu biraz daha açmamız gerekirse, Nietzsche, Freud ve diğerlerinin savunduğu gibi Tanrı, insan egosunun onu çevreleyen evrene yansımasıdır. Bu egonun veya bariz biçimde büyük olan “ben”in neredeyse her daim erkek olduğunu öğrenmek hiç şaşırtıcı olmayacaktır. Freud bu bağlamda, Tanrı’nın (burada temel olarak Yahudi-Hristiyan Tanrı) abartılı bir baba figürü olduğunu öne sürer. Tanrı’nın babanın bir ikamesi olduğunu ya da daha doğrusu (...) göklere çıkarılan bir baba (...) çocuklukta görülen ve deneyimlenen babanın bir kopyası olduğunu söyler (Freud 1985c, 399). Tanrı zaman zaman sinirlenen (Eski Ahit), bazen de seven (Yeni Ahit) bir otorite figürüdür, büyük bir ata, Büyük bir Babadır. Birisi bir an için Tanrı’nın “kadın” olduğu fikrini aklına getirirse; geleneksel Hristiyanlık yapısının tümüyle sallandığını hemen fark edebilir. “Tanrı Ana, erkek sürücüleri yaratırken sade-

ce şaka yapıyordu” yazılı bir araba çıkartmasının hissettirdiği eğlenceli ürpertinin arkasındaki neden de şüphesiz budur. Tanrı bu değildir o hâlde: Tanrı “erkek”tir veya insanların tüylerini diken diken etmek isterseniz “kadın”dır. Her koşulda, Tanrı antropomorfizm olmadan anlaşılamaz.

İkinci Bildiri: Tanrı Öldü

Bu önerme Nietzsche’nin felsefesiyle sıklıkla bağlantılıdır ama on dokuzuncu yüzyılda Avrupa’nın İncil (özellikle Almanca) alimliği ile (özellikle İngiliz ve Alman) fosil keşifler kültürü ve akabinde evrim teorisinde yaşanan gelişmeler üzerindeki etkisi bağlamında daha genel olarak anlaşılabılır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru, İncil’in birçoğu tarihsel gerçeklik ve doğruluk açısından artık güvenilemeyecek olan taraflı yazılar derlemesi olduğu, en azından önemli sayıda aydın Avrupalı için netleşmiştir. Fosil çalışmaları, İncil’in ileri sürdüğü gibi dünyanın yalnızca birkaç bin yıllık olduğunu varsaymayı imkânsız hâle getirmiştir. Charles Darwin’in ünlü *On the Origin of Species* [*Türlerin Kökeni Üzerine*, 1859] kitabı insanoğlunun nasıl ortaya çıktığı konusunda deneysel ve tarihi olarak daha ikna edici bir açıklama sunarken aynı zamanda Tanrı’yı denklemden çıkarmıştır. Hangi türde yazdıkları fark etmeksizin şairler ve romancılar, J. Hillis Miller’in (aynı isimli kitabında) “Tanrı’nın ortadan kayboluşu” olarak adlandırdığı durumu hesaba katmak zorunda kalmışlardır. Bu, Matthew Arnold’ın geri çekilen “inanç denizini” tarif ederken “Dover Beach”te (1851 civarında yazıldı) uyandırdığı ortadan kayboluş hissidir:

İnanç Denizi

Bir zamanlar coşarken dünyanın tüm kıyılarını
Sarmalamıştı parlak, süslü bir kuşak gibi.
Fakat şimdi işittiğim yalnızca
Melankoliyle usul usul çekilen okyanusun uğultusu,
Gece rüzgârının esintisine
Çekilirken, ancak çakıl taşları kaldı yeryüzünün
Kasvetli engin yalnızlığında.

En azından bu hikâyeye göre Avrupa kültürü giderek daha seküler bir hâl almıştır.

Elbette yaşananlar bundan kaçınılmaz bir şekilde daha karmaşık. Mesela, “Tanrı öldü” bildirisini kabul etmek bile, antropomorfik terimlerle düşünmek ve “O”nun hiç var olmamasındansa bir zamanlar hayatta olduğunu ima etmektir. Tanrı’nın ölümü kavramı, yazarın ölümü kavramı ile ilgili zorluklarla benzer bir şekilde ilerler. (ilk sayfalarındaki 3.Bölüm’e bakın). Virginia Woolf’un, bir başka bağlamda da olsa, dediği gibi: “Bir hayaleti öldürmek, bir hakikati öldürmekten katbekat zordur” (Woolf 1942, 151).

Üçüncü Bildiri: Tanrı’nın Bir Antropomorfizm veya Ölü Olduğu Fikrini Kabul Etmek, Ondan Tamamen Kurtulmak Anlamına Gelmez

Roland Barthes’ın açıkça ifade ettiği gibi, Tanrı fikri genel olarak hakikat, varoluş, aydınlanma ve anlam fikirleriyle kaçınılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Bu doğrultuda da anlam, hakikat ve benzeri şeylerin söz konusu olduğu edebi metin tartışmalarına girmekle yükümlüdür. Barthes yazar kavramıyla Tanrı kavramının birbirlerine bağımlı olduğunu düşünür. Artık teolojik olamayacak bir edebiyat kuramı ve uygulamasını ısrarla destekleyerek şöyle söyler:

Yazım alanına yayılmak gerekir, nüfuz etmek değil; durmaksızın yazmak ise onu buharlaştırmak için durmadan anlam önerip sistematik bir anlam muafiyeti oluşturur. Edebiyat (şu andan itibaren *yazım* demek daha iyi olur), metne (ve metin olarak dünyaya) bir “sır”, nihai bir anlam vermemi tam olarak bu şekilde reddederek; anlamı düzeltmeyi reddetmek, nihayetinde Tanrı’yı ve onun varsayımları akıl, bilim ve hukuku reddetmek demek olduğundan gerçek anlamıyla devrimci olan ve anti-teolojik denilebilecek bir eylemi açığa çıkarır. (Barthes 1977a, 147)

“Tanrı” ve “anlam” arasındaki yakın bağlantı, Aziz Yahya’ya göre İncil’in açılış cümlesinde çok açıktır: “Başlangıçta Söz vardı ve Söz Tanrı’yla birlikteydi ve Söz Tanrı’ydı” (John, 1:1). Burada “Söz” kelimesinin Yunancası, “söz”ün yanı sıra “algı” veya “anlam” demek olan “logos”tur. Jacques Derrida’nın logo-merkezciliği olarak adlandırdığı kavramını; bir başka deyişle temel ve sabit anlamın ve Derrida’nın (örneğin Tanrı gibi) aşkın gösterilen varlık kavramı tarafından dolaylı ya da dolaysız olarak yönetilen bütün bir (Batılı düşünce, kültür ve felsefe) sistemini bu bağlamda değerlendirmeliyiz.

Edebi metinler açısından daha belirgin bir şekilde ortaya koymak gerekirse, belki de bir şiir veya roman okuma arzumuzun altında yatan nedenin, o eserin “anlamını” bilmek olduğunu söyleyebiliriz. Metnin ne “anlama geldiğini” bilmenin, örneğin, yazarın (yazar burada Tanrı’nın bir ikamesi hâline gelmiştir) onu yazarak ne anlatmak istediğini bilmek ile eş anlamlı olduğu sıklıkla düşünülmüştür. Elbette okuma ve eleştirinin önemli bir kısmı tamamen bu tür bir “teolojik” faaliyet ile ilgilidir. Öte yandan Barthes, bu eylemin tekil, sabit ve otoriter bir merkezi gerektirmesi bakımından *teolojik* olduğunu görmemize yardım eder.

Barthes’ın açıklaması (edebiyat veya *yazımı*, “gerçekten devrimsel” olanla bağdaştırması yönünden mesela) çekicidir ancak belirli açılardan da sorunludur. Edebiyatla devrim, anarşi, ihlal ve özgürleşme kavramları arasında bağlantı kurmakta şüphesiz haklı olsa dahi, kendi anlatım biçimi reddettiğini veya geri çevirdiğini öne sürdüğü neyse onunla belli bir noktaya kadar suç ortaklığı içindedir. Nasıl ki bir ateistin bir çeşit deist düşünme tarzına inkâr hareketiyle uyum sağladığı söylenebilirse (örneğin, evrenin nihai bilgisini farz etmeden Tanrı’nın var olmadığını söyleyemezsiniz), “anti-teolojik eylem”, karşı koyulan “teolojik” anlayışa kaçınılmaz bir şekilde derinden bağlıdır. Benzer şekilde Barthes’ın “gerçekten” kelimesini (“gerçekten devrimsel”) kullanmasının “akıl, bilim ve hukuk” kavramlarını inkâr ettiğini ve geri çevirdiğini ileri sürdüğü tam o anda, onları geri getirdiği söylenebilir. Bu, Barthes’ın gözlemlerinin genel değerinin ve öneminin dikkate alınmayabileceği anlamına gelmemelidir. Tam tersine, anti-teolojik bir şekilde düşünmenin, kişinin hayal ettiğinden çok daha zor olduğundan bahsedilmektedir. Bu bağlamda Nietzsche’nin “dilbilgisine inandığımız sürece” Tanrı’dan kurtulamayacağımız önermesini hatırlayabiliriz (Nietzsche, 2003, 48). Nietzsche’nin rahatsız edici vecize kabilinden pek çok görüşü gibi bu ifade de düşünülmeyen olanı sınırlamaktadır: Nasıl konuşulacağını veya ne söyleneceğini düzenleyen kurallar yoksa herhangi bir şey hakkında ne söyleyebiliriz?

Dördüncü Bildiri: Din Her Yerde

Zamanı nasıl yapılandırdığımız üzerine düşünürsek Batı kültürünün teolojik olarak ne kadar yerleşik olduğu belki daha fazla netlik kazanır. Yıl, en temel olarak, Hristiyan dinini esas alır. Her

yıl (1789 veya 2010, örneğin), “İsa Peygamber yılında” *anno Domini*’dir. Hristiyanlık çerçevesi olmaksızın Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde her şey daha farklı görünürdü diyebiliriz: Öncelikle, Noel veya Paskalya’nın olmadığı bir yıl kavramını hayal edin veya pazar gününün olmadığı bir hafta. Hristiyanlık, uzun lafın kısası, dinin gereklerini yerine getirmeyen Hristiyanlar, agnostikler veya gerçekten ateistler de dahil pek çok insanın düşündüğünden daha yaygın ve sinsidir.

Edebi metinler hakkında yazmak veya okumak ile bağlantılı olarak bunu nasıl ele alabiliriz? Edebi çalışmalarda dini ve özellikle de Hristiyanlık ile ilgili fikirleri ve motifleri aramak pek çok açıdan; Edgar Allan Poe’nun “The Purloined Letter” [“Çalınan Mektup”] hikâyesinde, elindeki haritaya bakarken, çok büyük harflerle yazıldığı için ülkenin adını göremeyen karakter gibi olmaktadır. Dine eleştirel yaklaşmak da düşünülenenden daha sıra dışıdır. Jonathan Culler “Political Criticism: Confronting Religion” isimli yazısında bu konuyu işaret eder: “Günümüzde edebiyat bölümleri, Marksistler, Lacancılar, yapısökümcüler, feministler gibi her tarzdan görüşe sahip insanları barındırır ama nadiren birileri dine ciddi anlamda saldırıda bulunur” (Culler 1988b, 78). Culler bir öğretmen ve eleştirmenin sorumluluklarının ikna edici bir özetini sunmaya devam eder:

Öğretme ve yazım tarzımızın dini söylemle ilişkisini devam ettirmek ve dini konuları tartışırken eleştirel bir tavrı sürdürmek esas adımdır; bu elbette cinsiyetçi veya ırkçı inançların saygıyı hak ettiğini varsaymayacağımız gibi deist inançların saygıyı hak ettiğini varsaymak değildir. Bu bizi dinle dolu şeyler öğretirken Hristiyanlığı diğer mitolojilerle karşılaştırmaya veya aşırı ırkçı bir dil içeren eserleri öğretirken dini söylemin sadizmini ve cinsiyetçiliğini açık bir tartışma nesnesine dönüştürmeye götürür (Culler 1988b,80).

Culler’ın uyarısı bizi bugüne dek zorlamaya devam etti. Özellikle 1990’ların başından beri ve daha da önemlisi 11 Eylül 2001’deki olayların ortaya çıkışından ve sözde “terörle savaşın” başlamasından sonra “dinin dönüşü” başladı. Kendimizi belki de daha önce hiç olmadığı kadar dini çatışmaların ortasında buluyoruz. Birleşik Devletler ve Birleşik Krallığın 11 Eylül’e yanıtı pek çok açıdan Hristiyan yapıları, gelenekleri ve inançlarının yeniden tasdik edilmesini gerektirdi: “Terörle savaş”, sinsice “İslam’a karşı Hristiyan-

lık” denilen muhalif yapının ağına düştü. Yirmi birinci yüzyılın başlarında Batılı liderler (özellikle Bush ve Blair), Shakespeare’in *Hamlet* eserindeki güç oyununa dair René Girard’ın kaleme aldığı bir makalede özetlenen tekinsiz mantığa; başka türlü ifade etmek gerekirse rakiplerin birbirlerine gitgide daha fazla benzemeye başladıkça, kendilerini bir diğerinden daha farklı algılamaları durumuna korkunç boyutta ihmalkâr veya kayıtsız göründüler. Girard’ın dediği gibi “İntikam ve misilleme yansılamanın bir türüdür” (Girard 1986, 282). Dahası, “11 Eylül”ün de dramatik bir şekilde gösterdiği üzere “İslam”, yalnızca Birleşik Devletler’in dışında değildir: Birden fazla etnik yapıyı barındıran Batı demokrasileri, *yuvadaki* Hristiyan dinleri kadar İslam’ı da dikkate almak zorundadır. Alex Thomson’un da dediği gibi bunun önemli sonuçlarından biri de çağdaş demokrasiler hakkında düşünmenin; “ ‘Batının’ geleceğinin ‘Doğudan’ gelme ihtimalini ciddiye alma-yı” zorunlu kılmasıdır (Thomson 2007, 77).

Beşinci Bildiri: Edebiyatın Şeytani Bir Yönü Vardır

Edebiyatın kendi yaratıcılığı ve *joi de vivre* [*yaşama sevinci*] açısından doğal olarak *iyi* olduğunu masumane şekilde varsaymak veya Matthew Arnold (on dokuzuncu yüzyılda) ve F.R. Leavis (yirminci yüzyılda) gibi eleştirmenler misali, edebiyat okumanın ve çalışmanın biraz “doğal” bir şekilde kişiyi “daha iyi” bir insan hâline getirdiğini gülünç bir şekilde savunmak yerine, yaratıcılığın iyilikle olduğu kadar kötülükle de ilgisi olduğunu kabul etmeliyiz. Matthew Arnold, “The Function of Criticism at the Present Time” [“Günümüzde Eleştirinin İşlevi”, 1864] başlıklı etkileyici ve nitelik olarak dinsel deneme yazısında edebiyatı dünyada “bilinen ve düşünülenin en iyisi”ni de içine alan “vadedilmiş toprak” olarak tanımlar (Arnold 1964, 34, 33). Bu Hristiyan-tinselci eleştiri geleneğinin içinde F.R. Leavis, edebiyat kuramının “tinsel geleneğimiz (...) ‘çağların seçilmiş’ deneyimlerinin” somut bir örneği olduğunu öne sürer (Leavis ve Thompson, 1964, 82). Bu tür kavramlar, Leo Bersani’nin “edebiyatın otoriter, hatta kurtarıcı erdemleri” tanımının (ve etkileyici eleştirisinin) geleneksel olarak meydana getirdiği yapay iddiaların özetini sunar (Bersani 1990, 1). Gerçekten de edebiyatın şeytani bir yönünün olduğu söylenebilir. Elizabeth Bowen’ın belirttiği gibi, roman yazarı bir tür şey-

tandır: O; karakterlerini “hiçbir şeyin gizli kalmadığı acımasız bir gün ışığına maruz bırakır. Şeytandan başka hiçbir insan, dostu olan insanlara gündelik yaşamda böylesine zalimce ve sert bir tavırla yaklaşmaz” (Bowen 1970, 22). Georges Bataille çığır açan çalışması *Literature and Evil*’da [Edebiyat ve Kötülük, 1953] yaratım, hayal gücü ve kötülük arasındaki gizli anlaşmanın genel olarak edebi eserlerin bir karakteristiği olduğunu söyler. “Edebiyat masum değildir” der Bataille ve devam eder: “Tıpkı ahlaki yasaların ihlali gibi edebiyat da tehlikelidir” (Bataille, 1986, x, 25).

John Milton’ın *Paradise Lost*’taki [Kayıp Cennet] örneğini de göz önünde bulundurarak bunu açıklayabiliriz. Birinci kitaptan aşağıdaki cümlelerle Milton, şeytanların bir dev boyutundan hızla bir pigme ya da “peri masalı cüceleri” boyutuna dönüşebilmesini sağlayan rahatsız edici yeteneğini şöyle tanımlar:

(...) onlar kendilerini Dünyanın dev çocuklarından
Daha büyük görürken, şimdi burada kalabalık bir cüce topluluğuna
Dönmüşlerdi, bir Hint tepesinin
Ardındaki pigmelere benziyorlardı,
Bir orman kenarında gece yarısı dans eden peri masalı cücelerine,
Ya da mehtap dünyayı aydınlatırken
Bir köylünün rüyasında gördüğü
Cücelere benziyorlardı. Onlar kulağa hoş gelen bir müzikle
Hep dans ederlerdi, köylü bundan hem hoşlanır, hem de korkardı.

(II. 777-88)

[Çeviri: Enver Günsel]

Şeytanların “peri masalı cüceleri” ile kıyaslanmasını gözler önüne seren bu satırların baştan çıkarma ve belirsizlik, mehtabın bile kendini kaptırdığı müziğin (veya buna bağlı olarak şiirin) cezbedici gücü ve kişinin ne gördüğünü (veya hangi rüyayı gördüğünü) bilmeyerek “hoşlanma ile korkma” arasında gidip gelmesi ile ilgili olduğu söylenebilir. Bu kişi, gördüklerinden etkilenmiş midir? Milton kıyaslamayı orada; kararsızlıkla gidip gelme noktasında bırakır ve bir anlamda bütün *Paradise Lost*, kalbin bu geri yankılanan kararsızlık anına kazanmıştır.

Paradise Lost’taki bölüm, güçlü bir ikirciklilik hâlini ve şeytani olana yapılan estetik övgüyü gösterir. Bu da William Blake’in “The Marriage of Heaven and Hell” [“Cennet ve Cehennemin Evliliği”, 1790-3] adlı kitabında *Paradise Lost* hakkında yazdığı o meşhur

“Milton’ın Melekler & Tanrı’ya ilişkin yazarken ellerinin kollarının bağlı, İblislere & Cehenneme ilişkin yazarken de özgür olmasının nedeni, onun hakiki bir Ozan olması ve farkında olmadan İblis’in yanında yer almasıdır” görüşünü daha iyi açıklamamıza yardım eder. Geçtiğimiz elli yılın en tartışmalı edebi eleştirmenlerinden biri olan Harold Bloom ise Blake’in bu sezgisi doğrultusunda bütün bir şiir teorisi (Bloom 1973) oluşturmuştur: Bloom’a göre Milton’ın Şeytanı, güçlü modern (örneğin Milton edebi üslubu ve Milton sonrası edebi üslup) şairin tam anlamıyla simgesidir. Her koşulda Milton’ın büyük epik şiirinin ve dolayısıyla Blake’in şiirinin derin bir şekilde şeytanın estetiğine borçlu olduğu açıktır. Bataille’in ortaya koyduğu gibi, şeytan ve edebi hayal gücü işbirliği içindedir. Shakespeare’in *Othello* adlı oyununun daha sonra *Iago* olarak yeniden adlandırıldığını varsayarak bunu son derece kısa ve öz bir şekilde açıklayabiliriz: Iago gerçekten menfur olabilir ama onun Shakespeare’in oyununun hayali odağı olduğu, yaratıcılığına ve dramatik enerjisine somut bir örnek oluşturduğu gayet aşîkârdır. Benzer bir durum Shakespeare’in bizi III. Richard veya *Kral Lear*’daki Edmund veya Macbethlerin iç dünyalarına çekme biçimleri için de geçerlidir. Şeytanın edebi estetiğinin benzer bir algısı Henry James *The Aspern Papers*’ın önsözünde kısa ama büyüleyici korku romanı *The Turn of the Screw* [Yürek Burgusu, 1898] hakkında yazdığı yorumlarda bu romanın gücünü açıklamaya çalıştığında ortaya atılmıştır. “Yalnızca okurun şeytan hakkındaki genel görüşünü yeterince yoğunlaştırın” der James ve ekler “(...) Beyefendiye [metinde aynen] şeytanı *düşündürün*, bunu kendisi için düşünmesini sağlayın (...)” (James 1986, 343).

Beşinci bildirimizi biraz daha farklı ifade etmemiz gerekirse, edebiyatın şeytani olana meyilli olduğunu söyleyebiliriz: Edebiyat büyülenme, sahip olma, işgal edilme ve ele geçirilme ile ilgilidir. “Şeytani” kelimesi burada kasten muğlaktır: Bir şeytan, “kötü bir ruh” veya “iblis”tir ama aynı zamanda “dost canlısı bir ruh veya iyi bir dâhi” de olabilir (*Chambers*). Bu doğrultuda şiir aşkının bir tür “kalp şeytani”, yani bir kişinin kalbinde yaşayan şeytan deneyiminden ayrılamayacağına dair Jacques Derrida’nın düşüncesini anlayabiliriz (Derrida, 1995b, 288-99). Edebiyatın şeytani bir yönü olduğunu savunmak; edebiyat okumanın sizi daha iyi bir insan yapacağı yönündeki özgürlükçü kavrama destek çıkmaktan daha

çok edebi eserlerin ahlaki açıdan kınanması anlamına gelmez. En azından, edebi bir eser okumak (veya bir oyun izlemek) öngörülemez olanla karşılaşmayı gerektirir: Ne olursa olsun şiirler, hikâyeler ve oyunlar, dünya ve benlik algımızı değiştirebilir; düşüncelerimizi ve inançlarımızı sarsabilir, daha önce düşünülmemiş yeni düşünce ve inançları tetikleyebilir. Edebi metinler tehlikeli olabilir. Belki de hiç kimse, *The Satanic Verses*'in [*Şeytan Ayetleri*, 1988] yayınlanmasından sonra bir *fetvanın* (Müslüman yargı makamı tarafından bildirilen ölüm cezası) hedefi hâline gelen yazarı kadar bunun farkında değildir. Edebi metinleri okumak rahatsız edici ama yaratıcı ve tekil bir şekilde bizi “kendimiz için kötülüğü düşünmek” zorunluluğuyla irtibatlandırır. Edebi metinlerde kötülüğün çelişkili yaratıcı gücü; onları, karar verilemez olanı tecrübe etmenin ve etik hakkında düşünmenin örnek bir alanı hâline getirir. Ahlaksız veya hatta ahlakdışı olmaktan çok uzak olan edebiyat, bizi Bataille'in “aşırı ahlaklılık” diye adlandırdığı duruma dahil eder (Batille 1985, ix). Farklı karar verme türleri ve hayati sorumluluklar doğuran sorularla karşı karşıya bırakır. *The Satanic Verses* şeytani bir çalışma mıdır? Mesela *Paradise Lost*'tan ya da Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) veya Elizabeth Bowen'in *The House in Paris* (1935) kitaplarından daha mı şeytanidir? Bu tür soruları yanıtlarken hızlı karar vermek; edebiyatın muammalı gücüne gözleri kapatmak ve tuhaf etik zorunlulukları görmezden gelmektir.

Altıncı Bildiri: Edebiyat Kutsaldır

Bu, edebiyatın mantığa aykırı olmasının başka bir yönü olabilir. Salman Rüşdi'nin Herbert Read Anma Etkinliği'ndeki “Hiçbir Şey Kutsal Değil Mi?” konuşması 6 Şubat 1990 tarihinde, Londra'daki Modern Sanatlar Enstitüsü'nde, onun gıyabında Harold Pinter tarafından aktarılmıştır: Rüşdi o dönemde, *fetvanın* bir sonucu olarak saklanmak zorunda kalmıştı ve etkinlik dolayısıyla kamuoyu karşısına çıkamadı. Rüşdi'nin konuşması hiçbir şeyin kutsal olmadığını söyleyerek başlar:

(...) hiçbir şey kendi içinde ve kendinden kutsal değildir (...) Fikirler, metinler, hatta insanlar bile kutsallaştırılabilir –kutsal kelimesi, “mukaddes olarak ayrı tutulan” anlamına gelen Latince *sacrare* kelimesinden gelir– fakat (...) kutsallaştırma eylemi, gerçekte tarihte geçen bir olaydır. Eylemin oluştuğu zamanın çoklu ve karmaşık baskılarının bir ürünüdür

ve tarihte vuku bulan olaylar sorgulanmaya, yıkılmaya, hatta önemini kaybetmeye her zaman tabi olmalıdır (Rüşdi 1990, 3).

Ama sonra konuşma hiçbir şeyin kutsal olmadığı fikri üzerine bir şüphe gölgesi düşürecek şekilde ilerler. Rüşdi, “hayal gücünün tam anlamıyla özgür olması fikrini kendi Dünya, Metin ve İyi kavramlarından mukaddes olarak ayrı tutmak zorunda olabileceğini” söyler (5). Aşkınlığı, “hepimizin en azından birkaç durumda laik veya dini olarak tecrübe ettiği maddi, fiziksel varlığının sınırlarının dışında, insan ruhunun uçuşu” şeklinde tanımlayarak; sanatın bize “aşkınlığın seküler bir tanımı” gibi bir kavram sunabileceği ve sunmak zorunda olduğu fikri hakkında yorum yaparak sözlerine devam eder (7). Son olarak, Rüşdi geri çekilir ve sanat, özellikle de edebiyat ile ilgili bu iddialarından vazgeçmek ister gibi görünür ve “bu metnin başında ilgili olduğum edebiyatın kutsallaştırılması fikrinden geri adım atarken buluyorum kendimi; yazarın laik bir peygamber olduğu fikrine tahammül edemiyorum” der (14).

Rüşdi’nin pozisyonundaki değişimler, bu kısa metindeki farklı türden ilgilenmeler ve “Hiçbir Şey Kutsal Değil Mi?” sorusu, edebiyat kavramının görünürde çelişkili ve aykırı doğasını titizlikle resmeder. Okurlar, öğrenciler veya öğretmenler olarak biz, seküler algı (daha kışkırtıcı bir şekilde kelimelere dökersek, dinin insanlık tarihindeki en büyük kötülük olduğu ve Don Cupitt’in “nefret makinesi” (Cupitt 1997, 98) olarak adlandırdığından fazlası olmadığı algısı da diyebiliriz) tarafından güçlü bir şekilde motive edilebiliriz. Ama edebiyat sorusu ile ilgilendiğimiz sürece neyin kutsal olduğuyla da ilgileniriz. Rüşdi’nin *The Satanic Verses* kitabının Japon tercümanı Hitoshi Igarashi’nin 1991 yılında cinayete kurban gitmesi, romanın hiçbir şekilde kurgu (veya başka bir deyişle “*edebi*”) olarak okunamayacak veya okunmaması gereken şeytani bir çalışma, kâfir bir kitap olduğu inancına varan, belirli kişilerin dehşet verici körlüğü hakkında karamsar bir düşünceye iter bizi. Ama bu, aynı zamanda edebiyatta kutsal *olanı*, yani tercüme edilemezliği kasteden trajik bir işarettir. Jacques Derrida, Alman yazar ve filozof Walter Benjamin bağlamında bundan şu şekilde bahsetmiştir:

Edebiyatta tercüme edilemez bir şey varsa (ve bir bakıma edebiyat tercüme edilemezdir), öyleyse o kutsaldır. Eğer herhangi bir edebiyat varsa,

o kutsaldır; kutsallaştırılması zorunludur. Bu konuda tüm inkârlarımıza rağmen bu, kesinlikle edebiyat ile aramızdaki ilişkidir. Bir metinle uğraşırken bir kişi kendisine şunları söylüyorsa kutsallaştırma süreci devam eder: Esasında bu metni olduğu gibi bir başka dile aktaramam; burada bir deyim var; bu bir eser; onu tercüme etmek için ortaya koyacağım, kendiliğinden ortaya çıkan veya talep edilen tüm çabalar, belirli bir şekilde ve belirli bir zamanda beyhude ya da sınırlı olacaktır. Bu metin, o hâlde kutsal bir metindir (Derrida 1985b, 148).

Edebiyatın kutsal doğası; bu tercüme edilemez tekilliğin mantığı ile alakalıdır. Terry Eagleton (1996) gibi eleştirmenlerin de mesela Britanya ve ABD'deki edebi çalışmalarının, pek çok açıdan din yerine bir ikame bulma arzusu veya ihtiyacından doğduğunu vurgular. Eseri (*sacrare* [*kutsal olandan*]) ayırdığımız ve onun tekilliğini ya da benzersizliğini, tercüme edilme talebini ve tercüme edilemez olma ısrarını anladığımız vakit kutsal olan ile bağ kurarız.

Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu...

Sisin ve tatlı bereketin mevsimi,
Olgunlaşan güneşin can dostu...

Cinsel temas başladı
Bin dokuz yüz altmış üçte...

İlave Okuma

Salman Rüşdi'nin "Is Nothing Sacred?" (1990) başlıklı yazısı edebiyat ve kutsal olan üzerine ulaşılabilir ve gerçekten ilham verici bir makaledir. Jonathan Culler'in "Political Criticism: Confronting Religion" (1988b) çalışması ise irdelediği konunun odaklandığı William Empson'un *Milton's God* (1965) kitabı gibi apaçık ve kışkırtıcıdır. Britanya'da din ve İngilizce çalışmalarının tarihsel olarak ortaya çıkmasıyla ilgili yazıları Eagleton'ın 1996'daki eserinde inceleyebilirsiniz. Amardeep Singh'in *Literary Secularism: Religion and Modernity in Twentieth-Century Fiction* (2006) adlı çalışması; yirminci yüzyılın görünüşte seküler olan roman yazarlarının kendilerine özgü uygulamalarının halen devam eden, en azından devam etmeye meyilli önemini keşfe çıkar. Nietzsche'nin "Tanrı öldü" sözünün zorlayıcı bir okumasına Heidegger'in "The Word of Nietzsche" (1977) kitabında göz atabilirsiniz. Tanrı ve dil,

din, hukuk, felsefe ve politika üzerine karmaşık ama aynı zamanda büyüleyici makalelerin bir seçkisi Jacques Derrida'nın *Acts of Religion* (Derrida 2002b) adlı kitabında karşınıza çıkar. İncil'i edebi açıdan eleştirel bir bakış açısıyla ele alan iki harika çalışma için Robert Alter'ın *The Art of Biblical Narrative* (1981) ve *The Art of Biblical Poetry* (1985) kitaplarına bakabilirsiniz. Kötülük sorusuna tarihsel açıdan bakan birbirinden değerli metinleri Rorty (2001) bir araya getirmiştir. Birçok çağdaş kuramcı ve felsefecinin çalışmalarıyla bağlantılı olarak teolojinin genel bir incelemesini Graham Ward (1996) kaleme almıştır. Günümüzde dinin bazı çelişkileriyle ilgili zorlayıcı ve düşünmeye teşvik edici kitaplardan bazıları Don Cupitt'in *After God* (1997), Hent de Vries'in *Philosophy and the Turn to Religion* (1999), Derrida ile Vattimo'nun derlediği *Religion* [Din, 1998], John D. Caputo ve Gianni Vattimo'nun *After the Death of God* (2007) adlı eserlerdir.

22

İdeoloji

Düşünce şekliniz ve –toplum, ahlak kuralları, siyaset, adalet, fakirlik ve zenginlik, eğitim, sağlık ve refah sistemleri, suç ve cezalandırılma, insan hakları, ırk, din ve etnik köken, işsizlik ve asgari ücret, cinsellik ve cinsiyet, çevre, ekosistem ve küresel ısınma, savaş ve devrim, terörist ve özgürlük savaşçıları hakkında– düşündükleriniz dil meselesidir. Siz ve diğerleri bu kavramları tasvir ederken kullandığınız sözcüklerde ve sözcükler aracılığıyla, yukarıdakiler ve diğer tonla mesele hakkında karar verirsiniz. Siyasetçiler bunu elbette bilir zira bir siyasetçinin işinin neredeyse tamamı mecliste, TV ve radyoda (hanımefendi fırsat bulursa), sokakta ve seçim kampanyalarında, seçmenle yaptığı haftalık “toplantısında”, telefonda ya da internet günlüğünde, gazetede, komi-

tede ve diğer toplantılarda konuşmak (ve daha az bir boyutta yazmak) ile ilgilidir. Siyasetçinin işi konuşmak, diğerlerinin dünya hakkındaki düşüncelerini ve görüşlerini etkilemek için dili manipüle etmektir. Yani işi tamamen “ideoloji”dir: İnsanların kendi dünyaları hakkında düşünme biçimi olan ideoloji; dilde ve dil yoluyla oluşturulur, değiştirilir. Dil değişir, hatta yaşadığımız sosyal ve siyasal dünyayı yaratır. Bu açıdan ideoloji dilin *kendisidir*. Bazı okurlar burada siyasetçiden kadın olarak bahsetme kararımızın bile bir ideoloji örneği (“siyaseten doğru” misali) olduğunu düşünebilirler. Elbette ona “beyefendi” dememiz de “ideolojik” olarak görülecekti.

Son 75 yıldır ya da daha uzun bir süredir, başka bir ifadeyle radyo, TV ve daha yakın zamanda internetin kendilerini siyasal iletişimin gerçekleştirildiği dominant metot olarak ispatlamalarından ve siyasetçilerin bir siyaset, siyasal konum, dünya görüşünü özetlemek için bağlam dahilinde ya da dışında çıkartılabilecek, alıntılanabilecek ve yeniden alıntılanabilecek tabirleri (siyaset sloganı ya da “kısa konuşmalar”) üretme becerisi geliştirmelerinden itibaren, dört bir yanımızı saran siyasi sloganlardan birkaçını kısaca irdeleyerek bu mevzuları anlatabiliriz. Dilin sıralayacağımız ufak parçaları; insanların düşünce yapısını, “ideolojilerini” ve sonuç olarak sosyal, siyasal ve ekonomik dünyalarını etkiler denilebilir: “Korkulacak tek şey, korkunun kendisidir” (Franklin D. Roosevelt, 1933); “Kumsallarda savaşağız” (Winston Churchill, 1940); vatanşahlarımız “hiç bu kadar iyi yaşamamıştır” (Harold Macmillan, 1957); “ülkem benim için ne yapabilir diye düşünme, ben ülkem için ne yapabilirim diye düşün” (John F. Kennedy, 1961); teknolojik devrimin “akkor hâli” (Harold Wilson, 1963); “bir hayalim var” (Martin Luther King, 1963); “hükümeti halkın yakasından” uzak tutun (Ronald Reagan, 1981); toplum diye “bir şey yoktur” (Margaret Thatcher, 1987); “köklerimize dönme” vakti (John Major, 1993); “suça karşı katı, suçun nedenlerine karşı da katı” (Tony Blair, 1992); “terörizmle savaş” (George W. Bush, 2001); “inanılabileceğimiz bir değişim” (Barack Obama, 2008). Aslına bakılırsa siyasal sloganlar ya da kısa konuşmalar yeni icat edilmedi: Mesela TV ve radyodan önce Birleşik Devletler başkan adayı Abraham Lincoln insanların oy verme tarzını etkilemek için kovboy kültüründen unutulmaz bir metafor kullanmıştı: “Derenin ortasında at

değiştirilmez” (1864). Birleşik Devletler anayasasının Benjamin Franklin’in 1776 tarihli Bağımsızlık Bildirgesi için yazdığı önsözü oluşturan kısa konuşmalar dizisine kısmen dayandığı söylenebilir: “Biz şu gerçeklerin açık olduğu görüşündeyiz (...) bütün insanlar eşit yaratılmışlardır (...) belli bazı vazgeçilemez Haklar (...) Yaşama, Özgürlük ve refahını arama hakları”. Fakat son yılların yeni iletişim teknolojileri sayesinde demokraside ve yeni fikirlerin yayılımında ve dağılımında yaşanan gelişme; münferit kısa konuşmaların önemini ve gücünü arttırmıştır.

Bu münferit dil parçalarının edebiyatla bağlantısı nedir peki? Edebiyat ve ideoloji arasındaki ilişki hakkında bize ne anlatabilirler? Edebiyat eleştirmeni ve kuramcı Paul de Man, 1982 tarihli “The Resistance to Theory” [“Teoriye Direnç”] makalesinde yer verdiği ve daha sonra kısa bir konuşmaya dönen açıklamasında bu sorulara tek bir cevap vermiştir: “İdeoloji diye adlandırdığımız kavram; dilbilimin doğal gerçeklik ile karıştırılmasından başka bir şey değildir” (de Man 1986, 11). Paul de Man bu sözüyle silahlı ve kar maskeli bir adamı “terörist” olarak belirlediğinizde onun eylemlerini tek bir yönde anladığınızı, böylece bu adlandırmayı onun eylemleri ve maksadının “gerçekliği” ile “karıştırdığınızı” fakat aynı adamı “özgürlük savaşçısı” olarak adlandırdığınızda farklı anladığınızı ve ifadenizi onun başka bir “gerçeklik” algısıyla karıştırdığınızı ima eder. “İdeoloji”; silahlı ve kar maskeli bir adam hakkında vardığımız bu iki kanıdan birini baskın söylem ve “hegemonya” olarak kabul etme çabasıyla alakalıdır. Paul de Man’ın yorumu siyasal ve “ideolojik” tartışmanın merkezine dil sanatı olan edebiyatı yerleştirir. De Man “ideolojik sapmaların gerçek yüzünü ortaya çıkarmada edebiyat eleştirisinin ve kuramının (buna “edebilik dil bilimi” der) diğer tüm sorgu tarzlarından daha güçlü ve vazgeçilmez bir araç” olduğunu ileri sürer (de Man 1986, 11).

“İdeoloji” kelimesinin biraz kötü bir şöhreti vardır: “Ham” Marksist ideoloji kavramı “sahte bilinçtir”, altta yatan gerçek ekonomik ve sınıf ilişkilerle çelişen, “bir insanoglunun (*aynen böyle yazılmış*) ya da sosyal bir grubun zihnine hükmeden fikir ve fikir belirtme sistemidir” (Althusser 1977, 149). Etkileyici kuramcı Louis Althusser, Marx’ın ideoloji kavramını “somut maddesel bireylerin somut tarihi” ile mukayese ederek özetler: İdeoloji aslında “saf hayaldir”, “boş ve nafiledir” ve “düşsel bir birleşimdir” Althusser sözlerine

“ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla olan hayali ilişkisini temsil eder” diyerek devam eder (Althusser 1977, 1515, 153). Klasik Marksizm’de (Althusser’in köklü bir şekilde geliştirdiğini de göreceğiz) ideoloji, gerçekliğin hayal edilmiş bir temsilidir: Yanlıştır, tanım tarafından saptırılmıştır. Terry Eagleton ideolojinin “bir dizi öğreti” olmadığının altını çizer: İdeoloji daha ziyade, “sınıflı toplumlarda insanoğlunun (*aynen böyle yazılmış*) üstlendiği rolleri, onları toplumsal işlevlerine bağlayan ve bu sayede bir bütün olarak toplumun gerçek anlamına ulaşmalarını engelleyen değerleri, düşünceleri ve imgeleri ifade eder” (Eagleton 1976, 16-17).

Post-yapısalcı açıdan baktığımızda ideoloji kavramı, esasen doğru ve gerçeğin, gerçeklik ve yanlış bilincin sorgulanabilir zıtlığına dayanmasından ötürü kuşkulu bir şeydir. Bu görüşe göre ideolojinin edebi metinlerin okumasını özetlemek için kullanılan ana terim olarak algılanması pek imkânsız olmaz. Ancak bu bölümde neo-Marksist eleştirmen Louis Althusser’in bir tarafta gizlenmiş ya da saptırılmış fikir beyanlarının “ham” karşıtlığı, diğer tarafta ise temelinde yatan siyasi ve maddesel gerçekliği önemli ölçüde değiştirmek suretiyle post-yapısalcı Marksizm düşüncesini etkili bir şekilde nasıl oluşturduğunu açıklamayı deneyeceğiz.

“Ideology and Ideological State Apparatuses” [“İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları”, 1969] adlı meşhur makalesinde Althusser, devletin mahkemeler, polis gibi kurumlar dışında (başka bir deyişle genel olarak kültür ve toplumda) güç sahibi olduğu durumları tasvir etmeye çalışır. Bu makalenin asıl içgörüsü, ideolojinin öznenin bileşimiyle ilişkili olması, “insanoğlunun doğası gereği ideolojik bir hayvan olması”, yani bireylerin kendilerini ideoloji aracılığıyla *insan olarak* oluşturması ya da tanımlamasıdır. Althusser şunu ileri sürer:

(...) özne kategorisi tüm ideolojilerin kurucu ögesidir fakat aynı zamanda (...) özne kategorisi yalnızca tüm ideolojiler bir özne olarak somut bireyleri “kurma” işlevine (kendisini tanımlayan da budur) haiz olduğu müddetçe, tüm ideolojilerin kurucu ögesi olur. (Althusser 1977, 160)

Daha sade bir dille anlatmak gerekirse: Öznelerin (bireyler) kendi ideolojilerini kurmasıyla eşzamanlı olarak ideoloji de onları özne hâline getirir. Bu fikrin çıkarımları muazzamdır zira “ideolojinin”, kişisel kimliğin, dünyada kendimizi özneler olarak

algılama biçimimizin ve buna dahil her şeyin tam da kalbinde yer aldığı anlamına gelir. Althusser ideolojinin bizleri özne olarak kurmasıyla bize ait gerçekliği *meydana getirdiğini* ileri sürerek, ideolojinin indirgeyici karşıtlığından kaçınır. Ona göre ideoloji “somut bireyleri somut özneler olarak över ya da sorgular” (162): Bizi özne olarak adlandırır ya da çağırır ve bu çağrıya cevaben biz de kendimizi özne olarak tanırız. İnsan olmak, kendini özne olarak tanımlamak, o hâlde, ideolojinin bir etkisidir. “A Letter on Art” [“Sanat Üzerine Yazılar”] adlı çalışmasında belirttiği üzere Althusser açısından genel olarak Sanat’ın işlevi “görmemizi sağlamaktır” ve görmemize izin verdikleri, bizi görmeye zorladıkları da “ona hayat veren ideolojinin kendisidir” (Althusser 1977, 204). Bunun en korkutucu ve zorlayıcı yanı, özne olmanın bireye çok gerçek ve doğal gelmesi fakat Althusser’in vurguladığı gibi bu “gerçekliğin” veya “doğallığın” aslında “ideolojik bir etki” olmasıdır.

Bu kafa karıştırıcı, aynı zamanda oldukça soyut bir konudur; hem de Althusser’in belirttiği gibi son derece gerçek. Peki, edebi metinlerde ideolojinin işleyişi hakkında düşünmeye nasıl başlayabiliriz? “On Literature as an Ideological Form” (1981) isimli önemli makalelerinde Etienne Balibar ve Pierre Macherey bu soruyu anlamamıza yardımcı olurlar. İki yazar, edebi metinlerin “birlik” yanılması meydana getirdiğini belirtir. Onlara göre bu tür bir yazımın kendisi de ideolojiktir. Balibar ve Macherey’ye göre “mad-desel bir analiz”, “metinde dengesiz biçimde çözülen anlaşmazlıklar” gibi görünen “çelişki belirtilerini” aramalıdır (87). Aslında bu eleştirmenler için edebiyat, “yatıştırılmaz ideolojik çelişkilerin hayali çözümü” ile *başlar*: Edebiyat oradadır çünkü “böyle bir çözüm mümkün değildir” (88). Kapitalist toplumda edebiyat bizzat “ideolojik bir biçimdir”, hem ideolojiden meydana gelir hem de onu meydana getirir. Eleştirmenin vazifesi de edebi metnin sergilemeye çabaladığı birliğin ötesine bakabilmek ve içinde saklı çelişkileri etkili biçimde keşfe çıkarmaktır. Polisiye kurgu bu noktayı gayet güzel bir şekilde anlatır. Bu tür, kendine ait iç rahatlatıcı kurguları ve kendine ait ideolojiyi üretir. Örneğin biz suçun daima tekerrür ettiğini ve her türlü sosyo-politik bağlamın engellenemez bir işlevi olduğunu düşünürken, polisiye kurgu bizim onu hem çözümlenebilir hem de belirli, istisnai ve manevi açıdan kabahatli birey eylemlerinin bir sonucu olarak algılamamızı sağlar.

Kültür kuramcısı Tony Bennett, hâlihazırda metin içinde bulunan çelişkileri kusursuz bir Althusser tarzı eleştiri ile öylece düzeltmeyeceğimizi ya da açığa vuramayacağımızı söylemiştir: Daha ziyade, “ideolojik olduğu söylenen anlamlama şekilleri üzerine dönüşüm çalışması gerçekleştirecek” biçimde “metne çelişkiler atfedilebilir” (Bennett 1979, 146-7). Bu bakımdan, “ideolojik eleştiri”, metnin gerçekliğini daha iyi anlayan eleştiri değildir. Bilakis metni değiştiren eleştiridir. Mesela Agatha Christie polisiye romanının bu tür bir okuması; benzer bir yazımın burjuva kapitalizminin mevcut durumuna nasıl riayet ettiğini veya onu nasıl güçlendirdiğini göstermeye niyetlenmez. Bunun yerine, okumayı bu metnin kendisine yönelik müdahale ve metnin dönüşümü olarak tanır. Bennett’a göre herhangi bir okumanın altını çizen “*metin*” kavramı söz konusu olamaz: Metinlerin “tarihsel açıdan özel işlevleri ve etkileri” vardır (Bennett 1979, 148), zaman içinde değişirler ve onları değiştiren de okumadır.

Bu hususların ve soruların bir kısmı üzerine düşünmek amacıyla Edgar Allan Poe’nun “The Purloined Letter” [“Çalınan Mektup”, 1845] öyküsünü kısaca ele alalım. Bu ve Poe’nun daha evvel kaleme aldığı “The Murders in the Rue Morgue” [“Morgue Sokağı Cinayetleri”, 1841] ve “The Mystery of Maire Rogêt” [“Marie Rogêt’nin Sırrı”, 1842-3] öyküleri, modern polisiye kurgunun ilk örnekleri olarak kabul görürler. Paris’te geçen anlatıda dedektif Auguste C. Dupin’den, Fransa Kraliçesi olduğu varsayılan “en yüksek mevkiden önemli bir şahsiyete” (495) ait “kraliyet dairelerinden” çalınan bir mektupla ilgili gizemi çözmesi istenir. Mektubun içeriğinin Kraliçe’nin adına leke düşmesine yol açma ve onu şantaja maruz bırakma ihtimali vardır. Bu önemli şahsiyet mektubu okurken, mektubun özellikle saklanması gereken kocası odaya girer. Mektubu saklamaya zamanı olmadığı için kocasıyla konuşmaya devam ederken masanın üzerine bırakır; *gizlenmeden* öylece durmasının mektubun gizlenmesinin şart olduğu gerçeğini saklayacağını düşünür. Onlar konuşurken, üçüncü şahıs “Bakan D.” içeri girer, hemen mektubu görür ve cebindeki değersiz başka bir mektupla değiştirir. Kraliçe bu değişimi görse de dikkatleri gizli mektuba çekmek istemediği için hiçbir şey yapamaz. Artık şantajın hedefi hâline gelmiştir ve polis şefi mektubu gizlice geri almak zorundadır. Polisler Bakan D.ye belli etmeden evini etraflica arar-

lar ancak mektubu hiçbir yerde bulamazlar. Dupin'den yardım isterler. Bakanın evine giden dedektif mektubun yerini bulur, evdeki şöminenin rafında tersyüz fakat herkesin görebileceği şekilde asılı durmaktadır. Daha sonra mektubun tıpatıp aynısı başka bir mektupla bakanın evine giden ve bakanın başka bir olayla dikkatinin dağılmasını sağlayan Dupin, gerçek mektubu kopyası ile değiştirir ve artık ikinci kez çalınmış olan mektubu geri alır.

Statükonun eski hâline kavuşturulmasına yaptığı kapsamlı yatırım nedeniyle polisiye kurgunun muhafazakâr bir ideolojiye sahip olduğu anlaşılabilir. Polisiye hikâyelerde genellikle birincil fiziksel şiddet ya da mülkün çalınması hadisesinin akabinde düzenin bozulması, bunun ardından da suçlunun bulunmasıyla yeniden kurulması –hemen sonra mücevherler sahibine iade edilir ya da katil cezasını çeker (veya her ikisi de)– anlatılır. Bu janrı ayrıca suçlunun otonom bir birey olması fikrine dayanır: Bireyin ahlaken eylemlerinin sorumluluğunu alması ve aklı başında olması (veya en azından ahlaken kabahatli olabilecek kadar aklı başında olması) gerekir. İşte bu nedenle polisiye hikâyeler bir yandan ahlakın eski hâline getirilmesine karşı toplumun ve okurun duyduğu arzunun gerçekleştirildiği bir sonuca, diğer yandan ise dedektifin akla uygun biçimde suçlunun gerekçelerini ortaya çıkarma kabiliyetine dayanır. Suçlu dengesiz ise cezalandırılmaz (tedavi edilmesi gerekir), ayrıca gerekçeleri ve eylemleri tabiatı gereği mantıksız olacağından akla uygun biçimde ortaya çıkarılamaz. Benzer şekilde, belirli bir birey yerine “toplumun” mücrim olarak görülme tehlikesinden ötürü, toplumun ya da sosyal kurumların eleştirisi polisiye kurgu eserinde muhtemelen ters etki yaratacaktır. Bu ikilem günümüze ait feminist polisiye kurgusunda bilhassa epey güçlüdür: Sara Paretsky, Amanda Cross ve Gillian Slovo gibi feminist polisiye kurgu yazarlarının romanları, belirli bir suçluyu bulmanın yanı sıra aynı zamanda ataerkil toplumun mide bulandırıcı adaletsizliklerini de ifşa etmeyi amaçlar. Bu romanlarda suçlu en sonunda cezalandırılmaz ve statüko sağlanamaz zira tam da bu mevcut durum suçun asıl sorumlusudur. Klasik polisiye kurgusunun bünyesine, o hâlde, gerici siyaset gündemi şifrelenir. Janrın bu ideolojik biçimi herhangi bir geleneksel polisiye hikâyenin dile getirilmemiş ama gerekli bir parçası olabilir. Bu bakış açısından yola çıkılırsa, “Çalınan Mektup” a iktidar ilişkilerinin yeniden ku-

rulması, mücrimin otonom ve bağımsız olma iddiası ve statükoyu sağlamak için gerekçenin uygulanması dahildir.

Ancak bu bakış açısından Poe'nun hikâyesini özellikle ilgici çekici kılan, belirli bir edebi türün ideolojik oluşumunu tesis etme ve güçlendirme biçiminden ziyade bu oluşumun aynı zamanda bir dizi çelişki, huzursuzluk ve yer değişimi mekanı gerektirmesidir. Hikâyenin kilit öğelerinden biri dedektifin suçlu ile özdeşimidir. Dupin kendisini Bakan D. ile özdeşleştirerek ve bilhassa bakanın düşünme tarzını hem mantıklı hem de şiirsel olarak (tıpkı Dupin gibi bakan da hem matematikçi hem de şairdir) tanımlayarak mektubun yerini keşfettiğini anlatır. Hikâye, polisiye kurguda dedektife ve suçluya özgü teknik olarak “yaratıcı akıl yürütme” –normal bir polisin mantıklı yaklaşımına ters düşerek– yöntemini geliştirir. Fakat aynı zamanda dedektifin sadece suçlu ile özdeşleşmekle kalmayıp bir de bazı yönlerden suçlu ile aynı olması, janrın esas çelişkisini de başlatır. Bu açıdan mektubun iki kez “çalınması” –ilkinde bakan, ikincisinde Dupin çalar– kazara değildir. Bu hikâyede ve daha genel olarak polisiye kurguda, dedektif suçlu ile özdeşleşmenin ve ondan ayrılmanın çözümsüz çelişkisine itaat etmek zorundadır. Bu içsel özgün çelişki; statükonun geri kazanılmasına ve suçlu ile suçla ilgili olmayan arasındaki mutlak ayrımın güçlendirilmesine yaptığı yatırım açısından, janrın türe özgü ideolojik muhafazakârlığının nasıl bastırıldığını gösterebilir. Benzer şekilde “yaratıcı akıl yürütmeyi” hem dedektif hem de suçlu için çalışma tarzı olarak belirleyen Poe'nun hikâyesi, kendi yapısökümünün zeminini hazırlar. Dedektif ve suçlu, yazar ve okurun tamamı hedeflerine ulaşmak için akıl yürütmeye ihtiyaç duyarken, böylesi bir mantık, kendi “öteki”si, yani yaratıcılık ya da mantıksızlık yüzünden sürekli rahatsızlık verir. Bu nedenle Poe'nun da gizli güçlere ve ruhlara inanması, tekinsizliğe takıntılı olması şaşırtıcı gelmez. Sherlock Holmes'un yaratıcısı Arthur Conan Doyle'un eğitimli bir doktor, aynı zamanda ölümden sonra yaşam ve telepati çalışmalarının meraklı bir amatörü olduğu duymak da hayrete düşürmez. Dedektif böylece bir doktorun deneysel ve bilimsel keskin zekâsıyla bir telepatın suçu işleyen kişinin zihnini okuma yetisini bir araya getirir. Daha genel olarak, mesela Doyle'un yazdığı *The Hound of the Baskervilles* [*Baskerville'lerin Köpeği*, 1902] gibi gotik hikâyelerinde veya “The Parasite”in (1893) de

aralarında bulunduğu doğaüstü hikâyelerinde göreceğimiz üzere polisiye kurguyu, öteki özgün tarafın –gotik, medyum fenomeni hikâyeleri ve ruhlara inanma– sürekli olarak tehdit ettiği görülür. Son olarak, polisiye kurgu janrı sosyal eleştiriyle kırılğan bir ilişki yoluyla düzenlenir. Daha önce de açıkladığımız üzere, klasik polisiye kurgusu, tamamen silinmeyen ideolojik toplum eleştirisinden kendisini ayırmalıdır. O, yalnızca tespit edilecek suçlar ve toplumun mükemmel olamayacağının tespitini yapacak suçlar olduğu sürece var olabilir. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Elmore Leonard ve daha yakın tarihten Paul Auster, William McIlvanney, Sara Paretsky, Philip Kerr, Walter Mosley, Ian Rankin, Henning Mankell gibi en ilginç polisiye kurgu temsilcilerinden bazıları anlatı güçlerinin çoğunluğunu kesinlikle böyle bir gerilimden –sosyal ve siyasal eleştiriye ister istemez maruz kalınca, anlatılarının polisiye kurgu olarak kurulmasının yok olma ihtimali– alır.

Poe'nun hikâyesi ve bu hikâyenin ideolojiyle ilişkisine dair altını çizmek istediğimiz son konu; en bariz ya da açığa çıkarılmış ve en “aşikâr” olanın bile en aldatıcı ya da en gizleyici olabilmesi fikriyle bu hikâyenin ilişkisi meselesidir. Bakan D.nin çalınan mektubu tam olarak *saklamadan*, herkesin görebileceği (çok göz önünde olduğu için herkesin –Dupin hariç– bakmaya lüzum bile görmeyeceği) bir yere bırakarak gizlemesi, “Çalınan Mektup”u ideolojik formasyonun bir kinayesi hâline getirir. İdeoloji, aşikâr olanın ve sağduyunun üzerinden de tanımlanabilir. Mesela Batı dünyasında “normal” öznenin veya kişinin özerk olması, suçun bireysel eylemlerin sonucu olması veya bu bireyin akla yatkın gerekçelerle hareket etmesi “sağduyudur”. Fakat aynı zamanda bu aşikâr, apaçık ya da sağduyulu meselelerin her biri, benliğin çok özel bir kavramını, yani bir ideolojiyi gizler.

Edebi metinlerin ideolojiden bir kaçış sunmak yerine ideoloji yapılarının ve kırılmalarının üretildiği ve türetildiği yerler olduğu düşünülebilir. Onlar, kendi hususi zaman ve mekânlarının ideolojisini düpedüz “ifade etmez” ya da yansıtmaz. Aslında edebi metinler çatışmanın ve farklılığın alanlarıdır; değerlerin ve peşin hükümlerin, inançların ve önyargıların, bilginin ve sosyal yapıların temsil edildiği ve zaman geçtikçe dönüşüme açıldığı yerlerdir.

İlave Okuma

Williams'ın yazdığı *Keywords* (1976), ideolojiyi kısaca açıklamada gayet başarılıdır. Günümüze yakın zamanda yazılmış daha ayrıntılı ve geniş kapsamlı bir örnek ise Terry Eagleton'a ait olan *The Ideology of the Aesthetic*'tir (1990). Konu üzerine yazılmış kısa tanıtıcı metinler arasında Terry Eagleton'ın *Ideology: An Introduction* (1991), David Hawkes'ın *Ideology* (1996), James Decker'ın *Ideology* (2004) ve Michael Freeden'ın *Ideology* (2003) adlı çalışmaları sayılabilir. Yararlı deneme seçkileri için Eagleton'ın derlediği *Ideology* (1994) ve Mulhern'in derlediği *Contemporary Marxist Literary Criticism*'e (1992) bakabilirsiniz. Althusser'in "Ideology and Ideological State Apparatuses" (1977) adlı çalışması, insan öznesinin oluşturulmasında ideolojinin asli öneminin dikkate alınmasına temel oluşturan bir metindir. Macherey'nin cesur ve bir o kadar da okunaklı kitabı *A Theory of Literature Production* (1978), edebiyatın klasik Althusser tarzında irdelenmesidir, ayrıca Balibar ve Macherey'nin "On Literature as an Ideological Form" (1981) adlı çalışmasına bakabilirsiniz. Bugüne daha yakın bilgilere sahip olmak isterseniz Warren Montag'ın Althusser'in ölümünden sonra Fransızca'da basılan sayısız metinden yararlanarak hazırladığı *Louis Althusser*'i (2003) inceleyebilirsiniz. Stephen Knight'a ait *Form and Ideology in Detective Fiction* (1980), özellikle polisiye kurgunun ideolojisi üzerine yapılan değerli bir çalışma olarak öne çıkarken, yakın zamanda bu janr hakkında gerçekleştirilen bir çalışma ise John Scaggs'ın kaleme aldığı *Crime Fiction*'dir (2005). Poe'nun "The Purloined Letter" hikâyesi ise Lacan ve Derrida'nın yazdığı önemli yazıların akabinde yoğun ideolojik çatışma ve kuramsal düşünmenin kaynağı hâline gelmiştir: Muller ve Richardson'ın derlediği *The Purloined Poe*'ya (1988) göz atabilirsiniz.

23

Arzu

İlk modern elektronik bilgisayarlardan birinin (“Turing Makinesi”) mucidi olan Alan Turing, 1954 yılında intihar etti. Ölümünden iki sene önce “büyük ahlaksızlık”, yani başka bir erkekle sevişme suçundan hüküm giymişti. İşlediği suç yanlış insanı arzulamak, yanlış arzuyu duymaktı. Ekip arkadaşları ile birlikte ikili sayı sistemini (açık/kapalı) kullanarak dünyamızı dönüştüren bu adam, bir başka ikili sistemden dolayı (doğru/yanlış, iyi/kötü, ahlaklı/ahlaksız, yasal/yasadışı, heteroseksüel/homoseksüel, normal/sapkın) yargılandı ve hüküm giydi. Burada korkunç bir ironi vardır. Akla gelebilecek (ve hayal gücünün ötesinde) en karmaşık kalıpları geliştirmek için Turing’in makinesi ve onu temel alan sistemler, basit bir kutupluktan yararlanırken, buna karşın toplumun

etik ve meşruluk programının katı ve affetmeyen ikili zıtlıklara dayandığı sıklıkla görülebilir. Arzu: Doğru ya da yanlış.

Arzunun daha karmaşık olması mümkün mü? Yirminci yüzyılın en etkileyici arzu filozofu Sigmund Freud olmuştur. Freud’a göre tüm arzuların kökeni, çocuğun annesine ve annesinin memesine duyduğu doğuştan gelen arzudur. Bu arzu o kadar güçlüdür ki mutlak bir özdeşleşme yaratır: Çocuğun dillendirilmemiş cümlelerini seslendiren Freud, “Ben memeyim” ifadesini yazar (Freud 1975b, 299). Freud doğuştan gelen bu arzunun ötesinde, sosyalleşmenin ve çocuğun yetiştirilme biçiminin belirlediği açık arzu yapısını görmeye eğilimlidir. *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality* [Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme, 1905/1977] gibi metinlerde arzunun “esasinda” değişken olduğunu ileri sürer. Çocuğun evham verici meme arzusunun ötesinde arzunun esası yoktur, uygun amacı yoktur. Arzunun yasaklanmasının –örneğin, homoseksüel eylemlere karşı– çoğu gerekçesi, “doğal” olan hakkındaki ifadelerle dayalıdır. Fakat Freud’un savlarını kabul edersek doğala karşı isteğin bir hayli tartışmaya açık olduğunu anlarız.

Shakespeare komedyası *Twelfth Night* [Onikinci Gece, takriben 1601] gibi bir metinde ise arzunun değişkenliği gösterilir. Yazarın *Romeo and Juliet* [Romeo ve Juliet, takriben 1595] eserinin bir kadın ve bir erkek arasındaki saf ve ebedi aşk efsanesini yeniden oluşturduğu görülebilirken, *Twelfth Night* [Onikinci Gece] daha ziyade arzunun tesadüfiliği ve değişkenliği ile ilgilidir. [Burada] Dük Orsino kendisini gerçek bir âşık; aşka yenik düşmüş ve yalnızca arzularında kararlı bir erkek olarak görür:

Bütün gerçek âşıklar benim gibidirler,
Sevilenin değışmez hayalinden başka
Kararsız ve maymun iştahlıdırlar duyularında. (II, iv, 17-20)
[Çeviri: Özdemir Nutku]

Âşık olduğunu haykırdığı kadının hayaline âşık olan Orsino, aynı zamanda kendisinin âşık hayaline de âşıktır. Aşk filozofu Orsino –konuşmalarının birçoğu genellikle anlamsız tonda olsa da aşkın ve aşığın doğası üzerinedir– kendisinininki de dahil olmak üzere “gerçek aşkın” en nihayetinde aşka duyulan aşk, arzunun da kendi hayaline duyulan arzu olduğunun farkında değildir. Orsino, kendisine rağmen, Nietzsche’nin özlü sözünün doğruluğunu ka-

nıtlar: “Siz arzuyu seviyorsunuz, arzu edilen şeyi değil” (Nietzsche 1989, 93). Aslında oyunun sonunda Orsino’nun arzusunun tamamıyla değişken ve tesadüfi olduğu anlaşılır. Orsino hizmetkarı Cesario’yu kendisi ve arzuladığı kadın Leydi Olivia arasında bir elçi gibi kullanır. Cesario aslında erkek kılığına girmiş, Viola adında bir kadındır ve Dük’e âşıktır. Oyun bitiminde Leydi Olivia, Viola’nın ikiz erkek kardeşi ile evlenir ve Viola aslında bir kadın olduğunu açıklar. Bu noktada, arzusunun kolaylıkla bir nesneden bir diğerine kaymasından hicap duymayan Orsino, Viola’ya evlenme teklifi eder. Shakespeare’in oyunundaki “gerçek aşığın” değişken ve temsili arzulara sahip olduğu ortaya çıkar ve hatta cinsiyetin doğanın kanunu olmaktan çok, bir komedyâ düzeni olduğu gösterilir. Peki Orsino Viola’yı mı yoksa Cesario’yu mu arzular?

Daha genel olarak edebiyat bağlamında arzunun önemini iki temel noktada irdelemeye başlayabiliriz. İlk olarak, edebi metinlerin tamamının öyle ya da böyle arzu hakkında olduğunu söyleyebiliriz. Yine de bunu söylemek arzunun her yerde bulunduğu ve her zaman aynı arzu olduğu anlamına gelmez. Michel Foucault’nun üç ciltlik etkileyici çalışması *A History of Sexuality [Cinselliğin Tarihi, 1976-84]*, arzunun tüm sosyal ve geleneksel uygulama ve söylem türleriyle –kanun, cinsiyet ve cinsellik soruları, tıp, teoloji, ekonomi ve benzeri söylemlerle– ilgili olduğunu kesin bir dille vurgular. Edebi metinlerde arzu hakkında –arzunun simgelenmesi hakkında– düşünmenin tarihsel bağlam sorularına açılması kaçınılmazdır. Mesela günümüzde, “homoseksüel” terimini ve homoseksüel arzu kavramını kanıksamış olabiliriz. Kitabın bir sonraki bölümünde terimin ve esasında kavramın nispeten yeni olduğunu daha ayrıntılı olarak anlatacağız. “Homoseksüel” ile ilgili OED’deki ilk tanım 1892 yılında girilmiştir. Aralarında Joseph Bristow’u da sayacağımız bazı eleştirmenler, Oscar Wilde’in yazdığı *The Importance of Being Earnest [Ciddi Olmanın Önemi, 1895]* gibi bir oyunun eleştirel açıdan takdir edilmesinin, on dokuzuncu yüzyılın sonunda homoseksüel yaşam tarzının ortaya çıkmasına çok önemli bir şekilde bağlı olduğunu göstermiştir (Bristow 1992a). Terim olarak hem kadını hem de erkeği ifade etse de “homoseksüel” teriminin on dokuzuncu yüzyıl sonlarında İngilizce diline girmesi, lezbienler açısından ani bir görünürlük olarak sonuçlanmamıştır. Aslına bakılırsa “eşcinsel olmayan” kültürde lezbienliğin

en çarpıcı yönü, genellikle varlığının inkârı olagelmıştır. İngiltere’de 1885 yılında, erkekler arasında yaşanan “büyük ahlaksızlığa” karşı çıkarılan yeni yasaya karşılık gelen bir yasanın kadınlar için de çıkarılması gerektiği önerildiğinde, Kraliçe Victoria’nın “hiçbir kadın bunu asla yapmaz” (akt. Castle 1992, 128) diyerek karşı çıktığı oldukça bilinen bir hikâyedir. Hikâyenin doğruluğundan şüphe edilse de kadınlar arasındaki cinselliğin tarihsel inkârı hakkında önemli bir şeyi kaydeder. Buna benzer bir inkâr, Leonard Woolf’un annesinin Radclyffe Hall’un lezbiyen romanı *Well of Loneliness*’a [*Yalnızlık Kuyusu*, 1928] verdiği tepkide görülür: “Ben yetmiş altı yaşındayım ama bu kitabı okuyana dek böyle şeylerin olduğu aklımın ucuna bile gelmemişti. Bunu yaptıklarını sanmıyorum” (akt. Knopp 1992, 118). Jeannette Foster’ın kaleminden çıkan 1958 tarihli *Sex Variant Women in Literature* gibi öncü çalışmalara rağmen, lezbiyen yazımı üzerine konuşmalarla ilgili eleştirel bir kelime dağarcığı, 1980’lere kadar edebi eleştiride ortaya çıkmamıştır. “Eşcinsel olmayan” kültür devam ettiği müddetçe Joseph Allen Boone gibi eleştirmenler, geleneksel on dokuzuncu yüzyıl anlatı biçiminin kur yapma ve evliliğin muhafazakâr Victoria zamanındaki sosyal dinamikleri ile ne kadar bağlantılı olduğunu anlatmıştır (Boone 1987). Boone’a göre geleneksel evlilik entrikası, “idealleştirme cazibesinin büyük çoğunluğunu, tertip ve metanet yanılması uyandıran biçim yönlendirmesine borçludur”: Boone bu “yanıltıcı” tertip algısının, “evlilik kurumunda gizlenen çelişkilerin, eşitsizliklerin üstünü örtmeye çalıştığını” söyler (Boone 1987, 9).

Fakat edebi metinler karakterlerin nasıl ve neden birbirlerini arzuladıklarıyla ve bu arzulara ne olduğuyla ilgili değildir sadece. Aynı zamanda arzuya neden olabilir veya onu kışkırtabilirler. Okuma sırasında arzulamamızı sağlarlar. Edebi metinlerin (Deleuze ve Guattari’nin deyişiyle) “arzu makineleri” olduğunu söyleyebiliriz. Yalnızca arzuyu (okumaya devam etme arzusu gibi) var etmekle kalmazlar ayrıca okuma arzusundan da (mesela anlatma arzusu) var olurlar. Bu bakımdan Freud’un meşhur kadın arzusunu, yani “bir kadın ne ister?” (akt. Jones 1953-7, 2-468) sorusunu –ve Gayatri Spivak’ın bu soruyu “bir erkek ne ister” olarak yeniden oluşturmasını– edebi metinlerle ilgili bir soruya çevirmemiz faydalı olabilir: Bir metin ne ister? Bize bir şey anlatmak mı yoksa bizden

bir şey saklamak mı ister? Onu istememizi sağlamak mı ister? Peki ya nasıl? Bu liste uzar gider. Metinlerin arzuladığı düşünülürse, okurlar da arzular: Çözümde ulaşmayı arzularız, hikâyenin sonuna gelmeyi arzularız, sezgi ya da hikmet, keyif ya da keder, kahkaha ya da kızgınlık arzularız. Okumanın esas çelişkisi ise her zaman bir sonu (çözüm, açıklama, iyinin zaferi) arzulamamız fakat bu sonun arzunun sonu olmamasıdır. Boone on dokuzuncu yüzyılın klasik anlatılarının, arzunun (okurun, karakterin ya da tercihen her ikisinin) apaçık yerine getirilmesi ile sonlanmaya meyilli olduğunu gösterir. Fakat Freud'un bize öğrettiği üzere arzunun sonu, hikâyenin sonu anlamına gelmez: "Civilization and Its Discontents"te ["Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları"] Freud, cinsel hayatın tabiatında "derin bir tatminden" bizi mahrum bırakan bir şey vardır, yorumunu yapar (Freud 1985e, 295).

Başta edebiyat çalışmaları bağlamında olmak üzere arzunun Freud sonrası en önemli kuramcılarının biri, muhtemelen Fransız psikanalist Jacques Lacan'dır. Arzunun "çelişkili, sapkın, değişken, tuhaf, hatta rezil edici karakteri"ne ilişkin açıklamayla bilhassa ilgilidir Lacan. (Lacan 1977a, 286, akt. Bowie 1991, 134). Onun metinlerini okunmanın zor olduğu bilinir, bunun nedeni (metinlerin) bir bakıma bu garip arzu figürü adına konuştuklarını iddia etmeleridir (veya konuşmaya mahkûm olmaları). Arzu hakkında Lacan'ın söylemesi gerekenleri özetleme veya açıklama gayretinin yanlış yönlendirilmesi; bu skandal yaratan figürü kavramsal bir deli gömleği içine yerleştiriyor gibi görüldüğü müddetçe kesindir. Ancak bu koşulu göz önünde bulundurarak ve kendi tarzımızda bir parça rezil olarak, Lacan'ın arzu nitelendirmesini şu şekilde özetleyebiliriz: Lacan, Freud'un arzunun tabiatında kendisiyle bağdaşmayan bir hissin bulunduğu fikrini ayrıntılarıyla inceler. Onun arzuyla ilgili yazdıkları Freud'unkilerden daha radikaldir. Freud, istediklerimizi asla elde edemeyeceğimizin altını çizer: İstedikimizi (iPod'umuza yeni bir müzik indirmek, yeni bir araba satın almak) elde ettiğimizi zannederiz ama aslında arzu, kendini değiştirip her daim var olmaya devam eder (indirilecek başka bir şarkı, yola çıkmak ve arabayı sürme şansı vb olarak). Ne de olsa kapitalizm bu şekilde işler, kapitalizmin işleyebilmek için arzu ettiği –daha doğrusu ihtiyaç duyduğu– budur. Arzunun nihai olarak yerine getirilmesini beklemek Samuel Beckett'in oyu-

nundaki Godot’yu beklemek gibidir. Freud’a göre durmadan ertelenen bu eksiksiz tatmin duygusu, insan olmanın gerektirdiklerinin üzücü yanı olsa da, tek kelimeyle kaçınılmaz olarak görülür. Öte yandan Lacan’a göre, arzunun tabiatı daha yabancıdır, daha yıkıcıdır. Bu iki şekilde örneklendirilebilir. İlki, arzunun yabancı veya yabancılaştıran karakteri Lacan’a göre birdenbire ortaya çıkıp hayatı insanlar için zorlaştıran bir şey değildir. Bilakis, insanlar henüz insan (veya psikanalitik terimler kullanmak gerekirse “özne”) bile olmamışken yabancılaşmışlardır. İnsan özne, her zaman çok önceden “ayrılmıştır”, arzunun rezil edici doğası nedeniyle kendi içinde bölünmüştür. İkincisi, Freud ile kıyaslandığında Lacan arzu ile ilişkili olarak dilin rolüne daha fazla vurgu yapar. Lacan’ın en meşhur açıklamalarından biri “bilinçaltı, dil gibi yapılanmıştır” lafıdır (bkz. Lacan 1977a). Dil, Lacan’a göre kendimizi arzunun yabancı doğasıyla rahat hissetmemizi sağlamak için kullanabileceğimiz bir araç değildir: Arzu dil aracılığıyla konuşur ve bizi konuşur. Bir bakıma bizler konuştuğumuz veya yazdığımız zaman olduğumuz kadar âşık olduğumuz zaman da arzunun hissiz kuklaları oluruz.

Arzunun ve dilin karşılıklı bağımlılığı çok sayıda edebi metnin de aleni ilgi konusudur. Bu metinlerde dilin ya da anlamın asla tamamıyla kapanamayacağı ve arzunun asla yerine getirilemeyeceği kabul edilir. Robert Browning’in 1855 tarihli, “Two in the Campagna” şiiri bu metinlere bir örnektir:

1

Sen de hissediyor musun bugün acaba
Tıpkı benim hissettiğim gibi, el ele
Çimenlerde oturup, o manzarada
Ruhen kaybolup gittiğimizi senle,
Roma’nın bu Mayıs sabahında?

2

Bir hayale kapıldım, umutlandırdı
Beni beyhude çok kere
(Yolumuza ağlarını atan alaycı
Örümcekler misali) tutsam bile
Elimden kaçıreren uyakları.

3

Avuçlarımda tutmama yardım et! İlkin
Sararan rezeneye gitti, tohumunu
Bırakmaya, sonra uzanıp yarıklarından
Eski kabir harabelerin: gördü otu
Yılan gibi kıvrılıp yola karışan.

4

Büyüledi gurup renginde ufak bir çiçek
Beş böceği —balözünün içinde arandılar
Körü körüne: ve nihayet,
Kalmadı bakmadık hiçbir yer
Çimenlik yamaçta. Şimdi sıkı tut!

5

Güneşin şımarttığı uçsuz bucaksız kır
Kadife gibi çimenlerle kaplı!
Sükûnet ve tutku, neşe ve huzur,
Ebedi bir gönül rahatlığı—
Roma'nın hayaleti, ondan sonra nicedir.

6

Böyle bir hayat burada, böylesine uzun saatler,
Böyle çıplaklığı çiçeklerin,
Böyle mucizeler gerçekleşir,
Böyle bir özgürlüğü doğanın
Oysaki kulelerinde cennet bizi izler!

7

Ne düşünürsün? Ah, benim kumrum,
Yeryüzü bile cennetin altında çıplakken,
Gel, ruhumuzdan utanmayalım!
Nasıl bizim seçimimiz olduğunu sanırsın
Sevmenin yahut sevmemenin hem?

8

Benim her şeyim ol istedim, bir
Mükemmel beden değiliz, artık.
Ne benimki ne seninki, ne köle ne hür!
Hangi hatayı yaptık? Nereden vurulduk
Eros'un okuyla, madem yaramız var?

9

Keşke benliğini benimsesem,
Dünyayı senin gözlerinle görsem, olup yekpare
Yaşasak zamanı, doyasıya içsem
Ruhumuzun pınarını —sen benimle
Bu hayatta, neyse kaderim.

10

Olmaz. Göğe yükselip sana dokunmak istiyorum,
Sonra da uzaklaşmak. Yanağından öper,
Ruhunun sıcaklığını içimde hissederim —koparsam
Bile gülü, sevgim dilin anlatabileceğinden engindir—
Sonra kaybolur gider o rabıtalı anım.

11

Sahi, o andan nasıl bu denli
Uzaklaştım? Bir tüy gibi, durmadan,
İleriye, hırçın yıldızın söylediği
Nereye eserse rüzgârın
Peşinden mi gitmeli?

12

Tam da başlamışken öğrenmeye!
Nerede o alaycı umutlar? Söndüler tekrar!
Şu acımasız hile! Farkındayım sadece—
Sonsuz tutkular; arzuyla dolu ama can acıtır
Bir gün yitip gidecek olan kalpler hele.

Şiir, arzu anını ve arzuyu yakalamanın ya da “avuçlarında tutmanın”, arzuyu gidermenin ve onu sona erdirmenin imkânsızlığı ile ilgilidir. Konuşan kişi “rabıtalı dakikaları”, James Joyce’un daha sonra “tezahür” ve Virginia Woolf’un “var olma anları” olarak adlandırdığı anların bir benzeşeni arzular fakat bunun kaçınılmaz bir kaçış olduğunu da anlar. İkinci kıta, şiirin yeltendiği fakat yakalayamadığı anın kışkırtıcı doğasını ve dil hakkında yazılmış olduğunu açıklığa kavuşturur. Konuşan kişi şiirin onuncu kıtasında “koparsam / Bile gülü, sevgim dilin anlatabileceğinden engindir” der fakat o an çabucak geçince, “Sahi, o andan nasıl bu denli / Uzaklaştım?” diye sorar. Browning’in şiiri romantik aşkın merkezî mecazını –özellikle dokuzuncu dördlükte uyandırılan arzu; bir başka kimlikle birleşirken yaşanan kimlik kaybı– keşfe çıkar; ar-

zunun imkânsızlığını ve kaçınılmaz hüsrânını anlatır. Şiir; hayatın akışını, tecrübenin akışkanlığını ve kırılğanlığını dilde ifade etmenin imkânsız olduğunu fark ederken; romantik sevginin çelişkilerinin de izini sürer.

Edebiyat ve kuram benzer şekilde arzunun hareketli olduğunu ve durmak bilmeden yer değiştirdiğini açıkladığında, aynı zamanda arzunun bir “aracıyla” iletildiğini, benzetme ve benzetim sayesinde elde edildiğini de söylerler. Eve Kosofsky Sedgwick’in yakın bir zaman önce hazırladığı kitabı, bu bağlamda özellikle etkileyicidir. Fransız post-yapısalcı eleştirmen René Girard’ın düşüncelerini geliştiren Sedgwick, arzunun her yerde aracıyla iletildiğini ve üçgen rekabet ilişkisinde yapılandırıldığını ifade eder. Üç kişiyi ele alalım: A, B ve C. Diyelim ki A, B’yi arzuluyor. Neden? Normalde B (en azından A’ya göre) arzu edilir olduğu için A’nın B’yi arzuladığını varsayınız. Girard ve Sedgwick için ise durum biraz farklıdır. Onlar, C kişisi de B’yi arzuladığı için A’nın B’yi arzuladığını söylerler. Girard ve Sedgwick’in iddiasına göre, diğerlerinin arzularını taklit ederek arzu etmeyi öğreniriz ve bizim arzularımız esasında bir başkasının arzusuna tepki olarak doğar. “Muhteşem romancılar” Girard’a göre “arzunun öykünen doğasını ortaya çıkarır” ve onun “kendiliğinden doğan arzu yalanı” tabirini açığa vurur (Girard 1965, 14, 16). Sedgwick ise Girard’ın *Deceit, Desire, and the Novel* [*Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, 1965] kitabında verilen örneklerin çoğunda, B’nin kadın, A ve C’nin de erkek olduğu özel bir cinsiyet bağı içerdiğine dikkat çeker: Arzunun nesnesi kadinken, iki adam birbirinin rakibidir. Aşk hikâyeleri çoğunlukla iki erkeğin bir kadın için giriştikleri rekabeti konu alır ve bu hikâyelerde rekabetin önemi, kadına duyulan arzunun önüne geçer. Aslında Sedgwick’e göre genel olarak Batı kültürünü “homo/heteroseksüel tanım krizi” yapılandırır: “Modern Batı kültürünün hemen hemen tüm yönleriyle ilgili anlayış, modern hetero/homoseksüel tanımların eleştirel analizini içermedikçe, yalnızca noksan olmakla kalmaz, ayrıca tam merkezinden yara almış olacaktır” (Sedgwick, 1991, 1). Sedgwick bu içgörüsüyle Batı söyleminde, hikâyelerde, romanlarda, filmlerde ve benzeri çalışmalarda, ilişkilerin en yaygın biçimde “homososyal arzu” yönünden yapılandırıldığını işaret eder. Homososyal arzu ile homoseksüel arzu aynı değildir. Ne açık biçimde arzu olarak ifade

edilmesi gerekir ne de fiziksel olması gerekir. Aslına bakılırsa homososyal arzu, homoseksüel ilişki olasılığını kabul etmemeyle ilgilidir çoğu zaman. Soyunma odası, toplantı odası ve kulüp odası gibi geleneksel erkek bölgeleri nefret boyutunda homofobikken aynı zamanda homososyal dostluk alanlarıdır. Fakat erkek dominant bir toplumda bu tür ilişkiler esastır: Sedgwick'in iddiasına göre böyle toplumların tümünde "erkek homososyal (homoseksüel *dahil*) arzusu ile ataerkil gücü devam ettirme ve aktarma yapısı arasında özel bir ilişki vardır" (Sedgwick 1985, 25). Sedgwick, Batı toplumuna hayali bir şekilde arzuyu yapılandırma şansı veren çok sayıda hikâyenin, filmin, şarkının ve diğer anlatıların homososyal arzusunun anlatıları olarak okunabileceğini belirtir: Buna benzer anlatıların aleni konusu bir erkeğin bir kadına duyduğu arzu olsa da, gerçekten önem arz eden ilişki rakip ya da meslektaş, arkadaş veya ortak olmaları fark etmeksizin iki erkek arasındaki ilişkidir. İlk defa yapısalcı antropolojinin en önemli ismi olan Fransız Claude Lévi-Strauss tarafından öne sürülen düşünciyi geliştiren Sedgwick, kadınların bu üçgen yapıda sadece mübadele nesneleri olarak ortadan silindiğini öne sürer. O hâlde ataerkil toplumun kadınları bir noktaya kadar arzu ilişkilerinin bile dışında bıraktığı söylenbilir. Sedgwick'in düşüncesine göre toplumumuzdaki homososyal arzu; hem en fazla istenen hem de en özenli biçimde disiplin altına alınan arzudur.

Sedgwick anlatıda arzu hakkında düşünmenin gayet provokatif bir modelini sunar. Bu modele göre arzusunun işleyişi toplumun homofobik, homososyal ve ataerkil yapılarına içinden çıkılmaz biçimde bağlıdır. Çok sayıda kanonik edebiyat çalışması bu anlamda tekrar okunabilir. Elbette bu, The Great Tradition'ın [Büyük Gelenek] "ifşa olmayı" bekleyen gizli homoseksüellikle dolu olduğu anlamına gelmez (her ne kadar bir sonraki "Kuir" adlı bölümümüzde bununla ilgili bazı önermeler yapsak da). Aksine, her türlü homososyal arzusunun, basitçe "heteroseksüel" yazım olarak adlandırmak istediğimiz anlatı çalışmalarının merkezinde olduğunu söyler. [Bu bakımdan] Heteroseksüel ve homoseksüel kavramlarının üzerine yeniden düşünülmesi gerekir. Mesela Shakespeare'in *Hamlet* (takriben 1601) eseri yalnızca Hamlet'in babasının katli ve uğruna alınmak istenen intikamı değil; Prens Hamlet (babası Kral Hamlet'in vekili olarak) ve Hamlet'in amcası Claudius (merhum

Kral'ın kardeşi) arasında Kraliçe uğruna yaşanan rekabet ilişkisi ile de ilgilidir. Emily Brontë'nin yazdığı *Wuthering Heights* [Uğultulu Tepeler, 1847] adlı roman, gücünü ekseriyetle Heathcliff ve diğer erkekler arasında geçen ve peşi sıra rekabeti ve olağandışı şiddeti getiren homososyal arzunun kısmen gizlenen çatışmalarından alır. İki erkek (Eugene Wrayburn ve Bradley Headstone) ve bir kadının (Lizzie Hexam) içine düştükleri üçgeni işleyen Charles Dickens'in *Our Mutual Friend* [Müşterek Dostumuz, 1865] romanı, erkekler arasında potansiyel olarak varolan öldürücü erotik dinamğin fevkalade bir örneğidir. Thomas Hardy'nin *Tess of the D'Urbevilles* (1891) adlı romanına, esere adını veren trajik kadın kahramanı arzulayan iki adamın (Angel Clare ve Alec D'Urville) yaşadığı rekabet biçim kazandırır. D. H. Lawrence'ın *Women in Love*'ı [Âşık Kadınlar, 1921] alenen iki erkek ve onların iki kadına beslediği aşk hakkında olsa da aynı zamanda ve belki daha önemli olarak, Gerald ve Birkin isimli iki erkek arasındaki ilişki hakkındadır.

Arzu, o hâlde edebi metinlerin esas konusudur, hem de okumanın esasıdır. Edebi metinlerin sürekli göstermeye çalıştıklarından biri de arzunun çelişkili, hareketli, aracılı olmasıdır. Sonunda Alan Turing'in ölmesine neden olan homofobi, belki de arzu deformasyonu veya yer değişimi –toplumun bu tür hareketlilik ve aracılık ile ilgili endişelerine bağlı homoseksüellik korkusu, diğerinden korkma duygusu– açısından ele alınabilir. Modern edebiyat eleştirisi ve kuramının yüklendiği sorumluluklardan birisi, böyle si korku ve baskı ile sonuçlanan katı muhalefetin teşhiri, sorgulanması ve dönüşümünde yatar.

İlave Okuma

Foucault'nun *The History of Sexuality: An Introduction* (1981) kitabı arzu hakkında düşünmek adına çok önemli bir başlangıç noktasıdır. Benzer şekilde etkileyici olan bir diğer çalışma ise Deleuze ve Guattari'ye ait zor fakat merak uyandıran *Anti-Oedipus*'tur (1983). Peter Brooks, *Reading for the Plot* (1984) ve *Body Work* (1993) adlı çalışmalarında okur arzusuyla ilgili büyüleyici bilgiler verirken, Catherine Belsey *Desire: Love Stories in Western Culture* (2005) adlı kitabında arzuyla alakalı çok sayıda edebi metnin okumaya değer post-yapısalcı açıklamasını paylaşıyor. *On Desire*'da (2005)

William Irvine, bir filozofun arzu meselesi üzerine geniş kapsamlı düşüncelerini sunar. Leo Bersani'ye ait *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (1976), edebi metinlerde arzunun temsili ve etkilerine dair parlak ve düşündürücü bir referans noktasıdır. Lacan'ın çalışmalarının muhteşem ve özlü üç anlatımını Bowie (1991), Weber (1992) ve Rabaté'nin (2001) yazdığı giriş niteliğindeki kitaplarda bulabilirsiniz. Homoseksüel arzu ve homofobi söylemini Jonathan Dollimore'un etkileyici kitabı *Sexual Dissidence*'ta (1991); lezbiyen eleştirisi ve kuramı üzerine bir deneme seçkisini Munt'un derlediği *New Lesbian Criticism*'de (1992) okuyabilirsiniz. Joseph Allen Boone'un kaleme aldığı *Tradition and Counter Tradition* (1987) adlı çalışma, on dokuzuncu yüzyılda heteroseksüel arzunun roman gelişimi için önemini anlatır. Tarih-sel açıdan geniş kapsamlı arzu meselesi tartışmalarını Dollimore'a ait *Death, Desire and Loss in Western Culture* (1998) ve *Sex, Literature and Censorship*'te (2001) bulabilirsiniz.

Kuir oldukça tuhaf bir kelimedir.

“Kuir” kelimesinin İngiliz diline girişı bile kelimelerin tuhaf hâlleri üzerine bir çalışmadır. *Chambers Dictionary* bu sıfatı şu şekilde tanımlar: “tuhaf, acayip, ilginç: şüpheye açık: sahte: hafif kaçık: yaklaşan bir hastalık hissi: hasta, rahatsız (*lehçe*): homoseksüel (*argo*)”. Bu eşanlam tanımında enteresan olan ise “aynı” kelime için tuhaflık, hastalık ve homoseksüellik fikirlerinin etrafını saran ve görünüşte birbirinden bağımsız üç farklı anlam içermesidir. Akıllara derhal bir soru gelir: “Acayip”, “ilginç”, “hafif kaçık” veya “hasta” anlamlarına gelen “kuir” kelimesinden “homoseksüel” anlamına gelen “kuir” kelimesine nasıl gelindi? Bazılarının cevabı apaçık ortada da olsa, süreç ayrıntılarıyla incelemeye değer. *Oxford*

İngilizce Sözlüğü (OED) bir anlamdan diğerine kaymayı eylem hâlinde gösterir: Kelimenin kapsamlı tarihsel tanımına bakacak olursak, “tuhaf” veya “acayip” anlamlarının İngilizceye girişi ile “homoseksüel” anlamının başlangıcı arasında dört yüz yıldan fazla bir rötar olduğunu görürüz. OED’de “kuir” hakkındaki ilk kayıt on altıncı yüzyılın başlangıcına denk gelirken (Dunbar’a ait 1508 tarihli “Heir cumis awin quir Clerk”), homoseksüel anlamındaki ilk kayıt ise 1922 tarihli, ABD Çalışma Bakanlığı Çocuk Bürosu yayınına aittir. Bu ikinci tanım, *Suça Yönelmiş Çocuklar Hakkında Bilimsel Çalışmanın Uygulamalı Faydası* başlıklı raporda “Diğer karakteristik özellikleri bakımından alışılmadık şekilde narin olduğu kolayca anlaşılan genç erkeğin cinsel eğilimi, büyük ihtimalle ‘homoseksüel’ olabilir” şeklinde ifade edilmektedir. Kelimenin kayıtlı ilk kullanımı olması sebebiyle OED’ye girerek ölüm-süzleşen bu cümle, birkaç nedenden ötürü ilgi çekicidir. Belli “karakter özellikleri” hakkında klişe varsayımlarda bulunmakta, tuhafılık vücudun üzerinde yazılıdır fikrini ifade etmekte ve dolaylı olarak bunu bir kusur veyahut hastalık ile özdeşleştirmektedir. Fakat OED –şüphe ifade eden tırnak işaretlerini kullanarak– terim tamamen kabul edilmiş veya kabul edilebilir değilmiş gibi ya da kelime tuhaf anlamından (ilintili) homoseksüel tanımına geçiş sürecindeymiş gibi, bu terime mesafeli yaklaştığını gösterir. Böylelikle “kuir”in algılanan garipliği ve onların “bizden” farkı (bilim insanları, ABD Çalışma Bakanlığı görevlileri, sosyologlar vs) gibi nedenlerden ötürü homoseksüellik, “kuir”dir: Kuir toplumu, kendi üyelerini normaller sisteminden, –çağımızın lezbiyen şair ve eleştirmeni Adrienne Rich’in tanımıyla “zorunlu heteroseksüellikten” (Rich 1986)– ayıran tuhaf farklılıklarıyla belirlenen ayrı bir kategori ve kendi kendini tanımlayan, tanımlanabilen bir gruptur.

Ancak “kuir”in hikâyesi burada bitmez. Sonraki yaklaşık yetmiş sene boyunca, İngiliz dilinde “kuir” kelimesi (genellikle erkek) homoseksüeller için (ve yine genellikle) aşağılayıcı bir tanım olarak Amerika Birleşik Devletleri ve başka yerlerde yaygınlık kazandı; “su tavuğu” [*coot*] kelimesi ile birleşerek dışlayıcı “su tavuğu gibi tuhaf” [*queer as a coot*] ifadesini oluşturdu ve ardından 1960-1970’li yıllarda “dayak” kelimesiyle birleşerek (ve elbette bu gruba karşı şiddetin meşruluk kazanmasına yardım ederek) homoseksüel olan veya homoseksüel olarak algılanan kişilere karşı gösterilen sözlü

ve fiziksel şiddeti anlattı. Homoseksüel erkeklerin arasında AİDS'in yaygınlaşmasına kısmen bir tepki olarak, 1980'lerin sonları ve 1990'ların başında kelime tuhaf bir şekil aldı: Homoseksüeller kelimeyi kendileri "sahiplenip" cinsiyete dayalı ve muhtemelen efemine "gey", soğuk ve kasvetli "homoseksüel", kibar ve hatta kulağa mitolojik gelen "lezbiyen" terimleri yerine kullanmaya başladılar. "Kuir" kendini ortaya koymanın gururu ve kutlaması, onaylanan ve olumlu farklılık anlamları için kullanılan bir terim hâline geldi. Kelimenin homoseksüelliği işaret etmek için kullanılmasının –homoseksüelliğin en başta garabet ve farklılıkla ilişkilendirilmesi algısı– asıl nedeni, terimin dilbilimsel olarak yeniden yapılanma eylemini miras almakla birlikte, bu tuhaflığa neden olan değerlerin ters yüz edilmesidir. Kuir bireylerin "heteroseksüel" bireylerden farklı olduğu gerçeği, bir güç ve gurur kaynağı olarak görülür ve günümüzde "heteroseksüel" kelimesi potansiyel olarak olumsuz çağrışımlara sahip (sıradan, sıkıcı, maceracı olmayan) bir terim hâline gelmiştir. Kuir, ayrıca kodlarımızı sarstığı oranda itibar ve güç kazanan, erkek ve kadın, erkeklik ve kadınlık, biseksüel, heteroseksüel ve homoseksüel kodlamalarını kapsayan bir terim olmanın avantajına sahiptir. Eve Kosofsky Sedgwick bu konu hakkında şu şekilde yorumda bulunur: "Kişinin toplumsal cinsiyetinin ve cinselliğinin kurucu unsurları yekpareliği ifade edecek şekilde oluşturulmadıysa (veya *oluşturulamıyorsa*), "kuir" kelimesi olasılıklar, boşluklar, çakışmalar, uyumsuzluklar ve karşılıklı anlayışlar, anlam kayması ve fazlasından oluşan açık bir ağı işaret edebilir" (Sedgwick 1994, 8). Bu durumda, esasen "kuir" tüm cinsiyet ve cinsel özcülüklere meydan okur.

"Kuir" kavramının aşağı yukarı tanımlanmış, az ya da çok ayrık, az çok baskılanmış cinsel kimliklerin sosyal ve politik anlamda güçlendirilmesinin bir aracı olarak (yeniden) benimsenmesi ve kitabın farklı bölümlerinde edebi metinlerin tekinsizle ya da gariple ilişkilendirilmesi hakkında yaptığımız yorumlarla örtüşmesi nedeniyle, bu şahane tuhaflığın hakkını vermek; edebiyatın kendisinin de biraz (hatta bazen birazdan da fazla) kuir (*tuhaf*) olduğunu anlatmak istiyoruz. Bunu söylememizin iki nedeni var. Öncelikle İngilizcenin az veya çok ama sürekli olarak, saklamadan, açık bir şekilde kuir olan ve kuir kavramı konusunda yazan kadın ve erkeklerden oluşan saygın bir kuir yazım geleneğine sahip ol-

duğunu söyleyebiliriz. Daha sonra anlaşılacak nedenlerden dolayı, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar bu gelenek tamamen gizliydi fakat Marlowe, Shakespeare, hovarda Lord Rochester, on sekizinci yüzyıl şairi Katherine Philips, Henry Mackenzie (*The Man of Feeling* [*Duygulu Adam*, 1771] romanının yazarı), Matthew Lewis (kötü ama gösterişli gotik *Monk* [*Keşiş*, 1796] romanının yazarı), Lord Byron, Walt Whitman ve Herman Melville, bu geleneğin temsilcileri olarak rahatlıkla gösterilebilir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren edebi kanon; kuir olan, homoerotik şiirler veya homoseksüel arzu deneyimi hakkında (metinler) yazan sayısız yazarla doludur: Gerard Manley Hopkins, Algernon Swinburne, Oscar Wilde, A.E. Housman, Virginia Woolf, Vita Sackville-West, Djuna Barnes, D.H. Lawrence, Dorothy Richardson, Charlotte Mew, H.D., Katherine Mansfield, Rosamund Lehmann, Radclyffe Hall, T.E. Lawrence, E.M. Forster, Elizabeth Bowen, W.H. Auden, Christopher Isherwood, Compton Mackenzie, Tennessee Williams, Allen Ginsberg, Gore Vidal, Truman Capote, James Baldwin, Patrick White, William Burroughs, Edmund White, Thom Gunn, Adrienne Rich, Joe Orton, Alice Walker, Jeannette Winterson, John Ashbery, Hanif Kureishi, Alan Hollinghurst, bu yazarlardan yalnızca birkaçıdır. Modern edebiyatta kuir yazar kanonu olduğunu söyleyebiliriz ama “heteroseksüel” kanonun kendisi de kuir yazarlar tarafından kuşatılmıştır (yukarıda listelenen yazarların çoğu, homoseksüel ya da heteroseksüel yazar olarak okunmaları fark etmeksizin, İngiliz edebi kanonun merkezinde bulunmaktadırlar).

Edebiyatın kendisinin de biraz (hatta bazen birazdan da fazla) kuir (*tuhaf*) olduğunu öne sürmemizin ikinci nedeni ise edebi metinlerin “kuir okuma” denilen kavrama genel olarak açık olmasıdır. Edebi metinlerin bazı tuhaflık ya da acayipliklerinin, bazı tesir ve çekiciliklerinin cinsiyet ve cinsellik üzerine (farklı) düşünmeyi önerdikleri kişisel alan ile ilgisi vardır. Bu konu, son yılların en etkili kuir kuramcılarından olan ve “eşcinsel arzu” kavramını “Arzu” bölümünde ele aldığımız Eve Sedgwick’in çalışması ile örneklendirilebilir. “The Beast in Closet” [“Dolaptaki Canavar”] (ilk kez 1986 tarihinde yayımlandı) isimli makalesinde Sedgwick, Henry James’in kısa hikâyesi “The Beast in the Jungle”ı [“Ormandaki Canavar”, 1903] ele alır. James’in hikâyesinde korkunç ve kahredici sırrı (başlıktaki “canavar”) asla açıkça dile getirilmemiş

olsa bile kendisini her zaman destekleyen, âşığı ya da karısı olabilecek –veyahut olması gereken– arkadaşı May Bartram tarafından anlaşılan, müzmin bekâr John Marcher hakkında görünürde “heteroseksüel” bir öykü anlatılır. Sedgwick hikâyesinin çarpıcı okumasında, hikâyesinin birçok boyutunu ve düzensiz bağlamını inceler. Mesela on dokuzuncu yüzyılın sonlarında bazı erkeklere, içinde yaşadıkları mecburi heteroseksüel toplumun sert taleplerinden kaçınmalarına olanak tanıyan bekâr erkek rolünü irdeler. (Sedgwick’e göre James’in kendisi de karmaşık cinselliği, diğer her şey gibi heteroseksüelliğin müzminliğiyle ilgili önemli bulunan bir bekârdı.) Sedgwick, “erkek homoseksüel paniği” dinamiklerini, heteroseksüel erkeğin diğer erkeklere karşı hissettiği, kendi arzusundan korkması kaynaklı gibi görünen, zapt edilemez bir homoseksüellik korkusu olarak değerlendirir. Daha sonra da görünürde heteroseksüel olan hikâyesinin belirli dilbilimsel ve sözbilimsel yönlerini inceler ve bu açıdan bakıldığında hikâyesinin nasıl kuir bir hâl aldığı gösterir. Buradan hareketle Sedgwick, hikâyesinin “kuir” kelimesini John Marcher’in durumunu belirtmek için defalarca kullandığını belirtir: Kelimenin birincil anlamı belli bir “tuhafılığı” işaret etse de (neticede “kuir” kelimesinin homoseksüel anlamı, 1903 yılındaki resmi anlamının açıkça belirtilen bir parçası değildi), daha önce gördüğümüz gibi “kuir” kelimesinin “tuhaf” anlamından “homoseksüel” anlamına geçişi kesinlikle uzun sürmedi (göründüğü kadar da garip değildir). Bu açıdan, James’in bu kelimayı kullanmasının birkaç yıl sonraki anlambilimsel gelişmelerden etkilendiği ve Marcher’in cinsel kimliğiyle ilgili doğrulanmamış bir pürüz yarattığı görülebilir. Sedgwick ayrıca tamamı “bir hayli müphem” olmasına rağmen tüm hikâyesinin giderek tuhaflaşmasına katkıda bulunan birtakım daha az belirgin “sözcüksel göstergeler”den bahseder. Marcher’in “garipliği”, (May Bartram)’ın bildiği (...) aralarında asla bahsi geçmeyen (...) onun hakkındaki “asıl gerçek”, Marcher’in “tuhaf bilinci”, “adlandıramayacağım (...) korkunç şeyler”, “onun mutsuz sapkınlığı” gibi ifadeler (akt. Sedgwick 1994, 203), Marcher’in karakterinde özellikle cinsel kargaşa duygusunu güçlü biçimde uyandırır. Bu, polisiye roman tarzında yazılmış karmaşık ve etkileyici edebiyat eleştirisi çalışmasında Sedgwick; Marcher’in içinde bulunduğu vaziyetin “felaketinin”, (Oscar Wilde’in dokunaklı ifadesiyle) “adını söylemekten korkan

aşk”, yani tuhaflığının onaylanmamış ve onaylanamaz homoseksüelliği olduğunu, merak uyandıran bir tarzda öne süren bir okuma geliştirir. Heteroseksüel toplumun kuralcı değerleri göz önüne alındığında, homoseksüellik tahrip edici ve korkunç boyutta *acıyiptir*: “Heteroseksüel” Marcher’ın sorunu ise (kendi) homoseksüellik sorunu ile baş etmedeki acizliğidir.

Sedgwick bu hikâyenin okumasını hazırlarken, Marcher’ın (hatta James’in) bir bakıma homoseksüel olduğunu ileri sürme teşebbüsünde asla bulunmaz. Bunun yerine anlatıyı dilbilim ve kavramsal patinajlar ile bunların heteroseksüellikten ortaya çıkan ve aslında onun sıkıcı ve tek parça belirlilik durumunu canlandıran söylemle bağlantısı üzerinden kuir bir şekle sokar. Sedgwick görünürde farklı konularla ilgilenen bir metinde, homoseksüellik söyleminin –homoseksüelliğin heteroseksüel söylemi, yani sözde “heteroseksüellerin” homoseksüelliği algılama ve ifade etme biçiminin– ne ölçüde okunabildiğini ortaya çıkarmaya (deyim yerindeyse homoseksüelliğini itiraf ettirmeye) çalışır. Yaptığı okuma, heteroseksüel söylemin kendisinin homoseksüelliğe dayalı olduğunu ve homoseksüellik kapsamı dışında kalanlar tarafından yönetildiğini, hatta tanımlandığını etkili bir biçimde gösterir. Başka bir deyişle, heteroseksüel olmada biraz kuir bir durum saklıdır.

“Düzcinsel” edebi metin okumalarında yeni yöntemler geliştirmenin yanı sıra, kuir teorisi –yakın zamanda Michel Foucault, Eve Sedgwick, Judith Butler, Leo Bersani, Alan Sinfield, Jonathan Dollimore, Joseph Bristow ve diğerlerinin hazırladığı çalışmalar gibi– homoseksüel ve heteroseksüeller olarak kendi hakkımızda konuşurken kullandığımız kategorilerin temelini sorgulayarak, cinsiyet ve cinsellik hakkındaki fikirlerimize meydan okumaya başlamıştır. Bir başka ifadeyle, kuir teorisi cinsellik söz konusu olduğu sürece müdahalede bulunacaktır. Birçok kuramcının değerlendirmesine göre beşeri ve sosyal dünyalarımızı sözde iki ayrı (daima ketum değilse) kategoriye bölmemizde bir gariplik ve tuhaflık vardır. Kendimizi ve başkalarını tanımlamak için mümkün olan tüm kategoriler –zenginlik (ya da yoksunluk), sınıf, boy, saç rengi, beslenme tercihleri, ayakkabı ölçüsü, kellik veya dolgun saçlar, siyasi veya dini inançlar, estetik tercihler, tatil beldesi seçimi veya MP3 çalar gibi– arasında, kültürümüzün bizi derinlemesine tanımlamak için üzerinde karar verdiği kategori; bazı yönlerden

etnik köken, ırk veya ten renginin de ötesinde, cinsel tercihimiz, arzuladığımız insanın cinsiyetidir. Böyle olmasının en önemli nedeni, Leo Bersani'nin de belirttiği gibi "İrkçılığın aksine homofobi, kesinlikle yaradılıştan gelen bir olasılığa tepkidir" (Bersani 1995, 27) cümlesinde yatar.

David Halperin ise kendi homoseksüel geçmişinde şu gözlemde bulunur: "Cinsel tercihteki farklılıkların, mesela beslenme tercihlerindeki farklılıklara kıyasla bireylerin tabiatları hakkında daha açıklayıcı olduğu ve kişisel kimliğin daha önemli belirleyicisi olduğu tek bakışta anlaşılmaz" (Halperin 1990, 26). Bu yorum bizi, kişinin kimliğinin yemek tercihiyle tanımlandığı bir dünya veya toplum hayal etmeye iter. Düşünün ki böyle bir dünyada vejetaryenler kariyerlerinde sürekli ayrımcılığa uğrardı (mesela diğerlerini de vejetaryen olmaya ikna ederler korkusuyla orduya alınmazlardı); şehrimizin sokaklarında sessizce yürürken fiziksel ve sözel şiddete maruz kalırlardı (havuç ya da taze fasulye yemeye zorlanma veya hatta derinlerde bir yerlerde kendisinin de vejetaryen olduğunu keşfetme korkusu diye adlandırabileceğimiz sebze-fobi kaynaklı sebze-dayağı); çocukların fiziksel ve zihinsel gelişiminde hayati olan erken yaşlarda dengeli beslenmeden mahrum kalacakları korkusu ile evlat edinmekten menedilirlerdi; etoburların kaçındığı özel sebze barı ve kulüplerde sosyalleşirlerdi; yürüme ve konuşma tarzları, kıyafetleri, saç stilleri, genel hâl ve tavırlarıyla hemen tanınırlardı ya da tanınacakları düşünülürdü. Bu hayali dünya bize günlük hayatımızın belirleyicisi olarak cinsel tercihin gücünü ve her zaman hissedilme durumunu hatırlatır. Bu kurgusal senaryonun gülünçlüğü, cinsiyet ve cinsel tercih tanımlarımızın aslında ne kadar da derinlerde gömülü olduğunu görmemizi sağlar. Michel Foucault bir röportajında bu konuya mükemmel biçimde parmak basar: "Hristiyanlık'tan bugüne değin Batı dünyası, 'Kendini bulmak için önce cinsiyetini keşfet' diye tekrarlardı. Cinsiyet her daim, türümüzün geleceğinin yanı sıra insan özneler olarak 'gerçekliğimizin' meşgul olduğu bir odak noktası olmuştur" (Foucault 1980a, 3). Bu bağlamda, sosyal dünyamızın ve sosyal önyargılarımızın, bir bakıma et yemek ya da yememek gibi tercihlere benzer olan tek bir seçim –seks partnerimizin cinsiyeti– etrafında nasıl kurulduğunu görmenin tuhaf ve garip olduğunu düşünebiliriz.

Kuir teorisinin başlıca işlerinden biri de sosyal ve cinsel dünyalarımızı düzenlediğimiz arzu kategorilerinin düşünmek istediğimiz gibi sabit ve değişmez, “doğal” ve apaçık olmadığı biçimleri incelemektir. Michel Foucault’nun etkileyici iddiasına göre, aslında heteroseksüellik ve homoseksüellik hakkındaki görüşlerimiz, on dokuzuncu yüzyılda homoseksüelliğin “icadının” bir işlevidir. Cinsellik tarihçileri bunun gibi bir “icadın” kesin tarihsel yapılanmasına karşı çıkıyor olsalar da birçoğu on yedinci yüzyılın sonuyla on sekizinci yüzyılı yeniden tanımlama ve “kristalleşme” dönemi olarak tanımlar (bkz. Sedgwick 1985, 83; Glover ve Kaplan 2000, 91-3). Foucault’nun görüşüye kuir teorisinin gelişiminde epey önemli bir rol oynamıştır. Foucault homoseksüelliğin yakın geçmişte belli bir zamanda icat edildiğini ileri sürdüğünde, buradaki amacının erkeklerin hemcinslerini sevmediğini, arzulamadığını ya da cinsel ilişkiye girmediklerini söylemek olmadığını anlamamız çok önemlidir. Daha ziyade homoseksüel ve heteroseksüel *olmak* arasındaki görünüşte tartışmasız farkın –*sen* ya homoseksüelsindir ya da heteroseksüelsindir ve *kim olduğunu* aradaki bu fark tanımlar– yalnızca yakın zamanda, belli kurumsal ve söylemsel uygulamalar içerisinde şekillenen cinsel ilişkiler ve kişisel kimlik boyutu olduğunu ileri sürer.

Foucault’ya göre on dokuzuncu yüzyıl boyunca tıp, hukuk, din, politika ve sosyal analiz söylemlerinde bir dizi değişiklik homoseksüelliği ayrıık kimlik olarak göstermek üzere birleştiler. Bilhas-sa tıp, belirli tipte davranış ve arzuları belirli bir “tip” insanın (sözde homoseksüel) ayırt edici özelliği olarak tanımlarken hukuk, erkekler arasındaki cinsel ilişkiyi “büyük ahlaksızlık” (Birleşik Krallık’ta 1885 yılında geçen ve önceliği fuhuşu düzenleme olan yasaya eklenen sözde “Labouchère Yasa Değişikliği” ile hakaret ilk kez kullanılmıştır) şeklinde yeniden tanımladı. Erkek ve kadın arasında belli formdaki cinsel ilişkiyi ve “ağza alınmayacak” kadar korkunç diğer cinsel eylemleri kapsayan “livata” karşıtı eski yasanın aksine, yeni yasaya göre erkekler arasında cinsel ilişki (kadınlar arasındaki cinsel ilişki tamamen göz ardı edilmiştir) suç sayıldı. Bu nedenle, örneğin, Jeffrey Weeks’in ifade ettiği gibi on dokuzuncu yüzyıl toplumu ateistleri, dilsizleri, oğlancıları ilginç bir suç türdeşliği ile hep birlikte hapsetti (Weeks 1998, 693). Bunun bir sonucu olarak da homoseksüel, belirli hukuki ve tıbbi söylemlerde

özel bir kimliği olan, belli bir kişilik tipi olarak görüldü. *The History of Sexuality: An Introduction* [*Cinselliğin Tarihi*] kitabındaki etki-leyici ve güçlü pasajda, Foucault [bu durumu] aşağıdaki şekilde ifade eder:

Livata –eski kilise yasasında ya da medeni hukukta sözü geçen– yasak edimlerden biriydi; bunu yapan kişi yalnızca hukuksal bir özneydi. On dokuzuncu yüzyılın eşcinseliye adeta bir oyun ya da roman kahramanıdır: Bir geçmişi, bir tarihi, bir çocukluğu, bir karakteri, bir yaşam biçimi; aynı zamanda bir morfolojisi, bir anatomisi ve belki de gizemli bir fizyolojisi vardır. Bütün olarak neyse, bunun hiçbir ögesi cinselliğinden soyutlanmaz. Her yerinde mevcuttur cinsellik: Davranışlarının kurnaz ve son derece etkin kökenini oluşturduğundan, cinsellik her türlü tutumun altında yatar; çehresine ve bedenine de utanmasızca kazınmıştır çünkü cinsellik her zaman kendini ele veren bir gizdir. Cinsellik alışlagelmiş bir günah olarak değil de tuhaf bir doğa olarak eşcinselin özündedir (...) Eşcinsellik, livata alışkanlığından, bir tür androjini ya da ruhsal hermafroditliğe dönüştürüldüğünde, cinselliğin bir görünümü olarak ortaya çıkmıştır. Livata alışkanlığı olan, doğru yolu bulmuşken sapan bir dönem olarak görülmekteydi, oysa eşcinsel bundan sonra bir “tür” olmuştur. (Foucault 1981, 43)

[Çeviri: Hülya Uğur Tanrıöver]

Foucault “eski kilise yasasında ya da medeni hukukta” *kimlik* olarak eşcinselliğin on dokuzuncu yüzyıl ortasından sonuna kadar az çok görünür olduğunu ileri sürer. Bir başka deyişle, düşünce bağlamında, diyelim ki Shakespeare’in eşcinsel olup olmadığını sormak aslında on altıncı yüzyılın sonlarında ve on yedinci yüzyılın başlarında cinsellik ve cinsel kimliğin oluşturulduğu, tecrübe edildiği ve tanımlandığı belirli biçimlere uygun olmayan bir tarih yanılığıdır.

Cinselliğin tarihsel ve kültürel olarak kurulan doğası kavramı ve cinselliğin farklı zamanlarda farklı tanımlanıp tecrübe edildiği fikri; cinsiyet ve cinsellik kuramcısı Judith Butler tarafından bir adım öteye taşınmıştır. Butler’a göre toplumsal cinsiyet ve cinsellik biyoloji veya “doğa” tarafından sabitlenmiş ya da belirlenmiş değildir, aksine edimseldir: “Toplumsal cinsiyet kimliği tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen ‘dışavurumlar’, ‘ifadeler’ tarafından performatif olarak kurulur” [Çeviri: Başak Ertür]. “Ben homoseksüelim” basit bir betimleyici ifade değildir, aksine bazı şeyleri mümkün kılar: İfade ettiği kimliği belirtmekle kalmaz onu

ayrıca doğrular ve hatta yaratır. Bu iddiaya göre aslında ne kadar çok erkek ya da kadın iseniz, erkeklik veya kadınlığınız o kadar edimsel bir kurgudur, alenen canlandırmadır. Butler’a göre toplumsal cinsiyet ve cinsellik her zaman bir tür *drag* eylemidir bu nedenle teatral *drag* örtülü cinselliğin mantığını ve toplumsal cinsiyet kimliğini sonuna kadar oynar. Butler bu tür toplumsal cinsiyet ve cinsellik performansına örnek olarak, Aretha Franklin’in akıllara kazınan “Kendimi Doğal Bir Kadın Gibi Hissetmemi Sağlıyorsun” [“You Make Me Feel Like a Natural Woman”] şarkısının sözlerini gösterir. Butler’ın belirttiği gibi sözler ilk başta toplumsal cinsiyet ve cinselliğin doğallığını doğrular niteliktedir; şarkıcının erkeğe olan aşkı, kendisini *doğal* bir kadın gibi hissetmesini sağlamaktadır. Sözler “biyolojik gerçeklik ve öz olarak ‘cinsiyet’ ya da toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında kopma ve kesiklik olmadığını gösterir” (Butler 1991, 27). Fakat biraz daha dikkatli incelediğimizde bu doğallığın aslında öğrenildiğini veya üretildiğini (“[...] hissetmemi *sağlıyorsun*”), taklit edildiğini (“[...] kadın *gibi* hissetmemi *sağlıyorsun*”) görebiliriz. Toplumsal cinsiyet ve cinselliğin edimsel mantığını dile getiren ve oynayan Aretha Franklin, bir nevi “heteroseksüel *drag*” olarak bilerek ya da bilmeyerek bu konuda şarkı söyler (28). Butler’a göre bu durum –homoseksüel, heteroseksüel, biseksüel ve diğerleri gibi– tüm cinsiyetlerin bir çeşit *drag* türü, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet performansları olduğunu gösterir.

Harold Bloom ise “Bizi büyük ölçüde Shakespeare yarattı” fikrini beyan eder (Bloom 1994, 40). Bu fikri anlamının yollarından biri de toplumsal cinsiyet ve cinselliğin kültürel kuruluşu ile ilgilidir. Shakespeare okumak bize cinselliğin sınırı aşma ve çatışmanın istikrarsız alanında yer aldığı; tarihsel açıdan koşullu, değişken ve temsili olduğu durumları düşünmemize yardımcı olabilir. Homoseksüel ve heteroseksüel arzu kategorileri kurumsallaşmadan, katılaşmadan veya denetlenmeden, tıbbı bağlı olmadan önceki zamanlarda yazan Shakespeare’in eserleri, erkek veya kadın olmanın anlamını, erkek ve kadını arzulamayı sorgular. Shakespeare’in cinsellik ve cinsel kimlik temsilleri hakkındaki tartışmalarda anahar metin olan 20. sonesiyle bu bölümü bitirebiliriz: Bruce Smith’in değindiği gibi bu sonede “şair için, okurları için ve muhtemelen genç adam için” aşk ve cinsellik konuları “kriz noktasına ulaşır”

(Smith 1994, 249). Okurları ve eleştirmenleri yüzyıllar boyu bü-yüleyen (ve aslında dehşete düşüren) ve bir erkeğin asıl metresi olan diğer erkeğe yazdığı bu şiir, erkeklik ve kadınlık ile içinde bulunulan erkek ve kadın bedenleri hakkında; homoseksüel ve heteroseksüel erotizmin nasıl sahnelendiği ve dil ile nasıl oynan-dığının farklı biçimleri üzerine düşünür. Toplumsal cinsiyet ve cinsellik klişeleriyle (kadın düşmanlığı dahil) hem oynayan hem şaşırtan, bozan; “doğal” cinsiyet ve cinsellik fikrinin yanı sıra aynı zamanda bu gibi kimliklerin yapaylığı fikriyle uğraşan bir şiirdir. Bu doğal bir kadın/adamdır: Tamamen erkek olan bir adam, doğa tarafından “listede işaretlenmiş” fakat aynı zamanda, bu erkeğin “kadın surati” doğa tarafından ilginç, acayip ve dişi biçimde “bo-yanmıştır”:

Yaradan kadın yüzü çizmiş sana eliyle
İstek dolu sevgimin efendisi dilberi;
İnce kadın yüreğin öğrenmemiştir hile
Bilmez kadınlardaki kancık döneçlikleri;
Gözlerin daha parlak kahpelikten yoksundur
Neye bakarsa baksın altın yıldız kaplatır;
Erkeklerin en hoşu en hoş şeyler onundur
Erkekleri büyüler kadınları çıldırtır.
Seni yaratmış olsa kadın olarak önce
Yaradan bile çılgın bir sevgi duyacaktı
Ama bir hiç uğruna bir fazlalık verince
Varlığına doymaktan beni yoksun bıraktı.
Değil mi ki kadınlar için yaratmış seni
Sen sevgimi al onlar sömürsün hazineni.

[Çeviri: Talat Sait Halman]

İlave Okuma

Eve Kosofsky Sedgwick’in *Between Men* (1985), *The Epistemo-logy of the Closet* (1991) ve *Tendencies* (1994) kitapları (çoğunluk-la) on dokuzuncu ve yirminci yüzyıla ait bir dizi metindeki homoseksüel ve heteroseksüel arzuya odaklanan açılış mahiyetin-de ve oldukça etkileyici anlatılar sunmaktadır. Ezber bozan *Betwe-en Men* kitabının ilk iki bölümü iyi bir başlangıç noktasıdır. Alan Sinfield’in kıvrak, tartışmalı ve eğlenceli kitapları *Cultural Politics-Queer Reading* (1994) ve *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (1994), bu bölümde ele alınan birçok

fikri anlatan gayet başarılı eserlerdir. Nikki Sullivan'ın *A Critical Introduction to Queer Theory* (2001) ve Donald E. Hall'un *Queer Theories* (2003) isimli kitapları da alana faydalı kısa girişler yapmaktadır. Rönesans dönemi İngiltere'sinde kuir cinselliğinin daha ayrıntılı ve akademik bir tartışması için Bruce Smith'in *Homosexual Desire in Shakespeare's England* (1994) isimli eserine bakabilirsiniz. On dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyatının bu bağlamda düşündürücü bir incelemesi için Scott S. Derrick'in *Monumental Anxieties* (1997) eserini inceleyebilirsiniz. Buna paralel olarak, 1885'ten bugüne "efemine İngiltere" hakkında Joseph Bristow'un hazırladığı (1995) çalışmaya göz atabilirsiniz. Homoseksüelliğin kültürel temsillerini çevreleyen varsayım ve önyargıları ("kuir kuramcılarınıninkiler" de dahil olmak üzere) zekice ve genellikle şiddetle eleştiren inceleme için Leo Bersani'nin *Homos* (1995) adlı eserini öneririz. Lee Edelman'ın *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) kitabı kuir etiği, siyaseti ve kültürünün muktedir ve kışkırtıcı bir analizini sunar. Halperin'in *How to Do the History of Homosexuality* (2002) eserine, kuir teorisi tarihselciliği ve eşcinselliğin tarihi hakkında yakın zamanda kaleme alınmış etkili bir anlatı olarak göz atabilirsiniz. Noreen Giffney ve Myra Hird'in derlediği *Queering the Non/Human* (2008), denizyıldızından nanoteknolojiye kadar her şey hakkında yazılmış makalelerin etkileyici ve çoğunlukla kışkırtıcı bir seçkisidir. theory.org.uk adresinde bulabileceğiniz "Queer Theory" sayfası (www.theory.org.uk/ctr-que1.htm) faydalı bir kaynak olarak öne çıkar.

25

Muamma

Birazdan son derece şoke edici bir bilgi vereceğiz. Aynı zamanda çözülmüş ve çözülmemiş iki çeşit muammayı tanımlamayı önereceğiz. “Çözülmüş” muamma genellikle heyecan veren hikâyeler, polisiye hikâyeler, Gotik romanlar, gizemli ve doğaüstü öyküler, aşk hikâyeleri ile ilgilidir. İtalyan romancı ve edebiyat kuramcısı Umberto Eco, okuru şüphe ya da belirsizlik içinde bırakan “açık metinlerin” tam tersi olan bu tür anlatılar için “kapalı metinler” terimini kullanır (Eco 1979). Kapalı metinlerde katil teşhis edilir, gizem çözülür, hayaletin mekanik bir yanılsama olduğu ortaya çıkarılır ya da sevgililer aşklarını yaşamaya devam ederler. Bu tür olaylarda muamma, sır ya da sırların açığa çıkmasıyla çözüme ulaşır. Çözülmüş muamma aynı zamanda olacağını bildi-

ğimiz bir olayın ertelenmesi neticesinde de oluşturulabilir. Bu özellikle sinemada belirgindir. Duş perdesi arkasındaki kadının, psikopat katilin havaya kalkmış hançerinden kaçışı olmadığından eminizdir ancak hiç bitmeyecekmiş gibi görünen bir süre boyunca bu beklentinin gerçekleşmesi geciktirilir. Benzer şekilde *Öldüren Cazibe*'de [*Fatal Attraction*, 1987] küçük kızın tavşanı tencerede haşlanmaktan kurtulamazken; *Kuzuların Sessizliği*'nde [*Silence of the Lambs*, 1991] yamyam Hannibal'ın adının hakkını verip insafsız tatlısına geçmesi an meselesidir. Burada hissedilen muammayı yaratan yorumlayıcı boşluk veya okurun bilgisizliğinden ziyade, ertelenen bir olayın gerçekleşeceğine dair beklentimizdir: *Ne* olacağından son derece eminiz fakat bunun *ne zaman* olacağını bilmiyoruz. O hâlde tüm bunlar beklenti, erteleme ve çözüm açısından tanımlanabilecek anlatı tarzında muamma türleridir.

Edebi muamma örneklerinden en meşhuru Henry James'in kısa romanı *The Turn of the Screw*'dur [*Yürek Burgusu*, 1898]. Bu hikâyede okurun bir nihayet umudu, beklentinin eziyet edici aralığına bir burgu gibi batırılmıştır (adından da anlaşılacağı üzere hikâyenin kendisi gerilim dolu bir muamma ile ilgilidir). Bu akıldan çıkmayan hikâyenin muamması büyük ölçüde, gerçekten varolan hortlakları ve gerçek iblisi mi yoksa sadece dengesiz bir zihnin psikolojik vaka incelemesini mi konu edindiği sorusuna dayanır. Eleştirmenler bir okumayı ya da bir diğerini savunur. Fakat yakın zamanlarda eleştirmenler yorumlama tercihinin –nihayetinde hangi hikâyeyi okuduğumuzu düşündüğümüze ilişkin tercihin– çözülemez (bir mesele) olduğunu kabul etmişlerdir. Roslyn Jolly, “eleştirmenler; hikâye kendi muğlaklığını çözmedikçe, hikâyenin okura ilişkin becerilerin ve anlatıdaki anlama yönelik varsayımların sorgulanmasına neden olduğunu gitgide daha fazla idrak etmeye başlamışlardır” yorumunu yapar (Jolly 1993, 102). Aslında eleştirmenler, yorumlamanın tekinsiz ve rahatsız edici muammasının, hikâyeyi bu denli ürkütücü yapan durumun bir parçası olduğunu fark etmişlerdir: *Yürek Burgusu* karşılıklı iki özel okuma arasında *muallakta kalmıştır*. Hikâye, anlatı muammasının olağandışı bir aralığına doğru giderken, hikâyenin en sonunda olacaklara dair hislerimiz nihayetinde bir çözüme ulaşmayabilir. James esasında çelişik anlatı yapısını kullanmayı (hikâyeyi mürebbiyenin kendisi anlattığı için onun deli olup olmadığını söyleyebi-

lecek birisi yoktur) ve hikâyesini bir çeşit *açık* muammayla, sonu olmayan bir muammayla bitirmeyi başarır. Özellikle de bir tarafta hayalet, telepati, şeytan ve diğer tarafta da delilik imalarıyla, sürekli olarak bize nihai çözümün gösterge ve işaretlerini sunmaya devam ederken, belirsizliğin asla gelmeyecek nihai çözümünü beklememizi sağlar. Örneğin 9. Bölümde mürebbiye, sorumluluğu altındaki çocuklar (Miles ve Flora) ile ilgili olarak, “Kimi zaman içimden gelen dayanılmaz bir istekle onları yakalayıp bağrıma bastırıverdiğimi gördükten sonra (...)” der (131) [Çev: Necla Aytür]. Bu cümle, muamma yaratan ve karar verilemez bir biçimde, mürebbiyenin gerçekten Miles’ı “yakaladığı” olağandışı sonu önceden ima eder: “Yakaladım onu, tuttum, evet, hem de nasıl bir tutkuyla (...)” (198) [Çev: Necla Aytür]. Her hâlükârda bu yakalamanın *gücü* –bu yakalama ne kadar güçlü, ne kadar kasti ya da mantıklı, amacı nedir– muallakta bırakılır. Mürebbiye Miles’ı koruyor mu yoksa onu boğuyor mu? Tefsirle ilgili muamma ve yorumlayıcı belirsizlik hâlinde kalırız, en nihayetinde James’in hikâyesini nasıl okuyacağımız bilemeyiz. Bu örnekte muamma açıktır. Eleştirmenler okumadaki merak uyandırıcı etkileri tasvir etmek için çok çeşitli terimleri kullanır: Anlam bulanıklığı, müphemlik, belirsizlik, belirlenemezlik, karar verilemezlik, muğlaklık, çıkmaz, boşluk, eksiklik. Bu kelimelerin her biri James’in hikâyesinin başarıyla elde ettiği muamma etkilerine uygulanabilir.

Böyle bir anlatı muammasının yanı sıra, sözdizimi ve şiir sanatı ile metnin dili daha fazla yerel ve daha az melodramatik ölçekte muamma etkilerini oluşturabilir. Aslında James, *Yürek Burgusu* gibi hikâyelerinde anlatı muammasının yoğunluğunu bütünleyen ve alışılmışın dışında bir muamma yaratan cümle yapısıyla ünlüdür. Hikâye “çerçeve anlatı” formunda açılır: Bir grup insan hikâyelerini anlatmak için bir araya gelir, bunlardan biri de mürebbiyenin hikâyesidir. Hikâyenin açılış cümlesi şudur:

Anlatılan öykü bizleri ateşin başında tutacak ölçüde soluk kesiciydi ama “korkunç” olarak nitelenmesinin dışında (Noel gecesini eski bir evde anlatılan garip öykü korkunç olacaktı elbette) üstünde konuşulmadığını anımsıyorum; ta ki içimizden biri hortlağın bir çocuğa görünmesine ilk kez rastlandığını söyleyinceye değin.

[Çeviri: Necla Aytür]

Muamma bu cümlelerin sadece *konusu* olmakla kalmaz –bir öykü vasıtasıyla “tutuluyor” olması, nefesini tutma ve yorumlarını kendine saklama hâinden doğan muamma– ayrıca cümleyi sözdizimsel olarak yapılandırır. Son cümlede geçen “çocuk” kelimesi cümlelerin çekirdeği, kalbidir fakat kelime cümlelerin sonuna kadar saklanmıştır. Cümle bu kelimeye gelmeden önce, yan cümle ve sözdizimsel konu saptırmaları aracılığıyla geliştirilir. Henry James’in düzyazısı, yani cümlesinin sözdizimi koca bir muammadır.

Yürek Burgusu [*The Turn of the Screw*], merak duygusunu uyandırır; daha doğrusu özdüşünsel olarak “dönme” fikrini uyandırır. Kitabın 9. Bölümü yine emsal niteliğindedir. Mürebbiye, Henry Fielding’in *Amelia* adlı kitabını bir gece tek başına okurken başını kaldırıp doğruca odanın kapısına bakar. Odadan çıkar, koridora girer, “merdivenin dönmecinde” (134) üçüncü kez Peter Quint’in hayaleti ile karşılaşır. Bölüm bu hayaletin “sessizliğin kendisine” dönüşerek yok olduğunu anlatmasıyla sona erer: “Şunu söyleyebilirim: Görüntü, bir zamanlar sahibi olan alçağın, aldığı bir buyruk üzerine dönüp uzaklaşacağı gibi dönerek, sessizliğin içinde, merdivenin alt basamağına indi” ve bir sonraki dönmecin kaybolduğu “karanlığa karışarak yitip gitti” (135). “Bir sonraki dönemeç”, merdivenin karanlığında olabilir fakat aynı zamanda hikâyenin bir sonraki bölümü, yani karanlık dönemeç ya da anlatının dönüşüdür. O hâlde dönemeçteki hayaletin varlığını gören ya da sanrılayan sadece mürebbiye değildir; bizim okumamız da anlatının dönemeçlerinde asılı kalmıştır.

Dörtlük de dönemeçlere dayanır. “Dörtlük” [İng. *verse*] kelimesinin “dönmek” anlamına gelen Latince *vertere* kelimesinden türemesi, dörtlüğün satır sonlarının dönüşüne ve hayali duraklamaların bilinmezlik dolu noktalarına nasıl bağlı olduğunu görmemizi sağlar. Bir dörtlükten diğerine dönerken yaşanan muamma hissine ek olarak, ritim imkânlarını da istismar ederek dörtlük kendine has bir muamma biçimi yaratır. Mesela, çocuk şarkıları ve baladlar gibi nispeten gelişmemiş dörtlük biçimleri; şiiri bir tekrar beklentisinde oluşturup ritmik tekrarlarla bir muamma yaratmaları bakımından kayda değerdir. Geleneksel İskoç baladı “Sir Patrick Spens”in açılışı buna bir örnektir:

Kral kan kırmızı şarabıyla,
Oturmuş Dunfermline'da:
Nerde o iyi bir gemici,
Açacak gemimi deryaya?

~

The King sits in Dumferling toune,
Drinking the blude-reid wine:
O whar will I get a guid sailor,
To sail this schip of mine?

Güçlü bir şekilde akıllara kazınan bu şiir (pek çok açıdan Coleridge'in "The Ancient Mariner" ["Yaşlı Gemici"] ve Keats'in "La Belle Dame sans Merci" gibi sözde orta çağa ait baladları öngören) etkisini büyük çoğunlukla metrik düzenine (şiir boyunca devam eden dört vuruşlu ilk dize ve üç vuruşlu ikinci dize döngüsü) borçludur. Her bir dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinin düzenli kafiyesi ile beraber şiirin aruzu –ritmik muamma beklentisi ve hedefiyle– şiirin en etkili hazlarından biri hâline gelir.

Ritmik muamma etkilerini Thomas Hardy gibi şairler de daha çetrefilli bir şekilde uygulamışlardır. Hardy'nin şiir gücü, bilhassa çok zengin dize biçimleriyle meşhurdur. "Neutral Tones" ["Meçhul Tonlar"] 1867'de yazılan şiir ilk kez 1898'de yayınlandı), ritim sayesinde çok çeşitli bilinmezlik etkilerini canlandırır:

O kış günü başında durduk küçük bir gölün,
Güneş bembeyazdı, hiddet görmüş gibi Tanrıdan,
Ölüyordu yere düşen yapraklar kışın ilgisizliğinden;
—Rengini almışlar düşünce ağacından külün.

Bana bakan gözlerin, gözler gibiydi gezinen
Üzerinde yıllar evvelki can sıkıcı bilmecelerin;
Aramızda gidip gelen oyunları sözcüklerin
Öldürdü aşkımızı günbegün eksilen.

Dudağının kenarındaki gülümsemen en solgunuydu
Yaşasa da ölmeye yetecek gücü olanın;
Kırgın bir gülümseyiş silindi gitti hemen
Meşum bir kuş gibi kanat çırparak (...)

O zamandan sonra, aşkın aldatıcılığının,
Hatalarla incitişinin acı öğretişleri betimledi

Senin yüzünü, bir ağacı, Tanrının lanetlediği güneşi,
Kül rengi yaprakların uzandığı küçük gölü benim için.

~
*We stood by a pond that winter day,
And the sun was white, as though chidden of God,
And a few leaves lay on the starving sod;
—They had fallen from an ash, and were gray.*

*Your eyes on me were as eyes that rove
Over tedious riddles of years ago;
And some words played between us to and fro
On which lost the more by our love.*

*The smile on your mouth was the deadliest thing
Alive enough to have strength to die;
And a grin of bitterness swept thereby
Like an ominous bird a-wing (...)*

*Since then, keen lessons that love deceives,
And wrings with wrong, have shaped to me
Your face, and the God-curst sun, and a tree,
And a pond edged with grayish leaves.*

Mükemmel derecede nizami olmasa da her bir dörtlüğün ilk üç dizesinin ritmi hemen hemen düzenlidir ve bir ya da iki zayıf (veya “kısa”) (.) vurguyu takip eden bir güçlü (veya uzun) (—) vurgudan oluşur: We stoōd | bȳ ā poŋd | thāt wīn | tēr daȳ. Her dörtlüğün son dizesinde “son” ritim eksiktir ve yalnızca üç adet zayıf ve güçlü vurgu birleşimi vardır: They hād fallēn | froim ān asĥ, | ānd wēre grāy. Dörtlüklerin her birinin ilk üç dizesindeki düzeni bozuktur. Bu da bir anlamsızlık, eksiklik, muammanın yarım kalması etkisine neden olur. Bu etki, şiirin teması ve boş ümitsizlik duygusu ile ilgilidir: Şiir eksik olan bir şeyler, tarifsiz bir mahrumiyet ve kayıp hakkındadır. O hâlde bu, şiir sanatının ritimde muamma etkilerini yaratarak, şiirin biçiminin içeriğinden ayrılamaz olduğunu göstermesinin sadece bir örneğidir.

İzah ettiğimiz üzere, şiir sanatı ayrıca muamma etkisi yaratmak için dize sonlarından yararlanabilir. Mesela, Alexander Pope’un neoklasik şiirleri, ritmik beyitlerin merak uyandıran usulleri üzerinde oynar. Pope’un “An Essay on Criticism” (1711) adlı şiirinden aldığımız aşağıdaki dizeler kafiye, ritim ve antitez ile muamma yaratır:

*Hakiki nükte, güzelliğiyle parlatır üstü örtülü Mahiyeti,
Yok eder Düşüncelerde sürüp giden esareti (...)*
(297-8 satırlar)

Pope'un uzun şiirinin tamamı kafiyeli beyitler biçiminde yazılmış olduğundan, ilk dize ikinci dizenin de "eti" kafiyesiyle bitmesi beklentisini yaratır. Neyse ki hayal kırıklığına uğramayız. İkinci dize birinciye hem geliştirir hem de açıklar, böylece mahiyet ile düşünce arasında ve üstünü örtmekle esaretini bitirmek arasında bir analogi oluşturarak "hakiki nükte"yi tanımlar. Dize biçiminin nizamı nedeniyle ilk dize, akıldaki soruları yanıtlayan (ikinci) bir dize beklentisine sokar ve dizeler her ne kadar noktalama işaretiyle bitmiş olsa da (dizeler bir öncekinin sözdizimsel olarak devamı değildir) böylesi bir yanıtta mahrum bırakmazlar bizi: İlk dizenin duygusu, ikinci dizede tamamlanana kadar havada bırakılır.

Yukarıdaki şiirden neredeyse bir asır sonra William Wordsworth, başta sonları olmak üzere dizenin merak uyandıran etkilerinden faydalanır ancak onun tarzı çok daha farklıdır. Mesela "A Slumber did my Spirit Seal" (1800) şiirini ele alalım:

Ruhum derin bir uyku mühürledi;
Terk etti beni insani korkular:
Sanki bir şeymiş gibi o kız hissedemezdi
Dokunsa bile ona dünyevi yıllar.

Ne hareket eder ne de dermanı var;
Kız ne duyuyor ne de görüyor,
Yanıdayken kayalar, taşlar, ağaçlar
Yeryüzünün günlük seyrine karışıyor.

Wordsworth'ün bu şiirinin ekseriyetle hayatını kaybetmiş genç bir kız hakkında olduğu düşünülür ve çoğu zaman eleştirmenler bu şiiri, şairin hemen hemen aynı dönemde Lucy adlı bir genç kızı konu edinen diğer şiirleriyle ilişkilendirir. Konuşan kişinin sadece ölen kızın matemini tuttuğunu değil ayrıca ihmalkârlığının ve kızın ölebileceğini o halen hayattayken düşünmemesinin yarattığı hüznü yaşadığı görülür. Pope'un şiirinden neredeyse diğer tüm açılardan farklı olan Wordsworth'ün şiiri, çoğu dizesinin noktalama işaretiyle bitmesi bakımından ona benzerdir. Ancak (burada) üçüncü dize devam eder ya da ulantı söz konusudur: "Hissede-

mezdi” kelimesinden sonra herhangi bir noktalama işareti yoktur ve bir sonraki dizeye sözdizimsel tamamlanma için ihtiyacı vardır. Esasında, bu dizinin sonu sadece söz dizimsel olarak değil, ayrıca yoruma dayalı beklentiden de nemalanır. Buna karşın üçüncü dizeyi söz dizimsel olarak eksiksizmiş gibi okuyabiliriz: “Sanki bir şeymiş gibi o kız hissedemezdi”. Fakat bu dize, bir sonraki dizeyi okumaya devam edince çıkaracağımız anlamdan epey bir farklı anlam yaratır, “Sanki bir şeymiş gibi o kız hissedemezdi / Dokunsa bile ona dünyevi yıllar”. Hissedememek ile “dünyevi yılların” dokunuşunu hissedememek arasında büyük bir fark vardır. İlk olasılık bize genç kızın –birinci dizedeki konuşmacı gibi– tüm algılara ve tüm duygulara karşı uyuşturulduğu ve kapalı olduğu hissini verir. İkinci olasılık ise bu genç kızın asla yaşlanmayacak veya ölmeyecek biri olduğunu hissettirir. Şiir bu satır sonuyla her iki anlamı hem yaratır hem de muallakta bırakır. İkinci olasılık şüphesiz “doğru” okuma olsa bile –bir kere okuduktan sonra elbette dördüncü dizeyi göz ardı edemeyiz– tek başına sadece üçüncü dizeyi okuduğumuzda görülen bütünlük, ikinci olasılığın peşini bırakmaz. Henry James’i incelerken çözülmüş ya da kapalı muamma örneklerinin aslında açık, çözülmemiş muammanın örnekleri olarak okunabileceğini öğrenmiştik. Wordsworth’ün şiiri bir dizi merak uyandıran soruyu akıllara getirir. Mesela şiirin daha ilk dizesinde “ruhum” mu derin uykuyu mühürledi yoksa derin uyku mu “ruhumu” mühürledi, net bir biçimde anlaşılmaz: Her hâlükârda bu üç kelimenin (“uyku”, “ruh”, “mühür”) ayrı ayrı ya da birlikte neyi işaret ettiğini bilmek bir hayli zordur. Aynı şekilde, üçüncü dizede geçen ve birinci dizedeki “ruhum” kelimesine göndermede bulunduğunu düşündüğümüz “kız” sözüyle bir kızdan, Lucy’den bahsedildiği farz ediyoruz. Aslına bakarsanız hangi okumanın “doğru” olduğunu kesin olarak belirlemenin mutlak bir yöntemi yok. Okumalardan birini diğerine tercih etmek isteyebiliriz ancak hangi tercihin doğru olduğunu bulmak pek mümkün değildir: Bu konu karar verilemez veya belirsizdir. Aradaki bu fark, şiirin okumalarından birine bizi daha fazla yakınlıştırır. Öncelikle, ilk bakışta şiir konuşan kişi ve genç kız hakkında olduğunu hissettiren; “kız” sözüyle yapılan belirsiz atfı, konuşan kişinin kendi “ruhundan” ziyade kendisi dışında birisiyle ilgilendiğinden artık emin olamayacağımız anlamına gelir. Paul de Man

bu şiiri “The Rhetoric of Temporality” adlı makalesinde incelerken, “Wordsworth, henüz gerçeklemediği kendi ölümü hakkında vaktinden evvel yazabilen ve sanki kendi mezarından sesleniyormuş gibi konuşabilen çok az şairden biridir. Şiirdeki ‘kız’ kelimesi, Wordsworth’ün etrafını sarmaya yetecek kadar geniştir” (de Man 1983, 225) der. Bu belirsiz gönderme, matem kendisi hakkında son derece önemli bir sır veriyor olabilir, bu matemde kederimizin asıl nesnesi, matem tutanın öylece içinde de değildir dışında da. Gönderme belirsizliği bu bağlamda şiirin başka bir temasıyla –kapanma– bağlantılı olabilir. Konuşan kişi ruhunun “mühürlendiğini”, ilk kıtada “kızın” dokunulmaz olduğunu ve ikinci kıtada ise hareketsiz, dermansız ya da duysal algıya kapalı olduğunu, kabrinde mühürlenmişçesine yeryüzüne “karıştığını” anlatır. Hatta bu kapanma duygusunu, her bir kıtanın noktalama işaretiyle biten kafiyeleleri pekiştirebilir. Hangi açıdan bakarsak bakalım şiir bir kapanma –mühürlenme, çevrenme, bitirilme, ölme– duygusundan “bahseder”. Şiirin yoğun bir biçimde göstermeye çalıştığı bu kapanma; göndermenin karar verilemez muammasıyla, esasında, şiirin *anlamıyla* dinamik bir gerilim içindedir. Kapalı olmaktan çok ama çok uzak olan şiir, karar verilemez bir biçimde muallaktır. Şiirde kapalı ve açık muamma tanımlarımız arasındaki gerilimin esas önemini kavradığımızda bu, şiirin çoğu özelliğini saptamak için bir araç olarak kullanılabilir hâle gelir. Şiir, bilhassa birinci ve ikinci dördlük arasındaki tekinsiz zaman boşluğunda; başka bir ifadeyle “kızın” şiire musallat olup onu oluşturduğu fakat hakkında konuşulmamış yahut konuşulamayan ölüm anında asılı kalır. Böylelikle, Wordsworth’ün şiiri, muamma dramını, kapanma alegorisini ve karar verilemezliği sahneler.

Anlam bulanıklığı ve karar verilemezlik kavramları, yirminci yüzyılda Anglo-Amerikan edebiyat eleştirisi ve kuramının esası olmuştur. En etkileyici çalışmalardan biri William Empson’a ait *Seven Types of Ambiguity*’dir (1930; 3’üncü baskı 1953). Çağın ilk yarısından sonra, bir bakıma Empson’ın kitabına yanıt olarak, sözde yeni eleştirmenler edebiyat metinlerinin ana konusu olarak anlam bulanıklığına yoğunlaştı. Daha yakın geçmişe geldiğimizde, yapısökümcü eleştirmenler karar verilemezlik kavramının altını çizdi. Her ne kadar epey küçük görünse de yeni eleştirel anlam bulanıklığı ile yapısökümcü karar verilemezlik kavramları arasın-

daki fark esasa ilişkindir. Yeni eleştirmenlere göre anlam bulanıklığı, karmaşık fakat organik bir bütün, benzeşmeyen öğeleri bir araya getiren bir bütünlük ortaya çıkarır. Buna karşın, yapısökümcü eleştirmenler için, karar verilemezlik kavramı asla tamamıyla mühürlenemeyecek bir boşluk, bir uçurum yaratır. Karar verilemezlik; metni sayısız okumaya açarak okurun doğruluğundan emin olduğu belli bir okumayla ilgili hislerini tarumar eder ve belli bir okumanın sağlam güvenirliğini ve kimliğini çürütmeye kadar gidebilir (Søren Kierkegaard'ın da dediği gibi “karar verme anı tam bir deliliktir”). Anlamın tecili, günümüzde tekil, nihai, kati “anlam” yanılması olarak bilinen kavramın indirgemeci ve kısıtlayıcı tespitinden kaçınır. Karar verilemezlik kavramı çerçevesinde düşünme pek tabii ki istisnasız tüm yorumlamaların muadil bir geçerliliğini savunmak değildir: Anlamın çıkmazlarını ya da bilinmeyenlerini kabul etmek ve araştırmak; okumanın en derinlikli ve özenli türlerini gerektirir.

Okurlar muammayı çözme isteğine meylederler: Ön sevişme misali, belirli bir noktadan ötede gerçekleştirilen muamma da istenmeyen, daha doğrusu katlanılmaz görülür. Sorularımıza yanıt almak isteriz, hem de hemen. Muammayı ortadan kaldırmanın, onu kapatmanın ya da çözmenin türlü yolu vardır. Yazarın niyeti kavramına başvurup Wordsworth'ün şunu ya da bunu kastetmek istediğini öne sürebilir, “tarihi kanıtlara” başvurup Lucy'nin “gerçekten de” bu şiirde atıfta bulunan kişi olduğunu belirleyebilir veya 2. Bölüm'de bahsettiğimiz edebiyat eleştirisinin dışçılık okulu doğrultusunda, metinden çıkarılabilecek yalnızca tek bir anlam azıdışı olduğunu anlatabiliriz. Fakat derhal muammayı çözmeye kalkmak yerine, edebi metinlerin muammanın mekânı ve muammanın kapanmadan, tamamlanmadan vuku bulabileceği bir yer olduğunu da düşünebiliriz (bu bağlamda Jacques Derrida'nın “Anlam ve göndermeyle *muallak* bir ilişki içinde olmayan hiçbir edebiyat yoktur” (Derrida 1992a, 48) düşüncesine başvurabiliriz). Muammanın basmakalıp, rahatlatıcı ve kolay çözümünün ötesine geçmenin, bizi muammanın katiyen çözülemediği ve soruların yalnız bir kesin anlama indirgenemeyecek kadar karmaşık ve zorlayıcı olduğu farazi yerlere götürmenin, edebi metinlerin işlevi olduğunu aklımıza getirebiliriz. Bu bakımdan, metne hâkim olma arzumuzda karar verilmezliğe ve bu zorluğa yer açmamızın nedenleri vardır.

Christopher Ricks'in "William Wordsworth 1" (1984) adlı çalışması, Wordsworth'ün dize sonlarını muazzam bir biçimde inceler. Derek Attridge'in *Poetic Rhythm* (1992) ve Thomas Carper ile Derek Attridge'e ait *Meter and Meaning* (2003), şiirde ritim ve ölçüye dair temel bilgileri veren iki önemli çalışmadır. İngiliz şiirinin sesleri açısından aruzun mükemmel ve yaratıcı bir incelemesi için John Hollander'ın *Vision and Resonance* (1985) adlı çalışmasına bakabilirsiniz. Anlam bulanıklığı ya da karar verilemezlik kavramlarına giriş yapmak için başvuracağınız belki de en iyi kaynak, William Empson'ın ilk kez 1930'da yayınlanan *Seven Types of Ambiguity* (1953) adlı klasik eseridir. Anlam ve göndermeler yönünden bir muamma olarak edebiyat konusunu ise, Jacques Derrida'nın *Acts of Literature*'inde (1992a) inceleyebilirsiniz. Edebi metinlerde birbiriyle çelişen anlamların karar verilemezliği ile ilgili yazılmış klasik bir açıklamayı, J. Hillis Miller'ın "The Figure in the Carpet" (1980) adlı kitabında bulmanız mümkün. Farklı bir yaklaşımla tanışmak isterseniz, D.A. Miller'ın yazıya döktüğü ve muamma kurgusunun okurlar üzerindeki psikolojik etkilerini büyüleyici biçimde işleyen " 'Cage aux folles': Sensation and Gender in Wilkie Collins's *The Woman in White*" (1989) adlı kitabına bakabilirsiniz.

26

İrksal Farklılık

İrksal farklılık üzerine yazılmış bir bölümün, William Faulkner'ın sosyal tutku ve önyargı hakkında yazdığı muhteşem romanı *Absalom, Absalom!* [*Abşalom, Abşalom!* 1936] veya Toni Morrison'ın konuyla yakından alakalı köle anlatısı *Beloved* [*Sevgili*] ya da belki de Salman Rüşdi'nin Hint diasporası anlatılarından biri veyahut Derek Walcott'un Karayip'in çok-kültürlülüğüyle ilgili şiirine odaklanmasını beklemeniz bir hayli mümkün. Fakat ırk, kölelik ve ırksal şiddet sorununun her yerde olduğunu ve en "masum" görünen edebi çalışmaların bile tüm sayfalarına hâkim olduğunu anlatma niyetindeyiz. Amerikalı şair John Ashbery'nin provokatif ve keskin kelimeleri bize yol gösterebilir: "Kadim zulümden geriye kalanlar halen hayatta fakat gereken doğallık, acıma ve umut ha-

vasını aşlamak için bir nevi “İngiliz Bahçesi” etkisi olan, marifetli manzara kırılmalarına dönüştürüldüler” (Ashbery, *Three Poems* (Üç Şiir, 1956), akt. Wood 2002, 1).

Charlotte Brontë’nin *Jane Eyre*’i (1847) on dokuzuncu yüzyıla ait klasik İngiliz romanlarından biridir. Roman, adını aldığı kadın kahraman olan mürebbiye ve onun aristokrat efendisi Rochester arasında yaşanan aşk ilişkisini anlatır. Mesleki ve ekonomik açıdan bağımsızlığını kazandıktan sonra Jane’in Rochester ile evlenmesiyle de sona erer. Jane’in bağımsız olma mücadelesi, romanın ağırlıklı olarak on dokuzuncu yüzyıl İngiltere’sinde kadınlar üzerinde hissedilen baskıyı ve erkek “efendilerine” itaat etme rollerinden azat edilmelerini konu aldığını işaret eder. *Jane Eyre*, cinsiyet meselesinin yanı sıra diğer sorunları da tartışmaya açar. Bunlar, bu bölümün odak noktasını oluşturan ırksal farklılık meselesidir. Rochester, Batı Hint Adaları yerlisi Kreol bir kadınla; Bertha Mason’la zaten evli olduğu için Jane ile evlenemez. Akli dengesi yerinde olmayan bu kadın, Rochester’ın çatı katında kilit altında yaşar. Zaman zaman evden kaçan kadın, bir keresinde Rochester halen içindeyken onun yatağını ateşe vermeye yeltenir. Romanın sonunda kundakçı bir cinnet hâlinde evi ateşe veren kadın, yangında can verir. Onun ölümü Jane ve Rochester’ın evlenmesi önündeki engelleri kaldırır, her ne kadar Bertha’yı yangından kurtarmaya çalışan Rochester artık kör ve bir eli noksan olsa da.

Uzun yıllar boyu *Jane Eyre* romanı, kadının on dokuzuncu yüzyıl toplumunda sahip olduğu konumun bir incelemesi ve eleştirisi olarak bilinse de yakın zamanda eleştirmenler ırk ve köken farkı mevzularının romanın merkezinde olduğunu anlamaya başlamıştır. Bu mevzuların öneminin geç kalınmış kabulü, çarpıcıdır. Daha genel olarak İngiliz edebiyat geleneğinde bu tür konular ötekileştirilmiş veya yok edilmiştir. Bunlar ya görülmemiş ya da görmezden gelinmiştir. Aslında böylesi bir yok edilmiş romanın kendisinde de yazılıdır. ırk tanımlarının *Jane Eyre*’da bir çeşit metinsel bilinçaltı meydana getirdiği söylenebilir: Freud’un bastırılmış bilinçaltı içeriklerinin yaptığı gibi, maskelenmiş biçimde tekrar tekrar geri gelirler. Mesela bir sonraki paragrafta ırk ve köken farklılığı Jane ve Rochester’ın nazlı kur yapma ritüellerinin bir parçası hâline gelir. Bir noktada Jane, yani anlatıcı, Rochester’ın gülümsediğini görür: “Bana öyle geldi ki bu bir sultanın, bir mut-

luluk, tutkunluk anında, armağanlara, ziynetlere boğduğu cariyesine gülümseyiydi.” Daha sonra bu sultan ve köle görüntüsü kölelik ve ırksal ötekilik söylemine dönüşür:

“Osmanlı Sultanı’nın haremindeki bütün o ahu gözlü, huri vücutlu kızları verseler şu bir tek minicik İngiliz kızını değişmem, inan olsun!”

Bu benzetişle damarına basmıştı gene. “Size haremlik etmeye zerrece niyetim yok!” dedim. “O düşünceleri aklınızdan silin. Gönlnüzden o türlü şeyler geçiyorsa, hiç gecikmeden, dosdoğru İstanbul’a yollanın. Zaten buralarda paranızı nereye harcayacağınızı bilemez gibi bir hâliniz var... Oradan bir sürü cariyе alın da bir harem kurun kendinize.”

“Peki, ben şu kadar kilo et, şu kadar düzine ahu göz için pazarlık ederken sen ne yapacaksın, Janet?”

“Ben de misyoner olacağım; gidip bütün kölelere özgürlük aşkı aşılayacağım. Bu arada sizin haremizdekileri de unutmayacağım elbet. Hele bir gireyim oraya... Bakın nasıl bir isyan çıkaracağım! Üç sorguçlu paşa olsanız boşuna... Bir anda, bu kez biz sizi tutsak yapacak, kölelerinizi azat eden bir ferman çıkarıncaya kadar da sizi salıvermeyeceğiz.” (197-8)

[Çeviri: Nihal Yeğınobalı]

Ne gariptir ki Jane bilinmeyen fakat Batı Hint Adaları’ndaki köle ticaretinden geldiğini varsayabileceğimiz bir mirasa konduğunda finansal bağımsızlığı kazanacak ve Rochester’ın deyişle “köleler gibi mürebbiyelik etme” (298) prangasından kurtulacaktır. Ayrıca, bunu ciddi bir şekilde düşünmesine rağmen başka bir adamla, kendisiyle evlenip onu bir misyoner olarak Hindistan’a götürmek isteyen St. John Rivers ile birlikte İngiltere’yi terk etmez. Bu paragraf, daha da önemlisi bize, cinsel arzu ve ırksal ötekilik söylemlerinin kesişme noktalarını sunar. Bu söylemler romanı biçimlendirir fakat bunu romanın kendini bastıracağı şekilde yaparlar. Hem Jane hem de Rochester diğer ırktan olanı cinsel açıdan aktif ve hatta tutkulu, aynı zamanda da pazardan alınabilecek eşya gibi satın almaya uygun görür. Buna karşın Jane sürekli olarak kendi cinsel arzularına ve Rochester’ın zenginliğinin albenisine karşı koyarken tasvir edilir: Cinselliğini öz denetimi yönetir ve o asla satın alınamaz. Paragraf aynı zamanda kölelik referansları yoluyla cinsellik ve cinsiyet, ırk ve ekonomi meselelerini bir araya getirir. Başka bir ırktan olan ve insanlıktan çıkarılmış ötekinin alınıp satılması manasındaki kölelik; Jane’in köleliğin ana zenginlik kaynağı olduğu Karayipler’den kazanılan bir mirasın varisi ol-

duktan sonra finansal ve dolayısıyla da sosyal bağımsızlığını elde ettiği romanın ana konusudur. Farklı olarak, roman köleliği defalarca zincirler ve tutukluluk metaforları aracılığıyla tarif eder. Mesela yukarıdaki alıntıdan birkaç paragraf sonra Rochester, Jane'i mahkûm etme arzusunu " 'Bir kez seni temelli ele geçireyim hele... Bak görürsün şöyle bir zincire vurmazsam, söz gelişi!' Bunu söylerken saat zincirini gösteriyordu" (299) derken ifade eder. "Söz gelişi" ifadesi, romanı oluşturan cinsiyet ve ırk ilişkilerinin yapısını inkâr ederken aynı zamanda da ifşa eder: Gerçek şudur ki Rochester sadece "mecazi" olarak *konusmuyordur*. Aslında bu deyiş, romandaki tam olarak kölelik durumuyla alakalı metinsel kaygıyı işaretler; gerçek anlamda veya mecazen. Bu endişe, Rochester çapkın tavırlarla Jane'i zincire vurmakla tehdit ederken öteki ırktan karısı Bertha'nın evin tavan arasına hapsedilmiş ve zincirlere mahkûm edilmiş vaziyette olması nedeniyle artar.

İkinci paragrafı kısaca okumak, romanın ırk betimlemelerine ilişkin bu sorunlardan bazılarını açıklığa kavuşturabilir. Jane ve okurunun Bertha ile tanışması çok önemli bir andır. Rochester'ın zaten evli olduğunun ortaya çıkması Jane ile evlenmesine mani olur. Rochester Jane'e gerçekleri anlatır ve ikieslilik teşebbüsünün mazur görülmesini sağlama gayesiyle Bertha'ya beraber bakmaları için Jane'i tavan arasına götürür:

Odanın öbür ucunda, koyu gölgeler içinde bir karaltı, ha bire bir aşağı, bir yukarı koşup duruyordu. Neydi bu? İnsan mı, hayvan mı? İlk bakışta anlaşılmıyordu çünkü hayvan gibi dört ayağının üzerinde geziniyor, ne olduğu belirsiz bir canavar gibi homurduyor, hırıldıyordu. Yalnız, sırtında insan giysileri vardı ve başından yeleler gibi bakımsız, yabanıl, gür kara saçlar fışkırmıştı. (321)

[Çeviri: Nihal Yeğınobalı]

Kadın sıfatından artık çıkmış olan Bertha, insanlığın tamamen öteki hâlidir, insan olarak tanınamaz hâldedir, yalnızca hayvan fizyonomisine sahip bir canavardır. Neredeyse görünmez olan Bertha, görülemez de. Burada anlatılanlar ve arka sayfalarda kalan 10. Bölüm'deki Ralph Ellison'ın *Invisible Man* [Görölmeyen Adam] adlı romanının başlangıcını incelerken yaptığımız gözlem neticesinde, görölmezliğin, bir ırksal ötekilik durumu olduğu anlaşılır. Henry Louis Gates'in değerlendirmesiyle; "Batı söyleminde siyah-

lık kinayesi en azından Plato'nun zamanından bugüne bir gıyabı belirtmiştir" (Gates 1984, 315). Bu romanda Bertha ne görünebilir ne de görünmelidir. Bertha bir birey olarak görülmezliğine rağmen (veya bundan ötürü), hem Rochester hem de romanın kendisi için bir fark yaratır. Rochester, açıkça Bertha ile Jane'i kıyaslar: "Şu aradaki farka bakın! Şu duru gözlerle karşıdaki kan çanaklarını birbirleriyle karşılaştırın bir an... Bu yüzle o maskeyi" (322). İki kadını karşılaştırarak Rochester, Jane'in karşısında Bertha'nın öteki olarak görülmesi gerektiğini belli eder. Fakat daha önce de gördüğümüz gibi ötekilik alengirli bir meseledir. Bir varlığın bir başkasının tamamen zıttı olduğunu söylerseniz, aynı zamanda onların karşılıklı bağımlılığını da varsaymış olursunuz, yani farklı kategorilerden iki nesneyi kıyaslamak manasızdır. Mesela kriket maçının denizaltının zıttı olduğunu söylemezsiniz çünkü bu kıyaslamanın bariz bir manası yoktur. Rochester'ın karşılaştırmasında ileri sürülen, o hâlde, sadece farklılık değil aynı zamanda benzerliktir. Özellikle, farklı şekillerde olsa da her ikisi de mahkûm edilmiş ve Rochester'ın eşi olacak iki kadındır. Bertha; Jane'in hâlihazırda olmadığı fakat olması *muhtemel* biridir. Açıklanan sadece zıtlık olsa bile, Bertha'nın ona göre sadece öteki olmadığı, bazı açılardan onun tamamen aynısı olma ihtimali *Jane Eyre*'in aklından bir türlü çıkmaz.

Bu açıklamalara bakarsak, ırksal ötekiliğin nasıl meydana getirildiğini –ırkça aynılığın tanımında (bu örnekte İngilizlik veya beyazlık diyebiliriz) hem tamamen öteki, insan dışı, barbar hem de aynı zamanda tamamlayıcı öge– *Jane Eyre*'in açıkça ifade ettiğini söylemek hatalı olmaz. Bunu o kadar tehditkâr, rahatsız edici, tehlikeli yapan da ötekinin bu muğlak hâlidir. Bu tehlikeli (ırksal) ve olağandışılıktan uzak olan ötekilik durumu, İngiliz edebiyatının kanonik eserlerinde oldukça yaygındır. Sözelimi, Shakespeare'in *Othello*'sunda (takriben 1602) Mağribi, *The Merchant of Venice*'inde [*Venedik Taciri*, takriben 1596] Yahudi, *The Tempest*'inde [*Fırtına*, 1611] Kaliban, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* (1719) kitabında Cuma, Lord Byron'ın gözü pek, egzotik kahramanlarının ve anti-kahramanlarının bazıları, Thomas De Quincey'in *Confessions of an English Opium-Eater* [*Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı*, 1822] kitabında Malezyalı, Emily Brontë'nin *Wuthering Heights* [*Uğultulu Tepeler*, 1847] adlı trajedisinde Heathcliff, Geor-

ge Eliot'ın aynı isimli romanında (1876)-Daniel Deronda ve Rudyard Kipling (1865-1936), Joseph Conrad (1857-1924), E.M. Forster (1879-1970) ve Graham Greene'in (1904-91) sömürgeci hikâye ve romanlarında yer alan sayısız figür; ırksal öteki figürlerine –az çok tehditkâr ve yıkıcı– verebileceğimiz en bilinen örneklerden yalnızca birkaçıdır. İngiliz edebiyatının marjinal kaygılarından bir hayli uzakta olan ırksal farklılık, aslında meselenin merkezindedir.

İngilizce konuşan “dünya” edebiyatlarında –(mesela) Avustralya, Kanada, Karayip, Hong Kong, Hindistan, Yeni Zelanda, Nijerya, Pakistan, Güney Afrika, Sri Lanka, ABD ve Batı Hint Adaları edebiyatlarında– yer alan ve bunların bir parçası olan modern “İngiliz” edebiyatının uluslararası hâle gelmesi, bizde oluşan bu tür “ötekilik” anlayışını kalıcı olarak değiştirmiştir. Sömürgecilik sonrası kanonun çok-kültürlülük etkisi ırksal, dilbilimsel ve kültürel “ötekinin” gerçekte beyaz Anglo-Sakson yazarın ta kendisi olarak algılanabileceğini ileri sürer. Aynı zamanda sömürge sonrası söylemlerin jeopolitik, kültürel ve ırksal heterojenliği; köken ve kalıtım varsayımları, etkisinin homojenleştirici doğrusallığı ve kültürel münhasırlığı ile birlikte, görünürde durağan ve yerleşik kanonik değerlerin sorgulanmasına sebep olur.

Elinizdeki kitabın başka bir bölümünde, son birkaç yılda edebi eleştiri ve kuramda yaşanan büyük gelişmelerin birçoğunun öznenin eleştirisi kavramıyla –durağan, tutarlı ve özerk “ben”in yapısökümüyle– ilişkilendirildiğini açıklamaya çalıştık. Eleştiri; herhangi bir bireyin ya da daha genel olarak insanın doğasında *esas* [vazgeçilemez] hiçbir şey olmadığı fikrini irdeler. Bu özne ve özcülük eleştirisi, nafile yere başlatılmış değildir. *Jane Eyre*'de Bertha'nın insani özelliklerden ayrılışına ilişkin kısa okumamız, Batı hümanizminin ırkça homojen olanın insanlığı karşısında yer alan bir ırksal öteki inşa ederek, kendini ırksal bakımdan tanımladığını ileri sürmeye başlamıştır. Irkın bu şekilde özelleştirilmesi çok tehlikelidir ve felsefi açıdan savunulmaz. Irkçılık her şeyden önce özcülüğün bir kandırmasıdır. Robert Young insanlığın evrensel doğası ve insan aklı hakkındaki düşüncelerin yanı sıra “insan doğasına” ilişkin modern kavramların; Batı'da sömürgeleştirmeyele simgelenen ve “dünya tarihinin bugün Batı kolonizasyonu çağı olarak bilinen en şiddetli yüzyılları” esnasında ortaya çıktığına dikkat çeker (Young 1990, 121). Frantz Fanon, Edward Said, Ga-

yatri Spivak ve Homi Bhabha gibi eleştirmenler, Batı sömürgecilik söylemini diğer öznenin –ırk, renk ya da etnik köken ötekiliğinin– oluşturduğunu ileri sürmüştür. Evrensel veya asla değişmeyen Batılı insan özdeşliği kavramlarını; diğer ırktan olanın dışlanmışlığı, ötekileştirilmesi ve baskılanmasının hayat verdiği tarihi bir kurgu olarak kabul etmek mümkündür.

Edebi Çalışmalar Enstitüsü’nün, diğer ırkların ve etnik kökenlerin söylemsel olarak ötekileştirilmesinden muaf olduğunu söylemek doğru değildir. Yazar ve eleştirmenlerin “evrensel” değerlere başvurmalarının uzun bir süre mümkün olduğu düşünülmüştür misal. On dokuzuncu yüzyılda yaşamış siyasetçi, edebiyat eleştirmeni ve tarihçi Thomas Babington Macaulay’ın *Minute on Law and Education* (1835) adlı çalışmasında yaptığı bir dizi yorum, bunun bilindik fakat tasvip edilmeyen bir örneğini teşkil eder. Bengal Milli Eğitim Komitesi’ne sunulan bu ayrıntılı rapor, sömürge altındaki Hindistan’da yerli halkın aldığı eğitim üzerinde karar verici bir etkiye sahiptir. Hint nüfusa İngilizce öğretilmesini savunan Macaulay, Arapça ve Sanskritçenin öğretilmesine ise karşı çıkmaktadır. Savları Batı kültürünün estetik değerleri hakkındaki varsayımlara dayanır:

Ne Sanskritçe ne de Arapça bilgim var. Lâkin değerleri hakkında hatasız hüküm vermek için elimden geleni yaptım. En takdir edilen Arapça ve Sanskritçe çalışmaların tercümelerini okudum. Hem burada hem de vatanımda Doğu dillerindeki yetkinlikleriyle tanınmış insanlarla sohbet ettim. Oryantali, oryantalistlerin kendi takdirinde şahıslarından öğrenmeye fazlasıyla hazırım. Bu kişiler arasında, Avrupalı eserlerden oluşan zengin bir kütüphanenin tek bir rafının bile yerli Hint ya da Arap edebiyatının tamamına değer olduğunu inkâr eden tek bir kişi bile bulamadım. Batı edebiyatının hakiki üstünlüğü; oryantal eğitim planını destekleyen topluluk üyelerince tamamen kabul edilir. (...) Bana göre, Sanskrit dilinde toplanan tüm tarihi bilgi, İngiltere’deki hazırlık okullarında bulabileceğiniz önemsiz özetlerden daha değersizdir demek mübalağa olmaz. Beden ve ahlak felsefesinin her bölümünde iki milletin göreceli konumu neredeyse aynıdır. (akt. Said 1983, 12)

Dehşet verici bir önyargı ifadesi olan bu paragrafın tarafsızlık standartlarına, akademik otoriteye ve “hakiki üstünlük” hakkında görünüşte mantıklı açıklamalara başvurduğunu görürüz. Frantz Fanon’un da söylediği gibi, bu paragraf “tarafsızlığın her zaman

yerlinin karşısında durduğunu” (akt. Said 1993, 196) ve bu “tarafsızlığın” ideolojik olduğunun bir kanıtıdır. Gerçekten böylesi bir tarafsızlık Macaulay’ın ifadesinde estetik değer yargılarına bağımlı olması açısından tüm çıplaklığıyla ideolojiktir. Bu tür ifadeler doğaları gereği *yalnızca* kültürel, etnik ve tarihi açıdan özel olabilir. Bir kültürün estetik standartlarını bir başka kültürün estetik standartlarına bakarak yargılamak aşıkâr biçimde sorunludur. Mesela Shakespeare oyunları Japon Noh dramalarının standartlarına göre yargılandığında, anlamsızca gereksiz sözlerle dolu, biçimsiz ve ekseriyetle yetersiz olacaktır. Yine de Batı estetiğinin tarihi, sanatın evrenselliğine dair bu tür kavramların egemenliği altındadır.

Bu bölümü bitirirken, bahsettiğimiz okuma ve yazma yöntemlerinin ötesine geçecek iki yöntem önermek istiyoruz. Şimdiye kadar anlattıklarımızda ırk ve cinsiyet farklılıkları arasında bir bağlantı olduğu fikri ima edilmiştir. Bu bakımdan Patrick Williams ve Laura Chrisman, herhangi bir “etnik köken tartışması, aynı zamanda dolaylı olarak bir cinsiyet ve cinsellik tartışmasıdır” düşüncesini savunurlar. Böyle söylemelerinin en önemli nedeni, “Kadınların ‘ırkın’ biyolojik ‘taşıyıcıları’ sıfatıyla etnik kökenin temsilinde birincil ve karmaşık bir rol oynamaları (...) ve çoğunlukla bu tür temsilin altında yatan en büyük mesele olduğu kabul edilen cinselliklerini kullanmalarındır” (Williams and Chrisman 1993, 17). Siyah kadınlar ise Batı edebiyatında iki kat silinmişlerdir. Alice Walker’ın *The Color Purple* [Renklerden Mor, 1982] ve Toni Morrison’ın *The Bluest Eye*’ı [En Mavi Göz, 1970] gibi romanlarda çok net şekilde anlatıldığı üzere siyah kadınlar, hem siyah hem de kadın oldukları için susturulur. Ancak ırksal özcülüğün ve baskıcı kimlik politikalarının ötesine geçmeye başlamamıza destek olan da, bu iki kat ötekilikten başkası değildir. Baskıcı kimlik kavramının ve basit, indirgeyici ötekilik kavramının ötesine geçme girişiminde bulunan Mae Gwendolyn Henderson; siyah kadın yazımının “hem Aynı cinsin ‘Öteki’ üyesi hem de diğer(ler)inin yanında ‘diğeri’ olması bakımından, düzsözselsel ve söylemselsel olduğunu ve bunun da ‘diğer(ler)’ ile farklılık ve özdeşleşme ilişkisini gösterdiğini” savunur (Henderson 1993, 258-9). Kimliğin çoğulluğunu ve her kimliği konum ile farkların çeşitliliğinin oluşturduğunu kabul etmemize yardımcı olması dolayısıyla bu analiz

eppey değerlidir. İki kez ötekileştirilen ve ötekinin ötekisini tasvir eden siyah kadın yazımı, özellikle çok biçimli kimlik mizacı anlamını güçlendirir. Ayrıca Henry Louis Gates tüm siyah edebiyat metinlerinin mutlaka “iki üsluplu” ya da “çift sesli” olduğunu, beyaz kanonik söylemle ilgili olduklarını ve bununla beraber siyah farkındalığını ifade ettiklerini anlatır. Gates’e göre bu da aldatıcı, potansiyel olarak tahrip edici ve baskın beyaz söylemin evrenselleştirici ve özelleştirici eğilimlerini yıkan bir söyleme neden olur: “Siyah bireyler her zaman mecazi anlatımın ustaları olmuştur: Kullandıkları ifadelerle aslında tamamen aksini kastetmeleri, baskıcı Batı kültürlerinde siyahların hayatta kalmasının temelidir” (Gates 1984, 6).

İrksal farka dair yekpare ve baskıcı kabulleri teşhir edebilmek için vereceğimiz ikinci öneri ise aksini *okuma*, Edward Said’in deyiimiyle “kontrapuntal okuma” olasılığıdır (Said 1993, 78). Çok sayıda eleştirmen ve kuramcı; çeşitliliğin kabul edilmesinin, bağlayıcı zıtlıkların sorgulanmasının ve ırksal ötekiliğin onaylanmasının yönlendirdiğı farklı yöntemler sunmuştur. Said, Brontë’nin *Jane Eyre* veya Jane Austen’in *Mansfield Park* romanı gibi metinleri, “yazar, sömürgeci şeker yetiştiriciliğinin (...) İngiltere’de varolan yaşam tarzını devam ettirme sürecinde önem arz ettiğini gösterdiğinde (...) ortaya çıkan durumu anlayarak” (78) okuyabileceğimizi söyler. Böyle bir okuma, yani “iki üsluplu” ya da “çift sesli” kontrapuntal okuma, Jane Eyre’in bir kadın olarak özgürlüğüne kavuşmasını etkileyen kölelik ekonomisini göz ardı edemez.

İlave Okuma

Frantz Fanon’un heyecanlı ve siyaset üzerinde etkileri olan *The Wretched of the Earth* (1967) adlı kitabı ırk, milliyetçilik ve sömürge kolonilerinin yıkılışı üzerine klasik bir çalışmadır. Yakın zamanda ırk ve kültür hakkında yazılmış başarılı metinleri David Marriott’ın *On Black Men* (2000) ve Brian Nero’nun *Race* (2003) kitaplarında bulabilirsiniz. David Theo Goldberg’ın *The Racial State* (2002) adlı çalışması, modern ulus devletin ortaya çıkışıyla ve işleviyle ilintili olarak ırkçılık konusunda değerli ve düşündürücü bir kaynaktır. Başta kölelik olmak üzere ırk ve cinsellik arasındaki bağlantı hakkında geniş kapsamlı ve tartışmalı bir çalışma ise Marcus Wood tarafından hazırlanmış olan *Slavery, Empathy*

and Pornography'dir (2002). Edebiyatta ırk ve etnik köken üzerine yapılmış en ilgi çekici çalışmaların çoğu sömürgecilik sonrası dönemle ilgilidir: Gina Wisker'in bu alandaki fikir ve konuları aydınlığa kavuşturan *Key Concept in Postcolonial Literature* (2007) adlı yararlı kitabına bakabilirsiniz. Homi Bhabha'nın derlediği *Nation and Narration* (1990) ve Williams ve Chrisman'ın derlediği *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (1993), iki önemli deneme seçkisidir. Feminist bir açıdan ırk ve etnik köken konusunu inceleyen Gayatri Spivak'ın çalışması bilhassa etkileyicidir: Yazılarını *In Other Worlds*'te (1987) görebilirsiniz. Sömürgecilik sonrası dönem makalelerini ise Henry Louis Gates, "*Race*", *Writing and Difference* (1986) adlı çalışmasında derlemiştir. Gates'e ait *The Signifying Monkey* (1988), Birleşik Devletler'de siyah yazım bakış açısından yazım ve ırksal farklılık kuramının en uzun süreli ve ayrıntılı açıklamasıdır. Morrison'ın kısa ve son derece okunaklı çalışması *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1993) daha belirgin biçimde feminist bir tarzda yazılmıştır. Özellikle Britanya bağlamında bir inceleme okumak isterseniz James Procter'in *Dwelling Places: Postwar Black British Writing*'ine (2003) ve değerli bir antoloji olan *Writing Black Britain*'e (der. Procter, 2000) bakabilirsiniz.

Kolonyalizm, postkolonyalizm, neokolonyalizm: Koloni figürüne bağlı olan üç *izm*. Kitabın önsözünde kuram kavramının –bil-hassa *izm* hâlini aldığı– göz korkutucu ya da gayet sıkıcı görünebileceğini belirtmiştik. Göz korkutucu ya da sıkıcı olmamasını çok içten diliyoruz fakat *izmler*den sakınmak için bazı mantıklı kuramsal nedenlerimiz de var. Martin Heidegger şu sözleri söylemiştir: “Tek başına her *izm*, bir anlaşmazlık ve tarihin ölümüdür” (Heidegger 1967, 60-1). Bu ifade *izmlerin* genelleme, soyutluk ve eleştirel belirginlik ile tarihi farkındalık eksikliğini kaçınılmaz olarak teşvik ettiği durumlara dikkat çeker. Elbette bunu söylememiz *izmlerin* ortadan kaybolmasına neden olmaz. *İzmler* ölümcül oldukları kadar uygundur da. Ölümcül olmanın yanı sıra uygun

olan üç tanım şöyledir: “Kolonyalizm”, “özellikle sömürmek amacını taşıyarak koloniler ele geçirmek ya da onların üzerine hâkimiyet kurma politikası veya uygulamasıdır” (*Chambers Dictionary*); “postkolonyalizm”, “kolonyal hâkimiyetin sona ermesinden sonra meydana gelen(ler) ya da varolan(lar)” ile alakalıdır (*Shorter OED*); “neokolonyalizm” ise kolonyal hâkimiyetin sona ermesinden sonra kolonyalizmin *süregelen etkileri* ve hâliyle de *post* ile kastedilen kırılma, “postkolonyal” sorgusu ile ilgilidir. Bu farklı terimler arasındaki ayrım ya da ayrımsızlık için büyük bir *izm* oluşturma enerjisi harcanmıştır. Mesela, *The Empire Writes Back* (1989) kitabının yazarları, “postkolonyal” terimi “kolonizasyonun başladığı andan günümüze uzanan imparatorluk sürecinin etkilediği kültürün tamamını” kapsar düşüncesinin kabul edilmesi gerektiğini ileri sürer (Ashcroft, Griffiths ve Tiffin 1989, 2). Bu tanım, kolonyalizm ve “post-kolonyalistlik” terimlerini birbiriyle karıştırırken, “devam eden süreçlerinde kolonyalizm başarısının yarı gizli anlatısını” içerir ve muhtemelen daha kesin ve doğru olan “neokolonyalizm” kavramı ile kendisini karıştırır (Young 1991b, 3). Bu farklı *izmleri* doğrudan incelemek yerine Koloni bölümünde her birinin (koloni) ortak özelliğine odaklanarak ve dil, zaman, bakış açısı, yazım, hukuk, adalet ve drama gibi bir dizi alakalı konuyu göz önüne alarak onlar hakkında dolaylı yoldan düşünmeyi öneriyoruz.

“Koloni” kelimesinin kendisi de fikir vericidir: Etimolojik açıdan ataerkil ve tarımsal metafor olan (Latincede koloni anlamındaki *colonia*, çiftçi anlamındaki *colonus* ve tarla sürmek anlamındaki *colere* kelimelerinden türer) “koloni” teriminin *Chambers*’a göre tanımı şöyledir: “Bir devletin denizaşırı ya da yabancı ülkelere bağımlılığı hakkında belli belirsiz kullanılan bir isim (...) ; yabancı bir ülkeye yerleşen veya ayrı bir etnik, kültürel ya da mesleki grup kuran insan topluluğu; bu şekilde kurulan bir yerleşim; yerleştikleri mekân.” Bu tanım önemli bir konuyu apaçık ortaya koyar: Koloni ve onun kolonileştirdiği *izmlerin* tamamı, dilin kolonileştirme gücü ve etkilerinin yanı sıra kolonizasyon *olarak* dil ile ilgilidir. İngilizce dilinde; İngilizcenin Latince tarafından kolonileştirilmesine –aynı zamanda Latincenin de İngilizce tarafından kolonileştirilmesini de buna katabiliriz– bağlı olmayan tek bir koloni kavramı yoktur. Aynı şekilde, Amerikalı İngilizleri kolonileştiren Britanyalı

İngilizler miydi yoksa tam tersi bir durum mu söz konusuydu diye sorabiliriz. Buradaki kolonizasyon her zaman iki yönlü çalışır: Belli belirsiz ya da sinsice olsa da kolonileştirmek demek aynı zamanda kolonileştirilmeyi gerektirir. William Burroughs'un öne sürdüğü üzere dil bir virüs ise bunun tek nedeni kolonileştirici olmasıdır. Özellikle “denizaşırı ya da yabancı ülkelere bağımlılık” veya “yabancı bir ülkeye yerleşmek” gibi, bir koloni de her zaman yabancı bir dilin zorla kabul ettirilmesini barındırır ve tarihteki kolonyalist savaşların tamamı (muhtemelen başka türüsü yoktur) dilde ve dil üzerine savaşlardır aynı zamanda. Sonuçta, hâlihazırda dil tarafından *kolonileştirilmeden* bu meseleler hakkında *kendi dilimizde* düşünmenin bir yolunun olmadığını varsayabiliriz. Kolonizasyon ta en baştan beri vardır: Bir ya da daha fazla dilin kolonileştirdiği dile her daim zaten bağımlıyız.

“Her daim zaten” olma durumu, kişinin başka şeylerin yanı sıra zaman algısından emin olmaması demektir. Bu ve diğer bağlamlarda, koloni kavramının zamanla tuhaf bir ilişkisi vardır. Terimin köken bilgisinden de anlayabileceğimiz üzere “koloni” esasen mekânsal bir terimdir; aslen toprağı sürmekle alakalıdır. Koloniler hakkında düşündüğümüzde belki de aklımıza ilk gelenler alan, toprağın mahsubu ve sömürüsüdür. Fakat zaman meselesi de (post-veya neo-) kolonyalist bağlamda aynı ölçüde önemlidir. Aslında, birkaç dakika evvel anlattığımız üzere “post” ve “neo” terimlerinin kendisi geçicidir, kendinden sonra gelenle ilgilidir ya da koloninin peşini hiç bırakmaz. Edebi metinler koloninin yalnızca mekân değil ayrıca zaman kavramını da nasıl altüst edip bozduğunu son derece iyi sergiler. Mesela bunu Conrad'ın *Heart of Darkness* [*Karanlığın Yüreği*, 1902] adlı eseriyle ilintili olarak inceleyebiliriz. Bir yandan, anlatının belirgin ve inkâr edilemez tarihi bir bağlamı vardır: Roman, on dokuzuncu yüzyılın son demlerinde Avrupa'nın (özellikle Belçika ve Britanya) Afrika'yı (Kongo başta olmak üzere) kolonyal sömürüsü hakkındadır. Fakat diğer taraftan ve *aynı zamanda* bu yolculuğun muazzam güçlü duygusunu karanlığın sömürgeci yüreğine, başka bir zamana doğru yolculuk misali iletir. Marlow şöyle aktarır:

O nehirde yukarı yol almak, (...) dünyanın ilk günlerine seyahat etmek gibiydi (...) Genişleyen sular, ağaçlı ada kümelerinin arasından akıyordu; tıpkı bir çölde olduğu gibi yolunuzu kaybediyor, geçit bulmaya çalışırken

gün boyunca sığıklara tosluyordunuz, ta ki büyülendiğinizi düşünüp bir zamanlar bildiğiniz her şeyle bağınızın koptuğunu, artık uzaklarda, çok uzaklarda, belki de bir başka dünyada olduğunuzu düşünene dek. (48)

[Çeviri: Ali Kayalar]

Conrad'ın romanı, Avrupa'nın Afrika kıtasında gerçekleştirdiği sömürgeciliğin barbarlığına ışık tutması nedeniyle tarihsel açıdan özel olmanın yanında, aynı anda zamansız ve ezeli olmasıyla rüya gibidir de. Jean Rhys'in kaleminden çıkan *Wide Sargasso Sea* [*Geniş, Geniş Bir Deniz*, 1966] adlı kitap ise, bilhassa hayal kurmanın ve transın tuhaf zamansızlığını çağrıştıran koloniyi zamanın rahatsızlık verici fakat "sade" bir algısı olarak betimler. İsimsiz Bay Rochester (zamanında Batı Hint Adaları'nda kendisinin de sömürgeleştirildiği bir sömürgecidir) için Antoinette ile balayını geçirdikleri isimsiz Windward Adası "son derece gerçekdışıdır ve tıpkı bir rüya gibidir" (49). Aslında onun sömürge deneyimini genel olarak "tam bir (...) kâbus" diye tasvir edebiliriz (76). Tuhaflik iki farklı şekilde işler. Böylelikle İngiltere'nin, Antoinette için bir hayalin zamansızlığı olduğu çağrışımı üst üste yapılır (49, 70). *Heart of Darkness*'ın [*Karanlığın Yüreği*] anlatıyı "karanlığın yüreği" olan Londra'ya nihayet geri getiren rahatsız edici ve döngüsel yapının izini sürmesine benzer biçimde Rhys'in romanı da daha genel anlatı terimleriyle zaman algımızı karmaşık hâle getirir. Geçiciliği düzensizleştirme çabası, her şeyden önce bu eserin Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre* eserine öndeyiş olma durumuyla ilgilidir. *Jane Eyre* romanından sonra yazılmış ama ondan öncesini anlatan eser, *olay zuhur bulmadan önce* romanın sömürgeci boyutlarını ortaya çıkarır.

Son olarak Chinua Achebe'nin *Things Fall Apart* [*Parçalanma*, 1958] romanını ele alalım. Okonkwo adlı bir adamın yükselişi ve çöküşünün hikâyesini anlatan Achebe'nin romanı aynı zamanda Hristiyan beyaz adamın Okonkwo'nun ait olduğu Igbo kabilesini nasıl kolonileştirdiğini, bu kabilenin kültür ve kimliğini büyük ölçüde nasıl yok ettiğini anlatır. *Karanlığın Yüreği* ve *Geniş, Geniş Bir Deniz* gibi *Parçalanma* da geçici olarak düzensizdir ve düzeni bozar: Roman, özellikle *sömürgeleştirilenin* bakış açısından bakarak, Conrad'ın romanına alternatif yazma amacını taşıyan Achebe'nin "koloniyi bağımsızlık verme" misyonu tarafından harekete geçirir-

lir. Fakat Achebe'nin anlatısı bir nevi ikili zamanda yer almak zorundadır: Aynı anda hem romanın geçtiği on dokuzuncu yüzyılda (sanki Igbo kabilesinin *içindeymiş* gibi anlatım) hem de anlatıldığı yirminci yüzyıl ortasında (kabilenin *dışındaki* bir konumdan ve zaman olarak epey uzakta anlatım). *Parçalanma*, olayların "parçalandığı" *zamanı* söyleme, kolonizasyonun ne zaman olduğunu ya da kolonyalın ne zaman post-kolonyal hâle geldiğini belirleme zorluğu üzerine olağanüstü derin düşünmenin bir ürünüdür. Bu zorluk, hepsinden önce geniş zamanda yarattığı rahatsız edici gerilime sahip romanın adında ve adının bir alıntı olması gerçeğinde belirtilmiştir. "Limelime olmuş her şey" ifadesi, W.B. Yeats'in Hristiyan mitolojisi, dolayısıyla da Birinci Dünya Savaşı ve Kuzey İrlanda sorununun sömürgeci bağlamıyla birlikte ele alınması gereken "The Second Coming" ["İkinci Geliş", 1919] adlı şiirinden gelmektedir. Achebe'nin romanı, başlığı gibi ta en başından başlayarak Hristiyan sömürgecinin dilinde yazılmıştır (eleştirel veya ironik olsa da).

Edebi bakış açısından baktığımızda, Harold Bloom'un öne sürdüğü gibi yirminci yüzyıl "Kafka'nın çağı" ise (Bloom 1994, 448), koloni meselesi üzerine düşünmek üzere bakmamız gereken en iyi kaynak muhtemelen Kafka'nın eseri değildir. Yine de bu varsayımı ortadan kaldıracak kısa bir hikâyeyi ele alabiliriz. "In the Penal Colony" (In *der Strafkolonie*, ["Ceza Sömürgesi"]), Ekim 1914'te yazılmış ve 1919'da, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen akabinde ilk kez basılmıştır. Bu eser Kafka'nın en zalim ve komedi unsuru en az olan hikâyelerinden biridir. Adı bilinmeyen bir adadaki adı bilinmeyen bir ceza kolonisinde geçen hikâye, adı bilinmeyen çok sayıda karaktere odaklanır ve başta isimsiz bir "kâşifin" bakış açısından olmak üzere, olağandışı bir biçimde bilgili ya da telepatik üçüncü şahıs anlatıcı tarafından anlatılır. Adadaki koloni subayı, "üstüne itaatsiz ve hakaretimiz tavırları nedeniyle idama mahkûm edilmiş" bir askerin idamına tanıklık etmesi için kâşifi davet eder (140). Hikâye, bu idam cezasını gerçekleştirecek olan ürpertici ve korkutucu makine ile mağrur, hatta kutsal sorumluluğu bu makineyi kâşife anlatmak ve hatasız çalışmasını sağlamak olan "subay"a odaklanır. Karakteristik bir tekinsiz, Kafkavari ani değişim sonucunda, subay mahkûmu serbest bırakır ve onun yerine kendisi makineye girer, hikâye de kâşifin isimsiz bir bot sürücüsüyle beraber tekneyle adadan ayrılışı ile son bulur.

Kafka anlatısının (post- veya neo-) kolonyalizm meseleleriyle alakası, bağlantılı dört fikir ile ilintilidir: Bakış açısı, yazım, hukuk ve adalet. Hikâye, ilk olarak, “bakış açısı” sorununu ve önemini anlatıbilimsel ve ayrıca daha kapsamlı olarak kültürel ve siyasal açıdan dramatikleştirir. Bazı sorular hakkında düşünmenin temeli sunar: Sözelimi, Shakespeare’in *Othello* (1604), Austen’in *Mansfield Park* (1814), Forster’in *A Passage to India* (1924), Rüşdi’nin *Geceyarısı Çocukları* (1981) eserleri ya da kolonyal farklılıkları ele alan başka bir edebi eser hakkında hangi perspektiften veya görüş açısından düşünebiliriz ya da düşünmeliyiz? Kafka’nın hikâyesi bunu kendi bakış açısından kâşifin ikilemini “keşfederek” (eleştiri lügatimizde aniden yepyeni bir “sömürgeci” boyut kazanan bir kelime) yapar: “Kâşif kendi kendine düşündü: Başkalarının işine kati bir müdahale bulunmak her daim ihtimam gerektiren bir meseleydi. O ceza sömürgesinin ne üyesi, ne de sömürgecinin ait olduğu devletin bir yurttaşıydı” (151). Kâşif başka bir vatandandır, yabancısıdır ancak “Avrupalı düşünce tarzıyla şartlandırılmış” biri olarak tasvir edilir (155). “İdamın adaletsiz olduğu inkâr edilemez usulü ve acımasızlığına” nasıl tepki vermelidir bu adam (151)? Kafka’nın metni bu soruya herhangi basit bir yanıt vermek yerine, hüküm vermemekten doğan ve giderek daha da dayanılmaz hâle gelen gerilime odaklanır. Aynı zamanda hikâye, kâşifin özel konumunun ve sorumluluğunun verdiği ezici duyguyu da hissettirir: Kâşif, söz hakkına sahip ve olayların gidişatını etkileyecek konumda “şöhretli bir yabancı” (155) olarak görülür. Aslında Kafka’nın hikâyesi bu ikileme daha keskin bir dönüm noktası yükler. Zira hikâyenin içinde yargı ve karar *varken* (kâşif makineyi ve cezayı katiyetle reddeder; subay da bunun karşısında kesin bir karar alarak idama mahkûm edilmiş adamı serbest bırakır ve onun yerine geçer), okur bazı bakımlardan “azami özen gerektiren bir mesele” ile karşı karşıya kalır en sonunda: Bu hikâyenin anlatıcısı kimdir, metinde olan tüm olayları kimin bakış açısından aktarır ve bunların ışığında bizim bakış açımız nedir? Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin gözlemlerine göre “Tenkit etmeme gücünden mütevelli, Kafka çok tehlikelidir” (Deleuze ve Guattari 1986, 60). Bakış açısı sorusunu okurların her biri için gerekli fakat tamamıyla belirsiz bir *sorumluluk* tecrübesi olarak yönelten “Ceza Sömürgesi”; olağanüstü bir tek başınalık hâlini dramatize eder. Hikâyeyi okumak, bu tehlikeli güç tarafından kolonileştirilmek demektir.

Kafka'nın metni, ikinci olarak, metinselliğin ve bizzat yazımın önemini ön plana alır. Post-kolonyalist düşüncenin genel alanı içinde devam eden tartışmalardan biri, en iyi bilinen uygulayıcılarından bazılarının kuramsal karmaşıklığı ile ilgilidir. Post-kolonyalist kuram; “söylem” ve “metinsellik” üzerine soyut ve tinsel bir biçimde odaklandığından “bunaltıcı derecede zor” olarak algılanır (Williams ve Chrisman 1993, ix). Bilhassa Edward Said, Gayatri Spivak ve Homi Bhabha; Dennis Walder'ın tabiriyle “üç post-kolonyal polis memurudur” (Walder 1998, 4). Walder, merak uyandıran *Post-Colonial Literatures in English* adlı kitabında post-kolonyalist edebiyat eserlerinden dikkatini uzaklaştırmadan, nizamın uzun kollarından yakayı kurtarmaya çalışır. Bu, cesur ama aynı zamanda riskli bir stratejidir. Bunu Ania Loomba şöyle ifade eder: “Kolonyal ya da post-kolonyal söylem hakkındaki çoğu yazım, metne açıkça ayrıcalık tanımayabilir fakat koloni ilişkilerini yalnızca edebi metinler aracılığıyla yorumlayarak bu ayrıcalığı dolaylı yoldan tanır” (Loomba 1998, 95). Kafka'nın hikâyesinde de göreceğimiz gibi, mesele koloni hakkında düşünmek olunca metinsellik sorularının esas karmaşıklığından, yazımın tekinsiz karakterinden ve okunabilenin sınırlarından kaçış yoktur. Nizamın kendisi, metinsellik, yazım ve yazıttan ayrılmaz. Ayrıca Kafka'nın hikâyesi farklı, hatta karşılıklı muğlak olan ve ölçülemez diller ya da söylemler açısından adalet tanımının rahatsız edici bir yorumudur: Farklı karakterler farklı dilleri konuşur, okur ve anlayamaz. Kafka'nın hikâyesindeki mahkûma verilen cezada, adamın bedenine sayısız iğne batıran ve sonunda “itaatsizlik ettiği her bir buyruğu” etine kazıyan bir tür tarak vardır (144). Su-bay sabırla açıklar:

(...) değişik biçimlerde dizilmiş iki çeşit iğne var. Uzun iğnelerin her birinin hemen yanında bir de kısa iğne var. Yazma işini uzun iğne yaparken, kısa olan da su püskürterek sızan kanı temizliyor ve kazınan yazının açık seçik görünmesini sağlıyor. (147)

Bu hikâyede adamın bedenine “ÜSTLERİNE İTAAT ET!” yazısı kazınır (144). Mahkûm edilen adam için bu emir okunaksız hatta bilinmeyen bir cümledir, ta ki vücuduna aynen böyle yazılana dek; işte tam o esnada artık ölümün kıyısında, itaat duygusunun ötesinde, aslında tüm duyguların ötesindedir.

Kafka'nın hikâyesi son olarak, tüm sömürgelerin bir ceza sömürgesi olduğu düşüncesini uyandırır. Her bir koloni başka bir yerin, “memleketin” ya da yabancı bir ülkenin kanun, adalet ve ceza kurallarının dayatmasını gerektirir. Bu aslında kolonyal ya da postkolonyal romanların çoğunun esas konusudur. Örneğin Forster'ın *A Passage to India* [*Hindistan'a Bir Geçit*] adlı romanı, mahkeme sahnesinin ve Dr. Aziz'i tecavüze teşebbüsten suçlu bulma gayretinin yarattığı dramla doruk noktasına çıkarken, adalet ve hukuk sorusunu akıllara getirir. Benzer şekilde Rhyns'in *Geniş, Geniş Bir Deniz* kitabında her şey “İngiliz hukukunun” sömürgeci gücüne ve Christophine'e göre İngiliz dilinde “adalet” denilen o “lanet soğuk yalana” dayanır (94). Benzer şekilde, *Heart of Darkness* [*Karanlığın Yüreği*] sona ererken Marlow'u, Kurtz'un aslında “sadece adalet istediği” fikri üzerine derin derin düşünürken gördüğümüzü (111), *Things Fall Apart*'ta [*Parçalanma*] ise biz okurların tüm kitap boyunca hissettiklerini tek bir paragrafta yazan ve “onca kafa yormanın sonunda” yazısını *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger* [*Aşağı Nijerya'daki İlk Kabilelerin Etkisizleştirilmesi*] olarak adlandırmaya karar veren Yüzbaşının kendini haklı çıkarma çabasıyla sona erdiğini hatırlatırız (148). “Adil ol”: Bunlar Kafka'nın kısa fakat dehşet verici metni “Ceza Sömürgesi”nin kilit kelimeleridir. Subaya göre hüküm, eski sömürge komutanının belgeleri arasında yazılıdır. Fakat kâşif bunu okuyamaz:

Subay önce harf harf hecelemeye başladı, sonra da kelimeleri okudu. “Burada ‘ADİL OL!’ yazıyor, herhalde gerisini okuyabilirsiniz artık” dedi (...) Kâşif hiçbir yorumda bulunmadı ancak yazıyı hâlâ sökemediği gün gibi ortadaydı. (161)

Hukuk ve adalet meseleleri post ya da neo olsun tüm koloni edebiyatının tam kalbindedir. Öte yandan “Ceza Sömürgesi”nin de ortaya koyduğu üzere bu meseleler her zaman konuya özeldir; her bir okuru tehlikeli bir yalnızlık tecrübesini çağırabilir, belki de çağırmak zorundadır. Okur yargıçtır: Adil olun! O, (okur) hem kâşifin hem de anlatıcının bakış açısından aynı anda görmeye çalışacağı ve bu doğrultuda yargılayabileceği fakat bunun mümkün olmadığı bir konuma konmuştur. Öte yandan bu tür metinler etik ve adli kararların ne ölçüde ulusal ve devlete ait özdeşlikler çerçe-

vesinde belirlendiğini hatırlatır. Bu nedenle Kafka'nın metni herhangi bir devlet ya da sömürge sınırlarının ötesinde; uluslararası hukuk kavramında bir devrim ihtiyacı üzerine düşünmemizi sağlayabilir. Jacques Derrida *Spectres of Marx*'ta [*Marx'ın Hayaletleri*] şu sözleri kâğıda döker: “Uluslararası hukuk, en azından öne sürdüğü kadar demokrasi ve insan hakları fikrine uygun olacaksa şayet, Devlet egemenliğinin ötesinde ve *dünya çapında* ekonomik ve sosyal alanı da kapsayacak şekilde genişlemeli ve çeşitlenmelidir” (Derrida 1994, 84).

Plato'nun felsefi kolonisi, yani hayali Cumhuriyeti, şiir ve drama gibi öykünmeci sanata yer vermez. Böylesi bir sanat tehlikelidir zira yanlış duyguları “yaşatır ve besler” (Plato 1961, 832): Öykünmenin şekillendirici olduğunu fısıldayan rahatsız edici gerçeği nesneleştirir. Bu da, bölümün başlangıcında ileri sürülen dilin ve koloniciliğin ayrılmaz olduğu fikrini akıllara getirir. Öykünmenin belirsizce sömürgeleştirilme ve sömürgeleştirmek ile ilgisi vardır. Birkaç sayfa önce bahsi geçen “polis memurlarından” biri olan Homi Bhabha'nın kaleme aldığı “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” isimli önemli makalesine istinaden, bu konuyu daha derinlemesine ele alabiliriz. Bhabha, Aydınlanma Çağı sonrası İngiliz kolonyalizminin öykünme ya da taklit mantığına nasıl bağlı olduğunu gösterir: Kolonileştirilen taraf kolonileştirenlerin dilini, geleneklerini, jestlerini, hatta giysilerini bile farklı ölçülerde taklit etmek zorundadır. Fakat bu taklit asla saf olamaz: Bhabha'ya göre taklit “benzeşim ve gözdağını” aynı anda barındırır (Bhabha 1996, 362). Bu kolonyal benimseme eylemlerinde temel bir duygu karmaşası vardır: Koloni oluşturan adam (ya da çok sık olmasa da kadın), sömürülenin kendisine benzemesini arzular ama aynı zamanda bundan korkar. Başka bir deyişle kolonyal taklitçilik, Bhabha'nın “hemen hemen aynısı *ama tam da öyle değil*” (361) dediği bir mantıkla yönetilir. Başarılı olabilmek için kolonyal benimsemelerin başarısız olması gerekir. Angela Smith bu durumu, V.S. Naipaul'un *The Mimic Men* ve Rhys'in *Derin, Derin Bir Deniz* adlı eserleriyle bağlantılı olarak şu şekilde açıklar: “Sömürgeci beyaz erkeği taklit eden kolonyal ötekinin varlığı; sömürgeci dilinin otoritesini altüst eder ve kolonyal düzenin içkin anlamsızlığını açığa çıkarır” (Smith 1997, xviii). Homi Bhabha'nın öne sürdüğü fikrin etkileyciliği ve etkililiği,

kolonyalizmin “otoriter söylemini” (362) içeriden sarsmasında yatar: Kolonileştirilen taraf bu söyleme öykünerek, kendinden farklı olmanın ve asla kendi yuvasında olmamanın nasıl hissettirdiğini kendisine ait en içten arzularla resmeder.

Bhabha’nın makalesinin göz ardı edilmiş etkilerinden biri de tiyatro, rol yapma ve drama kavramlarının (post- veya neo-) kolonyalizm üzerine düşünmede ne denli önemli olduğunu göstermesidir. Aslında makale, kişisel kimliğin taklide ne kadar dayalı olduğu, tabiatı gereği nasıl tiyatral olduğu hakkında ayrıntılı olarak düşünmeye teşvik eder. Bunların edebiyat bağlamında yeni meseleler olduğu pek söylenemez. Örneğin, Francis Barker ve Peter Hulme (1985) ile Paul Brown (1994) gibi eleştirmenlerin çalışmaları; Shakespeare’in *The Tempest* [*Fırtına*, 1611] adlı eserinin bu konularla son derece alakalı bir oyun olduğunu vurgulamıştır. Mekânın yanı sıra zaman deneyimindeki tuhaf dengesizliklere ve meşruluk, otorite ile adalet kavramlarına dair yazılmış bir oyun olarak *Fırtına*, aynı zamanda dil, rol yapma ve kimliğin “kolonyal” çelişkilerini de dikkate değer bir biçimde ele alır. Özellikle öğretme ve taklit ile ilgili bir oyundur. Prospero nasıl ki Miranda’nın “öğretmeni” ise (I, ii, 172), Miranda da adaya ilk gelişlerinde buldukları “köle” Caliban’ın öğretmeni olur. Oyunun hemen başlarındaki o çok meşhur karşılaşmada, Miranda Caliban’ı anımsar: “Sana acı mıştım; elimden geleni yapmıştım / Konuşturabilmek için seni; / Her saat yeni bir şey öğretmiştim” (I, ii, 355-7 [Çeviri: Bülent Bozkurt]). Caliban cevap verir: “Tamam, bana konuşmayı öğrettin; peki kazancım ne? / Küfür etmesini biliyorum artık! / Kızıl veba çarpsın seni / Bana dilinizi öğrettiğin için!” (I, ii, 365-7 [Çeviri: Bülent Bozkurt]). Buradaki bir düzine çelişkiyi fark edebiliriz. Bu konuşma dilin, ne ya da kim olduğumuzu veya hangi duruma geleceğimizi ayrıntılarıyla nasıl belirlediğini anlatır: Bir konuyu (Caliban) bir diğeri (Miranda) ardına eklemesi nede niyle dilin sömürgeci ve taklit edici gücünden kaçış yoktur. “Kızıl” ve “küfür” kelimelerindeki ses benzerliği; kişinin okuduklarından kaçamayacağını, okunanların da hemen hafızalardan çıkamayacağını ima eder: Vebanın ta kendisi aslında *Fırtına*’nın dilidir. Doğrusunu söylemek gerekirse, Caliban’ın bünyesinde barındırdığı münferit yeti olan küfretme yetisi de dilbilimsel kolonyalizmin bir etkisidir. Ancak küfretme yetisi aynı zamanda, yalnızca sömürge-

cilerin yansımasından ya da taklidinden ve hiç kuşkusuz kendilerine ait “en içten” arzularından kaynaklanabilir. Caliban rahatsız edici ve tekinsiz bir biçimde Miranda ve Prospero’ya ayna tutar ve oyun boyunca hiçbir şey bir an bile bunu gizlemeye yeterli değildir artık. Bu, Prospero’nun Caliban’ı kabulüne ilişkin sözdiziminde ve şiir sanatında gün gibi ortadadır: “Kabul ediyorum karanlıklardan çıkma / Bu mahluk bana ait” (V, i, 275-6). Bu ters sözdizimi ve ulantı duraksaması, Prospero’nun “karanlıklardan çıkma bu mahlukun” hem sahibi hem de çelişkili bir biçimde onun ta kendisi olduğuna dair ikircikli durumunun altını çizer.

Barker ve Hulme’nin de üzerinde durduğu gibi; *Fırtına* birçok çelişkili ve zorlu özellik açısından “kolonyalizm söylemi bünyesinde katmerlenmiş bir oyundur” (204). Açıklık getirmeye uğraştığımız üzere *Fırtına* ayrıca rol yapma, taklit ve benzerlik ile ilintili bir oyundur. Son olarak, *Fırtına*’nın kendi başına bir çeşit koloni olduğunu belirtebiliriz. Aslına bakılırsa dramatik eserlerin tamamı bir bakıma kolonidir. Kendisini tuhaf bir zamanda ve kendine has bir mekânda yaratır, dünyanın geri kalanına bağlı ama bir o kadar da ondan farklıdır: Dramatik eser karışıklık, benzerlik, güç ve dönüşümün yeridir. Timberlake Wertenbaker’ın *Our Country’s Good* (1988) adlı oyununda Yeni Güney Galler Valisi Kaptan Philip şu gözlemini aktarır: “Oyun bizatihi bir dünyadır, hatta ufacık bir koloni bile diyebiliriz” (Perde 2, Sahne 2). Britanya’nın Avusturalya olarak adlandırdığı ceza sömürgesinin üzerine farklı ve karmaşık bir tiyatral ışık tutan *Our Country’s Good* da diğer dramatik eserlere benzer şekilde, vuku bulduğu dünyanın yalnızca bir temsili ya da parçası olarak görülmeye garip bir şekilde dirençlidir. Shakespeare’in *Fırtına* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*’nda olduğu gibi, daha en başta, kendi başlığında karanlık bir koloni oluşturur ve “havadan sudan şeyleri bile kâğıt üzerinde biçimlendirip hem isim hem de cisim verir” (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, V, i, 16-17).

İlave Okuma

Özellikle edebiyat üzerine yazılmış başarılı bir başlangıç kitabı olarak Justin Edwards’ın *Postcolonial Literature*’ine (2008) bakabilirsiniz. Eleştirel tarafta ise Nicholas Harrison’ın *Postcolonial Criticism* (2003) adlı kitabı, açıklamalarıyla özgün, düşündürücü ve son derece yararlıdır. Ashcroft, Griffiths ve Tiffin’in editörlüğünü

üstlendiği *The Post-Colonial Studies Reader* (2'inci baskı, 2006) ile Williams ve Chrisman'ın derlemesi *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (1993) gibi antolojilerde de oldukça değerli bilgiler mevcuttur. Ania Loomba'nın *Colonialism/Postcolonialism* (1998) ve Robert Young'ın *Postcolonialism: A History* (2001) çalışmaları, iki mükemmel giriş çalışması olarak öne çıkar. Loomba, cinsiyet ve cinsellik konularının (post- ya da neo-) kolonyalizmde ne denli ele alındığını vurgulaması açısından özellikle ufuk açıcudur. Young ise daha eski tarihli kitabı *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race'te* (1995) bu meselelerin bazılarını daha ayrıntılı bir şekilde yer verir. Cinsiyet ve cinsellik konularıyla ilgili olarak (ve Kafka'ya ait "Ceza Sömürgesi"nin üstü kapalı eşcinsel boyutu bağlamında gerçekten de uygun düşerek), koloni ve eşcinsellik arasındaki bağlara son zamanlarda daha fazla eleştirel dikkat verilmektedir. Christopher Lane'in zorlayıcı olduğu kadar büyüleyici eseri *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire* (1995), Yonatan Touval'ın *Hindistan'a Bir Geçit* hakkındaki "Colonial Queer Something" (1997) ve John C. Hawley'in (2001) derlediği son derece faydalı bir seçki olan *Postcolonial Queer*, bu duruma örnek olarak incelenebilir. Bu alanda önemli ve ayrıca "ileri" çalışmalardan bazıları ise Gayatri Chakravorty Spivak'ın *A Critique of Postcolonial Reason* (1999) ve Afzal-Khan ile Seshadri-Crooks'un derlediği *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies'tir* (2001). "Koloni" ile ilgili yapışöküm düşüncesinin muazzam bir genel çalışması ise Michael Syrotinski'nin *Deconstruction and the Postcolonial* (2007) adlı kitabıdır. Son olarak, Edward Said'in (post- ve neo-) kolonyal meseleler üzerine eğilen çalışması, ulaşılması oldukça kolay bir eser olmanın yanında bir hayli etkileyicidir de. Said'in en önemli kitapları *Orientalism* [Şarkiyatçılık, 1978] ve *Culture and Imperialism'dir* [Kültür ve Emperyalizm, 1993].

28

Mutant

Günümüzden beş milyon yıl önce insana yakın bir hâle geldik, ondan yaklaşık üç milyon yıl sonra da *homo erectus* türüyle “insan” hâline. Fakat *homo sapiens*’in gelişimi yaklaşık 30.000-40.000 yıl öncesine anca denk gelir. Genetik kuzenlerimiz olan Neandertal insanın neden *homo sapiens*lerin ortaya çıkmasından hemen birkaç bin yıl sonra dünya üzerinden silindiği, hâlâ evrimin çözölemeyen sırlarından biridir. Henry Gee şöyle açıklar: “İnsanlar gelişim gösterdikçe, Neandertaller geriledi.” Gee bunu da “ani kasılma” olarak nitelendirir:

İnsanlık (kazananlar), kendimize has kabileyi tanımlarken aklımıza gelebilecek harici tüm tuzakları ele geçirdi. Bunun tam tersine Neandertaller de oyalanıp, 300.000 yıldır yaptıklarından zerre farkı olmayan boş

işlerle uğraşmaktan başka hiçbir şey yapmadılar çünkü tüm dünya sanki Winnie-the-Pooh'un uzatılmış bir bölümü gibiydi (elbette sadece gerçek Heffalump'lar vardı). (Gee 1996, 38)

Gözünüzde canlandırmaya çalışın, bu biz de olabilirdik: Uçsuz bucaksız bal kapları ve yarışmalarda kullanacağımız Pooh-çubuklarıyla dolu, endişelenecek tek konunun yalnızca Heffalump'lar ve İyör'un kronik bunalımı olduğu ve sadece Kaplan Tigger, Piglet, Tanrıya benzeyen Christopher Robin ve birkaç arkadaşının yaşadığı bir dünya.

Fakat sonunda galip geldikleri için insanlar yaradılışları gereğince davrandılar ve işler olduğundan biraz daha karmaşık hâle geldi. Peki, insan nedir? İnsan olmak neye benzer? Bunu sırf akademisyen olarak bilinen türe ait olduğumuz için sormuyoruz. Aksine, kendine insan diyen herkes için bu kaçınılmaz bir sorudur. Bu bölümde, sadece insan olmanın değil, ayrıca mutant ya da canavar olmanın neyi gerektirdiğini araştıracağız ve edebiyatın bu sorularla nasıl ilişkili olduğunu tartışacağız. Beowulf (takriben 1000) ile başlayan İngiliz edebiyatı, bir canavarlar tarihidir. Örnek olarak, edebi kanonun insanlıktan çıkmış veya mutasyona uğramış insanlarla ne denli dolu olduğunu dikkate alabiliriz. Samuel Beckett bedenden ayrılmış sesler, çamurda sürünen, çöp kutusunda yaşayan ya da sadece ağızdan oluşan insanların yer aldığı oyunlar yazar. Wallace Stevens "insanlıktan çıkmış kişi" olarak nitelendirdiği canlılarla ilgili ("Gigantomachia"da) yazarken, W.B. Yeats ise "Sailing to Byzantium"da ["Bizans'a Yolculuk", 1927], dövme altından yapılmış mekanik bir kuş olmayı arzular. *Women in Love*'da [Âşık Kadınlar, 1921] D.H. Lawrence, mütemadiyen "dışarı taşan" karakterlerinden bahseder (Lawrence 1960, 48, 199) ve dört ana karakterin her biri "insanlara karşı garezini" dile getirir: Ursula'ya göre " 'insan' kelimesinin anlamı değersiz ve tiksindiricidir" (275). Thomas Hardy, *The Return of the Native*'in (1878) insani dramalarını, Egdon Heath'in insan dışı jeolojik zaman ölçeğiyle; *The Woodlanders* [Ağaç İşçileri, 1887] sayfalarında gördüğümüz tutku ve ihanetleri ise gülünç bir şekilde insan biçimi almış ormanlıkla karşı karşıya getirmeye kalkar. Wordsworth ("The Idiot Boy"da [1798]) budala bir çocuğun besbelli insanlıktan çıkmış, çıldırmış gevezeliklerini kayda geçirerek hor görülme riskini göze alır; (1802 yılında yazılan) "Resolution and Independence"te bir sülük toplar-

yıcı figürüne, “devasa Kaya” ya da “Deniz canavarı” gibi bir cisme tuhaf biçimde bağlanır. On yedinci yüzyıl şairi George Herbert; ağaç olmak ister (“Okuyorum, iç çekiyorum, bir ağaç olmayı diliyorum”: “Affliction I” [1633]). Shakespeare, *A Midsummer Night’s Dream*’de [Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1596] insanlarla perileri, *The Tempest*’ta [Fırtına, 1611] ruhlarla tuhaf yaratık Caliban’ı birleştirirken; *Richard III* [III. Richard, 1592-3], *The Merchant of Venice* [Venedik Taciri, 1598] ve *Othello* [1604] gibi oyunlarda önümüze “insan dışı” karakterleri getirir. Bir bütün olarak batı edebiyatının; Ovid’in *Metamorphoses* [Dönüşümler, MÖ 1] ve Apuleius’un *The Golden Ass* [Altın Eşek, MS ikinci yüzyıl] kitaplarında hikâye edilen hayvan, bitki, astral, yabani, taşlaşmış, ruh ve insan ötesi dönüşümlerden kaynaklanan, çok geniş bir mutasyon gibi yığıldığı düşünülebilir.

Edebiyat çalışmaları gerçekleştirmek, muhakkak mutant ile alakadar olmayı gerektirir. Latince “değişim” kelimesinden türeyen “mutant”, esas olarak gereksizlik, değişkenlik ve ötekilik ile ilişkilidir. Özellikle çağdaş edebiyat ise hususi olarak mutant üzerine değişimlerle ilgilidir. Peki ya biyoteknoloji ve nanoteknoloji, ırk ıslahı ve genetik mühendislik, siborg ve robot, canavarlar ve mutantları ve bu saydıklarımızın insanlarla olan etkileşimini aynı anda hem çok merak uyandırıcı hem de çok korkutucu yapan nedir? Donna Haraway, etkileyici, feminist “Cyborg Manifestosu” [“Siborg Manifesto”, 1985] makalesinde olağanüstü bir biçimde “Hepimiz siborguz” açıklamasını yapar. Yirminci yüzyıla ait insanların, Haraway’e göre “makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğunu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz” (Haraway 2000, 70 [Çeviri: Osman Akınhay]). Peki ya (ayrıca) öteki olarak insana duyulan düşkünlük, öteki *olma* arzusu, düşünme melekesi olmayan ya da hayvan, melez ya da siborg, mekanik ya da mutant, sanal, değişmez, duygusuz, insan dışı ya da ölü olma arzusu nedir? Bu bölümde, edebiyat ve diğer sözde “beşeri bilimler” konuları bağlamında, bu türden cebir ve dehşet çalışmalarının ve insan sınırlarının insanlar üzerindeki cazibeli etkisini inceleyeceğiz. Her şeyden önce edebiyat insan hakkındadır, insan olmanın ve dolayısıyla insan dışı olmanın ve insan olmamanın gerektirdikleri hakkında. Edebiyat bizlere insan sınırları üzerine düşünme hatta insan

ve insanlık kavramlarına karşı çoğu zaman istemsiz bağılılığımıza ilgisiz olma fırsatı verir. Son olarak, edebiyatın kendisi canavar ya da mutant söylemi olarak, aynı zamanda kendisi de insan dışı ve yaratık olan hümanizm biçiminde algılanabilir. Yukarıda bahsi geçen metinlerin her birinin insan dışı ya da insanlıktan çıkan insan, na-insan, insanüstü veya insan ötesine duyulan merak yönünden, ifade edilen insanla ilgili oldukları görülür. Biyoteknoloji, nanoteknoloji, genetik ve benzerlerine yaptığımız atıfların gösterdiği üzere, bu soruların tuhaf biçimde bin yıllık ve güncel bir boyutu vardır. Terminatör ([Terminator] yakın zamanda Kaliforniya Valisi yani “Valinatör” olarak “gerçek hayatta” mutasyona uğramış bir mahluk), E. T., Bıçak Sırtı [Blade Runner] ya da Robokop [Robocop] gibi mutant, bilgisayarla donatılmış, siborg ya da uzaylı varlıklara; *Uzay Yolu* [Star Trek], *Yıldız Savaşları* [Star Wars], *Yakınlaşmalar* [Close Encounters], *Yaratık* [Alien], *Siyah Giyen Adamlar* [Men in Black] ve *The Matrix*’te görünenlere ve Frankenstein’in sayısız yeniden çekiminde, vampir ve korku sinemasında, gotik çizgi romanlarda ya da “resimli romanlar”da benzer figürlere dönüşen varlıklara karşı beslediği düşkünlük yüzünden belki de bu boyut en bariz hâliyle sinemada görünür. Bu filmlerin istisnasız tamamında Hollywood; insan ötesine ve insan dışı yaratığa ayrıca “başkasının bedenine girenlerin istilasına” ve insan sınırlarının istilasına karşı duyduğu kültürel arzuyu ve korku hissini ortaya koyar: Konu edilen filmlerin her biri insan ile insan dışı, insan ötesi, insanımsı veya insanüstü varlık arasında geçen savaşı resmeder. Hepsinde de insan iradesi ve tahayyülü, duygu ve şefkati galip gelir. Nihayetinde bu filmlerin tamamı hepimizin benzersiz, duygusal, şefkatli yani “insan” olduğumuz fikrini doğrulamaya kalkar. Son teknoloji ürünü efektler, hiper modern ve fütüristik senaryolar, avangart anlatılar ve tiyatral tarzda dijitalleştirilmiş vahşete rağmen *The Matrix* serileri gibi filmler son derece geleneksel olmanın yanında ayrıca geleneksel “insani değerler” ve insanlık ile son derece alakadardır.

Fakat insanların nasıl yaratıldığı ve onları mutant ya da canavar olmak yerine insan hâline neyin getirdiği sorularına karşı duyulan merak da çağdaş edebiyatın meşguliyetleri arasındadır. Jeffrey Eugenides’in Pulitzer Ödüllü romanı *Middlesex* (2002) etkili ve nükteli bir örnektir. Öjenik isminin gayet uğursuz yankılanmala-

rını hafızasından silmek istermiş gibi, Eugenides, muhtemelen Richard Dawkins'in "bencil gen" teorisi (bireyler değil genler hayatta kalır ya da Eugenides'in açıkladığı üzere "insanların unuttuğunu hücreler hatırlar" fikri) çevresinde gelişen ilk romanı üretmiştir (Eugenides 2002, 99). *Middlesex* romanı, anlatıcının ensest bir evlilik yapan büyükanne ve büyükbabasının beşinci kromozomunda mutasyona uğramış ortak bir çekinik genin, genetik bir mutasyonun hikâyesini ve bunun neticesinde Calliope'nin (ya da Cal'in) hermafrodit olarak doğmasını konu alır. Roman, bu canavarımsı doğumla neticelenen genetik, ailevi, sosyal, siyasal olaylar ve bu durumun sebebiyet verdiği kişisel ve ailevi sonuçlar hakkındadır. Eugenides'in romanı genetik mutasyon biyolojisinden etkileyici biçimde haberdar iken, insanların farklı olana (öfke, arzu, tikslenme, sempati, reddetme, şiddet, büyülenme, cerrahi merakla) verdikleri değişik tepkileri göstererek mutantın toplum tarafından canavarlaştırılmasına da değinmeden geçmez.

Edebiyatta insan ve insanın sınırlarına duyulan merak, hümanizmin tuhaf ama doğal bir sonucudur. Hümanizm ilkesinde, insanoğlunun "kendi iyiliği için işlenip kullanılabilecek, kendine has yeterlik ve kabiliyetlere sahip olduğu" inancı bulunur (Audi 1999, 397). Bir tarafta insanın batıl inançlarına ya da dini kavramlara diğer tarafta ise insanın hayvanlığa veya organiğe indirgenmesine karşı direnci gerektirir. Michel Foucault *The Order of Discourse*'ta, çok bilinen "İnsan, yakın tarihli bir icattır" fikrini beyan eder ancak bunun muhtemelen "sonuna yaklaşan" bir mutasyon olduğunu da belirtir (Foucault 1970, 386-7). Modern hümanizmin ve "insanoğlunun" (Foucault ve diğerlerine göre) nihai bir değer, özerk, bireysel, irade gücüne ve kendi kendine hareket etme yetisine sahip olduğu fikrinin oluşumu on altıncı ve on sekizinci yüzyıllar arasında meydana gelmiştir. Daha önce 26. Bölüm'de gördüğümüz gibi, Robert Young'ın aralarında bulunduğu bazı eleştirmenler, insan ve insan doğası kavramları ile "toplum yararına ahlaki bir uygarlık olarak insanlık ve insan aklının evrensel niteliği kavramları"; Batı sömürgeciliğinin gelişimi ile aynı dönemde oluşmuştur, ifadesini kullanır (Young 1990, 121). Avrupa imparatorluğunun genişleyerek Avrupalı sömürgeciler ve sömürgeleştirilen (ve daha sonra yerinden edilen, köleleştirilen, sömürülen, katledilen) yerli halkın birbirinden kesin olarak ayrılması gerektiğini apaçık gözler

önüne sermesinin ve insanın icat edilmesinin aynı döneme denk gelmesi tesadüf değildir. Aslında insan icatları olan “insan” ya da “insan evladı” tanımları (hayvan, cinsiyet, etnik ya da ırk, sınıf veya dini sınıflandırmalara bakılmaksızın) her daim ötekilerin sömürülmesiyle bağlantılı olmuştur. Bir diğer deyişle insanlık mantığı olan hümanizm ise insanlıktan çıkaran bir söylemdir. Edebi eserin özerk birey, “yazar”, “hayali” veya şimdi daha fazla söylenen tabiriyle “yaratıcı” yazımın “özgün” iskeletini üreten ya da “yaratan” kişi ile ilişkilendirildiği on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar edebiyatın hümanist boyutları tam olarak dışa vurulmamıştır. Raymond Williams’ın sözlerine kulak verelim: “Edebiyat, Romantizm çağının temel varsayımları dahilinde *hayal ürünü yazımda* uzmanlaşmıştır”, tıpkı “bireyselin” modern tanımı gibi yeni hümanizmin ve yeni edebiyat anlayışının esasıdır; tam olarak on sekizinci yüzyılda ifade edilen bilimsel, siyasi ve ekonomik düşüncenin Aydınlanma çağı aşamasıyla bağlantılıdır (Williams 1983, 186, 164). Özellikle on dokuzuncu yüzyıldan beri ele alınış tarzıyla edebiyat eleştirisi, yöneliminde çoğu zaman esasen hümanisttir: Mesela F.R. Leavis, “hedeflenen bir ‘insan kültürü’ *olduğunu* ve bunun da belirli bir insan ruhu özerkliğinin beslenmesiyle elde edileceğini” ileri sürer (akt. Day 1996, 111). Marksizm, psikanaliz, ekoeleştiri, yapısalcılık, postyapısalcılık ve yapısökümcülük gibi son zamanlardaki edebiyat kuramları, hümanizmin ilkelerine karşı sadakatle birlikte, bu tür bir eleştirinin insan merkezçiliğine çoğu zaman meydan okumaktadır. Felsefe ve din gibi edebiyat da insan olmanın gerektirdiklerine takıntılıdır, bu bizim karşımıza Philip Roth’un *Human Stain* [*İnsan Lekesi*] kitabındaki ahlaken lekeli insan tasviri, *The Mill on the River Floss* [*Kıyıdaki Değirmen*, 1860] ve *Daniel Deronda* (1876) gibi romanlarda George Eliot’ın insan karakteri ve ruhu hakkındaki fevkalade müşkül düşünceleri ya da *Gulliver’s Travels*’ta [*Gulliver’in Gezileri*] Jonathan Swift’in yabani, cahil, mantıksız Yahoolar üzerinden yansıttığı insan düşmanı görüşleri şeklinde çıkabilir. Ancak edebi metinlerde insan sorusu her şeyden önce insan olmayanın aracılığıyla ve başta post-Romantik edebiyat olmak üzere canavar ve mutantların sunulmasıyla provoke edilir. Özellikle ya da göz alıcı bir şekilde insan *olmayan* ve kesin olarak insandan türemiş olarak konumlandırılan varlıkları sunan edebi metinler, Wallace Stevens’in tabiriyle kendimizi “daha gerçekçi ve tuhaf” görmemize neden olurlar (“Tea at the Palaz of Hoon” [1921]).

Edebiyatta yer alan canavarlar arasında en etkileyicisi ve en inandırıcısı, Mary Shelley'nin ilk romanı olan *Frankenstein*'daki (1818) yaratıktır muhtemelen. *Frankenstein* aynı zamanda, İngiliz edebiyatındaki en yaygın yanlış anlamalardan birinin de konusudur: Canavarın adının Frankenstein olduğu yanılgısı. Bu da Wordsworth'ün şiirinin nergisler hakkında olduğu, James Joyce'a ait *Ulysses*'in okunmaz ya da John Fowles'in *The Magus*'unun [Büyücü] harika bir roman olduğu yanılgıları kadar yaygındır neredeyse. Aslına bakacak olursak, Wordsworth'ün şiirinde pek az nergis vardır, *Ulysses* zorlayıcı olsa da (hem *Finnegans Wake* ile mukayese edildiğinde çocuk işidir) muazzam bir romandır, *The Magus* ise haddinden fazla gereksiz sözle dolu, sıkıcı, kendini öven ve (çoğunlukla) fazla abartılmış bir kitaptır ve Mary Shelley'nin Frankenstein'i da bizler gibi insandır. Saygıdeğer bir ailenin Cenovalı genç bir ferdi olan Victor Frankenstein, Yukarı Bavyera'daki Ingolstadt Üniversitesi'nde okumak için ailesinin yanından ayrılır ve oradayken canlı bir varlık yaratma olasılığına kendini ziyadesiyle kaptırır. Aslında Victor Frankenstein'in yarattığı canavar isimlidir: Kafa karışıklığının ve Frankenstein'in canavarın adı olduğuna dair yaygın fikrin şüphesiz tek nedeni budur. Mary Shelley'nin romanındaki canavara "Frankenstein" adını vermek, korkunç ama anlaşılabilir bir hatadır.

Fakat hataya kafa yormak; 1818 yılında ilk kez yayınlanmasından beri romanın algılanışında bu hatanın nasıl ve neden bu denli önemli bir boyut kazandığını, neden yaratıcının adının canavarın adı olarak değiştiğini ve ona dönüştüğünü düşünmek önemlidir. Bu hata en az iki nedenden ötürü değerli ve öğretici olarak kabul edilebilir. İlk olarak, "Frankenstein"ın canavarın adı olduğu fikri, Mary Shelley'nin romanı ve roman hakkındaki yaygın fikir arasında önemli bir ayrıma işaret eder. Bu yaygın fikir Shelley'nin kitabının herhangi bir gerçek okumasından ziyade tiyatro ve film uyarlamalarıyla, çizgi roman ve çizgi filmlerdeki canavarın görüntüsüyle, reklam ve televizyondaki komedi skeçlerinde, rock müzik ve internette yayılmıştır. Roman hakkındaki bu genel algı, metnin bu yaygın yanlış okuması ya da hiç okunmaması yüzünden "Frankenstein" ismi çoğu zaman "Frankenstein'in Canavarı" ya da "Frankenstein'in Yaratığı"nın kısa hâli olarak kullanılır. Bir bakıma, burada iki *Frankenstein*, yani *Frankenstein*

isimli iki “metin” vardır; bunlardan biri Mary Shelley tarafından yazılan roman, bir diğeri de enfeksiyon, virüs ya da çıkıntı benzeri bir şey, romanın mutant dönüşümü ve onun popüler kültüre, popüler mitolojiye yayılmasıdır. D.F. Glut’un *The Frankenstein Catalogue* (*Frankenstein’in Canavarı ve/veya Mary Shelley’nin Romanından gelen canavarın eşlik ettiği Roman, Tercüme, Uyarlama, Hikâye, Eleştiri, Popüler Makale, Dizi, Fotoroman, Dize, Sahne Oyunu, Film, Çizgi Film, Kuklacılık, Radyo ve Televizyon Programı, Çizgi Roman, Hiciv ve Mizah, Sözlü ve Müzikal Kayıt, Kaset ve Basılı Müziğin kapsamlı bir tarihçesi*, 1984) adlı çalışmasında sayısız girdi (2,666 madde listelenmiştir) olması, romanın “canavarlık” özelliğine ve kontrol edilmeyen, kontrol edilemeyen büyümesine işaret eder. Buradan da ikinci konumuza, Shelley’nin canavarının yanlış adlandırılmasının yine de bir hakikati ifade etmesine gelebiliriz. “*Frankenstein* bir canavar” dersek de doğru söylemiş oluruz. *Frankenstein* romanı bir nevi mutant ya da canavardır, bir bakıma canavar gibidir. Victor kendi hikâyesini “benim korkunç anlatım” diye tanımlar, anlatıyı duyan Walton’a göre ise bu hikâye kan “donduran” ya da “durduran” bir hikâyedir (Shelley 1994, 222, 233). Günümüz çağının okurlarından biri ise romanı “canavar edebiyatı başarısızlığı” olarak nitelendirebilir (akt. Botting 1995, 5).

Romanın oluşturulma biçimi aslında canavarın yaratılma şekline tekinsiz bir benzerlik göstermektedir. Hem Mary Shelley hem de Victor Frankenstein bir canavar yaratmanın tüm mekaniği hakkında son derece fazla bilgiye sahiptir (internette gezinerek nasıl nükleer bomba yapabileceğinizi öğrenebilirsiniz fakat Frankenstein’in canavarını nasıl oluşturacağınızı öğrenemezsiniz). Toparlayabileceğimiz bilgi ölmüş insanlardan muhtelif organ parçalarını toplama ve bunların (belli belirsiz tarif edilen) ameliyat, galvanizm ve elektrik verme sürecinden geçerek yeniden yapılandırılması ve canlandırılmasının dahil olduğu tekniği geçemez. Bize anlatılanlara göre Victor Frankenstein, “doğa anayı saklandığı yerlerde arar (...) mezarların kutsanmamış rutubeti arasında”; “ceset mahzenlerinden kemik toplar” ve “günahkar elleriyle insan bedeninin en büyük sırrını taciz eder”. “Parçalama odası ve mezbahadan” getirdiği malzemeleri istiflediği “Daha ziyade hücreye benzeyen ayrı bir oda” ise onun laboratuvarı, yani “iğrenç yaratım

atölyesidir” (Shelley 1994, 83). Daha az korkunç bir biçimde olsa dahi, *Frankenstein* da temelde aynı bu şekilde meydana getirilmiştir. Mary Shelley, 1831 yılında yazdığı roman girişinde “her şeyin bir başlangıcı vardır” ve bu başlangıcın “daha önce gelen bir şeyle bağlantısı olmak zorundadır” der. Dünyayı bir filin tuttuğunu ama bu filin de bir kaplumbağanın sırtında durduğunu söyleyen Hindu inanışına gönderme yapan Shelley, edebi “icadın” “yokluktan var etmeye değil, kaostan var etmeye bağlı olduğunu” ileri sürer. Başka bir deyişle, canavarın yaratılması ya da daha doğrusu tanrıbilimsel yaratım misali edebi yaratım, “müphem ve biçimsiz maddelere bir şekil verebilir ama maddenin tam da kendisi olmasını sağlayamaz”. Shelley’nin yorumları; edebi bir metin yaratmanın, konuyla ilgisi açısından canavar yaratma dahil olmak üzere diğer yaratma biçimlerine yakın olduğunu görmemizi sağlar. Bu bakımdan, roman da onun okumasından dönüştürülmüş ya da yaratılmış bir çeşit canavardır. Erasmus Darwin, Humphry Davy ve diğerlerinin modern bilimsel ve tıbbi çalışmalarından yararlanan Shelley; Wordsworth, Coleridge, Goethe ve âşığı Percy Bysshe Shelley gibi çağdaş şairlerin yanı sıra Milton ve diğer kanonik yazarlardan bahseder ve alıntı yapar. Babası William Godwin ve annesi Mary Wollstonecraft’ın sosyal, siyasal ve ahlak felsefesi çalışmalarıyla, Plutarch ve Volney’ye ait klasik tarih yazımı eserleriyle yakından ilgilenir. Tüm bunlardan önce, yaratımın büyük mutant kitabının temel metni olan İncil vardır. Diğer bir ifadeyle, *Frankenstein*’ın canavarı cesetlerden yontulmuş parçalardan meydana getirilirken, roman da büyük ölçüde konusal, sözel, kavramsal, düşünsel olarak Shelley’nin yaptığı okumaların geniş külliyatından, yaşayan ve ölmüşlerin yazdıklarından meydana getirilmiştir. Roman, Aydınlanma çağı biliminin akılcı araştırmasını; batıl inançlı, canavarı, Gotik, tekensiz söylevi ve boş inançtan kaynaklanan söylemi bir araya getirmesinden ötürü bazen farklı janrlardan (Gotik roman ya da duygusal romanlar, ahlak veya tanrıbilimsel söylemler, fikir romanları) var edildiği izlenimi bırakır. Sovyet Birliği’nden eleştirmen M.M. Bakhtin bunu aynı metinde farklı söylem, janr veya “seslerin” dağılımı anlamında kullandığı “çokdillilik” olarak tanımlarken Julia Kristeva, Roland Barthes ve diğerleri “metinlerarasılık” diye adlandırır; bizim buna verdiğimiz isim ise “canavarcılık” ve “mutant”tır.

Shelley'nin romanının bu oluşumu ve aldığı tepki, o hâlde, daha genel bir edebiyat kuralının şaşırtıcı bir örneğini sunar. Edebiyatın canavarı veya mutant bir biçim, mutant bir söylem olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyat birdenbire ortaya çıkmaz. Kitabın başka bir bölümünde anlattığımız gibi, yakın zamana ait edebiyat eleştirisi ve kuramı daha ziyade metinlerarasılık, bir şiir ya da romanın diğer kültürel ve edebi söylemlerden nasıl meydana getirildiği; metin, fikir ve sözlerin durmaksızın evrim geçirip edebi biçim olasılıklarını değiştirerek nasıl dönüştüğü ile ilgilidir. Bu nedenle edebiyat çalışmaları; bu zapt edilemez ve uygunsuz disiplin aslında gerçekten ve tam anlamıyla “disiplinlerarasıdır”. Edebiyat çalışması en başından beri disiplin ve janrların bir karışımını ve etkileşimini kapsar. Edebiyat eleştirisi ve kuramı da mutanttır, önemli ölçüde “yeni” ya da “özgün” herhangi bir eleştirel veya kuramsal çalışma ise disiplinde bir dönüşüme neden olur. *Frankenstein*, edebi metinlerin aldıkları tepkinin nasıl dönüşüme uğrayabildiğini anlamamıza yardımcı olabilir. *Frankenstein* virüsü belki de on dokuzuncu yüzyılda yazılmış tüm metinlerden daha şiddetli biçimde bitmek bilmeyen bir dönüşüm içinde varlığını sürdürmektedir. Dönüşüm bu bakımdan kanonizasyon olarak adlandırdığımız sürecin merkezinde yer alır: Kanonizasyonun meydana gelebilmek için süregelmesi, değişmesi, tepki alması, biçiminin bozulması, geliştirilmesi ve taklit edilmesi (onu takip eden metinlerde, oluşmasına neden olduğu edebi ve diğer geleneklerde, okumasında) gerekmektedir. Ne Mary Shelley ne de Victor Frankenstein kendi yarattıkları canavarı kontrol altında tutmaz. Bu da kesinlikle canavarları canavar yapan durumdur. Bu korku tam olarak; yarattığımız varlığı kontrolümüz altına alamayacağımız korkusu, Hristiyanların Tanrı ile onun itaatsiz meleği Şeytan arasındaki ilişkiye yansıttığı korku ve “Frankenstein Gıdalar” da denilen genetiği değiştirilmiş ürünlerle ilgili günümüzde yaşadığımız endişedir. Bu ayrıca, güncel insanlık krizimiz, “gen terapisi” gelişimi ve sanki hepimizin genetiği tamamen değiştirilmemiş gibi bu teknolojilerin genetikleri değiştirilmiş insanların yaratılmasına neden olacağı şüphesi çevresinde dönen tartışmalarımızda sözü edilen korkudur.

Eleştiri ve kuram yakın zamanda pek çok kez mutant ve canavarlarla birlikte ele alınmıştır: “İngilizce Çalışmaları” aynı zaman-

da canavarların gelişen bir tetralojisi, çalışması ya da söylemi anlamına gelebilir bazen. Peki ama canavar nedir? Kitapların canavarı sıfatını hak eden *OED*, elbette canavarlar üzerine çalışan öğrencilerin temel kaynağıdır. “Canavar” kelimesi Latince uyar-mak anlamındaki ve “göstermek” ile bağlantılı bir kelime olan “monere”den değişerek gelmiştir: Canavar bir bakıma uyarı olarak gösterilen bir şeydir. Fakat İngilizcede “canavar” için kullanılan duygular karmaşası aynı zamanda öğreticidir: Canavar “olağandışı ya da doğadışıdır; dehadır, harikadır”; “bir ya da daha fazla parçası normal türden (...) biçimsiz bir doğumdan, düşükten türeyen bir hayvan veya bitkidir”; “biraz yabani biraz da insan şekline sahip ya da bir veya birden fazla hayvan özelliklerini barındıran hayali bir hayvandır”; “insan dışı ve korkunç bir zalimliğin ya da kötülüğün insanıdır”; “devasa boyutta bir hayvandır” ve bu bağlantıyla “kocaman ve hantal oranlara sahip bir şeydir”. Charles Darwin’e göre ise “canavarlık”, “türüne genellikle zararlı olan ya da yararı olmayan bir yapının kayda değer bir türevidir” (Darwin 1866, 46). Tüm bu açıklamalar canavar kuramında kullanılabılırken, doğadan *gelen*, doğada ve doğanın ötesinde yaşayan bir şey olarak pek de doğaya *aykırı* olmadığı gerçeğinin altını çizer. Canavar hem doğal hem de doğaya aykırıdır; doğanın çok acayip bir gelişimi, doğadan ya da doğada büyüyenidir. İşte bu nedenledir ki canavarlar iğrenilecek, reddedilecek, küçük düşürülecek ve dışlanacak varlıklardır. Fakat şunda anlaşılmam: Canavarların dışlanması ve küçük düşürülmesinin nedeni onların tamamen farklı olmaları değil, onu dışlayan (bu örnekte, insan) ile en azından bazı hususlarda *birebir aynı* olmasıdır. Bu bağlamda Diana Fuss “en büyük korkumuzun kaynağı aynılıktır, farklılık değil” der (Fuss 1996: 3). Canavar sadece doğa değil, ayrıca onun ötesi demektir: Bir alıntıda *OED*, “bitki krallığının canavarlarla dolu” olduğu bilgisini verir. Hakikaten canavar dünyadaki en doğal şeydir ve esasında doğuma bağlıdır. Bebekler canavardır: David Lynch’in müthiş karanlık filmi *Eraserhead* (1976) bunun farkındadır, gerçek manada kendimizin ve diğerlerinin içindeki neyin bizi korkuttuğunun farkındadır, Middlesex’teki hamile Desdemona “rahminde saklanan yaratıkla tanışmaya hazırlanırken” bunun farkındadır (Eugenides 2002, 123) ve Desdemona’nın ismini aldığı oyunun konusu “canavarın doğumudur” (bkz. *Othello* 1.3.396).

Aynı şekilde, canavarı genetik bozulma potansiyeline sahip olan mutant, başlangıcından beri bir doğum işlevidir. Biyolojide, evrim kuramında ve genetik bilimde mutasyon; türlerin evriminin gerekli bir parçasıdır. “Mutant” kelimesi bozulma, dönüşüm, değişim anlamını verir: *On the Origin of Species* [Türlerin Kökeni Üzerine, Darwin 1866, 6] kitabının başlangıcında Darwin, “Türlerin değişmez olmadığına kesinlikle inandığını” söyler. Mutasyon, değişim, başkalaşım ve şekil değiştirme olmaksızın hiçbir tür gelişemez. Evrim bu nedenle dönüşüm demektir ve hepimiz ebeveynlerimizin mutasyonu olduğumuz kadar onlar da kendi ebeveynlerinin birer mutasyonudur (çocuklar genellikle ebeveynlerinden yaklaşık 100 genetik farklılığa sahiptir, yani 100 mutasyon vardır (Ridley 1994, 44)). Mutant “doğadır”, mutant hepimiziz: Sizin mutant olduğunuzu, annenizin de sizden önce mutant olduğunu söyleyebiliriz.

Sözlükler tehlikeli kitaplardır. *Middlesex*’teki 14 yaşındaki Calliope’un kim olduğunu anlamaya ve kendisi hakkındaki tüm korkularla, bilmeyi arzuladığı her şey ile karşılaşmaya başlamasını nihayet sağlayan da sözlüktür. Cinsel kimlik kliniği doktorunun onu inceleyip fotoğrafladığı esnada durumu ile alakalı “hipospadias” kelimesini kullandığını duyar, bu kelimenin manasını Webster’s Dictionary’den bulur. Tanımları veren sözlük Calliope’yi “hadım” kelimesini aramaya yönlendirir. Bu kelime hakkındaki açıklama da onu “hermafrodit” kelimesine yöneltir. Bir hermafroditin “hem kadın hem erkek cinsel organlarına sahip, ikincil cinsel özelliklerin çoğunu taşıyan kişi” olduğunu okur Calliope, ayrıca bu kelimede “karşıt ya da çelişen öğelerin birleşiminden oluşan her şey” anlamı da vardır. Sözlük sonra onu benzer anlamlar için “CANAVAR bölümüne” yönlendirir. “Benzer anlamlı kelime resmiydi, kesindi” diye düşünür Calliope:

(...) onun gibi birine kültürün verdiği hükümdü bu. *Canavar*. Onu bu tek kelimeyle tanımlayabilirdiniz. Doktor Luce ve meslektaşlarının onun için söylediği de buydu. Pek çok şeyi açıklıyordu, gerçekten. Yan odada annesinin neden ağladığını açıklıyordu. Milton’ın sesindeki sahte sevinci açıklıyordu. Doktorlar kimse bilmeden onu inceleyebilsin diye ailesinin neden onu New York’a getirdiğini açıklıyordu. Fotoğrafları da. İnsanlar Kocaayak ya da Loch Ness Canavarı ile karşılaştıklarında ne yapmışlardı? Hemen onun fotoğrafını çekmeye çalıştılar. Bir anlığına Callie kendisini onlarla bir tuttu. Ormanın derinliklerinde duran hantal ve kaba saba bir

yaratık. Tıpkı buzla kaplı gölden ejderha çiçeğini uzatan kambur bir sarmaşık gibi. (Eugenides 2002, 431-2).

İlave Okuma

Yakın dönemden insan sorusu hakkında üç seçki için; Fuss, der. *Human, All Too Human* (1996), Brewster ve diğerlerinin derlediği *Inhuman Reflections* (2000), Neil Badmington'ın derlediği *Posthumanism* (2000) ve Marquard Smith ile Joanne Morra, der. *The Prosthetic Impulse* (2006) adlı çalışmalara bakabilirsiniz. Tony Davies'in kaleminden *Humanism* (1997), hümanizm fikirlerinin tarihsel gelişimine kısa fakat başarılı bir giriş yaparken, John Gray'ın *Straw Dogs: Thoughts on Humans and Other Animals*'ı (2002) ise Batı kültüründe şefkatle benimsenen insan ve hümanizm fikrinin kışkırtıcı bir eleştirisidir. Clark ve Royle'un derlediği *Monstrism* (2002) canavarlar üzerine yazıları bir araya getirir Punter ve Byron'un eseri *The Gothic*'te de (2003) canavar ve Gotik kavramlarıyla ilgili önemli bir kısa bölüm vardır. Popüler kültürde canavar ve uzaylıları incelemek için Elaine Graham'ın *Representations of the Post/Human* (2002); Shakespeare ve Rönesans döneminde canavar kavramı için ise Mark Thornton Burnett'in *Constructing "Monsters" in Shakespearean Drama and Early Modern Culture* (2002) adlı kitaplarına bakabilirsiniz. Kelly Hurley, *The Gothic Body*'de (1996) insanüstü varlıklardan bahseder. Tzvetan Todorov'un *On Human Diversity*'sinde (1993), Aydınlanma Çağı'ndan günümüze insan tanımı sorusunu incelerken yeni ve yakın zamanda aydınlatılan bir hümanizme çağrıda bulunmasına tanık oluruz.

“Cehaletimi kabul ediyorum”: Bu cümle *Chambers Dictionary*’de bir edimsel örneği olarak karşımıza çıkar. J.L. Austin’in 1956 yılında ortaya koyduğu “edimsel” kelimesi, “yeni bir kelime ve sevimsiz bir kelimedir, muhtemelen pek de bir anlam ifade etmez. Fakat ne oranda olursa olsun, her zaman bir şey ondan yanadır, bu kelime derin bir kelime değildir” (Austin 1970, 233). Edimsel başlıklı bu bölüm, bir hayli garip, belki de derin olmayan bu kelimenin ne anlama geldiğini çözmeye çalışacak. Edimsel kelimesi, bir eylemi yalnızca tanımlamakla kalmayıp bu eylemi gerçekten icra eden bir ifadedir. Edimsel ifade en azından prensipte olsa dahi betimsel ifadenin tersidir. Betimsel ifadeyle nesnelerin neye benzediği tasvir edilirken, bir şeyin ifadesi ya da belirtilmesi doğru ya da yanlış olabilir. Farz-ı muhal “Tüm öğretmenler cahildir”.

Tüm dilleri betimsel ve edimsel bağlamında ele alabiliriz. Bir tarafta, bir şey hakkında bir şeyler anlatan *betimleyici* dil vardır, diğer tarafta ise bir şeyler anlatırken aynı zamanda bir şey *yapan* veya *icra eden* edimsel dil vardır. “Yemin ediyorum” (mahkemede kürsüye gelenlere sorulan o malum soruya yanıt veren kişinin sözleri), “Bu toplantıda yeterli çoğunluğun sağlanamadığını açıklıyorum”, “Talep üzerine yirmi pound tutarında ödemeyi hamiline yapmayı taahhüt ediyorum”: Tüm bu ifadeler dilin bir şeyler yapmasının açıkça gerekli olduğu durumların örneğidir. Yapmasaydı şayet, kürsüdeki kişinin ifadesinin geçerli sayılması imkânsız olurdu, komite toplantıları asla sona ermezdi (ya da daha iyi senaryoda, belki hiç düzenlenmezlerdi) ve yirmi pound değerinde banknot oldukça değersiz olurdu, sadece merak olarak kalırdı. Betimsel ve edimsel ifadeler arasındaki fark, söz eylem kuramı olarak bilinen Anglo-Amerikan felsefesinin özel bir başlığından türemiştir. Söz eylem kuramının en bilinen işlenişi Oxford filozofu J.L. Austin’ın çalışmalarında ve bilhassa *How to do Things with Words* (1962) isimli kitabında görülür. Çağdaş felsefe ve dilbiliminin önemli bir alanı hâline gelmesinin yanı sıra edebiyat eleştirisi ve kuramı alanında da çığır açıcı olduğunu kanıtlamıştır.

İlk başta bu fikrin kafa karıştırıcı olduğu düşünülebilir. Elbette kendimize edebi metinlerin “sayfa üzerinde kelimeler” olduğunu; dahası bu metinlerin, mahkeme ifadelerinin hakikaten verildiği, komite toplantılarının düzenlendiği ve paranın gerçek olduğu sözde gerçek bir dünya yerine kurgusal ya da şiirsel dünyalarla bağlantılı olan kelimeler olduğunu söyleyebiliriz. Fakat işin doğrusu bundan biraz daha karmaşıktır. Edebi metinler elbette edimsel bakış açısından da ele alınabilir. Amerikalı şair Wallace Stevens 1945 senesinde yazdığı metinde dikkatleri bu yöne çevirir: “Edebiyatın kudreti, dünyayı tanımlarken, tanımladığını yaratmasında saklıdır (...) Dünyayı tanımlarsınız ve bunu yaparken onu yaratırsınız” (Steven 1966, 495). Tam da bu noktada, “poetika” kelimesinin “oluşturmak” ve “yaratmak” anlamındaki Yunanca fiil *poieein*’den geldiğini hatırlayabiliriz: Buradan da, şiir sanatının söylemek veya *ifade etmenin* yanı sıra ayrıca oluşturduğunu ya da *yaptığını* çıkarabiliriz.

Bu fikri daha detaylıyla irdelemeye başlamak amacıyla bu çerçevede özellikle aydınlatıcı olan bir ya da iki şiiri inceleyeceğiz.

Birincisi John Keats'in "This Living Hand" (takriben 1819 yılında yazıldı) adlı şiiri:

Bu yaşayan el, şimdi sıcak ve yetkin,
İstekle kavrayan; eğer soğusaydı,
Mezarların buzdan sessizliğinde,
Öyle ruhların uğrağı günlerin ve
Ürperten düş gecelerin. Kuruyan
Kanı kalbinin arzuları, tekrar
Akmaı damarlarında kızıl ve
Vicdanın —durgun— görür buradır.
Durduğum sana doğru.
[Çeviri: Gökhan Ofazoğlu]

Tesadüfe bakın ki Keats'in ölümünden 70'ten fazla yıl sonra, 1892 yılına kadar yayınlanmayan bu ürpertici satırlar belli ki bu ölüm *hakkındadır*. Metnin tuhaf ve karmaşık bir türde lanet ya da tehdit gibi bir işlevi vardır: Yazar ölü olsaydı (bu yaşamayan el buz gibi mezarında), "sen" –okur– hayaletlerden o kadar çok bezecekti ki yazarın yeniden hayatta olması için ölmeyi dileyecekti, der metin. Son kelimeler tuhaf biçimde, şairin öldüğünü bilsek de bu elin gerçekten yaşadığını söyler: "görür buradır. / Durduğum sana doğru."

Keats'in şiiri "bitirilmemiş" olabilir veya olmayabilir: Başka bir şiirin müsveddesi olarak kaydedilen bir metin var elimizde yalnızca. Bunun küçük bir parçası veya bitirilmiş bir şiir olduğuna dair şüphemiz, daha genel bir belirsizlik duygusunun bir parçasıdır. "This Living Hand", yazımın güçlü bir tuhaflık duygusunu da teşvik eder. Şiir, yazarın ya da herhangi birinin elinin, kendisinin ürettiği yazım sayesinde o öldükten sonra bile yaşamaya devam ettiğini gösterir. İşin özünde, yaşamaya devam eden aslında el değil, yazımdır ve el yok olduktan sonra yaşamaya devam eder. Öte yandan, şiir oldukça tehditvari ve rahatsız edici bir tarzda dilin *gösterici* olma, işaret etme (tam olarak bir el gibi) ve "bu" ("Bu yaşayan el"), "buradır" ("görür buradır") deme gerekliliği noktasında, "buz gibi" tuhaf bir şimdiki zamanda ısrar eder. Bu şiir hakkında neler hissettiğimizi bilmeyebilir, onu nasıl anlayacağımızı ya da gerçek manada "kavrayacağımızı" bilmeyebiliriz. Yine de bu şiir hakkında düşünmek istediğimizde, tek bir şey netlik kazanır: Şiir okurlar olarak bizim üzerimizde birtakım şeyler *yapar*.

En azından iki şekilde edimsel kavramı ile bağdaştırılabilir: Birincisi bunun bir tehdit olması, ikincisi ise tam bu anda, burada biz okurlara elini (“Bu yaşayan el”) uzatmasının tuhaf mantığını *kabul etmesi* nedeniyle. *How to do Things with Words*’te Austin, edimsel fillerin klasik örneklerinin tamamının “birinci tekil şahsın şimdi ki zamanda, haber kipinde çekilmiş etken fiilleri” olduğunu belirtir... Örnekler ise “söylüyorum”, “kabul ediyorum”, “bahse varım”, “veriyorum”dur (Austin 1962, 56). “Söz veriyorum”, “yemin ediyorum”, “vasiyet ediyorum”, “(seni) affediyorum”, “(seni) seviyorum”, “(sana) emrediyorum”, “itiraf ediyorum”, “ilan ediyorum”, “teyit ediyorum” ve benzeri daha pek çokları diğer örnekler arasındadır. Edimsel ifadenin “faydalı eleştirilerinden” birinin de ister belirgin ister örtülü olsun, “şimdi” kelimesinin varlığı olduğunu söyler Austin (57). Tamamlanmış yahut tamamlanmamış olarak kabul edilmesine bakılmaksızın, Keats’in bu şiirinin daha anlatacakları vardır: Şimdi seni tehdit ediyorum ve peşini asla bırakmayacağım. (Tehdit etmek bir başka çeşit edimsel fiildir: Şimdi daha ayrıntılı bir açıklamayı aşağıda göstereceğimize söz veriyoruz fakat aslında sözün kendisi bir nevi tehdit, tehdit de bir nevi sözdür.)

Çağdaş İngiliz şair Michael Ayres’in “Bittersweet” (1993) isimli bu üç satırlık şiirini bir diğer örnek olarak verebiliriz:

Hayatta kaldık, bir daha. Asla düşünemezdim başarabileceğimizi.
Aklıma bile gelmedi bir gün unutulacağım,
Ne de bu hissin bu denli buruk ve tatlı olabileceğini.

Keats ve Ayres’in şiirleri arasında şaşırtıcı benzerlikler göze çarpar. Her ikisi de hayatta kalma fikriyle ilgili ve her ikisinin de kendileri hakkında olduğu; başka bir deyişle özdüşünümsel ya da özgönderimsel olduğu söylenebilir. “This Living Hand”e benzer biçimde, “Bittersweet” de muhakkak çelişkili bağlamda özdüşünümsel bir eserdir. Şiirin adı olan “Bittersweet”in [“Buruk ve Tatlı”] en sonda kullanılmasıyla özdüşünümsel ya da özgönderimsel bir boyut yakalanır: “Bu denli buruk ve tatlı olan” hissin; bu ismi taşıyan ve şimdi okuduğumuz ya da az önce okuduğumuz şiir olabileceğini düşünmeye iter. Yani, şiirin en sonundaki “buruk ve tatlı” benzetmesi bizi şiirin en başına, daha doğrusu şiirin başlığına taşır, bu da akıllara Coleridge’nin ouroboros yani kendi kuyruğunu ısırarak dönen bir yılan şeklinde resmettiği hikâyeye imgesini

getirir. Bu şiirdeki zaman mefhumu çelişkili ise, pekâlâ “buruk ve tatlı” ifadesi de öyledir. Milton’ın “gözle görülür karanlık” [*Kayıp Cennet*, I, 63] tabirine benzer biçimde bariz bir çelişki içeren bu ifade, oksimorondur. Son olarak, Ayres’in şiiri unutulma fikriyle alakalı olması açısından da çelişkilidir. Şiirin “birinci şahsı”, “Ak-lıma bile gelmedi bir gün unutulacağım” der. Bunu “Aklıma bile gelmedi bir gün unutulacağım ve muhakkak ki unutulmadım” olarak yorumlayabilir ya da tam tersini düşünebiliriz: “Aklıma bile gelmedi bir gün unutulacağım fakat unutulduğum da bir gerçek”. Bu yorumlardan akla yatkın olanı ikincisi olabilir ancak şiiri bu şekilde okursak, şiirin ana çelişkisiyle yüz yüze geliriz: Hayatta kalan kişi olmak unutulmayı gerektirir. Bundan ne anlam çıkarabiliriz? Birincisi, ilişkide yaşanan bazı krizleri ya da çok büyük zorlukları atlatmanın buruk ve tatlı deneyimi hakkında yazılmış bir aşk şiiri olduğu yorumunu yapabiliriz: Şiirin “birinci tekil şahsı” hayatta kalır ancak bunun bedeli artık eskiden olduğu kişi olmamasıdır. Bu durumda, unutulmuş ama yazımda, daha doğrusu şiirin kelimelerinde hayatta kalmaya devam eden bir “birinci tekil şahs” muamması ile baş başa kalırız. “Birinci tekil şahs”ın hayatta kalması yazıma bağlıysa, ilk satırda sözü edilen “birinci çoğul şahs”ın hayatta kalması da ona bağlıdır belki. Örneğin, burada kullanılan “birinci çoğul şahs” konuşan kişiye ve onun sevgilisine atıfta bulunurken, aynı zamanda *bize* yani şiirin okurlarına da atıfta bulunuyor olabilir. O hâlde şiirin üzerimizde bir etkisi olabilir, bizi hayatta kalanlara çevirir; okuma eylemi buruk ve tatlı bir hisse dönüşür.

Ağzımızda şiirin tadı hâlâ duruyorken, “This Living Hand” ve “Bittersweet”in şiir olarak üzerimizde yarattığı etkileri biraz daha tarif etmeye çalışabiliriz. Esas konu tam olarak şudur: Bunlar yalnızca betimsel değil aynı zamanda edimsel şiirlerdir. Keats’in metni bizi tuhaf ve buz gibi bir gerçekliğe çekerken, Ayres’in şiiri okuma eylemimizi buruk ve tatlı bir hâlde getirir. Her iki şiir de bir çeşit bilmedir. Esasında her ikisi de şunu der: Bunu tam olarak kavrayabilme yetin yoksa bu şiir onu okumuş olmanla ilgilidir sadece. Şiirlerin her ikisi de kendisinin bir yazım olduğu ve tıpkı bir anıt gibi, yaratıcısı ölse de yaşamaya devam edeceği gerçeğine dikkat çeker. Bu bağlamda iki şiir de Shakespeare’in 55. sonesine benzer üslupta, yazımın anıtlştırıcı özelliğinden yararlanır:

Ne yaldızlı hükümdar anıtları, ne mermer
Ömür süremez benim güçlü şiirim kadar;
Seni pasaklı zaman pis bir mezara gömer,
Ama satırlarımda güzelliğin ışıldar.
Savaşlar tepetakkak devirir heykelleri,
Çökertir boğuşanlar, yapı demez, sur demez,
Ama Mars'ın kılıcı, cengin ateş selleri
Şiirimde yaşayan anını yok edemez.
Ölüme ve her şeyi unutturan düşmana
Karşı koyacaksın sen; yeryüzüne mahşere
Yaklaştıran çağların gözünde bile sana
Bir yer var övgüm seni çıkarttıkça göklere.
Dirilip kalkıncaya kadar mahşer gününde,
Yaşarsın şiirimle sevenlerin gönlünde.
[Çeviri: Talât Sait Halman]

Bu, mermer, yaldızlı anıtlar, surlar ve daha nicesinin kendisi kadar ömür süremeyeceğini savunan bir aşk şiiridir. Başta kendisi olmak üzere yazım sanatı eserlerinin insanların yaratabileceği her şeye kıyasla çok daha büyük bir abideleştirme gücüne sahip olduğu fikriyle ilgilidir. Şiir dünyanın sonuna (“mahşer gününde”) kadar yaşayacağı için şiirin hitap ettiği âşığının anısı da o güne dek yaşamaya devam edecektir. Shakespeare’in şiirinin, âşığının “yaşayan anısını” ve bu âşığının mevcudiyetini devam ettirmesi, bu şiirin akıldan çıkmayan ironisidir: “Yaşarsın şiirimle sevenlerin gönlünde”. Bu şiir sadece bir “anı” değildir. Bilakis, âşığının (“sen”) var olmasının tek sebebi bu on dört satırdır. Etimolojisini kaybetmeyen şiir sanatı, olabilecek en köklü biçimde edimsel olabilir: “Seni” yaratabilir.

Edimsel ifadeler edebi metinlerin betimlemekle kalmayıp ayrıca icrada bulunduğunu anlamamızı sağlar ve böylece edimsel kavramı edebiyat üzerine düşünmemize had safhada yardımcı olur diyebiliriz. Edebi metinler bazı gerçekleri ifade etmekle kalmaz, ayrıca yaparlar: Kelimelerle bir şeyler yaparlar ve bize bir şeyler yaparlar. Daha kesin konuşmak gerekirse, kelimelere dökmek *yoluyla* yaparlar bunu. Betimledikleri dünyayı yaratırlar (önceki sayfalarda Stevens’tan verdiğimiz örneği hatırlayabiliriz) fakat bu yaratma eylemi yazım esnasında meydana gelen yegâne olay değildir: Yaratım, edebi çalışmanın okunduğu her defada yeniden oluşur. “In Memory of W.B. Yeats (d. Jan. 1939)” [W. B. Yeats’in

Anısına] adlı şiirinde “şiir hiçbir şey oldurmuyor” sözünü ortaya atan W.H. Auden, “yaşıyor şiir, bir olay, bir ağızda sürüp gidiyor” [Çeviri: Cevat Çapan] gözlemini yaparak bu sözünü hem değiştirir hem de onunla çelişir. (Ağız ve olay bu cümlede okurla olduğu kadar yazarla da ilgilidir.) Bunu, “Söz verme, ağzımızı açar açmaz –daha doğrusu metin mevzubahis olur olmaz– kaçınılmazdır” (Derrida 1986a, 98) diyen Jacques Derrida’nın ifadesi ile bir önceki örneğimizi yan yana koyarak mukayese edebiliriz. Söz, şüphesiz klasik bir edimsel örneğidir. Bu bağlamda hem okura hem de diğer karakterlere asıl itibarıyla sözler veren şair, yazar, anlatan ya da karakter örneklerini şiir ve diğer edebi metinlerde aramaya çalışabiliriz. Shakespeare’in ifadesinin yardımıyla, edebi metinlerin sandığımızdan çok daha fazla “verilmiş sözlerle tıka basa dolu” [Hamlet III, ii, 88 Çeviri: Bülent Bozkurt] olduğu söylenebilir. Örneğin edebi bir çalışmanın gerilim, erteleme, açıklamanın geciktirilmesi, gerçeklerin ya da durumun bekletilmesi, ifşanın hissettirilmesi, sezinleme, önceleme ya da geleceğe gidiş ile karşılaştığımız her bir noktasında söz mantığı devrededir.

Daha genel olarak bu, kendi bünyelerinde edebi metinlerin verilen bir söz olduğunu kabul etme meselesidir. Derrida’nın verdiği bir örneği değerlendirelim: “Başlık her zaman bir vaatte bulunur” (Derrida 1986a, 115). Hatta (yoksa özellikle mi demeli) edebi bir metnin başlığı bir vaattir. Muhtemelen daha tek bir kişi (şair, yazar, anlatan veya karakter) bile ağzını açmadan, metin ortaya çıkar çıkmaz sözün edimselliği kendini göstermeye başlar. Aslında olandan farklı bir başlığa sahip olsaydı bir metnin nasıl okunabileceği üzerine düşünersek, başlığın bir vaat görevini nasıl üstlendiğini daha net anlarız. Düşünün ki Shakespeare’in *Kral Lear* eserinin başlığında *Cordelia* ya da Sylvia Plath’ın “Babacığım” [Daddy] şiirinde de “Neden Bir Faşisti Seviyorum” yazsın. Bard’ın *Romeo ve Juliet* yerine *Romeo ve Ethel: Korsanın Kızı* [*Romeo and Ethel the Pirate’s Daughter*] başlığını verdiği *Âşık Shakespeare* [*Shakespeare in Love*, 1998, yön. John Madden] filminin senaryosunda Tom Stoppard bu tuhaflığı yakalar. Arkadaşı Ezra Pound kitabın başlığını *Farklı Seslerle Polisi Taklit Eder* [*He Do the Police in Different Voices*] olarak koymaması için onu ikna etmeyi başaramasaydı T.S. Eliot’ın *Çorak Ülke* [*The Waste Land*] adlı eserini acaba ne kadar farklı algılardık? Farklı bir başlıkla, çok farklı bir söz verilir: Eserin bize yaptıkları artık bir hayli farklıdır.

Yukarıda verdiğimiz örneklerden biri olan Sylvia Plath'ın “Babacığım” şiirinden birkaç sözü paylaşarak bu konuyu derinlemesine inceleyebiliriz. Konuşan kişinin babasına karşı beslediği sevgi ve nefreti işleyen bu şiir, kızın babasını iki kez “öldürmesine” ve sonunda kalbine kazık çakarak babasının içinden şeytanı çıkarmasına giden süreci tasvir eder. “Babacığım”, bu bölümde anlattığımız konuların çoğunu güzelce özetler. Nasıl ki bu şiir için daha en başından beri “Babacığım” kelimesi hayati ise, “yok” kelimesi de keza böyledir. Plath'ın metni temel olarak *işe yaramak* ve en önemlisi de konuşarak, kelimelerle çalışarak işe yaramak hakkındadır. “Artık bir işe yaradığın yok” vurgusuyla açılır şiir. Konuşan kişi “evet, evet” diye bağırır. Evliliğin ve isyanın iliklerimize kadar rahatsız eden retorik karışımı olan bu şiir, konuşan kişinin kendisini hitap ettiği kişiden nihayet ayırabildiği süreci tasvir ederken aynı zamanda onu *gerçekleştirir* (“Kara telefon kökünden kesildi”) ve sözlerini bitirir: “Baba, babacığım, alçak herif, seninle işim bitti” [Çeviri: Yusuf Eradam]. Bu şiir gücünü; şair konuştuğu *zaman* babasının içindeki şeytanı kovması ve bu sözlerle artık ondan kurtulması düşüncesinden alır. Metin, “konuşarak tedavi” gibi, psikanalizin şiirsel bir karşılığına benzer. Plath'ın şiirini otobiyografik olarak yorumlasak da yorumlamasak da “Babacığım” bir çeşit itiraf özelliğini taşır. (Plath'ın eserinin “gizdökümcü şiir ekolu” ile özdeşleştirilmesi tesadüf eseri değildir.) Edimsel kavramının; psikanalizin ayrıntılı derinliğini ve otobiyografi janrını tüm incelikleriyle aydınlattığını bu noktada belirtebiliriz. Bir bakıma, otobiyografi çalışmalarının tamamında itiraf eden bir karakter vardır: Bu çalışmalar, itirafta bulunan kişinin *gerçeği yarattığı* bir “itiraf ediyorum” (ne kadar örtülü olursa olsun) anını gerektirir.

Metindeki “birinci tekil şahsın” ya da metnin kendisinin yaratma, dönüştürme ve gerçekleştirme eylemlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaları nedeniyle bu bölümde ekseriyetle şiirleri ele aldık. Fakat başlık örneklerinden de anlaşılacağı üzere edimsel düşüncesi istisnasız tüm edebi metinler için asli öneme sahiptir. Son olarak bu düşünceye farklı bir açıdan yaklaşıp edebi metinlerin tamamının bir çeşit mektup olduğunu ileri sürebiliriz. Şahsen her birimize, bir başına bana ya da sana hitap eden bir metin, aynı zamanda ortaya dökülen, yayımlanan bir mektuptur. Edebi bir metni okumak, muhtemel bir ilişkiyi kabul etmek demektir. İster

şiiir, oyun, öykü ya da roman olsun, edebî metin bir mektuptur ve onu okuduğunuz an o metnin alıcısı siz olursunuz. Bir edebi metin ile mektup arasındaki benzerliği inceleyen J. Hillis Miller “edebiyatın edimsel boyutunu bilhassa çarpıcı kılan, bazı açılardan esasında öngörülemez olmasıdır” der. Edebi metinler geleneksel, Austinvari edimsel kavramına örnek teşkil eden “beklenmedik bir sonuç” verir. Miller şu açıklamayı kâğıda döker: “Bu ‘beklenmedik sonucun’ ardında mektubun edimsel gücünün öngörölmüş ya da kasıtlı olmaması yatar. Bu, Austin’ın tanımladığı edimsel ifadenin mutlak kavramıyla çelişir” (Miller 1991, 172). Bu bölümde, ele aldığımız şiirlerin çelişkili ve “anlaşılmaz” etkisi altında bu tür bir “beklenmedik sonuca” sahip çalışmalara yer vermeye çalıştık: İlle de bekleyeceğimiz veya eksiksiz, ciddiyetle kavrayacağımız biçimlerde olmasa da şiirler edimseldir. Aslında “beklenmedik bir sonuç”, burada ima edilen başarısızlığa bağlı olabilir. Edimsel her kavramın (söz, tehdit, vesaire) peşinde her zaman onun başarısız olacağına ya da yoldan çıkacağına dair kaçınılmaz olasılık vardır. Edebiyat-taki edimselliğin “beklenmedik sonucu”, Sylvia Plath’ın “Babacığım” şiirindeki son sözleriyle ilintili olarak açıklanabilir: “Baba, babacığım, alçak herif, seninle işim bitti.” Bu cümleden bazı değişimlerin yaşandığını açıkça anlıyoruz ama nedir bunlar? Babaya “alçak herif” demek; onun meşruiyetini reddetmek, başka bir deyişle onu aforoz etmenin bir yolu mudur? “Seninle işim bitti” ne anlama gelir? Hâlâ “babasına” hitap ederken, şiirdeki “birinci tekil şahıs” bunu söyleyebilir mi? “Seninle işim bitti” derken, “ben bittim” veya “ben çoktan bittim” mi demek istiyor? Yoksa mantığa aykırı olarak “birinci tekil şahsın” nihayet “babasını” *anlayabildiğini* ve şiirin son cümlesinin dışında ancak şimdi ona hitap edebildiği anlamını mı çıkarmalıyız?

İlave Okuma

J. Hillis Miller’ın kolaylıkla ulaşılabilen edimsel ile ilgili çalışmaları için, mükemmel işleri *Tropes, Parables, Performatives* (1991) ve *Speech Acts in Literature*’ı (2001) inceleyebilirsiniz. Özellikle şiir ve gizeme odaklanan bir makaleye bakmak isterseniz yine Miller’ın “Deconstruction and a Poem” (Miller 2000) isimli çalışması sizin için faydalı olacaktır. Paul de Man, *Allegories of Reading*’de [Okuma Alegorileri, 1979] kavraması daha zor ama ziyadesiyle başarılı

makaleler yayınlamıştır. De Man ikna çalışmaları niteliğinde zihin açıcı bazı örnekler verir. Daha psikanalitik odaklı bakış açısından konuya yaklaşmak isterseniz, Shoshana Felman'ın zorlayıcı fakat düşündürücü çalışmalarından biri olan *The Literary Speech Act* (1983) ile edebiyat, felsefe ve Jacques Lacan tarzında psikanaliz bağlantılı söz verme eylemi açısından bilhassa ilgi çekici olan *The Scandal of the Speaking Body*'ye (2003) bakabilirsiniz. Britanya ve Alman Romantizmi bağlamında edimsel konuyla ilgili bilgiler Esterhammer'ın başarıyla kaleme aldığı kitabı *The Romantic Performative*'de (2000) mevcuttur. *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993) ve *Excitable Speech* (1997) başta olmak üzere Judith Butler'ın çalışmaları, genelde "edimsel" olarak kimlik, cinsiyet ve siyasetle ilgili karmaşık ve zorlayıcı açıklamaları, her ne kadar kendisi tam anlamıyla kabul etmemiş olsa da alenen J.L. Austin'a borçlu bir şekilde paylaşır. Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) adlı kitabında Butler ve edimsel dilin faydalı ve aydınlatıcı örneklerini sunar.

30

Sırlar

Edebiyat eserlerini neden okuruz? Mesela, roman okurken neyin keyfini çıkarmayı umut ederiz? “Secrets and Narrative Sequence” adlı makalesinde Frank Kermode şöyle söyler: “Roman okurken çoğu insan, olayların açıklığa kavuşmasının verdiği hazzı ve [verilen] mesajı almanın yeterli olduğunu düşünür; bu usule karşı daha hoşgörülüdürler zira alışlagelmiş iletişim eylemlerinde de benzerini görürüz” (Kermode 1983, 138). Kermode’a göre insanların çoğu romanı, eksiksiz bir bütün oluşturan yazılar –net bir yapısı ve “mesajı” olan bir hikâye– okuma umuduyla okur. Okurlar, dolu dolu bir olay örgüsü arar; mesela uzun bir tren yolculuğu sırasında kendilerini kaptırabilecekleri, Kermode’un “anlatı düzeni” tanımının güçlü bir örneğine sahip bir şeyler. “Tüketici-kur-

gusu” teriminin işaret ettiği anlam da budur: Bir roman okumak, onu tüketmek demektir. İyi yazılmış bir roman güzel bir yemek gibiyse, elbette bazı romanları ötekilere kıyasla çiğnemek ve yutmak çok daha kolaydır. Stephen King’in *The Shining* [Medyum] romanı, Henry James’in *The Golden Bowl* [Altın Kâse] adlı ziyafetiyle karşılaştırıldığında, bir fast-fooda benzetilebilir. Kermode çok temel bir model üzerinden derdini anlatır: Romanları “alışlagelmiş iletişim eylemleri” ile mukayese edebiliriz (bu sözüyle, Burger King’in siparişleri alan çalışanıyla başarılı biçimde anlaşılabilmek gibi durumları kastediyor büyük ihtimalle) ve roman okuma eylemi çoğu zaman alfabeyi okumak kadar basit ve sıralıdır. Bununla birlikte anlatı düzenine giren bazı şeyler vardır ki Kermode onları *sırlar* olarak adlandırır: “Sırlar düzen ile çekişir” (138). Kermode bu cümlesiyle, okurun “tüketen” okuma esnasında farkına bile varmayacağı ama yine de varolan ve bir gizem havası uyandıran metinsel ayrıntılar, metin dilinin özel görünüşleri, belirli imge modelleri ya da retorik figürlere atıfta bulunur. Bu nedenle Kermode, Joseph Conrad’ın *Under Western Eyes* [Batılı Gözler Altında, 1911] adlı kitabında siyah ve beyaza yapılan esrarengiz, tekrar edilen fakat lüzumsuz olduğu bariz göndermelere odaklanır.

Birçok insanı edebiyat çalışmalarına çeken şey (James, Conrad ya da Stephen King gibi yazarların romanlarını sadece tüketme değil ayrıca onların kültürel, tarihsel ve ideolojik bağlamları, bu romanların nasıl etkileyici oldukları ve yarattıkları etkiler üzerine uzun uzun düşünme arzusu), sırların olasılıklarına duyulan ilgidir. Bu bölümde edebiyat, mahremiyet ve sırlar arasındaki ilişkinin asli olduğunu göstermeye çalışacağız. Aslında, birçok bakımdan “Edebiyat nedir?” sorusunun “Sır nedir?” sorusunun eşanlamlısı olarak kabul edilebileceğini anlatmak istiyoruz.

Sır; gizlenen, kasten ya da sehven saklanan, ayrı ve uzak tutulandır. (“Sır” [secret] kelimesi Latince de ayırmak anlamındaki *secernere*’den gelir.) En hızlı tüketilen romanlarda bile sırlar gizlidir zira anlatılar doğrusaldır ve eserin yekûn içeriği tek seferde sunulamaz. Her bir anlatı, gözler önüne serme ve aydınlatma süreci olarak tanımlanabilir. Bunun nedeni anlatılarda bizden saklanan bazı olayların olması, bizim de onları öğrenmek istediğimiz için okumaya devam etmemizdir. Roland Barthes kendi “yorumsama kuramı” kavramını bu genel bağlamda ayrıntılarıyla ele alır. Yo-

rum-sama (tefsir) kuramı; enigmanın oluşturulması, akabinde makul olarak açıklanması ve açıklığa kavuşturulması bakımından metindeki her noktayla ilgilidir. Etimolojik olarak “enigma” kelimesinin fabl ve hikâye anlatıcılığına bağlı olduğunu hatırlamak belki de bu bakımdan faydalı olabilir. Yunancada “ima yoluyla veya anlaşılmasız biçimde konuşmak” anlamındaki *ainissesthai* ve “fabl” anlamına gelen *ainos*’tan türemiştir. Edebi anlatı bağlamında enigmanın en bariz örneği, suçlunun kim olduğunu son ana kadar saklayan polisiye romandır: [Suçu] “Kim işledi?” sorusu metnin ana enigmasını oluşturur ve yorumsama kuramında enigmanın ayırt edilebileceği, meydana getirilebileceği, muallakta bırakılacağı ve nihayet açığa çıkarılacağı “çeşitli (resmi) terimler” mevcuttur (Barthes 1990b, 19). Bu karakter bunu neden yapıyor, mesela neden polisi arıyor ya da mektubun ateşte yanmasını seyrediyor? Bunun gibi nesnelerin ya da çatıdaki beton karıştırıcısı gibi bir nesnenin önemi nedir? Anlatıdaki böyle bir an, suçun enigmasına nasıl ışık tutar? Az sonra ortaya çıkarılacak olan nedir? Tüm bu sorular yorumsamadır, bir parça yorum çalışması ve ayrıca metnin tüm soruları yanıtlayacağına dair duyulan umut, beklenti veya arzu ile alakalıdır. Gizem hikâyesi ya da polisiye roman bilhassa çarpıcı örnektir çünkü isminden de anlaşılacağı üzere okuru gizemin içine çekmeyi ve onu sorular sormaya, dikkatle “ipucu” yakalamaya ve bir açıklama aramaya yönlendirmeyi amaçlar. Bu anlamda, polisiye romanların verdiği haz, okumanın da bir çeşit ortaya çıkarma işi olmasında saklıdır.

Fakat gizem hikâyesi ya da polisiye roman, daha genel olarak anlatılar ve sırlar arasındaki ilişkiyle ilgili durumun yalnızca bir örneğidir. Daha önemli bir bağlamda, Chandler’ın *The Little Sister* [*Küçük Kız Kardeş*, 1949] ya da William McIlvanney’in *Laidlaw* (1977) adlı kitapları, diyelim D.H. Lawrence’ın *The Virgin and the Gipsy* [*Bakire ile Çingene*, 1930] veya Toni Morrison’ın *The Bluest Eye* [*En Mavi Göz*, 1970] isimli romanlarından farklı değildir. Bu romanların her birinde çok sayıda gizem ve gizleme türü vardır: Yaşanan olayların tüm çıplaklığıyla açığa çıkarılmasını kaçınılmaz olarak saklı tutar; bu bilgiyi adım adım verirler. Muhtemelen daha da önemlisi, sözde her şeyi bilen anlatıcı aracılığıyla gizem ve gizlilik duygusu yaratırlar. Buna benzer bir anlatıcı fikri esasında büyü ya da esrarengizdir (burada “esrarengiz” kelimesinin gerçek

anlamı “gizemli”, “gizli” demektir): Bu tür anlatılar öngörünün kudretiyle yapılandırılmıştır. Her şeyi bilen anlatının (“gerçekçi kurgu” olarak da bilinenleri de dahil olmak üzere) değişmeyen bir parçası olması nedeniyle, anlatıcının geleceği “bilmesi” ve bu öngörü kudreti, belirli bir anlatıda yaşanan sayısız anlarda dolaylı ya da açık bir şekilde ifade edilir.

Örnek vermek gerekirse, *The Virgin and The Gypsy* [Bakire ile Çingene] şu şekilde başlar:

Papaz’ın karısı, beş parasız genç biriyle çekip gittiğinde çıkan skandal hiçbir sınır tanımaksızın yayıldı. İki kızın küçüğü yedi, büyüğü de dokuz yaşındaydı ve Papaz da öyle iyi bir kocaydı ki... Evet, gerçi saçları grileşmişti ama bıyıkları koyu renkti, yakışıklıydı ve ele avuca sığmaz güzel karısı için hâlâ kaçamak bir tutkuyla doluydu.

Neden gitmiş olabilirdi? Neden tavlayıcı, göz kamaştırıcı bir duygu değişimine kapılıp ansızın aklını kaçırmış gibi fırlayıp gitmişti?

Kimse buna bir yanıt bulamıyordu. Yalnızca sofı olanlar kötü bir kadın olduğunu söylediler. Bazı iyi niyetli kadınlar seslerini çıkarmadılar. Biliyorlardı.

İki küçük kızsız hiçbir zaman bilmediler. (167)

[Çeviri: Tülin Nutku]

Kitaptan alınan bu bölüm, gizliliğin belirli bir karaktere atfedilen bir özellik (papazın kaçamak tutkusu) olduğu fikrini verirken, her şeyi bildiği bariz olan anlatısı sayesinde de çeşitli gizli bilgileri öne sürer. “İyi niyetli kadınlar seslerini çıkarmadılar” çünkü “biliyorlardı”: Kendi kendimize “neyi biliyorlardı?” diye sorarız. “İki küçük kızsız hiçbir zaman bilmediler”: Anlatıcı bu cümlelerin yanıtını da bilir fakat en azından şimdilik bize açıklamaz. Anlatıcının bildiği bu bilgi nedir? İki küçük kızın “hiçbir zaman bilmediği” şey nedir? Özellikle “hiçbir zaman” vurgusu üstü kapalı ve tüyler ürperticidir, anlatıcının bakış açısının aslında kızların ölümünden sonra ortaya çıktığı hissini verir. Metni yeniden okurken, başka bir ifadeyle okurun geri görüş ayrıcalığıyla baktığımızda bu “hiçbir zaman” ifadesini daha da tuhaf bulabiliriz çünkü “hiçbir zaman” bilemeyecek olan bu iki kız anlatı süresince ölmezler. Bu bağlamda şunu sorabiliriz: Bu anlatıcı hangi gezegenden ya da kurgusal dünyadan geldi?

Elbette anlatıcılar sadece birer dilbilimsel uydurma ve metinsel varlıklardır. Yine de bizi kendi dünyalarına çekerler ve edebi anla-

tıların sihrinin, büyücülüğünün ya da “gizlililiğinin” çok önemli bir parçasının, anlatıcının gizemli ama aynı zamanda baştan çıkarıcı “gerçekliği” ile ilgisi vardır. Her şeyi bilen bir anlatıcı, doğası gereği tuhaf bir figürdür. Bu tuhaflığı meydana getiren sadece her şeyi biliyor olduğu düşüncesi değil, ayrıca bu düşüncenin içinde gizlenmiş veya örtbas edilmiş gerçeklerdir. Her şeyi bilme yetisi; yazar ya da anlatıcı ile Hristiyan Tanrı arasındaki sorunlu olduğu aşikâr özdeşleşmeden yararlanan edebi eleştirinin kurgusal ve garip bir icadıdır. (OED, “her şeyi bilen” sıfatının aslen “tüm bilgiye haiz yüce Varlık olan Tanrı”ya atfedildiğini açıklar.) Her şeyi bilen anlatıcıların âlim olduğu ya da en azından çok şey bildiği düşünülebilir ama emin olduğumuz bir şey var ki o da bu anlatıcıların her şeyi anlatmadığıdır. Bir anlatıcı daima ketumdur ve bu ketumluk hem hikâye anlatımının adım adım bilgi verme kavramıyla hem de bu anlatıcı hakkında bilmediklerimiz ve belki de asla bilemeyeceklerimiz meselesiyle ilgilidir. Bu nedenle edebi anlatının en ketum ya da enigmatik yönlerinden biri, her şeyi bilen ya da bilmeyen anlatıcısının mahiyetiyle alakalı olabilir: Henry James’in *Washington Square* [*Washington Meydanı*], Joseph Conrad’ın *Heart of Darkness* [*Karanlığın Yüreği*] ya da Virginia Woolf’un *Mrs Dalloway* [*Bayan Dalloway*] eserlerinin anlatıcılarına ne anlam yüklemeliyiz peki?

Diğer yandan, Toni Morrison’ın *The Bluest Eye* [*En Mavi Göz*] adlı kitabında birincil anlatıcılardan ikisinin (sözde her şeyi bilen anlatıcı ve karakterlerden biri olan Claudia) aynı kişi olduğu son sayfalarda açığa çıkar: Bu tür bir açıklama, hikâye anlatımının doğasına açıklık kazandırma ya da onu mantığa uygun kılma amacına hizmet etmese de okurun anlatıcının bir enigma olduğuna dair hissini alevlendirir. *The Bluest Eye* aslında gizemle, Birleşik Devletler’de okullarda okutulan okuma kitabı olduğunu anladığımız metnin enigmatik sunuluşu (ve bir o kadar enigmatik tekrarı ve yeniden sunuluşu) ile açılır: “İşte eve geldik. Yeşil ve beyaz. Kapısı kırmızı. Çok güzel. İşte aile de orada” (7). Bu giriş cümleleri, hiçbir açıklama olmaksızın, italikleştirilmiş bir bölüme zoraki bir ayrıştırıcı üslupta geçer: “Aramızda kalsın, 1941 güzünde hiçbir kadife çiçeği açmamıştı. O zamanlar, Pecola öz babasından hamile kaldığı için kadife çiçeğinin açmadığını düşünmüştük” (9). Bu satırlarda, geçmişten kazanılan tecrübeyle bilgili bir şekilde konu-

şan bir anlatıcı (“O zamanlar [...] düşünmüştük”), anlatının düğümleri çözüldükçe açıklanan ya da açıklanmayan bilgilere sahip birini görüyoruz. Daha etkileyici bir şekilde, ilk iki kelimenin gizlilikliyle yüzleşiyoruz: “Aramızda kalsın” Nedir bu “sır”, kim ya da ne onu sır gibi saklıyor? Sır olduğu bilinen bir gerçek hakkında neden uyarılıyoruz ve neden onu saklamalıyız? Anlatıcı okura bilgi veriyor mu yoksa bildiklerini sır gibi saklıyor mu?

Gizlilik, saklanma ve açığa çıkarma mantığı tüm romanların etkililiğinde hayati bir öneme sahipse de; lirik şiirler gibi anlatı metni olduğu tam belli olmayan çalışmalarda da bu mantık belirgindir. Emily Dickinson’ın 1859 yılında yazdığı aşağıdaki şiire (No. 180) bakalım:

Hayatlarımız İsviçre gibi—
O kadar sakın—o kadar Sessiz—
Ama bazen ikinci vaktinde
Alpler unutulunca kapatmayı Perdelerini
Uzağa bakabiliriz göz alabildiğine!

İtalya öte tarafta bekliyor!
Arada duran muhafız misali—
Heybetli Alpler—
Büyüleyici Alpler—
Sonsuza dek ayıracak ikisini!

Şiir bizden gizlenenler ya da saklananlar hakkındadır: Sır gibi saklanmış olanı işaret eder. “Göz alabildiğine” uzağa, yani Alpler’in ötesine bakabildiğimiz zaman; açığa çıkma ya da aydınlanma anlarının (“bazen ikinci vakti”) olduğunu anlatır. Bu anlar yahut sadece bu an diyebiliriz (zira teknik olarak sadece bazı ikinci vaktlerinden bahsediliyor), Wordsworth’ün “zaman lekeleri” ya da Hardy’nin “anlık düşler” olarak tanımladıklarıyla mukayese edilebilir. Sadece tek bir açıdan olsa dahi, Dickinson’ın şiirinin bu gibi bir anı betimlediğine ya da onunla bağlantı kurduğuna, ona büyük bir önem atfettiğine tanık oluruz. Sırrın açığa çıkması söz konusuysa, burada bir sır hatta belki de hayatımızın anlamı anılıyorsa, peki o nedir? Şiir yalnızca “uzağa bakabiliriz göz alabildiğine” ve “İtalya öte tarafta duruyor!” der: “Alpler unutulunca kapatmayı Perdelerini”, işte o an açığa çıkarılanın ne olduğu kesin belli değildir. Bunun “İtalya” olduğunu söyleyebilir miyiz? “İtalya” ne anlama

gelir? Şiirin son mısrasında geçen “Sonsuza dek” sözü, şiirde gerçekleştirenlerin tuhaflığını ve şiirin bize söylemesi gereken çözülmemiş ya da süregelen *enigman*ın altını çizer. “Sonsuza dek”in verdiği kesinlik ve mutlaklık, bu şiirin kendi sırrını bir anda açığa çıkardığını ve asla çıkaramayacağını kabul eder esasen. Dickinson’ın şiirini genel olarak edebi metinlere bir örnek olarak tanımlamamız mümkün. Şiir, özellikle sır kavramının çelişkili olduğu gerçeğini abartır. Jacques Derrida çelişkiyi şu şekilde belirtir: “*Ortada sır gibi saklanan bir şey var. Ama bu sır kendi kendisini gizlemez*” (Derrida 1992b, 21). “Derrida’s Topographies” [“Derrida’nın Topografileri”] adlı denemesinde ise J. Hillis Miller, bu çelişkinin bilgilendirici bir açıklamasını yapar. Bir yandan Miller’in dikkatleri çektiği nokta şudur: “Genellikle, sırrın ilke olarak keşfedilemez olduğuna inanırız” (Miller 1994, 16): Kermode’un “olayların açıklığa kavuşmasının verdiği haz” ve “mesajın algılanması”; Barthes’in “yorumsama kuramı”, biz bu prensibi kabul ettiğimiz müddetçe anlam kazanır. Olaylar açığa çıkar ve “Her şeyin açığa çıkması” hâlinde bir mesaj alınır. [Buna göre] Geçerli bir yorumsama gayreti ya da yorumlama çalışması vardır zira yorumlanacak, anlaşılacak ve kavranacak bir şey vardır. Diğer taraftan ise Miller’in “hakiki bir sır” tanımını kazanan durum söz konusudur. “Hakiki bir sır, şayet öyle bir şey varsa, asla ve katiyen ortaya çıkarılamaz” (17) der, Miller. Arkasından da Derrida çelişkisini ayrıntılarıyla açıklar: “Hakiki bir sır (...) orda burda saklanmış değildir (...) Hakiki bir sır apaçık yüzeyledir. İster maddesel ister dilbilimsel olsun, bu yüzeysellik hiçbir yorumsama sürecinin derinine inemez. Edebi bir metin (herhangi bir metin de edebi sayılabilir) ne söyleyecekse onu söyler” (17). Bu nedenle Dickinson’ın şiirinde, İtalya’nın enigmatik, muhtemelen sonuç olarak esrarlı durumu (söz konusu) olacaktır: İtaliyeli harflerle yazılan bu “*İtalya*”nın “içinde” ya da “ötesinde” hiçbir şey yoktur. Metin, ne söyleyecekse (yalnızca) onu söyler: “İtalya öte tarafta bekliyor!” Bu söz, “İtalya”nın “romantizmi” simgelediğini, “devrimi” temsil ettiğini ve hatta “sırrın” eşanlamlısı olarak ele alınabileceğini söylemez. Yüzeysel, derin ya da eksiltili olsun, doğrudan ne söyleyecekse onu söyler. O hâlde bu sadece; gizlenen ve yavaş yavaş ya da nihayet gün yüzüne çıkarılan sırlara sahip bir edebiyat meselesi değildir. Aynı zamanda –ve büyük ihtimalle açıklanamaz bir şekilde– hiçbir türden gizlemeyi barındırmayan bir gizlilik meselesidir.

Edebi bir metin “ne söyleyecekse onu söyler”: Mesela, “uzağa bakabiliriz” der. En başındayken, başlığında ne varsa onu söyler. Edebi eserin gizliliği belki de başlığıyla başlar. Bir eseri “edebi” yapan, başlığının enigmatik kalmasıdır belki. Edebi bir metin, adının “Bakire ile Çingene”, “En Mavi Göz” ya da “Medyum” olduğunu söyler. Bu başlıkların bahsettikleri nedir? Örneğin Lawrence’ın metni, “bakireliğin karanlık, ürkek ve etkili sırrı” (207) ile ne anlaşılabileceğini ya da besbelli “kanunlarımızın geniş, tüyler ürpertici pençesinin” (236) dışında kalan bir figür, bir Çingene düşüncesiyle ne demek istediğini nihayet ve gayet net bir biçimde ortaya koyuyor mu? Lawrence’ın bu metnin başlığındaki bağlaç kipinin (“ile”) konumu ve önemi nedir? “İle” ne anlama gelir? Buna karşılık, “en mavi göz” tabiriyle, hangi okurun veya seyircinin gözünde ne belirtilir? Veya bu “parıltı” [shining] kelimesi bize ne anlatır? Bu her iki örnek de Kermode’un “olayların açıklığa kavuşmasının verdiği haz” ve “mesajın algılanması” olarak açıkladığı duruma karşı koyar. Hillis Miller’ın tabirini kullanmamız gerekirse, okunulabilirlikleri ve okunmaya karşı gelmeleri onları “edebi” hâle getirir diyebiliriz. Bu, en azından bir bakıma, “Edebiyat nedir?” sorusunun neden “Sır nedir?” sorusundan ayrılamayacağını ya- nıtıdır.

Anlamanın, bir metnin kelimeleri ardında ya da içinde saklı olduğunu düşünmek alışkanlık hâline gelmiştir. Okuma eylemi; kelimelerin yüzey olduğu ve anlamanın metnin içinde ya da altında gizlendiği bir yüzey-derinlik modeli temelinde ele alınmıştır. Metnin sırları vardır ve bu sırları ifşa etme ya da koruma gücüne sahip düşüncesini, çoğu zaman açıkça iletir ve kullanır. Fakat edebiyatın postyapısalcı örnekleriyle beraber, bu yüzey-derinlik modelinden önemli bir sapma olmuştur. Bu sapma, yüzey-derinlik modelinin artık geçerli olmadığını söylemek anlamına gelmez. Aslında, bu modelin değer ve varsayımlarına hatırı sayılır bir ölçüde itibar etmeden anlam ya da okuma hakkında düşünmek epey zordur. Bu bölümde de anlatmaya çalıştığımız üzere, esas itibarıyla her bir edebi metnin bu modelle uyumlu olduğu görülebilir. Kısaca izah etmek gerekirse bu, sırların (prensipite) keşfedilemediğinin bir kuramı ve uygulamasıdır. Yine de post-yapısalcılık, bir sırrı “eksiksiz” ya da “nihai” anlamıyla eşitleyecek edebi metnin herhangi bir okumasına genellikle şüpheyle yaklaşır. Post-yapısalcılık kura-

mı, sırların çelişkili doğasına –sırların keşfedilemeyen ve aynı zamanda gizlenemeyen olduğu gerçeğine– özellikle dikkat eder. Bu bağlamda, bir edebi metnin sırları gözlerimiz önünde serili hâlde iken bile bir sır olarak kalabilir, tıpkı Edgar Allan Poe’nun aynı isimli hikâyesindeki “çalınan mektup” ya da heybetli, büyüleyici Alpler, ikinci vakti gibi.

Sözlerimizi bitirirken, sırları kısaca iki farklı biçimde daha değerlendirebiliriz. Sırlar bölümünün başında, edebiyat eserlerinde gizli sırlar olduğu düşüncesiyle birçok insanın bu eserlerin cazibesine kapılıp gittiği varsayımını öne sürmüştük. Edebi metinlerin enigmatik, gizemli, saklı ve (çift anlamlı olarak) esraren-giz olmakla ilişkilendirildiği bazı örnekleri ele alarak bu varsayım üzerinde ayrıntılarıyla durmaya çalıştık. Sırların keşfedilebileceğini fakat “hakiki bir sırrın”, şayet öyle bir şey varsa, katiyen keşfedilemeyeceği çelişkisinin altını çizmeye çalıştık. Metinlere ve okurlarını nasıl zorladıklarına, yönlendirdiklerine ve büyülediklerine odaklandık. Fakat edebiyat ve sırlar hakkında düşünmemiz gereken bir başka bakış açısı daha var. Bu bakış açısı metinden ziyade okurundur; özellikle de *metinde* (kim yaptı? şimdi neler olacak? gibi) sırların olmasıyla pek fazla ilgilenmeyip *kendi sakladığı* sırların, metnin sayfaları birer birer çevrilirken ortaya çıkan rüyalar, hatıralar, hayaller, dayanaksız görüşler, tahayyüller, arzular ve daha önce belki de hiç tadılmamış ve yaşanmamış düşünceler ve duygular –daha doğrusu, sürpriz bir biçimde gizli düşünceler ve duygular– ile alakalı sırların olasılığına ilgi duyan bir okur kavramına ilişkin bakış açısıdır. Bu bağlamda, edebi metinlerin insanların bizzat kendileri, kimlikleri ve “mekân” hakkındaki algılarını değiştirme yetisi dahil olmak üzere bazı tekinsiz güçlere sahip olduğunu kabul edebiliriz.

İkinci husus olarak, kendimizde saklı “hakiki bir sır” olasılığı ve neyin “hakiki bir sır” olabileceğine dair çelişki hakkında düşünmeye çalışabiliriz. Bu, bir sonraki bölümde “sunulamaz” olarak tabir ettiğimiz düşünceye değinir. Gerçek bir sır kavramına zaman zaman verilen isim “ölüm”dür. Hamlet’in babasının hayaleti Hamlet’e yaklaşıp şunu söyler:

Cezaevimin sırlarını söylemem yasak,
Ama öyle bir şey anlatacağım ki sana,
Her kelimesi ruhunu altüst edecek, körpe kanını donduracak,

İki gözünü birden, koruyucu kürelerinden fırlayan
Yıldızlar gibi yerlerinden uğratacak;
Toplu, düzenli saçların dağılacak,
Taciz edilen kirpinin akları gibi,
Her tel dimdik olacak.
Ama sonsuzluğun sırları
Etten kemikten kulaklara açılmaz. (I, v, 14-21)
[Çeviri: Bülent Bozkurt]

Hayalet, sırlarını hem anlatır hem de anlatmaz; ifşa edilmesinin yaratacağı etkileri akıllara getirirken bile cezaevi sırlarını saklar. Edebiyatın enigması hakkında konuşmanın başka bir yoludur bu: Shakespeare tarzı bir tragedya ya da çağdaş bir polisiye roman olsun; anlatılamayanlar ve özellikle Hamlet'in "sınırlarını bir geçenin bir daha dönmediği / O bilinmeyen ülke" (III, i, 78-9) olarak andığı imkânsız tatil paketi hakkındadır edebiyat. Bu bilinmeyen ülke ne içimizdedir ne de dışımızda. Kendisini gizlemeyen bir sırdır: Öleceğimiz bir gerçek olsa dahi, Freud'un da dediği gibi "Gerçekte kendi ölümümüzü düşünmek imkânsızdır ve ne zaman düşünmeye kalkışsak aslında kendimizin izleyici olarak hâlâ var olduğumuzu algılayabiliriz" (Freud 1985a, 77).

İlave Okuma

"Secrets and Narrative Sequence" (1983) adlı kitabındaki okunmaya değer ve aydınlatıcı denemenin yanı sıra, Frank Kermode "anlatılar neden karanlık olur", neden enigmayı "karışıklığa" yeğleriz gibi çok çeşitli sorulara cevap arayan önemli bir çalışma olan *The Genesis of Secrecy*'yi (1979) kaleme almıştır. Barthes'in *S/Z* (1990b) adlı çalışması okumada saklı gizlilik ve enigma kavramlarına çarpıcı bir biçimde ışık tutar. Pierre Macherey'nin sessizlik ve konuşulmayanlara odaklanan *A Theory of Literary Production*'ı (1978), edebi sırların siyaset ve ideoloji ile ilgili olarak güçlü bir anlatımıdır. Edebi kurgu ve her şeyi bilen anlatıcı hakkında okuma yapmak isterseniz, Royle'un "The 'Telepathy Effect': Notes toward a Reconsideration of Narrative Fiction" (Royle 2003) ve "her şeyi bilen anlatıcı" hakkında bir bölüme sahip Jonathan Culler'in *The Literary in Theory* (2007) adlı kitapları kaynak olabilir. Esther Rashkin'in oldukça farklı ve yoğun bir psikanalitik bakış açısından yazdığı *Family Secrets* (1992), ağırlıklı olarak on dokuzuncu yüzyıl

edebi çalıřmalarında bulunan sır ve řiftelerin dűřündürűcű bir çalıřması olarak nitelendirilebilir. Jacques Derrida sırlar hakkında sayısız deneme yazmıřtır: Özellikle hem bűyűleyici hem de zorlayıcı “Fors” (Derrida 1986b) ve “Passions”da (Derrida 1992b), ayrıca *A Taste for the Secret*’da (Derrida and Farraris 2001) aydınlatıcı tartıřmaları inceleyebilirsiniz. Öte yandan J. Hillis Miller, “Derrida’s Topographies” (1994) alıřmasında paylařtıęı denemesinde, Derrida’nın sırlar űzerine çalıřmasının (bilhassa “Fors”) műkemmел bir özetini ve daha genel olarak “Derrida ve edebiyat” konusuna deęerli ve kolay eriřilebilir bir giriř sunar. Esther Rashkin’in daha zor fakat aynı zamanda çok kıymetli eseri *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture* (2008), Abraham ve Torok’un gizlenen kelimeler kavramıyla ilgili film ve edebiyat örnekleri ele alır.

31

Postmodern

Bu kitap farklı eleştirel akımları veya tarihteki edebi dönemleri tanıtmaya çalışmada olmadığından postmodern üzerine bir bölüm eklemek tuhaf görünebilir. Ancak bu konunun, edebi ve diğer kültürel metinleri anlamamızda bize eşsiz bir terimler dizisi sağladığını; yirmi birinci yüzyılda görmezden gelinmesi mümkün olmayan düşünme biçimlerini önemli ölçüde kapsadığını ilerleyen sayfalarda ifade etmek istiyoruz.

“Postmodern” kelimesi kulağa ilginç gelebilir çünkü çağdaş olanın (“modern”) ardından (“post”) geleni çelişkili bir biçimde çağrıştırır. Çağdaş olanın *ardından* ne gelebilir ki? Bu açıdan bu kitaptaki diğer bölümler, çağdaş edebiyat çalışmalarıyla ilgili olarak çelişkinin önemine karşı çıktıkları ölçüde, ayrıca postmodern

konusuyla da ilgilidir. Ancak doğrusunu söylemek gerekirse postmodern zamanın çelişkisi, postmodern kavramının bir dönemselleştirme terimi olarak görülmemesi gerektiği gerçeğine işaret eder: Postmodern bizim zaman kavramımıza meydan okur; bizi bugünü geçmişte, geleceği bugünde ve bugünü bir nevi zamansızlık içinde görmeye zorlar.

Dönemselleştiren terimlerin tümü (Rönesans, erken modern dönem, Romantik dönem gibi) tanımlara karşı durur şüphesiz ancak “postmodern” kelimesinde ayrıca biraz daha dirençli, tuhaf ve (çoğuna göre) can sıkıcı olma durumu vardır. Gerçekten de postmodern, çeşitlilik anlamında kendi içinde ayrı bir düşünüş benimsemiş ve kabullenmiş gibi görünür. Üstdilin toplayıcı özelliğine; onu bir dizi tutarlı ve açıklayıcı kuramlar bütünü olarak tanımlama çabasına karşı durur. Burada, belirli bir felsefi durum veya bir tür bilgi olarak açıklamaya çalışmaktansa kavramın değişken, çok yönlü ve çelişkili yapısını ifade edebilmek üzere “bir postmodern sözlük” oluşturacağız.

Postmodern Sözlük

Karar Verilemezlik

Karar verilemezlik, iki veya daha fazla çakışan yorum arasından karar verme imkânsızlığını ifade eder. 20. Bölüm’de de belirtmiş olduğumuz gibi klasik mantık çelişmezlik yasası üzerine kurulmuştur: Bir şey hem “A” hem de “A değil” olarak ifade edilemez. Postmodern, bu yasanın verimli biçimde sorgulanması veya askıya alınmasını sağlayacak yollara özellikle vurgu yapar. Bu konuyla ilgili klasik bir örnek olarak Giritli yalancı çelişkisini gösterebiliriz. Biri “Ben bir yalancıyım” diyorsa bu kişinin yalan söyleyip söylemediğini nasıl bilebiliriz? Bu önerme onun hem yalancı olduğunu hem de yalancı olmadığını göstermektedir. Bu tip bir önermenin geçerliliği ile ilgili karar verme yetimiz en azından geçici bir süreliğine askıya alınır. Klasik mantığa göre Giritli yalancı çelişkisi istisnai ve özel bir çelişkili önerme örneğidir. Tam aksine, postmodern için ise çelişmezlik yasasının askıya alınması, belirli bir yere/gruba [endemic] özgüdür. Postmodernde tüm mutlak değerler mesela geleneksel Tanrı, Doğru, Mantık, Yasa ve benzeri değerler sorgulama, yeniden düşünme ve yeni doğrular için bir alan oluşturur. Dolayısıyla postmodern, karar verme olasılığını öylece red-

detmez. Daha ziyade üzerinde karar verilemeyenin değerine dikkat çeker. Yirminci yüzyıl ortasındaki yeni eleştirmenlerin muğlaklık veya çelişki adını verdikleri şey, şimdi karar verilemezlik çerçevesinde değerlendirilmektedir. Aradaki fark ise yeni eleştirmenlere göre edebi metinlerin, dilin çokanlamlı potansiyelinden istifade ederek muğlaklığın, metnin nihai birliğinde zenginlik oluşturduğu tam bir bütünlük yaratma eğiliminde olmasıdır. Buna karşın postmodern eleştirmenlere göre karar verilemezlik, birlik ilkesinin temelini ciddi anlamda çürütür: Bu eleştirmenler çokluğu, çok kökenliliği, farklılıkları över. Karar verilemezlik metni bölerek kargaşa yaratır, edebi metinlerde tek bir nihai anlam ilkesini ortadan kaldırır. Sürekli akılda kalır. Derrida'nın da söylediği gibi *“karar verilemeyenin deneyimi ve denemesi”* ile sürekli sorgulanmayan ne bir karar ne de bir ahlaki ya da siyasi sorumluluk vardır (Derrida 1988, 116).

Yeni Bir Aydınlanma

Postmodern kuramcıları, karar verilemezlik biçimleri ile oluşturulmuş, heyecan verici olduğu kadar korkutucu da olan metin “oyunlarının” girdabına kapılır. Postmodern konusunda tedirgin olanlar bunu doğrudan nihilizm ve kaos yaratmak olarak görür. Ancak postmodernistler için siyasi, ahlaki ve metinsel kararlarda belirli bir temel bulmaya çalışan tam da bunlar gibi yekpare, düşüncesiz varsayımlar, nefret uyandırıcı sonuçlar doğurur. Bu, korku, işkence ve baskıya yol açan aşkın bir açıklama sistemine (birkaç örnek vermek gerekirse Tanrı, ulusal kimlik veya tarihi materyalizmden bahsedebiliriz) olan inançtır. Hepsinde her türlü aşırılığı meşrulaştıracak yüce bir değer (Tanrı, ulus devleti, Marx'ın yazıları üzerine belirli bir okuma) bulunmaktadır. Postmodernistler, mantığın kendisinin bile her tür baskıyı meşrulaştırmak için kullanıldığını belirtir. Örneğin Stalin'in saldırdığı korkunun arkasında, Marx'ın düşüncesinin rasyonel veya “bilimsel” gelişmeleri şeklinde bir mantığın yattığı söylenebilir. Belki de soy ıslahı bilimi için “rasyonel” tezlerin veya sözde deneysel bilimin; ırksal farklılıklar öne sürülerek Yahudi soykırımının meşrulaştırılmasına yardım ettiğini düşünebiliriz. Bu sebeple 1944'teki yazılarında Theodor Adorno ve Max Horkheimer, “Aydınlanmanın totaliter olduğunu” savunur (Horkheimer ve Adorno 2002, 4). Burada

“aydınlanma”, on yedinci yüzyıldan bu yana Batı düşüncesünü genel anlamda betimlemenin bir yöntemi olarak anlaşılabilir. En basit anlatımıyla Aydınlanma düşüncesi, mantığın gücünün hem batıl inanışların hem de doğanın üzerinde olduğunu kabul etmeyi ve soyut mantık ile deneysel bilimin birleşiminin bilgiye ve nihayetinde siyasi, sosyal ilerlemeye götüreceğine inanmayı gerektirir. Bunun tam tersi olarak postmodern, tarihte ilerleme iddiaları konusunda şüphecidir; özellikle de kapsadığı zaruri ötekileştirme (açıkça ilerleme göstermeyen ötekileştirilmesi) sebebiyle.

Postmodern ile ilgili genel bir yanlış anlaşılma da sadece bir iddia içerdiği ve mantıksız olanı övdüğüdür. Postmodernin mantıklı ve mantıksız arasındaki karşıtlığın *ertelenmesi ve yapısökümü* olarak algılanması çok daha yararlı olabilir. Mantıksızlık kendi içinde yalnızca bir başka mantık biçimidir çünkü anlamı gereği karşıtına bağımlıdır (yalnızca *mantıklı* olan biri *mantıksız* birini veya bir şeyi algılayabilir ve mantıksız olan da yalnızca mantıklı olana karşıtlığıyla tanımlanabilir). Postmodern daha çok, Jacques Derrida’nın “yeni bir aydınlanma” (Derrida 1988, 141) adını verdiği ve mantıklı ile mantıksız arasında bir karşıtlığa indirgenemeyecek düşünüş biçimlerinin değerini ve önemini araştıran konuyla ilgili olarak görülebilir.

Bölümlenme, Dağılma

Rasyonalizm ve irrasyonalizm gibi tümleyici güçlere karşı postmodern direniş, onun karakteristik şeklinin parçalı, bölük pörçük olduğu anlamına gelir. Aslına bakılırsa bölümlenme genel olarak Romantik ve modern dönemlerle ilişkilendirilir: Romantik dönemden Percy Bysshe Shelley’nin “Ozymandias” (1818) ve modern dönemden T.S. Eliot’ın *The Waste Land* [*Çorak Ülke*, 1922] şiirleri parçalanma düşüncesiyle son derece ilintilidir. Bu anlamda bölümlenme postmoderne has bir durum değildir. Ancak postmodern; parça ve bütünlük düşünceleriyle ilgili yepyeni bir eleştiri ortaya koyar. Bu, pek çok şeyin yanı sıra, özgünlük düşüncesinin kökten sorgulanması ve buna paralel olarak alıntılama ve metinlerarasılık, parodi ve öykünme üzerinde yeni bir vurgu olarak kendini göstermiştir. Bu açıdan, on sekizinci yüzyıldan bu yana estetik bir değer olarak özellikle önem kazanan özgünlük, estetik yargılarda ağır basan bir ölçüt olmaktansa ideolojik bir fetiş olarak görülür. Da-

hası, postmoderndeki bölümlenme kavramları ile Romantizm ve Modernizmdeki bölümlenme kavramları arasında önemli bir fark olduğu da göze çarpar: Postmodernde bölümlenme, kaybolmuş bir özgün “birlik” olasılığına bağlanmaz. Diğer yandan Romantikler ve Modernistler bölümlenmeyi özgün bütünlüğün kaybolması olarak yorumlama eğilimindedir. Postmodern bölümlenmeyi bir başka yorumlama biçimi ise dağılma bağlamında olacaktır. Dağılma bir çeşit yayılmayı da içerir (tohumların yayılması veya “anlambirimciklerin” yayılması); başlangıçların ve sonların, kimliğin, merkez ve varlığın yayılmasını. Postmodern bölümlenmenin başlangıcı yoktur. Bir merkez veya varış noktası mutlakıyeti olmaksızın yayılır.

Küçük ve Büyük Anlatılar

Postmodernin en bilindik farklarından biri de Jean-François Lyotard’ın “büyük” anlatılar ve “küçük” anlatılar adını verdiği durumdur. Hristiyanlık, Marksizm, Aydınlanma gibi “büyük anlatılar”, her şey için bir çerçeve oluşturma çabasıdır. Bu tür anlatılar eşitlik ve adaletin olduğu bir zamana doğru “teleolojik” bir hareketi takip eder: Son yargılanma, devrim veya doğanın bilim tarafından alt edilmesi sonrasında adaletsizlik, mantıksızlık ve kötülük son bulacaktır. Lyotard çağdaş “dünya görüşünün” bunun aksine “küçük anlatı” özelliği gösterdiğini ifade eder. Çağdaş Batı söylemi karakteristik olarak dengesiz, bölümlenmiş ve dağınıktır; kesinlikle bir *dünya görüşü* değildir. “Küçük anlatılar” tekil olayların veya olguların sınırlı açıklamalarını verir ancak her şeyi açıkladığını iddia etmez. Küçük anlatılar bölümlüdür; bütüncül ve teleolojik değildir. Lyotard, Batı’da büyük anlatıların hepsinin etkisini yitirdiğini, meşruluklarının ve meşru kılma gücünün kaybolduğunu savunur. Meşrulaştırma artık çoğul, yerel ve olasılıklıdır. Hiçbir yüksek otorite –Marx, Hegel veya Tanrı– yargı tahtında oturamaz. Kışkırtıcı bir isme sahip olan kitabı *The Gulf War Did Not Take Place*’de (1995) Jean Baudrillard, Birinci Körfez Savaşı’nın her şeyden öte, televizyon ve diğer medya temsilleri olarak nasıl işlev gördüğünün bir analizini yapar. Kitabın ismi tartışmalı olmasına rağmen, Baudrillard savaşın gerçekten olmadığını söylemekten ziyade, aslında savaşın gerçekliğinin medya temsillerinden ayrı tutulmadığı ve hâlâ ayrı tutulamadığını örneğine rastlanmamış bir tarzda anlatır.

Burada tarif edilen olgu, Alman düşünür Jürgen Habermas'tan alınan "meşrulaştırma krizi" ifadesiyle de tarif edilmiştir. Habermas bu ifadeyi, tüm "ana kodlar"ın veya büyük anlatıların, inanışların, kurumların, nihai otoritelerin bir kriz durumuna sokulması hâlini açıklamak için kullanır. Son bir yüzyıla yakın bir süredir Tanrının, "insan"ın ve yazarın ölümü ifadeleri de otorite dağılımını daha çok öne çıkarmıştır.

Simülasyon

Batı felsefesinin estetik geleneği, çoğunlukla asıl olan ve onun kopyası arasındaki farka dayanır. Bu bakış; ressamların, oyuncuların, oyun yazarlarının ve benzerlerinin gerçek dünyanın temsillerini veya "taklitlerini" ürettiğini iddia eden Platon'a kadar gitmektedir. (Aslında Platon, bir yatağın bile yatak kavramı veya fikrinin bir taklidi olduğunu; dolayısıyla yatak resminin temel fakat elde edilemez bir yatak gerçeğinin, yataklık özünün ikinci dereceden kopyası olduğunu ifade eder.) Bu düşünüş biçimi, asıl olan ve onun kopyası arasındaki hiyerarşik karşıtlığa yol açmıştır. Söz konusu hiyerarşi, doğa ve üretim ya da doğa ve yapay olana karşılık gelir. Bu hiyerarşilere meydan okuyan postmodern, bu karşıtlıklarla ilişkilendirilen değerler dizisinin nasıl sorgulanabileceğini gösterir. Michael Douglas'ın başrolünü üstlendiği *Sonun Başlangıcı* [*Falling Down*, 1993] isimli filmde de belirtildiği üzere, fast-food restoranındaki hamburger fotoğrafı, satın aldığınız o şaşırtıcı biçimde pahalı ve üzücü yapay versiyonundan katbekat üstündür. Bu postmodern tersine çevirme durumunda, doğa bile gelişime tabidir. Umberto Eco'nun kelimelerini kullanacak olursak, "teknoloji bize doğanın verebileceğinden daha çok gerçeklik verebilir" (Eco 1993, 203). *The Truman Show* (1998) ve *Matrix* üçlemesi (1999-2003) gibi filmler, sanal gerçeklik teknolojileri ile postmodern bir etkileycilik sergiler. İlk filmde bir adam, hayatını 24 saatlik bir dizi için yaratılmış uydurma bir stüdyo dünyasında ve bu durumdan tamamen habersiz olarak yaşar, ikinci filmde ise insanlık; insan enerjisinden beslenen ve bir sanal dünya olan matrikse insanları bağlayarak onların itaat etmelerini sağlayan robotlar tarafından köleleştirilmiştir.

Bu olguyla ilgili bir başka düşünüş biçimi ise Jean Baudrillard'ın "benzetim" (veya "taklit") terimidir. Simülasyon, temsilin karşıtıdır.

Temsil, dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün imleyen ve imlenen olarak adlandırdığı; bir kelime ya da “ses imgesi” ve fikir veya temsil ettiği “akli kavram” arasındaki fark temeline dayanır. Klasik anlamda, “hamburger” kelimesi ile temsil ettiği arasında net bir ayrım vardır. Benzer biçimde sağduyu bize bir hamburger fotoğrafı ile hamburger arasında da net ve zaruri bir ayrım bulunduğunu söyler. Bunun aksine benzetim, bu tip ayrımlardan kaçınır. Bilgisayarlar, TV, reklam panoları, dergiler, gazeteler ve benzerlerinde görsellerle doldurulmuş bir “asıl”, kopyası olmadan düşünülemez hâle gelir. Diğer bir deyişle benzetim, kopyanın asıl olan şeyin kopyası olmadığını vurgulayan, rahatsız edici bir fikir ortaya koyar. Asıl, kopyanın önemi ve etkilerinden ayrıştırılamaz. Son derece cazip görünen o hamburger, tadabileceğiniz tüm hamburgerlerden çok daha lezzetli olacaktır. Ancak çelişkili biçimde, *hamburgerinizin* tadına baktığınızda aynı zamanda hamburger reklamını yapan görsellerin de tadını bakıyorsunuzdur. Kola şayet kola gibiyse bunun sebebi Coca Cola içme tecrübemizin, reklamlarındaki kışkırtıcı yaşam tarzı resimlerinden; marka adının o gizlice akla giren etkisinden ayrı tutulamamasındandır. Bu resimler sayesinde belirli bir ürünün istenebilirliği, bir açıdan bilincimize ve bilinçaltımıza *kazınmış olur*. Bu durum, Jean Baudrillard'ın hipergerçek adını verdiği ve gerçekliğin teknoloji tarafından üretildiği dünyayı beraberinde getirir. Baudrillard bunu şöyle ifade eder: “Benzetimin bir bölgenin, referans varlığının veya cismin bir benzetimi değildir artık: Menşei veya gerçekliği olmayan bir aslın modelle oluşturulmasıdır. Yani hipergerçektir. Böylelikle bölgeden daha üstün olan bir harita hâlini alır” (Baudrillard 1988, 166).

Kapsamsızlık

Benzetimden veya taklitten bahsetmenin bir başka yolu da kapsamsızlıktır. Batı düşüncesinde önemli karşıtlıklardan biri asıl olan ile kopyası, doğa ile yapay olan arasındaysa; bir diğeri de yüzey ve derinlik arasındakidir. Bunun en bariz örneklerinden biri, yazdığımız veya söylediğimiz kelimelerin kafamızın “içindeki” bir şeyleri (düşünceleri ve duyguları) *ifade ettiği* düşüncesini kullanan “ifade” kavramıdır. Kelimeler yüzeydir, düşüncelerimiz veya bilincimiz ise derinliği temsil eder. Benzer biçimde benlik düşüncesi; insan olma olasılığının kendisi de geleneksel olarak böyle bir kar-

şıtılığa dayanır: Özne veya benlik; yüzey ile derinlik, içerisi ile dışarıları arasındaki bir bağ olarak kurulur.

Frederic Jameson, yirminci yüzyılda Batı'ya egemen olduğunu öne sürdüğü dört derinlik modelinin faydalı bir açıklamasını yapar (Jameson 1993, 70):

1. Marksizm: Marksizm önemli ölçüde ideoloji düşüncesine dayanır. Basitçe ifade etmek gerekirse, etrafımızdaki dünyanın gerçekliğini görmediğimiz fakat sadece görmemiz öğretilenleri gördüğümüz düşüncesi üzerine kuruludur.
2. Psikanaliz: Freud'un teorileri bilinç ve bilinçaltı arasındaki farka dayanırken; bilinçaltının bilinç adını verdiğimiz çarpık temsilin arkasında yatan veya gerisinde duran gerçek olduğu düşünülür.
3. Varoluşçuluk: Farklı modellerinde varoluşçuluk; bir tarafta hakiki varlık ve diğer tarafta hakiki olmayan arasındaki ayrıma dayanır: Hakikilik, hakiki olmama durumundan etkilenmiş çarpıklıkların altındaki benlik gerçeğidir.
4. Göstergebilim: Görmüş olduğumuz gibi Saussure tarzı dil kavramları, bir tarafta imleyen ve diğer tarafta imlenen arasında bir ayrım olduğunu varsayar. Kelime veya ses imgesi, altta yatan bir fikre ya da akli kavrama işaret eder.

Her bir durumda hakiki veya asıl olanın gizli ya da saklanmış olduğu anlaşılırken; yüzey olgusu, yani görünen yüz ise altta yatan gerçeğin hakiki olmayan bozunumudur veya rastgele bir yan üründür. Postmodernle birlikte tüm bu yüzeysel modeller allak bulak olur. Postmodern, büyük Batı düşünüş biçimlerinin –klasik Marksizm, psikanaliz, varoluşçuluk, göstergebilimin– varsaydığı zıt yapıları askıya alır, sarsar ve dönüştürür.

Öykünme

Jameson, parodi ve öykünme arasında da bir ayrım yapar. Bunların her ikisi de daha eski metinler veya nesnelerin bir taklididir. Parodide özgün metinle “normal” söylem arasındaki uzaklık abartılarak hiciv yapılır. Ancak postmodern, “normal” dil kavramını artık kabul etmemektedir. Öykünme; belirli bir modelin takip edilmediği, hiciv gibi tek bir hedefi olmayan ve herhangi bir norm-

dan uzaklık amacı bulunmayan “boş” bir parodidir (bkz. Jameson 1992, 166-7). Örneğin postmodern mimari, daha eski pek çok mimari dönemden unsurlar alarak eklektik bir birliktelik oluşturur. Mimari eleştirmeni Charles Jencks’in “radikal eklektizm” (Jencks 1993, 283) olarak adlandırdığı kavrama göre tek bir sabit referans-tan bahsetmek mümkün değildir. Benzer biçimde Madonna’nın bir müzik videosunda film noir, Marilyn Monroe, modern pornografi, avangart erotik sanat ve Katolik ikonların parodisinin gayet gelişigüzel bir kombinasyon uyumsuzluğu içinde yapıldığı görülebilir. Bundan son derece farklı olarak, modern “Bollywood” film müzikleri; Hindistan alt kıtasına ait klasik ve halk müziğini, sözde “Batı” ritimleri ve soul, caz, rock’n’roll, pop, disko, 1970’lere ait blaxploitation funk, trip hop, tekno, ambient ve house müzikleri ile etkileyici bir biçimde harmanlar. Bu, Lyotard için modern kültürü ayırt eden bir eklektizmdir:

Eklektizm, modern genel kültürün sıfır derecesidir: Kişi reggae müzik dinleyip Western filmler izleyebilir; öğle yemeğinde McDonald’s ve akşam yemeğinde yöresel mutfaktan bir şeyler yiyebilir; Tokyo’da Paris parfümü kullanıp Hong Kong’da retro kıyafetler giyebilir; bilgi bir TV oyunları meselesidir. (Lyotard 1992, 145)

Biçimleri, üslupları, janrları, gelenekleri, medyayı harmanlayan bir radikal metinlerarasılık olarak tanımlayabileceğimiz bu melezleme; yüksek ve ucuz sanat, ciddi ve eğlenceli arasındaki sınırları yokeder. Janr, özellikle de Vladimir Nabokov’un *Pale Fire*’i [Solgun Ateş, 1963] gibi şiirle edebi eleştiri analizini ve siyasi polisiyeyi birleştiren, John Fowles’un *French Lieutenant’s Woman*’ı [Fransız Teğmenin Kadını, 1969] gibi bir aşk hikâyesi anlatmak için tarih kitapları kullanan, D.M. Thomas’ın *The White Hotel*’i [Beyaz Otel, 1981] gibi şiir ve psikanalitik vaka incelemelerinden faydalanan, Dave Eggers’in *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*’ı [Müthiş Dâhiden Hazin Bir Eser, 2000] gibi okurlarının otobiyografi veya roman olarak sınıflandırma arzusuna (kitabın kapağında “Gerçek bir yaşam öyküsüne dayanmaktadır” yazar) öfkeyle karşı koyan metinlerde açık biçimde değişken bir hâl alır. Bu bağlamda, 1980’lerin ve 1990’ların ilk yıllarının en yaratıcı ve etkili televizyon drama serilerinden ikisi örnek gösterilebilir: David Lynch’in *Twin Peaks*’i [İkiz Tepeler, 1990] bir dedektif hikâyesini korku, avangart

veya art-house filmleri ve pembe dizi gibi biçimlerle harmanlarken; Dennis Potter'ın *The Singing Detective*'i [*Şarkı Söyleyen Dedektif*, 1986] ise dedektif hikâyesi, Hollywood müzikalleri, psikolojik dramalar ve *Bildungsroman* arasındaki sınırları yok eder. Son zamanlarda *The Office*, *Green Wing*, *The Hills*, *The Sopranos* gibi diziler de benzer biçimde birden fazla tarz, söylem ve janrı kullanmaktadır.

Sunulamayan

Postmodern; taklitçilik veya kopya ile asıl olan arasındaki ayırma meydan okuduğu için kendi temsillerinin ve temsilin kendisinin yöntemlerine karşı koyar. Böylelikle çelişkili olarak hem sınıflandırmaya hem de ifadeye karşı koyan liminal olgular ve son olarak ifade üzerinden kendini *tanımlar* sunulamayan veya onun diğer formülasyonlarında yüce olan (Lyotard), sefil olan (Kristeva) ve adlandırılmayan (Beckett). Bu anlamda örneğin Samuel Beckett'in yazılarının çelişkili olanaksızlık ve söylem gereksiniminden oluştuğu söylenebilir: “Devam edemem, devam edeceğim” (*The Unnamable* [*Adlandırılmayan*], 418).

“Devam edildiğinde” net temsil, taklitçilik ve zamansallık kuralı yoksa sanatçı, radikal olarak karar verilemeyen veya henüz karar verilmemiş olan çerçevesinde çalışmaktadır. Lyotard bunu şöyle ifade eder:

Postmodern; modernde sunulamayanı sunumda ifade edendir: İyi biçimlerin tesellisine, erişilemeyenin nostaljisini toplu olarak paylaşmayı mümkün kılan zevk mutabakatına kendini bırakmayandır; yeni sunumları zevkini almak için değil, daha güçlü bir sunulamayan anlayışı kurmak için arayandır (...) Bu anlamda sanatçı ve yazar, *yapılacak olan* için kurallar oluşturmak adına kuralsız çalışır. Bu yüzden de çalışma ve metin bir *etkinlik* karakteri gösterir (...) *Postmodernin* gelecek (*post*) eski (*modo*) çelişkisine göre anlaşılması gerekir (Lyotard 1992, 149-50).

Sunulamayan, zamansallık kargaşasının; zamanın doğrusal ilerleyişinin bir etkisidir. Postmodern dilbilgisel anlamda gelecekte bitmişlik, yani gelecekte olacak olanı tanımlar. Yeniden sunumun gerçekleşebileceği temeline dayanarak saf bir şimdiden bahsedilemez.

Merkezsizleşme

Bu bölümde bahsettiğimiz her şey merkezsizleşme düşüncesi çerçevesinde özetlenebilir. Postmodern, “mantık-merkezciliğe” (kelimenin otoritesi, nihai anlamın olasılığı veya saf “anlam” bulma olasılığı) meydan okur. Etnomerkezciliğe (Avrupa, “Batı”, İslam veya Hinduizm gibi tek bir etnik “kimliğin” veya kültürün otoritesi) meydan okur. Fallus merkezciliğe (Fallusun sembolik gücü ve önemini, dolayısıyla erkekliği öncelikli kılan her şey) meydan okur. Ihab Hassan’ın da dediği gibi postmodern çeşitli ön ve son ekler almış kelimelerle özetlenebilir:

Yapısökümcülük [deconstruction], merkezsizleşme [decentring], dağılma [dissemination], yayılma [dispersal], yerdeğişim [displacement], ayrım [difference], devamsızlık [discontinuity], gizemsizleştirme [demy-stification], gayrimeşrulaştırma [delegitimation], kayboluş [disappearance] (Hassan 1989, 309).

Merkezin yerini almamakla birlikte burada merkez noktasında ötekilik, başkalık; merkezlerin, kökenlerin, varlıkların çoğulluğu ve dağılışı vardır.

İlave Okuma

Christopher Butler’ın *Postmodernism: A Very Short Introduction* (2002) isimli kitabı postmoderne mükemmel bir giriş niteliğindedir. Güzel bir denemeler seçkisi olarak Brooker’ın *Modernism/Postmodernism* (1992), Docherty’nin *Postmodernism* (1993) ve Drolet’in *The Postmodernism Reader* (2003) adlı çalışmalarına bakılabilir. Ayrıca Stuart Sim’in derlediği *The Routledge Companion to Postmodernism* (2004) eserini inceleyebilirsiniz. Bertens ve Natoli’nin derlediği *Postmodernism: The Key Figures* (2001), önemli düşünürlerle ilgili faydalı açıklamalar içerir. Lyotard’ın *The Postmodern Condition*’ı [*Postmodern Durum*, 1984] başlangıç olarak (çelişkili anlamda) klasik bir metindir, bilhassa “Answering the Question: What is Postmodernism” (1992), son derece faydalıdır. Daha yakın bir döneme ait olan *Postmodern Fables* (1997), postmodern konular üzerine kısa, öz ve çoğunlukla esrarengiz bir dizi deneme içerir. Jameson’ın “The Politics of Theory” (1988) ve Linda Hutcheon’ın kitapları *A Poetics of Postmodernism* (1988) ve *The*

Politics of Postmodernism (1989), postmodern üzerine güçlü, siyasi bir açıklama sunar. Steven Connor, *Postmodernist Culture* (1997) ile postmodern üzerine mükemmel bir genel bakış verir. Özellikle edebi açıdan incelemeler için Ian Gregson'ın *Postmodern Literature* (2004) isimli eserine göz atabilirsiniz. Edebi anlatım ve anlatımsal kuram bağlamında postmoderne iki farklı açıdan bakmak için Andrew Gibson'ın *Towards a Postmodern Theory of Narrative* (1996) ve Mark Currie'nin *Postmodern Narrative Theory* (1998) isimli eserlerini inceleyebilirsiniz. Readings ve Schaber'ın derlediği *Postmodernism Across the Age*'de (1993) postmodernizmin mevcut döneme işaret eden bir dönem terimi olduğuna dair genel kanıya meydan okumayı amaçlayan bir dizi faydalı deneme ile karşılaşacaksınız.

Mekân seminer ya da bar olsun, bir kitap hakkında sorulan ilk soru genellikle şu olur: Keyif aldın mı? Bu soru sadece muhabbet açmanın çeşitli yollarından biri değildir, mevzu okuma olduğunda keyif almanın asli öneminin de altını çizer. Aslında “Keyif aldın mı?” sorusu buzları eritip hararetli bir tartışma başlatmaktan çok uzaktır, genellikle kısa ve öz bir “Evet” ya da “Hayır” yanıtı onu takip eder ve bu soru unutulup gider. Edebi bir eserde nelerden keyif aldığımızı –kendine çeken anlatı, çekici karakterler, dilin gücü, komedi ve acıma duygusu– anlatabiliriz fakat keyfin bizzat kendisinden bahsetme: keyif ya da hazzın ne *olduğu* hakkında genellikle konuşmayız. Bunun ardında ikiden fazla neden vardır. İlk olarak; haz, keyif, duygusal ve aslında erotik heyecan hakkında

konusmak şaşırtıcı biçimde zordur. İkinci ve bununla şüphesiz bağlantılı neden ise bu tür hazların saldırgan, sansürlü veya tabu olmaya meyilli olmasıdır. Fakat bu bölüm boyunca, hazzın edebiyatın olmazsa olmazı ve hatta onun eşanlamlısı olduğunu göstermeyi umut ediyoruz. Kuvvetle muhtemel Sör Philip Sidney'nin şiirin gayesi "öğretmek ve hoşnut etmektir" sözünü sarf etmesinin (Sidney 2002, 86) ve William Wordsworth'ün 1802 tarihli *Lyrical Ballads*'ın önsözünde "haz" kelimesini (ve kökteş kelimelerini) 50'den fazla kez kullanarak "şiir sanatının meramı; hazzın uçsuz bucaksız bolluğuyla aynı anda varlığını sürdüren bir heyecan yaratmaktır" demesinin sebebi budur. Buradan edebiyatın "safı" bir oyun; sadece hazzı ya da nefsine düşkün olduğu manasını çıkaramayız. Aslında, rahatsız edici ve huzur bozucu olabilecek bir haz ve edebiyat düşüncesini tasvir etmeye çalışacağız.

Yeni Zelandalı yazar Katherine Mansfield'in yazdığı "Bliss" ["Katıksız Mutluluk", 1920] adlı hikâyeden son derece masum bir metni örnek olarak ele alabiliriz. "Bliss", 30 yaşındaki Bertha Young'ı bizimle tanıştırır ve kendi evinde verdiği yemek partisinden önce ve esnasında duyduğu olağanüstü hazzı anlatır. Bertha ve kocası Harry, Pearl Fulton adında erotik cazibesi yüksek bir sarışını, Eddie Warren isimli gülünç bir şairi ve üç aşağı beş yukarı aynı gülünçlükte bir çift olan Bay ve Bayan Norman Knight'ı güzelce ağırlarlar. Bertha, içinde her daim "katıksız bir mutluluk ateşinin" tutuştuğu biri olarak tarif edilir (311): "Her şey iyiydi, doğrudu. Olan biten her şey sanki ağzına kadar dolu katıksız mutluluk kabına bir şeyler daha dolduruyordu" (311) [Çeviri: Oya Dalgıç]. Kocasına "ilk günkü gibi çok âşıktır" (308) ama güzel Pearl Fulton'a da âşık olmuştur: "Bertha ona âşık olmuştu, tuhaf bir yanı olan güzel kadınlara hep âşık olduğu gibi" (307). Yemek masasının güzelliği ya da konuk odasının açıldığı balkondan Pearl'e gösterdiği çiçek açmış armut ağacı gibi her şey Bertha'nın kendisini "Ode to a Nightingale"deki ["Bülbüle Ağıt"] Keats misali "fazlasıyla mutlu" (308) hissetmesine yardım eder. Hikâye, Bertha'nın Pearl Fulton ve kocasının sevgili olduğunu kazara keşfettiği zaman yaşanan ve dayanılmaz bir acı veren ifşa anı ile sona erer: Bertha'nın kendilerini görebileceğinden habersiz çift, koridorda öpüşürler. Bertha'nın katıksız mutluluğu, en sonunda acımasızca silinir.

"Katıksız Mutluluk" şu sözlerle başlar:

Bertha Young otuz yaşına varmış olsa da, tam şu andaki gibi, yürümek yerine koşmak, kaldırımında dans adımlarıyla inip çıkmak, çember çevirmek, havaya bir şey atıp yakalamak ya da hiç kıpırdamadan durup gülmek –hiçbir şeye, düpedüz hiçbir şeye– gülmek geliyordu içinden hâlâ zaman zaman.

Ne yapabilirsin ki yaşın otuza dayanmışsa, kendi sokağının köşesini döndüğünde ansızın katıksız bir mutluluk duygusu bütün benliğini sararsa –tam katıksız mutluluk!– sanki birdenbire şu geç öğle sonrası güneşinden ıslıl ıslıl bir parça yutmuşsun da göğsünün içinde tutuşuyormuş gibi, her zerrene, her el parmağına, her ayak parmağına ufacık kıvılcım sağanağı salıyormuş gibi katıksız mutluluk?... (305)

[Çeviri: Oya Dalgıç]

Bertha kendine zar zor hâkim olur, katıksız mutluluk hissiyle öyle doludur ki ne yapacağını bilemez. Yukarıdaki pasajda hazzın doğası hakkında bazı önemli ayrıntılar verilir. İlk olarak, bir gülme çağrışımı vardır ve bu, 12. Bölüm’de gülme eylemi hakkındaki bazı açıklamalarımızın tamamlayıcısı olabilir: Bertha’nın “hiç kıpırdamadan durup gülmek –hiçbir şeye, düpedüz hiçbir şeye– gülmek geliyordu içinden hâlâ zaman zaman”. Gülmek, daha doğrusu gülme arzusu; Bertha’nın olağanüstü haz ya da “katıksız mutluluk” duygularının göstergelerinden biridir. Daha iyi bir ifadeyle, gülme eylemi “düpedüz hiçbir şey” hissi ile özdeşleştirilir. Tam burada Georges Bataille’in sözlerini hatırlamamız iyi olacaktır: “(güldüğüm zaman,) beni ele geçiren gülüşten başka bir şey olamam aslında” (Bataille 1973, 364). Bertha’da gülme arzusu vardır fakat bu “hiçbir şey” olan bir gülüş arzusu, anlamsız ve hiçbir şey olmayan bir gülme hissidir.

İkincisi ve konuyla bağlantılı olarak, özneyi –Bertha Young– “tamamen sarıp sarmalamış” (önlenemez gülüşün gücü gibi) bir katıksız mutluluk duygusu söz konusudur. Özne artık kontrol altında değildir, hatta sanki paramparça olmuş, havada uçuşan “sayısız ufak nesne” gibi olmanın eşiğindedir. Üçüncüsü, okuduğumuz parça “mutluluk” ve tanımlanamaz his arasında dikkat çekici bir bağlantı olduğu imasında bulunur. Yukarıdaki alıntının dili, tam olarak eğretilmeli, mecazi ve çelişkili bir anlatıma başvurur (*sanki* birdenbire şu geç öğle sonrası güneşinden ıslıl ıslıl bir parça yutmuşsun da göğsünün içinde tutuşuyormuş *gibi*) çünkü bu “katıksız mutluluk duygusunu” tasvir etmenin başka hiçbir yolu olamaz gibi gelir. Bu, kendi içinizde yabancı bir bedenin olmasına benzer

(*sanki birdenbire güneşten bir parça yutmuşsun*): Size tamamen yabancıdır ama içinizde ışıldar. Dördüncüsü ve asıl anlatmak istediğimiz ise, hazzın aynı zamanda acı verici olduğu imasıdır: Burada yazılı “ufacık kıvılcım sağanağı”, Keats’in “Ode on Melancholy” [“Melankoliye Ağıt”] adlı şiirindeki “acı veren Haz” ile karşılaştırılabilir.

Sonuncu olsa da en önemli olması muhtemel husus; pasajın okurunu tasvir edilen deneyimin içine çekmesidir. Zor anlaşılır bir edimsellik (bkz. 27. Bölüm) durumunu üstü kapalı olarak anlatır, başka bir deyişle bu paragrafın sadece tasvir etmediğini, onu ayrıca *gerçekleştirdiğini* söyleyebiliriz. Anlatıcının “katıksız mutluluk” adını verdiği hazzın aşırı bir türüne yakın veya belki ondan bile üstün bir haz duygusu, bu metnin *içinde* sadece bir konu ya da tema değildir: Aynı zamanda metnin *kendisi*, metnin başlığı ve okumanın olası etkisidir. Metin bizi, Wordsworth’ün *Prelüd*’de Fransız Devrimi’nin ilk günlerinde yaşadıklarını anlatırken bahsettiği duyguların içine çeker: “O şafak sökerken hayatta olmak bir lütuftu” (11. Kitap, 108 [Çeviri: Nazmi Ağıl]). Mansfield’ın dünyanın güzelliklerine (mavi tabak, çiçek açan armut ağacı) çağrışım yapan kitabı, hayatta olmanın anlatılmaz hazlarını onaylar ve bizim de onaylamamızı bekler: Hassasiyetlikte bir devrimi akla getirir. Aşk hikâyesi gibi okumanın, aşk hikâyesi hakkında ve insanlar arasındaki erotik duyguların inceliği hakkında okumanın hazzını da özdeşleştirme, ironi, erteleyiş ve sosyal hicvin hazzını da verir. Üstelik “Katıksız Mutluluk” tüm bunların tamamını dilde verir: Haz deneyimi; anlatılamaz ve sözlerin ötesinde olan bir haz duygusunu işaret ederken bile, kelimelerden doğan bir deneyim ve kelimelerden tadılan bir hazdır.

“Katıksız Mutluluk”u okumanın hazzı, anlatı bakış açısının aldatici yalınlığıyla başlar. Ana karakterin zihnini, bedenini ve duygularını işgal etme yetisine sahip, her şeyi bilen ya da telepatik bir anlatıcı ile karşı karşıyayızdır bu kitapta. Anlatı kuramcılarının “bağımsız dolaylı söylem” olarak tanımladığı bu örnekte karşımızda duran; kişileştirme veya karından konuşma uygulayan ve anlatıcıya mı yoksa karaktere mi ait olduğunu belli olmayan bir sestir. Bertha Young’ın düşünce ve duyguları sadece üçüncü şahıs anlatımıyla (“geliyordu içinden hâlâ zaman zaman”, “koşmak [...] geliyordu içinden”) değil, ayrıca alıntının ikinci paragrafında gördüğümüz

üzere ikinci şahıs anlatımıyla da (“bütün benliğini sararsa”) iletilir. Mansfield’ın eserlerinin genellikle önemli bir özelliği olsa dahi bu alışılmadıktır ve tuhaf bir sinsilik barındırır: Neticede “sen” ifadesi, en nihayetinde işi *sana*, okura getirebilir. Metnin bizi tasvir edilen duyguları tecrübe etmeye mahir ve sezilemez biçimde nasıl çektiğini, hikâyenin en başındaki açılış cümlelerinden anlayabiliriz: “Bertha Young otuz yaşına varmış olsa da, tam şu andaki gibi (...) geliyordu içinden hâlâ zaman zaman.” Burada vurgulanan “şu an” bahsi, okurun kendisine zaten sunulmuş ya da gün gibi karşısında duran bir gerçeği onaylamaya ya da kabul etmeye çağırır. Metin okuru ani bir katıksız mutluluk tecrübesinin içine ihtiyatı elden bırakmadan ve usulca çeker.

Mansfield’ın hikâyesinde yaşanan hazzın bir başka boyutu ise ironi ve erteleyişin yaratımı ile ilgilidir. Metin; erteleyişi, onun verdiği hazzı ve hazzın meşum belirsizliğini ayrıntılarıyla inceler. Anlatı bakış açısı, kendimizi Bertha ve onun katıksız mutluluk duygularıyla özdeşleştirmeye bizi davet ederken; metin diğer hazları, daha açık yazmak gerekirse okura özgü hazları ortaya çıkarır. Mesela Bertha’nın “katıksız mutluluk” duyguları çoğu kez ironik ifadelerle tasvir edilir. Tekrar edilen “katıksız mutluluk ateşi”, güzelim masa, armut ağacı gibi çağrışımlara rağmen, Bertha Young’ın özellikle cinsel açıdan son derece sınırlı bir katıksız mutluluğa sahip olduğuna dair güçlü bir his okura aktarılır: Hikâyenin sonlarına doğru, insanlar partiden ayrılmak üzereyken “Hayatında ilk defa olarak Bertha Young kocasını istiyordu” (314). Bu örnekte katıksız mutluluğun ertelendiği görülür. O hâlde okur kendisini başkahraman ile özdeşleştirebilmesinden ve aynı zamanda ironik tarafsızlık duygusunu tecrübe edebilmesinden haz alır. Her şeyden önemlisi, okurun bu hikâyeyi okurken duyduğu keyif; gidişatta bir şeyler olacağı ve anlatıcı kişinin Bertha’nın “katıksız mutluluk” duygularını temelden karıştıracak bir şeyler olduğunu bildiği (ve belki okur da yakın zamanda bir şeyler öğrenecektir) düşüncesinden kaynaklanır. O hâlde katıksız mutluluğun bir erteleme durumu barındırdığı söylenebilir (Bertha, okur ve farklı görünse de anlatı yapısı açısından).

Bu bilgiler ışığında, haz ve edebiyat hakkında bir ya da iki genel öneri daha sunabiliriz. Edebiyat; hazzın olasılıkları hakkındadır. Okurun duyduğu hazzın erotik olduğu fikriyle alakalıdır. Edebiyat

erotiktir (gerçekten erotik ya da seksüel konularla veya temalarla ilgili olmasa dahi) zira her zaman okuru baştan çıkarmaya niyetlenir. Edebi metinler bizi baştan çıkarabilir, daha doğrusu bizi baştan çıkarmaları gerekebilir. Bir bakıma, edebi bir metni okumak için hiçbir sebep yoktur, ne bir amaca hizmet eder ne de işlevi vardır. Ross Chambers'ın *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction* (1984) adlı kitabında, edebi bir metnin esas "gücünün" baştan çıkarma gücü olduğunu söylemesi de bu sebeptendir. Edebi baştan çıkarmacılık, özdeşleştirmeye (okurun kendini karakter, anlatıcı, yazar ya da durumla özdeşleştirmesi), bir entrika, gizem ya da gizlilik duygusuyla (bu metin ne hakkında? Aslında görüldüğünden farklı bir konuya mı sahip? Benimle ilgili planları ne?) ve dilin güzelliğiyle (ifade, şiirsellik, nükte, yakıcı ya da kışkırtıcı mecazların zarafeti) ilgilidir. Son olarak, edebi bir metin bizi Freud'un "inkâr" mantığı sayesinde baştan çıkarabilir. İnkârda, bir durumun doğru olmadığını bilse de kişinin sanki bu doğruymuşçasına düşündüğü, konuştuğu ya da hareket ettiği gözlenir. İnkârda şu düşünce mevcuttur: "Biliyorum ama yine de..." Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* [Metnin Hazzı, 1973] adlı kitabında edebiyat dünyasının ve kurgu dünyalarının bizi baştan çıkarmasını sağlayan inkâr sürecini gayet anlaşılır bir biçimde ifade eder: Okur *inkâr eder*, başka bir deyişle aklından "*Bunların sadece laf olduğunu biliyorum ama yine de...*" cümlesini tekrarlar durur (Barthes 1990a, 47). İnkâr mantığı belki de edebiyat çalışmalarını nasıl okuduğumuz hakkında Coleridge'in meşhur "inanmamanın bilinçli olarak ertelenmesi" (Coleridge 1975, 169) kavramına kıyasla çok daha doğru bir düşünce tarzı sunabilir: Kavram, okuma eylemi esnasında gerçekleşenlerin çelişkilerini daha çarpıcı bir şekilde vurgular. Metnin baştan çıkarma görevi bu inkârın gerçekleşmesini sağlamaktır, okuru hem "gerçek" hem aynı anda "kurgu" olan bu hâle getirmektir.

İnkârın bu ilkesi (bir kurgu eserini sanki yalnızca sözlerden ibaret değilmiş gibi okuma ilkesi), edebiyat ve pornografi arasında bir ayrım yapabilme yolunu bulmamıza yardım eder. Her ikisi de erotik ve seksüel uyarı yeterliliğine sahiptir ancak ikisinin arasındaki farkın, edebiyat eseri okurunun baştan çıkarılma sürecini unutmamasına izin vermezken pornografinin "sanki" kavramını tamamiyle ortadan kaldırmaya çalışmasından dolayı ortaya çıktığı

söylenebilir. Başka bir deyişle, (Jean Baudrillard'ı izleyen John Forrester'in tabiriyle pornografi, "temsilin var olmadığı bir gerçek fantezisini, mesela baştan çıkarma olmaksızın gerçeğini" (Forrester 1990, 332) gerektirir. Katherine Mansfield'in "Katıksız Mutluluk" eserini pornografi olarak sınıflandırmak olasılık dışındadır ancak hem söyledikleri hem de söyleme biçimi açısından erotik ve seksüel duygular hakkında olduğu kesindir. Daha ayrıntılı anlatmak gerekirse, hikâye hazzın bazı sınırlarını keşfeder: Onun tuhafılık (gülmenin hiçliği), çelişki (belirsizlik) ve tutarsızlık (inkâr) ile ilgili olduğu durumları dramatize eder. Bunun temelinde, Mansfield'in kitabındaki hazzın ender dünyeviliği hakkında söylenenler vardır: "Bertha Young otuz yaşına varmış olsa da, tam şu andaki gibi, yürümek yerine koşmak, kaldırımda dans adımlarıyla inip çıkmak, çember çevirmek, havaya bir şey atıp yakalamak ya da hiç kıpırdamadan durup gülmek –hiçbir şeye, düpedüz hiçbir şeye gülmek– geliyordu içinden hâlâ zaman zaman". Bu cümle geçmiş zamanda kurulmuştur fakat "şu" ("tam şu andaki gibi") kelimesi şimdi, şu anda gerçekleşen bir durum anlamını verir. Aslında "şu" zaman belli değildir ve gariptir: Sanki "şu anın" varlığı uçup gitmiş gibidir. Hâlihazırda "o an" ya da "o eski anlar" olduklarını anlatmak için geçmiş zamanda verilmiştir "şu an". "Şu" kelimesini özgün yapan özellikleri, çokluluktan dolayı muğlaktır: "Bertha'nın koşmak, dans etmek, çember çevirmek, havaya bir şey atıp yakalamak ya da hiç kıpırdamadan durup gülmek geliyordu içinden". Bunlar tamamen farklı anlar mı yoksa tek bir anı ("tam şu andaki gibi") biçimlendirmenin farklı yolları mı? Aşırı haz veya "katıksız mutluluk" çerçevesinde zaman algısına karar verilemez ve kontrol edilemez bir çokluluk durumunun dahil olduğu görülür. Mevzu katıksız mutluluk olduğunda, zaman kendisini kontrol edemez.

Katherine Mansfield'in yoğun duygu anlarına bilhassa odaklanması, özgül bir tarihi bağlama ve özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonlarına ait estetizmin edebi ve kültürel akıbetine bağlıdır. Buradan haz ve katıksız mutluluk hakkında tarihsel açıdan düşünmemiz gerektiği anlamını çıkarabiliriz: [Katıksız mutluluk ve haz] Farklı zamanlarda farklı biçimlerde tecrübe edilir ve tasvir edilir. Walter Pater, Oscar Wilde, Algernon Swinburne, Aubrey Beardsley gibi isimlerle bağdaştırılan geniş çaplı bir estetizmin tanımı bizi durdurmamalı. Sanatın sanat için yapılması, güzelliğin tek

gerçek değer olması, şu anki anın kendinden ötürü mutlak cazibesi (geçmiş ya da gelecek yoktur, sadece şu an vardır) onun temel prensipleridir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, güzel sanatlara düşkün olanlar hazzı bir felsefe, ahlaki bir inanç, bir var olma biçimi hâline getirdiler. Estetikçiliğin tam kalbinde anın güzelliği ve kudretine tüm dikkatini vermek yatar. O, şimdiki anın yoğun hazzını tecrübe ve ifade etmek ile ilgilidir. Estetikçilik anlayışının en veciz ve dilbaz metni; Walter Pater'ın *The Renaissance* (Rönesans, 1873) adlı kitabına yazdığı Sonuç bölümüdür. Sadece birkaç sayfa uzunluğundaki bu bölüm bize Joseph Conrad, James Joyce, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Elizabeth Bowen, Ezra Pound, Wallace Stevens, T.S. Eliot ve Mansfield gibi çok sayıda yenilikçi yazarın çalışmalarını anlamamız için bir kapı aralar. Bu yazarların her biri istisnai anların kudretiyle alakadardır. Bir yandan, (acı veya haz veren) *herhangi bir* duygu ya da tecrübenin tek zamanının hemen şimdi, tam da şu an olduğu duygusunu keşfetmeye meraklıdır. Diğer yandan bu yazarlar, şimdiki anın bile hâlihazırda kendisinin hayaletine dönüştüğünü göstermeyi isterler. Pater, *Rönesans*'ın Sonuç bölümünde şimdiki andan bahsederken “biz onu kavramaya çalışırken o uçar gider” cümlesini kurarak bu fikri kısa ve öz biçimde aktarır. An, “onun elan olduğundan daha az olmaya meylediğini söylemek her zaman daha doğru olabilecektir” (196) [Çeviri: Ahmet Aydoğan]. Hayatlarımızın “korkunç kısalığını” göz önüne alırsak, Pater'ın Sonuç bölümü tecrübenin coşturucu ve tutkulu olasılıklarından en iyi şekilde yararlanmaya teşvik eder: Hayat “kışın şu kısacık günü” (197) olarak tanımlanır ve ilk kez yayımlandığı zaman Pater'ın metninin son derece büyük bir rezalet çıkarmasının nedenlerinden biri olarak, ölümden sonra hayatın bir anlamı ya da mezarın ötesinde teselli olmadığı fikrini verir. Pater'ın Sonuç bölümü şöyledir:

(...) tek şansımız bu müddeti, bu aralığı genişletmekte, verili zamana mümkün olduğu kadar çok nabız atışı sığdırmakta yatar. Büyük infialler, büyük heyecanlar, bize bu canlanmış [dolayısıyla bu aralığın farkında olan] hayat hissini, aşk sarhoşluğu ve kederini, çoğumuza doğal olarak gelen, çıkar gözetsin gözetmesin, değişik coşkulu etkinlik biçimlerini bahşedebilir. Yeter ki bunun heyecan olduğu kesin olsun –size canlanmış, çok yönlü hâle gelmiş bir bilincin bu meyvesini vadetsin. Böyle bir bilgelikte en önemli yeri tutan şey şiirsel duygulanım, güzellik tutkusu, kendisi için ve kendinden ötürü sanat sevgisidir. Çünkü sanat size, sayı-

lı anlarınız gidip geçerken ve sadece bu anlar için, dürüst bir şekilde, başka hiçbir şeyi değil, en yüksek nitelikleri vadederek gelir. (198-9)

[Çeviri: Ahmet Aydoğan]

Pater'in şimdiki ana verdiği emsalsiz önem, Britanya, Birleşik Devletler ve başka coğrafyalarda estetizmin gelişiminde hayati bir rol oynadı. Şimdi de yenilikçi yazının peşini bırakmaz; tezahür anı (örneğin James Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man* [Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi] kitabında), Virginia Woolf'un çok bilinen "var olma anları" kavramı ya da Mansfield'in "Katıksız Mutluluk" kitabının en başında "tam şu an" diye bahsettiği zaman biçiminde karşımıza çıkabilir. Bu yazarların tamamı kendilerine has biçimde; bireysel anların, (sadece) şu ana ait zamanın kontrol edilemez, hezeyanlı, coşturan, ifade edilemez niteliğiyle ilgilenir. Bu yalnızca bir "*carpe diem*" (anı yaşa) meselesi değildir. Aksine, şimdiki anın; onu benimseme ya da "yakalama" teşebbüslerinin hepsine nasıl direndiği meselesidir. Orgazm gibi aşırı haz anlarının aynı zamanda nasıl kaybediş anları olduğu meselesidir. Aslında bu gibi anlara bir tür çözülme de dahildir ve genel olarak Pater'in "bu sürekli yitip gidiş, benliklerimizin bu tuhaf, daimi örülüğü ve çözülüğü" (196) izahını tecrübe duygusu verir. Başka bir deyişle, Mansfield'in hikâyesinin de öne sürdüğü üzere hazzı, kimliğin yıkımı olarak ele alabiliriz. İşte en çok da bu nedenden ötürü, bu bölümün işlediği haz türlerinin tek kelimeyle hedonistik olduğunu söylememiz mümkün değildir. Pater'in değer verdiği düşünce ve tecrübe çeşidinin sadece kendine düşkünlüğü ya da siyasal ve sosyal gerçekliklerin alçakça ihmalini meydana getirdiğini de söyleyemeyiz. Bunu daha iyi açıklayabilmek adına, son yılların haz ve edebiyat hakkında yazılmış belki de en önemli ve en zevkli çalışması olan, Roland Barthes imzalı *The Pleasure of the Text* [Metnin Hazzı] adlı eserine odaklanacağız. Barthes, "hedonizmi hemen hemen her felsefenin baskıladığını" vurgular (Barthes 1990a, 57) ve bu tür bir baskılamaya karşı gelmenin zevkli acısını yaşar. Barthes'in bu eserinin değer ve özgünlüğünün dayanağı; geleneksel anlamda hedonizmi savunmanın siyaseten şüpheli tasavvuru değildir sadece, bilhassa okuma tecrübesinde olmak üzere haz çelişkilerinin eleştirel biçimde resmedilmesidir. Barthes okumadan alınan hazzın bir nevi eleştirel anatomisini çıkarır. Özellikle de iki türlü haz arasındaki farkı ortaya serer: "Konforlu"

türün hazzı ile daha rahatsız edici ve hüzur bozucu türün hazzı. Şöyle der Barthes:

Hazzın metni: Mutlu eden, memnun kılan ve esenlik veren; kültürden doğup onunla bağı koparmadan işleyen bir metin *huzurlu* bir okuma süreci sunar. Doyumun metni: Kaybetme duygusu vererek (muhtemelen belirli bir can sıkıntısı seviyesine kadar) huzursuz eden, okurunun tarihsel, kültürel ve psikolojik varsayımlarını sarsan, beğeni ve değerlerindeki kararlılığı bozan, dille ilişkisini buhrana sürükleyen bir metindir. (14)

Barthes'ın kitabı, haz hakkında iki ayrı biçimde düşünebileceğimize işaret eder. Birincisi esasen iyileştiricidir: Kültürden bağı koparmazken, aynı zamanda geleneksel ya da rahatlatıcı anlam, toplum, ideoloji gibi kavramları güçlendirir. Hazzın bir diğer anlamı “doyum” ise rahatsız edici ve tuhaftır. Hiç şüphesiz edebi ve diğer kültürel metinler her iki biçimde okunmaya karşı kırılgandırlar. Fakat Barthes asıl vurgusunu “doyum” (Fransızcadaki “jouissance”) üzerine yapar. “Doyum”, ifade edilemeyen ile alakalıdır: “Hazzı kelimelerle ifade edebilirsin ama doyumunu edemezsin” (21). Doyum, politik yapısökümcülük ile ilişkilidir: Bu nedenle “görünürde siyasal olanın siyasetle olan bağı kesme ve görünürde siyasal olmayanı da siyasete bağlama hâlidir” (44). Ya da Barthes'ın ifadesiyle, “Metin, *Political Father*'a [*Siyasetin Babası*, Aristoteles] sırtını çeviren ve baskılanamamış şahıstır (şahıs olmalıdır)” (53). Doyumun, her şeyden önemlisi, kimliğin yıkılması ile ilgisi vardır. Gülmenin önlenemez gücünde ya da orgazm anında olduğu gibi, doyumun en uç hazzında benliğin çöküşü, kimliğin bir anlık dağılması mevzubahistir. Bu nedenle özne, “sadece ve sadece ‘yaşayan bir çelişkidir’: Metin boyunca, aynı anda hem şahsiyetinin yeknesaklığından hem de çöküşü ve düşüşünden haz alan, bölünmüş bir özne” (21).

Bu bölümün sonuç kısmında, Barthes okurunun eril olduğunu varsaysa da, tasvirini yaptığı “yaşayan çelişkinin” cinsiyetinin son tahlilde karar verilemez olarak düşünülmesi gerektiğini söyleyebiliriz. “Duygunun” önemi üzerine bariz bir biçimde yoğunlaşması ve bunu “çöküş üzerindeki bir kargaşa, sınırlama” (25) olarak tanımlaması, Barthes'ın çalışmasını kısmen olağandışı ve zorlayıcı yapar. Barthes'ın bakış açısından düşünürsek, okuma hazzı “histerik olma” ihtimalini kaçınılmaz olarak içinde barındırır.

Şahsiyetin çöküşü ve Barthes'ın bahsettiği doyumun parçalayan gücü; ortada bir öznenin olup olmadığının, varsa da hangi cinsiyete ait olduğunun artık belli olmadığı bir çöküştür. Mansfield'ın hikâyesini bu bağlamda ele alabiliriz. Bu metin “kadınlar ve histeri” hakkında olduğu kadar, “histerik olma” (306) olasılığına kadınlar kadar erkeklerin de eğilimli olduğunu ileri sürer. Diğer bir deyişle doyum, kadın histerisiyle ilgili olduğu kadar erkek histerisiyle de o denli ilgilidir diyebiliriz. Mansfield'ın “(her zamanki gibi) keskin bir sıkıntı içindeki” şair Eddie Warren için yaptığı nitelemede bu özellikle daha belirgindir ve nitelemenin ilk sözlerinin yakıcılığı italik kelimelerle katlanırken; Youngların evine doğru çıktığı yolculuğu histerik bir dille sunar:

“Taksi sürücüsü adamla tüyler ürpertici bir deneyim yaşadım; *felaket* uğursuzdu. Onu bir türlü *durduramadım*. Ben cama ne kadar çok vurup bağırıdıysam, o da o kadar *hızlandı*. Ve ay ışığı içinde o tuhaf adam, *yamyassı* kafasıyla, *uf-facık* direksiyona yapışmış...” (309)

[Çeviri: Oya Dalgıç]

Bu üslup, Bertha'nın bazen “ortada savaş falan bulunmayan yerlerde son hızla savaşa atılan” (310), diğer zamanlarda ise “son derece [histeri içinde mesela] soğukkanlı, dinginlik içinde” (310, 315) olan kocası Harry'yi nitelendirirken de aşîkârdır. Fakat “Katıksız Mutluluk” çok daha büyük ölçüde, Barthes'ın uyandırdığı “yaşayan bir çelişki” durumu hakkındaki bir hikâyedir. Doyum denen o muazzam hazzın, cinsiyet kimliğimiz dahil benliğimizin mahvolması demek olduğunu ileri sürer.

Hikâye, kocası Harry'yi yakalayan Bertha'nın, Pearl Fulton'ın kendisine mırıldandığı son sözleri (“O güzelim armut ağacınız!”) anımsaması ile sona erer:

Ve sonra gitti, peşinde Eddie'yle, tıpkı tekir kediye izleyen kara kedi gibi. “Dükkanı kapatacağım” dedi Harry, gösterişli bir serinkanlılıkla ve aklı başındalılıkla.

“Senin şu sevimli armut ağacı –armut ağacı– armut ağacı!”

Bertha düpedüz koştu camlı kapılara doğru.

“Ah, ne olacak şimdi?” diye haykırdı.

Oysa armut ağacı hâlâ her zamanki kadar sevimliydi, çiçeklerle bezenmişti, kıpırtısızdı. (315)

[Çeviri: Oya Dalgıç]

“Katıksız Mutluluk” bu “kıpırtısızlık” ile sonlanır. Katıksız mutluluk konusunu muallakta; tanımlanamaz ve dayanılmaz hâlde bırakır. Barthes, “Hazzın erteleme gücü asla abartılamaz” (Barthes 1990a, 65) der. Haz da “edebiyat” gibi dirençli ve gizemlidir. Edebiyatın verdiği keyfin belki de “doğaya ayna tuttuğu”, “yaşamın” bir yansımasını sunduğu gerçeğiyle daha az; “yaşayan bir çelişki” tecrübesiyle, benlik duygumuzu geciktiren ya da bir an için parçalayan gerçek ile daha fazla ilgisi bulunur. Mansfield hikâyesini tamamen erdirirken, Stephen Melville’in “hiçbir şey gerçeğin berisinde ya da sonrasında aşikâr değildir” (Melville 1986, xxvi) deyişi gibi, hiçbir şeyin aşikâr olmadığını öne sürerek huzur bozar.

İlave Okuma

Michel Foucault’nun *The Use of Pleasure (The History of Sexuality, vol. 2, 1985)* kitabı, konunun çağdaş klasik bir özetini sunar. Genel olarak haz ve okuma hakkında kaynağa ulaşmak isterseniz, Roland Barthes’ın *The Pleasure of the Text* (1990a) adlı çalışmasına bakabilirsiniz. Okuma ve baştan çıkarma ilişkisini Ross Chambers’ın büyüleyici ve kolaylıkla ulaşılabilir eseri *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*’da (1984) irdeleyebilirsiniz. Jean Baudrillard imzalı *Seduction* (1990), önemli fakat zor bir çalışmadır. Modern edebiyatta şu anın gücü hakkında okuma yapmak isterseniz, Morris Beja’nın sarıh ve okumaya değer *Epiphany in the Modern Novel* (1971) kitabı güzel bir başlangıç noktası olabilir. Carolyn J. Dean’ın *The Self and Its Pleasures* (1992) eseri, haz ve benlik üzerine yapılmış ileri bir çalışmadır. Edebiyat ve histeri cinsiyetçiliği üzerine bir kaynak arıyorsanız, Elaine Showalter’ın “On Hysterical Narrative” (1993) adlı kıymetli deneme yazısına bakabilirsiniz. Stephen Regan (der.) *The Politics of Pleasure*’da (1992) kültürel çalışmalar bağlamında haz hakkında yazılmış denemelerin yararlı bir derlemesini sunar. Emredilen, dayatılan ya da “üst-bencil” bir şey olarak zevk başta olmak üzere, zevk siyaseti hakkında Slavoj Žižek’in *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor* (1991) çalışmasını incelemenizi öneririz.

33
Savaş

Büyük ihtimalle pek de hoşlanmayacağınız bir şiiri paylaşıyoruz:

I

Yarım fersah ilerde, yarım fersah ilerde,
Yarım fersah ilerde,
Hepsi Ölüm vadisinde
At koşturdu altı yüz.
“Hafif Tugay İleri!”
Dendi: “Toplara Saldırın!”
Ölüm vadisine
Koşturdu altı yüz.

II

“İleri, Hafif Tugay!”
Korkan bir tek kişi mi var?

Yok, bilse bile Ask r
Hatasını birinin:
Onlara düşmez cevap vermek,
Onlara düşmez sormak neden,
Onlara düşer bir tek Şey yapmak ve ölmek:
Ölüm vadisine
Koşturdu altı yüz.

III

Sağında top,
Solunda top
 n nde top
G rledi yayl m ateş;
Fırtına gibi yağdı g lle ve mermi,
Koşturdu atını güzel ve yürekli,
 çine ölüm çenesinin
Ağzına cehennemin
Koşturdu altı yüz.

IV

Parladı süvari kılıcı  ıplak,
Parladı dönerken havada,
Kılıçtan geçirirken topçuları orada,
Saldırırken koskoca bir orduya, o sırada
Bütün dünya merakla bakıyordu:
Daldılar batarya-dumanlarının içersine
Kırdılar doğruca hattın dibine;
Kazak ve Rus
P sk rd ler kılıç saldırısından geriye
Darmadağın olup ayrıldılar ikiye
Sonra atlarını sürdüler geriye, fakat
Altı yüz değil.

V

Sağında top
Solunda top
Ardında top
G rledi yayl m ateş
Fırtına gibi yağdı g lle ve mermi,
Yere düşerken at ve kahraman
O kadar güzel dövüşen
 enesinden geçip  l m n
Geri geldi cehennemin ağzından

Hepsi onlardan geri kalan
Gerisi altı yüzün.

VI

Bütün dünya merak etti
Onların şanı ne zaman sönebilir?
Ne kadar çılgınca saldırdılar!
Şeref ver yaptıkları saldırıya,
Şeref ver hafif Tugaya,
Soylu altı yüz.
[Çeviri: Vehbi Taşar]

Şiir, Kırım Savaşı (1854-6) sırasında yaşanan bir hadiseyi anlatır: Bir subayın verdiği “hatalı emir” üzerine 673 hafif silahlı İngiliz piyade eri, Rus topçu birliğine saldırır ve bu saldırının neticesinde yaklaşık 400 İngiliz er hayatını kaybeder. “The Charge of the Light Brigade” [“Hafif Süvari Tugayının Saldırısı”] adlı şiiri Kraliyet şairi Lord Alfred Tennyson, 2 Aralık 1854 tarihinde *The Times* gazetesinde bu elim hadisenin haberini okuduktan sonra, kendi deyişiyle “birkaç dakika içinde” yazmıştır. Antolojilerde her zaman yer alan bu meşhur şiiri büyük olasılıkla biliyor veya duymuşsunuzdur. Yirminci yüzyılın başlarında bir İngiliz okuluna gitmiş olsaydınız, okulda size bu şiir ezberletilip okutulurdu. Fakat şiirle ilgili (büyük ihtimalle) beğenmediğiniz, hatta onaylamadığınız ne olabilir? Göze ilk çarpan iki konu var. Öncelikli olarak, şiirde askeri tekrarlar ve ritimler vardır. Bu tekrar ve ritimler, şiirin karmaşık derecede farklı biçimine rağmen onu yavan veya basit gösterir. Şiirin resmi ve kamusal niteliği de zamanın gerisinde kalmış görünür; tam da on dokuzuncu yüzyıl kraliyet şairinden bekleyebileceğiniz gibi. İkinci konu ise şiirin temelini oluşturan düşüncede yatmaktadır: Şiir; harp, kahramanlık ve belki de tüm bunların ötesinde kişinin görevine olan sorgusuz sualsiz bağlılığını alenen över. Tennyson’ın şiiri harpte, hatta –yahut– özellikle beyhude, hatalı, intihar gibi bir savaş manevrasında çarpışan ve ölen yurttaşların eylemlerini yüceltir. Hatayı yapanın kim olduğunu bulmak veya birisini mesul tutmak şiirin öncelikli meramı değildir. Tennyson bunun yerine, emirleri yerine getirenlerin askeri erdemlerini metheder yalnızca. Bu sebeplerle şiir, okuyanların gözünde (bir eleştirmenin belirttiği gibi) “biraz komik, yer yer de rezildir” (McGann 1985, 190-1).

Wilfred Owen'ın kaleme aldığı "Futility" adlı şiiri muhtemelen daha çok beğeneceksiniz:

Taşıyın onu sıcak ellerine güneşin—
Bir vakitler uyandırırdı nazik merhametiyle,
Evindeyken, ekilmemiş tarlalarından bahsederken
Her zaman uyandırdı onu, Fransa'da bile,
Ta ki bu sabaha değin, bu beyaz kara.
Onu uyandıracak tek bir şey bile olsa,
Bunu müşfik güneş bilir yalnızca.

Tohumları nasıl uyandırdığını düşün—
Uyandırdığını cansız toprağı hayata.
Ne kıymetler uğruna yaratılmış bu can
Dolu, sıcacık bedeni mi uyandırmak zor ola?
Toprağın can bulması bunun uğruna mıydı?
—Ah! Güneşin beyhude miydi toprağı
Derin uykusundan uyandırmak için tüm çabası?

~
*Move him into the sun—
Gently its touch awoke him once,
At home, whispering of fields half-sown.
Always it woke him, even in France,
Until this morning and this snow.
If anything might rouse him now
The kind old sun will know.
Think how it wakes the seeds—
Woke once the clays of a cold star.
Are limbs, so dear achieved, are sides
Full-nerved, still warm, too hard to stir?
Was it for this the clay grew tall?
—O what made fatuous sunbeams toil
To break earth's sleep at all?*

Bu Birinci Dünya Savaşı şiiri, Mayıs 1918'de yazılmış ve şairin ölümünden sonra, 1920 yılında yayımlanmıştır. Şiirin okuduğunuz her mısrasıyla birlikte, birinci mısradaki "o"nun aslında ölmüş bir asker olduğu yavaş yavaş anlaşılır. Tennyson'ın şiiri gibi Owen'ın şiiri de epey bilinmekte ve beyhude bir ölüme odaklanmaktadır. Tennyson'ın şiiri gibi Owen'ın şiiri de anma ve yas şiiridir. Fakat "Futility" [*beyhudelik*] diğer yönlerden gayet farklıdır. Şiir bireyin üzüntüsünü ifade eden, samimiyetle kişisel, hatta özel bir lirik

şeklindedir (gazete okurundan ziyade bir asker olduğunu şiirin samimiyeti ve açıklığından tahmin edebileceğimiz gibi). Bu lirik şekil, Tennyson'ın bir nevi muzaffer matemi ve gururu daha mesafeli, resmi ve genel bir tarzda ifade etmesinin tam tersidir. Şiirlerinin bir seçkisine yazdığı meşhur Önsöz'de Owen, “şiir, savaşın merhametinde saklıdır” der (Owen 1985, 192). Owen'ın şiiri de kendi üslubunda, Tennyson'ın şoven baladı gibi bir propaganda parçasıdır. Bu kez savaş karşıtı bir propaganda olmasına rağmen, nostaljik “ev” çağrışımı nedeniyle bazı eleştirmenler tarafından bir nevi İngiliz yanlısı propaganda olarak okunmaktadır (bkz. Pittock 2001). “Futility” şiiri kendi mahremiyeti aracılığıyla ve yapmıyormuş gibi görünerek genel bir propaganda yapar. Şiirin adının neden “Futility” olduğu ancak şiirin sonuna geldiğimizde belli olur. Şiir tekil askere olan ağıttan, insan yaşamının beyhudeliği meselesine doğru yol alarak savaşın beyhudeliği üzerine neredeyse soyut bir tefekkür içerir. Garip bir biçimde yumuşatılmış emir kiplerinden (“taşıyın onu”, “düşün”) cevabı açık olan sorulara yönelir. Konuşan kişinin zihnindeki düşüncelerin bu hareketinin ötesinde başka bir anlatı yoktur ve Birinci Dünya Savaşı'nda ölen birçok kişiyi, en azından birçok İngiliz'i temsil eden (bir çeşit kapsamlama) ölü asker hakkında neredeyse hiçbir bilgiye sahip olamayız. Şiirin yapısı militarizm iddialarını ya da savaşın kutsanmasını reddeder: Zarif biçimde çeşitlenen uyak ve yarım uyaklar (“güneşin”, “merhametiyle”, “bahsederken”, “bile”, “kara”, “olsa”, “yalnızca”) ve usulca ilerleyen ahengi (“Tohumları nasıl uyandırdığını düşün—/ Uyandırdığını cansız toprağı hayata”) militarizmin sert tekdüzeliğini inkâr eder. İngiliz tarlalarına duyulan özlem, milliyetçiliği bile bastırmıştır. Şiir deyim yerindeyse milliyetçiliğe adım uydurmaz.

Owen'ın şiirini Tennyson'ın şiirinden daha fazla beğeneceğinizi (yanılıyor da olabiliriz tabii ki özellikle de askeriye kariyer seçeneği olarak görüyorsanız) düşünüyoruz. Bir başka deyişle, Owen'ın savaş ve militarizme olan ölçülü eleştirisini daha fazla onayladığınızı tahmin ediyoruz. İnsanın kendisini şiirin bireyselleştirilmiş melankolik sesinin sakin, düşünceli, lirik duruşuyla ve anti-militarist ahengiyle özdeşleştirmesi daha kolay olacaktır. Böylesi bir tercih edebiyat ve kültür zevklerinde son 150 yılda, bilhassa iki dünya savaşı, Amerika'nın Vietnam'da yaşadığı ulusal travma ve çoğu kişinin felaket olarak gördüğü ABD ile İngiltere'nin Afga-

nistan ve Irak'ı işgalinin ardından gerçekleşen genel değişimle uyumlu olacaktır. On dokuzuncu yüzyıldaki askeri kahramanlığın ulusal ve milliyetçi biçimde kutsanışı; bireysel kederin önemini ve savaşın, tüm savaşların anlamsızlığına olan direnişi daha modern bir şekilde takdir etmenin önünü açmıştır.

Fakat işler her zaman bu şekilde değildi. Edebiyat savaşla, savaş öfkesiyle başlar. *Menis*: gazap, hiddet, öfke. Batı edebiyat geleneğinin ilk büyük şiiri olan ve Homeros tarafından yazılan *İlyada*'nın (takriben M.Ö. 700) ilk cümlesi konuyu açıklamaktadır: Akhilleus'un öfkesi. Bir başka deyişle Batı geleneği öfke ve kanla, savaş öfkesiyle, coşkulu öfkeyle; tanrısal, ayağı tez, ölüm saçan Akhilleus'un öfkesi ile başlar:

Söyle, tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle.
Acı üstüne acıyı Akhalara o kahreden öfke getirdi,
ulu canlarını Hades'e attı nice yiğitlerin,
gövdelerini yem yaptı kurda kuşa.
Buyruğu yerine geliyordu Zeus'un,
ilk açıldığı günden beri araları
erlerin başbuğu Atreusoğluyla tanrısal Akhilleus'un.
(Homeros 1990: 1. Kitap)
[Çeviri: Azra Erhat-A. Kadir]

Böylesi bir giriş ve Homeros'un şiirinin tamamı için asıl çarpıcı olan; savaşa karşı coşkulu hevesi ve savaşın kutsanmasıyla kanlı kayıplara duyulan yüksek sesli pişmanlığın birleşmesidir. Şair, ilham perisi olan tanrıçaya "Akhilleus'un öfkesini söyle" şeklinde seslenerek, kendini savaşçı ve muharip bir havası olan şiirin çağrısında bulmaya çalışır. Homeros'un anlatısı, tıpkı okurlarında olduğu gibi, kendi savaş hikâyesi tarafından yönlendirilir ve aynı zamanda yine okurları gibi, kendi şiddetinden usanmıştır.

Robert Fagles'ın çağrışımçı çevirisindeki dil ise ilk elde dehşet verici, dehşete düşmüş bir saldırganlık içerir. Batı edebiyat geleneğinin en başlarında bile savaşın her şey olduğu ve asla bitmediği anlayışı vardır. On yedi bin satırının neredeyse yarısı muharebelerle ilgili olan *İlyada*, tümüyle savaş hâline bulanmıştır. Destanın sanatsal birer yapıt olan savaş sahneleri ile yumruk yumruğa kavganın çapraşık ve kanlı çağrışımları, *İlyada*'yı *Kwai Köprüsü* [*The Bridge On The River Kwai*], *Yıldız Savaşları* [*Star Wars*],

Kıyamet [Apocalypse Now], *Er Ryan'ı Kurtarmak [Saving Private Ryan]* ve *Dövüş Kulübü [Fight Club]* gibi filmlerin çok katlı bir birleşimi gibi gösterir. Elbette Dolby destekli sinematik deneyim yerine Homeros'un Yunan şiirinin altı ayaklı dizeleri biçiminde. İlyada'nın açılışı Akhalar'ın Troya kuşatmasının onuncu yılında başlarken, savaşın hiç bitmeyeceği hissi Agamemnon tarafından dile getirilir: "Boşu boşuna dövüşüyoruz hâlâ / bitmeyecek yakında da" (2. Kitap, dize 142-3). Gerçekten de şiirin bitiminde savaşın sonu gelmez: Zafer ve yenilgi hâlâ belli belirsizdir. İlyada'nın sonunda Troyalı Lider Hektor'un ölümüyle baş başa bırakılırız. Klasik edebiyat uzmanı Bernard Knox, "İlyada, insanın diğerlerini öldürerek kendi varoluşunu en açık biçimde meşrulaştırdığı ve organize şiddetin hüküm sürdüğü bu savaş dünyasında yaşayan, hareket eden, varlığını savaştan alan bir şiirdir" (Homeros 1990, 35) yorumunu yapmıştır. Homeros'un savaşı, sonu gelmeyen bir savaştır.

Ne tuhaftır ki yirminci yüzyılın büyük bir çoğunluğunda İlyada, kesinlikle bir savaş şiiri olarak okunmamıştır (bkz. Tatum 2003, 49-50). Sözgelimi, *Tradition and Design in the "Iliad"* (1930) isimli klasik çalışmasında şiiri inceleyen Maurice Bowra, onun "Karakteri trajik olan son derece manevi bir hikâye" (26) olduğu yorumunu yapar. Peki, bir şiir savaş hakkında olmasına rağmen nasıl olur da savaş yerine "gerçekten" başka bir konuyla ilgiliymiş gibi, sistematik olarak farklı farklı okunur? Şiirin öfke, şiddet, kan, parçalanmış bedenler gibi savaş öğelerine olan takıntılı ilgisi ve bizim daha az tartışmalı bir düşünceyle onun diğer erdemleri kutsadığını düşünme arzumuz, bu sorunun cevabı olabilir belki. Bir başka ifadeyle bu durum, şiirin kan, vahşet, öfke ve şiddetten aldığı hazla kısmen açıklanabilir. Eğer dayanabilirseniz İlyada'daki 16. Kitap'tan bazı örnekleri aşağıda okuyabilirsiniz:

Kargaşalık dağılınca her önder bir er yakaladı,
en önce sivri kargısıyla Menoitios'un oğlu,
vurdu kalçasından Areilykos'u, sırtını dönmüşken,
tunç girdi saplandı kalçaya boydan boya,
kargı kırdı kasık kemiğini,
Areilykos düştü yüzükoyun toprağın üstüne.
Savaşçı Menealos vurdu Thaos'ı çıplak göğsünden,
Kalkanının yanından vurdu, çözdü elini ayağını.

Pyleusoğlu gözetledi Amphiklos'u saldıracakken tam,
Önce davranıp bacağına üstünden vurdu onu, kasların en sık olduğu
yerden,
Kaslar yırtıldı kargının temreniyle,
Amphiklos'un karanlık kapladı gözlerini.
İdomeneus amansız tuncuyla ağzından vurdu Erymas'ı,
Kargı dümdüz geçti beyninin altından,
yardı ak kemiklerini, döküldü dişleri,
iki gözü doldu kanla,
açık ağzından, burnundan kan boşandı, sardı çevresini kapkara ölüm
bulutu.

(Homeros 1990, 16. Kitap)
[Çeviri: Azra Erhat-A. Kadir]

Bu bakımdan, Homeros'un şiiri Hollywood savaş filmlerinin arındırılmış şiddetine, hatta savaş mağlubu ülkelerin CNN veya BBC ekranından oturma odanıza ışınlanan ihtiyaten düzenlenmiş görüntülerine değil; Goya'nın İspanya Bağımsızlık Savaşı'na dair şoke edici gravürlerinin yer aldığı *Disasters of War*'a [*Savaşın Felaketleri*, 1810-14] eşdeğerdir: Paramparça edilmiş, lime lime doğranmış, dilimlenmiş, kafası kopmuş, organları ayrılmış, karnı deşilmiş bedenler. Goya'nın resimleri gibi Homeros'un kelimeleri de insanlığın lime lime doğranmış ve delik deşik edilmiş *bedenler* olarak vahşice nesneleştirilen *insan* sıfatıyla resmedilme çilesini tarihin sayfalarına nakşederken; kendi gerçekliğinde grotesk, cesaretinde ise ürkütücü ve hatta şevklidir.

O hâlde, savaş şiirinin bize sunduğu nedir? Homeros, Tennyson ve Owen neyi anıyorlar? Neye tanıklık ediyor veya tanık oluyorlar? Şiirin tanık olması, anma ve tanıklık meseleleri, ayrıca travma ve travma teorisiyle ilişkili meseleler, savaşın kültürel temsilleri ve daha da önemlisi Yahudi Soykırımı çalışmaları konusunda gerçekleştirilen edebiyat çalışmalarının yaklaşık son on senede önemli bir boyutu hâline gelmiştir. Shoshana Felman, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) adlı kitabında, “Yazma eylemi; *tanık olma* eylemiyle nasıl birleşmiştir?” diye sorar. Ardından, “Edebi metni *okuma* eylemi, *korkuyla yüzleşme* eylemiyle doğası gereği ilişkili midir?” şeklinde sorgular (2). Claude Lanzmann'ın Yahudi Soykırımı tanıklarının –bilhassa kurbanlarının– ilk ağızdan ifadelerine yer veren *Shoah* (1985) adlı filmi hakkında yazan Felman, yaşadığımız asrı “tanık olmanın”

kendisinin bile “büyük sarsıntı yaşadığı” bir “tanıklık çağı” olarak tanımlar. Felman’a göre Lanzmann’ın filmi, tanık olmayı “kelimenin tüm anlamlarıyla *eleştirel* bir eylem” hâline getiren “tarihi bir tanıklık krizini” sunar (Felman 1992, 206). Bu “kriz”, ona göre, Yahudi Soykırımı gibi hayal bile edilemeyecek korkunçlukta bir olaya tanık olmanın; tanıklık eylemini de dayanılmayacak bir baskıya soktuğu anlamını taşır. Susan Gubar ise yakın bir tarihte kaleme aldığı *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew* (2003) isimli kitabının alt başlığında, tanık olmanın zorluğundan bahseder: Mevzu Soykırım olduğunda karşımıza çıkan tanık olma sorunu; tanık olanlar kurban –veya Soykırımı yapan zalimler– olarak bu soykırımın doğrudan öznesi olan kişiler bile olsa, tanık olunan hadisenin tamamen veyahut hakkıyla “bilinmesinin” güç olmasıyla ilgilidir.

Fakat tanık olma krizi Jacques Derrida’ya göre, tanıklık etmenin “kurgu, yalancı şahitlik ve yalan *ihtimali* ile her zaman çok yakın olduğu” fikrini de barındırır (Derrida 2000, 27). Derrida’nın açıklık getirdiği üzere bu, elbette tüm tanıklıkların kurgu, yalancı şahitlik, yalan olduğunu söylemek ve hakikat ile yalan, hakikat ile kurgu arasındaki can alıcı ayrımı ortadan kaldırmak değil; bunların içinden çıkılmaz biçimde birbirine bağlı olduğunu ileri sürmek demektir. Bu durum, deneyimlerinden anlam çıkarıp anlatı oluşturmaya ve deneyimlerini bir araya getirip mantıklı şekiller yaratmaya çabalayan kurbanlar ve Primo Levi gibi tanıkların yazılarında ve Yahudi Soykırımı üzerine metinlerde özellikle belirgindir. Levi’nin Amerika’da “Survival in Auschwitz” adıyla yayımlanan *If This Is a Man* [*Bunlar da mı İnsan*, 1958] isimli kitabı, kendi deyimiyle *anus mundi*, yani Alman evreninin nihai boşaltma alanı olan Auschwitz’te geçirdiği zamanın olağandışı bir anlatısıdır (Levi 1989, 65). Levi kitabının “parçalı karakterini” açıklarken, hikâyesini anlatma ihtiyacının o dönemde “diğer temel ihtiyaçlarla (...) yarışır düzeyde acil ve şiddetli bir dürtü” olduğunu söyler. Bu parçaları kitaba dönüştürmek ise ancak daha sonra gerçekleşir. Kitap dünyanın lağım deliğinde yaşananların bütünlüğünü yalnızca geriye dönük olarak sağlayabilir (Levi 1987, 15-16). Levi daha sonra yazdığı *The Drowned and the Saved* [*Boğulanlar ve Kurtulanlar*, 1986] adlı Yahudi Soykırımı anılarında, Auschwitz’in tüm dehşetine tanık olan kişiler bu lağımda battığı, “boğulduğu” ve

öldürüldüğü için bu kişilerin asla amâ asla tanıklık edemeyeceklerini ileri sürer. Paul Celan belki de bu konuyla ilgili en kısa fakat bitmez bir kıskırtıcılığa sahip yorumu yapmıştır: “Hiç kimse / tanık olanlar için / tanıklık etmez” (Celan 1971, 241). Tanık olanlar her zaman bir anlamda mahrum edilmiştir. Tanıklık etmenin ıssızlığında tekinsiz ve uğursuz bir şeyler saklıdır.

Derrida tanıklık etme düşüncemize bir başka algı daha ekler fakat bu algı bilhassa *Shoah*’ın yıkım veya yakma, İkinci Dünya Savaşı zamanındaki Yahudi Soykırımı konularının temelini oluşturan ancak aynı zamanda bizi savaş edebiyatı ve Tennyson, Owen ve Homeros’un şiirlerine geri götüren bir algıdır. Derrida tanıklığın “evrenselleştirilebilen bir tekillik” içerdiğini iddia eder (Derrida 2000, 94). Tanıklık etmek her şeyden önce tekil ve eşsiz olmalıdır:

Bu eşsiz şeyi görmüş olan bir tek benim [der tanık], onu işitmiş yahut bunun veya onun karşısına çıkarılmış olan bir tek benim, kesin ve bölünmez bir anda; sizler bana inanmalısınız çünkü bana inanmanız gerekiyor –tanıklık için gerekli inanç ve kanıt arasındaki fark işte bu– sizler bana inanmalısınız çünkü ben yeri doldurulamazım. (40)

Fakat aynı zamanda, tanıklığın ve tanığın bu tek ve yeri doldurulamaz olma hâli, “örnek niteliğinde” olmalıdır, bir örnek teşkil etmelidir. Tanık dolaylı olarak şunu açıklar:

Doğruyu söylediğime yemin ederim ki gören ve duyan bir tek benim, şahitlik edebilecek tek kişi benim ve *benim yerimde* olan her kimse, o anda, aynı şeyi görür, işitir veya dokunur, benim tanıklığımın evrensel hakikatini tekrarlar. “Şimdiki anı” bir “örnek” yapan ise onun tekil; tekil ve evrensel; tekil ve evrenselleştirilebilir olmasıdır. Tekil olan evrenselleştirilebilir olmalıdır; bu tanıklığın şartıdır. (41; tercüme tadil edilmiştir)

Paylaştığımız üç savaş şiirimize dönüp her birinin kendi usulünce tanıklık ve örnek olma sorunlarını nasıl ele aldığına da kısaca bakalım. Homeros’un vahşi darbe ve korkunç ölümleri anlatmadaki gücü bu saldırıların özgünlüğünden, her bir kılıç darbesinin ve her bir hançer darbesinin benzersizliğinden doğar. Buradaki güç, aynı zamanda bu hareket ve sahnelerin örnek nitelikte olmasından kaynaklanmaktadır; başka bir deyişle tek bir bıçak veya kılıç darbesi binlercesinin yerini almak zorundadır (tıpkı

Hollywood filmlerinde olduğu gibi, farklı olarak, mali nedenlerden dolayı bir avuç asker binlercesinin yerini almalıdır). Okur olarak bizim üstümüzdeki duygusal ve içgüdüsel etkisi hiç şüphesiz beden üzerinde böylesi bir şiddeti uygulamak veya uygulanmasını hayal etmemizi sağlamaktır. Tüm bu olayların efsane âleminde geçtiği, Homeros'un (her kim ya da kimlerse) tanık değil, bu efsanenin bir parçası olduğunu bilsek bile görüntülerin korkunç belirginliği ve sansürlenmemiş şiddeti tam da bu gerçeklik duygusunu sağlar. Bu sahnelerin olağanüstü olmasının bir nedeni de belki de onların karar verilemez efsanevi konumları hakkında kararsız kalmamızdır (Paul Veyne gibi eleştirmenler, Antik Yunan kültüründe efsanelere hem inanılıp hem inanılmadığını, hem gerçek hem de gerçekdışı görüldüklerini belirtmiştir [bkz. Veyne 1988]). Buna karşın, dilinin samimiyeti ve dokunaklı şiirselliği sayesinde Owen, tek bir askerin ölümünün binlercesinin ölümünü simgelediğini ve şiirde konuşan kişinin bu ölüme bizzat tanık olmasının savaşın beyhudeliğini sonuna kadar savunduğunu sezdirir. Şiirin adını aldığı “Futility” [beyhudelik] kelimesi, sadece bu ölüme değil savaş kaynaklı tüm ölümleri tanımlar. Fakat bu şiirde, konuşan kişi bu münferit ölüme şahit olmasından kaynaklı bir “güvenirlik etkisi” (böyle diyebiliriz) sayesinde savaş hakkında ahkâm kesebilmektedir. Son olarak Tennyson ise, beceriksiz subaylara rağmen savaşan askerlerin kahramanlığına bir gazete okuru olarak tanık olduğunda, savaş ya da en azından kahramanlık hakkında karşıt bir görüşü paylaşır. Tennyson'ın tanıklığı benzersiz ve bizzat olmadığından, günümüz “tanıklık çağında” yaşıyanların nazarında onun şiiri düzmece, sahte, göstermelik ve kaba olabilir.

Tennyson, Owen ve Homeros'un şiirlerinin farklı vasiyet kabili yapıları bir başka soruyu beraberinde getirmektedir: Ölüm, kurban verme, vahşet sahnelerinden aldığımız “estetik” haz sorusu. Bu tür sahneleri okumaktan ve hayal etmekten neden keyif alıyoruz? Bu sahneler tiksindirici olsa bile neden bizde merak uyandırıyor? Bunun gibi çelişkili sorular için psikanalizden destek almak özellikle yardımcı olabilir. Örneğin Freud'un “Psychopathic Characters on the Stage” [“Sahnedeki Psikopat Karakterler”, 1904] adlı makalesi, dram ve çekişmeye (veya çatışmaya), okurun veya konuşan kişinin “bedel” formundaki çilesine ilişkin zengin bir inceleme sunmaktadır (Freud 1985h, 123). Aslında savaş Sigmund

Freud'un çalışmalarına musallat olmuştur. "Thoughts for the Times on War and Death" ["Savaş ve Ölüm Zamanları Üzerine Düşünceler", 1915], "On Transience" ["Geçicilik Üzerine", 1916], "Mourning and Melancholia" ["Yas ve Melankoli", 1917] ve "Why War?" ["Niçin Savaş?", 1933] gibi özellikle savaşın anlamı ve psikolojik etkileri üzerine yoğunlaşan çalışmaları mevcuttur. Fakat aslında onun düşüncelerinin her yerinde savaş vardır. Freud, büyük bir savaş ve daha genel olarak çekişme kuramcısıdır. Bu bağlamdaki en dikkate değer ve etkileyici makalelerinden biri olarak "Civilization and Its Discontents" ["Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları", 1930] sayılabilir. Bu kitapta Freud, savaş imgelerinden aldığımız zevki –ve Seamus Heaney'nin "Punishment" (1975) şiirinde geçen ifadeyi kullanmak gerekirse, bu imgelere karşı duyduğumuz "medeni öfkeyi"– ikna edici bir şekilde açıklar. Freud, saldırganlığın çok derinlere ulaşmasına rağmen "medeniyet" hissimizle; kendimizi medeni, kültürlü, mantıklı ve akılcı varlıklar olarak görme hissimizle çatıştığını ifade eder. "Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları" eserinde, insanların "haz ilkesi" ile çalıştığını ancak "mutlu olma amacının (...) gerçekleştirilemediğini" ve aslında "medeniyet dediğimiz şeyin sefaletimizin büyük ölçüde sorumlusu olduğunu" ileri sürer (Freud 1985e, 271, 274). Ona göre ilkel içgüdülerimiz –özellikle saldırganlığımız– ile medeniyet arzumuz veya ihtiyacımız (burada sevgi, dostluk, toplum ve güvenlik ihtiyacı "içgüdü" adını verdiği "Eros"u kasteder) arasında esaslı bir çatışma veya çelişki bulunmaktadır. İnsanların "sevilmek isteyen nazik yaratıklar olmadığını" söyleyen Freud için insanlar, "tam tersine, doğuştan gelen içgüdüleri güçlü biçimde saldırganlıktan payını almış varlıklardır" (302). Freud, "Saldırganlığa yatkınlığın verdiği tatminden vazgeçmek insanlar için kolay değildir" ve "bu tatmin olmadan rahat hissetmezler" der (304-5). Mutsuzluğumuzun nedeni olarak da "medeniyetin, doğuştan gelen saldırgan içgüdümüzü, kişinin başkalarına ve başkalarının kişiye karşı beslediği düşmanlığı" bırakmamızı istemesini gösterir (313) ve "Medeniyet yolundaki ilerlememizin bedeli, suçluluk duygusunun artarak mutluluğu yok etmesidir" açıklamasını yapar (327). Sözde "medeni" toplumda, içgüdüsel saldırganlık içe yönlendirilir ve "suçluluk duygusu" olarak hissettiğimiz "vicdanın" bir çeşit ruhani şiddeti hâline gelir. Freud'un insanlığın saldırganlığı ve sosyal ya da "me-

deni” olanla çatışması hakkındaki analizi, bizim savaş edebiyatını ve onu okurken yaşadığımız ikirciklilik duygusunu anlamamıza yardımcı olabilir.

Freud’un çalışmaları, edebiyat ve savaş hakkında daha farklı –hatta belki de daha polemik dolu (“polemik”, Yunancada savaş anlamına gelen *polemos* kelimesinden gelir)– bir açıdan düşünmemize yardımcı olur. Bahse konu çalışmalar, özellikle savaş edebiyatı hakkındaki ziyadesiyle naif, duygusal veya tarihsel olmayan kavramlara karşı çıkar. Her şeyden önce savaşın barışın karşıtı ve barışın toplumun doğal ya da normal koşulu olduğu varsayımını sorgulamamıza imkân verir. Leo Tolstoy’un “*War and Peace*” [*Savaş ve Barış*] kitabının başlığı ise rahatlıkla tezat ve karşıtlık olarak okunabilir. Ayrıca ve belki daha verimli bir şekilde bunu bir birleşme ve birleşim olarak yorumlamak mümkündür. Dolayısıyla, savaş edebiyatı olmayan hiçbir edebiyatın bulunmadığı fikrini araştırmaya başlayabiliriz. Hatırlayın, İlyada’daki savaş asla bitmez. “Savaş sonrası” Avrupası’nda ve ötesinde savaş asla bitmedi: Kolonyal, neo-kolonyal ve post-kolonyal bölgelerde; “soğuk savaş” sırasında (çoğunlukla gelişen ülkelerde “gerçek” savaş bir diğeriyle yer değiştirir); Avrupa ve dünya genelinde yaşanan kabile çatışmalarında, iç savaş ve etnik temelli cinayetlerde ve yeni savaş dinimiz olan sözde “teröre karşı savaş” olarak. İkincisi, Freud’un çalışmaları bizi, savaş edebiyatının “kuşkusuz” hatta normal olarak savaş karşıtı, barışçıl veya gayri muharip olduğu varsayımını sorgulamamız için cesaretlendirmektedir. Aslında tam tersi gerçektir: Batı edebiyatının tarihi harp ve saldırganlık, çekişme (*agon*) ve *polemik* (*polemos*) tarihidir. Örnekleri arasında Homeros’un İlyada, Vergilius’un *Aeneid*, Chaucer’in *Troilus and Criseyde*, Milton’ın *Paradise Lost* [*Kayıp Cennet*] eserlerinin bulunduğu ve en yüceltilmiş janr olan epik gelenek; harp kahramanlarını ve kudretlinin zaferini övmektedir. Savaşın izleri yakın zamanda yazılan ve savaş hakkında olmayan epik eserlerde bile gözlenmektedir. Mesela William Wordsworth’ün *Prelude* [*Prelüd*] eserini (Fransız Devrimi’nin miladını anlatmasıyla), Keats’in *Hyperion* şiirini (tanrıların savaşını anlatan bir şiir), Byron’un *Don Juan* şiir kitabını (Napolyon Savaşlarına duyduğu büyük ilgisiyle), Walt Whitman’ın *Leaves of Grass* [*Çimen Yaprakları*] adlı şiir kitabını (Whitman’ın kendisine göre Amerikan İç Savaşı’nın “çevresinde

gelişir”), Ezra Pound’un *The Cantos* [Kantolar] kitabı (dünya savaşlarının her ikisini de kapsar) veya David Jones’un *In Parenthesis* şiir kitabını (şairin Birinci Dünya Savaşı sırasında asker olarak deneyimini anlatmaktadır) örnek olarak sayabiliriz.

Doris Lessing, “çok fazla insanın savaştan –sadece savaş fikrinden değil kavganın kendisinden de– zevk aldığı” gerçeğini “ve bunun ‘savaşta korkunç tecrübeler edinmiş ve hayatları mahvolmuş insanlar için bile’ geçerli olduğunu kabul etmeden savaş veya barış konusunu tartışmanın duygusal olacağı” yorumunda bulunur (akt. Tatum 2003, 116). Yirminci yüzyılın başlarında, yüzyılın ilk “büyük” savaşının başlangıcında yaşanan tam da buydu: Bertrand Russell, 1914 yılında “kıyım beklentisi, toplumun yaklaşık yüzde doksani için eğlencelidir” derken, barış yanlısı korkusunu dillendirir (Russell 1968, 2:17). Belki de bu yüzden edebiyat savaşa yalnızca *karşı*, şiir de sadece “merhamette” değildir. Bu gerçeği anlamak edebiyatla ilgili tuhaf yuvarlak konuşmaları ve ikiye bölünmüşlüğü anlamamıza, edebiyat ile savaş arasındaki derin, sorunlu ve aralıksız birlikteliğe değer biçmemize daha iyi yardımcı olabilir.

İlave Okuma

Edebiyat ve Yahudi Soykırımı üzerine son zamanlarda yazılmış etkileyici çalışmalar için Geoffrey Hartman’ın *Scars of the Spirit* (2002), Daniel Schwartz’ın *Imagining the Holocaust* (1999), Susan Gubar’ın *Poetry After Auschwitz* (2003) ve Robert Eaglestone’un *The Holocaust and the Postmodern* (2004) adlı eserlerine bakabilirsiniz. Psikanaliz, edebiyat ve tarihle ilişkili yazım ve travma hakkında yazıları Cathy Caruth’un *Unclaimed Experience* (1996); çağdaş edebiyat ve kültürde travmanın önemini aktaran ilgi çekici bilgileri Roger Luckhurst’ün *The Trauma Question* (2008), Batı kültürü tarihinde savaş terimi ve kavramının daha genel ve faydalı bir araştırmasını Ruth Leys’in *Trauma: A Genealogy* adlı kitaplarında bulabilirsiniz. AİDS yazımı, otobiyografi, savaş hakkında yazım ve genel olarak travmaya verilen tepkiler üzerine büyüleyici fakat bir o kadar da zorlayıcı fikirler, Ross Chambers’ın *Untimely Meditations* (2004) kitabında sizi bekliyor. Saldırganlık ve savaş sorusuna psikanalitik bir açıdan yaklaşmak isterseniz, Jacqueline Rose’un *Why War?* (1993) başlıklı makalesine bakabilirsiniz. James Tatum’un savaş kültürü üzerine gerçekleştirdiği mükemmel çalış-

ması *The Mourner's Song* (2003), özellikle Homeros ve Vietnam savaşına odaklanırken bu bölümde değinilen birçok noktaya da parmak basar; James Winn'in kendi deyimiyle "savaşın korkunç güzelliği" hakkında yazdığı *The Poetics of War* (2008) ise okunmaya değer bir kitaptır. Edebiyat ve Birinci Dünya Savaşı özelinde ilginç ve değerli çok sayıda çalışma bulunmaktadır: Örneğin, Paul Fussell'in *The Great War and Modern Memory* (1975), Samuel Hynes'in *A War Imagined: The First World War and English Culture* (1990), Allyson Booth'un *Postcards from the Trenches* (1996), Vincent Sherry'nin derlediği *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* (2005) ve daha genel bir çalışma olarak Tim Kendall'ın derlediği *The Oxford Companion to British and Irish War Poetry* (2007) başlıklı çalışmaları inceleyebilirsiniz.

Fin. Britanyalı komedyenler French ve Saunders, uçurumun tepesindeki bir evde çektikleri Ingmar Bergman filmleri parodisinde yabancılaşma, ölüm ve lanetlenme hakkında birbirlerine yakınıp dururlar. Doğal olarak siyah-beyaz çekilen bu skeç, iki kadının kasvetli ve gri deniz manzarasına bakarken dalgalar arasında “FIN” harflerini gördükleri anda sona erer. Biri diğerine dönerek “Ne demek bu?” der. Hemen hemen tüm nüktelerde olduğu gibi belki de bu sahnenin bizi eğlendirme özelliği aslında farkına varmanın gücüne dayanır: “Fin” kelimesi, fino köpeği ya da “Finlandiya”nın kısaltması değil; “Son” anlamını taşıyan ve ilk anda anlaşılan, Fransızcadan gayet gösterişli şekilde alınmış bir kelimedir. “Son”un ne anlama geldiğini hepimiz biliyoruz. Anlamı gayet açık. Yoksa değil mi? Nedir bu son?

“Little Gidding”de [“Küçük Gidding”, 1942] T.S. Eliot, “Sonlandırmak aslında başlangıç yapmaktır. / Sondan başlarız” gözlemini yapar. Edebi bir metni okumamız üzerine eleştirel açıdan kafa yormak söz konusuysa, son hakkında düşünmek elbette iyi bir başlangıç noktasıdır. Kendimize pek çok soru sorabiliriz: Metin nasıl sona erer? Bu sonun ne gibi etkileri var? Metin, okurlar olarak bizi nerede bırakıyor? Daha da önemlisi, bu metnin ne *tür* bir sonu var? Anı, şaşırtıcı, kaçınılmaz, vahiyssel, çok dokunaklı mı? Peki ya neden? Tüm bunlar sonun veya sonlanmanın aslında nihai, kati, kapalı olduğunu varsayan sorulardır. Hangi açıdan bakarsak metin rahatsız edici, muğlak, ertelenmiş, yarım kalmış, tartışmalı, karar verilemez olarak görülür? Edebi bir metnin sonunun hem bariz hem çok da bariz olmaması muhtemelen kaçınılmazdır (bu, kimi zaman kapalı, kimi zaman açık bir sondur). Her hâlükârda, edebi bir metnin nasıl bittiğini ve bu bitişin yarattığı etkiyi analiz etmek, bu metnin genel gücü üzerine düşünmenin en yararlı yollarından biridir.

Şiir, oyun, kısa hikâye ya da romanlarda görülen farklı türlerde sonlanmanın tipolojisini ya da sistematik açıklamasını vermek nihayetsiz bir görevdir çünkü her son bir diğerinden farklıdır ve her biri kendi okurunu bu tekilliğe tepki vermeye davet eder. Çoğu kısa hikâyenin beklenmedik bir durumla bitmesi ya da çoğu sonenin kafiyeyle beyitle sona ermesi ayırt edici özellikleri olabilir fakat her hikâyenin ve sonenin kendine has koşullar altında ele alınması gerekir. Daha sembolik bir örnek olarak Adrienne Rich’in “A Valediction Forbidding Mourning” (1970) şiirinin son satırını inceleyebiliriz: “Bir şey yapmak çok sıradandır, bana göre.” Muğlak, ertelenmiş veya üstü kapalı olsun, her şiirin ve edebi çalışmanın mutlaka bir sonu olmalıdır fakat her birinin bu “çok sıradan şeyi” yapmasının kendisine özgü bir yolu vardır.

Ayrıca, edebi eserlerin tamamı yeniden okumaya açıktır ve sonunun nasıl tahmin edildiği ya da anlaşıldığı okurdan okura ve bir okumadan diğerine göre belli belirsiz de olsa değişir. Sonlar hakkında iki önemli noktayı, yeniden okuma fikriyle daha iyi açıklayabiliriz. İlki, bir metnin nasıl sona erdiği ve hangi neticeleri doğurduğu üzerine eleştirel biçimde kafa yorarak metnin sonunu değerlendirmek, zaten başlı başına yeniden okuma eylemidir; dolayısıyla edebi bir metnin tek bir sonu olmayacağını anlamaktır:

Son daima çokludur. Onun çok farklı şekillerde ve birden fazla okuma ışığında meydana geldiğini düşünmek her zaman mümkündür. İkincisi, bir metnin nasıl sona erdiği ve hangi tesirleri doğurduğu üzerine eleştirel biçimde kafa yormak elbette kaçınılmaz olarak geriye bakmak, tekrar düşünmek ve bu sona yol açan her şeyi aslında yeniden okumak demektir. Bu nedenle yeniden okumanın olağan dışı ve kötü olmak yerine, belki de önüne geçilemez bir eylem olduğu savunulabilir. Bu anlamda, bir metnin sonuna asla gelemeyebiliriz.

Edebi metinler, tekrar okunmayı farklı şekillerde gerektirir. Elizabeth Taylor'ın kısa hikâyesi "Mr Wharton" (1965), Nottingham yakınında bulunan evini terk edip çalışmak için Londra'ya taşınan Pat Provis ve kızının yanına gelerek banliyöde yeni bir daireye çıkmasına yardım etmekte ısrar eden annesi Hilda hakkındadır. Annesinin varlığına ziyadesiyle isteksizce katlanan Pat, onun anaç ilgisi ve yardımını da gönülsüz bir şekilde kabul eder. Sekreter olarak çalıştığı ofiste geçen bir iş gününün ardından Pat eve geldiğinde, anne-kız arasında geçen konuşmaların önemli bir konusu, patron Bay Wharton'ın nasıl iğrenç biri olduğudur. Patronu (Pat'in tabiriyle) öğle yemeğine çıktığında "yiyecekleri ve içecekleri silip süpüren, akşam eve gittiğinde karısına ne kadar da zor bir gün geçirdiğini" anlatan şu adamlardan biridir (229). Hilda Provis trenle Nottingham'a, kızı da dairesine dönerken sona erer hikâye. Ama hiç beklemediğimiz son işte o an gelir:

Sağanak yağmur altında Pat ve Bay Wharton, Yirmi Numaralı eve giderler. Bay Wharton, bahçe yolundan geçip evin önüne gelene kadar elindeki şemsiyeyi Pat'in üzerine dikkatlice tutar:

"Excusez-moi" dedi Pat, çöp kutusu altındaki anahtarı almak için öne doğru eğilirken.

"Güzel bir havada ne kadar da güzel bir manzara olabilirdi."

"Olabilirdi, tabii" dedi Pat, kapıyı açarken. (234)

Pat ve patronunun bir ilişki yaşadığının ya da yaşamak üzere olduklarının açığa çıkması, Pat'in Bay Wharton'ı tiksindirici bulduğuna dair bize verilen hissi altüst eder. En sonda verilen bu şaşırtıcı durum, metin hakkında bir daha düşünmeyi veya onu yeniden okumayı gerektirir; metnin adının neden "Bay Wharton" olması gerektiğine dair nihai bir gerekçe ya da açıklama verirken

bile. Jeffrey Archer'ın "öyküdeki şaşırtıcı son" durumuna haiz bir hikâye tanımının banal ve son derece açık sözlü bir örneği olsa ve ayrıca özel ve net bir şekilde bitse bile; bu hikâyenin sonunun yine de açık ve çoklu olduğunu vurgulamak önemlidir. Örneğin bu iki karakterin birbirleri hakkında ne hissettiği ya da ne tür bir ilişki içinde oldukları tamamen belirgin değildir. Daha genel olarak bu son, o noktaya kadar hikâyede yaşanan tüm olaylar hakkında yeniden düşünmeye zorlar bizi: Metni okurken düşündüklerimizi ister istemez değiştirmeye çalışırız. Son olarak, çok sayıdaki edebi eser gibi Taylor'ın metninin de açıkça geleceğe yönelik bir sona sahip olduğunu fark etmek mühimdir. "Olabilir, tabii" sözleri, anlatının nakledilen zamanına istinaden geleceğe bir açıklık vurgusu yaparken aynı zamanda sonun ve yorumlamanın açıklığına da vurgu yapar.

Başka metinler, sonlar ve yeniden okumalar hakkında farklı şekilde düşünmeyi gerektirir. Samuel Taylor Coleridge'in "The Rime of the Ancient Mariner" ([“Yaşlı Gemici”] 1798'de yazılmış ve 1817'de yeniden düzenlenmiş) adlı kitabı, Yaşlı Gemicinin öyküsünü dinleyen düğün konuğu üzerinde öykünün yarattığı etkinin betimlenmesiyle sona erer:

Uzaklaştı sessizce ağır ağır,
Kendini vurgun yemiş gibi duyarak
Ve açtı gözlerini ertesi sabah
Daha hüzünlü ve bilge biri olarak. (II.622-5)
[Çeviri: Şavkar Altınel]

Coleridge'in son dörtlüğü bir nevi epilogdur. Böyle bir epilogun, eserin sonundaki düşünce ile alakalı olarak nasıl bir konuma sahip olduğunu kendimize sorabiliriz pekâlâ: Son, epilogdan önce mi gelir yoksa epilog sonun ta kendisi midir? Örneğin, Shakespeare'in *As You Like It* [Size Nasıl Geliyorsa], *All's Well That Ends Well* [Yeter ki Sonu İyi Bitsin] ve *The Tempest* [Fırtına] gibi çoğu eserinde epilog bir çeşit tamamlayıcı görevi görür bu nedenle sonun akabinde gelmesinin ve aynı zamanda *son olmasının* çelişkili mantığına uyar. Hikâyeyi hem tamamlaması hem de ona katkıda bulunması sebebiyle bu tür bir tamamlayıcının çelişkili olduğunu söyleyebiliriz. Daha genel olarak, bu çeşit sonlar özgönderimseldir: Nasıl ki Shakespeare oyunlarının epilogları (*Yeter ki Sonu İyi*

Bitsin'in sonunda Kral'ın da dediği gibi) gayet açık bir şekilde “oyun bitti” fikri hakkındaysa; “Yaşlı Gemici”nin sonu da bilhassa hikâyenin anlattıkları ve bu anlatılanların dinleyen kişi üzerindeki etkisi (“Uzaklaştı sessizce ağır ağır, / Kendini vurgun yemiş gibi duyarak”) hakkındadır. Başka bir ifadeyle, gemicinin hikâyesi zaten sona ermiştir. Sona ermiş midir? Hikâyesi anlatıldıktan sonra şu kelimeler söylenir:

O gün bugündür, beklenmedik bir anda
Başlar gene o büyük acı bende
Ve anlatana dek bu korkunç hikâyeyi
Yanıp tutuşur yüreğim içimde.

Gece gibi ülkeden ülkeye geçerim;
Garip bir söz gücüm vardır;
Yüzünü gördüğüm anda anlarım,
Beni dinleyecek kimseyi tanırım:
Bu hikâye hemen ona anlatılır. (II.582-90)
[Çeviri: Şavkar Altınel]

Okuyanı olduğu yere mihlayan ve akıldan çıkmayan Yaşlı Gemicinin hikâyesinin bir sonu vardır ama aynı zamanda bir sonu yoktur da. “Korkunç hikâye anlatılır” ama hikâyenin anlatmak istediği; kendisinin nihayetinde asla anlatılamayacağıdır: Hikâye, bir netice olduğu kadar aynı zamanda sonsuz kere yinelenen “büyük acının” bir söyleyişidir; şeytanlaştırma, “büyük acının” ve “garip bir söz gücünün” esiri olmak hakkındadır: Kendi anlatılışı ve okurunu Düğün Konuğu’nun yerine koyma üzerine yazılmış hikâyedir, sonun sadece bir başlangıç olduğunu ima eder. Okumak yahut yeniden okumak, sonu gelmez bir eylemdir. Baştan sona kadar, okumak: Coleridge’nin şiirinin tuhaf ilk sözleriyle ifade etmek gerekirse “Yaşlı bir gemici (...)” (1.1).

Jean Rhys’in son derece farklı bir üsluba sahip romanı *Wide Sargasso Sea* [*Geniş, Geniş Bir Deniz*, 1966], Kreol bir kadın olan anlatıcı (Bertha, belki de daha doğrusu Antoinette), erkek anlatıcıya (isminin özellikle verilmediği Bay Rochester) ait evi ateşe vermeye hazırlanırken sona erer. Antoinette/Bertha, bakıcısı Grace Poole’un uykuya dalmasını bekler:

Horlama sesini duyduktan sonra uzun bir müddet bekledim, uyuduğuna emin olunca yerimden kalkıp anahtarları aldım ve kapının kilidini açtım. Elimde mumla odadan dışarı çıktım. Buraya niçin getirildiğimi ve ne yapmam gerektiğini biliyorum en azından şimdi. Bir yerden hafif bir esinti gelmiş olacak ki mumun alevi titredi. Söndü diye korktum ama neyse ki elimle alevi koruduğumdan yanmaya devam etti; karanlık koridoru aydınlatmaya yetiyordu. (124)

Rhys'in romanı gücünü, Charlotte Brontë imzalı *Jane Eyre* ile paylaştığı metinlerarası ilişkisini okurunun anlamasından alır fakat bu iki eserin çarpıcı şekilde çakışmasına yalnızca romanın sonuna geldiğimizde tanık oluruz. Bu son pasajı bu denli olağanüstü kılan öğelerden biri, bunun bir son *olmamasıdır*. Aksine, bizi doğrudan başka bir metne, *Jane Eyre*'da Thornfield Hall'u yutan ve Bertha Mason'ı öldüren yangına yönlendirir. Çok daha temel olarak, Brontë'nin romanı hakkında yaptığımız tüm çıkarımlarımıza ışık tutarken bizi *Jane Eyre*'in tamamını yeniden okumaya ve kitabın (beyaz, orta sınıf ya da aristokratik) İngiliz edebi kanonunda sahip olduğu konumu ve önemi hakkında yeniden düşünmeye iter. *Wide Sargasso Sea*'nin sona erdiği andan itibaren *Jane Eyre* bizim gözümüzde bir daha asla aynı kalmaz.

Wide Sargasso Sea'nin sonu hem bir sondur hem de değildir. Hem yoruma kapalıdır hem de açıktır. Evin ateşe verildiği ve anlatıcının esasında kendini ateşe verdiği o dramatik ve korkunç ana bizi götürmesi açısından kapanmıştır veya kesindir. Bizi başka bir metinle tamamıyla farklı bir şekilde karşılaşmaya yönlendirmesi bakımından ise açıktır. *Wide Sargasso Sea*, *Jane Eyre*'da beyaz olmayan (bu metinde Batı Hint Kreole) öznenin ve deliliğin ötekiliğini önemsizleştiren ya da sessizleştiren ne varsa altüst eder. Rhys'in romanının sonu, prensipte sınırsız olan yeniden okumayı veya yeniden okumaları gerektirdiği için de açıktır. Buradaki metinlerarasılık kavramı hem zayıf anlamıyla (*Wide Sargasso Sea*, *Jane Eyre*'dan "alıntı yapar" veya üstü kapalı bir şekilde bahseder) hem de bir metnin diğer metinlere atıfta bulunma veya bağlanma kapasitesinin sonsuzluğundan doğan güçlü anlamıyla yer almaktadır. Bu sebeple *Wide Sargasso Sea*'nin bağlantılı olduğu yalnızca *Jane Eyre*'in metni değildir ayrıca "geleneksel İngiliz romanı" temsilcisi olarak nitelendirilen her metinle, Gilbert ve Gubar'ın "tavan arasındaki deli kadın" tasvirini betimleyen her metinle, yangınla sona

eren ya da kıyıma yol açan her metinle bağlantılıdır (listeyi uzatabiliriz). Rhys'ın metninin sonu belki de tüm bunların ötesinde, geleceğe yönelik olması bakımından açıktır. Roman zamanın ertelenmesiyle sonlanır: “Buraya niçin getirildiğimi ve ne yapmam gerektiğini biliyorum en azından şimdi”. Bizi korkunç bir olaya, (kısacası) ölüme götürür fakat olayın eşiğinde bırakır; daha doğrusu metnin son sözlerini hatırlarsak, bizi ertelenmiş bir hareketle, “karanlık bir koridorda” bırakır.

Jane Eyre'in kendisi de metinlerarasılık ile “sonlanır.” Özellikle, Batı kültürünün belki de metinlerarası olarak en nüfuz eden kitabı, yani İncil'in sonundan alıntı yapar: “ ‘Amin! Gel, ya Rab İsa!’ ” (Vahiy 22:20). Tıpkı *Wide Sargasso Sea*'nin sonu gibi *Jane Eyre*'in sonu da, metinlerin kaçınılmaz olarak diğer metinlerle birleştiğini ve herhangi bir metnin basit bir sonu (ya da başlangıcı) olmadığını doğrular. Metinleri bitirilmemiş ve bitirilemez olarak vurgulamak muhtemelen karakteristik olarak modern ya da belki de postmodernidir. Franz Kafka ve Samuel Beckett'in yazıları özellikle yirminci yüzyıl Avrupa edebiyatının temsilcileri olarak düşünülür sık sık. Bu bağlamda, Kafka romanlarının yarım kalmış olması ve nihayetsizi tecrübe etmekten bahsetmesi ya da Beckett'in muazzam üçlemesinin (*Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable* [*Molloy*, *Malone Ölüyor*, *Adlandırılmayan*]) “Devam edemem, devam edeceğim” (418) çelişkisi ile sona ermesi şaşırtıcı olmamalıdır. Bilhassa post-yapısalcılık, son kavramının birçok açıdan çelişkili olmasına eleştirel açıdan yaklaşmaya zorlar. Bizi –daha geleneksel edebi eleştirinin yaptığı gibi inkâr veya ihmal etme ya da çürütme amacıyla açıklamadan ziyade– çıkamaz, erteleme ve karar verilemez inatçı karmaşasını kabul etmeye çağırır.

Yirminci yüzyıla ait bir hayli farklı iki romanı –Elizabeth Bowen'ın *The Death of the Heart* (1938) ve J.D. Salinger'in *The Catcher in the Rye* [*Çavdar Tarlasında Çocuklar*, 1951]– örnek vererek bunu kısaca anlatabiliriz. Bowen'ın fevkalade romanı, eserin kalbi kırık başkahramanı olan 16 yaşındaki yetim Portia'yı bulup eve götürmek amacıyla, kâhya Matchett'in Kensington'ın ücra bir yerindeki otele gitmek için taksiye binmesiyle sonlanır:

Matchett iki eliyle birden şapkasını düzeltti, çantasını sımsıkı tutup basamakları çıkmaya başladı. Basamakların altındaki yoldan sesler yankılanıyordu –tek tük bir taksi ya da otobüs geçiyordu. Karanlık pencereler

gecenin yansımalarıyla ürkütücü hâldeydi; yanan ışıklarsa konuk odasının tüm sadeliğini ve boşluğunu gösteriyordu (...)

Matchett cam kapıdan içeri baktığında lambalar, sandalyeler, sütunları görebiliyordu fakat içeride hiçbir elektrik düğmesi yoktu, bir tane bile yoktu. “Ah, nasıl bir yer burası?” diye sordu kendi kendine. Umumi bir yer olduğundan kapının ziline basmaya tenezzül bile etmeden, mağrur bir ifadeyle kapıdaki pirinç topuzu ittirdi. (318)

Bowen’in romanı bu ertelenme anıyla –Matchett otele girmeden önce– sona erer. Bowen romanını böyle bir anla bitirerek, metnin sonunun her zaman bir eşiği ve belli belirsiz, muğlak bir mekânı resmettiği fikrini dramatize eder. Ayrıca bu, asla ama asla aşamayacağımız bir eşiktir: Matchett otele hiçbir zaman girmez, (Portia’yı bulup eve götürme) niyetini asla gerçekleştiremez.

Belirsizlik ya da kararsızlık, Çavdar Tarlasında Çocuklar’ın da sonunda hayati öneme sahiptir. Romanın son bölümü, Holden Caulfield’in “Size anlatacaklarım bu kadar” sözüyle başlayan bir çeşit epilogdur. Caulfield şöyle devam eder:

(...) D.B. [Holden’in ağabeyi] bana, size anlattığım bu şeyler hakkında ne düşündüğümü sordu. Ne diyeceğimi bilemedim. Doğrusunu isterseniz, ne düşündüğümü ben de *bilmiyorum*. Pek çok insanın hakkında konuştuğum için üzgünüm. Bildiğim tek şey, size anlattığım herkesi biraz öz-lüyorum. Bizim Stradlater’ı ve Ackley’yi bile, sözgelimi. Sanırım, o lanet Maurice’i bile öz-lüyorum. Sakın kimseye bir şey anlatmayın. Herkesi özlemeye başlıyorsunuz sonra. (220)

[Çeviri: Coşkun Yerli]

Salinger’in romanı, anlatıcının bir psikiyatri kliniğinde olduğunu vurgular ancak orada kalıp kalmayacağını veya oradan çıkarsa neler olacağını anlatmaz. Son pasaj müphem ve çelişkilidir: Hikâyenin ya da “bu şeylerin” anlatıldığını ama daha “anlatılacak-ların” olduğunu söyler. Anlatıcının iliklerine kadar hissettiği duy-gu tezatlığını okuruz (“ne düşündüğümü ben de *bilmiyorum*”) ve okurlar olarak bize her şeyin anlatıldığına veya hikâyenin neresin-de bırakıldığınıza dair hissettirdiği belirsizlik duygusuyla baş başa kalırız. Bu nasıl bir sondur? Gerçekten bir son mudur?

Post-yapısalcılık, son fikrini sorgulayarak ilerlemeye çalışan bir düşünce biçimini zorunlu kılar. Buradaki “son”, sadece “sonucu” değil (metnin sonu mesela) aynı zamanda “hedef” ve “maksat”

duygusunu da içine alır. “Son”un “metnin sonucu” olarak görülmesi konusunda, bunun nasıl sorunlu ve hatta imkân sız olduğunu görürüz: Anlatmaya çalıştığımız üzere, metinlerarasılık ve yeniden okunmaya (veya yeniden okunabilmeye) göre bir metnin sonu olmaz. “Son”un “hedef” veya “maksat” olarak görülmesi konusunda, post-yapısalcılık yeniden çelişkili olanın altını çizer. Burada söz konusu olan, insan arzusunun saf özü ve 21. Bölüm’de ayrıntılarıyla açıkladığımız gibi arzusun uçsuz bucaksız bir derya olması fikrinin çelişkisidir. Örneğin Jacques Derrida, hedef ya da maksat (veya Yunanca telos) anlamına gelen son kavramı olmadan yapamayacağımızı vurgular. Ne de arzusun yerine getirilmesi veya bütünlüğü kavramı olmadan yapamayız, der. Düşüncelerini şu şekilde söze döker: “Bütünlük sondur (hedef) fakat elde edilebilir olsaydı; o son (ölüm) olurdu” (Derrida 1988, 129).

Ashbery’nin şiiri bu bağlamda öneriseldir. “Soonest Mended” (1970) adlı şiirinde şunları yazar:

Nihayet özgür bir adım atmak, devasa ovada ufacık bir adım–
Bizim sevdamızdı bu: küçük, berrak ve özgür olmak.

Ashbery’nin şiirini “postmodern” yapan tarafı, “nihayet özgür bir adım atma” arzusunu defalarca dillendirmesi ama aynı zamanda bu hareket ya da “sevdayı” defalarca iğnelemesi, altüst etmesi, yok etmesidir. Ashbery şiirlerini rüyalara benzetirken, okurun eline alıp okumaya başladığı, seçtiği bir noktada da kenara koyduğu metinler olarak tanımlar: Tıpkı rüyalar gibi Ashbery’nin romanları da nasıl ve neden sona erdiklerinin kolay anlaşılır ya da rahatlatıcı hissiyatını vermeye meyletmezken, sonlar bağlamında düşünme arzusu veya ihtiyacının güçlü duygusunu taşırlar.

Sonuç olarak elbette son; ölümdür ve muhtemelen çoğunlukla da dünyanın sonudur. Bu açıdan bakarsak, *Jane Eyre*’in, dünyanın sonunu anlatan kitabın (“Vahiy Kitabı” veya Yunanca “The Apocalypse [Apokalips]”) sonundan yapılan bir alıntıyla sona ermesi şaşırtıcı değildir. Klasik eseri *The Sense of an Ending*’de (1967) Frank Kermode, “kıyametin paradigmaları dünyayı algılayışımızın temelinde yatmaya devam eder” (Kermode 1967, 28) der. Bu nedenle, Hristiyanlık ve Marksizm gibi Batı felsefesinin önemli sistemleri, dünyanın özünde tamamen farklı olduğu, *bizim* dünyamızın ebediyen sona erdiği bir gelecek tahayyül ederek dünyayı

anlamlandırır. O hâlde Hristiyanlık ve Marksizm, apokaliptik denilebilecek arzularla ilgilidir. Bu tür arzular edebiyatın anlaşılması için zaruridir. Edebiyat bir yandan sonun hayali deneyimini ve sonun eleştirel sorusunu sunarken, bir yandan da bunu hem neşelendirici hem de sinir bozucu bir üslupla yapar. Edebi metinler ve bilhassa edebi metinlerin sonları geleceğe açılır. Derrida'nın gözlemlediği gibi; "Gelecek yalnızca mutlak bir tehlike biçiminde öngörülebilir" (Derrida 1976, 5). Son yaklaşıyor, işte o an geldi, şimdi, şu an, her an.

İlave Okuma

Frank Kermode'un, edebiyatın dikkate değer ve düşünmeye zorlayan bir açıklaması niteliğindeki kitabı *The Sense of an Ending* (1967), insanların sona dair ihtiyaçlarını da ele alır. Norman Cohn'a ait *The Pursuit of the Millennium* (1970), dini ve siyasal sistemlerin (bilhassa Hristiyanlık ve Nazizm) apokaliptik tabiatı için standart ve erişilebilir bir kaynak çalışması görevini üstlenir. Jacques Derrida'nın tüm eserlerini "son" hakkında kesintisiz bir meditasyon olarak tasvir edebiliriz: *Margins of Philosophy*'deki (Derrida 1982) "The Ends of Man", "No Apocalypse, Not Now" (full speed ahead, seven missiles, seven missives, 1984) ve "Of an Apocalyptic Tone" (Derrida 1992c) özellikle tavsiye edilir. Barbara Herrnstein Smith, şiirlerin sona erme gelenekleri hakkında bir kaynak olarak *Poetic Closure*'u (1968) sunar. On dokuzuncu yüzyılın *sonunda* (*fin de siècle*) cinsiyet ve kültür hakkında yazılmış merak uyandırıcı yazıları Elaine Showalter'ın *Sexual Anarchy* (1991) kitabında bulabilirsiniz. Ayrıca, D.A. Miller'ın *Narrative and its Discontents* (1981) adlı eseri, geleneksel on dokuzuncu yüzyıl romanlarının sonlarına dair etkileyici bir kitaptır. Elbette, bir son olarak ölüm: Peter Brooks'un ölüm, anlatı ve hikâyenin sonu hakkındaki kayda değer düşüncelerini "Freud's Masterplot" (Brooks 1984) adlı eserinde ve Garrett Stewart'ın hepsi kurguda biten harika çalışması, *Death Sentences*'ta (1984) bulabilirsiniz.

Açıklığa kavuşma: Sona erme, sona erme süreci.

Ad aktarımı: Bir nesneye atfedilen özelliğin adının; nesnenin kendisi için verildiği kinaye veya mecazdır (örn. “kalem kılıçtan keskindir” sözünde geçen kalem, yazı için kullanılan ad aktarımıdır; kılıç ise kavga veya savaş için kullanılan ad aktarımıdır).

Ağıt: (Yun. “matem tutmak”) Bir bireye adanmış yas şiiri veya trajik olaya yakılan ağıt; “ağıtsal” sıfatı herhangi bir metinde –şiir veya düzyazı– karşılaşılan yas ya da kayıp hissini tasvir etmek için kullanılabilir.

Alegori: (Yun. “başkasını anlatmak”) Kinaye, metafor, simgecilik ve benzerleri sayesinde tekdüze okunmayan ve aynı zamanda başka ve son derece farklı bir hikâyeyi de anlatan bir anlatı.

Animizm: Cansız veya ruhsuz bir nesneye yaşamın ya da ruhun özelliklerinin atfedildiği retorik mecaz, örn. Emily Brontë, *Uğul-*

tulu Tepeler'de şöyle söyler: "Fakat sanırım Uğultulu Tepeler'de mutfak evin başka bölümündeydi (...) iskemleler, yüksek arkalı, hantal görünümlüydüler, yeşile boyanmamışlardı, koyu renkli birkaç tanesi de karanlık köşelere gizlenmiş gibi duruyordu." veya Shelley'nin "Batı Rüzgârına Övgü" adlı şiiri bu ifadeyle başlar: "Ey Vahşi Batı rüzgârı, sen ki güzün varlığının nefesi (...)"

Anlatı: Bir dizi olayın anlatılması ve bunlar arasında (nedensel/zamansal) bir ilişki kurulması üzerinden tanımlanabilir.

Anlatıbilim: Edebi veya diğer türde metinlerin anlatı yapısını veya biçimini analiz eden ve eleştiren kuramsal inceleme alanı. Her bir anlatı metninin sahip olduğu derin yapının matematik benzeri bir modellemesini ortaya çıkarma arzusu bu alanda yeni gelişmeler başlatmıştır; postyapısalcılık, psikanaliz eleştirisi, feminizm ve diğer eğilimleri kapsamakta ve belirli anlatı metin çalışmalarının kültürel ve siyasal önemini, kendi tarihi bağlamlarında incelemek amacıyla bu tür bilimcilikten uzaklaşma çabasına girmektedirler.

Anlatıcı: Hikâye anlatan kişi veya şahıs (yazardan farklı olarak). Anlatıcılar çok farklı olarak sınırlandırılabilir: Sözde âlim olan bir anlatıcı görünüşte her şeyi bilir, müdahaleci bir anlatıcı hikâye ile ilgili kişisel yorum ve görüşlerini paylaşır, güvenilir bir anlatıcı bazı nedenlerden ötürü güvenilir değildir (örn. bu anlatıcı önyargılıdır, abartarak anlatır, yalan söyler), birinci şahıs anlatıcı kendisini hikâyede "ben" diye anlatır, üçüncü şahıs anlatıcı ise karakterlerinden "o" diye bahseder.

Bakış açısı: Anlatıcının kendi materyalini nasıl "gördüğünü" veya yorumladığını anlatır: Ayrıca "anlatıcı bakış açısı" olarak da adlandırılır.

Başkahraman: Hikâyenin ana karakteri (kadın veya erkek).

Belirlenemezlik: Bkz. *karar verilemezlik*.

Belirsizlik: Tıpkı "muğlaklık" gibi bu terim de bir kelimenin, deyişin ve benzerinin birden fazla anlama sahip olduğunu öne sürer ancak "muğlaklık" terimi tek bir birincil anlamda karar kılmanın mümkün olabileceğini söylerken, "belirsizlik" kelimesi anlam hakkında kesin karar verilemeyeceğini söyler. (Bkz. *karar verilemezlik, çokanlamlılık*.)

Benzetme: (Yun. "taklit") Edebiyatın hemen hemen doğru bir şekilde, "gerçekten" olduğu hâliyle, "hayatı" veya "dünyayı" temsil etme çabasına sahip olduğu fikri. (Ayrıca bkz. *gerçekçilik*.)

Beyit: Şiirde birbiri ardına gelen uyaklı iki dize, örn. Alexander Pope'un "Epigram Engraved on the Collar of a Dog I Gave to His Royal Highness" [Kralın Köpeğinin Tasmaına Yazılmıştır] başlıklı şiiri: "Oturduğumuz yer Kew, Kralın köpeğiyim: / Söyler misiniz bana, sizin sahibiniz kim?"

Cinas: Okunuşları benzer veya neredeyse benzer olan fakat farklı anlamlara sahip kelimeler üzerindeki oyun (örn. "Yarın beni ararsan, mezarımda bulursun" cümlesindeki mezar kelimesi İngilizcede hem ciddi hem de mezar anlamına gelen *gravedir*, *Romeo ve Juliet*, III. Perde i. Sahne).

Çağrışım: Bir kelimenin veya deyişin uyandırdığı bir bağlantı, fikir ya da imgedir. Kabaca "öneri" ile eşdeğer görülen çağrışım; belirtmeden (kelimelerin belirttiği veya ifade ettiği) farklıdır.

Çevre metin: Bu terim, anlatıbilimci Gérard Genette tarafından, eserin başlığı, yazarın adı, önsöz, bölüm başlıkları, janra özgü kimliğin göstergeleri ("Roman", "Anı", "Aşk Romanı" vs), yazıt, dipnot ve gerçek sözlükçe gibi bir metnin "eşiğindeki" unsurları belirtmek için kullanıldı.

Çıkmaz: Şüpheyi anlatmak için kullanılan retorik figürdür. Özellikle yapısökümcü düşünce ile ilişkilendirilen çıkmaz, okur metinde iki veya daha fazla çelişkili kural, "mesaj" ya da "anlam" ile karşılaştığında ortaya çıkar. Karar verilemezlik açmazı veya mekânını kapsar. (Ayrıca bkz. *karar verilemezlik*.)

Çokanlamlılık: (Yun. "birçok anlam") birden fazla ve birçok anlama sahip olma özelliği. Çokdillilik, metinlerarasılık ile kıyaslayın.

Çokdillilik: (Yun. "diğer/farklı diller") Mikhail Bakhtin'in bir roman içinde kullanılan çok sayıdaki sesi veya dili betimlemek için kullandığı bu terim aynı zamanda herhangi bir metinde dil kullanımının tek bir kökenden gelmediğini, aksine çoğul ve muhtelif olduğunu, heterojen söylemlerin, topluluk dillerinin ve benzerlerinin bir karışımı görevini üstlendiğini anlatmak için kullanılabilir. (Ayrıca bkz. *çokseslilik*.)

Çokseslilik: Gerçek anlamda, "çok sese sahip olmak": "Tek bir sestem" ("tekanlamlı" ile kıyaslayın) kaynaklanmak yerine, edebi bir metnin çok sayıda kaynağa veya sese sahip olduğu düşüncesidir.

Çözumsuz çelişki: Çözumsuz çelişkide, yapısökümcü eleştirinin odaklanması muhtemel bir çeşit çifte veya karşıt ifade ya da

buyruk vardır, örn. “Bu cümle doğru değil” cümlesi doğruyken aynı zamanda doğru değildir de (şayet doğruysa, cümle doğru değildir ve doğru değilse de cümle doğrudur). Çok daha farklı bir örnek vermek gerekirse, “Bu cümleyi okumayın” ifadesinde de sadece itaatsizlik edilirse itaat edilebilen bir buyruk vardır (cümleyi okumamamız gerektiğini anlamak için önce cümleyi okumalıyız).

Edimsel: Genellikle performansla ve drama bağlamında da tiyatronun aktif, dinamik etkileri ile ilgilidir. Özellikle söz eylem kuramı çerçevesinde ve edebi metinler analizinde “edimsel”; ifadelerin sadece bir şeyler *söyleme* değil aynı zamanda *yapma* kapasitesini işaret eden bir sıfattır. Mesela söz veya adlandırma eylemi de edimseldir.

Ekoeleştir: İnsanlar ve yaşadıkları çevre arasındaki ilişki açısından ele alınan edebiyat çalışmasıdır.

Ekphrasis: (Yun. “tasvir”) Kısa ve öz tanımıyla ekphrasis, görsel bir sanat eserini kelimelerle tasvir etme çabasıdır ancak bu terim genellikle dildeki görsel bir imgeyi, algıyı veya etkiyi özetleme gayretini belirtir.

Epik: Çoğunlukla ağıdalı bir dil kullanan ve kahraman ya da “insanüstü” bir başkahramana sahip uzun kahramanlık hikâyelerinin anlatımı, örn. *Odyseia*, *Kayıp Cennet*.

Epistemofili: (Yun. “bilgi aşkı”) Epistemofili, edebi metinlerin okurlarda uyandırdığı öğrenme arzusudur; mesela, metnin “hakikatine” ya da “manasına” duyulan arzudur. Peter Brooks’a göre epistemofili, seks dürtüsünün bir boyutudur ve “tüm entelektüel aktivitenin kaynağı” olarak farz edilebilecek “dinamik bir merak” içinde barındırır (Brooks 1993, xiii).

Etkileyici yanılgı: Öznel yanıtların (kavramsal veya duygusal); yorumlamalı, eleştirel veya estetik yargının kıstasları olarak kanıksanması hatasını tanımlamak için W.K. Wimsatt ve Monroe Beardsley’nin kullandığı terim.

Fabula: (aynı zamanda “hikâye” veya “*histoire*” olarak da anılır) Anlatı olaylarıdır.

Fallus mantığı merkezliği: Logo-merkezcilik ve fallus merkezliği birleştiren bu terim, dildeki veya anlamdaki (*logos*) fallus merkezli her şeyi ifade etmek için kullanılır. Ayrıca bkz. “logo-merkezcilik” ve “fallus merkezcilik”

Fallus merkezcilik: Fallusun (penisin ve daha genel olarak onunla bağlantısı olan ataerkilliğin sembolik önemi) her şeyin merkezinde olduğunu ileri süren veya varsayan bir kültürdeki her şey demektir.

Feminist eleştiri: Feminist eleştiri bir taraftan edebi metinlerde kadın ve erkeğin ayrı temsilini incelemeye ve analiz etmeye çalışırken, diğer taraftan da sıklıkla ötekileştirilmiş kadın yazımı geleneğini açımlayarak edebiyat tarihini yeniden gözden geçirmeyi amaçlar. Feminist eleştiri; basmakalıp erkeklik ve kadınlık kavramlarını sorgulamakla ve karşı çıkmakla, bu tür geleneklerin büyük oranda ataerkil kanona nasıl yazıldığını incelemekle ve yazım, dil hatta edebiyatın ta kendisinin cinsiyet farkı meselelerine ne kadar bağlı olduğu üzerine düşünmekle ilgilidir.

Gerçekçilik: Metinlerin “dünyayı” görünüşte “tüm gerçekliğiyle” gözler önüne serdiği fikrine atıfta bulunan ve bilhassa on doku-zuncu yüzyıl romanıyla ilgili olan betimleyici bir terimdir.

Gösterim: Dilbilimden türeyen bu terim, kelimelerin söyleyiş mekânı ve zamanı ile ilgili kullanımını ifade eder, örn. “bu”, “burada”.

Hiciv: İnsana dair budalalığı veya kötülüğü, onu gülünç göstermek maksadıyla nükteli bir şekilde göstermek, bkz. Jonathan Swift’in *Alçakgönüllü Bir Öneri* eseri.

Hümanizm: İnsanlara esas önemi veren tüm düşünce sistemlerine hümanizm denebilir. Hümanizm kavramı, insanların hayvanlar arasında benzersiz olduğu (bir bakıma, hayvan olmadıklarını) ve batıl ya da dini düşünceye dirençli olduğu inancını barındırır.

İdeoloji: “İdeoloji” teriminin geçmişi tarihte çok gerilere uzansa da çağdaş edebiyat eleştirisinde ve kuramında en yaygın kullanımı, Marx’ın temel ve üst yapı arasındaki fark tanımından ortaya çıkmıştır ve edebi metinlerin –sağlamlaştırmak veya karşı koymak amacıyla– toplumun sosyal, kültürel ve bilhassa siyasal fikri, imgesi ve temsili ile nasıl ilgili olduğunu ifade eder. Louis Althusser ve Pierre Macherey gibi yazarların eserlerinde ideoloji, öznenliğin oluşturulmasının esası olarak görülür ve bu yazarlar için kültürel anlamın tamamı “ideolojiktir”. Bu düşünceye göre ideoloji, hiçbir yazar kendisini ifade etmekte “özgür” olmadığını ancak metnin oluşturulma şartlarıyla ve sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal koşullarla sınırlandırıldığı gerçeğini yansıtır.

Bu nedenle ideoloji, edebi metinde köklü bir şekilde yazılı tutulur ve eleştirmenin görevi eserin çoğu zaman gizlenmiş veya saklanmış ideolojik alt metnini tahlil etmektir.

İma edilen okur: Wolfgang Iser bu terimle, metnin yöneltildiği varsayılan okuru simgeler. İma edilen okur; sözde “gerçek okur-dan” ayrı olmalıdır.

In medias res: (L. “nesnelerin ortasında olmak”) Bir hikâyeye olayların ortasından başlamak.

İnsanbiçimcilik: İnsan olmayan nesnenin insana ait özellikler (örn. masanın ayakları, hakikatin yüzü) ile tasvir edildiği retorik figürdür.

İnsanmerkezcilik: Evren, dünya veya metnin anlamında insanın (Yun. *anthropos*, “adam”) merkezde bulunduğunu öne süren ya da varsayan kültürdeki her şeyi ifade eder.

İroni: Kelimeler ve anlamları, eylemler ve sonuçları, zuhur ve gerçeklik arasında bir çelişki olduğu anlamını veren retorik bir figürdür: daha sade anlatmak gerekirse, bir şey anlatırken başka bir şeyi ima etmektir.

İşık sesi: “S” veya “z” seslerinin vurgulu biçimde kullanılması.

Janr: Bir çeşit; edebi bir tür veya tarz. Şiir sanatını, tiyatro eserini ve romanı; lirik (ağıt, gazel, şarkı, sone vb dahil), epik, trajedi, komedi, kısa hikâyeye, biyografi vs olarak alt bölümlere ayırmak mümkündür.

Jouissance (mutluluk): (Fr. “doyum”, “haz”, cinsel aşırı zevk ve orgazm gibi) Jacques Lacan’ın psikanalitik kurama kazandırdığı bu terim, aşırı hazzın yanı sıra aynı zamanda hazzın tam tersi bir noktaya sürüklendiği ölçüsüzlüğü de tanımlar. Roland Barthes ise bu terimi, okuma deneyimini metinsel bir doyum olarak aktarmak için kullanır. Benzer şekilde Jacques Derrida’ya göre, yapısökümün etkisi; yasak jouissance (mutluluk) hissini serbest bırakmaktır.

Kafiye: Ünlü yinelemesi ve ses yinelemesine benzer şekilde, kafiye her yerdedir; tam anlamıyla “şiişsel” metinlerin yanı sıra düzyazıda da vardır. Çok sayıdaki kafiye türünden en fazla kullanılanlar (i) tam kafiye, örn. “kedi”/“yedi”; (ii) yarım kafiye, örn. “suda”/“uykuda”, “çardak”/“bardak”; (iii) tek satırda kafiye bulunan iç kafiye, örn. Keats’in “Sonbahara Övgü” eserindeki “-en” kafiyesi: “Kabağı şişiren fındığı büyüten / Tohumlarla daha faz-

lasını yetiştiren (...) /”; (iv) görülen fakat duyulmayan (yazılışları aynı ama okunuşları farklı) görünür kafiye, örn. “love”/“prove”; (v) tek heceden oluşan eril veya güçlü kafiye, örn. “baş”/“taş” vs; (vi) birden fazla hece bulunan dişil veya zayıf kafiye, örn. “yolculuk”/“soluk”, “yaprak”/“toprak” vs.

Kapalı okuma: Tarihi ve ideolojik bağlam, yazarın biyografisi veya maksadı gibi pek çok unsurdan ziyade, “sayfanın üzerine dökülmüş kelimelere” büyük itina gösteren yeni eleştirmenlerce vurgulanan okuma “yöntemidir”. Kapalı okuma isminin verdiği imanın aksine; okur ve okuma meselelerinin sanat eseri olarak görülen metnin yanında keyfi ve alakasız olduğunu söyler. Okuma ve eleştirmenin en önemli işlevinin metinde hâlihazırda ‘bulunanı’ dikkatle okumak olduğunu varsayar.

Karar verilemezlik: İki veya daha fazla olası okumayla ya da yorumla karşılaşıldığında, karar veremezlik durumu veya tecrübesi. Zayıf veya kesin olmayan bir manada, “belirlenemezlik” ile birbirinin alternatifi olarak kullanılır. Fakat (bir okuma veya yoruma karar verememiş olmak hakkındaki) kararın çoktan verildiğini ima eden “belirlenemezlik”, olumsuz bir terimdir. Öte yandan “karar verilemezlik” ise, karar verememe zorluğunun hâlâ yaşandığını, devam ettiğini vurgular.

Kasıtlı yanılgı: W.K. Wimsatt ve Monroe Beardsley bu terimi, yazarın varsayılan niyetlerinin tesiri altında kalmadan, edebi bir metni yorumlamaya çalışma hatasını açıklamak için kullanmıştır.

Katarsis: (Yun. “arınma”, “saflaştırma”) Aristoteles’e göre acıma ve dehşet duygularının paradoksal olarak aynı anda tecrübe edilmesinden hâsıl olan duygusal bir gerilimin ortaya çıkmasıyla; trajedinin sonunda izleyicinin ya da okurun başına gelen histir.

Kaydırmaca: (Yun. “yanlış kullanmak”) Dilin yanlış kullanımını veya uygulanmasını anlatan retorik terim.

Kıta: Genellikle bağımsız düzende kafiyeli dizeler meydana getiren dizeler grubu, nedeniyle, bir şiirin kıtaları çoğunlukla eşit uzunluktadır.

Kinaye: (Yun. “dönüş”): Herhangi bir retorik figür veya araç.

Kökteşleme: Kelime oyunu. (Ayrıca bkz. *cinas*.)

Kriptâ: (Yun. *kryptein*, saklanmak) Psikanalistler Nicolas Abraham ve Maria Torok’un, nesiller arası huzur bozuculuğun etkilerini

tasvir etmekte kullandıkları bir terim. Bir çeşit “sahte bilinçaltı” olan kriptada nedeniyle, ebeveyninin aktardığı bir sır ya da sırlar, çocuğun kendisi farkında olmadan kafasını meşgul eder / onu kaygılandırır...

Kuir kuramı: İnsan cinselliğinin yapaylığı hakkındaki varsayımı çıkış noktası olarak alan kuir kuramına göre, cinsellik ne “doğuş-tan” ne de “doğaldır” ancak sosyal, kültürel, dini, eğitimsel, entelektüel ve diğer etkilere bağlıdır. Michel Foucault’nun ardından, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Jonathan Dollimore ve Joseph Bristow gibi kuramcılar, erkeklik ve kadınlık ile homoseksüellik ve heteroseksüelliğin edebi ve diğer metinlerde nasıl gösterildiğini incelerken, bu tür sınıflandırmalarının geleneksel kavramlarını sorgular. Bu eleştirmenlerin çalışmalarında aslında “kuir kuramı”; homoseksüel, heteroseksüel veya diğerinin edebiyattaki temsili hakkındaki herhangi bir düşüncüyü merkezine alır.

Kültürel materyalizm: Kültürel materyalizmi yeni tarihselciliğin İngiliz versiyonu olarak kabul etmek mümkündür. Bu her iki eleştiri ekolünü tarihi ve edebi metinlerin yakın zamanda kuramlaştırılmış ve politikleştirilmiş okumaları nitelendirir. Yeni tarihselcilik bilhassa tarihin metinselliği ile alakalıyken, Raymond Williams’ın Marksist eleştiri anlayışının tesirinde kalan kültürel materyalizm; edebi metinlerin yaratılmasının ve algılanmasının materyal koşullarına odaklanır. Bu nedenle kültürel materyalistler, bu türde metinlerin ideolojik ve siyasal boyutlarını açığa çıkarmakla ilgilidir.

Lirik: Anlatıcının düşünce ve duygularını ifade ettiği varsayılan, genellikle epey kısa yazılmış bir şiirdir. Lirikler şekil olarak çoğunlukla anlatı tarzı dışında olur.

Logo merkezilik: Jacques Derrida’nın ortaya attığı bu terim, Batı kültüründe *logosu* (“söz”, daha kapsamlı olarak “anlam” veya “algı” olarak çevrilebilen Yun. bir terim) merkeze alan her şeyi ifade eder. Derrida’ya göre, logo merkezci düşünceden kolay kolay kaçılmaz.

Mecaz: Genellikle sadece imalı ve dolaylı olarak; başka bir edebiyat ya da sanat eserine, kişiye, olaya ve benzerlerine yapılan gönderme.

Mecaz(en), mecazi dil: Bu genellikle olumsuz manada; edebi olmayan bir dil olarak tanımlanır. Mecaзи dil retorik alanın tama-

mını kapsar ve metafor, teşbih, mübalağa ve insanbiçimciliği içerir.

Metafor: Herhangi bir şeyin, başka bir şeye benzerliği üzerinden tasvir edildiği bir kinaye veya mecazdır, örn. “onun kollarına uçtu” cümlesindeki “uçmak” fiili. (Ayrıca bkz. *teşbih*.)

Metakurgu: Kendisinin (sadece) kurgu, kurgu hakkında bir kurgu olduğu düşüncesine dayanan kısa hikâye veya roman. Fakat muhtemelen tüm kurgu eserlerinin bir de metakurgusal boyutları vardır. (Ayrıca bkz. *özdüşünümsellik*.)

Metinlerarasılık: Julia Kristeva’nın adını verdiği bu terim; metinlerin “alıntıların bir dokusundan” meydana geldiğini ve her metnin her kelimesinin, sınırsız olarak başka metinlere göndermede bulunduğu gerçeğini işaret eder.

Monolog: Eylemsel veya edimsel yalnızlık içinde konuşan tek bir kişinin (genellikle hayali anlatıcı, karakter veya şahıs) konuşmasından oluşan metin (veya metnin bir parçası). Tiyatro oyununda ise monolog, “oyuncunun kendi kendine yaptığı konuşma” olarak anlatılır.

Muğlaklık: Bir kelime, tabir veya metnin birden fazla şekilde yorumlanması ancak (üç ya da daha fazla yerine) iki anlam veya okuma arasındaki belirsizliği ileri sürmesi. (Ayrıca bkz. *belirsizlik*, *çokanlamlılık*, *karar verilemezlik*.)

Mübalağa: Abartı, aşırılık ya da ölçüyü aşmayı kapsayan mecaz, örn. sadece “acıktım” demek yerine “açlıktan ölüyorum” veya “çok iyi” yerine “olağanüstü” demek.

Neticelendirme: (Fr: “düğümünü çözmek”) Hikâye konusunun doruk noktasını takip eden olaylar zinciri veya bu hikâye konusunun karmaşıklığının kısa hikâye, roman veya oyunun sonunda çözülmesi.

Noktalama işaretiyle bitirme: Şiir dizeleri noktalama işaretiyle sona erer, genellikle nokta, noktalı virgül veya iki nokta üst üste gibi keskin bir noktalama işareti kullanılır, örn. Wallace Stevens’in kâğıda döktüğü “An Ordinary Evening in New Haven” [New Haven’da Sıradan Bir Akşam] şiirinin sondan bir önceki bölümü: “Rüzgâr yazın sükûnetini alıp götürdü. / Kâh ufkun ötesinde kâh toprakta vızıldıyor: /Eskiden semanın yansıdığı gölün çamurunda”. Noktalama işaretiyle bitirme, *ulantının* tam tersidir.

Oksimoron: (Yun. “zeki aptallık”) Birbiriyle çelişken sözleri veya fikirleri bir araya getiren bir kinaye, örn. “acı tatlı”, “büyük küçük”.

Ölçü: Şiirin vurgulu ve vurgusuz heceler kalıbı; şiiri, düzyazıdan ayıran birincil özelliklerden birisi.

Öykünme: Diğer eser(ler)in taklidinden meydana gelen eserdir. Parodinin aksine, öykünmede alay etme maksadı olmayabilir.

Özcülük: İnsanların, kültürlerin vb bazı içkin, doğal veya evrensel özelliklere sahip olduğunu göz önünde bulundurma biçimlerini ifade eder. Özcülük en çok çağdaş edebiyat kuramında şiddetle tartışılmıştır. Özcü düşüncenin tüm örneklerini bu üç ifadede bulabilirsiniz: (1) “Benim kişiliğim ve benliğim ‘gerçek’ hayattaki lisan, iktisat, eğitim, milliyet dahil olmak üzere hiçbir şeyden kesinlikle etkilenmemiştir”, (2) “Kadınlar erkeklere nazaran daha zeki, ilgili ve duyarlıdır” ve (3) “Aslında ya beyazsınızdır ya siyah, tüm söyleyebileceğim bu”.

Özdüşünümsellik: Bir yazı parçasının kendine atıfta bulunma veya yansıma hadisesi. Çoğu zaman, “özgöndergelilik” kelimesi ile birbirlerinin yerine kullanılır. (Ayrıca bkz. *metakurgu*.)

Paradoks: Olayların nasıl olduğuyla ilgili, görünüşte çelişkili veya tuhaf ifadesidir: Görünüşte mantıksız veya absürt olan; anlamlı veya “gerçek” olarak da anlaşılabilir.

Parodi: Başka bir edebiyat eserinin, onu saçma ve/veya eğlenceli hâle getirmek amacıyla (genellikle abartılarak) taklit edilmesi.

Postyapısalcılık: Yapısalcıların “sadece” mantıklı veya bilimsel, kendinden emin bir şekilde “sistematik” olan çalışmasını bozan veya aşan türdeki düşünce ve yazımı tanımlamak için kullanılan terim. Öncelikli olarak, Derrida, Lacan, Foucault, Deleuze ve Guattari, Cixous ve (1967 sonrası) Barthes çalışmalarıyla ilgilidir. Postyapısalcılık, her bir merkeziliğin (logo-merkezcilik, etno-merkezcilik, insanmerkezcilik vb), tüm kökenlerin ve hedeflerin, anlamın ve niyetin, paradigmanın veya sistemin özenli ve prensipte sonu gelmez bir şekilde sorgulanmasını gerektirir.

Sembol: Bir nesnenin başka bir nesneyi simgelediği mecazdır (sıklıkla soyut niteliktedir): Örneğin geleneksel sembollerden bazıları adalet için terazi, barış için güvercin, inatçılık için keçi, güç için aslan, güzellik ve aşk için güldür. Sembol; metaforun nesnesinin bariz değil anlaşılabilir ya da karar verilemez olduğu bir çeşit metafordur.

Ses yinelenmesi: Bilhassa kelimelerin başında olmak üzere yinelenen ünsüz sesler, örn. “Bir büyük boşlukta bozuldu büyü”. (Ayrıca bkz. ünlü yinelenmesi.)

Sıradanlık: Sanatsal aktarımda azalma; yazarın ifade ettiği ya da okurun duyduğu hayal kırıklığı ve düş kırıklığı hissi, örn. Matthew Arnold'ın "The Buried Life" adlı şiirinde, bir zafer ya da neşe alametiyle noktalanması beklenen bir cümlelerin zirvesinde "melankoli" kelimesinin kullanılması: "Yine de (...) / Sonsuz uzaklıktaki bir diyardan / Gelen esinti, süzülen yankıyla günümüze / Bir melankoli bırakır".

Sjuzhet: (Rusça "hikâyenin konusu") Hikâyenin nasıl anlatıldığını, "söylemini" veya anlatımını ifade etmek için Rus şekilci eleştirmenlerin kullandığı ve bazı anlatıbilimcilerin onlardan alıntı yaptığı bir terimdir; anlatı, *fabula* veya hikâye olaylarının aksine.

Sone: En yaygın olarak sekiz (sekizli) artı altı dizeden (altılı) veya üç dörtlük (her biri dört dize) ve beyitten oluşan, (genellikle) on dört dizeli lirik bir şiir.

Söylem: Sadece "genel olarak konuşma veya dil" ya da "kullandığımız hâliyle dil" anlamına gelebilir. Ancak bu terim genellikle belirli bir gelenek, kültürel kimlik, meslek, pratik veya disiplin ile ilişkilendirilen dil kullanımını ifade etmek amacıyla daha kuramsal içeriklerde kullanılır. Bu nedenle her bir söylem birkaç söylemden biridir (örneğin sömürgecinin söylemi, sömürüleninkinden farklıdır). Genel veya özel olsun, söylem her daim güç ilişkilerine, geleneklerin kısıtlamalarına ve tenkitlerine kazınmıştır.

Sözdizimsel ters çevirme: (*chiasmus* -Yun. χ harfinden gelir) Tekrar ve ters çevirme eylemini içine alan bir retorik figürdür, örn. "Hazırlıkta başarısızsan başarısızlığa hazırlan". Daha genel olarak bu terim, kavramsal zıtlığın her iki yüzünün (örn. erkek/kadın, metin/dünya vs) tersyüz edilebileceğini ve kendi zıttı içinde paradoksal olarak var olabileceğini ve işlevsel açıdan aktif olabileceğini gösteren çaprazlama ya da tersine çevirme biçimlerini tanımlamak için kullanılır.

Şekilcilik: Bu terim genellikle düz yazı tarzı, şiir, anlatı yapısı, dörtlük ve benzeri edebi metinlerin şekilsel boyutlarının önemini vurgulayan eleştiri türlerini ifade eder. Bu terim şeklin içerikten, anlamdan, sosyal ve tarihi bağlam ve benzerlerinden (sözde) farklı olarak önemini altını çizer. Şekilcilik terimi Rus şekilciliği ve Çağdaş Amerikan Eleştirisinin (veya "kapalı okuma") şekilci ilgileri olmak üzere birbirinden çok farklı iki bağlamda

karşımıza çıkabilir. Aslında Rus şekilcileri ilk başta şekilci değildi: Edebi şeklin özgüllüğüne duydukları yakın ilgi; daha genel siyasal hatta devrimci konulara mütemadiyen maruz kalıyordu. Taklit: (L. “benzerini yapmak”) Jean Baudrillard’ın postmodernizmde taklit; gerçeğin alametinin, gerçeğin ta kendisinin yerine konulması yani aslı olmadan kopyanın üzerinden tanımlanır.

Tekanlamalı: Sadece tek anlama sahip olduğunun varsayılması özelliği. “Kedi halının üstüne oturdu” cümlesi, tekanlamalı bir ifade olarak düşünülebilir (ve bazı açılardan düşünülmelidir): Bu cümlemin ne anlatmak istediği herkesin malumudur. Fakat başka bir açıdan, tekanlamlılık her zaman tartışmaya açıktır, özellikle de ifadenin bağlamı değişmez değil de her daim değişikliğe veya tüm öğeleriyle tekrar ele alınmaya karşı duyarlıysa. Örneğin: Burada “kedi” derken kastedilen “aslan” mıdır? Bir kişinin “halı” algısı, başka bir kişinininkiyle aynı olmayabilir (bu halı belki de onların ödüllü İran halısı olabilir). Örnekleri çoğaltabiliriz.

Teleoloji: Gerçek manada “amaç, hedef ya da maksat” çalışmasıyla ilgilidir. Çağdaş edebiyat çalışmalarında “teoloji”, bizim metinlerin belirli bir çeşit veya belirli çeşitlerde *telosa* (amaç, hedef ya da maksat) sahip olduğunu düşünmemiz fikriyle alakalıdır. Yapisöküm veya postyapısalcılığı tasvir etmenin bir yolu da teleolojik varsayımlar ve fikirlerin anlamını, değerini ve etkilerini uzun süreli tartışmaya devam etmek olabilir.

Teşbih: Özellikle “benzer” veya “gibi” ifadelerinin kullanılması yoluyla, bir şeyi başka bir şeye benzeten kinaye (bir metafor türü): “İçinde oturduğu mavna, parlatılmış bir taht gibi, yanıyordu suda” (*Antony ve Kleopatra*, II, ii) cümlesindeki metafor, “(...) mavna (...) yanıyordu suda” ifadesinde kullanılmışken (gerçekten yanıyordu); “(...) mavna, parlatılmış bir taht gibi (...)” ifadesinde de teşbih vardır.

Travma teorisi: (“trauma” [travma], Yun. “wound”dan [yara] gelir) Travma teorisi; travmatik olayların dilde nasıl tasvir edildiğiyle ilgilidir. Travmayı geçmişe dönüp (yeniden) yorumlanırsa yaşanmış olarak varsayan Freud’un *Nachträglichkeit* (“sonradanlık”) kavramı veya ertelenmiş eylem ve ifade edilemez ya da söze dökülemez olay duygusu bağlamında başta olmak üzere, travma teorisi bu tür betimlemelerin zorluğu ya da imkânsızlığı ile ilgilidir.

Ulantı: Şiirin bir dizesinin, hiçbir noktalama işareti kullanılmadan bir sonraki dizeye taşınması. Özellikle Milton, Wordsworth ve Shelley'nin şiirlerinin belirleyici bir özelliğidir.

Ünlü yinelemesi: Ünlü seslerin uyuşması veya "kafiyeli" olması, örn. burun, kurum; ağlamak, acımak.

Yabancılaştırma: Rus şekilci eleştirmen Viktor Shklovsky, genellikle "bilinmeyen yapmak" veya "yabancılaştırma" anlamında tercüme edilen *ostranenie* terimini, edebi metinlerin birincil işlevi olarak gördüğü durumu (yani bilineni bilinmeyen yapmak, eskiyi yenilemek, alışlagelmişin yepyeni veya tuhaf görünmesini sağlamak) işaret etmek amacıyla kullanır.

Yapısöküm: Özellikle Jacques Derrida'nın çalışmasıyla bağlantılı bir terimdir. Özetle anlatmak gerekirse, yapısöküm; desedimantasyon (çökmeyi engellemek) demektir. Metni yapısöküm kuramına göre yorumlamak için sarsmak ve dönüştürmek gerekir.

Yeni tarihçilik: İngiliz versiyonu olan kültürel materyalizme benzer şekilde, Amerika'daki yeni tarihçilik akımı, yakın zamanda siyaleştirilmiş ve kuramlaştırılmış tarihsel eleştiri ile ilgilidir. Kültürel materyalizmin kökeni Raymond Williams'a kadar uzanırken, yeni tarihçilik ise Foucault'nun nesneleri yapılandıran, fikirleri şekillendiren ve edebi metinleri bağlamları içinde ortaya çıkaran kurum çalışmaları ve tıp, psikoloji, hukuk, üniversite ve benzerlerinin söylemsel uygulamalarından etkilenmiştir. Yeni tarihçiler, şu an sözdizimsel ters çevirmeye maruz kalan ve Louis Montrose'un tabiriyle "metinlerin ve tarihin metinselliğinin tarihi gerçekliğiyle" (Vesser 1989) ilgilenirler: Tarihin kendisi "metinsel" ve yorumlamaya açıkken; edebi metinler de iktidarın siyasal ve diğer eğilimlerinin devrine maruz kalır.

Yorumlama: Bu terim çoğunlukla, bir metnin sınırlı anlama veya anlamlara sahip olduğunu varsayarak, belirli bir metnin anlamını veya anlamlarını tanımlama gayretinin bir bütünü olarak farz edilir.

Yorumlayıcı: Bu terim on dokuzuncu yüzyılda İncil'in tefsirini kontrol eden kurallar dizisi kurma denemelerini tanımlamak için kullanılmıştır; bu terim çağdaş eleştiri bağlamında ise daha genel olarak tefsir kuramlarını ifade eder.

Giriş Niteliğindeki Diğer Metinlerin, Referans Çalışmaların ve Antolojilerin Seçkin Bibliyografisi

Giriş Niteliğindeki Metinler

- Barry, Peter. 2002. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Studies*. 2. baskı. Manchester: Manchester University Press.
- Bertens, Hans. 2001. *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge.
- Castle, Gregory. 2007. *The Blackwell Guide to Literary Theory*. Oxford: Blackwell.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Eagleton, Terry. 1996. *Literary Theory: An Introduction*. 2. baskı. Oxford: Basil Blackwell. [Edebiyat Kuramı]

- Furniss, Tom ve Michael Bath. 1996. *Reading Poetry: An Introduction*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Selden, Raman, Peter Widdowson ve Peter Brooker. 1997. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 4. baskı. Hemel Hempstead: Prentice Hall.
- Wolfreys, Julian. 2004. *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Referans Çalışmalar

- Brogan, T.V.F. 1994. *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton: Princeton University Press.
- Coyle, Martin, Peter Garside, Malcolm Kelsall ve John Peck, der. 1990. *Encyclopaedia of Literature and Criticism*. London and New York: Routledge.
- Cuddon, J.A., der. 1992. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin.
- Evans, Dylan. 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Gray, Martin. 1992. *A Dictionary of Literary Terms*. 2. baskı. Harlow, Essex and Beirut: Longman York Press.
- Groden, Michael ve Martin Kreiswirth, der. 1994. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Laplanche, J. ve J.-B. Pontalis. 1973. *The Language of Psycho-Analysis*, Çev. Donald Nicholson-Smith. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Macey, David. 2000. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin.
- Makaryk, Irena R., der. 1993. *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sim, Stuart. 1995. *The A-Z Guide to Modern Literary and Cultural Theorists*. Hemel Hempstead: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Wolfreys, Julian, der. 2002. *The Edinburgh Encyclopaedia of Modern Criticism and Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wright, Elizabeth, der. 1992. *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Oxford and Cambridge, MA.: Basil Blackwell.

Antolojiler

- Leitch, Vincent B., Der. 2001. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton.
- Lentricchia, Frank ve Thomas McLaughlin, der. 1995. *Critical Terms for Literary Study*. 2. baskı. London and Chicago: Chicago University Press.
- Lodge, David ve Nigel Wood., Der. 2008. *Modern Criticism and Theory*. 3. baskı. London: Longman.
- McQuillan, Martin. 2000. *Deconstruction: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rice, Philip ve Patricia Waugh. 2001. *Modern Literary Theory: A Reader*. 4. baskı. London: Arnold.
- Ryan, Michael ve Julie Rivkin, der. 2004. *Literary Theory: An Anthology*. 2. baskı. Oxford: Blackwell.
- Walder, Dennis, der. 2004. *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. 2. baskı. Oxford: Oxford University Press.
- Waugh, Patricia, Der. 2006. *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press.

Bahsi Geçen Edebi Metinler

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*. London: Heinemann, 1986.
[Parçalanma]
- Achebe, Chinua. *Anthills of the Savannah*. London: Heinemann, 1987.
- Anon. 'Sir Patrick Spens', *The Penguin Book of Ballads* içinde, der. Geoffrey Grigson. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Arnold, Matthew. Preface to *Poems* (1835), "To Marguerite-Continued", "Dover Beach", *The Poems of Matthew Arnold* içinde, der. Kenneth Allott. London: Longman, 1965.
- Ashbery, John. "Soonest Mended", *The Double Dream of Spring* içinde. New York: Ecco Press, 1975.
- Atwood, Margaret. "Giving Birth", *Dancing Girls and Other Stories* içinde. London: Virago, 1985.

- Auden, W.H. "In Memory of W.B. Yeats (d. Jan. 1939)", *Collected Poems* içinde, der. Edward Mendelson. London: Faber and Faber, 1991. [W.B. Yeats'in Anısına]
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*, der. Frank W. Bradbrook. London: Oxford University Press, 1970. [Gurur ve Önyargı]
- Ayres, Michael. "Bittersweet", *Poems 1987-1992* içinde. Nether Stowey, Somerset: Odyssey Poets, 1994.
- Beckett, Samuel. *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London: Calder and Boyars, 1959. [Adlandırılmayan]
- Beckett, Samuel. *Murphy*. London: Picador, 1973. [Murphy]
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1986. [Godot'yu Beklerken]
- Blake, William. "The Marriage of Heaven and Hell", *Blake: The Complete Poems* içinde, 2. baskı, der. W.H. Stevenson. London: Longman, 1989. [Cennet ve Cehennemin Evliliği]
- Bowen, Elizabeth. *Friends and Relations*. Harmondsworth: Penguin, 1943.
- Bowen, Elizabeth. *The Heat of the Day*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Bowen, Elizabeth. *The Death of the Heart*. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Bowen, Elizabeth. *A World of Love*. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Harmondsworth: Penguin, 1966. [Jane Eyre]
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Harmondsworth: Penguin, 1965. [Uğultulu Tepeler]
- Browning, Robert. "Two in the Campagna", *Robert Browning: Selected Poetry* içinde, der. Daniel Karlin. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- Byron. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Carver, Raymond. "Fat" ve "Cathedral" *Where I'm Calling From: The Selected Stories* içinde. London: Harvill, 1993. [Şişko], [Katedral]
- Celan, Paul. *Speech-Grille and Selected Poems*, Çev. Joachim Neugroschel. New York: Dutton, 1971.
- Chandler, Raymond. *The Little Sister*. New York: Vintage Books, 1988. [Küçük Kız Kardeş]

- Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales: Nine Tales and the General Prologue*, der. V.A. Kolve ve Glending Olson. New York: Norton, 1989. [Canterbury Hikâyeleri]
- Coleridge, S.T. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, 6 cilt, der. Earl Leslie Griggs. Oxford: Oxford University Press, 1956-71.
- Coleridge, S.T. "The Rime of the Ancient Mariner", "Kubla Khan", *The Oxford Authors Samuel Taylor Coleridge* içinde, der. H.J. Jackson. Oxford: Oxford University Press, 1985. [Yaşlı Gemici], [Kubilay Han]
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Harmondsworth: Penguin Popular Classics, 1994. [Karanlığın Yüreği]
- Dante Alighieri. *The Divine Comedy. Inferno I: Italian Text and Translation*, Çev. Charles S. Singleton. New Jersey: Princeton University Press, 1970. [İlahi Komedyâ. Cehennem]
- DeLillo, Don. *The Body Artist*. London: Picador, 2001. [Beden Sanatçısı]
- Dickens, Charles. *Great Expectations*. Harmondsworth: Penguin, 1965. [Büyük Umutlar]
- Dickinson, Emily. "Our Lives are Swiss", "I taste a liquor never brewed", "A Bird came Down the Walk", *The Complete Poems of Emily Dickinson* içinde, der. Thomas H. Johnson. London: Faber and Faber, 1970.
- Eliot, George. *Middlemarch*. Harmondsworth: Penguin, 1965. [Middlemarch]
- Eliot, George. *The Lifted Veil*. London: Virago, 1985. [Düşürülen Maske]
- Eliot, George. *Daniel Deronda*. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Eliot, T.S. *The Waste Land*, "Little Gidding", *Complete Poems and Plays* içinde. London: Faber and Faber, 1975. [Çorak Ülke], [Küçük Gidding]
- Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York: Random House, 1952. [Görölmeyen Adam]
- Eugenides, Jeffrey. *Middlesex*. London: Bloomsbury, 2003. [Middlesex]
- Ford, Ford Madox. *The Good Soldier, The Bodley Head Ford Madox Ford* içinde, cilt 1. London: Bodley Head, 1962. [İyi Asker]
- Gilman, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. London: Virago, 1981. [Sarı Duvar Kâğıdı]

- Hardy, Thomas. "Neutral Tones", "The Voice", "The Darkling Thrush", *The Oxford Authors Thomas Hardy* içinde, der. Samuel Hynes. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Hazlitt, William. *The Complete Works of William Hazlitt*, 21 cilt, der. P.P. Howe. London: Dent, 1930-34.
- Heaney, Seamus. *North*. London: Faber and Faber, 1975. [Kuzey]
- Homer. *The Iliad*, Çev. Robert Fagles, Bernard Knox'un tanıtım yazısı ve notlarıyla. New York: Penguin, 1990. [*İlyada*]
- Ibsen, Henrik. *Four Major Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- James, Henry. *The Turn of the Screw, The Bodley Head Henry James* içinde, cilt XI, der. Leon Edel. London: Bodley Head, 1974. [*Yürekk Burgusu*]
- James, Henry. "The Jolly Corner", *Major American Short Stories* içinde, Der. A. Walton Litz. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Jonson, Ben. *A Critical Edition of the Major Works*, der. Ian Donaldson. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Joyce, James. "The Dead", *Dubliners* içinde. London: Everyman, 1991. [Ölümler], [*Dublinliler*]
- Kafka, Franz. *The Collected Aphorisms*, Çev. Malcolm Pasley. Syrens: London, 1994. [*Aforizmalar*]
- Kafka, Franz. "In the Penal Colony" ve "The Burrow", *The Complete Short Stories of Franz Kafka* içinde, der. Nabu N. Glatzer. London: Minerva, 1992. [Ceza Sömürgesi], [Yuva]
- Keats, John. *The Letters of John Keats, 1814-1821*, 2 cilt, der. Hyder Edward Rollins. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1958.
- Keats, John. "Ode to a Nightingale", "Ode on Melancholy", "This Living Hand", *The Poems of John Keats* içinde, der. Jack Stillinger. London: Heinemann, 1978.
- Larkin, Philip. "This Be The Verse", *Collected Poems* içinde, der. Anthony Thwaite. London: Faber and Faber, 1988.
- Lawrence, D.H. "The Mosquito", *The Complete Poems of D. H. Lawrence* içinde, der. Vivian de Sola Pinto and F. Warren Roberts. New York: Viking Press, 1975.
- Lawrence, D.H. "The Rocking-Horse Winner", *The Collected Short Stories of D.H. Lawrence* içinde. London: Heinemann, 1974. [*Sallanan At Binicisi*]

- Lawrence, D.H. *St. Mawr. The Virgin and the Gipsy*. Harmondsworth: Penguin, 1950. [Bakire ve Çingene]
- McCarthy, Cormac. 2007. *The Road*. Basingstoke: Picador. [Yol]
- Mansfield, Katherine. "Bliss", *The Stories of Katherine Mansfield* içinde, der. Antony Alpers. Oxford: Oxford University Press, 1984. [Katıksız Mutluluk]
- Marvell, Andrew. "To His Coy Mistress", *The Oxford Authors Andrew Marvell* içinde, der. Frank Kermode ve Keith Walker. Oxford: Oxford University Press, 1990. [Nazlı Sevgiliye]
- Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*, der. Harold Beaver. Harmondsworth: Penguin, 1972. [Moby Dick, Beyaz Balina]
- Miller, Arthur. *The Crucible*. Harmondsworth: Penguin, 1988. [Cadı Kazanı]
- Milton, John. *Complete Shorter Poems*, der. John Carey. London: Longman, 1971.
- Milton, John. *Paradise Lost*, der. Scott Elledge, 2. baskı. New York: Norton, 1993. [Kayıp Cennet]
- Monty Python's Flying Circus. *Just the Words*, 2 cilt. London: Methuen, 1989.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. London: Triad/Panther, 1981. [En Mavi Göz]
- Morrison, Toni. *Beloved*. London: Picador, 1988. [Sevgili]
- Murray, Les. "Cuttlefish", *Translations from the Natural World* içinde. Manchester: Carcanet Press, 1992.
- O'Connor, Flannery. "Revelation", *The Secret Self: Short Stories by Women* içinde, der. Hermione Lee. London: Everyman, 1991.
- Owen, Wilfred. "Futility", *The Poems of Wilfred Owen* içinde, der. John Stallworthy. London: Hogarth, 1985.
- Plath, Sylvia. "Daddy", *Collected Poems* içinde, der. Ted Hughes. London: Faber and Faber, 1981.
- Poe, Edgar Allan. "The Premature Burial", "The Purloined Letter", *Tales of Mystery and Imagination* içinde. London: Dent, 1984. [Diri Diri Gömülü], [Çalınan Mektup]
- Ponge, Francis. "The New Spider", *Things: Selected Writings* içinde, Çev. Cid Corman. New York: White Pine Press, 1986.
- Pope, Alexander. "An Essay on Criticism", *The Poems of Alexander Pope* içinde, der. John Butt. London: Methuen, 1963.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954. [Kayıp Zamanın İzinde]

- Rhys, Jean. "Let Them Call It Jazz", *The Secret Self: Short Stories by Women* içinde, der. Hermione Lee. London: Everyman, 1991.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*, der. Angela Smith. Harmondsworth: Penguin, 1997. [Geniş, Geniş Bir Deniz]
- Rich, Adrienne. "A Valediction Forbidding Mourning", *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New* içinde, 1950-84. New York: Norton, 1984.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. London: Picador, 1982. [Geceyarısı Çocukları]
- Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. New York: Viking, 1988. [Şeytan Ayetleri]
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*. Harmondsworth: Penguin, 1987. [Çavdar Tarlasında Çocuklar]
- Shakespeare, William. *All's Well That Ends Well, Romeo and Juliet, Twelfth Night, Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth, The Tempest*, "Sonnet 20", "Sonnet 55", *The Riverside Shakespeare* içinde. Boston: Houghton Mifflin, 1974. [Yeter ki Sonu İyi Bitsin, Romeo ve Juliet, On İkinci Gece, Hamlet, Othello, Kral Lear, Macbeth, Fırtına, Soneler]
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus*, der. D.L. Macdonald ve Kathleen Scherf. Peterborough, Ontario: Broadview, 1994.
- Shelley, Percy Bysshe. "Ozymandias", "To a Sky-Lark", "A Defence of Poetry", *Shelley's Poetry and Prose* içinde, der. Donald H. Reiman ve Sharon B. Powers. New York: Norton, 1977.
- Sheridan, Richard Brinsley. *The Rivals*, der. Elizabeth Duthie. London: Ernest Benn, 1979.
- Sheridan, Richard Brinsley. *The School for Scandal*, der. F.W. Bateson. New York: Norton, 1979.
- Sidney, Sir Philip. *An Apology for Poetry*, der. Geoffrey Shepherd. London: Nelson, 1965.
- Sophocles. *The Three Theban Plays: Antigone, Oedipus the King, Oedipus at Colonus*, Çev. Robert Fagles. Harmondsworth: Penguin, 1984. [Thebai Üçlemesi: Antigone, Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta]
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, der. Ian Campbell Ross. Oxford: Clarendon Press, 1983. [Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri]

- Stevens, Wallace. "Large Red Man Reading", "The Man with the Blue Guitar" ve "Tea at the Palaz of Hoon", *The Collected Poems of Wallace Stevens* içinde. New York: Alfred Knopf, 1954.
- Stevens, Wallace. "Adagia", *Opus Posthumous* içinde. New York: Alfred A. Knopf, 1957.
- Stevens, Wallace. *Letters of Wallace Stevens*, der. Holly Stevens. New York: Alfred Knoopf, 1966.
- Swift, Jonathan. "A Modest Proposal", *The Writings of Jonathan Swift* içinde, der. Robert A. Greenberg ve William Bowman Piper. New York: Norton, 1973. [Alçak Gönüllü Bir Öneri]
- Taylor, Elizabeth. "Mr. Wharton", *The Secret Self: Short Stories by Women* içinde, der. Hermione Lee. London: Everyman, 1991.
- Tennyson, Alfred Lord. "The Charge of the Light Brigade", *The Poems of Tennyson* içinde, der. Christopher Ricks. London: Longman, 1987.
- Traherne, Thomas. "Centuries of Meditations", *Selected Poems and Prose* içinde, der. Alan Bradford. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*, der. Walter Blair ve Victor Fischer. Berkeley: University of California Press, 1988. [*Huckleberry Finn'in Maceraları*]
- Wertenbaker, Timberlake. *Our Country's Good*. London: Methuen, 1988.
- Whitman, Walt. "Song of Myself", *Leaves of Grass* içinde. New York: Signet, 2000. [*Çimen Yaprakları*]
- Winterson, Jeanette. *Sexing the Cherry*. London: Bloomsbury, 1989. [*Vişnenin Cinsiyeti*]
- Winterson, Jeanette. *Written on the Body*. London: Jonathan Cape, 1992.
- Woolf, Virginia. "The Mark on the Wall", *A Haunted House and Other Short Stories* içinde. London: Grafton, 1982. [Duvardaki İz]
- Woolf, Virginia. *Orlando: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1992. [*Orlando*]
- Wordsworth, William. *The Prelude 1799, 1805, 1850*, der. Jonathan Wordsworth, M.H. Abrams ve Stephen Gill. London: Norton, 1979. [*Prelüd*]
- Wordsworth, William. "Alice Fell", "A Slumber did my Spirit Seal", "Ode: Intimations of Immortality", *The Oxford Authors William*

Wordsworth içinde, der. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Wordsworth, William. "Nutting", *Lyrical Ballads and Other Poems, 1787-1800* içinde, der. James Butler ve Karen Green. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Wyatt, Sir Thomas. "Whoso List to Hunt", *Collected Poems* içinde, der. Joost Daalder. London: Oxford University Press, 1975.

Yeats, W. B. "The Wheel", *The Collected Poems of W. B. Yeats* içinde. London: Macmillian, 1977.

Eleştiri ve Kuram Çalışmalarının Bibliyografisi

- Abbott, H. Porter. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Abraham, Nicolas. 1994. "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology" (1975) ve "The Phantom of Hamlet or The Sixth Act, preceded by The Intermission of 'Truth'" (1975), *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* içinde, Nicolas Abraham ve Maria Torok, Çev. Nicholas Rand. Chicago: Chicago University Press.
- Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Afzal-Khan, Fawzia ve Kalpana Seshadri-Croocks, Der. 2000. *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*. Durham: Duke University Press.

- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.
- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.
- Alter, Robert. 1981. *The Art of Biblical Narrative*. London: George Allen and Unwin.
- Alter, Robert. 1985. *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books.
- Althusser, Louis. 1969. "Ideology and Ideological State Apparatuses" ve "A Letter on Art", *Lenin and Philosophy and Other Essays* içinde, Çev. Ben Brewster, 2. baskı. London: New Left Books, 1977. [İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları], [Sanat Üzerine Yazılar], [*Lenin ve Felsefe*]
- Appelbaum, David. 1990. *Voice*. Albany: State University of New York.
- Apter, Terry E. 1982. "The Uncanny", *Fantasy Literature: An Approach to Reality* içinde. London: Macmillan.
- Aristotle. 1941. *The Basic Works of Aristotle*, Der. Richard McKeon. New York: Random House.
- Aristotle. 1965. *On the Art of Poetry, Classical Literary Criticism* içinde, Çev. T.S. Dorsch. Harmondsworth: Penguin. [*Poetika-Şiir Sanatı Üzerine*]
- Aristotle. 2001. *On the Parts of Animals*, Çev. James G. Lennox. Oxford: Oxford University Press. [*Hayvanların Hareketleri Üzerine*]
- Armbruster, Karla ve Kathleen R. Wallace, Der. 2001. *Beyond Nature Writing Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Armstrong, Philip. 2008. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London: Routledge.
- Armstrong, Tim. 1998. *Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arnold, Matthew. 1964. "The Function of Criticism at the Present Time", *Essays in Criticism* içinde. New York: Everyman's Library.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin, Der. 1989. *The Empire Writes Back*. London: Routledge.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin, Der. 1995. *The Post-Colonial Studies Reader*. 2. baskı. London: Routledge.
- Attridge, Derek. 1992. *Poetic Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Audi, Robert, Der. 1999. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2. baskı Cambridge: Cambridge University Press.
- Austin, J.L. 1962. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press. [Söylemek ve Yapmak]
- Austin, J.L. 1970. "Performative Utterances", *Philosophical Papers* içinde, 2. baskı, Der. J.O. Urmson ve G. J. Warnock. Oxford: Oxford University Press.
- Badmington, Neil, Der. 2000. *Posthumanism*. London: Palgrave.
- Badmington, Neil, Der. 2007. *Derridanimals*. *Oxford Literary Review* özel sayısı, cilt 29.
- Baker, Steve. 2000. *The Postmodern Animal*. London: Reaktion.
- Bakhtin, M.M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Çev. M. Holquist ve C. Emerson. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M.M. 1992. From "Discourse in the Novel", *Modern Literary Theory: A Reader* içinde, Der. Philip Rice ve Patricia Waugh. London: Edward Arnold.
- Baldick, Chris. 1987. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Oxford University Press.
- Balibar, Etienne ve Pierre Macherey. 1981. "On Literature as an Ideological Form", *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* içinde, Der. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul.
- Barker, Francis ve Peter Hulme. 1985. "Nymphs and Reapers Heavily Vanish: The Discursive Con-Texts of *The Tempest*", *Alternative Shakespeares* içinde, Der. John Drakakis. London: Routledge.
- Barker, Howard. 1989. *Arguments for a Theatre*. London: John Calder.
- Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*, Çev. Annette Lavers. London: Jonathan Cape. [Çağdaş Söylenler]
- Barthes, Roland. 1977a. "The Death of the Author", *Image Music Text* içinde, Çev. Stephen Heath. London: Fontana.
- Barthes, Roland. 1977b. "From Work to Text", *Image Music Text* içinde, Çev. Stephen Heath. London: Fontana.
- Barthes, Roland. 1977c. *Roland Barthes by Roland Barthes*, Çev. Richard Howard. New York: Hill and Wang. [Roland Barthes]
- Barthes, Roland. 1981. "Theory of the Text", *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* içinde, Der. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul.

- Barthes, Roland. 1990a. *The Pleasure of the Text*, Çev. Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell. [Metnin Hazzı]
- Barthes, Roland. 1990b. *S/Z*, Çev. Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell.
- Barthes, Roland. 1990c. *A Lover's Discourse: Fragments*, Çev. Richard Howard. Harmondsworth: Penguin. [Bir Aşk Söyleminden Parçalar]
- Bataille, Georges. 1973. *Oeuvres Complètes*, cilt V. Paris: Gallimard.
- Bataille, Georges. 1985. *Literature and Evil*, Çev. Alistair Hamilton. London: Marion Boyars. [Edebiyat ve Kötülük]
- Bate, Jonathan. 1991. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge.
- .2000. *The Song of the Earth*. London: Picador.
- Baudrillard, Jean. 1988. "Simulacra and Simulations", *Selected Writings* içinde, Der. Mark Poster. Cambridge: Polity. [Simülakrlar ve Simülasyon]
- Baudrillard, Jean. 1990. *Seduction*, Çev. Brian Singer. London: Macmillan. [Baştan Çıkarma Üzerine]
- Baudrillard, Jean. 1995. *The Gulf War Did Not Take Place*, Çev. Paul Patton. Sydney: Power Publications.
- Beckett, Samuel. 1983. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder.
- Beja, Morris. 1971. *Epiphany in the Modern Novel*. London: Peter Owen.
- Belfiore, Elizabeth S. 1992. *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Belsey, Catherine. 1994. *Desire: Love Stories in Western Culture*. Oxford: Blackwell.
- Bertens, Hans ve Joseph Natoli, Der. 2001. *Postmodernism: The Key Figures*. Oxford: Blackwell.
- Bennett, Andrew, Der. 1995. *Readers and Reading*. London: Longman.
- Bennett, Andrew. *The Author*. London: Routledge. 2005.
- Bennett, Tony. 1979. *Formalism and Marxism*. London: Methuen.
- Berger, Anne-Emmanuelle. 2005. "Sexing Differances", *Derrida's Gift* özel sayısı farklılıklar içinde, 16:3.
- Bergson, Henri. 1921. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Çev. Cloudeley Brereton ve Fred Rothwell. London: Macmillan. [Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme]

- Berry, Francis. 1962. *Poetry and the Physical Voice*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bersani, Leo. 1978. *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston: Little Brown.
- Bersani, Leo. 1990. *The Culture of Redemption*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Bersani, Leo. 1995. *Homos*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Bhabha, Homi, Der. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Bersani, Leo ve Adam Phillips. 2008. *Intimacies*. Chicago: Chicago University Press.
- Bhabha, Homi K. 1996. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", Der. Philip Rice ve Patricia Waugh, *Modern Literary Theory: A Reader* içinde, 3. baskı. London: Edward Arnold.
- Biriotti, Maurice ve Nicola Miller, Der. 1993. *What is an Author?* Manchester: Manchester University Press.
- Blanchot, Maurice. 1981. "The Narrative Voice (the 'he', the neuter)", *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays* içinde, Çev. Lydia Davis. New York: Station Hill.
- Blanchot, Maurice. 1995. *The Work of Fire*, Çev. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press.
- Blanchot, Maurice. 1999. *The Station Hill Blanchot Reader: Fiction and Literary Essays*, Çev. Lydia Davis, Paul Auster and Robert Lamberton, Der. George Quasha. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- Blair, Hugh. 1842. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Der. William Milner.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press. [Etkilenme Endişesi]
- Bloom, Harold. 1990. "The Analysis of Character", *Holden Caulfield* içinde, Der. Harold Bloom. New York: Chelsea House.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Book and School of the Ages*. London: Macmillan. [Batı Kanonu]
- Bloom, Harold. 2000. *How to Read and Why*. London: Fourth Estate.
- Boden, Margaret A. 2004. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, 2. baskı. London and New York: Routledge.

- Boone, Joseph Allen. 1987. *Tradition and Counter Tradition: Love and the Form of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Boone, Joseph Allen. 1988. *Libidinal Currents. Sexuality and the Shaping of Modernism*. Chicago: Chicago University Press.
- Booth, Allyson. 1996. *Postcards from the Trenches: Negotiating the Space Between Modernism and the First World War*. New York: Oxford University Press.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. 1987. "The Laughter of Being", *Modern Language Notes* içinde, 102, no. 4: 737-60.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. 1988. *The Freudian Subject*, Çev. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press.
- Botting, Fred, Der. 1995. *Frankenstein: New Casebook*. Basingstoke: Macmillan.
- Botting, Fred. 1997. *Gothic*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Çev. Richard Nice. Cambridge, MA.: Harvard University Press. [Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi]
- Bowen, Elizabeth. 1986. *The Mulberry Tree*. London: Virago.
- Bowen, Elizabeth. 1970. "A Novelist and His Characters", *Essays by Divers Hands: Being the Transactions of the Royal Society of Literature* içinde, cilt 26, Der. Mary Stocks. Oxford: Oxford University Press.
- Bowie, Malcolm. 1991. *Lacan*. London: Fontana.
- Bowra, Maurice. 1930. *Tradition and Design*, "The Iliad" içinde. London: Oxford University Press.
- Bradley, A.C. 1904. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan.
- Brannigan, John. 1998. *New Historicism and Cultural Materialism*. London: Macmillan.
- Brecht, Bertolt. 1978. "A Short Organum for the Theatre", *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* içinde, Der. ve Çev. John Willett. London: Eyre Methuen.
- Brewster, Scott, John L. Joughin, David Owen and Richard Walker, Der. 2000. *Inhuman Reflections: Thinking the Limits of the Human*. Manchester: Manchester University Press.
- Bristow, Joseph. 1992a. "Introduction" to Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest and Related Writings*. London: Routledge.
- Bristow, Joseph, Der. 1992b. *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*. London: Routledge.

- Bristow, Joseph. 1995. *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*. Buckingham: Open University Press.
- Bristow, Joseph. 1997. *Sexuality*. London: Routledge.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Brooke-Rose, Christine. 1958. *A Grammar of Metaphor*. London: Secker and Warburg.
- Brooker, Peter, Der. 1992. *Modernism/Postmodernism*. London: Longman.
- Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Brooks, Peter. 1993. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Broszmitter, Franz J. 2002. *Ecocide: A Short History of the Mass Extinction of Species*. London: Pluto.
- Brown, Paul. 1994. "‘This thing of darkness I acknowledge mine’: *The Tempest* and the Discourse of Colonialism", *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* içinde, Der. Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield, 2. baskı. Manchester: Manchester University Press.
- Buchanan, Ian ve John Marks. 2000. *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burke, Seán. 1998. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, 2. baskı. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burke, Seán, Der. 1995. *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burnett, Mark Thornton. 2002. *Constructing "Monsters" in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*. Basingstoke: Palgrave.
- Buse, Peter ve Andrew Stott, Der. 1999. *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Basingstoke: Macmillan.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge. [Cinsiyet Belası]
- Butler, Judith. 1991. "Imitation and Gender Insubordination", *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* içinde, Der. Diana Fuss. New York: Routledge. [Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma]
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

- Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Calarco, Matthew. 2008. *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press.
- Campbell, Sueellen. 1996. "The Land an Language of Desire: Where Deep Ecology and Post-Structuralism Meet". Glotfelty ve Fromm içinde, Der. *The Ecocriticism Rede.*: P 124-36.
- Caputo, John D. ve Gianni Vattimo. 2007. *After the Death of God*. New York: Columbia University Press.
- Carper, Thomas ve Derek Attridge. 2003. *Meter and Meaning: An Introduction to Rhythm in Poetry*. New York: Routledge.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Carver, Raymond. 1986. "On Writing", *Fires: Essays, Poems, Stories* içinde. London: Picador.
- Castle, Terry. 1992. "Sylvia Townsend Warner and the Counterplot of Lesbian Fiction", *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing* içinde, Der. Joseph Bristow. London: Routledge.
- Castle, Terry. 1995. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press.
- Caughie, John, Der. 1981. *Theories of Authorship: A Reader*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Cavaliero, Glen. 2005. *The Alchemy of Laughter*. Houndmills: Palgrave.
- Celan, Paul. 1986. *Collected Prose*, Çev. Rosemarie Waldrop. Manchester: Carcanet Press.
- Chambers, Ross. 1984. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Manchester: Manchester University Press.
- Chambers, Ross. 1991. *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chandler, James. 2007. *Semiotics: The Basics*. 2. baskı. London: Routledge.
- Chandler, James. 1998. *England in 1819: The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism*. Chicago: University of Chicago Press.

- Chase, Cynthia. 1986. *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Chasseguet-Smirget, Janine. 1985. *Creativity and Perversion*. Foreword by Otto Kernberg. London: Free Association Books.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. [Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı]
- Chomsky, Noam. 1957. *Syntactic Structures*. S-Gravenhage: Mouton.
- Chow, Rey. 2003. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cixous, Hélène. 1974. "The Character of 'Character' ", *New Literary History*, 5: 383-402.
- Cixous, Hélène. 1976. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche*", *New Literary History*, 7: 525-48.
- Cixous, Hélène. 1990. "The Laugh of the Medusa", Çev. Keith Cohen ve Paula Cohen, *New French Feminisms: An Anthology* içinde, Der. Elaine Marks and Isabelle de Courtirvon. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Cixous, Hélène. 1993. *Three Steps on the Ladder of Writing*, Çev. Sarah Corneland Susan Sellers. New York: Columbia University Press.
- Cixous, Hélène. 1998. *Stigmata: Escaping Texts*, Çev. Eric Prenowitz. London and New York: Routledge.
- Cixous, Hélène. 2008. *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics*, Der. Susan Sellers. Stocksfield: Acumen.
- Claridge, Laura P. ve Elizabeth Langland, Der. 1991. *Out of Bounds: Male Writers And Gender(ed) Criticism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Clark, Timothy. 1997. *The Theory of Inspiration: Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*. Manchester: Manchester University Press.
- Clark, Timothy and Nicholas Royle, Der. 2002. "Monstrism", *The Oxford Literary Review* 23.
- Clark, Timothy. Forthcoming. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cohen, Tom. 1994. *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978. [Şeffaf Zihinler]
- Cohn, Norman. 1970. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Colebrook, Claire. 2002. *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge.
- Colebrook, Claire. 2004. *Gender*. Houndmills: Palgrave.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1975. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Der. George Watson. London: Dent.
- Connor, Steven. 1992. *Theory and Cultural Value*. Oxford: Blackwell. [Kuram ve Kültürel Değer]
- Connor, Steven. 1997. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, 2. baskı. Oxford: Blackwell. [Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş]
- Connor, Steven. 2000. *Dumbstruck-A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press. [Dil Tutulması: Karnından Konuşmanın Kültürel Tarihi]
- Cordner, Michael, Peter Holland ve John Kerrigan, Der. 1994. *English Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coupe, Laurence, Der., 2000. *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge.
- Crane, R.S. 1967. "History Versus Criticism in the Study of Literature", *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical* içinde, cilt 2. Chicago: University of Chicago Press.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. London and New York: Routledge.
- Culler, Jonathan. 1981. "Story and Discourse in the Analysis of Narrative", *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* içinde. London: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, Jonathan. 1983. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, Jonathan, Der. 1988a. *On Puns: The Foundation of Letters*. Oxford: Basil Blackwell.

- Culler, Jonathan. 1988b. "Political Criticism: Confronting Religion", *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions* içinde. Oxford: Basil Blackwell.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Culler, Jonathan. 2007. *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Cupitt, Don. 1997. *After God: The Future of Religion*. London: Weidenfield and Nicolson.
- Currie, Mark, Der. 1995. *Metafiction*. London: Longman.
- Currie, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke: Macmillan.
- Curti, Lidia. 1998. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*. London: Macmillan.
- Darwin, Charles. 1866. *On the Origin of the Species By Means of Natural Selection, Or, The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 4. baskı, London: Murray. [Türlerin Kökeni Üzerine]
- Davies, Colin. 2004. *After Poststructuralism: Reading, Stories and Theory*. London: Routledge.
- Davies, Tony. 1997. *Humanism*. London: Routledge. [Hümanizm]
- Day, Gary. 1996. *Re-Reading F.R. Leavis: Culture and Literary Criticism*. Basingstoke: Macmillan.
- Dean, Carolyn J. 1992. *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject*. Ithaca: Cornell University Press.
- Decker, James M. 2004. *Ideology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Deitering, Cynthia. 1996. "The Postnatal Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s". Glotfelty ve Fromm içinde, Der. *The Ecocriticism Reader*: 196-203.
- Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*, Çev. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Athlone Press. [Hareket-İmge / Sinema 1]
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. London: Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. 1998. "Literature and Life", "He Stuttered" ve "The Exhausted", *Essays Critical and Clinical* içinde, Çev. Daniel W. Smith ve Michael A. Greco. London: Verso. [Kritik ve Klinik]

- Deleuze, Gilles. 2000. "The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze" (1986), Çev. Marie Therese Guirgis, *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* içinde, Der. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. Robert Hurley ve diğerleri. Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni*]
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*, Çev. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Kafta – Minör Bir Edebiyat İçin*]
- de Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press. [*Okuma Alegorileri: Rousseau Nietzsche Rilke ve Proust'a Figürel Dil*]
- de Man, Paul. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. baskı. London: Methuen. [*Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*]
- de Man, Paul. 1984. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- de Man, Paul. 1986. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrick, Scott S. 1997. *Monumental Anxieties: Homoerotic Desire and Feminine Influence in Nineteenth-Century U.S. Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*, Çev. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. [*Grammatoloji*]
- Derrida, Jacques. 1978. "Force and Signification", *Writing and Difference* içinde, Çev. Alan Bass. London: Routledge and Kegan Paul.
- Derrida, Jacques. 1979. "Living On", Çev. James Hulbert, *Deconstruction and Criticism* içinde, Der. Harold Bloom et al. New York: Seabury Press.
- Derrida, Jacques. 1981. *Positions*, Çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1982. "White Mythology", *Margins of Philosophy* içinde, Çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.

- Derrida, Jacques. 1983. "The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils", Çev. Catherine Porter ve Edward P. Morris, *Diacritics* içinde, cilt 13, no. 3: 3–20.
- Derrida, Jacques. 1984. "No Apocalypse, Not Now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)", Çev. Catherine Porter ve Philip Lewis, *Diacritics* içinde, cilt 14, no. 3: 20–31.
- Derrida, Jacques. 1985a. "Des Tours de Babel", Çev. Joseph F. Graham, *Difference in Translation* içinde, Der. Graham. Ithaca: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques. 1985b. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida*, Çev. Peggy Kamuf. New York: Schocken Books.
- Derrida, Jacques. 1986a. *Mémoires: for Paul de Man*, Çev. Cecile Lindsay, Jonathan Culler ve Eduardo Cadava. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques. 1986b. "Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok", Çev. Barbara Johnson, Nicolas Abraham ve Maria Torok içinde, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, Çev. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1988. "Afterword: Toward an Ethic of Discussion", Çev. Samuel Weber, *Limited Inc.* Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques. 1989. "The Ghost Dance: An Interview with Jacques Derrida", Çev. Jean-Luc Svobada, *Public* içinde, no. 2: 60–73.
- Derrida, Jacques. 1992a. *Acts of Literature*, Der. Derek Attridge. London: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1992b. "Passions: 'An Oblique Offering' ", Çev. David Wood, *Derrida: A Critical Reader* içinde, Der. David Wood. Oxford: Basil Blackwell.
- Derrida, Jacques. 1992c. "Of an Apocalyptic Tone Newly Adopted in Philosophy", Çev. John P. Leavey, Jr, *Derrida and Negative Theology* içinde, Der. Harold Coward ve Toby Foshay. Albany, NY: State University of New York Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Çev. Peggy Kamuf. New York: Routledge. [*Marx'ın Hayaletleri*]

- Derrida, Jacques. 1995a. *Archive Fever: A Freudian Impression*, Çev. Eric Prenowitz. Chicago: Chicago University Press.
- Derrida, Jacques. 1995b. "Che cos'è la poesia?", Çev. Peggy Kamuf, in *Points... Interviews, 1974-1994*, Der. Elisabeth Weber. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 1998. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, Çev. Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2000. *Demeure: Fiction and Testimony*, Çev. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2002a. "The University Without Condition", *Without Alibi* içinde, Der., Çev. ve tanıtım Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2002b. *Acts of Religion*, Der. Gil Anidjar. London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 2003. "Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. A Dialogue with Jacques Derrida", Çev. Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* içinde. Chicago and London: Chicago University Press.
- Derrida, Jacques. 2008. *The Animal That Therefore I Am*. Der. Marie-Louise Mallet, Çev. David Wills. New York: Fordham University Press.
- Derrida, Jacques ve Maurizio Ferraris. 2001. *A Taste for the Secret*, Çev. Giacomo Donis. Cambridge: Polity Press.
- Derrida, Jacques and Gianni Vattimo, Der. 1998. *Religion*. Cambridge: Polity. [Din]
- Descartes, René. 1977. *Discourse on Method and the Meditations*, Çev. F.E. Sutcliffe. Harmondsworth: Penguin.
- de Vries, Hent. 1999. *Philosophy and the Turn to Religion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Doane, Mary Ann. 2002. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Dobson, Michael. 1992. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*. Oxford: Oxford University Press.
- Docherty, Thomas. 1983. *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

- Docherty, Thomas, Der. 1993. *Postmodernism: A Reader*, 2nd edn. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Dolar, Mladen. 1991. "I Shall Be with You on Your Wedding-night": Lacan and the Uncanny", *Ekim*, cilt 58.
- Dolar, Mladen. 1996. "The Object Voice", *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, Der. Renata Salecl ve Slavoj Žižek. Durham: Duke University Press.
- Dollimore, Jonathan. 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press.
- Dollimore, Jonathan. 1998. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. London: Penguin.
- Dollimore, Jonathan. 2001. *Sex, Literature and Censorship*. Cambridge: Polity.
- Dollimore, Jonathan. 2004. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. 3. baskı. Houndmillis: Pgrave.
- Dollimore, Jonathan ve Alan Sinfield, Der. 1994. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, 2. baskı. Manchester: Manchester University Press.
- Donaldson, Ian, Der. 1988. *Ben Jonson: A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Drakakis, John, Der. 1992. *Shakespearean Tragedy*. London: Longman.
- Drakakis, John ve Naomi Liebler, Der. 1998. *Tragedy*. London: Longman.
- Drolet, Michael. 2003. *The Postmodernism Reader*. London: Routledge.
- During, Simon. 1992. *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*. London: Routledge.
- Eagleton, Robert. 2004. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford University Press.
- Eagleton, Terry. 1976. *Marxism and Literary Criticism*. London: Routledge. [*Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*]
- Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell. [*Estetiğin İdeolojisi*]
- Eagleton, Terry. 1991. *Ideology: An Introduction*. London: Verso.
- Eagleton, Terry, Der. 1994. *Ideology*. London: Longman. [*İdeoloji*]
- Eagleton, Terry. 1996. *Literary Theory: An Introduction*, 2. baskı. Oxford: Basil Blackwell. [*Edebiyat Kuramı*]

- Eagleton, Terry. 2003. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell. [Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı]
- Eco, Umberto. 1979. "The Poetics of the Open Work", *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* içinde. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 1992. "Postmodernism, Irony, the Enjoyable", *Modernism/Postmodernism* içinde, Der. Peter Brooker. London: Longman.
- Eco, Umberto. 1993. "The City of Robots", *Postmodernism: A Reader*, Der. Thomas Docherty içinde. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Edelman, Lee. 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Edmundson, Mark. 1990. *Towards Reading Freud: Self-Creation in Milton, Wordsworth, Emerson and Sigmund Freud*. Princeton: Princeton University Press.
- Edwards, Justin. 2008. *Postcolonial Literature*. Houndmills: Palgrave.
- Egan, Gabriel. 2006. *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism*. London: Routledge.
- Elam, Diane. 1992. *Romancing the Postmodern*. London: Routledge.
- Eliot, T.S. 1975b. *Selected Prose of T.S. Eliot*, Der. Frank Kermode. London: Faber and Faber.
- Ellmann, Maud, Der. 1994. *Psychoanalytic Literary Criticism*. London: Longman.
- Empson, William. 1953. *Seven Types of Ambiguity*, 3. baskı. London: Chatto and Windus.
- Empson, William. 1965. *Milton's God*. London: Chatto and Windus.
- Esterhammer, Angela. 2000. *The Romantic Performative: Language and Action in British and German Romanticism*. Stanford: Stanford University Press.
- Fanon, Frantz. 1967. *The Wretched of the Earth*, Çev. Constance Farrington. Harmondsworth: Penguin. [Yeryüzünün Lanetlileri]
- Felman, Shoshana. 1983. *The Literary Speech Act: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Çev. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.

- Felman, Shoshana. 1987. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Felman, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Felman, Shoshana. 2003. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J.L. Austin or, Seduction in Two Languages*, Çev. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
- Felshi, Rita. 2003. *Literature After Feminism*. Chicago: Chicago University Press.
- Fetterley, Judith. 1978. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fineman, Joel. 1991. *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition: Essays Toward the Release of Shakespeare's Will*. Cambridge, MA.: MIT Press.
- Fink, Bruce. 1996. "Reading Hamlet with Lacan", Willy Apollon ve Richard Feldstein içinde, Der., *Lacan, Politics, Aesthetics*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Finkelstein, David ve Alistair McCleery, Der. 2006. *The Book History Reader*. 2. baskı. London: Longman.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Floyd-Wilson, Mary ve Garrett A. Sullivan, Jr., 2007. *Environment and Embodiment in Early Modern England*. Basingstoke: Palgrave.
- Forrester, John. 1990. *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forster, E.M. 1976. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin. [Roman Sanatı]
- Foster, Jeanette H. 1958. *Sex Variant Women in Literature: A Historical and Quantitative Survey*. London: Frederick Muller.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Random House. [Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi]

- Foucault, Michel. 1979. "What Is an Author?" *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* içinde, Der. Josué V. Harari. London: Methuen. [Yazar Nedir?]
- Foucault, Michel. 1980a. "The History of Sexuality: Interview", Çev. Geoff Bennington, *Oxford Literary Review* içinde, cilt 4, no. 2: 3-14.
- Foucault, Michel. 1980b. Introduction to *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*, Çev. Richard McDougall. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel. 1981. *The History of Sexuality: An Introduction*, Çev. Robert Hurley. Harmondsworth: Penguin. [Cinselliğin Tarihi]
- Foucault, Michel. 1983. "The Subject and Power", *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* içinde, Der. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, Michel. 1985. *The Use of Pleasure (The History of Sexuality, cilt 2)*. Harmondsworth: Penguin. [Cinselliğin Tarihi 2]
- Fowler, Roger. 1986. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Freeden, Michael. 2003. *Ideology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, Sigmund. 1957a. "The Antithetical Meaning of Primal Words" (1910), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, cilt XI, Çev. James Strachey. London: Hogarth.
- Freud, Sigmund. 1957b. "Findings, Ideas, Problems", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, cilt XXIII, Çev. James Strachey. London: Hogarth.
- Freud, Sigmund. 1976. *Jokes and their Relation to the Unconscious* (1905), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 6, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin.
- Freud, Sigmund. 1977. *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 7, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme]
- Freud, Sigmund. 1984. "Beyond the Pleasure Principle", *Pelican Freud Library* içinde, cilt 11, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [Haz İlkesinin Ötesinde]

- Freud, Sigmund. 1985a. "Thoughts for the Times on War and Death" (1915), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 12, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [*Savaş ve Ölüm Zamanları Üzerine Düşünceler*]
- Freud, Sigmund. 1985b. "The 'Uncanny' " (1919), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 14, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [Tekinsiz]
- Freud, Sigmund. 1985c. "A Seventeenth-Century Demonological Neurosis" (1923), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 14, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin.
- Freud, Sigmund. 1985d. "Humour" (1927), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 14, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin.
- Freud, Sigmund. 1985e. "Civilization and Its Discontents" (1930), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 12, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları]
- Freud, Sigmund. 1985f. "Creative Writers and Day-Dreaming", *Pelican Freud Library* içinde, cilt 14, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri]
- Freud, Sigmund. 1985g. "Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood", *Pelican Freud Library* içinde, cilt 14, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin.
- Freud, Sigmund. 1985h. "Psychopathic Characters on the Stage", *Pelican Freud Library* içinde, cilt 14, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [Sahnedeki Psikopat Karakterler]
- Freud, Sigmund. 1986. "Psychoanalysis" (1923) and "The Resistances to Psychoanalysis" (1925), *Pelican Freud Library* içinde, cilt 15, Çev. James Strachey. Harmondsworth: Penguin. [Psikanaliz]
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*, Çev. David McLintock, with an Introduction by Hugh Haughton. London: Penguin. [Tekinsiz]
- Freund, Elizabeth. 1987. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. London: Methuen.
- Fudge, Erica. 2002. *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture*. Champaign: University of Illinois Press.
- Fuss, Diana. 1995. *Identification Papers*. New York: Routledge.
- Fuss, Diana, Der. 1996. *Human, All Too Human*. New York: Routledge.
- Fussell, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press.

- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt. 2000. *Practising New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Garrard, Greg. 2004. *Ecocriticism*. London: Routledge. [Ekoeleş-tiri]
- Gates, Henry Louis, Jr, Der. 1984. *Black Literature and Literary Theory*. London: Methuen.
- Gates, Henry Louis, Jr, Der. 1986. "Race", *Writing, and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gates, Henry Louis, Jr, 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Gates, Henry Louis, Jr, 1992. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York: Oxford University Press.
- Gee, Henry. 1996. "How Humans Behaved Before they Behaved like Humans". *London Review of Books* 18: 21 (31 Ekim): 36–8.
- Genette, Gérard. 1986. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Çev. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme (sende ilk kısım var sadece)
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gerstner, David A. ve Janet Staiger, Der. 2003. *Authorship and Film*. New York: Routledge.
- Gibson, Andrew. 1996. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Girard, René. 1965. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Çev. Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. [Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki]
- Girard, René. 1986. "Hamlet's Dull Revenge", *Literary Theory/Renaissance Texts* içinde, Der. Patricia Parker ve David Quint. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Glotfelty, Cheryl ve Harold Fromm, Der. 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: The University of Georgia Press.
- Glover, David and Cora Kaplan. 2000. *Genders*. London: Routledge.

- Glut, D.F. 1984. *The Frankenstein Catalogue*. Jefferson N.C.: McFarland.
- Goldberg, David Theo. 2002. *The Racial State*. Oxford: Blackwell.
- Graham, Elaine L. 2002. *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Gray, Frances. 1994. *Women and Laughter*. London: Macmillan.
- Gray, John. 2002. *Straw Dogs: Thoughts on Humans and Other Animals*. London: Granta Books.
- Green, André. 1979. *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy*, Çev. Alan Sheridan. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press. [*Shakespeare ve Kültür Birikimi Rönesans İngiltere'sinde Toplumsal Enerjinin Dolaşımı*]
- Greenblatt, Stephen. 1990a. "Toward a Poetics of Culture", *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* içinde. London: Routledge.
- Greenblatt, Stephen. 1990b. "Culture", *Critical Terms for Literary Study* içinde, Der. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press.
- Greenblatt, Stephen. 1991. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press.
- Gregson, Ian. 2004. *Postmodern Literature*. London: Arnold.
- Griffiths, Eric. 1989. *The Printed Voice of Victorian Poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Gubar, Susan. 2003. *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guillory, John. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago University Press.
- Gutting, Gary. 2005. *Foucault: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, Donald E. 2003. *Queer Theories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Halperin, David. 1990. *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge.
- Halperin, David. 2002. *How to Do the History of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press.

- Hamilton, Paul. 1996. *Historicism*. London: Routledge.
- Harari, Josué V. 1979. "Critical Factions/Critical Fictions", *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* içinde, Der. Josué V. Harari. London: Methuen.
- Haraway, Donna. 1985. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", Badmington'da yeniden basıldı, Der., *Posthumanism*. [Siborg Manifestosu]
- Harrison, Nicholas. 2003. *Postcolonial Criticism: History, Theory and the Work of Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Hartman, Geoffrey H. 1981. "Words and Wounds", *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* içinde. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Hartman, Geoffrey. 2002. *Scars of the Spirit: The Struggle Against Inauthenticity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hassan, Ihab. 1989. "Beyond Postmodernism? Theory, Sense, and Pragmatism", *Making Sense: The Role of the Reader in Contemporary American Fiction* içinde, Der. Gerard Hoffmann. München: Wilhelm Fink.
- Hawkes, David. 1996. *Ideology*. London: Routledge.
- Hawkes, Terence. 1972. *Metaphor*. London: Methuen.
- Hawley, John C., Der. 2001. *Postcolonial Queer: Theoretical Intersections*.
- Hazlitt, William. 1910. "On Shakespeare and Milton", *Lectures on the English Poets and The Spirit of the Age* içinde. London: Dent.
- Heffernan, James A.W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*, Çev. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper. [Varlık ve Zaman]
- Heidegger, Martin. 1967. *What Is A Thing?* Çev. W.B. Barton, Jr ve Vera Deutsch. Chicago: Henry Regnery.
- Heidegger, Martin. 1977. "The Word of Nietzsche: "God Is Dead"", *The Question Concerning Technology and Other Essays* içinde, Çev. William Lovitt. New York: Harper Torchbooks.
- Heidegger, Martin. 2001. "The Thing", *Poetry, Language, Thought* içinde, Çev. Albert Hofstadter. New York: Harper Perennial Modern Classics.

- Hemingway, Ernest. 2000. "Ernest Hemingway: An Interview", *The Norton Anthology of Short Fiction* içinde. New York: Norton.
- Henderson, Mae Gwendolyn. 1993. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics and the Black Woman Writer's Literary Tradition", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* içinde, Der. Patrick Williams and Laura Chrisman. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Herman, David, Der. 2007. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herman, David, Manfred John ve Marie-Laure Ryan, Der. 2005. *The Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Hertz, Neil. 1979. "Freud and the Sandman", *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* içinde, Der. Josué V. Harari. London: Methuen.
- Hirst, Paul ve Penny Woolley. 1982. *Social Relations and Human Attributes*. London: Tavistock.
- Hobbes, Thomas. 1840. *The English Works of Thomas Hobbes*, Der. Sir William Molesworth, cilt IV. London: John Bohn.
- Holland, Norman N. 1980. "Unity Identity Text Self", *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* içinde, Der. Jane P. Tompkins, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Hollander, John. 1985. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, 2. baskı. New Haven: Yale University Press.
- Homans, Margaret. 1994. "Feminist Fictions and Feminist Theories of Narrative", *Narrative* içinde 2: 3-16.
- Hough, Graham. 1967. *The Romantic Poets*, 3. baskı. London: Hutchinson.
- Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno. 2002. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Çev. Gunzelin Schmid Noerr ve Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press. [Aydınlanmanın Diyalektiği]
- Hughes, Ted. 1967. *Poetry in the Making*. London: Faber.
- Hurley, Kelly. 1996. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siecle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.

- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Hynes, Samuel. 1990. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. London: Bodley Head.
- Irigaray, Luce. 1977. "Women's Exile", *Ideology and Consciousness* içinde, no. 1: 62–76.
- Irigaray, Luce. 1985. "This Sex Which Is Not One", *This Sex Which Is Not One* içinde, Çev. Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press.
- Irvine, William. 2005. *On Desire: Why We Want What We Want*. Oxford: Oxford University Press.
- Iser, Wolfgang. 1995. "Interaction Between Text and Reader", *Readers and Reading* içinde, Der. Andrew Bennett. London: Longman.
- Irwin, William. 1999. *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*. Westport, CN: Greenwood Press.
- Irwin, William, Der. 2002. *The Death and Resurrection of the Author?* Westport, CN: Greenwood Press.
- Jacobus, Mary. 1986. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. London: Methuen.
- Jakobson, Roman. 1960. "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language* içinde, Der. Thomas A. Sebeok. Cambridge, MA.: MIT.
- James, Henry. 1986. *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and Practice of Fiction*, Der. William Veeder and Susan M. Griffin. Chicago: University of Chicago Press.
- Jameson, Fredric. 1988. "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", David Lodge içinde, Der., *Modern Literary Theory*. London: Longman.
- Jameson, Fredric. 1992. "Postmodernism and Consumer Society", *Modernism/Postmodernism* içinde, Der. Peter Brooker. London: Longman.
- Jameson, Fredric. 1993. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *Postmodernism: A Reader* içinde, Der. Thomas Docherty. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf. [*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*]
- Jay, Martin. 1993. *The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

- Jencks, Charles. 1993. "The Emergent Rules", *Postmodernism: A Reader* içinde, Der. Thomas Docherty. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Johnson, Samuel. 1969. *Dr Johnson on Shakespeare*, Der. W.K. Wimsatt. Harmondsworth: Penguin.
- Jolly, Roslyn. 1993. *Henry James: History, Narrative, Fiction*. Oxford: Clarendon.
- Jones, Ernest. 1953-7. *Sigmund Freud: Life and Work*. London: Hogarth. [*Freud: Yaşamı ve Eserleri*]
- Judovitz, Dalia. 1988. *Subjectivity and Representation in Descartes: The Origins of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, Immanuel. 1988. *The Critique of Judgement*, Çev. James Creed Meredith. Oxford: Clarendon Press. [*Yargı Yetisinin Eleştirisi*]
- Kendall, Tim. Der. 2007. *The Oxford Companion to British ve Irish War Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kermode, Frank. 1975. *The Classic*. London: Faber and Faber.
- Kermode, Frank. 1979. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, M.A.: Harvard University Press.
- Kermode, Frank. 1983. "Secrets and Narrative Sequence", *Essays on Fiction 1971-82* içinde. London: Routledge and Kegan Paul.
- Kerridge, Richard ve Neil Sammells, Der. 1998. *Writing in the Environment: Ecocriticism and Literature*. London: Zed Books.
- Kittler, Friedrich. 1997. "Romanticism-Psychoanalysis-Film: A History of the Double", *Literature, Media, Information Systems* içinde, Der. John Johnston. Amsterdam: G + B Arts International.
- Knight, Stephen. 1980. *Form and Ideology in Detective Fiction*. London: Macmillan.
- Knopp, Sherron E. 1992. " 'If I saw you would you kiss me?': Sapphism and the Subversiveness of Virginia Woolf's *Orlando* ", *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing* içinde, Der. Joseph Bristow. London: Routledge.
- Knowles, Murray ve Rosamund Moon. 2006. *Introducing Metaphor*. London Routledge.
- Koestler, Arthur. 1964. *The Act of Creation*. London: Hutchinson. [*Yaratma Eylemi*]

- Kolodny, Annette. 1996. "Unearthing Herstory: An Introduction". Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm içinde, Der. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press.
- Kramnick, Jonathan Brody. 1998. *Making the English Canon: Print-capitalism and the Cultural Past, 1700–1770*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kristeva, Julia. 1986. "Word, Dialogue and Novel", *The Kristeva Reader* içinde, Der. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to Ourselves*, Çev. Leon C. Roudiez. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Lacan, Jacques. 1977a. *Écrits: A Selection*, Çev. Alan Sheridan. London: Tavistock.
- Lacan, Jacques. 1977b. "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", Çev. James Hulbert, *Yale French Studies*, no. 55/56. *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Der. Shoshana Felman.
- Lakoff, George and Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lane, Christopher. 1995. *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*. Durham: Duke University Press.
- Leavis, F.R. 1948. *The Great Tradition*. London: Chatto and Windus.
- Leavis, F.R. 1972. *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*. Harmondsworth: Penguin.
- Leavis, F.R. and Denys Thompson. 1964. *Culture and Environment: The Training of Critical Awareness*. London: Chatto and Windus.
- Lecerle, Jean-Jacques. 1990. *The Violence of Language*. London: Routledge.
- Lentricchia, Frank and Andrew DuBois. 2003. *Close Reading: The Reader*. Durham, NC: Duke University Press.
- Levi, Primo. 1987. *If This Is A Man ve The Truce*, Çev. Stuart Woolf. London: Abacus. [*Bunlar da mı İnsan*]
- Levi, Primo. 1989. *The Drowned and the Saved*, Çev. Raymond Rosenthal. New York: Vintage. [*Boğulanlar ve Kurtulanlar*]
- Leys, Ruth. 2000. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.

- Lippit, Akira Mazuta. 2000. *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Littau Karin. 2006. *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge: Polity.
- Liu, Alan. 1989. Wordsworth: *The Sense of History*. Stanford: Stanford University Press.
- Loomba, Ania. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge. [*Kolonyalizm/Postkolonyalizm*]
- Luckhurst, Roger. 2008. *The Trauma Question*. London: Routledge.
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press. [*Postmodern Durum*]
- Lyotard, Jean-François. 1992. "Answering the Question: What is Postmodernism?" *Modernism/Postmodernism* içinde, Der. Peter Brooker. London: Longman.
- Lyotard, Jean-François. 1997. *Postmodern Fables*, Çev. Georges van den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MacCabe, Colin. 2003. "On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature", *Literature and Visual Technologies: Writing After Cinema* içinde, Der. Julian Murphet ve Lydia Rainford. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Macherey, Pierre. 1978. *A Theory of Literary Production*, Çev. Geoffrey Wall. London: Routledge and Kegan Paul.
- Machor, James L., Der. 1993. *Readers in History: Nineteenth-Century American Literature and the Contexts of Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Mahony, Patrick J. 1987. *Freud as a Writer*. Expanded Edition. New Haven: Yale University Press.
- Mahood, M.M. 1957. *Shakespeare's Wordplay*. London: Methuen.
- Manguel, Alberto. 1997. *A History of Reading*. London: Harper-Collins. [*Okumanın Tarihi*]
- Mansfield, Katherine. 1930. *Novels and Novelists*, Der. Middleton Murry. London: Constable. [*Romanlar ve Romancılar*]
- Marcus, Laura. 2007. *The Tenth Muse: Writing About Cinema in the Modernist Period*. Oxford: Oxford University Press.
- Margolist Uri. 2007. "Character". Herman içinde, Der. *The Cambridge Companion to Narrative*.
- Marriott, David. 2000. *On Black Men*. Edinburgh: University of Edinburgh Press.

- Martin, Wallace. 1986. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- Marx, Karl. 1976. *The German Ideology*, in Karl Marx and Frederick Engels, *Collected Works*, cilt 5. London: Lawrence and Wishart. [*Alman İdeolojisi*]
- McGann, Jerome J. 1985. *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory*. Oxford: Clarendon.
- McQuillan, Martin, Der. 2000. *The Narrative Reader*. London: Routledge.
- Melville, Stephen. 1986. *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Melville, Stephen and Bill Readings, Der. 1995. *Vision and Textuality*. Basingstoke: Macmillan.
- Meltzer, Françoise. 1994. *Hot Property: The Stakes and Claims of Literary Originality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, D.A. 1981. *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. New Jersey: Princeton University Press.
- Miller, D.A. 1989. " 'Cage aux folles': Sensation and Gender in Wilkie Collins's *The Woman in White*", *Speaking of Gender* içinde, Der. E. Showalter. London: Routledge.
- Miller, J. Hillis. 1963. *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, MA.: Belknap Press.
- Miller, J. Hillis. 1980. "The Figure in the Carpet", *Poetics Today* içinde, 1, 3: 107-18.
- Miller, J. Hillis. 1982. "Wuthering Heights: Repetition and the 'Uncanny' ", *Fiction and Repetition: Seven English Novels* içinde. Oxford: Basil Blackwell.
- Miller, J. Hillis. 1987. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia University Press.
- Miller, J. Hillis. 1990. "Narrative", *Critical Term for Literary Study* içinde, Der. Frank Lentricchia ve Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, J. Hillis. 1991. "Thomas Hardy, Jacques Derrida, and the 'Dislocation of Souls' ", *Tropes, Parables, Performatives: Essays in Twentieth-Century Literature* içinde. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

- Miller, J. Hillis. 1992. *Ariadne's Thread: Story Lines*. New Haven: Yale University Press.
- Miller, J. Hillis. 1994. "Derrida's Topographies", *South Atlantic Review* içinde, 59, 1: 1-25.
- Miller, J. Hillis. 2000. "Deconstruction and a Poem", in *Deconstructions: A User's Guide*, Der. Nicholas Royle. Basingstoke: Palgrave.
- Miller, J. Hillis. 2001. *Speech Acts in Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Miller, J. Hillis. 2002. *On Literature*. London: Routledge.
- Millett, Kate. 1969. *Sexual Politics*. London: Rupert Hart-Davis. [Cinsel Politika]
- Mills, Sara, Der. 1994. *Gendering the Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Mills, Sara. 2003. *Michel Foucault*. London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press. [İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji]
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge.
- Monbiot, George. 2004. "Born Yesterday" (*Yarından Sonra filminin Guardian gazetesinde yayımlanan incelemesi*).
- Monbiot, George. 2007. "The Road Well Travelled" (Cormac McCarthy'nin *Yol* eserinin Guardian gazetesinde v incelemesi).
- Montag, Warren. 2003. *Louis Althusser*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Morrison, Toni. 1993. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. London: Picador.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Mulhern, Francis, Der. 1992. *Contemporary Marxist Literary Criticism*. London: Longman.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books. [Saniyede 24 Kare Ölüm: Durağanlık ve Hareketli Görüntü]
- Münsterberg, Hugo. 1916. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: Appleton.
- Munt, Sally, Der. 1992. *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

- Murphet, Julian and Lydia Rainford. 2003. "Introduction", *Literature and Visual Technologies: Writing After Cinema*, Der. Murphet and Rainford. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nagel, Thomas. 1974. "What is it Like to be a Bat?" *Philosophical Review* 83: 4. 435-50.
- Nancy, Jean-Luc. 1987. "Wild Laughter in the Throat of Death", in *Modern Language Notes*, cilt 102, no. 4:719-36.
- Nancy, Jean-Luc. 1993. "Laughter, Presence", in *The Birth to Presence*, Çev. Brian Holmes *et al.* Stanford: Stanford University Press.
- Nero, Brian. 2003. *Race*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Newton, K.M. 2008. *Modern Literature and the Tragic*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nicholls, Peter. 1996. "The Belated Postmodern: History, Phantoms and Toni Morrison", in Sue Vice, Der. *Psychoanalytic Criticism: A Reader*. Oxford: Polity.
- Nietzsche, Friedrich. 1968. *The Will to Power*, Çev. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale. New York: Vintage. [Güç İstemi]
- Nietzsche, Friedrich. 1980. "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense", in *The Portable Nietzsche*, Der. Walter Kaufmann. New York: Random.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, Çev. Walter Kaufmann. New York: Vintage. [İyinin ve Kötünün Ötesinde]
- Nietzsche, Friedrich. 2003. *Twilight of the Idols and The Anti-Christ*, Çev. R.J. Hollingdale. London: Penguin. [Putların Alacakaranlığı]
- Nuttall, A.D. 1992. *Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*. Oxford: Clarendon Press.
- Nuttall, A.D. 1996. *Why Does Tragedy Give Pleasure?* Oxford: Oxford University Press.
- Orr, Mary. 2003. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Oxford: Polity.
- Partridge, Eric. 2001. *Shakespeare's Bawdy*. London and New York: Routledge.
- Pask, Kevin. 1996. *The Emergence of the English Author: Scripting the Life in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Pater, Walter. *The Renaissance*. New York: Modern Library, 1919. [Rönesans]
- Patterson, Annabel. 1990. "Intention", *Critical Terms for Literary Study* içinde, Der. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: Chicago University Press.
- Payne, Michael, Der. 2005. *The Greenblatt Reader*. Oxford: Blackwell.
- Pfister, Manfred, Der. 2002. *A History of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*, ed Amsterdam: Rodopi.
- Phelan, James, Der. 1989. *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Phelan, James, and Peter Rabinowitz, Der. 2005. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell.
- Pinker, Steven. 1995. *The Language Instinct: The New Science of Language and Mind*. London: Penguin.
- Pittock, Malcolm. 2001. "The War Poetry of Wilfred Owen: A Dissenting Reappraisal", *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory* içinde, Der. Patrick J. Quinn ve Steven Trout. Basingstoke: Palgrave.
- Plato. 1961. *The Collected Dialogues of Plato, Including the Letters*, Der. Edith Hamilton and Huntington Cairns. New Jersey: Princeton University Press.
- Politzer, Heinz. 2006. *Freud and Tragedy*, Çev. Michael Mitchell. Riverside, CA: Ariadne Press.
- Price, Martin. 1983. *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel*. New Haven: Yale University Press.
- Prince, Gerald. 2004. *A Dictionary of Narratology*. 2nd edn. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Procter, James, Der. 2000. *Writing Black Britain 1948–1998: An Interdisciplinary Anthology*. Manchester: Manchester University Press.
- Procter, James. 2003. *Dwelling Places: Postwar Black British Writing*. Manchester: Manchester University Press.
- Punter, David. 1996. *The Literature of Terror*, 2nd edn, 2 vols. London: Longman.
- Punter, David. 2008. *Metaphor*. London: Routledge.
- Punter, David and Glennis Byron. 2003. *The Gothic*. Oxford: Blackwell.

- Quinn, Arthur. 1993. *Figures of Speech: 60 ways to turn a phrase*. California: Hermagoras Press.
- Rabaté, Jean-Michel. 1996. *The Ghosts of Modernity*. Gainesville: Florida University Press.
- Rabaté, Jean-Michel. 2001. *Jacques Lacan*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rashkin, Esther. 1992. *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Rashkin, Esther. 2008. *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. Albany: State University of New York Press.
- Raven, James, Helen Small and Naomi Tadmor, Der. 1995. *The Practice and Representation of Reading in England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Readings, Bill and Bennet Schaber, Der. 1993. *Postmodernism Across the Ages*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Regan, Stephen, Der. 1992. *The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory*. Buckingham: Open University Press.
- Regan, Tom. *The Case for Animal Rights*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Rich, Adrienne. 1986. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose içinde*, 1979–1985. London: Virago.
- Ricks, Christopher. 1984. "William Wordsworth 1: 'A pure organic pleasure from the lines' ", *The Force of Poetry içinde*. Oxford: Clarendon Press.
- Ricks, Christopher. 2002. *Allusion to the Poets*. Oxford: Oxford University Press.
- Ricoeur, Paul. 1978. *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, Çev. Robert Czerny. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ridley, Matt. 1994. *The Red Queen: Sex and the Evolution of Human Nature*. London: Penguin.
- Riley, Denise. 1988. "Am I That Name?": *Feminism and the Category of "Women" in History*. Basingstoke: Macmillan.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction*, 2nd edn. London and New York: Routledge.
- Robson, Mark. 2008. Stephen Greenblatt. London: Routledge.
- Rogin, Michael. 1994. "Sucking Up". *London Review of Books*, 16, 9 (12 May): 26.

- Ronell, Avital. 1989. *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: Nebraska University Press.
- Rorty, Amélie Oksenberg, Der. 2001. *The Many Faces of Evil: Historical Perspectives*. London and New York: Routledge.
- Rose, Jacqueline. 1993. *Why War?* Oxford: Blackwell. [Niçin Savaş?]
- Rose, Jacqueline. 1996. *States of Fantasy*. Oxford: Clarendon Press.
- Rose, Mark. 1993. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Rosen, Philip. 2001. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Ross, Thomas W. 1972. *Chaucer's Bawdy*. New York: Dutton.
- Ross, Trevor. 1998. *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- Royle, Nicholas. 1991. *Telepathy and Literature: Essays on the Reading Mind*. Oxford: Basil Blackwell.
- Royle, Nicholas. 2003. *The Uncanny*. Manchester and New York: Manchester University Press/Routledge.
- Rushdie, Salman. 1990. *Is Nothing Sacred?* Cambridge: Granta.
- Russell, Bertrand. 1968. *The Autobiography of Bertrand Russell*, 3 cilt. London: George Allen and Unwin.
- Russett, Margaret. 2006. *Fictions and Fakes: Romantic Authenticity, 1760-1845*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, Kiernan, Der. 1996. *New Historicism and Cultural Materialism: A Reader*. London: Arnold.
- Sacks, Oliver. 1991. *Seeing Voices: A Journey into the World of the Deaf*. London: Picador.
- Said, Edward W. 1975. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books. [Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem]
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul. [Şarkiyatçılık]
- Said, Edward W. 1983. *The World, the Text, and the Critic*. London: Faber and Faber.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus. [Kültür ve Emperyalizm]
- St Clair, William. 2007. *The Reading Nation in the Romantic Period*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saunders, Barry. 1995. *Sudden Glory: Laughter as Subversive History*. Boston: Beacon.

- Saussure, Ferdinand de. 1974. *Course in General Linguistics*, Der. Charles Bally and Albert Sechehayne, Çev. Wade Baskin, with an introduction by Jonathan Culler. London: Fontana. [*Genel Dilbilim Dersleri*]
- Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction*. London: Routledge.
- Scheese, Don. 1996. "Desert Solitaire: Counter-Friction to the Machine in the Garden". Glotfelty ve Fromm içinde, Der. *The Ecocriticism Reader*: 303-22.
- Schwartz, Daniel R. 1999. *Imagining the Holocaust*. Basingstoke: Macmillan.
- Schwartz, Hillel. 1996. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1991. *Epistemology of the Closet*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1994. *Tendencies*. London: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Sherry, Vincent, Der. 2005. *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shklovsky, Viktor. 1965. "Art as Technique", *Russian Formalist Criticism: Four Essays* içinde, Der. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Showalter, Elaine. 1977. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- Showalter, Elaine, Der. 1989. *Speaking of Gender*. London: Routledge.
- Showalter, Elaine. 1991. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago.
- Showalter, Elaine. 1993. "On Hysterical Narrative", in *Narrative*, 1, 1: 24-35.
- Sim, Stuart, Der. 2004. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge.
- Simmons, Lawrence and Philip Armstrong, Der. 2007. *Knowing Animals*. Leiden and Boston: Brill.

- Sinfield, Alan. 1994. *Cultural Politics–Queer Reading*. London: Routledge.
- Sinfield, Alan. 1994. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. London: Cassell.
- Singer, Peter. 1990. *Animal Liberation*. 2nd edition. London: Cape. [Hayvan Özgürleşmesi]
- Singh, Amardeep. 2006. *Literary Secularism: Religion and Modernity in Twentieth-Century Fiction*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Smith, Adam. 1986. *The Wealth of Nations*, Books I–III, Der. Andrew Skinner. Harmondsworth: Penguin.
- Smith, Angela, Der. ve tanıtım 1997. *Wide Sargasso Sea*. Harmondsworth: Penguin.
- Smith, Barbara Herrnstein. 1968. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Barbara Herrnstein. 1981. “Narrative Versions, Narrative Theories”, *On Narrative* içinde, Der. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Barbara Herrnstein. 1988. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Smith, Bruce R. 1994. *Homosexual Desire in Shakespeare’s England: A Cultural Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Grahame. 2003. *Dickens and the Dream of Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Smith, Marquard and Joanne Morra, Der. 2006. *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*. Cambridge, MA.: MIT Press.
- Spargo, Tamsin, Der. 2000. *Reading the Past: Literature and History*. Basingstoke: Palgrave.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1987. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Steiner, George. 1961. *The Death of Tragedy*. London: Faber. [Tragedyanın Ölümü]
- Steeves, H. Peter, Der. 1999. *Animal Others: On Ethics, Ontology, and Animal Life*. Albany, NY: State University of New York Press.

- Stevens, Wallace. 1951. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Alfred A. Knopf.
- Stewart, Garrett. 1984. *Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Stewart, Garrett. 1990. *Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press.
- Still, Judith and Michael Worton, Der. 1990. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.
- Suleiman, Susan R. and Inge Crosman, Der. 1980. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press.
- Sullivan, Nikki. 2001. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sword, Helen. 2001. *Ghostwriting Modernism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Sypher, Wylie, Der. 1956. *Comedy*. New York: Doubleday.
- Syrotinski, Michael. 2007. *Deconstruction and the Postcolonial: At the Limits of Theory*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Tatum, James. 2003. *The Mourner's Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press. [Benliğin Kaynakları: Modern Kimliğin İnşası]
- Taylor, Gary. 1990. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. London: Hogarth.
- Thieme, John. 2001. *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*. London: Continuum.
- Thomas, Keith. 1971. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. London: Weidenfield and Nicolson.
- Thomas, Sophie. 2008. *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. London: Routledge.
- Thomson, Alex 2007. "Derrida's Rogues: Islam and the Futures of Deconstruction", Derrida: Negotiating the Legacy içinde, Der. Madeleine Fagan, Ludovic Glorieux, Indira Hasimbegovic and Marie Suetsugu. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Todd, Jane Marie. 1986. "The Veiled Woman in Freud's *Das Unheimliche*", *Signs* içinde 2/3: 519–28.

- Todd, Janet. 1988. *Feminist Literary History: A Defence*. Cambridge: Polity Press.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Introduction to Poetics*, Çev. Richard Howard, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Todorov, Tzvetan. 1993. *On Human Diversity*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Touval, Yonatan. 1997. "Colonial Queer Something", *Queer Forster* içinde, Der. Robert K. Martin and George Piggford. Chicago: University of Chicago Press.
- Trotter, David. 2007. *Cinema and Modernism*. Oxford: Blackwell.
- Veesser, H. Aram, Der. 1989. *The New Historicism*. New York: Routledge.
- Veesser, H. Aram, Der. 1994. *The New Historicism Reader*. New York: Routledge.
- Veyne, Paul. 1988. *Did the Greeks Believe in their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*, Çev. Paula Wissing. Chicago: University of Chicago Press.
- Vickers, Brian, Der. 1981. *Shakespeare: The Critical Heritage, Volume 6, 1774–1801*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Walder, Dennis. 1998. *Post-Colonial Literatures in English: History, Language, Theory*. Oxford: Blackwell.
- Waller, Marguerite. 1987. "Academic Tootsie: The Denial of Difference and the Difference It Makes", *Diacritics* içinde, cilt 17, no. 1: 2–20.
- Ward, Graham. 1996. *Theology and Contemporary Critical Theory*. London: Macmillan.
- Warhol, Robyn R. and Diane Price Herndl, Der. 1997. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, revised edn. London: Macmillan.
- Watson, Robert N. 2006. *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Weber, Samuel. 1973. "The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment", *Modern Language Notes* içinde, 88: 1102–33.
- Weber, Samuel. 1987. "Laughing in the Meanwhile", *Modern Language Notes* içinde, cilt 102, no. 4: 691–706.
- Weber, Samuel. 1992. *The Return to Freud: Jacques Lacan and the Dislocations of Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Weber, Samuel. 2000. "Uncanny Thinking", *The Legend of Freud* içinde, genişletilmiş baskı. Stanford: Stanford University Press.
- Weeks, Jeffrey. 1998. "Introduction to Guy Hocquengham's *Homosexual Desire*", *Literary Theory: An Anthology* içinde, Der. Julie Rivkin and Michael Ryan. Oxford: Blackwell.
- Wellek, René. 1963. "Literary Theory, Criticism, and History", *Concepts of Criticism* içinde. New Haven: Yale University Press.
- Wesling, Donald and Tadeusz Slawek. 1995. *Literary Voice: The Calling of Jonah*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Wexman, Virginia Wright, Der. 2003. *Film and Authorship*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- White, Hayden. 1978. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- White, Susan. 1991. "Allegory and Referentiality: *Vertigo* and Feminist Criticism", *Modern Language Notes*, cilt 106.
- Whiteside, Anna and Michael Issacharoff, Der. 1987. *On Referring in Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Williams, Linda Ruth. 1995. *Critical Desire: Psychoanalysis and the Literary Subject*. London: Edward Arnold.
- Williams, Patrick and Laura Chrisman, Der. 1993. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Williams, Raymond. 1969. *Modern Tragedy*. London: Chatto and Windus.
- Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- Williams, Raymond. 1983. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Revised edn. London: Fontana.
- Williams, Raymond. 1992. *The Long Revolution*. London: Hogarth.
- Wilson, Richard and Richard Dutton, Der. 1992. *New Historicism and Renaissance Drama*. London: Longman.
- Wilson, Scott. 1995. *Cultural Materialism: Theory and Practice*. Oxford: Blackwell.
- Wimsatt Jr, W.K. and Monroe C. Beardsley. 1995. "The Intentional Fallacy", *Authorship From Plato to the Postmodern: A Reader* içinde, Der. Seán Burke. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Winters, Yvor. 1957. "The Audible Reading of Poetry", *The Function of Criticism: Problems and Exercises* içinde, 2. baskı. Denver: Alan Swallow.

- Wisker, Gina. 2007. *Key Concepts in Postcolonial Literature*. Basingstoke: Palgrave.
- Wittgenstein, Ludwig. 1984. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell. [Felsefi Soruşturmalar]
- Wolfe, Cary, Der. 2003. *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wolfe, Cary. 2003. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanism*. Chicago: Chicago University Press.
- Wolfreys, Julian. 2002. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke: Palgrave.
- Wood, Marcus. 2002. *Slavery, Empathy and Pornography*. Oxford: Oxford University Press.
- Wood, Sarah, Der. 1995. *Home and Family*. Special issue of *Angelaki*, 2: 1.
- Woolf, Virginia. 1942. *The Death of the Moth and Other Essays*. London: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. 1988. "Henry James's Ghost Stories", *The Essays of Virginia Woolf* içinde, cilt 3, 1919–1924, Der. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Wright, Elizabeth. 1998. *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal*, 2nd edn. Cambridge: Polity.
- Young, Robert. 1981. "Introduction", *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* içinde, Der. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul.
- Young, Robert. 1990. *White Mythologies: Writing History and the West*. London: Routledge.
- Young, Robert. 1991a. "Poems That Read Themselves", *Tropismes* 5: 233–61.
- Young, Robert, Der. 1991b. *Neocolonialism*. Special issue of *Oxford Literary Review*, 13.
- Young, Robert. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.
- Young, Robert. 1996. *Torn Halves: Political Conflict in Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Young, Robert. 1999. "Freud's Secret: *The Interpretation of Dreams* was a gothic novel", *Sigmund Freud's The Interpretation of Dreams: New interdisciplinary makaleleri* içinde, Der. Laura Marcus. Manchester: Manchester University Press.

- Young, Robert. 2000. *Postcolonialism: A History*. Oxford: Blackwell.
- Zipes, Jack. 1988. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. London: Methuen.
- Žižek, Slavoj. 1991a. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press. [Yamuk Bakmak]
- Žižek, Slavoj. 1991b. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso.

- A
Abraham, Nicolas 206, 207, 208, 213, 253, 352, 404, 426, 438, 466
Achebe, Chinua 84, 145, 150, 310, 311, 418
Adams, Gerry 98
Adorno, Theodor 355, 448
ağıt 207, 406, 407
Althusser, Louis 254, 255, 256, 257, 261, 408, 427, 454
Amis, Martin 179
anagnorisis 140, 141
animizm 113
anlam 27, 28, 40, 41, 43, 68, 92, 114, 118, 119, 122, 142, 146, 161, 162, 194, 213, 231, 242, 274, 276, 293, 294, 295, 332, 336, 343, 346, 348, 349, 355, 363, 374, 385, 403, 406, 409, 412
anlatı 15, 58, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 162, 182, 233, 260, 265, 271, 285, 287, 288, 310, 342, 343, 344, 345, 347, 357, 365, 368, 369, 381, 385, 401, 402, 407, 409, 410, 413
anlatıcı 24, 48, 49, 50, 81, 82, 95, 98, 100, 102, 133, 162, 172, 200, 219, 229, 230, 233, 237, 298, 311, 344, 345, 346, 347, 351, 368, 369, 370, 396, 410, 411
anma 380, 384
Apuleius 321
Aristoteles 87, 88, 139, 140, 146, 151, 198, 235, 374, 403
Arnold, Matthew 174, 240, 241, 245, 403, 417, 418, 427, 428, 430, 446, 458, 463
arzu 50, 83, 84, 85, 100, 119, 174, 180, 263, 264, 265, 266,

- 267, 269, 270, 271, 272, 273,
277, 281, 283, 299, 323, 344
- Ashbery, John 136, 277, 297,
298, 400, 418, 447
- Ashcroft, Bill 308, 317, 427
- Ashfield, Andrew 71
- ataerkillik 187, 231, 233
- Atwood, Margaret 172, 418
- Auden, W.H. 277, 338, 419
- Audi, Robert 323, 428
- Auschwitz 385, 390, 446
- Austen, Jane 16, 17, 71, 186,
305, 312, 419
- Auster, Paul 260, 430
- Austin, J.L. 332, 333, 335, 340,
341, 428, 441, 442
- Ayres, Michael 8, 335, 336, 419
- B**
- Bakhtin, M.M. 105, 106, 327,
408, 428
- Baldwin, James 277
- Balibar, Etienne 256, 261, 428
- Barbin, Herculine 237, 443
- barış 390, 414
- Barker, Francis 142, 144, 316,
317, 428
- Barker, Howard 142, 144, 316,
317, 428
- Barnes, Djuna 6, 277
- Barthes, Roland 20, 21, 38, 39,
40, 41, 43, 44, 52, 77, 105, 106,
122, 125, 126, 242, 243, 327,
343, 344, 348, 351, 370, 373,
374, 375, 376, 409, 412, 428,
429, 432
- başkahraman 369
- Bataille, Georges 6, 131, 246,
247, 248, 367, 429, 436
- Baudrillard, Jean 357, 358, 359,
371, 376, 413, 429
- Beardsley, Aubrey 20, 25, 38,
39, 371, 402, 408, 464
- Beardsley, Monroe 20, 25, 38,
39, 371, 402, 408, 464
- Beckett, Samuel 120, 121, 129,
133, 136, 137, 148, 172, 173,
175, 201, 209, 267, 320, 362,
398, 419, 429, 456
- Belsey, Catherine 70, 272, 429
- Benjamin, Walter 132, 249, 254,
453
- Bennett, Tony 3, 5, 10, 33, 44,
68, 119, 257, 429, 449
- Bergman, Ingmar 392
- Bergson, Henri 137, 224, 429
- Bersani, Leo 96, 176, 233, 245,
273, 279, 280, 285, 430
- betimleme 29, 46, 47, 113, 114,
116
- Bhabha, Homi 303, 306, 313,
315, 316, 430
- bilinçaltı 42, 175, 267, 298, 360,
404
- birey 146, 148, 168, 256, 258,
301, 324
- Blade Runner* 322
- Blair, Hugh 223, 245, 253, 424,
430
- Blair, Tony 223, 245, 253, 424,
430
- Blake, William 124, 202, 246,
247, 419
- Blanchot, Maurice 33, 106, 122,
123, 126, 430
- Bloom, Harold 34, 72, 73, 74,
88, 96, 104, 126, 209, 210,
247, 283, 311, 430, 437

- Bollywood 361
- Boone, Joseph Allan 237, 265, 266, 273, 430, 431
- Borch-Jacobsen, Mikkel 131, 138, 176, 431
- Bowen, Elizabeth 54, 68, 125, 200, 201, 207, 245, 246, 248, 277, 372, 398, 399, 419, 431
- Bowra, Maurice 383, 431
- Bradley, A.C. 140, 272, 431
- Brecht, Bertolt 54, 55, 63, 431
- Bristow, Joseph 237, 238, 264, 279, 285, 412, 431, 432, 433, 450
- Bronfen, Elizabeth 51, 52, 432
- Brontë, Charlotte 20, 38, 43, 54, 55, 57, 81, 208, 272, 298, 301, 305, 310, 397, 403, 419, 459
- Brontë, Emily 20, 38, 43, 54, 55, 57, 81, 208, 272, 298, 301, 305, 310, 397, 403, 419, 459
- Brooks, Cleanth 25, 52, 79, 80, 85, 272, 401, 406, 432
- Brooks, Peter 25, 52, 79, 80, 85, 272, 401, 406, 432
- Broschimmer, Franz 181, 432
- Brown, George Douglas 208, 316, 430, 432
- Browning, Robert 267, 269, 419
- Brown, Paul 208, 316, 430, 432
- Buell, Laurence 185, 186
- Burroughs, William 277, 309
- Bush, George W. 245, 253
- Butler, Judith 235, 237, 279, 282, 283, 341, 363, 412, 425, 432, 433
- büyük anlatılar 357
- Byron, George Gordon 173, 277, 301, 331, 389, 419, 457
- C-Ç
- Calarco, Matthew 198, 199, 203, 433
- canavar 143, 277, 300, 320, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331
- Capote, Truman 277
- Carver, Raymond 94, 95, 101, 102, 104, 123, 124, 419, 433
- Celan, Paul 125, 386, 419, 433
- Cervantes, Miguel 121
- Chambers, Ross 54, 83, 91, 108, 144, 204, 247, 274, 308, 332, 370, 376, 390, 433
- Chandler, Raymond 22, 98, 135, 260, 344, 419, 433
- Chaucer, Geoffrey 19, 21, 44, 65, 73, 119, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 389, 420, 458
- Chrisman, Laura 304, 306, 313, 318, 448, 463
- Churchill, Winston 253
- Çin 84
- cinas 33, 113, 133, 411
- cinsel kimlik 17, 283
- cinsiyet 30, 33, 57, 70, 179, 187, 188, 194, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 252, 264, 270, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 298, 299, 300, 304, 318, 324, 341, 375, 401, 407
- Cixous, Hélène 52, 63, 96, 122, 123, 126, 202, 231, 412, 434
- Clapton, Eric 107, 108
- Clark, Timothy 22, 123, 125, 126, 179, 191, 331, 434
- çokseslilik 105, 106, 408
- Colebrook, Claire 224, 226, 237, 435

- Coleridge, Samuel Taylor 100, 124, 290, 327, 335, 370, 395, 396, 420, 435
- Connor, Steven 71, 166, 364, 422, 435
- Conrad, Joseph 90, 302, 309, 310, 343, 346, 372, 420
- Coover, Robert 81, 83
- Crane, R.S. 153, 435
- Cross, Amanda 258
- Culler, Jonathan 30, 80, 81, 82, 138, 232, 244, 250, 341, 351, 415, 435, 436, 438, 459
- D
- Dante, Alighieri 15, 19, 20, 420
- Darwin, Charles 171, 185, 194, 241, 327, 329, 330, 436
- Darwin, Erasmus 171, 185, 194, 241, 327, 329, 330, 436
- Davy, Humphry 327
- Dawkins, Richard 323
- Defoe, Daniel 203, 301
- değişim 59, 90, 141, 156, 253, 311, 321, 330
- Deleuze, Gilles 121, 124, 126, 198, 200, 202, 217, 224, 225, 226, 265, 272, 312, 412, 432, 435, 436, 437
- delilik 56, 93, 100, 175, 288
- de Man, Paul 24, 32, 34, 67, 109, 219, 235, 254, 293, 294, 340, 437, 438, 453
- De Quincey, Thomas 301
- Derrida, Jacques 33, 43, 49, 116, 119, 122, 126, 151, 155, 169, 170, 172, 173, 180, 199, 200, 201, 202, 203, 209, 210, 211, 213, 214, 231, 234, 235, 242, 247, 249, 250, 251, 261, 295, 296, 315, 338, 348, 352, 355, 356, 385, 386, 400, 401, 405, 409, 412, 429, 432, 433, 437, 438, 439, 442, 447, 454, 461
- Descartes, René 169, 170, 171, 173, 176, 439, 450
- Dickens, Charles 38, 88, 89, 105, 226, 272, 420, 460
- Dickinson, Emily 111, 113, 114, 124, 193, 194, 195, 197, 347, 348, 420
- Diderot, Denis 121
- dil 20, 39, 42, 46, 48, 49, 50, 59, 89, 101, 103, 108, 109, 110, 111, 115, 117, 121, 124, 125, 131, 134, 169, 171, 172, 175, 180, 188, 193, 194, 198, 219, 232, 244, 250, 252, 253, 254, 267, 269, 284, 308, 309, 316, 333, 360, 382, 405, 406, 407, 408
- din 93, 147, 250, 251, 252, 281, 324
- doğa 174, 179, 180, 181, 185, 186, 187, 188, 282, 284, 326, 329, 358, 359
- Dollimore, Jonathan 70, 151, 164, 233, 238, 273, 279, 412, 432, 440
- Dos Passos, John 225
- Doyle, Arthur Conan 259
- Drakakis, John 70, 151, 428, 440
- drama 87, 144, 308, 315, 316, 361, 411
- Dryden, John 65

- E
- Eagleton, Terry 6, 27, 151, 250, 255, 261, 415, 440, 441
- Eco, Umberto 286, 358, 441
- Eggers, David 361
- eklektizm 361
- ekoeleştiri 180, 181, 185, 186, 191, 324
- ekofeminizm 187
- ekoloji 187, 191
- eleştiri 9, 11, 22, 25, 26, 27, 38, 44, 52, 66, 68, 71, 72, 75, 117, 126, 133, 151, 153, 154, 156, 162, 164, 185, 198, 227, 232, 237, 245, 257, 302, 312, 356, 361, 404, 407, 408, 410
- Eliot, George 18, 19, 20, 21, 38, 58, 69, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 210, 225, 234, 240, 302, 324, 338, 356, 372, 393, 420, 441, 453
- Eliot, T.S. 18, 19, 20, 21, 38, 58, 69, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 210, 225, 234, 240, 302, 324, 338, 356, 372, 393, 420, 441, 453
- Ellison, Ralph 110, 111, 300, 420
- Ellmann, Maud 63, 206, 441
- Empson, William 250, 294, 296, 441
- epik 13, 68, 202, 221, 247, 389, 407
- epilog 395
- epistemofili 80, 86, 406
- espri 134, 135, 137
- Eugenides, Jeffrey 57, 322, 323, 329, 331, 420
- evrim 171, 241, 328, 330
- F
- Fagles, Robert 382, 421, 423
- fallus 206, 231, 232, 411
- Fanon, Frantz 302, 303, 305, 441
- Faulkner, William 297
- Felman, Shoshana 34, 213, 341, 384, 385, 441, 442, 451
- feminist eleştiri 237
- Fetterley, Judith 30, 442
- Fineman, Joel 70, 176, 442
- Fish, Stanley 26, 28, 442
- Ford, Ford Madox 17, 420
- Forrester, John 371, 442
- Forster, E.M. 79, 90, 96, 125, 209, 277, 302, 312, 314, 442, 462
- Foster, Jeannette 136, 265, 442
- Foucault, Michel 28, 40, 41, 44, 46, 155, 157, 165, 168, 237, 264, 272, 279, 280, 281, 282, 323, 376, 410, 412, 432, 440, 442, 443, 454
- Fowles, John 6, 325, 361
- Franklin, Aretha 253, 254, 283
- Franklin, Benjamin 253, 254, 283
- Freud, Sigmund 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 77, 125, 126, 130, 135, 136, 137, 151, 168, 170, 171, 174, 176, 207, 211, 213, 240, 263, 265, 266, 267, 298, 351, 360, 370, 387, 388, 389, 401, 414, 426, 434, 440, 441, 442, 443, 444, 448, 450, 452, 456, 462, 463, 465
- Fuss, Diana 96, 329, 331, 432, 444
- Fussell, Paul 148, 391, 444

- G
 Gaard, Greta 187
 Gates, Henry Louis 30, 31, 75, 300, 301, 305, 306, 445
 Gee, Henry 319, 320, 445
 Genette, Gérard 17, 78, 85, 411, 445
 gerçekçilik 46, 136, 149, 208, 410
 Gilbert, Sandra 71, 229, 397, 445
 Gilman, Charlotte Perkins 56, 228, 229, 231, 233, 234, 420
 Ginsberg, Alan 277
 Girard, René 245, 270, 445
 Glut, D.F. 326, 446
 Godwin, William 327
 Goethe, Johann Wolfgang von 90, 327
 Goya, Francisco de 384
 Grahame, Robert 157, 161, 226, 460
 Grazia, Margreta de 70
 Greenblatt, Stephen 155, 156, 157, 164, 445, 446, 456, 458
 Greene, Graham 302
 Griffiths, Gareth 106, 308, 317, 427, 446
 Guattari, Félix 200, 202, 265, 272, 312, 412, 437
 Gubar, Susan 71, 229, 385, 390, 397, 445, 446
 Gunn, Thom 277
- H
 Habermas, Jürgen 358, 439
 Haggard, H. Rider 125
 Hall, Radclyffe 265, 277, 285, 397, 416, 446
 Halperin, David 280, 285, 446
 Hammett, Dashiell 260
 Haraway, Donna 187, 321, 447
 Hardy, Thomas 37, 38, 102, 103, 104, 145, 147, 148, 188, 272, 290, 320, 347, 421, 454
 Hassan, Ihab 363, 447
 Hawkes, Terence 70, 261, 447
 Hawthorne, Nathaniel 208
 hayaletler 205, 207, 210, 211, 212, 213, 214
 hayvanlar 11, 190, 193, 194, 200, 202, 408
 haz 28, 59, 62, 100, 142, 222, 344, 348, 349, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 376, 387, 388, 409
 Hazlitt, William 37, 220, 421, 447
 Heaney, Seamus 78, 388, 421
 Heidegger, Martin 170, 193, 198, 203, 250, 307, 433, 447
 Hemingway, Ernest 126, 448
 Henderson, Mae Gwendolyn 304, 448
 Herbert, George 248, 321
 hiciv 230, 360
 histeri 375, 376
 Hitchcock, Alfred 52, 221, 224, 435
 Hıristiyanlık 77, 93, 240, 244, 280, 357, 400, 401
 Hobbes, Thomas 130, 448
 Hoffmann, E.T.A. 60, 447
 Holland, Norman 27, 28, 138, 435, 448
 Hollinghurst, Alan 277
 homoseksüellik 272, 274, 275, 278, 279, 281, 412

- Hopkins, Gerard Manley 277, 416, 433, 434, 437, 439, 442, 445, 447, 448, 451, 452, 463
- Horkheimer, Max 355, 448
- Hough, Graham Housman, A.E. 26, 27, 448
- Hughes, Ted 200, 422, 448
- Hulme, Peter 316, 317, 428
- hümanizm 322, 324, 331, 408
- I-İ
- Ibsen, Henrik 148, 421
- ideoloji 83, 84, 253, 254, 255, 256, 260, 351, 360, 374, 408
- Igarashi, Hitoshi 249
- inkâr 36, 37, 43, 163, 169, 243, 265, 300, 303, 309, 312, 370, 371, 381, 398
- Irigaray, Luce 52, 232, 449
- ironi 17, 26, 70, 118, 135, 168, 262, 368, 369
- Iser, Wolfgang 26, 28, 408, 449
- Isherwood, Christopher 277
- itiraf 36, 163, 174, 279, 335, 339
- ırk 30, 31, 70, 75, 179, 252, 280, 297, 298, 299, 300, 303, 304, 305, 306, 321, 324
- ırkçılık 111, 148, 149, 305
- J
- Jakobson, Roman 51, 52, 116, 449
- James, Henry 6, 34, 58, 78, 86, 87, 88, 114, 120, 208, 209, 221, 222, 225, 247, 261, 269, 277, 278, 279, 287, 288, 289, 293, 306, 325, 343, 346, 372, 373, 390, 391, 421, 425, 427, 433, 436, 437, 443, 444, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 456, 457, 461, 464
- Jameson, Fredric 360, 361, 363, 449
- Jencks, Charles 361, 450
- John Major 253
- Johnson, Samuel 116, 133, 420, 438, 450, 451
- Jolly, Roslyn 208, 209, 287, 421, 450
- Jones, David 265, 390, 450
- Jones, Tom 265, 390, 450
- Jonson, Ben 64, 65, 66, 67, 70, 72, 74, 421, 440
- Jonze, Spike 220
- Jordan, Neil 57
- Joyce, James 78, 81, 83, 85, 88, 114, 115, 116, 120, 137, 225, 269, 325, 372, 373, 421
- K
- kadın bedeni 52
- kadınlık 51, 276, 284, 407, 412
- kafiye 291, 413
- Kafka, Franz 6, 124, 200, 202, 311, 312, 313, 314, 315, 318, 398, 421, 437
- kanon 10, 67, 71, 72, 74, 75, 161, 210, 277
- Kant, Immanuel 131, 450, 453
- kapalı metinler 286
- kapalı okuma 407
- kapama 294
- karakter 37, 54, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 133, 140, 141, 144, 146, 188, 221, 229, 244, 275, 338, 339, 344, 370, 410
- katarsis 145
- Keats, John 42, 44, 56, 99, 100,

- 104, 174, 220, 290, 334, 335,
336, 366, 368, 389, 413, 421
Kennedy, John, F. 253
Kermode, Frank 67, 68, 342,
343, 348, 349, 351, 400, 401,
422, 441, 450
Kerr, Philip 260
kimlik 17, 27, 42, 57, 85, 96, 97,
142, 144, 169, 173, 269, 281,
282, 283, 304, 305, 330, 341,
355, 405
kinaye 22, 114, 148, 409, 411,
413
King, Martin Luther 70, 141,
253, 290, 343, 423, 431
King, Stephen 70, 141, 253, 290,
343, 423, 431
Kipling, Rudyard 77, 302
kırgınlar ekölü 72
kıta 49, 50, 183, 269
kıyamet 143, 144, 182, 183, 190
Knox, Bernard 383, 421
kölelik 31, 164, 211, 213, 297,
299, 300, 305
Kolodny, Annette 187, 451
koloni 184, 187, 308, 309, 311,
313, 314, 317, 318
kolonizasyon 308, 309
kolonyalizm 184, 308, 312, 316,
317
Kopernik 171
Kristeva, Julia 6, 105, 106, 235,
236, 327, 362, 409, 451
kronolojik hata 78
kültürel materyalizm 165, 404
Kureishi, Hanif 277
kutsal 66, 70, 128, 180, 182, 205,
248, 249, 250, 311
- L
Lacan, Jacques 60, 206, 213,
261, 266, 267, 273, 341, 409,
412, 431, 436, 440, 442, 451,
457, 463, 465
Lanzmann, Claude 384, 385
Larkin, Philip 16, 421
Lawrence, D.H. 56, 193, 195,
196, 197, 202, 232, 233, 272,
277, 344, 349, 372, 421, 422,
453, 460
Lawrence, T.E. 56, 193, 195,
196, 197, 202, 232, 233, 272,
277, 344, 349, 372, 421, 422,
453, 460
Leavis, F.R. 25, 26, 75, 245, 324,
436, 451
Lecerclé, Jean-Jacques 48, 49,
451
Lehmann, Rosamund 277
Leighton, Angela 71
Lennon, John 239
Leonard, Elmore 260, 265
Leonardo da Vinci 125, 444
Lessing, Doris 390, 459
Levi, Primo 385, 451
Lévi-Strauss, Claude 271
Lewis, Matthew 201, 277, 438
Lincoln, Abraham 253, 458, 459
Lippit, Akira Mizuta 201, 203,
452
Liu, Alan 185, 452
Lonsdale, Roger 71
Loomba, Ania 313, 318, 452
Lynch, David 329, 361
Lyotard, Jean-François 357,
361, 362, 363, 452

- M
- Macaulay, Thomas Babington 303, 304
- MacCabe, Colin 225, 452
- Macherey, Pierre 256, 261, 351, 408, 428, 452
- Mackenzie, Compton 277
- Mackenzie, Henry 277
- Macmillan, Harold 253, 416, 427, 429, 430, 431, 432, 436, 446, 447, 450, 452, 453, 454, 455, 457, 459, 462
- Madonna 361
- Malthus, Thomas 186
- Mankell, Henning 260
- Mansfield, Katherine 277, 305, 312, 366, 368, 369, 371, 372, 373, 375, 376, 422, 452
- Marlowe, Christopher 98, 135, 277
- Márquez, Gabriel García 225
- Marvell, Andrew 46, 48, 49, 51, 52, 116, 422
- Matrix* üçlemesi 358
- McCarthy, Cormac, *The Road* 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 422, 454
- McGann, Jerome, J. 379, 453
- McIlvanney, William 260, 344
- McMullen, Ken 211
- Melville, Herman 17, 188, 200, 227, 277, 376, 422, 453
- Melville, Stephen 17, 188, 200, 227, 277, 376, 422, 453
- metafor 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 253, 308, 402, 407, 413
- metakurgu 413
- metinlerarasılık 19, 20, 22, 114, 327, 328, 356, 361, 397, 398, 400, 412
- Mew, Charlotte 277
- Miller, Arthur 32, 34, 44, 63, 85, 96, 121, 133, 134, 136, 148, 205, 233, 241, 296, 340, 348, 349, 352, 401, 422, 428, 429, 430, 453, 454
- Miller, Henry 32, 34, 44, 63, 85, 96, 121, 133, 134, 136, 148, 205, 233, 241, 296, 340, 348, 349, 352, 401, 422, 428, 429, 430, 453, 454
- Miller, J. Hillis 32, 34, 44, 63, 85, 96, 121, 133, 134, 136, 148, 205, 233, 241, 296, 340, 348, 349, 352, 401, 422, 428, 429, 430, 453, 454
- Millett, Kate, *Sexual Politics* 232, 233, 454
- Milton, John 13, 14, 15, 37, 65, 66, 67, 68, 70, 99, 101, 137, 226, 246, 247, 250, 327, 330, 336, 389, 406, 422, 441, 447
- Monbiot, George 182, 190, 454
- monolog 410
- Monty Python's Flying Circus 131, 422
- Morrison, Toni 44, 149, 150, 211, 213, 214, 297, 304, 306, 344, 346, 422, 454, 455
- Mosley, Walter 260
- muamma 91, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296
- mübalğa 108, 234, 303, 407
- mülkiyet 41, 82, 159, 160, 161, 162, 163, 164
- Münsterberg, Hugo 220, 455

Murphy, Patrick 133, 187, 419
Murray, Les 116, 193, 195, 197,
198, 202, 422, 436, 450, 451
müzakere 156, 157, 164
müzik 85, 99, 100, 266, 325, 361

N

Nabokov, Vladimir 88, 361
Nagel, Thomas 194, 195, 455
Naipaul, V.S. 315
Nietzsche, Friedrich 108, 109,
110, 115, 155, 156, 240, 241,
243, 250, 264, 437, 447, 455

O-Ö

Obama, Barack 253
O'Connor, Flannery 166, 422
öfke 167, 178, 323, 382, 383
Orton, Joe 277
ötekilik 168, 175, 299, 300, 301,
302, 304, 321, 363
otobiyografi 16, 36, 216, 339,
361, 390
Ovid'in *Metamorphoses* 321
Owen, Wilfred 380, 381, 384,
386, 387, 422, 429, 431, 456
Oxford Magazine 118
özcülük 231, 234, 302
özne 168, 169, 170, 171, 173,
174, 176, 255, 256, 267, 302,
374

P

paradoks 26, 70, 91
Paretsky, Sara 258, 260
parodi 356, 360
Pater, Walter 99, 371, 372, 373,
456
Philips, Katherine 277

Pink 108
Pinter, Harold 248
Plath, Sylvia 71, 189, 338, 339,
340, 422
Plutarch 327
Poe, Edgar Allan 57, 110, 244,
257, 259, 260, 261, 350, 422
polisiye kurgu 256, 258, 260
Ponge, Francis 193, 195, 197,
202, 422
Pope, Alexander 69, 291, 292,
404, 422
pornografi 361, 370, 371
postmodernizm 136
postyapısalcılık 324, 410
Potter, Dennis 362
Pound, Ezra 19, 20, 42, 338,
372, 390
Presley, Elvis 107, 108
propaganda 381
Proust, Marcel 18, 422, 437

R

Rankin, Ian 260
Rashkin, Esther 207, 214, 351,
352, 457
rasyonel 170, 175, 207, 355
Reagan, Ronald 253
Regan, Tom 143, 198, 376, 457
Reynolds, Margaret 71
Rhys, Jean 99, 310, 315, 396,
397, 398, 423
Rich, Adrienne 275, 277, 393,
423, 457
Richards, I.A.
25
Richardson, Dorothy 261, 277
Ridley, Matt 330, 457
Riffaterre, Michael 27

- ritim 225, 289, 290, 291, 296
 Robbe-Grillet, Alain 81, 83
 Robins, Michael 189
 Rochester, Lord 188, 277, 298,
 299, 300, 301, 310, 396
 Roosevelt, Franklin, D. 253
 Roth, Philip 189, 324
 Rousseau, Jean-Jacques 173,
 437
 Rüşdi, Salman 105, 119, 225,
 248, 249, 250, 297, 312
 Ruskin, John 188
 Russell, Bertrand 148, 149, 390,
 458
 S-Ş
 Sackville-West, Vita 277
 Said, Edward 22, 30, 31, 52, 302,
 303, 304, 305, 313, 318, 458
 Salinger, J.D. 35, 36, 37, 38, 44,
 91, 398, 399, 423
 Saunders, Jennifer 137, 392, 459
 Saussure, Ferdinand de 39, 359,
 360, 459
 savaş 25, 183, 244, 252, 253,
 375, 379, 381, 382, 383, 384,
 386, 387, 388, 389, 390, 410
 Scheese, Don 188, 459
 Schelling, F.W.J. 59
 Schlegel, Friedrich von 201
 Sedgwick, Eve Kosofsky 227,
 270, 271, 276, 277, 278, 279,
 281, 284, 412, 459
 sempati 87, 95, 144, 145, 146,
 147, 200, 323
 ses 35, 47, 97, 98, 99, 100, 101,
 102, 103, 104, 105, 106, 115,
 158, 161, 164, 211, 220, 225,
 316, 359, 360, 412
 şeytan 212, 247, 288
 Shakespeare, William 37, 38,
 64, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 74,
 75, 88, 92, 97, 98, 121, 133,
 136, 137, 138, 140, 141, 142,
 143, 144, 146, 147, 149, 150,
 151, 153, 154, 164, 191, 200,
 201, 202, 205, 206, 207, 240,
 245, 247, 263, 264, 271, 277,
 282, 283, 285, 301, 304, 312,
 316, 317, 321, 331, 336, 337,
 338, 351, 395, 423, 432, 439,
 440, 441, 442, 446, 447, 450,
 452, 455, 460, 461, 462
 Shelley, Mary 24, 25, 26, 27, 28,
 29, 30, 31, 32, 63, 67, 69, 78,
 99, 100, 188, 239, 240, 248,
 325, 326, 327, 328, 356, 403,
 406, 423
 Shelley, Percy Bysshe 24, 25, 26,
 27, 28, 29, 30, 31, 32, 63, 67,
 69, 78, 99, 100, 188, 239, 240,
 248, 325, 326, 327, 328, 356,
 403, 406, 423
 Sheridan, Richard Brinsley 68,
 88, 131, 132, 423, 446, 451
 Shklovsky, Viktor 54, 63, 111,
 405, 459
 Showalter, Elaine 71, 229, 238,
 376, 401, 453, 459
 şiddet 176, 178, 180, 229, 258,
 297, 323, 383
 Sidney, Sir Philip 139, 140, 366,
 423
 şiir 13, 14, 18, 20, 24, 25, 26, 27,
 31, 33, 47, 48, 49, 50, 51, 65,
 72, 103, 111, 112, 113, 120,
 122, 125, 157, 160, 161, 162,
 163, 173, 177, 178, 180, 193,

- 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 210, 215, 216, 217, 218, 221, 223, 224, 226, 231, 236, 239, 243, 247, 284, 288, 290, 291, 293, 294, 315, 317, 328, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 361, 366, 379, 381, 383, 389, 390, 406, 407, 413
- Silence of the Lambs* 287
- sinema 215, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226
- Sinfield, Alan 164, 279, 284, 432, 440, 460
- Singer, Peter 198, 429, 460
- Slovo, Gillian 258
- Smith, Adam 74, 82, 159, 160, 163, 226, 283, 284, 285, 315, 331, 401, 416, 423, 436, 460
- Smith, Angela 74, 82, 159, 160, 163, 226, 283, 284, 285, 315, 331, 401, 416, 423, 436, 460
- Smith, Barbara Herrnstein 74, 82, 159, 160, 163, 226, 283, 284, 285, 315, 331, 401, 416, 423, 436, 460
- Smith, Bruce 74, 82, 159, 160, 163, 226, 283, 284, 285, 315, 331, 401, 416, 423, 436, 460
- Sofokles, *Kral Oedipus* 141, 142
- Sokrates 167
- sömürü 187
- sone 407
- söylem 48, 80, 81, 119, 121, 122, 171, 254, 264, 313, 327, 328, 360, 362, 368, 405
- Spivak, Gayatri Chakravorty 30, 265, 303, 306, 313, 318, 437, 460
- Sterne, Laurence 15, 75, 121, 137, 423
- Stevenson, Robert Louis 90, 419
- Stevens, Wallace 105, 120, 174, 210, 320, 324, 333, 337, 372, 406, 424, 461
- Stoppard, Tom 338
- Swift, J. 82, 130, 135, 203, 324, 413, 424
- Swinburne, Algernon 277, 371
- T
- taklit 23, 29, 46, 78, 222, 223, 270, 283, 315, 316, 317, 328, 358, 410, 411, 413
- Tanrı 14, 39, 40, 42, 55, 61, 107, 108, 123, 135, 143, 147, 148, 167, 169, 170, 173, 205, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 250, 328, 346, 354, 355, 357
- tarz 124, 362, 407
- Tate, Nahum 70
- Taylor, Elizabethteknoloji 75, 176, 394, 395, 420, 424, 435, 461
- telepati 58, 93, 259, 288
- Tennyson, Alfred Lord 57, 379, 380, 381, 384, 386, 387, 424
- teşbih 112, 113, 407, 409, 413
- Thatcher, Margaret 253
- Thomas, D.M. 37, 38, 96, 102, 123, 130, 138, 147, 148, 153, 154, 186, 188, 194, 227, 230, 236, 272, 290, 296, 301, 303, 320, 361, 417, 420, 421, 424, 425, 433, 439, 440, 441, 446, 448, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 458, 461

- Thomas, Keith 37, 38, 96, 102, 123, 130, 138, 147, 148, 153, 154, 186, 188, 194, 227, 230, 236, 272, 290, 296, 301, 303, 320, 361, 417, 420, 421, 424, 425, 433, 439, 440, 441, 446, 448, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 458, 461
- Thomson, Alex 245, 461
- Thoreau, Henry David 186
- Tiffin, Helen 308, 317, 427
- Tolstoy, Leo 73, 225, 389
- Traherne, Thomas 123, 424
- trajedi 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 150, 151, 407
- Turing, Alan 262, 272
- Twain, Mark 17, 424
- Twin Peaks* 361
- U-Ü
- uygarlık 323
- üstdil 121, 122
- V
- varoluşçuluk 360
- Veyne, Paul 387, 462
- Vickers, Brian 70, 462
- Vidal, Gore 277
- Volney, Constantin François de 327
- W
- Walcott, Derek 189, 297
- Walder, Dennis 313, 417, 462
- Walker, Alice 277, 304, 422, 431
- Wallace, David Foster 85, 105, 120, 136, 174, 191, 210, 320, 324, 333, 372, 406, 424, 427, 453, 461
- Waller, Marguerite 236, 462
- Wellek, René 154, 463
- Wertebaker, Timberlake 317, 424
- Westling, Louise 187
- White, Edmund 77, 116, 126, 156, 221, 277, 296, 361, 422, 434, 437, 453, 463, 464
- White, Hayden 77, 116, 126, 156, 221, 277, 296, 361, 422, 434, 437, 453, 463, 464
- White, Patrick 77, 116, 126, 156, 221, 277, 296, 361, 422, 434, 437, 453, 463, 464
- White, Susan 77, 116, 126, 156, 221, 277, 296, 361, 422, 434, 437, 453, 463, 464
- Whitman, Walt 200, 277, 389, 424
- Wilde, Oscar 264, 277, 278, 284, 371, 431, 440, 460
- Wiley, Basil 153
- Williams, Patrick 52, 151, 185, 191, 213, 261, 277, 304, 306, 313, 318, 324, 404, 410, 448, 463
- Williams, Raymond 52, 151, 185, 191, 213, 261, 277, 304, 306, 313, 318, 324, 404, 410, 448, 463
- Williams, Tennessee 52, 151, 185, 191, 213, 261, 277, 304, 306, 313, 318, 324, 404, 410, 448, 463
- Wilson, Harold 164, 165, 191, 253, 442, 463
- Wimsatt, W.K. 20, 25, 38, 39, 402, 408, 450, 464

Winterson, Jeanette 57, 277, 424
Wittgenstein, Ludwig 175, 464
Wollstonecraft, Mary 327, 423
Women's Press 71
Woolf, Marie 6, 17, 57, 71, 78, 79, 80, 81, 85, 208, 225, 242, 265, 269, 277, 346, 372, 373, 424, 450, 451, 464
Woolf, Virginia 6, 17, 57, 71, 78, 79, 80, 81, 85, 208, 225, 242, 265, 269, 277, 346, 372, 373, 424, 450, 451, 464
Wordsworth, Dorothy 121, 124, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 292, 293, 294, 295, 296, 320, 325, 327, 347, 366, 368, 389, 406, 424, 425, 429, 441, 452, 457
Wordsworth, William 121, 124, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 292, 293, 294, 295, 296, 320, 325, 327, 347, 366, 368, 389, 406, 424, 425, 429, 441, 452, 457
Wright, Elizabeth 63, 206, 416, 463, 464
Wyatt, Thomas 230, 231, 233, 236, 237, 425

Y

yabancılaştırma 54, 55, 111, 166, 405

yamyamlık 183
yansıma 104, 163, 196, 230
yapısöküm 32, 46, 49, 70, 187, 213, 214, 234, 235, 318, 405
yas 103, 198, 380, 406
yazar 21, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 66, 68, 73, 75, 82, 102, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 179, 208, 209, 223, 230, 233, 236, 240, 242, 243, 249, 256, 259, 263, 277, 305, 320, 324, 338, 346, 361, 362, 366, 370, 400, 408
Yeats, W.B. 59, 311, 320, 337, 419, 425
yoksulluk 82, 135, 157, 159, 193
yorumlama 27, 67, 68, 155, 287, 348, 357
Young, Robert 29, 34, 44, 91, 126, 176, 302, 308, 318, 323, 366, 367, 368, 369, 371, 428, 464, 465

"Bu kitap, göz alan, merak uyandıran ve hayran bırakan bir enginlikte bilgiyle dolu."

HÉLÈNE CIXOUS

Sayfalarını "Başlangıç" ile açan ve "Son" ile bitiren bu kitap; bilinen unsurlardan ("karakter", "anlatı", "yazar") biraz daha alışılmadık olan unsurlara ("sırlar", "haz", "hayaletler") uzanan çeşitli konuları barındırıyor. Bennett ve Royle, soyut "izm" kavramlarına bel bağlamak yerine, karmaşık fikirleri doğrudan edebi eserlerle örneklendirerek onları başarılı bir biçimde izah ediyor. Böylece sözgelimi *Jane Eyre* eserlerinin okunması, aynı zamanda ırk farklılıkları hakkında farklı düşünme yolları açarken; edebiyat ve gülme tartışmasında ise Chaucer, Raymond Chandler ve Monty Python'a da atıfta bulunuyor.

Her bölümü ilave okuma rehberiyle sona eren kitapta ayrıca sözlükçe ve bibliyografi de var. Kitabın dördüncü baskısı; hayvanlar ve çevre hakkındaki iki yeni bölümü içine katacak şekilde güncellenirken, okurlara yardımcı olacak bir web sitesi de okuma ve yazma hakkında indirilebilir bölümler sunuyor.

Çoğunlukla sıkıcı ve göz korkutucu biçimde teorik görülen bir alana yeni bir soluk getiren bu kitap, okurların hem okuma hem de çalışma edebiyatının heyecan verici olanaklarına kayıtsız kalmamasını sağlayacak...



AYRINTI • SANAT VE KURAM

ISBN: 978-605-314-318-5



9 786053 143185