

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>

P O E T İ K A

EDEBİYATIN

OTORİTESİ

JOSEPH HILLIS MILLER



Türkçesi: *Orhan Tuncay*

ISBN: 978-625-7303-34-7

© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 431

Poetika



Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Aykut Ertuğrul

Yayına Hazırlayan
Sezai Saraç

Düzeltili
Kadir Daniş
Meltem Ortakçı

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Nilgün Sönmez

1. BASKI

Mart 2021
İstanbul

Ketebe Yayınları
Sertifika No: 49619
Maltepe Mahallesi Fetih
Caddesi No: 6 Dk: 2
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212 612 29 30
e-mail: ketebe@ketebe.com

Baskı ve Cilt
Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad.
No: 3/1 Baha İş Merkezi A Blok
Kat: 2 34310 Haramidere -
Avcılar / İstanbul Sertifika No: 44452
Tel: 212 412 17 00

Özgün adı *On Literature* olan bu eserin Türkiye hakkı Kalem Telif Ajansı aracılığıyla Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ye aittir. İzinsiz yayınlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Edebiyatın Otoritesi



JOSEPH HILLIS MILLER

TÜRKÇESİ
ORHAN TUNCAY

KETEBE

Joseph Hillis Miller

Kaliforniya Üniversitesinde İngilizce ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörlüğü yaptı. Beş yaşında kendi kendine okumayı sökmüştür. O günden sonra *Alice Harikalar Diyarında*'yı defalarca okumuştur. *The Ethics of Reading* (Okumanın Etiği) başta olmak üzere birçok önemli kitabın yazarıdır.

Orhan Tuncay

1952 doğumludur, evlidir ve bir çocuğu vardır. İlk, orta ve lise eğitimi ni TED Ankara Kolejinde tamamlamıştır. ODTÜ İşletme Bölümünden lisans ve yüksek lisans dereceleri almıştır. Askerliğini Genel Kurmay Başkanlığında bilgisayar programcısı olarak tamamladıktan sonra çeşitli özel sektör kuruluşlarında çalışmış ve emekli olmuştur.

Felsefe, tasavvuf, edebiyat, kişisel gelişim konularında İngilizceden Türkçeye ve Türkçeden İngilizceye 50 adetten fazla çeviri yapmıştır. Sekiz şiir toplamı, beş öykü derlemesi, bir romanı, Kafka üstüne bir de inceleme kitabı vardır. Bir şiir ve öykü derlemesi İngilizce yayımlanmıştır.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜRLER.....	11
------------------	----

BİR

EDEBİYAT NEDİR?

Edebiyata Elveda mı?.....	13
Edebiyatı Mümkün Kılan Nedir?.....	14
Yazılı Çağın Sonu.....	19
O Halde Edebiyat Nedir?.....	23
Kelimelerin Belirli Bir Kullanımı Olarak Edebiyat.....	25
Dünyevi Sihirbazlık Olarak Edebiyat.....	30

İKİ

SANAL GERÇEKLIK OLARAK EDEBİYAT

“Açıl Susam Açıl”.....	35
Edebiyat Neden Serttir?.....	39
Hayaletlerin Yükselişleri Olarak Açılışlar.....	39
Edebiyat Edimsel Bir Beyandır.....	46
Edebiyat, Sırlarını Saklar.....	48
Edebiyat, Mecazi Bir Dildir.....	49

ÜÇ

EDEBİYATIN SIRRI

Dostoyevski'nin “Tamamen Yeni Dünya”sı.....	56
Henry James'in Ayak Basılmamış.....	
Karlarla Kaplı Alanı.....	62
Walter Benjamin'in “Saf Dili”.....	68
Proust'ta Bir Yalan Olarak Edebiyat.....	69
Tamamen Öteki Olarak Edebiyat: Jacques Derrida.....	80
Alacalı Bulacalı Bir Ekip.....	83

DÖRT

NEDEN EDEBİYAT OKUMALIYIZ?

Sanal Gerçeklikler Sağlığa Yararlıdır	85
<i>Kitab-ı Mukaddes</i> Edebiyat Değildir	86
Platon'un Coşkulu Şiiri Küçümsemesi ve Küçümsemenin Silsilesi	89
Platon Şiirden Neden Bu Kadar Çok Korkardı?	93
Platon'un Şiiri Küçümsemesinin Uzun Ömrü	95
Aristo'nun Şiiri Savunması	99
Aristo Yaşıyor!	101
Gizli Otobiyografi Olarak Edebiyat	103
Güvenilir Kişi Olarak Yazar	107
Konuşmanın Eylemi Olarak Edebiyat	110

BEŞ

EDEBİYAT NASIL OKUNMALIDIR?

Nasıl Okunacağını Öğretmeye Çabalamak Boş Bir İştir	115
<i>Schwarzmeri</i> Olarak Okumak	118
İyi Okuma Yavaş Okumadır	121
Okumanın Çıkmazı	123
<i>İsviçreli Robinson Ailesi</i> 'ni Neden Seviyorum?	125
<i>İsviçreli Robinson Ailesi</i> 'ni Yavaş Okumak	126

ALTI

KARŞILAŞTIRMALI NASIL OKUNUR VEYA BOŞA KÜREK ÇEKMEK

Revizyonist Yorum Olarak <i>Düşman</i>	132
Edebiyat ve Entelektüel Tarih	137
<i>İsviçreli Robinson Ailesi</i> 'nde Şiddet	142
Crusoe'nun Kitapları ve Emperyalizm	145
<i>İsviçreli Robinson Ailesi</i> 'nin Yapı Sökümü için <i>Alice</i> Kitapları	152
Masum Okuma için Sonuçlandırıcı Övgü veya Eğer Becerebilirsen Bu Büyük Bir Başarıdır	154

*Dorothy için
bir kere daha*

Ve geriye kalan her şey edebiyattır.

Paul Verlaine

TEŞEKKÜRLER

Bu kitap için bana yardımcı olan birçok kişiye, özellikle de Julian Wolfreys, Jason Wohlstadter, kıdemli editörüm Barbara Caldwell ve California Üniversitesinde değerli bir asistan olan Irvine'e teşekkür borçluyum. Editörü olduğu kitaplar serisi için bu kitabı yazmamı önermesi ve başarıyla editörlüğümü yapması nedeniyle Simon Critchley'e teşekkür borçluyum. Bu seride editör olarak çalışan Richard Kearney'e yaptığı titiz okuma nedeniyle teşekkür ediyorum. Routledge'den Muna Khogali ve Tony Bruce her zaman yüce gönüllü ve naziktiler. Tony Bruce da dikkatli okumalar yaparak yararlı önerilerde bulundu.

Bu kitabın, özellikle dördüncü bölümün, bir hazırlık versiyonu "Koehn Endowed Lectureship University of California, Irvine'de Koehn Endowed Lectureship" başlığı altında sunuldu. Konuşmanın konusu "edebiyatın otoritesi" idi. Bu, daha sonra 2001 yılı Nisan ayında Baylor Üniversitesi İngilizce Bölümünde modern edebiyat konusunun ilk konuşması oldu. Konuşmam iç dağıtım için broşür olarak basıldı. Baylor'daki nazik destekçim Profesör William Davis'e teşekkür borçluyum. 2001 yılı Ağustos ayında konuşmamın iki farklı versiyono-

nunu Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki iki konuşmamda sundum. Birincisi, Shenyang'da *Chinese Association for Sino-Foreign Literary and Cultural Theory* tarafından üç yılda bir tekrarlanan bir konferanstı. İkincisi, Yale ve Tsinghua Üniversiteleri tarafından desteklenen, karşılaştırmalı edebiyatın küreselleşmesi konulu uluslararası bir sempozyumdu. Beni davet eden ve bana karşı çok nazik davranan Profesör Wang Ning'e de teşekkür ederim.

Konuşmalarım, Berlin'deki Zentrum für Literaturforschung tarafından desteklenen "temsil geçerliliği" konusunda yapılan bir araştırma için Almancaya çevrilecek. Berlin'den Ingo Berensmeyer'e ve görüş alışverişinde bulunduğum diğer meslektaşlarıma teşekkür ederim. Bulgarca çeviriyi de Sofya Üniversitesi, Simeon Hadjikosev anısına basılacak bir kitabın içinde yayınlayacak. Beni davet eden nazik Ognyan Kovachev'a teşekkür ederim. Dördüncü bölüme ait yazıma dair ilk düşüncelerim birçok olumlu eleştiriden yarar gördü.

Son olarak, yazma sürecimde çektiği sıkıntılar nedeniyle, bu kitabı ithaf ettiğim kişiye teşekkür etmek istiyorum. Dalgın ve boş bakışlarıma dayanmak zorunda kaldı. Alis'in aynasının arka tarafındaki görüntülerle veya İsviçreli Robinson Ailesi'nin terk edilmiş bir adada yarattıkları mükemmel evde yaşıyordum. Bu deneyimim hakkında neler söyleyebileceğimi toparlamak aylar aldı.

Sedgwick, Maine

15 Aralık, 2001

BİR

EDEBİYAT NEDİR?

EDEBİYATA ELVEDA MI?

Edebiyatın sonu yakın. Zamanı neredeyse doluyor. Zamanı geldi. Bu, farklı çağlara ait farklı bir kitle iletişim aracı meselesi. Sona doğru yaklaşmasına rağmen, edebiyat yine de uzun ömürlü ve evrenseldir. Tüm tarihi ve teknolojik değişimlerde de ayakta kalacaktır. Edebiyat, herhangi bir zamanda ve yerdeki insan kültürünün bir özelliğidir. Bu iki çelişkili önerme bugünlerde “edebiyat üzerindeki” tüm ciddi düşünceleri yönlendirse gerek.

Bu çelişki neden var? Edebiyatın bir tarihi var. Yani bundan, bizim Batı’da çeşitli dillerde anlamlandırdığımız biçimiyle bahsediyorum: “literature” (Fransızca ve İngilizce), “letteratura” (İtalyanca), “literatura” (İspanyolca), “literatur” (Almanca). *Demeure: Fiction and Testimony*’de Jacques Derrida’nın gözlemlediği gibi, *literature* kelimesi Latin kökenlidir. Romalı-Hıristiyan-Avrupalı köklerinden ayrı düşünülemez. Modern anlamda edebiyat ise Batı Avrupa’da en erken on yedinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkar. O zamanda bile

modern anlamını tam taşımaz. Oxford İngilizce Sözlüğü'ne (OED) göre kelime, modern anlamıyla ancak çok yakın zamanlarda kullanıldı. *Literature* kelimesinin anılar, tarih, mektup koleksiyonları, tezler, şiirler, basılı oyunlar, romanlar gibi anlamları bile Samuel Johnson'un sözlüğünden (1755) sonra kullanılmaya başlandı.

Edebiyatın şiirler, oyunlar ve romanlarla kısıtlanması daha da yeni bir tarihe denk gelir. Şimdi demode olan bir açıklamayla kelime, Johnson tarafından geniş bir biçimde şöyle tarif edilmişti: "Mektuplarla veya kitaplarla tanışıklık; nazik veya insancıl öğrenme; edebi kültür." 1880 gibi geç bir tarihte OED'den bir örnek: "O, çok küçük bir edebiyat adamıydı." OED'nin üçüncü tanımı bir yere varıyor:

Bir bütün olarak edebi üretim; belli bir ülke ve zamanda veya genel olarak dünyada üretilen yazılı metinler yığını. Şimdi, daha kısıtlı bir anlamda, biçimsel güzellik veya duygusal etki yaratan yazılar için kullanılmaktadır.

OED, bu tanımlama İngiltere ve Fransa'da yenidir, der. Ortaya çıkması on sekizinci yüzyıl olarak tarihlendirilebilir ve en azından İngiltere'de Joseph ve Thomas Wharton'un (1722-1800; 1728-90) çalışmasıyla ilişkilendirilebilir. Edmund Gosse, 1915-16 yıllarında kaleme aldığı bir çalışmada ("Romantizmin iki Öncüsü: Joseph ve Thomas Wharton") onları edebiyatın modern tanımını yaptıkları için göklere çıkarır. Edebiyat, bu anlamda sona yaklaşmaktadır çünkü yeni medya yazılı kitabın yerini almaktadır.

EDEBİYATI MÜMKÜN KILAN NEDİR?

Batı'da anlaşıldığı biçimiyle edebiyata eşlik eden gerekli kültürel özellikler nelerdir? Batı edebiyatı kitaplar, gazeteler, dergiler, süreli yayınlar gibi basılı ortamlar çağına aittir. Edebiyatın Batı'da zaman içinde yükselmesi genel okurya-

zarlığın gelişmesiyle ilişkilidir. Yaygın okuryazarlık yoksa edebiyat da yoktur. Dahası, edebiyatın yükselmesi on yedinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkan Batı demokrasisinin gelişmesiyle de ilişkilidir. Bu, seçmen kitlesinin genişlemesi, yasama organlarının oluşması, yasa sistemlerinin düzenlenmesi, insan hakları ve özgürlüklerin kabulü rejimi anlamına gelir. Bu demokrasiler yavaş yavaş az veya çok genel eğitimi geliştirdi. Aynı zamanda vatandaşların az veya çok özgür olarak basılı materyallere ulaşmasına ve yenilerini basmasına imkan verdi.

Doğal olarak bu özgürlük hiçbir zaman tam değildir. Çeşitli biçimlerdeki sansür (bugün en demokratik ülkelerde bile) baskıların özgürlüğünü sınırlar. Yine de hegemonyanın sınıfsal hiyerarşisini kırmak konusunda hiçbir teknoloji basılı medya kadar güçlü olmamıştı. Basılı medya Amerika ve Fransa'da devrimleri mümkün kıldı. İnternet de bugün benzer bir rol oynuyor. Tıpkı bugün yapılacak herhangi tür bir devrimde e-mail, internet, cep telefonunun asli olması gibi bu el altı gazetelerinin, manifestoların veya özgürlükçü edebi çalışmaların basılması ve dağıtılması da daha önceki devrimler için gerekliydi. Bu tür iletişim yolları aynı zamanda baskılama için de güçlü araçlardır.

Modern demokrasilerle birlikte modern ulus devletler ortaya çıktı. Bu devletler vatandaşlarını etnik birlik ve dil birliği için teşvik ettiler. Modern edebiyat anadilin edebiyatıdır. Latin dilinin *lingua franca* olarak kullanılması azaldıkça bu ortaya çıktı. Ulus devletle ulusal edebiyat nosyonu birlikte yürüdü; yani belli bir ülkenin diliyle ve şivesiyle yazılan edebiyat. Okul ve üniversitelerin edebiyat çalışmalarında bu anlayış sıkı sıkıya sistemleştirilmiş halde devam etmektedir. Bu Fransızca, Almanca, İngilizca, Slavca, İtalyanca ve İspanyolca branşlarında ayrı ayrı kurumsallaşmıştır. Bugün bu bölümlerin yok olmamaları için gerekli olan yeniden biçimlendirme çabalarına karşı büyük bir direnç vardır.

Modern Batı edebiyatı anlayışının iyice yerleşmesi modern araştırma üniversitelerinin ortaya çıkması ile aynı zamana rastlar. Bu üniversitelerin kuruluş başlangıcı genel olarak, 1810 yılı civarında, Wilhelm von Humboldt'un planı çerçevesinde Berlin Üniversitesinin kuruluşu ile özdeşleştirilir. Modern araştırma üniversitelerinin iki görevi vardır. Birincisi, her şey hakkındaki gerçeği ortaya çıkartmak olan *Wissenschaft*; diğeri bir ulus devlet halkını uygun dünya görüşüyle eğitmek olan *Bildung* (bu, başta yalnızca erkekler içindi). Modern edebiyat kavramının araştırma üniversitesi ve üniversiteye hazırlık olan lise seviyesinde yaratıldığını söylemek belki de abartı olur. Gazeteler, dergiler, üniversite dışı tartışmalar ve değerlendirmeler de buna katkıda bulunmuştur. İngiltere'de Samuel Johnson veya Samuel Taylor Coleridge örnek gösterilebilir. Her şeye rağmen bizim edebiyat anlayışımız en çok üniversite eğitilmiş yazarlar tarafından şekillendirilmiştir. Almanya'da Schlegel kardeşler ve Alman Romantizminin eleştirmenleri/filozofları beraberce örnek verilebilir. İngiltere'den ise Cambridge mezunu olan William Wordsworth örnek olarak verilebilir. "Preface to Lyrical Ballads" adlı eseri, nesiller boyunca şiiri ve şiirin kullanımını tanımlamıştır. Victoria döneminde Oxford'da eğitim gören Matthew Arnold, İngiliz ve Amerikan kurumsallaşmış edebiyat çalışmalarının arkasındaki kurucu güçtü. Arnold'un düşünceleri, tutucu çevrelerde hala güçten yoksun değildir.

Almanlardan aldığı yardımla Arnold, *Bildung* sorumluluğunun felsefeden edebiyata transferine önderlik etti. Edebiyat, Arnold'un tarifiyle, "dünyada bilinen ve düşünülenin en iyisini" halka vererek onları şekillendirecekti. Arnold için "en iyi kitap", Homer ve *Kitab-ı Mukaddes*'ten, Goethe ve Wordsworth'a kadar geleneksel Batı çalışmaları içinde kutlanmış olandı. Çoğu insan hala edebiyat diye bir şey olduğunu ilk kez okul öğretmenlerinden duyar.

Dahası üniversiteler, araştırma kütüphanelerindeki ve özel koleksiyonlardaki kitapların, dergilerin ve el yazmalarının

toplanması yoluyla, edebiyatın saklanması, kataloglanması, korunması, yorumlanması ve açıklanması için geleneksel olarak görevlendirildiler. *Wissenschaft*'a zıt olarak, *Bildung* için üniversitelerin sorumluluğuna düşen pay buydu. 1950-1960 yılları arasında John Hopkins Üniversitesinde edebiyat derisi verirken, bu ikili sorumluluk hala vardı. Bugün de ortadan kalkmış değil.

Modern demokrasilerde edebiyatı mümkün kılan en önemli özellik herhalde konuşma özgürlüğüdür. Bu, hemen her şeyi söyleme, yazma, basma özgürlüğüdür. Konuşma özgürlüğüyle herkes her şeyi eleştirebilir, sorgulayabilir. Bu, özgür konuşma hakkını eleştirme hakkı bile verir. Jacques Derrida'nın ısrarla tartıştığı üzere, Batı mantığında edebiyat, yalnızca bir şey söyleme hakkına değil aynı zamanda söylediğinden sorumlu tutulmama hakkına da dayanır. Bu nasıl olabilir? Edebiyat düş alanına aitse, o halde edebiyatta söylenilen her şey için her zaman deneysel, kuramsal, göndermelerden bağımsız veya edimsel savlardır denebilir. Dostoyevski baltalı bir katil değildi. *Suç ve Ceza* kitabında balta cinayetlerini de savunmadı. Kurmaca bir çalışmada baltalı bir katili düşledi. Birçok dedektif hikayesinin başında bir ritüel cümle bulunur: "Ölü veya canlı herhangi gerçek bir kişiyle olan benzerlikler tamamen rastlantısaldır." Bu (genellikle doğru olmayan) iddia davalara karşı bir koruma sağlamaz. Modern anlamda edebiyatın en önemli özelliği olan atıf sorumluluğundan özgürlük de bu yolla kanunlaştırılmış olur.

Modern Batı edebiyatının son bir özelliği de görünüşte bir şey söyleme özgürlüğüyle çelişmesidir. Prensipte konuşma özgürlüğü herkesin her şeyi söylemesine izin veriyor olsa da, bu özgürlük belli yöntemlerle ciddi biçimde kısıtlanabilir. Bu devirde yazılı edebiyat, *de facto* olarak yalnızca ifade edilen fikirler açısından değil, aynı zamanda bu çalışmaların olası veya gerçek politik veya sosyal etkileri açısından da sorumlu tutulmaktadır. Sir Walter Scott'un romanları ve

Harriet Beecher Stowe'un *Tom Amca'nın Kulübesi* Amerikan İç Savaşı'na neden oldukları için çeşitli açılardan sorumlu tutulmuştur. Birincisi, güneyli üst tabaka arasında modası geçmiş şövalyelik ruhunu aşılamaktan sorumlu tutuldu. İkincisi köleliğin ortadan kaldırılmasını şiddetle desteklemekten sorumlu tutuldu. Bu iddialar anlamsız da değildi. *Tom Amca'nın Kulübesi*'nin Çince çevirisi Mao Tse Tung'un en beğendiği kitaplar arasındaydı. Bugün bile bir yazarın çalışmasının düşsel kişiler ve fikirlerden oluştuğu iddiası onu hakim önüne çıkmaktan kurtaramaz.

Geleneksel olarak Descartes ve Locke ile ilişkilendirilen modern anlamdaki benlik duygusunun ortaya çıkartılması da Batı edebiyatının yükselmesinde baskı kültürünün gelişmesi veya modern demokrasilerin yükselmesi kadar önemlidir. Edebiyat doruk noktasına, benliğin kendi bilincinde ve sorumlu bir kavram olması düşüncesi ile ulaşır. Bu aşamaya gelirken izlenen yol şöyle açıklanabilir: *Cartesian Cogito* sonrasında kimliğin, bilincin ve benin Locke'un *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* adlı eserinin İkinci Kitap'ında, Bölüm 27'de ortaya konulması; Bağımsız Ben veya Fichte'deki *Ich* kavramı; Hegel'in mutlak bilinç kavramı; Nietzsche'de benliğin güç istemi aracı olarak kullanılması; Freud'da egonun benliğin bir katmanı olarak kabulü; Husserl'in fenomenal egosu; Kartezyen ego düşüncesine zıt olan ama yine de öznelliğin değiştirilmiş bir biçimi olan Heidegger'in *Dasein* kavramı; J. L. Austin ve diğerlerinin Söz Eylem kuramında ortaya koydukları "Söz veriyorum", "İddia ediyorum" gibi, ben kavramı kullanarak olacak bir eylemi belirten sözler; yapı sökümcü veya postmodern düşüncedeki öznenin yok edilmesi yerine yeniden sorgulanması düşüncesi. Modern ben, söyledikleri, düşündükleri veya yaptıkları konusunda sorumludur ve buna edebiyattaki yazma biçimi de dahildir.

Bizim geleneksel algımızda edebiyat aynı zamanda yeni bir anlayıştaki yazara ve yazarlığa bağlıdır. Bu, modern telif hak-

larıyla yasallaştırılmıştır. Dahası, edebiyatın tüm göze çarpan biçimleri ve teknikleri benliğin yeni anlamından yararlanmaktadır. *Robinson Crusoe* gibi erken dönem birinci kişi romanları, on yedinci yüzyılın Protestan itiraf çalışmalarındaki içsellik karakteristiklerinden uyarlanmıştı. On sekizinci yüzyıl romanlarında yer alan mektup metinleri, mektuplardaki öznellikten yararlanmıştır. Romantik şiir de lirik “ben”i olumlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl roman yazarları üçüncü kişi anlatımını geliştirdiler. Böylece, doğrudan olmayan bir anlatımla iki kişilik aynı anda sunuldu. Biri kahraman, diğeri anlatıcıydı. Yirminci yüzyıl romanları kurmaca kahramanların tam deyişiyle “bilinç akışını” anlattı. *Ulysses*’in sonunda ki Molly Bloom’un iç konuşması bunun örneğidir.

YAZILI ÇAĞIN SONU

Modern edebiyatı mümkün kılan bu özelliklerin birçoğu şimdi hızlı bir dönüşüm geçiriyor veya sorgulanıyor. Şimdi insanlar benlik kavramının bütünlüğünden veya sürdürülebilirliğinden emin değil. Ayrıca eserin yazarın otoritesi ile açıklanabileceğinden de emin değiller. Foucault’un *Yazar Nedir?* ve Roland Barthes’in *Yazarın Ölümü* eserleri bir bütün olduğu düşünülen yazar (gerçek kişi olan William Shakespeare veya Virginia Woolf gibi) ile eseri arasındaki eski bağın sonlandığının sinyalleridir. Bizzat edebiyat, benliğin parçalanmasına katkıda bulunmuştur.

Ekonomik, politik ve teknolojik küreselleşme güçleri, birçok yönden ulus-devletin bireyselliğini, bütünselliğini ve sağlamlığını zayıflattı. Bugün birçok ülke çok dilli ve çok ırklıdır. Bugünün devletleri hem bölünmüş, hem daha kolay geçilebilir sınırlar içerisinde yer alıyor. Günümüz Amerikan edebiyatı şimdi Çince, İspanyolca, Yerli Amerikan dilinde, Yiddish dilinde veya Fransızca yazılmış eserleri içeriyor. Ayrıca, Afro-Amerikan gibi etnik gruplara ait İngilizce eserler de var.

Çin Halk Cumhuriyeti'nde, altmıştan fazla azınlık dili ve kültürü kabul edilmiş durumda. Apartheidin ortadan kalkmasıyla Güney Afrika'da, dokuz Afrika dili ve İngilizce ve Afrikanca olmak üzere 11 resmi dil oluştu. Bu içsel bölünmenin kabulü, her biri kendine ait edebi tarih olarak kabul edilen ve milli dille yazılan edebi çalışmaların milli edebiyata göre kurumsallaştırılmasını sona erdirdi. Yirminci yüzyılın ortalarındaki İkinci Dünya Savaşı ve soykırım felaketleri de uygarlığımızı ve buna bağlı olarak Batı edebiyatını dönüştürdü. Maurice Blanchot ve diğerleri soykırım sonrasında eski anlamda edebiyatın olanaksızlığından gayet ikna edici şekilde bahsettiler.

Ayrıca, teknolojik ilerlemelerle birlikte gelişen medya, sözün modern anlamında edebiyatın kademeli olarak sonunu getiriyor. Bu yeni medyanın ne olduğunu biliyoruz: radyo, sinema, televizyon, video, internet ve yakında evrensel kablosuz video.

Çin Halk Cumhuriyeti'nde Amerikalı edebiyat akademisyenlerini ve Çin Yazarlar Birliği yöneticilerini bir araya getiren bir çalışmaya yakın zamanda katıldım. Bugün en etkili ve saygın Çinli yazarların, romanları veya öyküleri TV dizilerine çevrilenler olduklarını gördüm. Çin'deki önemli bir aylık basılı şiir dergisi son on yılda 700 bin adetten 30 bin adede düşmüştü. Öte yandan bir düzineden fazla etkili şiir dergisi de bu arada devreye girerek bu düşüşü yavaşlatmıştı ve çeşitlilik sağlamıştı. Yine de yeni medyaya geçiş kesindi.

Basılı medya, belli bir ülkenin vatandaşlarını, ideallere, ideolojilere ve iyi vatandaş yapacak olan davranış ve değerlendirmeye biçimlerine yönelten temel bir araçtı. Şimdi bu rol, iyi veya kötü bir biçimde, tüm dünyada radyo, sinema, TV, VCR, DVD ve internet tarafından oynanıyor. Edebiyat bölümlerinin bugünlerde para bulma zorluğunun nedenlerinden birisi de budur. Toplum artık üniversitelere ulusal kültürün öğretilmesi için tek yer olarak ihtiyaç duymuyor. Bu iş liselerde ve üniversitelerde edebi çalışmalar yoluyla yapılırdı. Şimdi ise TV,

radio konuşmaları ve sinema bu işi görüyor. Bazıları bunu yapabildiğini ileri sürse de insanlar Charles Dickens veya Henry James veya Toni Morrison okurken aynı zamanda TV veya video izleyemezler. İnsanlar TV izleyerek ve internete girerek daha çok zaman harcıyorlar. Muhtemelen birçok kişi Austen, Dickens, Trollope veya James okumak yerine onların eserlerinin film uyarlamalarını seyrediyor. Sıklığı konusunda emin değilim ama bazen insanlar film uyarlamasını gördükleri için kitabı okuyor. Yine de basılı çalışmalar kültürel güçlerini bir süre sürdüreceklər ama güçleri sona eriyor. Yeni medya onların yerini alıyor. Bu dünyanın sonu değil. Şimdi yeni medyanın gücünün şafağındayız.

Edebiyatın yaklaşmakta olan ölümüne dair en önemli belirtilerden birisi, dünyanın her yerindeki genç edebiyat öğretmenlerinin çoğunlukla edebi çalışmalardan kurama, kültürel çalışmalara, postkolonyal çalışmalara, medya çalışmalarına (film, TV, vs.), popüler kültür çalışmalarına, kadın çalışmalarına, Afrika-Amerika çalışmalarına vs. yönelmesidir. Geleneksel olarak insancılıktan ziyade sosyal ilimlere yakın tarzda dersler verilmekte ve yazılar yazılmaktadır. Yazarken ve öğretirken, edebiyat göz ardı edilmekte veya çok az konu olmaktadır. Birçoğu eski usul edebi tarih üzerine ve buna uygun hazırlanmış kitaplarla eğitilmelerine rağmen durum budur.

Bu gençler aptal değiller; cahil barbarlar da değiller. Edebiyatı veya edebi çalışmaları yok etmek arzusunda da değiller. Rüzgarın estiği yönü büyüklerinden daha iyi biliyorlar. Onları şu anda oldukları hale getiren film veya popüler kültür konularına derin ve övgüye değer bir ilgileri var. Geleneksel edebiyat çalışmalarının toplum ve üniversite otoriteleri tarafından eskimiş olarak ilan edileceğinin farkındalar. Bu belki de çok fazla konuşarak olmayacak. Üniversite yöneticileri böyle iş görmezler. “Ekonomik nedenlerle” veya “fon yetersizliği nedeniyle” daha etkin bir yol olan fon kısıtlamasına başvurulacak. Amerika Birleşik Devletleri üniversitelerinde, İngilizce olmayan kla-

sik ve modern diller ilk kapanan bölümler olacak. Zaten birleştirme yoluyla kapanan bu tür birçok bölüm var. Ülkedeki baskın dili öğrettiği için kesintiye uğramayacağı zannıyla hala geleneksel İngiliz edebiyatı eğitimini aptalca esas alan herhangi bir İngilizce bölümü de kapatılanlara katılacak.

Üniversite kütüphanelerinde geleneksel olarak tüm çağların ve dillerin edebiyatı saklansa da şimdi bunun yerini hızla dijital veri tabanları alıyor. Bilgisayarı, modemi ve internet erişimi olan herkes bu veri tabanlarına ulaşabilir. Her gün daha fazla edebi esere bilgisayardan ücretsiz olarak ulaşabiliyorsunuz. Buna bir örnek olarak, Alan Liu ve meslektaşları tarafından Santa Barbara'daki Kaliforniya Üniversitesinde hazırlanan "The Voice of the Shuttle" sitesi verilebilir (<http://vos.ucsb.edu/>). Johns Hopkins'ın "Project Muse"u ile birçok dergiye ulaşabilirsiniz (http://muse.jhu.edu/journals/index_text.html). Kütüphanede araştırma yapmayı modası geçmiş hale getiren çarpıcı bir örnek de William Blake Arşividir (<http://www.blakearchive.org/>). Bu arşiv Morris Eaves, Robert Essick ve Joseph Viscomi tarafından hazırlandı. Bilgisayarı ve internet bağlantısı olan herkes bu arşive ulaşabilir, bilgi indirebilir ve Blake'in *Cennet ile Cehennemin Evliliği* kitaplarının baskılarından veya onun diğer kehanet kitaplarından sayfalar yazdırabilir. Örneğin ben de yılın büyük bir bölümünü geçirdiğim Maine sahilindeki uzak bir adadan bunu yazabiliyorum. Bu "aydınlatıcı kitapların" orijinalleri İngiltere ve Birleşik Devletler'deki çeşitli araştırma kütüphanelerine dağılmış durumdadır. Daha önceleri bunlara ancak Blake uzmanları ve seyahat etmeye yetecek araştırma paraları olan akademisyenler erişebiliyordu. Bu tür kitapların orijinallerinin ve el yazmaların saklanması için kütüphanelere hala ihtiyaç var. Ancak kütüphanelerin bu kitaplara erişmek için kullanılması giderek azalıyor.

Bilgisayar ekranında edebiyat, bu yeni ortam nedeniyle göze çarpmadan değişiyor. Kendisinden başka bir şey oluyor. Ara-

ma ve manipölasyon kolaylıkları ve her eserin internetteki sayısız yazı veya görüntü ile bir araya getirilebilmesi nedenleriyle değişiyor. Bunlar bize çok yakın bir mesafede ve hazır olarak duruyor. Hemen önümüze getirilebilirlerken aynı zamanda yabancı, garip ve görünüşte çok uzaklar. Edebi çalışmalar da dahil olmak üzere internetteki tüm siteler, siber uzay diye adlandırdığımız uzaya ait olmayan bir yerdeler. Bilgisayarda kitap okumak, bir kitabı elinde tutup sayfaları tek tek çevirmekten çok farklı. Ekranda kitap okumayı denedim (Örneğin, Henry James'in *The Sacred Fount* kitabı). Bu kitap bende yoktu ve internette buldum. Bu şekilde okumakta zorlandım. Bu durum, kuşkusuz, benim basılı kitaplar çağı alışkanlıklarıyla şekillendiğimi ortaya koyuyor.

O HALDE EDEBİYAT NEDİR?

Bir tarafta (anlatmaya başladığım üzere) eğer edebiyatın zamanı dolduysa, eğer yazılar duvarda asılıysa ya da ekranda pikseller görünüyorsa; diğer tarafta edebiyat (anlatmaya başladığım üzere) evrensel ve sürekli. Edebiyat, herhangi bir zamanda, herhangi bir kültürde kullanılan işaretler ve kelimelerle oluşturulur. İlk anlamda, bir Batı kültür müessesesi olarak tarihsel bir biçim alır. İkinci anlamda, kelimeler ve diğer işaretler için edebiyat olarak kabul edilen evrensel bir eğilimdir. Edebiyatın politik ve sosyal yararı, önemi ve etkinliği hakkında dördüncü bölümde "Neden Edebiyat?" başlığında yazdım. şu noktada edebiyatın ne tür bir şey olduğunu tanımlamaya çalışıyorum.

O zaman edebiyat nedir? "Kelimelerin ve diğer işaretlerin belli şekilde kullanılması edebiyattır" demek ne anlam taşır? Bir metni "edebiyat" olarak nasıl kabul ederiz? Bu sorular sıkça sorulur. Bunlar sanki soru gibi değildir. Herkes edebiyatın ne olduğunu bilir. Kütüphaneler, medya, ticari yayınlar ve üniversite yayınları ve okullardaki öğretim üyeleri tarafından

edebiyat eseri olarak tayin edilmiş romanlar, şiirler ve oyunlardır. Ancak bunu söylemek pek de işe yaramaz. Bu, edebiyat diye adlandırılan her şey edebiyattır, anlamını taşır. Bunda gerçeklik payı var. Edebiyat, kitapçının rafına edebiyat kitabı olarak koyduğu şeydir. Bunu “klasikler”, “şiir”, “kurmaca” gibi alt bölümlere ayırabiliriz.

Yine de metne ait belli özellikler, Batı kültüründe yaşayan bir kişinin bu metin için rahatça “bu bir romandır”, “bu bir şiirdir” veya “bu bir oyundur” demesini sağlar. Başlık sayfaları, baskı formatı (örneğin, şiir satırlar halinde yazılır ve her satır büyük harfle başlar) edebiyat ile diğer türleri ayırmamızda yardımcı olur. Bunlar dile ait özelliklerdir ve usta bir okuyucunun okuduğunun edebiyat olduğunu anlamasını sağlar. Bu özelliklerin bir arada kullanılmasıyla belirli basılı kelimeler edebiyat olarak adlandırılır. Bu yazılar, bunu yapmaya ehil olan kişiler tarafından edebiyat olarak kullanılır. “Bir metni edebiyat olarak kullanmak” ne demektir?

Proust okurları *A la recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde) kitabının başlangıcındaki, Marcel’in çocukluk kahramanı olan sihirli lambasını anımsayacaklardır. Lamba Marcel’in duvarlarına, hatta Merovenj hanedanından alınarak yatak odasına getirilen iğrenç Golo ve şanssız Genevieve de Brabant görüntülerinin yer aldığı kapı tokmağına yansır. Buna dair benim versiyonumda, bunlar, muhtemelen Matthew Brady’e ait bir kutudaki Amerikan İç Savaşı stereoptik fotoğraflarıdır. Çocukluğumda, Virginia’daki dedemin çiftliğinde bunlara bakmama izin verilirdi. Büyük dedem Konfederasyon Ordusunda askermiş. Büyük amcam da İkinci Bull Run Muharebesi’nde ölmüş. Ölü atları ve askerleri gösteren bu berbat fotoğrafları anımsıyorum. Benim için sihirli lambadan daha önemlisi annemin bana okuduğu kitaplar ve daha sonra bunları okumayı öğrenmemdir.

Çocukluğumda *İsviçreli Robinson Ailesi*’nin bir yazarının olduğunu bilmek istemezdim. Bence bu kelimeler gökten düşüp

ellerimin arasında bir araya gelmişlerdi. Bu kelimeler sayesinde önceden var olan bir dünyanın insanlarına ve onların maceralarına büyümlü bir erişim sağlayabiliyordum. Kelimeler beni oraya ulaştırıyordu. Simon Düring'in *Modern Enchantments* kitabında "Seküler sihrin kültürel gücü" bölümünde belirttiği gibi bu kitap beni içine çekiyordu. Ancak seküler ve kutsal sihrin bu kadar kolay birbirinden ayrılabilirliğinden emin değilim. *İsviçreli Robinson Ailesi* kitabını okuyarak diğer dünyaya ulaşıyordum. Bu dünya bana göre kitaptaki kelimelerle varlık bulmuyordu. Öte yandan bu sanal gerçeğe açılan tek pencere bu kelimelerdi. Kuşkusuz bu pencere gerçeği çeşitli retorik yöntemlerle şekillendiriyordu. Pencere tamamen renksiz ve şeffaf değildi. Neyse ki bunun farkında değildim. Sanki kelimelerin arkasındakileri görüyordum ve gördüklerim bu kelimelerden bağımsızdı. Oysa buna ulaşmak için kelimeleri okumalıyım. Başlık sayfasında bunu yapan "yazarın" isminin olduğunu söylediklerinde içerledim.

Başkalarının da buna benzer anıları var mıdır bilmiyorum. Bilmeyi de isterim. Bütün kitabın bu anımı açıklamak üzerine kurulmadığını söylemeliyim. Bu, yalnızca çocukça bir saflık mıydı, yoksa ne kadar çocukça olursa olsun edebiyatla ilgili temel bir tepki mi vermiştim? Şimdi daha yaşlı ve bilgeyim. Artık *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin Alman dilinde ve İsviçreli bir yazar olan Johann David Wyss (1743-1818) tarafından yazıldığını ve benim de İngilizce çevirisini okuduğumu biliyorum. Yine de çocukluk tecrübemin bir geçerliliği olduğuna inanıyorum. "Edebiyat nedir?" sorusu için bir ipucu sağlayabilir.

KELİMELEİN BELİRLİ BİR KULLANIMI OLARAK EDEBİYAT

Edebiyat, insanların işaret kullanan hayvanlar olarak taşıdıkları potansiyelden yararlanır. Bir işaret, örneğin bir kelime, dilbilimcilere göre tanımlamak istediğiniz nesnenin

yokluğunda o nesneye atıf yapar. Atıf, kelimelerin vazgeçilemez bir özelliğidir. Bir kelime, bir nesnenin yokluğunda onu tanımlama işlevi görür, dediğimizde bahsedilen nesnenin var olduğunu doğal olarak varsayınız. O nesne orada veya başka bir yerdedir, belki çok uzakta değildir. Nesneler geçici olarak yakınımızda değillerse onları açıklamak için işaretlere veya kelimelere ihtiyaç duyarız.

Örneğin, yürüyorsam ve “kapı” işareti görüyorsam yakınlar da, yanına gelince göreceğim, elimle dokunup açıp kapatabileceğim gerçek bir kapı olduğunu varsayayım. Bu, özellikle şu durum için geçerlidir: “Kapı” yazısı yanında bir yön oku işareti ve “ metre” yazısı veya benzer bir şey vardır. Gerçek, somut ve kullanılabilir kapı levhada yazan uzaklıktadır, ağaçlar arasında görünmemektedir. Ama işaret bana eğer oku takip edersem, kısa zamanda kapıya ulaşacağım sözünü vermektedir. “Kapı” kelimesi, gerçek kapılara atıf yapabilecek bir işaret gücü taşır. Tabii ki, bir kelimenin anlamı, bir dil içersindeki karmaşık türevsel kelimeler içersinden de oluşturulabilir. Böyle bir sistem “kapı” kelimesini diğer kelimelerden ayırıştırır. Ancak, “kapı” kelimesi gerçek kapıya referans verecek bir işaret gücüne sahipse, kapı orada olsa da olmasa da işaret etme işlevini görür. Bu işaret, beni yanıltmak için yolumun üzerine kasten konulmuş olsa bile bir anlam taşır. Bu durumda “kapı” yazısı, orada olmayan ama fenomenal dünyada herhangi bir yerde olabilecek hayali bir kapıyı işaret etmektedir.

Edebiyat, herhangi bir fenomenal referans olmadan kelimelerin bu muazzam işaretleyici gücünden yararlanır. Jean-Paul Sartre’ın hoş tanımıyla, edebiyat kelimelerin “aşkın olmayan” yönlendirmelerinden yararlanır. Sartre bu cümleyle, edebiyatın kullandığı kelimelerin referansını belirttikleri fenomenal şeylere doğru sınırı aşmadıklarını söylemek istemiştir. Edebiyatın gücü, kurmaca için kullanılan basit kelimelerde ve cümlelerdedir.

Franz Kafka da bu gücü kabul eder. Edebiyatın, kelimelerle bir dünya yaratma potansiyeli şöyle bir cümlede görülebilir: “Pencereyi açtı.” Kafka’nın ilk büyük eseri olan *Dava* bu gücü, ilk paragrafının sonunda kullanır. Georg Bandemann romanın ana karakteridir ve şöyle anlatılır: “Bir dirseği masaya dayanmış... pencereden nehre, köprüye ve uzaktaki sahilde uzanan yeşil tepelere bakıyor.”

Stéphane Mallarmé de kelimelerin muhteşem sihrine tek bir kelimeyle ulaşıyor ve şöyle söylüyor: “Diyorum ki: bir çiçek! Ve sesimin herhangi bir konturu yerinden ettiği unuttuğum dışında, bilinen tohumların biçimlerinden farklı olarak, orada müzikal hoş bir fikir kendisini gösterir: bütün buketlerin eksikliği.”

Referansları olmadan işaret gösterici olarak kullanılan kelimeler, öznellikler, nesneler, yerler, eylemlerin, şiirlerin, oyunların ve romanların yararlandıkları kavramlar için muhteşem bir kolaylık sağlar. İyi okuyucular bunları çok iyi bilir. Edebiyatın gücü ile ilgili en olağanüstü şey bu yolla sanal bir gerçekliğin kolayca oluşturulabilmesidir. Benim, ormandaki düşsel yürüyüşümde karşılaştığım yanıltıcı, belki de sinsice beni yanıltmak için konulmuş olan işarete ait ufak öyküm buna bir örnektir.

Özellikle modern veya postmodern birçok edebiyat eserinin, içsel bir düşsel görünüme dönüşmeye bilinçli olarak direndiği söylenebilir. Mallarmé’nin şiirleri, Joyce’un *Finneganların Uyanması* eseri, Raymond Roussel’in garip eserleri veya Wallace Stevens’in son şiirleri buna örnektir. Bu çalışmalar, okuyucuyu, bu kelimelerin giriş sağladığı sanal gerçeklikten çok, dilsel yüzeye odaklanmaya zorlar. Bu çalışmalarda bile, okuyucu, bir şeyler düşlemeye çalışır. Mallarmé’in, eşinin yelpazesini anlatan şiiri “Eventail (de Madame Mallarmé)” bu yelpazeye aittir. Onun “Tombeau (de Verlaine)” şiiri de Verlaine’nin mezarını ve belli bir gün-

de oradaki hava durumunu anlatır. Stevens'in "Chocorua to Its Neighbor" adlı eseri alışılmışın dışındadır ama hala bir yıldız ve dağ arasında geçen bir konuşma olarak düşünülebilir. Bu, New Hampshire'deki Chocorua Dağı'dır. Amerikalı filozof William James yazlarını bu dağa yakın bir yerde geçirirdi. *Finneganların Uyanması*'nın ilk taslakları okuyucuların yönlendirilmesine yardımcı olmaktaydı. Örneğin, özellikle zor anlaşılan bir bölümde, acayip cinasların ve bileşik kelimelerin alt katmanlarını kullanarak Tristan ve Isolde öyküsü anlatılmaktadır. Burada, Tristan "yakışıklı, 1,80 boyunda bir rugby oyuncusu" olarak tanımlanır. Roussel'in *Impressions d'Afrique* eserinden alınacak zevk kısmen birbiri içine girmiş çeşitli hayranlık veren anlatım bükümlerini çözme çabasıdır ve tamamen başarısız olmazsınız. Bu tür çalışmaların yarattığı veya keşfettiği sanal gerçeklikler oldukça gariptir. Ama, kendi tarzlarında, en geleneksel "gerçekçi" kurmacalar da öyledir. Daha sonra tartışacağımız örnekler Anthony Trollope'un romanlarıdır. Bunların, her karakterin diğerlerinin ne düşündüğü konusunda içsel bir anlayışı olduğuna dair garip bir varsayımı vardır. Dahası en zor anlaşılan veya en kendine özgü edebiyat inşası bile konuşan bir sesin kurmacasal yanılışmasını yaratmaya çalışır.

Birçok kişinin düşündüğünün aksine, bir edebi çalışma var olan bir gerçeğin kelimelerle taklidi değildir; tam aksine yeni bir tamamlayıcı dünyanın, meta-dünyanın veya üst bir gerçekliğin kurulması veya keşfedilmesidir. Bu yeni dünya var olanla yer değiştiremeyecek bir eklemedir. Bir kitap, cep boyutunda veya portatif bir düş dokuyucudur. Bir süre önce bu konu ile ilgili olarak iki tür popüler kitaba gönderme yapmıştım: "Cep Kitapları" ve "Portatif Kitaplar" — *The Portable Conrad, The Portable Dorothy Parker, The Portable Hemingway*, vs.

Bu isimler, modern kitapların portatifliğinin, alternatif dünyaları yaratmasının işaretini veriyor. Bu küçük araçları istedi-

ğiniz yere taşıyabilirsiniz. Onları okuduğunuz her yerde, her zaman sihirlerini sürdüreceklidir. Bu modern küçük kitaplar, Rönesans tabakalarından çok farklıdır: örneğin Shakespeare Tabakası. Bu büyük kitaplar bir yerde saklanırlar; genellikle bir zenginin özel kütüphanesinde.

Edebiyat, bulunabilir, fenomenal olarak kanıtlanabilir referans olmadığı durumlarda bile anlam taşımaya eğilimli kelimelerini çok fazla ve geniş ölçüde kullanır. Aldatıcı bir çevre edebiyatın özelliği olma eğilimindedir. Bir örnek, *The Return of the Native* adlı eserin açılışındaki “Kasım ayında bir cumartesi öğleden sonrası” cümlesidir. Başka bir örnek de *Suç ve Ceza*’nın ilk cümlesinde, sanki bir şey saklanması gerekmiş gibi yalnızca birinci ve sonuncu harfler verilerek gerçek sokak isimlerinin yapay bir biçimde gizlenmesidir. Henry James’in *Güvercinin Kanatları*’ndaki açılış cümlesinden Kate Croy’un gerçek bir kişilik olup olmadığı anlaşılmaz: “Kate Croy baba-sının gelmesini bekliyordu...”

Gerçek isimler ve yer isimleri kullanılarak sıkça metnin kurmaca değil, gerçek isimlere ve yerlere ait olduğu illüzyonu yaratılır. Gafil bir okuyucunun kurmaca bir ortama kanması olasıdır. Kate Croy’un baba evi gerçek bir yerde, Londra’nın Chelsea bölgesindedir. Ama Londra haritasında, anlatıcının ev adresi olarak verdiği Chirk Caddesi bulunmaz. Sanki Chelsea’de bir Chirk Caddesi olmalıdır ama yoktur. Goswell Yolu ise Doğu Londra Finsbury semtinde gerçek bir caddedir. Ama hiçbir Bay Pickwick pencereyi açıp buraya bakmaz. Bu bölüme ileride döneceğiz.

Marianne Moore’un şiiri “içinde gerçek kurbağalar olan düşsel bahçelerdir” diye tarif eden aforizmasını değiştiren cümle *Bay Pickwick’in Maceraları*’nda “içinde düşsel bir kurbağa olan gerçek bir bahçe” olarak geçer. “Chirk Caddesi” adı, kurmaca bir telefon fihristindeki oldukça makul bir kayda benzer. Aslında gerçek bir telefon numarası değildir. Edebiyat, dilin normal referans biçimini yoldan çıkartır, askıya

alır veya ona yeni bir yön verir. Edebiyat dili yoldan çıkarak yalnızca kurmaca bir dünyayı referans alır.

Yine de bir eserin kullandığı kelimelerin gönderme yapma durumu hiçbir zaman kaybolmaz. İşlevi ortadan kalkmaz. Kitabın dünyası, okuyucular tarafından oluşturduğu referanslarla paylaşılır. Trollope'un romanları, Viktorya devri orta sınıfa ve insan yaşamına ait kanıtlanabilir her türlü bilgiyi, yarattıkları (veya keşfettikleri) düşsel bir yere taşır. Örneğin, öyle ya da böyle bildiğimiz kur yapmak ve evlenmek gibi. *İsviçreli Robinson Ailesi* hayvanlar, kuşlar, balıklar ve bitkilere ait doğru bilgilerle doludur. Bu tarihsel ve gerçekçi ayrıntılar, her halükarda dönüştürülerek yüceleştirilmiştir. Bunlar okuyucuyu, bilinenden, gerçeğin yansımasından başka özel bir yere doğru sihirli bir seyahate çıkartmak için kullanılır. "Gerçek dünyadaki" en uzun yolculuk bile sizi oraya ulaştıramaz. Okumak cisimleşen ve aynı zamanda ruhsallaşan bir eylemdir. Okuyucu koltuğuna oturur ve elleriyle sayfaları çevirir. Edebiyat gerçek dünyaya gönderme yapar ve okumak bedensel bir eylemdir ama bu fiziksel eklemler alternatif gerçekler yaratmak veya ortaya çıkartmak için kullanılır. Böylece düşünceleri ve inançları okuyarak değişen okuyucular olağan gerçek dünyaya dönüş yaparlar; olumlu veya olumsuz olarak. Dünyayı, okuduğumuz edebiyatın gözüyle görürüz ya da Simon Düring'in söylemiyle hala "edebi özneliği" olanlar için bu geçerlidir. Daha sonra bu görüşümüze göre gerçek dünyada yaşarız. Bu eylem, dilin betimsel veya referansçı etkisinden ziyade edimseldir. Edebiyat, kelimeleri kullanarak, okuyucular yoluyla bir şeyleri gerçekleştirir.

DÜNYEVİ SİHİRBAZLIK OLARAK EDEBİYAT

Edebiyat olarak okuduklarında, kelimelerin sayfalar üstünde sanal bir gerçeklik açma gücünü adlandırmak için "sihir" kelimesini kullandım ve kullanmayı sürdüreceğim. *Modern*

Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic'de Simon During, başarılı bir biçimde sihirli şovların ve eğlencelerin tarihini Rönesans'tan 20. yüzyıl başlarına kadar anlatmıştır. Bu tarihin bir bölümü de sihir ve edebiyat ilişkisi üzerineydi. Hoffmann'ın, *Kedi Murr* veya Raymond Roussel'un *Impressions d'Afrique* eserleri gibi eserlerle ilgilenmişti. Bu eserlerin sihir şovlarıyla bir tür ilişkisi vardı. Bu kitapta daha sonra önemli referans noktalarına sahip olan *Alice* kitaplarından da bu kitaplar arasında bahseder. Alice'in ayna içinden geçmesi sihir pratiklerinin ve geleneklerinin bir yansımasıdır. Dahası, sırttan kedinin ortadan kaybolma ve bebeğin biber nedeniyle hapşırma sahneleri, Durin'in söylediği gibi, aynalarla sergilenen "Pepper's Ghost" adlı ünlü sihir şovuna yönelik örtülü referanslar olabilir. *The Magic of Lewis Carroll*'da, Carroll'un 20. yüzyıl sahne illüzyonları ayrıntılarıyla anlatılır.

Ama During, tüm edebi eserler açık veya kapalı bir biçimde sihirle ilişkili olsalar da, onların bir sihir türü olarak adlandırılabilirliklerini açıkça söylemez. Bir edebi eser, yeni bir dünya açan bir abrakadabra veya hokus pokustur. During'in, sinemanın sihir gösterilerini geliştirmesi konusunda söyleyecekleri vardır. Örneğin sinemada, sahnedeki sihir şovlarında gösterilen sihirli lambalar kullanılmaktadır. Sinema zamanla sahnelenmiş sihri kullanmaz olur. Kendisi daha güçlüdür. During ayrıca, sonradan düzenlenebilen fotoğraflardan, telefona, sinemaya, radyoya, disk/bant/CD kayıtlarına, internete bağlı bilgisayara kadar modern iletişim teknolojilerinin de dünyevi olan veya olmayan uzaklıklarda, ölümler veya yaşayanlar arasındaki sihirli iletişime ait eski düşlerin yerine geçeceğini gözlemlemişti. İstedğim bir anda, Glenn Gould'un Bach'a ait Goldberg varyasyonlarını dinleyebilirim. Sanatçının parmakları ise artık toza dönüşmüş olmalı. Hatta Alfred Lord Tennyson'dan şiirlerini de dinleyebilirim. Hayaletler canlanıyor!

Laurence Rickels'in belirttiği gibi, telefonun ve bant kaydının ilk ortaya çıktığı dönemlerde kişiler, telefonla konuşurken

veya bant kaydı dinlerken canlı seslerin ardında veya parazitlerin arasında ölülerin (özellikle annelerin) seslerini duyduklarına inanırlarmış. Bu tele-teknolojiler zamanla yalnızca sahnedeki sihir şovlarının yerini almadılar, aynı zamanda solmakta olan dünyevi sihrin (edebiyat) de yerini aldılar. Sinema, TV, CD, VCR, MP3 çalarlar, bilgisayarlar ve internet yoluyla uzakları görür ve işitir olduk. Yeni sihirbazlarımız, ef-suncularımız, hokkabazlarımız, animatörlerimiz bunlar oldu. Kısaca, bu cihazlar sihir şovlarının ana sunucuları oldu. İdeolojileri belirlemede inanılmaz güçleri var.

Edebiyatın temel unsurunun efsunlamak olduğunun açıkça belirtildiği bir eser George Eliot'un *Adam Bede*'dir (1859):

Bir aynaya damlatılan bir tek damlayla, Mısırlı kahin herhangi bir kişiye geçmişinden bahsederdi. Okuyucularım, ben de sizin için böyle yapıyorum. Kalemimin ucundaki mürekkeple, size, Hayslope köyünde marangoz ve inşaatçı olan Jonathan Burge'ün ferah dükkanını, 18 Haziran 1799 tarihindeki haliyle göstereceğim.

Neil Hertz'in gözlemlediği gibi, George Eliot ve okuyucuları bahsi geçen kahinin, Kahire'de yüzyılın başlarında yaşamış olan Abdülkadir El Mağribi olduğunu 1859 yılında biliyor olmalılar. J. L. Borges'in 1930 yılında yazdığı kısa bir çalışmada (*The Mirror of Ink*) ondan bahsettiğini Hertz bize anımsatıyor. Eliot'un tasviri ile ilgili çarpıcılık, 20. yüzyıl "büyülü gerçekçiliği" yaklaşımıyla veya Hoffman fantezisi tarzı kullanımıyla, bu sihri, zaman ve mekanlarla tamamlayarak eski tür bir taklitçi gerçekçiliğin paradigmatik bir örneği olarak vermesidir. Bu benzetme, El Mağribi'nin sihirli pratiğini (avucunda oluşturduğu küçük mürekkep havuzunu geçmişi gören bir aynaya çevirirdi) sayfadaki kelimeleri yazan, yazarın kaleminin ucundaki mürekkebe başarılı bir şekilde dönüştürüyor. Biz de o anda bu yazıyı okuyoruz. Bu kelimeler Carrolllyen anlamda bir ayna oluyor. Yani ayna o anlık bir şeyi yansıtmı-

yor, ama okuyucunun, zaman ve mekanda uzak olan diğ er taraftaki yeni bir ger ekliğ e bakmasını sağlayan bir ayna oluyor: 18 Haziran 1799 tarihinde Hayslope köyünde marangoz ve inşaatçı olan Bay Jonathan Burge’ n dükkanı. Cümleler hem betimleyici, hem edimsel. Jonathan Burge’ n dükkanını ferah olarak betimliyor. Göründüğü biçimiyle okuyucuya gösterme sözü veriyor. Bu sözü yerine getirirken, “d kk n”, okuyucunun zihninde “sihirli bir biçimde” canlanıyor. Eşlikenen açıklayıcı cümlelerle  evre de zihinde canlanıyor.

SANAL GERÇEKLİK OLARAK EDEBİYAT

“Açıl susam açıl”

Bana göre edebi çalışmaların açılış cümlelerinin özel bir gücü vardır. Bunlar, bir çalışmanın kurmaca alanına bakan kapısını açmak için kullanılan “Açıl susam açıl” cümleleridir. Birkaç kelimeyle bile yeni bir sanal gerçekliğin savunucusu, şahidi olursunuz ve bundan büyülenirsiniz. Tam söylemek gerekirse bu gerçeklik içindeki bedensiz izleyici olursunuz. Örneğin “The Boy of Winander” eserinin “Bir Çocuk vardı; onu çok iyi tanır-dınız; siz sarp kayalıklar / Ve Winander adaları” satırları, bana böyle bir etki yapar. Virginia Woolf’un *Bayan Dalloway* kitabındaki “Bayan Dalloway çiçekleri kendisinin satın alacağını söyledi” cümlesi de aynı etkiyi yapar. Diğer örnekler: Conrad’ın *Lord Jim*’inden: “Boyu herhalde 1.80’den biraz kısaydı, güçlü bir yapısı vardı. Doğrudan size yaklaşırken başı ilerideydi ve omuzlarını hafifçe eğerek, sabit bakışlarla bakarken onu size meydan okuyan bir boğa sanırdınız.” Gerard Manley Hopkins’in *The Windhover*’ından: “Bu sabah, sabahın gözde kralını yakaladım; günün egemenini -ışığın veliahdını- şafağın ışıklarıyla

beneklenen kerkenezi.” George Herbert’ın *The Collar*’ından: “Tahtaya vurdum ve ‘Artık istemiyorum’ diye bağırdım.”

Sophokles’in *Kral Oedipus*’u, Oedipus’un Tebli rahiplere ve vatandaşlara söylediği şu uğursuz sözle başlar: “Oğullarım! Bu eski Teb şehrinin yeni nesli. Neden buradasınız?” Bu sözler, nesil, babalık ve oğulluk sorularını ortaya atar. Bunlar Oedipus’un baba katillliği ve ensest ilişki içeren hikayesinde temel temalardır. Oedipus’un soru sorma alışkanlığı ve cevap bulana kadar tatmin olmaması, en hafif deyiimiyle, onun başını derde sokar. Aynı açılış konuşmasında şöyle der: “Ben, dünyanın ünlü Oedipus’u olarak buradayım.” Herhalde Sfenks bilmecesini çözmesinden bahsetmektedir. Gerçekten de ünlü olmuştur ama sandığı nedenle değil. Bütün oyun, Oedipus’un ilk konuşmasının bir minyatürüdür.

Bahsettiğim her örnekteki açılış kelimeleri beni anında yeni bir dünyaya götürdü. Daha sonraki tüm kelimeler zaten girmiş olduğum bu dünya ile ilgili daha fazla bilgi vermekten başka bir işe yaramadı. Kelimeler radikal biçimde açılışa aitti. Her durumda alternatif yeni bir evreni yaratıyorlardı. Bu kelimeler *Tekvin*’de Tanrı’nın “ışık olsun” cümlesinin, dünyevi, insana ait ve minyatür versiyonlarıdır.

Bu türe ait uzun girişlerden de örnek verilebilir. Üretken güçlerine hayran kaldığım birkaç minyatür *Tekvin* açılış cümlesini daha aşağıda örnek verdim. Örnekler bilinçli olarak aklıma estiği gibi rastgele seçildiler. Bu düzensizlikle onların heterojenliğine vurgu yapmak istedim. Yani, benim, garip, organik sabit diskim olan beynimde farklı yerlerde yer almışlardı. Şimdi veya sonra hepsi hakkında söyleyeceklerim var:

Temmuz ayının başında, çok sıcak bir havada, akşamüstüne doğru, genç bir adam, S...y Bulvarı’nda kiralamış olduğu küçük odadan ayrıldı, yolda yürüdü ve sanki kararsızca, yavaş adımlarla K...n Köprüsü’ne yöneldi.

(Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*)

Birisi Josef K.'ya iftira atmış olmalı. Çünkü kötü bir şey yapmadığı halde bir sabah tutuklandı.

(Franz Kafka, *Dava*)

İnsanın ilk itaatsizliği ve yasak ağaçtaki meyvenin ölümcül tadı Dünyaya ölümü getirdi ve tüm düşmanlarımız...

(John Milton, *Kayıp Cennet*)

Yumuşak ve hoş şeftali ağacı, çiçeklerin nasıl da parlak!
Gelin, evine gidiyor; bu eve çok yaraşır.

(Çin Klasik Şiiri, VI, "Şeftali Ağacı Yumuşak ve Narin")

Yol kenarında oturup, yakınındaki tepeyi ve ona doğru tırmanan katarı izlerken, Lena şöyle düşünür: "Alabama'dan geldim: uzak bir yer. Alabama'dan buraya kadar gelmek; uzak bir yol."

(William Faulkner, *Ağustos Işığı*)

Ani bir darbe: büyük kanatlar hala sendeleyeen kıza yukarıdan vuruyordu, uyluklarını geniş ağlar okşuyordu.

(W. B. Yeats, "Leda ve Kuğu")

Hasta bir adamım... Kindar bir adamım. Çekici olmayan bir adamım. Hastalıklı bir yaşamım olduğuna inanıyorum.

(Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*)

Bu açılış anlarının bazı özellikleri vardır. Ani bir baskın yapma eğilimindedirler. Kitap açılışında okuyucu nerede olursa olsun, her biri okuyucuya aniden müdahale eder. Dikkat talep eder. Bu açılış kelimeleri okununca, okuyucu devam etmeyi arzular. Kelimeler okuyucuyu yeni bir dünyaya fırlatır. Okuyucu bir an için büyülenir ve bu cesur yeni dünyayı keşfetmek ister. Bunun için daha fazla okuması gerekir ve "oltaya takılır."

Dahası, bu açılışlar bir biçimde serttir. Bunu yalnızca, okuyucu kitabı açana kadar ne yapıyorsa veya neyi düşünüyorsa ona müdahale ederek gerçekleştirmezler. Aynı zamanda sertlik öykülerinin sert başlangıçlarıdır. Bu, belki de, Herbert veya Hopkins şiirlerindeki, Tanrı'nın kabul edilmiş ve zararsız sertliği ile kişinin ilişkilendirilmesi; *Ağustos Işığı*'ndaki ve *Leda ve Kuğu*'daki cinsel sertlik; *Lord Jim* tarzı çalışmalarda yer alan suçlardaki şiddet; *Yer Altından Notlar*'da konuşan kötü karakterin psikolojik sertliği gibidir. *Yer Altından Notlar*'ı üniversite ikinci sınıfta okumuştum. O günkü anlayışla şöyle demiştim: “Sonunda burada benim gibi birisi var. Benim içsel sırlarımdan bahsediyor.”

Bu başlangıçların sertlik içeren ani baskınları genellikle ileri- si düşünülerek veya eserin bütünü ile ilgili bir fikir verilerek düzenlenir. Örneğin, topluma uyma isteksizliğinin bir kefareti olarak, kahramanın, sonunda kendinin vurulmasına izin verdiği *Lord Jim* eserindeki Jim'in şiddet içeren durumu sanki Jim'in saldırgan bir boğa gibi gösterilmesiyle önceden haber verilmektedir. Şiddet edebiyatı ya cinsellik veya ölümden veya beraberce her ikisinden bahsetme eğilimindedir.

İsviçreli Robinson Ailesi'ndeki şiddet hakkında daha sonra söyleyeceklerim var. Ama bu noktada, önemli olduğu için, bu şiddetin zevk olarak tecrübe edildiğini açıklayacağım. Edebi bir eserde anlatılan şiddetten dolayı olarak zevk duymak bizi ne kadar utandırır da bu bir gerçektir. Edebi sertlikten alınan zevk, *Alice Harikalar Diyarında* kitabında olduğu gibi, rezil kelime oyunlarının neden olduğu kahkahalar biçiminde de olabilir. Örneğin “Tavşan ufak bir fatura gönderir” başlığında yer alan faturanın ticari faturayla bir alakası yoktur. Bill,¹ bir kertenkelenin adıdır. Tavşan Bill'i bacadan aşağıya yollar, Alice de onu yukarıya doğru tekmeler. Sör John Tenniel'in çiziminde bacadan mermi gibi fırlar. Başka bir bölümde, Alice ve hayvanlar, Alice'in gözyaşlarında yüzdükten sonra

1 İngilizcede “Bill” hem insan ismidir hem de fatura anlamına gelir. (Dipnotlar mütercimindir.)

kurulanırlar. Çünkü farenin çok kuru bir tarihçe okuduğunu duymuşlardır. Bu tür cinaslar bende, en azından, kahkaha patlamasına neden oluyor. Yeats ve Freud'a göre, kahkaha da şiddet içerir. Tüm edebi eserlerde düşlerin kahkaha üreten bir garipliği vardır. Kahkaha, bizi kendisinden koruduğu günahı tekrarlar ve günahı bizden uzak tutar.

EDEBİYAT NEDEN SERTTİR?

Edebiyat neden serttir? İçerdiği şiddet neden zevk verir? Öyle görünüyor ki, edebiyat yalnızca sanal gerçekliğe giriş arzusu-nu tatmin etmiyor, aynı zamanda bu sanal gerçeklikler, açıkça olmasa da, ölümü, cinselliği ve abartılı sertliği ve bunların dilin esnekliğine yansıyan biçimlerini sahneleme eğiliminde. Edebiyat bir biçimde bizi bu şiddetten koruyor.

Paul Gordon'un *Tragedy After Nietzsche*'de anlattığı üzere, Friedrich Nietzsche, trajediyi temelde aşırı esrime (sarhoşluk) hali olarak ele alıyor ve tüm sanatı da temelde trajik olarak kabul ediyor. *Putların Alacakaranlığı*'nda Nietzsche şöyle diyor: "Bir şey sanatsa, herhangi bir estetik edim veya izleme varsa, psikolojik ön koşullardan birisi de kaçınılmaz olarak sarhoşluktur." Sarhoşluk, burada insanın bir güç tarafından başka bir aleme çekilme durumudur. Bu alem sakın değildir. Bir biçimde bahsettiğim aşırılıklarla ilişkilidir: ölüm, cinsellik ve dilin rasyonel olmayan bölümü. Edebiyat beni avucunun içine alır, acı ve zevkin birlikte olduğu bir yere taşır. Edebiyatın beni taşıdığı sanal gerçeklikler beni "büyülediler" derken, "bu çalışmalar beni mest etti" demek istiyorum. Edebi eserler bir biçimde vahşidir. Bu, onlara mest etme gücünü verir.

HAYALETLERİN YÜKSELİŞLERİ OLARAK AÇILIŞLAR

Shakespeare'in oyunları söylediklerim için karşı delil olarak kullanılabilir. Açılışları tipik ana karakter konuşması ile

yapmazlar, bunun yerine halka ait karşılıklı konuşmalar vardır. Shakespeare oyunları genellikle, dramanın geçeceği sosyal ortamı oluşturan ufak karakterlerle başlar. Örneğin, *Hamlet* hayaletin görünmesiyle değil, Elsinpre Kalesi duvarları üzerindeki Bernardo ve Francisco adlı (sıra dışı Dan isimleri) iki nöbetçinin konuşmasıyla başlar. *Othello*, Othello'nun kendisiyle başlamaz, "saf bir centilmen" olan ve Lago'nun fesatlığına kurban düşen Roderigo'nun konuşmasıyla başlar. Shakespeare'in başlangıçları, yine de benim ani başlangıç kuralıma olayların ortasında uyar. Birden yeni bir sosyal ortam oluşur. Burada Hamlet veya Othello trajik kaderleri için rol alır.

Hardy'nin *The Return of the Native* adlı eserinin açılışında Egdon Heath vardır. Bu bölümün başlığına göre Heath "Zamanın izlerinin pek olmadığı bir görünüm"e sahiptir. "Kasım ayında, bir cumartesi öğleden sonrası alacakaranlığa doğru yaklaşıyorken, Egdon Heath olarak bilinen geniş vahşi açıklık anbean koyulaşıyor."

Bayan Dalloway, *Lord Jim*, *Suç ve Ceza*, Herbert'in *Tasması*, Faulkner'in *Ağustos Işığı* ve başka birçok eserin açılışlarında ana karakterin genellikle tek bir cümlesi vardır. Bana göre karakter yaşama bu cümleyle girer ve ölü veya canlı ortaya çıkartılmaması gereken bir hayalet olarak bundan sonra düşümde hep canlı kalır. Bu hayaletler maddi veya manevi değildir. Kitaplar raflardan alınıp okunana dek, kitaplardaki kelimeler içinde cisimlenirler ve çağırılmayı beklerler.

Bazen ilk cümle karakteri tam da canlı hale getirmez. *Bay Pickwick'in Maceraları'nın* ikinci bölümünün açılış cümlesi ve Dickens'in kendine has ironik, gülünç sesi ile "Ölümsüz Boz" olarak adlandırılmak istenen Bay Pickwick benim için canlanır. Burada gülünç olan, zaman ve mekan anlamında lafın uzatılmasıyla "gerçekçi" kurmaca beklentisi oluşmasıdır. İkinci bölümün açılış cümlesi, romanın ilk cümlesindeki *fiat lux*²

2 (Lat.) Işık olsun.

yankısını alır. İlk cümleden bir kısım: “Karanlığı aydınlatan ve ölümsüz Pickwick’in geçmiş tarihindeki bilinmezliği göz kamaştırıcı bir parlaklığa dönüştüren ışığın ilk huzmeleri...” Bu açılışa ait gülünç cümleler yalnızca *Tekvin*’e atıfta bulunmaz aynı zamanda kendini beğenmiş “büyük adamların” biyografilerine de gönderme yapar. Ayrıca, aydınlığa kavuşturan bir açılış konuşmasıyla Dickens’in bir yazar olarak gücünü de ortaya koyar. İkinci bölümün başlangıç cümlesine yankı, Pickwick’in güzel bir sabahta ortaya çıkması ile oluşur.

Bay Samuel Pickwick pijamalarının içinden başka bir güneş gibi fırlayarak odasının penceresini açtığı anda ve altındaki dünyaya göz attığında, tüm işler için tam zamanında iş gören güneş yeni doğmuştu; 13 Mayıs 1827 sabahına ışıklarını saçmaya başlamıştı. Goswell Caddesi ayaklarının altındaydı, Goswell Caddesi sağ taraftaydı. Görebildiği kadarıyla cadde sol tarafına kadar da uzanıyordu. Goswell Caddesi’nin karşı tarafı da öte taraftaydı.

George Eliot’un *Middlemarch*’taki Dorothea Brooke’u da ertelenmiş bir başlangıç örneğidir ve açılış cümlesinde olay benim için tam canlanmaz. Roman şöyle açılır: “Bayan Brooke’un güzelliği, kötü elbiseyle bir rahatlamaya dönüşmüş gibiydi. Eli ve bileğinin biçimi o kadar güzeldi ki, İtalyan ressamların Kutsal Bakire’yi çizdikleri biçime benzer şekilde kısa kollu elbise giyebilirdi...” Bu oldukça açıklayıcıdır ama benim için Dorethea’yı hayata getiren, kız kardeşi Celia ile olan açılış sahnesidir. Dorethea, ilkelerine aykırı olarak, annelerinden miras kalan mücevherleri över: “Ani bir parıltı (güneş o anda mücevherlerden yansıdı) benzeri yeni bir duygu dalgası altında, Dorothea, ‘Bu değerli taşlar ne kadar da güzel’ dedi.”

Bu açılışları, aklıma geldikçe rastlantısal olarak seçmeme rağmen, dikkatli bir okuyucu, güneş ve pencere açılışının ne kadar çok kullanıldığının farkına varacaktır. *Bay Pickwick’in Maceraları*’nda olduğu gibi, bazen her iki motif de vardır. Son

örnek olarak *Bayan Dalloway*'i verebilirim. Açılış cümlelerinden sonra birkaç cümle Clarissa'nın çocukluğuna ait bir anıdır:

Nasıl bir eğlence! Nasıl bir dalış! Şimdi duyduğu, menteşelerin ufak bir gıcirtısıyla, sanki balkon kapısını sonuna kadar açıp Bourton'a doğru açık havaya dalacaktı.

Bu kurmaca edebiyattakiler de dahil, görünüşe göre dünya doğal olarak güneşin doğuşuyla veya bir pencerenin içerden dışarıya açılışıyla başlar.

Üçüncü kişi anlatımında bu açılışları da başka bir ses anlatır. Birinci kişi anlatımı çift olabilir. Anlatıcı olarak "ben", bildiklerini geçmiş zaman kullanarak anlatabilir: "Tahtaya vurdum..." Bu açılış cümleleri konuşanın kelimelerden başka bir şey olmadığı izlenimini yaratır. Bu ironik hafife alma yaklaşımı için Kafka'nın anlatan sesi örnek verilebilir. Bu ses bize en garip ve dehşet verici sahneleri öylesine, düz bir anlatımla sunar. *Kayıp Cennet*'in açılışında anlatıcının sesi, ilham perisini çağırıyor. *Aşk ve Gurur*'daki ilk cümle de birkaç kelimeyle, Kafka'nın ironik anlatıcısından farklı bir ironik anlatıcı kurguluyor. Austen'in anlatıcısı, serinkanlı bir öznellekle romandaki ortamın ideolojik varsayımlarından bahsediyor. Bu varsayımlardan kendisini uzak tutmuyor: "İyi bir servet sahibi olan bekar bir adamın bir eş isteyeceğini herkes bilir."

Bu açılış cümlelerinin çok çeşitliliğine rağmen, hepsi de o anda kurmaca bir dünya yaratır. Bu açılış cümlelerinin tümü de bir şey başlatır. Bir yaradılış, yeni doğum, taze bir başlangıç olurlar. Edebiyatın sağladığı zevklerden birisi de gerçeği bir yana koyup, bizi başka bir yere götürmesidir.

EDEBİYATIN GARİPLİĞİ

Edebi eserler diye adlandırdığımız bu sanal gerçekliklerin ana özellikleri nelerdir?

İlk özellik: Birbirleriyle kıyaslanamazlar. Her biri kendine özeldir (*sui generis*), gariptir, heterojendir. Gerard Manley Hopkins'ın formülüyle, edebi çalışmalar "zıt, orijinal, farklı, gariptir." Bu gariplik onları birbirinden uzaklaştırır. Bunlar Liebniz'in penceresiz monadlarına veya "birlikte var olmayan" dünyalarına benzer. Yani bunlar, mantıksal olarak aynı uzayda var olamaz. Her biri, gerçek dünyada gerçekleşmemiş alternatif olasılıktır. Her biri eşsiz değerdeki gerçek dünya tamamlayıcısıdır.

Edebiyatın garipliğine gelirsek, birçok edebi çalışmanın (gazeteci eleştirilerini bir yana bırakırsak), temel işlevlerinden birisi de garipliğin üstünü kapatmaktır. Örnek olarak, *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde, adadaki hayvanlar, kuşlar ve balıklar öldürülmekte veya evcilleştirilmektedir. Edebi çalışmada açıklama, doğallaştırma, nötrleştirme ve bilindik hale sokma yollarıyla edebi dilin tuhaflığı saklanır. Yani, bir biçimde kurmaca dünya gerçek dünyayı temsil eder. Bu, çalışmayı yazarla ilişkilendirerek, belirli bir yer veya zamanla ilişkilendirerek, yazarın sınıfıyla, cinsiyetiyle veya ırkıyla ilişkilendirerek, sosyal ve maddi dünyanın yansıması olarak sunarak, edebi dile uygun biçimde kavramsal genellemelerle ilişkilendirerek yapılabilir. Her halükarda, söylenmeyen amaç, okuyucunun, edebiyatın gerçek garipliğinden bilinçli veya bilinçsiz olarak korkmamasını sağlamaktır. Eserlerin eşsiz olması bizi korkutur.

Her çalışmanın, başka hiçbir çalışmada olmayan kendi gerçeği olduğunu kabul etmem, yalnızca taklitçi veya imacı edebiyat tanımlamalarına değil aynı zamanda, Heidegger'in "çalışmanın içindeki gerçeği ortaya koymak" diye adlandırdığı edebiyat veya şiir kavramlarına da karşı olduğumu ortaya koyar. Heidegger için, eserde ortaya konulan gerçek evrenselidir. Bu varoluşun gerçeğidir ve esere özel değildir. Her eserin kendi özel gerçeği yoktur. Benim tanımım, Derrida'nın açıkça anti-Heideggerci şiir tanımına yakındır. Her ikisinde de mülakatları içinde çevrilen "Che cos'è la poesia?" da, (Şiir nedir?)

ve daha sonraki mülakatta (“Istrice 2: Ick bünn all hier”) şiir, bir topla çevrelenmiş kirpi olarak tanımlanır. (Garip olan Derrida’nın, Heidegger’in Grimm’in “Tavşan ve Kirpi” masalına yaptığı atfa atıf yapmasıdır. Bu öyküde kirpi, dişi kirpiyi bitiş noktasına yollayarak tavşanı yarışta yener. Derrida, bunu “zaten hep oradaydı” kavramının örneği olarak verir. Derrida’ya göre, kirpi imajı bir kaydırmaca içerir ve bu her edebi eseri ifade etmenin bir yoludur. Bunun bir biçimi anlam ile kelimelerin somutluğunun çakışmasıdır. İlk çalışmasının deyim içeren İtalyanca başlığını çevirmeyi reddetmesi ve “str” sesi üstünde ısrarlı olması özgünlük örneğidir: belli bir dilin deyimine bağımlı olmak. Benim için de her çalışma farklı bir uzayda yer alır. Her yönden kirpi okları gibi bir şeyle korunur. Her çalışma kendi içine kapalıdır, hatta yazarından bile ayrılır. Eserler buna yönelik olsa bile, gerçek dünyadan ve birleşik göksel bir dünyadan da ayrılırlar.

Kuşkusuz kavramsal bir analiz yapıyorum ve ikaz ettiğim bir hatayı yeniden işliyorum. Bu kitabın ilk cümlesinin ilan ettiği edebiyatın ölümüne edebiyat kuramının katkıda bulunduğu inkar edilemez. Edebiyatın sosyal rolü zayıflarken, edebiyat kuramı çağdaş biçimiyle ortaya çıktı. Bu, zayıflamaya karşı dolaylı bir tepkiydi. Eğer edebiyatın gücü ve rolü hala üst seviyede kabul edilseydi, onu kuramsallaştırmaya gerek olmazdı. Bugün edebiyat kuramı olarak adlandırabileceğimiz en büyük eski eser olan Aristoteles’in *Poetika* adlı eseri, Yunan epiği (Aristoteles’in şiirle ilgili temel örnekleri) bir yana, trajedisinin de düşüşe geçtiği zamanda ortaya çıktı. Benzer bir biçimde, edebiyatın doğası üzerine 20. yüzyıl teorik tartışmaları, Batı kültüründe, edebiyat modern anlamda temel bir güç olarak solmaya başladığında ortaya çıktı. Kuramcılar olarak düşündüklerim: Sartre, Benjamin, Lukacs, Blanchot’dan başlayıp de Man, Derrida, Jameson, Butler ve diğerlerine kadar uzanıyor. Kuramcılar tarafından 20. yüzyıl yansımaları daha sonra öngörülen Mallarme ve Proust

gibi yaratıcı sanatkarların söylemlerinden bahsetmeyeceğim. Edebiyat kuramının gelişmesi, edebiyatın ölümünün sinyalıdır. Routledge yayınevi editörlerinin beni “edebiyat üzerine” bir kitap yazmaya davet etmeleri bunun bir belirtisidir. Edebiyat şu sıralarda problem yaşıyor olmasaydı, edebiyatla ilgili böyle bir talep almazdım. Birçok kişi edebiyatı, göz ardı edilemeyecek, ölümcül bir tehlike içinde görüyor olmalı. Kuram hem edebiyatın ölümünün (oysaki ölemez) yakın olduğunu kayıt altına alıyor, hem ölümün, ölüm olmadan gerçekleşmesine yardımcı oluyor. Bunu amansız bir yasa gerçekleştirir: Kültürünüze derin olarak yerleşmiş bir şeyi ancak o, tarihsel bir uzaklığa doğru geri çekilirken görebilirsiniz. Maurice Blanchot, bu ortadan kalkışı ve bunun temel nedenini 1959 yılında *Sirenlerin Şarkısı: Muhayyelle Karşılaşma* adlı çalışmasında, romanı temel modern edebiyat biçimi olarak ele alarak şöyle belirtmişti:

İnsan zamanına ait bir oyun yaratmak ve bu oyundan, sizi o anki uğraşlarınızdan ve yararlarınızdan uzaklaştıran, yüzeysel olan ama yine de hareketiyle varlığınıza içine çekebilecek yeni bir iş yaratmak az bir şey değildir. Eğer roman bugün bu rolü başaramıyorsa, nedeni tekniğin insanların zamanını ve eğlence yollarını dönüştürmesidir.

Bu “teknik” konusuna üçüncü bölümde değineceğim. Blanchot’un *recit* ile roman arasındaki tanım farkına da döneceğim. Ona göre roman zevk alanına aitken, *recit* “imgesel” veya “edebi uzaya” (l’espace litteraire) aittir. Parantez içindeki ifade Blanchot’un bir kitabının başlığıdır.

Örneğin, bir kişi, *Suç ve Ceza*’da veya *Aşk ve Gurur*’da “l’espace litteraire”e kitabı okumadan giremez. Rus veya İngiliz tarihi; Dostoyevski veya Austen biyografisi veya edebiyat kuramı okumak bilgi açısından değerlidir. Ama bunlar sizi, bu eserlere ait en temel şey olan eserin özgünlüğüne hazırlamaz. Henry James, *Bir Hanımefendinin Portresi*’ndeki ünlü

bölümde, her yazarın çalışmasının özgünlüğünü etkili bir biçimde anlatıyor:

Kısaca, kurmaca evinin tek değil, milyonlarca penceresi vardır. Hesaba katılacak değil, daha çok, her biri geniş bir ön cephede, bireysel vizyon ihtiyacına veya bireysel istem gücüne bağlı olarak didiklenmiş veya didikletilebilecek bir sürü pencere. Farklı biçim ve ebatlardaki bu açıklıklar, hep beraber böylece insan sahnesi üzerinde dururlar ve onlardan, bulduğumuzdan daha fazla benzerlik açıklamalarını bekleriz. Onlar en sonunda pencerelerdir, ölü duvardaki deliklerdir, bağlantısızlardır, yukarıda dururlar; doğrudan yaşama açılan menteşeli kapılar değildirler. Ama kendilerine ait bir işaretleri vardır ve her biri bir çift gözle veya saha dürbünüyle bir tasviri destekler. Böylece, sürekli olarak, gözlem için bir özel enstrüman oluşur. Bunu kullanan kişinin, başka kişilerden farklı bir izlenime sahip olması sağlanır.

EDEBİYAT EDİMSSEL BİR BEYANDIR

İkinci özellik: Edebi çalışma kurmaca bir gerçeklikten bahsettiği için, kelimeleri betimsel değil, edimsel olarak kullanır. “Betimsel” ve “edimsel” terimleri, söz eylemi kuramı terimleridir. Betimsel terimler, durum bildirirler: “Dışarıda yağmur yağıyor.” En azından ilkesel olarak, böyle bir cümle doğru veya yanlış olarak olumlanabilir. Öte yandan, edimsel bir ifade bir şeyi kelimelerle yapma biçimidir. Durumları adlandırmaz, ama durumları isimlerine taşır. Örneğin, koşullar yerine getirilince, yetkili kişi şöyle konuşur ve bir çift evlenmiş olur: “Sizi karı koca ilan ediyorum.” Edebi çalışmalardaki, örneklerini verdiğim türdeki açılış cümleleri (örnek, “Kate Croy babasının gelmesini bekliyordu...”), olası bir durumu betimler gibi görünürler. Ama durum henüz gerçekleşmediği için veya kelimeler dışında bu duruma ulaşamayacağımız için, bunlar edimseldir. Kate Croy, bu keli-

melerle, bikkınlıkla babasını bekler halde, okuyucu için var edilmiştir. Bir edebi eserdeki her cümle edimsel bir söylem zincirinin bir parçasıdır; ilk cümleyle ortaya konan kurmaca bir dünyayı gitgide daha da açar. Bu kelimelerle okuyucu bu dünyaya girer. Bu kelimeler, sürekli tekrar eden ve genişleyen bir dil tavrıyla bu dünyayı yaratırlar ve keşfederler (yani açığa çıkartırlar).

Edebi çalışma ile okuyucuya açılan kurgusal dünya, basit bir biçimde okuyucu için hazır hale getirilmez. Kelimelerin edimsel boyutu okuyucudan bir karşılık bekler. Doğru okuma aktif bir okumadır. Çalışmayı var etmek, kendi içinde bir kurmaca uzay yaratmak için, okuyucunun tüm gücünü kullanmasına yönelik örtük bir karar gerektirir. Çalışmanın yakarmasına karşılık, okuyucu başka bir edimsel konuşma eyleminde olmalıdır: “Sana inanacağıma söz veriyorum.” Herman Melville’nin *Moby Dick* kitabının ünlü açılış cümlesi bu çifte edimselliği (bir karşılık talebi) açığa çıkartır. Bu da kurgusal karaktere can veren cümlelerdendir: “Bana İsmail deyin.” Bu cümle seçmeli olarak da kabul edilebilir: “Eğer istersen bana İsmail diyebilirsin.” Bu cümle bir kaçınma olarak da kabul edilebilir: “Adım aslında İsmail değil, ama beni bu takma adla çağırmanı istiyorum.” Bu, en güçlü biçimiyle okunursa otoriter bir cümledir: “Bana İsmail demeni talep ediyorum.” Okuyucu bu talebi kabul eder veya etmez. Söyleyeceği “Seni İsmail olarak çağırmayı kabul ediyorum/ aptalca olduğu için kabul etmiyorum” olacaktır. Birinci tür örtülü edimsel karşılık, kontratın resmi olarak kabulüdür. Bu “evet”, okuyucunun Melville’in dünyasına girişini sağlayan “Açıl Susam Açıl” anlamını taşır. Eğer anlatıcıya İsmail demeyi kabul ederseniz, çalışmanın içine girebilirsiniz. Yoksa giremezsiniz. Bir çalışmaya ait bazı kuralları kabul etmesi okuyucudan talep edildiğinde, bu tür olumlu bir karşılık okumanın sürmesi için gerekir.

EDEBİYAT, SIRLARINI SAKLAR

Edebi çalışmaların başka bir özelliği de her bir özel dünyaya ancak sayfalarındaki kelimeler okunarak girilebileceği koşulundan doğar. Bu dünyayı ancak kelimelerin anlatımıyla tanıyabiliriz. Buradan başka bir yerde bu dünya ile ilgili başka bilgi yoktur. Bir roman, bir şiir veya bir oyun bir tür tanıktır ve tanıklık eder. Anlatıcının sesinin söylediklerine kapalı (hatta bazen açık) olarak bir onaylama eşlik eder: “Yemin ederim ki size gördüklerimi, gerçekleri anlatıyorum.” Edebi şahitlik ve “gerçek” şahitlik arasındaki fark şudur: Kurmaca anlatıcının söylediklerini kanıtlayacak başka bir destek bulamazsınız. Öte yandan mahkemede şahitlik eden bir kişinin söylediklerinin doğruluğu, en azından ilkesel olarak, diğer şahitlerin söyledikleriyle veya başka yollarla kontrol edilebilir. Ancak bu kontrol, şahidin gördüklerine ait söylediklerini söyleme hakkını elinden almaz. Şahit, söyledikleri doğru olmasa da, belki gördüğünü zannettiklerini açıklamaktadır. Gerçek şahitlikteki boşluklar ve atlamalar yine de düzeltiler. Ancak edebiyat sırlarını saklar.

Örneğin, Henry James’in *Bir Hanımefendinin Portresi*’nde, Isabel Archer, Gilbert Osmond’un önerisini kabul ettiği zaman okuyucu, iki tarafın neler söylediğini asla bilemez. Çünkü anlatıcı bu durumu tam anlatmamıştır. Ayrıca, roman bittikten sonra kocasıyla Roma’da yeniden buluştuğunda Isabel’e ne olduğunu da anlatmamıştır.

James’in *Güvercinin Kanatları*’nda anlatılan Milly Theale’nin ölüm yatağında Merton Densher’e yazdıklarını hiçbir okuyucu bilemez. Çünkü Kate Croy mektubu yakmıştır ve anlatıcı da içerikten bahsetmez. Okuyucu, James’in aynı isimle yazdığı Aspen mektuplarının içeriğini de bilemez. Çünkü birinci şahıs anlatıcı mektupları okuyamadan Bayan Tina onları yakmıştır. Benzer bir biçimde, Derrida’nın anlattığı bir örnekte Baudelaire, şiirdeki (“La fausse monnaie” - Sahte para) bir kahramanın, dilenciye sahte parayı verip vermediğini söylemez.

Edebiyatın ana unsurlarından birisinin, hiç açıklanmayabilecek sırlar saklaması olduğunu ileri sürüyorum. Sör Thomas Browne’a ait örnekte, *Odyseia*’da Sirenlerin Ulysses’e hangi şarkıyı söylediklerinin bilinmesinin olanaksızlığı vardır. Homer yalnızca dayanılmaz bir vaat şarkısından bahseder. Bu, Ulysses’in duyduğu şarkı olsaydı, Sirenlerin çekiciliğine Homer de dayanamazdı. Bahsettiklerim önemsiz sırlar değiller. Konu olan çalışmalardaki tüm anlam, okuyucudan sonsuza kadar saklanan bilgiye dayanır. Konuyu tam anlayabilmek için okuyucu bilmek ister, bilmeye ihtiyacı vardır. Tatmin olmayan merak, edebi çalışmaların yarattığı duygulardan birisidir ve edebiyat sırlarını saklar. Sirenlerin şarkılarını bilmek isteriz. Ulysses’in abartıp abartmadığını anlamak için bunu bilmemiz gerekir. Ama Maurice Blanchot’un *Sirenlerin Şarkısı*’nda belirttiği gibi bunu bilmek ölümcül olabilir. Bu çalışmada Sirenlerin şarkısı “kurmacanın” ve genelde edebiyatta neyin tehlikeli olduğunun alegorisi olarak ele alınır. Eğer Sirenlerin şarkısını duyarsanız, günlük olağan sorumluluklardan tamamen uzaklaşma haline girebilirsiniz. Edebi çalışmalarda, edebiyatın ayartıcı gücünden bahseden cümleler uzun süredir yer alır. Bunlardan daha sonra bahsedeceğim.

EDEBİYAT, MECAZİ BİR DİLDİR

Edebi çalışmaların dili saf bir betimleme olmaktan çok edimsel olarak kullandıklarının bir işareti de onların yaratıcı güçlerinin mecazlara bağlı olmasıdır. Bu mecazlar, durumlar veya nesneler arasındaki benzerlikleri kullanır. Bu benzerlikler, nesnelerin kendilerindeki özellikler olmaktan çok kelimelerle yaratılır. Verdiğim açılış cümlelerinde bunlardan birçok örnek vardı. Lord Jim, okuyucu önüne gülümsemesiyle konulurken, saldırgan bir boğaya benzetilmişti. *Klasik Çin Şiiri*’ndeki bir şiirde, yeni evine giden bir gelinin tüm kırılğan güzelliği şeftali çiçekleriyle yan yana olması ile ifade edilir. Çin şiirinde fiziksel bir imgeyle bir insan yan yana konulurken, sıklıkla

ilişkileri açıklanmaz. Egdon Heath'in "kendisini karartıyordu" cümlesindeki saklı kişiselleştirme (Bölüm başında kişiselleştirilen "yüz" kelimesi buna daha da çok uyuyor), *The Return of Native*'in ilk paragrafının tamamında fundalığın abartılı kişileştirilmesi için bir hazırlıktır. *Suç ve Ceza* da Ras-kolnikov, başka bir tür ad aktarması ile tanımlanıyor: yaşadığı ufak çatı katıyla ve anlatıcının bahsetmeye başladığı sıcak havayla. Kendisine aynada bakarken, Kate Croy narsistliğini ortaya koyuyor. Samuel Pickwick'in komik özerkliği güneş gibi yükselmesi ile tanımlanır. Güneş onun uşağı olarak gün batımında onun için "şaşırtıcı biçimde" aşağı seviyeye indirilir. Lena Grove'un bastırılmaz canlılığı, her zaman hareketli olmasıyla anlatılır. Okuyucu onunla tanıştığında, Alabama'dan "uzak bir mesafeden" gelmiştir ve yasal olmayan bir çocuğa hamiledir. Winander çocuğu, Winander'deki adalar ve uçurumların onu tanıma biçimiyle anlatılır. Bu da bir kişiselleştirme örneğidir. Şiir başkası için söylenen abartılı bir sözle başlar. Burada bir kişiye yönelik bir selamlama vardır. Bu övgü dolu selamlama cansız bir varlığa yöneltilince, bir kişileştirmeye dönüşür. Eğer "onları iyi tanırsın, uçurumları/ve Winander adalarını!" dersiniz, uçurumları ve adaları kişileştirirsiniz ve baykuşların çocuğun "baykuş sesine" cevap verdikleri biçimde, belki cevap vereceklerini ima edersiniz.

Bu açılış cümlelerinde, mecazi dilin her yerde bulunmasına ne demeli? Birincisi, daha önce de söylediğim gibi, bu yeni doğumların dil tarafından icat edildiklerini belirtiyorlar. Hiçbir metafor, mecaz, ad değişimi, gönderme veya kişiselleştirme doğada bulunmaz; yalnızca kelimelerle düzenlenirler. Lord Jim, başını eğmiş saldıran bir boğa gibi size doğru geliyor demek, onun yalnızca dilde var olduğunu söylemektir. Lord Jim fenomenal dünyada yoktur. Yine de Conrad'ın anlattıkları bu yapay dünyaya ait koşullarda yer alır.

İkincisi, bu anlatım, kurgusal bir kişiliğin hoş ve uygun bir biçimde kişileştirilmesindeki mecazın olağanüstü gücünü orta-

ya koyar. Bunun örneği, Çin şiirindeki şeftali çiçekleriyle yeni gelinin etkileyici beraberliğidir. Yeni gelin, Lord Jim ve edebi hayaletler kalabalığı dilin yansımalarıdır. Lord Jim, başını eğmiş saldıran bir boğa gibi size doğru geliyor denilerek ve dilin bu tür özelliği kullanılarak farklı mecazlar bir arada toplanmıştır. Burada, Jim'in hayaletinin çağrılmasıyla, Ulysses'in *Odyseia*'daki ölü savaşçıların gölgelerini çağırması anımsatılır. Lord Jim'in saldıran bir boğa gibi olması kapalı bir mecazdır. Jim'i orada olmayan, kurmaca veya ölü olarak selamlar veya yorumlar ve onu kişiselleştirir. Burada bir isim (saldıran boğa) kaydırması vardır. Jim'in içsel durumu böyle anlatılır.

Birçok edebi çalışmada olduğu gibi, Lord Jim'in durumunda da, anlatıcı ölü bir kahramandan bahsetmektedir. Veya hikayenin sonunda kahraman ölmese de yazar kitabının basıldığı tarihte geçmişe aittir. Onların hayalet görüntüleri, zihnimize ve duygularımıza musallat olurlar. Lord Jim'in anısının, Lord Jim'deki hikaye anlatıcısı Marlow'a musallat olduğu biçimde, Marlow da bazı romanlarda geri dönerek Conrad'a musallat olur. Conrad da Marlow'un Conrad okurları olan size veya bana musallat olur.

Üçüncüsü, mecaz, gönderme yapılırken dilde her zaman kullanılabilir. Örneğin, gazete başlıklarında, bugün, kurnazca kelime oyunları hep kullanılıyor. Bazı örnekler verelim: *China Daily*- "Sağlık Sigortası ameliyat oluyor." *USA Today*- "Yeşil Enerji soluklanıyor (Rüzgar enerjisi ile ilgili bir başlık). "Birleşik Devletler sosyal güvenlik rezervlerini akıtıyor." "Yaş alan gençler 'gri tavana' çarptılar."³ Yine de benim açılış cümlelerimin çoğundaki çeşitli mecazlar, okuyucunun, kültürümüzde "edebiyat" diye adlandırılan şeyi okuyacağına dair ipuçlarıdır. Başlıklardaki kelime oyunları anlaşılabilir bir uygulamadır. Bu, insanlar tarafından "şiir" olarak algılanmaz. Ancak bu tartışılabilir.

3 Yani kır saçlı dinozor bürokratların engeline takıldılar.

EDEBİYAT İCAT MI EDER KEŞİF Mİ YAPAR?

Edebi dilin son özelliği şudur: Bir edebi eserde açılan alternatif dünyanın çalışmanın kelimeleriyle mi yaratıldığını, yoksa onlar tarafından mı ortaya çıkartıldığını bilmek kadar önemli bir şey olmasa da bu bilgiyi elde etmek olanaksızdır. Çünkü her iki durumda da kelimeler birbirinin aynısı olur. Son zamanlarda edebiyat özdüşünümsel (self-reflexive) veya öz-gönderimsel (self-referential) olarak tanımlanıyor: Edebiyat kendisine ve kendi çalışma biçimine gönderme yaptığı için özgündür. Örneğin, büyük dilbilimci Roman Jakobson, edebi dili, diğer dil kullanımlarından “kendine yönelik bir dil” olduğunu söyleyerek ayırır. Bence bu özellik çok abartıldı. Örtük bir cinsel ayrımcılıkla, birçok okuyucu yanlış bir biçimde edebiyatın, steril, dişil ve sıkıcı bir özdüşünümselliğine yöneltildi. Edebiyat, güçlü kelimelerle gerçek dünyadaki gerçek şeyleri yansıtan bir şey olmaktan çok, Kate Crow’un aynada kendisine bakmasına benzetildi. Edebiyatı özdüşünümsel olarak düşünmek, onu bir şekilde güçsüz kılmaktır.

Tam aksine, birçok edebi eser, yazarının oluşturduğu ve üzerinde oynama yaptığı bir çalışma olduğunu çok sık itiraf etmez. Bu nedenle, çocukluğumda *İsviçreli Robinson Ailesi*’nin gerçek bir yerde yaşadığını düşünürdüm. Birçok edebi eser, içerikleriyle ve olaylarıyla sanki sanal gerçekliklerin bağımsızca var olduklarını, yaratılmadıklarını, yalnızca tanımlandıklarını anlatır. Bunun böyle olmadığını, tüm bu alternatif dünyaların yazarlarını bulmak için onları bir yerlerde beklemesinin asıl mesele olmadığını kim söyleyebilir? Eğer öyleyse, onları kaydedecek bir yazar olmasa da, orada beklemeyi sürdüreceklerdir.

Fyodor Dostoyevski’nin zihninde tamamladığı ama yazmadığı tüm o romanları düşünüyorum. Kesinlikle muhteşemdirler. Onları yazmaya ömrü vefa etmedi. Bu yazılmayan romanların var olmadıkları da söylenemez. Ancak varoluş

durumları olağanüstü öznedir. Yapılan gönderme nesneleri, kelimelerden önce var olsalar da olmasalar da bu çalışmalara kaleme alınan kelimeleri aynı olacaktır. Bu nedenle edebiyat nesnelere, insanlara ve olaylara gönderme yapan kelimelerin garip kullanımı olarak tanımlanabilir. Bunların bir yerde örtük bir varlıklarının olup olmadığını bilemeyiz. Bu örtüklük kelimesiz bir gerçekliktir. Yalnızca yazar tarafından bilinebilir; kelimelere dönmeyi bekler.

EDEBİYATIN SIRRI

SEKÜLER BİR DÜŞGÖRÜ OLARAK EDEBİYAT

Bir önceki bölümün sonunda verdiğim edebiyat tanımı, kuşkusuz bugünlerde pek geçerli değil. Ancak, düşgörünün Ortaçağ'a ait geleneğinde başka bir formda epeyce geçerliydi.⁴ Düşgörü en güçlü ifadesini Dante'nin (1265-1321) *İlahi Komedyası*'nda bulur. Bysshe Shelley'nin (1792-1822) *The Triumph of Life*'inde (1822) ve daha sonraki kitaplarda da bunu görebiliriz. Carroll'un, *Alice* kitaplarında (1865, 1872) da düşgörü vardır. (Lewis Carroll, Charles Dodgson'un yazar adıdır. 1832-98) Düşgörü, düş kuranın gördüklerinin bağımsız bir varoluşunu öngörür. Dante, hacının yolculuğundan gerçekmiş gibi bahseder. Bunlar şiir dilinde yazılır. Rüyalarda göze ilişen tek bir göksel dünya varsayımı olan Ortaçağ düşgörüsü, benim edebiyat kuramımdan farklıdır. Bana göre her çalışma başka bir dünyaya giriş sağlar.

Kabul edilmelidir ki düşgörü artık demodedir. Yine de bazı modernist yazarlara ve kuramcılara ait bazı ilginç metinler

4 (İng.) Dream vision: Şairlerin Ortaçağ'da kullandıkları bir yöntem. Şair uyuduğunu ve düşünde gördüğü hikayeyi satırlara döktüğünü varsayardı.

oldukça şaşırtıcı biçimde, benim önerdiğim edebiyat kavramının bir veya başka biçimini onaylamaktadır. Bunlardan beş tanesinden bahsedeceğim. Onların çeşitliliğini ve yalnızca garip olmaktan fazlasını sundukları konusundaki dayatmalarını göstereceğim. Bugün bizim için daha çok zorlayıcılar. Çünkü belki de modern, mistik olmayan ve aydınlanmış çağı-mıza aitler. Eski “batıl itikatlar” zamanında yazılmadılar. Çok daha fazla farklı yaklaşımlardan da bahsedebilirdim: Leibniz-“uyumsuz dünyalar”; Borges- “Babil Kütüphanesi”; Sartre-“düşsellik”; Gilles Deleuze’ün Leibniz ve Borges okumaları vs.

DOSTOYEVSKI’NİN “TAMAMEN YENİ DÜNYA”SI

1861 yılında yazdığı *Manzum ve Mensur Petersburg Görüleri* adlı kısa çalışmada Fyodor Dostoyevski (1821-81), St. Petersburg’daki Neva Nehri kenarından evine doğru giderken yaşadıklarını anlatır:

Sonunda, sanki güçlü ve güçsüz tüm sakinleriyle, ister dilenci korunakları ister muhteşem saraylar olsun tüm meskenleriyle, bu dünyanın, bu alacakaranlık saatinde fantastik, efsunlu bir görünümü vardı. Zamanı gelince hemen kaybolacak ve koyu mavi gökyüzünde buharlaşacak gibi bir düştü. Birden garip bir düşünce içimde kıpırdandı. İrkildim ve içimde o anda sanki daha önce hiç bilmediğim güçlü bir duygu ile kaynayan sıcak kan dolaşmaya başladı. O ana kadar içimde yalnızca kıpırdayan ama tam anlaşılmamış bir şeyi olduğu gibi anladım. Bilmediğim, ancak açık olmayan bir söylentiyle, gizemli bir işaretle bilinebilecek olan tamamen yeni bir dünya, yeni bir şey gördüm. O değerli dakikalarda gerçek varoluşumun başladığını düşündüm...

Bu güçlü anlatım daha sonra, *Suç ve Ceza*’da Raskolnikov’da da benzer bir anlatımda yansıyacaktır. Dostoyevski, *Petersburg Görüleri*’nde bu yeni dünyayı gerçek dünyanın grotesk bir dönüşümü olarak ele almıştır. Bu yeni dünya hem aynı

hem farklıdır. Dostoyevski, bundan kurmaca olarak değil, gerçek olarak bahseder. Varsayılan “gerçek dünyadan” daha gerçektir. Bu yeni dünyanın şahididir, yaratıcısı veya kurucusu değildir. Onun imgelemi gülen bir iblisi içerir. Bu iblis, bu fantastik kuklaları oynatan bir tür Silenius’tur:⁵

Aniden ve dikkatle etrafıma bakmaya başladım. Bazı garip insanlar gördüm. Hepsi garip, olağandışı, tamamen monoton insanlardı. Don Carloses veya Posas olmadıkları kesindi. Daha çok duygusuz, unvanlı meclis üyeleri, fantastik üyeler gibiydiler. Bu fantastik kalabalığın arkasında saklanan birisi önümde yüzünü buruşturuyordu ve elindeki ipleri oynatırken, bunlara bağlı olan küçük bebekler hareket ediyor, o da eğleniyordu.

Denilebilir ki Dostoyevski’in tüm kurmacası bu “tamamen yeni dünyanın” haberlerini okuyucuya aktarmaktan oluşur. *Suç ve Ceza*’yı Larissa Volokhonsky ile birlikte İngilizceye yeneden ve bu defa mükemmelen çeviren Richard Pevear, çevirinin önsözünde şöyle diyor:

Şeytanın belli belirsiz gülüşünü Dostoyevski’nin sonraki eserlerinde de görürsünüz. Burada onun kurmaca güçlerine, belirsiz “yeni bir şeye”, tamamen yeni ve bilinmeyen, sıkıcı ama fantastik olan bir dünyaya meydan okuyan bir gerçeklik vardır. Bu dünya, o bir görüntü verene kadar yoktur ama Neva’da düşlediği kaybolan görüntüden daha gerçektir.

ANTHONY TROLLOPE’UN TEHLİKELİ ALIŞKANLIĞI

Yalnızca birkaç yıl sonra, 1875 yılında, New York’tan İngiltere’ye giden bir gemide, büyük İngiliz romancı Anthony Trollope (1815-82) *An Autobiography*’yi yazmaya başlamıştı (1883 yılında, o öldükten sonra yayınlanacaktı). Trollope’un 47 romanı dışında hiçbir eser Dostoyevski’nin eserlerinden bu kadar farklı olamazdı. Dostoyevski’nin romanlarında

5 Yunan mitolojisinde genellikle sarhoş olan bir satir.

heyecan verici, melodram kokan bir yoğunluk vardır. Karakterler, sanki Dostoyevski'nin Neva'da gördüğü gerçeküstülük içinde yaşıyorlardır veya içinde kaybolacaklardır. Tam aksine Trollope'un romanları günlük ilişkilere, evliliklere, miras konularına aittir. Sıradan orta ve üst sınıf Viktorya devri kadınları ve erkekleri anlatılır. 1883 yılında yazdığı yazıda Henry James'in belirttiği gibi Trollope'un "büyük ve değerli yeteneği, olağanı tam olarak anlamasıdır." James şöyle diyor: *Barclay Towers* sonrasında Trollope "İngiliz kadınıyla sakin bir hayat yaşadı. Ona sahip çıktı ve onunla ilgilenildi... En ciddi, sabırlı, nazik ve canlı tavırlarını sergiledi."

Bu anlatılanlara bakılırsa, Trollope'un romanları orta sınıf Viktorya devrinin gerçek yaşamını doğru biçimde yansıtıyor olmalıdır. Yazdıkları çok gerçekçiydi. Okuyucu Trollope'un dünyasına girince, olağan, Trollope tarafından kendine has biçimde dönüştürülmüş, alışlagelmiş Viktorya devri dünyasına girmiş olur. Örneğin bu durum, daha önce de bahsedilen olağanüstü bir varsayımla, Trollope'un kurmaca yasasıdır. Bu varsayıma göre insanlar, başkalarının düşünceleri ve duyguları hakkında durugörü sahibidir. Trollope'un romanları bilim-kurgu kurmacasına benzer, hatta kendi tarzlarında Dostoyevski romanları gibidirler. Gerçeği olduğu gibi anlatan diğer romanlara benzemezler. Trollope'un karakterlerinin her biri kendine has çevresel dünya içinde yaşarlar. Bunlar benim düşüncemde canlanırlar ve benim için canlı kalırlar. Lily Dale, Septimus Harding ve diğerleri benim zihnimde hayaletler veya hortlaklar olarak bir yerde yaşıyorlar. Gelecek sefer onların bulunduğu romanları okuyana dek orada bekliyorlar.

Trollope'un romanlarının "gerçek dünyadan" ayrılmış olduğunun kanıtı, onun *An Autobiography*'de yaptığı garip bir itirafla ortaya çıkar. Bu yazı, onun kurmacasını, yani, romanlarındaki varoluş modunu anlamanın anahtarıdır. Bu yazı Trollope'un, edebiyatın gerçek dünyayı değil, bundan bağımsız olan bir kurmacayı anlatması gerektiğine ikna olduğunu

açıklar. Trollope, gençken Harrow'da nasıl toplum dışına itildiğini anlatır. Elit bir yatılı okulda gündüzcü olarak okumaktadır, elbiseleri şık değildir ve parası azdır. Başkaları onunla oynamadığı için kendi başına oynadığını anlatır: “Bir biçimde oyun oynamalıydım; her zaman olduğu gibi.” Onun tek başına oynadığı oyuna biz bugün “gündüz düşü” diyoruz:

Böylece, zihnimde hep düşler kurdum. Bunlar düzensiz mimari yapıda değillerdi veya konuları günden güne değişmiyordu. Haftalarca, aylarca, hatta yıl boyu aynı öyküyü sürdürdüm, belli yasalar, oranlar, özellikler ve dengeler çerçevesinde kendimi bağladım. Olanaksız hiçbir şey ortaya konulmadı, dış koşullara göre olanaksız olabilecek hiçbir şey.”

Düş kurmak ne demektir? Gerçek düşten ayrılabilir olmalıdır. Hayal anlamındaki düşü kurmak biraz isteğe bağlıdır. Rüya anlamındaki düş ise kendi akışında, düş görenin kontrolü dışında görülür. Trollope da kurduğu düşlerdeki benzetmede, sanki isteyerek kurulmuşlar gibi, mimariden bahsederken bu açıklama ile aynı fikirde gibi. Hatta belli yasalar, oranlar, özellikler ve dengeler çerçevesinde kendimi bağladım diyerek, sanki düş kurmanın az çok kendi kontrolü altında olduğunu açıklıyor. İşlerin bu kadar kolay olmadığını, düş kuran herhangi birisi (bence çoğu kişi) bilir. Düş kurmak yeterince isteğe bağlı olsa da, oluşumunda tamamen isteğe bağlı değildir. Varsayımlara karar verildikten sonra, akış biraz da kendince, yani istem dışı bir tamamlama biçiminde olur. Düş kendi yaşamını edinir.

Trollope'un gençliğinde düş kurması bunun abartılı versiyonudur. Düş kurmalar genellikle kısa ve kesintili olur; en azından benimkiler. Alternatif gerçekliği kısa bir süre için düşünürüm. Bu, ne yazık ki çok canlı olmaz. Bu nedenle roman yazamam ve okumaya gerek duyarım. Trollope'un durumunda bu düş kurma olayı birkaç hafta, ay hatta yıl boyunca bir televizyon dizisi gibi sürüyor. Trollope, bu ayıplanacak şeyi öç

almak amacıyla yapıyor. Bu süregelen düş kurmalar sırasında iki dünyada yaşıyor. Birisi çok tatmin edici olmayan gerçek dünya (onun için hep öyle); diğeri amaçlarına ulaştığı, düşlediği dünya. Sigmund Freud bunu edebiyatın sanal dünyası olarak yorumluyor. Freud'a göre sanat tüm erkeklerin düşlelerinde ellerinde olmayı elde etmeleriyle oluşur: onur, zenginlik, kadın sevgisi. Trollope'un sürekli düş kurması bunun bir uç örneğidir. Bunu okuyucusuna itiraf etmiştir:

Ben de tabii ki kendimin kahramanıyım. Düşten şatolar kurmak bunu gerektirir. Ama ben hiç kral veya dük olmadım. Boyum ve görünüşüm belli olduğuna göre, Antinous olabilir miydim veya boyum 1.80 olabilir miydi? Çok bilgili birisi veya filozof hiç olmadım. Ama çok akıllı birisiydim; güzel ve genç bir hanım beni beğeniyordu. Ben de açık kalpli, cömert, soylu düşünceli, adilikten hoşlanmayan birisiydim. Yani, şimdiye kadar olmayı başaramadığım kadar iyi birisi olmuştum.

Trollope'un düş kurma alışkanlığına ait bir paralelliği, *The Fifty-Minute Hour: A Collection of True Psychoanalytic Tales* (1954) için düşünebilirim. Buradaki öyküler açıkça, bir psikiyatr olan Robert Lindner'in (1914-56) hastalarıyla ilgilidir. "The Jet-Propelled Couch" öyküsü, sürekli bilim-kurgu okuyan, ileri teknolojiye hakim bir bilim adamına aittir. Zamanla iki kişilik sahibi olduğuna inanır. Birisi, az çok günlük görevlerini yerine getiren gösterişsiz bir bilim insanıdır. Diğeri, uzayda çeşitli maceralar yaşar. Sonundaki birleşme şöyledir: Psikiyatr, başka dünyalara inanmayı, hastalarını tedavi etmeye tercih eder. Bu benim, çocukken *İsviçreli Robinson Aile-si*'nin kurmaca dünyasına veya bugün bile okuduğumda Trollope'un romanlarında yer alan dünyalara inanmama benzer. Edebiyat okumak, başka birisinin sizin yerinize düş kurmasına izin vermenin bir yolu olarak tanımlanabilir. Ama önemli bir fark vardır. Bunu Trollope'un yardımıyla anlatacağım.

Genç Anthony Trollope'un kurduğu düşler, yetişkin Trollope'un romanlarına en azından bir açıdan benziyorlar. Bunlar,

tutarlılığa ve olasılığa önem veren uzun ve sürekli öyküler. Okuyucu, herhangi bir Trollope romanında güven verici birçok şey bulabilir. Tüm romanlarda, karakterler kendileriyle uyumlu davranır. Yaşadıkları çevreler de aynı kalır. Dahası, “olağan” dışı bir şey pek olmaz. “İngiliz kız” genellikle gerçek aşkına kavuşur ve mutlu bir ömür sürer. İstisnalar, alışıl gelmiş olmadıkları için ilgi çekerler. Örneğin Lilly Dale’in evlenmeyi başaramaması *The Small House at Allington*’dan *The Last Chronicle of Barset*’e taşınmıştır.

Trollope, romanlarının gençlikteki düş kurma alışkanlığının bir dönüşümü olduğunu açıklar. Düş kurma alışkanlığı için şöyle der:

Bundan daha tehlikeli bir zihinsel pratik olabileceğini düşünemiyorum. Yine de böyle bir pratiğim olmasa roman yazabileceğimden kuşkuluyum. Böylece kurmaca öykülere karşı ilgimi sürdürdüm, kendi düş dünyamda kurduğum bir yerde, maddi dünya dışında yaşadım.

Analiz ettiğim bölümün sonundaki bu bölümde, Trollope kurduğu düşlere ait evreni veya kendi düş gücüyle yarattığı ve bağımsız bir varoluşa sahip olan romanları anlatıyor. Bu dünyaya girip yaşayabilir.

İki önemli unsur, Trollope’un kurduğu düşleri onun romanlarından farklılaştırmaktadır. Düşler özeldi, gizliydi, sırdı ve ona aitti. Yazısında açıkladığı yetersiz genellemeler dışında onlar hakkında bir şey bilemeyiz. Öte yandan, romanları yazılmış ve yayınlanmıştır. Böylece okumak isteyen herkes bu kitaba erişebilir. Bir Trollope romanı, “onun maddi dünyası dışındaki bir dünyanın” kelimelere dökülmüş bir uyarlamasıdır denilebilir. Bu yolla, kurmaca bir dünyanın var olabilmek için kelimelere bağlı olmadığını, varoluşunun kelimelerle sağlanmadığını anlatmak istiyorum. Tamam, romanın kullandığı kelimeler edimseldir, ama onların edimsellik işlevi okuyucuya kelimelerden ayrı gibi görünen bir dünyaya

giriş sağlamasıdır; okuyucu bu dünyaya kelimelerden başka bir yolla giremeye de.

Diğer bir farklılık da aynı derecede önemlidir. Trollope, gençken kurduğu düşlerde kendisinin kahramanıydı. Romanları, çoğu kadın olan kurmaca karakterleri ele almaktadır. Bunlar ancak Trollope'a ait hipotetik ve kanıtlanamaz yansımalar olabilir. Trollope, paragrafın sonunda şöyle diyor: "Yıllar boyunca hep aynı şeyleri yaptım (Yani aynı kurmaca dünyalarda yaşadım). Bu farkla, eski düşlerimdeki kahramanı ortadan kaldırdım ve kendi kimliğimi bir yana koydum." Kafka'nın dediği gibi, edebiyat "Ben", "O" olunca başlar. (Trollope için "O" genellikle dışıdır.) Bu, Trollope'u suçlu bir hayalperestten, (Bundan daha tehlikeli bir zihinsel pratik olabileceğini düşünemiyorum) büyük ve üretken romancıya dönüştürür.

HENRY JAMES'İN AYAK BASILMAMIŞ KARLARLA KAPLI ALANI

Trollope'un romanları, Dostoyevski'nin romanlarından radikal biçimde farklıdır. Yine de bizzat yazarlara göre, beklenmedik bir biçimde, gerçek olmayan dünya için kullanılan kelimelerin kökenleri bir biçimde benzeşir. Henry James (1843-1916), kurmacalarının yapısı ve kalitesi açısından bu iki yazardan da farklıdır. James'in çalışması özneler arası fikir ve duygu değişimine dair aşırı ince farklarla ilgilidir. Bu özneler eğer zeki ve duyarlı değillerse birer hiçtir. Örneğin *Güvercinin Kanatları*'nda tam bir sayfa, bir karakterin diğerinin "Oh!" demesinin sonuçlarını analiz etmesinin anlatımına ayrılmıştır. Yine de (onun için de şaşırtıcı ve olumlu bir biçimde) edebi bir çalışma, az çok doğru olarak bağımsız bir üst gerçekliğin anlatımından başka bir şey değildir.

Golden Bowl çalışmasının New York baskısı için 1906 yılında yazdığı tumturaklı önsözünde James, kendi öykü ve roman-

larını okumasından bahseder. Onları yalnızca önsöz yazmak için yeniden okumaz, aynı zamanda gözden de geçirirmiş. Bunu daha çok ilk eserleri için yaparmış. *Bir Hanımefendinin Portresi*'nde yüzlerce irili ufaklı düzeltme yapmış. Söylediğine göre *The Golden Bowl*'da hiç düzeltme yapmamış. James'in tekrar okuma deneyimlerini anlatmak için kullandığı tasvirler abartılı ve baroktur. Bu tasvirler, James'in her çalışmada bağımsız olarak var olan düş dünyasına giriş biçimini açıklar. Her bir çalışmada başka bir dünyaya girer. Onun için yeniden okumak, gözden geçirmektir. Yeniden okumayı "öykünün cevherini" yeniden görmek olarak adlandırır. Bu "öykü cevheri" temelde, onu kaydeden kelimelerden bağımsız olarak onun temel maddesidir. "Öykü cevheri" kelimesi, anlatım malzemesinin gövdesini anlamlandırmak için arkaik bir biçimde kullanılmaktadır. Bu da başka yazılı çalışmaların yolunu açabilir. Ortaçağ'da "Arthur'un cevheri" veya "Truva'nın cevheri", Kral Arthur veya Truva Savaşı ile ilgili mitler koleksiyonunun tümü için kullanılırdı.

James, *The Golden Bowl*'da, "öykünün cevherini" üstüne basılmamış karların uçsuz bucaksız alanı olarak tanımlar. Bu, çarpıcı bir görünümdür. *The Golden Bowl*'daki öykü, özünde oradadır. Bu, alt yapı malzemesidir veya *subjectile*dir. Bu, sıradışı Fransızca kelime resmin yapıldığı alanı, alt tabakayı, kağıdı tanımlar. "Cevher", üstüne yazılacak olan yüzeydir ve ana konuyu içerir. Jacques Derrida, Antonin Artaud hakkındaki ikinci uzun çalışmasında -"Forcener le subjectile"- *subjectile* kelimesini kullanmıştır. *Subjectile* kelimesini şöyle tanımlar:

Bu nosyon resim yapmakla ilgilidir ve alttaki yapıyı (*subjectum*), töz, konu veya düşlere giren şeytan (succubus) olarak belirler. Alt ve üst arasında, bir destek ve yüzeydir. Bazen resmin veya heykelin malzemesidir; biçimden, anlamdan ve temsilden ayrı olan her şeydir ve temsil edilemez (ce qui n'est pas representable).

James'in karla kaplı alanı, "öykünün cevheri" budur, ama burada bu tanım resim veya heykel için değil, roman için geçerlidir.

Romanlarında kullanılan kelimeleri, James daha önce ayak basılmamış, bakir karlar üzerindeki taze ayak izleri olarak tanımlar. İlk çalışmalarında, eski ayak izleri üzerinde kolay yürüyemediği için tekrar gözden geçirdiğini anlatır. Son zamanlardaki tarzını bir filin yürümesi gibi ağır tempoda bulur. Bu, onun gerçek hareket tarzı ile oradaki ayak izlerinin neden olduğu hareket tarzı arasındaki uyumsuzluktur. Sanki ayak basılmamış cevher hala oradadır ve açık alanda uçsuz bucaksız serilidir. Onun üzerinde uygulama yapmak için attığı araştırmacı adımlarla, eski hızını unutmuş gibidir ve yeni bir hız kazanmıştır. Ayaklarının hızı bazen az çok ilk izlere uyum sağlar, ama sıklıkla başka yerlere basar.

Daha sonraki eseri olan *The Golden Bowl*'da artık eski ve yeni ayak izlerinin mükemmel bir uyum içinde olduğunu söyler. Bu durumda gözden geçirme, öykünün cevherini tekrar inceleme amacıyla yeniden okuma gerekmez:

Cevherin tarihçisi gördüğünde ve konuştuğunda, benim de okuyucu olarak anlayışım da pasif, kavrayıcı, anlayan, hatta sıklıkla müteşekkire, bilinçsiz, mutlu olarak aramızdaki algı eşitsizliğinde ve herhangi ilişki kurma seviyesinde onunla yarı yolda buluşur. Onun ayak izlerine doğru, onun için dönüşmeye razı olduğum uysal okuyucunun tepkisel ve yaratıcı adımları hep birlikte batır. Kağıt üzerinde bir imge olarak benim görüşümle birleşen onun görüşü keskin bir gölge olarak duvara uygulanır. Eksiği ve fazlası olmadan her noktada uyuşur.

Bu, James'in *Golden Bowl*'daki cevherinin, *Bir Hanımefendi'nin Portresi*'ndeki cevherinden daha yeterli olduğu anlamına gelmez. Birincisi gözden geçirilmezken, ikincisi daha sonra New York baskısı için gözden geçirilmiş olsa da yetersizlik her iki durumda da vardır. Özelliği olmayan karlarla kaplı

bir alandaki ayak izleri, bu karı ne kadar yeterli olarak temsil edebilir ki? Cevherin belirleyici özellikleri yoktur. Bu bir tür hiçlik, özellikten yoksunluktur. James'in *Golden Bowl*'dan tatmin olması, bu cevhere farklı bir anlam yüklemek için henüz yeterince değişmediği anlamını taşır.

James, "cevherin tarihçisi" terimini öyküsünü anlatırken anlatıcı için kullanır. Ondan "tarihçi" olarak bahsedilerek öykünün cevherinin bağımsız varlığı ima edilmektedir. James onu hazırlamamıştır. Orada, her zaman hazırdir ve tarihçiyi bekler. Örtük, *subjectile*, ayak basılmamış karlı bir alan olarak tarihçisini orada bekleyecektir. Hiçbir tarihçi ortaya çıkmasa da o oradadır.

O, James'in kendi yaklaşımıyla onayladığı, "oradaki", bağımsız, önceden var olan alternatif dünyaya aittir. Okuyucu, yalnızca James'in yazdığı kelimeler (ayak izleriyle kara yazılan) yoluyla bu alternatif dünyaya girebilir. Ya da onun farklı anlatımıyla, biz ancak James'in ortaya çıkardığı silueti bilebiliriz. Bu, biraz duvara vuran gölgeye benzer. Duvarı yalnızca James görebilir. *Subjectile*'e, öykünün temel yapısına doğrudan girme konusunda James'in kendine has bir imtiyazı vardır. Bu imtiyaz onunla birlikte doğar ve ölür ve başka bir okura ait olamaz. James, tek başına duvardaki gölgenin siluetini çıkarabilir. Böylece tek başına, "tarihçinin" raporunun yeterliliğini, doğruluğunu ve tamlığını ölçebilir.

James'e göre en bilgilendirici anlatımlarda yeni adımları eskilerle çakışmamıştır. Bunlar çok bilgilendiricidir çünkü cevherin bağımsız varoluşunu belirginleştirir. Bu da maddenin zorlayıcı gücünün açıkça görülmesine yol açar. Yeni ayak izleri bir seçim meselesi değildir. Öykünün gizil maddesine dönüş için yeniden okuma yoluyla bunlar ondan kaçınılamaz bir zorlama ile istenir:

Bu durumda genelde ilginç olan, her olayda, bu sapmaların ve farklılıkların doğallığıdır. Böylece olaylar seçime bağlı olmazlar,

mükemmel ve anlık bir gereklilikten doğarlar: Söz konusu olan miktarlarla ilgili olarak sonuna kadar uğraşmak gerekliliği...

“Eski cevherin” karşı konulamaz çekiciliği, kaçınılmaz olarak yeniden okuma talebi yaratır. Bu talep, sorumlu bir karşılık verme ve kabul etme içindir. Talep yenilenir. Bu, eski kelimelere yeni kelimeler ekleme talebidir. James acil ihtiyacı, anlaşılmaz seksi bir görünüş içinde, “daha yeterli kanalların perforasyonu” olarak tanımlar. Böylece, kar için “bakir” tanımının kullanılması belki de kolay olur.

Bu yenilenmiş tepki önsözler olarak yer bulur. Hepsi birden düşünüldüğünde bunlar, kuşkusuz İngiliz roman sanatının en büyük eserleridir. Önsözler o kadar güçlü ve ayartıcıdır ki bazen yanıltıcı olsalar da bir kere okudunuz mu James’i, önsözlerin yönlendirdiğinden başka bir biçimde okuyamazsınız. Gizil madde sanki daha fazla dil ve anlatım için doyumsuz bir talep yaratır. Bunun bir kanıtı da önsözlerin abartılı olmasıdır. Sıklıkla şöyle bir biçimde sonlanırlar: (*Bir Hanımefendinin Portresi*) “Gerçekten de söylenecek çok şey var.” Yenilenen kelimeler akışı inançla, neredeyse dini bir inançla oluşturulur. Bu inanç, inanca ait bir tanıklık gerektirir:

“Eski” madde oradadır, yeniden kabul edilir, yeniden test edilir, nazıkçe yeniden asimile edilir, yeniden hoşlanılır, yeniden inanılır. Kısaca bu, “eski” müteşekkik inançla birlikte oluşur... yine de yabancı ve iyi, gizil ve bir araya gelen güçle, çok fazla ve çok yeterli kanallar tarafından tanıklık, yeniden değerlendirme, perforasyon için bu gerekir.

James, yeniden okuma yoluyla, eski maddenin yeniden değerlendirilmesini abartılı olarak tanımlar:

Dolayısıyla, çok geçmeden farkında olduğum hiçbir yürüyüş, bu sonsuzca ilginç ve eğlenceli yeniden değerlendirme eyleminden daha güvenli ve özgür olamazdı. Teorinin tüm ihmal edilmiş zincirleri kırılmış, aşağılayıcı belirsizliklerle sanki hızla ortaya çıkan ve neredeyse canlandırıcı olan veya

en azından önemli ve felsefi bir zihin için Mutlağın aniden genişçe kavranması. Böyle kolay koşullarda Mutlağın zevkinden daha hoş ne olabilir?

“Mutlağın aniden genişçe kavranması!” Bu, en azından kişinin, eski eserlerini basit bir biçimde okumasının kesinlikle abartılı bir tanımıdır. Kişinin eski olanı şimdi başka türlü yazacağını belirtmesi ve bu eylemle, çalışmanın temelindeki kaynak maddeyi yeniden sahiplenmesidir.

James, bu farklı yazımda anlatılanı neden “Mutlak” olarak tanımlıyor? “Mutlak” etimolojik olarak başboş, tüm ayrımlardan, farklılıklardan ve bölünmelerden bağımsız anlamını taşır. Bu kelime Hegel’i çağırıştır. Hegel, tarihin sonunu bununla adlandırır. Bu sona ulaşınca, uzun diyalektik süreç tamamlanacaktır. Ben ve diğerleri arasındaki tüm farklılıklar *Aufhebung* veya yücelme içinde aşılacaktır. Öykünün maddesini oluşturan uçsuz bucaksız karlarla kaplı ayak basılmamış alan bu tür bir Mutlak için iyi bir görüntü sergiler. James’in “Mutlak” terimi, James’te öykünün cevherinin *The Golden Bowl* gibi bir romanın ayrıntılarını ve inceliklerini talep ederken, aynı zamanda, kendi içinde garip bir biçimde özelliksiz olduğu iddiamı onaylar. Bir tür farklılaşmamış boşluktur. Kısaca, üstüne basılmamış karlı alan olarak belirtilen Mutlaktır.

James’in formülü Mutlağın kavranmasından alınan zevki öne çıkartır. Tamamen doğaldır, zincirlerinden kurtulmuştur. Örneğin amacı, bilinçli teorik düşünce yoluyla yükümlülüklerden kurtulmaktır. Konuda geçen maddenin kelimelere dökülmesindeki yeterlilik konusundaki aşağılayıcı belirsizliklerden de kurtulmaktır. Bu, “kendine güvenir”, “özgürdür”, “sonsuz derecede ilginç ve eğlencelidir”, “canlandırıcıdır.” Mutlak kelimesini, James’in önce nasıl yazdığı ile şimdi nasıl yazacağı arasında, denenmiş bir sapma olarak garip biçimiyle aracısız, doğrudan anlamak yoğun zevk için bir kaynaktır. Bunu James’in tanımından anlıyoruz. Bu zevk alma, basit bir

bilgi artışına bağlanamaz; bedenseldir, hatta duygusaldır. Hecan veren yoğunluğu yarı cinseldir.

WALTER BENJAMIN'İN “SAF DİLİ”

Bir benzeri de Walter Benjamin'e (1892-1940) ait meşhur bir yazıdır. Bu yazı, kaynak ile çeviri arasında farklılığa işaret edilirse ne olacağından bahseder. Benjamin'in konu başlığı “Çevirmenin Görevi”dir. Henry James'in durumunda, önceki çalışmanın gözden geçirilmesi, kaynağın yeniden değerlendirilmesi talebini ortaya çıkartır. Yeniden yazmak, o çalışmanın yeni bir dile çevrilmesine benzer. James'de de olduğu gibi, eski ve yeni versiyonlar arasındaki fark Mutlak olanın kavranmasına yol açar. Böylece Benjamin'e göre çeviri ile orijinalin ilişkisi, ikisi arasındaki farklılıkların, “saf bir dilin” (*reine Sprache*) kısa bir bakışına izin verdiğini onaylar. Bu saf dil her ikisinin de kaynağıdır. Mutlak saflığıyla, aynı zamanda, bu saf dil orijinali ve çeviriyi diskalifiye eder. Ben de Benjamin'in çalışmasının çevirisinden alıntı yapıyorum. Bu çalışmanın çevirisindeki zorluklar, çalışmanın konusu olan çeviri için örnek oluşturuyor.

Güçlü ama tamamen zeki sayılmayacak bir biçimde Benjamin, kırık bir çanağın bitişik olan sağlam ve yapıştırılmış parçalarını karşılaştırır. Bu parçalar benzer olmayabilir ama çanağı tamamlamak için birbirlerine uyum sağlamalıdır:

Bir çanağın birbirine yapıştırılan kırık parçaları en ufak ayrıntılarda bile birbirine uymalıdır ama birbirlerine benzemeleri gerekmez. Aynı biçimde, orijinale tam benzemek yerine bir çeviri, tutkuyla ve ayrıntılı olarak ifadenin orijinal anlatımını yansıtmalıdır. Böylece, orijinal ve çeviri, daha büyük bir dilin parçaları olarak fark edilebilirler; tıpkı çanağın parçaları gibi.

Buradaki zorluk, “ifadenin orijinal anlatımını yansıtmak” cümlesi ile kırık bir çanağın parçalarının birbirine uyum sağlaması biçiminde, orijinal ve çevirinin birbirine uyum sağla-

masının gereğidir. Kırık köşeler, orijinali nasıl yansıtacaklar? Ayrıca okuyucu bu aynılığın gücünün kaynağını sorabilir. Almancada “So” kelimesi, İngilizcedeki “So” kelimesine benzer. Ama farklılığı da vardır. Almancada “yani böyle; öyle ya da böyle” anlamını taşır ve bir zarf olarak kullanılır. İngilizcede ise “böylece, bunun sonunda” anlamında ise bir bağlaç olarak kullanılır. Böyle basit bir kelimede bile çeviri problemi oluşabilir. Kırık çanak orijinali yansıtacak biçimde nasıl çevrilecektir? “Yansıtacak biçimde” ve “böylece”, konu ve Benjamin’in uygun bulduğu benzetmesi arasındaki benzerlik ve farklılık ilişkisini adlandırmaktadır.

Orijinali ve çeviriyi aşan “daha büyük bir dil”, Benjamin tarafından kırılmamış bir çanağa benzetiliyor. Bu çanakta orijinal ve çeviri yan yana parçalar olarak durmaktadır. Bu, James’te, kar üstündeki eski ve yeni ayak izlerinin öykünün tüm cevherini kapsamamasına benzer. Benjamin’in “bütün çanak” deyişiyle söylemek istediği çalışmasında ilerideki bir paragraftaki bir cümlesinde daha açıktır. “Daha büyük olan dil”, bilgi veren ama yetersiz bilgi veren orijinali ve çeviriyi kapsayan “saf dildir.” “Daha büyük olan dil” “saftır.” Yani farklılaşmamıştır, boştur, anlam farklılığına bağlı olduğu için anlamsızdır. Dilin kaynağı ve anlamsız olan anlam, James’in Mutlak’ı gibidir.

Benjamin diyor ki (yani çevirmenin yazdığına göre) “İfade-siz ve yaratıcı kelimelerle her dilde artık bir şey söylemeyen ve ifade etmeyen bu saf dilde, her bilgi, mana, ima sonunda yok olacağı bir tabaka ile karşılaşır.”

PROUST’TA BİR YALAN OLARAK EDEBİYAT

Marcel Proust’un (1871-1922) çalışmaları, Dostoyevski, Trollope, James, veya Benjamin’in çalışmalarından epeyce farklıdır. Proust’un kurmaca otobiyografik romanının başlığı olan *A la recherche du temps perdu*, geleneksel olarak, *Remembrance of Things Past* şeklinde çevrilir. Bu, Shakespeare’den bir

alıntıdır. İngilizce başlık, yarı bilimsel göndermeyi kaçırır: “recherche.”⁶ Çalışma, kayıp zamanı bulma olasılığı için bir araştırmadır. Proust’un recherche’sinde tekrar eden bir motif, sanat eserlerinin -resim, müzik veya edebiyat- birçok olası alternatif dünyaları ima ettiğini yansıttığı fikridir. Bu dünyaların yalnızca bazıları resme, sese veya kelimelere tercüme edilmiştir. Proust, ya da onun kurgusal kahramanı ve anlatıcısı (anlatıcı bir noktada bana “Marcel” diyebilirsiniz der) her sanatçı için farklı sanal gerçekliklerin varlığını onaylar. Bu benim “Aynı yazara ait olsa bile, her eser yeni bir dünya açar” düşüncemden farklıdır.

Dahası Proust, diğerlerinden farklı olarak, sanatın yalanlarla olan ilişkisini açıkça ortaya koymuştur. Şiiri yalanla ilişkilendirmek kadar geleneksel bir şey olamaz. Örneğin, Sör Philip Sydney, *An Apology for Poetry*’de (1595) bunu açıkça yapmıştır. Burada Sydney, şairin yalan söylemediğini çünkü gerçeği söylediğini öne sürmediğini belirtir: “O bir şeyi onaylamaz, bu nedenle hiç yalan söylemez.” Yani, şiirle ilgileniyorsanız, şiir inanılan bir yalan gibidir. *Robinson Crusoe*’nun önsözünde Defoe, samimi anılarının editöründen başka bir şey olmadığını söyler: “Editör, yaptığının gerçeğin yalnızca tarihi olduğuna inanır. Bunun içinde kurmacanın görüntüsü yoktur.” Bu cümledeki her iki söylem de yalandır. Bunların kurmacanın bir parçası olduğunu fark etmeyen dikkatsiz okuyucu böyle kandırılır. Edebiyat, hem edebi çalışmanın hem yalanın gerçek ifadeler ters düşerek ve karşılık gelen bir gerçek olmadan yalan söylemeye benzer. Onlara inanılırsa, edimsel olarak uygundurlar. Eğer güneşli bir günde “Yağmur yağıyor” dersem ve sizi yağmurluk almaya ikna edersem, söylediğim doğru değildir ama yine de bu, eylemsel bir sonuca ulaşan bir konuşmadır. *Güvercinin Kanatları*’nın açılış satırı bir ya-

6 Türkçeye *Kayıp Zamanın İzinde* adıyla tercüme edilmiş bu kitabın Fransızca başlığı motamot olarak “Kaybedilmiş Zamanın Arayışında/Araştırmasında”, İngilizce başlığıysa “Geçmiş Şeylerin Hatırlanması” şeklinde çevrilebilir.

landır. (“Kate Croy babasının gelmesini bekliyordu...”) Yani, gerçek dünyada babasını bekleyen bir Kate Croy yoktur. Ama kelimeler, en azından buna inanan okuyucuların, *Güvercinin Kanatları*’nın kurgusal dünyasına girmelerinde işe yarıyorsa, o zaman bu açılış cümlesi betimleyici olarak yalandır ama edimsel olarak “memnun edicidir”. Son kelime, J. L. Austin’e aittir ve hala konuşma kuramında bir klasik olan *How To Do Things with Words* kitabından alınmıştır. James’in kelimeleri bir şey olması için mutluluk sağlarlar.

Proust, her ikisi hakkında da aynı şeyleri söyleyerek, yalanlar ve edebiyat arasındaki benzerliği zımnen kabul eder. Bir bölümde, yazar Bergotte’un (romandaki kurmaca bir karakter) ona hep yalan söyleyen ama inandığı kadınları nasıl sevgili olarak seçtiğini anlatır. Marcel, şık bir anlatımla, inandığımız yalanların, başka türlü bilemeyeceğimiz dünyaların kapılarını bize açmaktaki gücünü geneller. Cümlede uyumsuz bir biçimde, üçüncü tekil kişiden (Bergotte) birinci çoğul şahıslara dönüş (biz) -anlatıcının sevgilisi Albertine’ye anlattığı kendi yalanlarından bahseder- zımnen yalanların gücünü genelleştirir. Bir kimsenin söylediği yalanlara inanılırsa bunlar sonuç verir. Albertine’in Marcel’e söylediği diğer yalanlar *Recherche*’de oldukça detaylandırılmıştır:

Tanıdıklarımızla, onlarla olan ilişkilerimizle ilgili bir eylem açısından motivasyon gerektiği için söylediğimiz, başka türlü anlattığımız, kendimizi, kimi sevdiğimizi farklı tanıttığımız, bizi sevenlere karşı duygularımızı açıklarken kullandığımız ve bizi hep öptükleri için bize inandıklarını düşünerek konuştuğumuz yalanlar, mükemmel yalanlar... bunlar bize yeni ve bilinmeyen dünyaları açmanın yollarındandır ve başka türlü bilinemeyecek olan evrenleri tasavvur edebilmemiz için uyumakta olan duyularımızı uyandırır.

Kuşkusuz bu bölüm, Marcel Proust’un “heteroseksüel” kahramanını yaratan yalanlarına şifreli olarak yaklaşıyor. Burada

yine de örtük ve yansıtımlı olarak yazarın homoseksüelliği yansıtılıyor. Marcel'in yaşamındaki ana kadın karakterlerin isimleri dişileştirilmiş erkek isimlerinden oluşuyor: Gilberte, Albertine, Andree.

Daha sonraki bir bölümde Marcel, edebi eserler de dahil olmak üzere sanat eserleri hakkında, yalanlar hakkında söylediklerine benzer şeyler söyler. Konu, *Recherche*'de, Vinteuil adlı kurmaca bir bestecinin bestelediği bir eserin cenazede dinlenmesidir. Partisyon, Vinteuil'ün ölümünden sonra, kötü yazıldığı için anlaşılması zor notalarla zorlukla icra edilmektedir. Marcel eseri dinlerken, Vinteuil'ün diğer çalışmalarıyla olan benzerliğini fark eder. Bundan, her bir sanatçının notaları bize sanal gerçekliğe ait haberler getirir ve biz bunları başka bir yolla bilemeyiz sonucunu çıkartır: "Bu nedenle her sanatçı, kendisinin de unuttuğu, bilinmeyen bir ülkenin vatandaşı gibidir. Bu ülke, başka bir büyük sanatçıya uygun bir toprak için (appareillant pour la tere) yelken açıldığında ortaya çıkacak olan ülkeden farklıdır." Marcel şöyle demektedir: "Besteciler kayıp vatanlarını aslında anımsamaz ama her biri, yaşamı boyunca bunu bilinçaltında saklar. Ana vatanına uygun ezgiler söylendiğinde neşeden çılgına dönerler." Eğer Vinteuil'ün okunaksız notaları çözülemeseydi, onun "kayıp ana vatanına" ulaşamazdık. Benzer şekilde, eğer Hugo bunları yazmadan önce ölseydi onun farklı evrenleri olan *Legende des Siecles* veya *Contemplations* bilinemezdi. Proust 1910 yılında ölseydi, onun *Recherche* dünyası bilinemezdi: "Virtuel'ün aslında bildikleri, algımızın ulaşamadığı ve hiçbir fikir sahibi olmadığımız evrenler gibi, bizim için tamamen potansiyel olarak kalacaktır."

Gördüğünüz gibi, Proust için bu sayısız alternatif evrenler her zaman sanal olarak vardır. Sanatçılar, müzisyenler ve yazarlar onları icat etmezler, keşfederler. Bu olası gerçekliklerin bazılarını ressamlar, müzisyenler veya yazarlar günlük yaşamımıza sokarlar. Hugo'nun *Contemplations*'unun, Proust'un

Recherche'sinin, veya Vinteuil'ün notalarının son kopyası yok edilse de bu evrenler var olmayı sürdürür. Neyse ki bu çalışmalar ve benzerleri hala varlar ve bize sürekli akan bir gençlik çeşmesine ulaşma imkanı sağlıyorlar. Bu değerli sanat eserleri yaşamlarımızın sonsuz derecede çeşitlenmesine katkıda bulunuyorlar. Marcel şöyle diyor:

Tek gerçek keşif yolculuğu, tek gerçek gençleştirici deneyim (le seul bain de Jouvence: "tek gençlik çeşmesi"), evreni yüzlerce başka insanın gözünden görmektir; her birinin gördüğü biçimde görmektir. Bunu ancak Elstir (*Recherche*'deki ressam) veya Vinteuil ile birlikte yapabiliriz.

MAURICE BLANCHOT VE SİRENLERİN ŞARKISI

Kuşkusuz Maurice Blanchot, 20. yüzyılın en büyük edebiyat eleştirmenlerindendir. Amerikalı yazarlardan James ve Melville de dahil olmak üzere birçok yazar hakkında yazmıştır. Aynı zamanda Maurice Blanchot, yazılarında sürekli olarak şu soruyu sormuştur: "Edebiyat nedir?" Blanchot'nun, Proust üzerine yazdığı en önemli yazının adı *Proust Deneyimi*'dir. Bu yazı, *Sirenlerin Şarkısı: Muhayyelle Karşılaşma* adlı uzun bir çalışmanın ikinci bölümünde yer alır. *Sirenlerin Şarkısı, Le Livre a venir*'deki (Gelecek olan kitap: Blanchot'nun çalışmaları topladığı kitaplardan birisi) açılış çalışmasıdır. Proust'un iki farklı zaman algısını açıklaması konusunda, Blanchot'yla aynı fikirdeyim. Bir tanesi, iki zaman birlikteliğinde, romanın sonundaki ünlü aşkın zamandır. Bu zirveye ulaşan bölümde Marcel, Venedik'te San Marko Meydanı'nda daha önce gördüğü düzensiz taş döşemelerini, Paris'te Guermante'in evinin girişindeki düzensiz taş döşemelerinde yıllar sonra görünce yeniden deneyimler. Geçmiş zaman yeniden ele geçirilmiş gibidir.

Ama Blanchot, bu kayıp zaman anımsamasının birçok okuyucu ve eleştirmen tarafından yanlış anlaşıldığını belirtir. "Proust'un gerçek deneyimini", "un peu de temps a l'etat

pur- saf durumdaki bir zaman parçası” olarak açıklar. Ona göre bu zaman mola zamanıdır, diğer zamandır, imgenin zamanıdır:

Evet, bu zamanda her şey imge olur. Bu imgeler özde tamamen dışsaldır, özel değerlerdir ve kişinin düşündüğünden daha ulaşılmaz ve gizemlidirler. Önemsiz gibi olup her olası anlamın derinliklerine çağırırlar. Açığa vurulmazlar ama oradadırlar. Yokluk/varlık özellikleriyle Sirenlerin cezbetme ve çekme gücüne sahiptirler.

Blanchot için bu diğer zaman yazmanın kaynağıdır; “yazmanın sırrıdır.” Bu saf zaman, Marcel’in dünyevi deneyimlerini, her şeyin imge halini aldığı kurgusal dünyaya dönüştürür. Blanchot’ya göre Proust’ta esas olan:

Tek bir vuruşta ve aynı zamanda yavaş yavaş başka bir dünyayı kavrayan bu keşifle, zamanın dönüştürülmüş bir yakınlığıyla karşılaştı. Burada, bir dönüşüm ve imgeler ilkesi olan saf zamandaydı: Burada, aynı zamanda, yazma gücünün gerçekliği vardı.

Anlamsız kelimeleri sarmalayan Benjamin’in “saf konuşması” benzeri, başka zaman, “saf zaman”; sürekli dönüşümün, hem yavaş, hem bir anda olduğu imgesel bir yerdir. Blanchot, bunları Proust’un “yazmasının sırrı” olarak açıklıyor. *Sirenlerin Şarkısı*’nın ilk bölümü Ulysses’in Sirenlerle karşılaşmasından yararlanır. Bu alegori, “imgesel olanla karşılaşmanın” genel biçimde tanımlanmasına yöneliktir. Tam anlatmak gerekirse, bu alegori olmayan bir alegoridir ve basit gerçekliktir. Şaşırtıcı bir biçimde, (James ve Blanchot hakkında düşündüklerimizi göz önünde tutarak), tartıştıklarımızla karşılaştırılınca Blanchot’ya yakın olan edebiyat kavramım, James’in karın özelliksiz yayılımı olan “öykünün cevheri” yaklaşımıyla uyuyor. Benjamin’in “saf konuşma” düşüncesi aynı zamanda Blanchot’nun “saf zamanıdır.” Bu bölümde bahsettiğim diğer yazarların çoğu da, ben de edebi çalışmayı, sayfadaki kelimeleri, bir düşsel dün-

yada yer alan, tüm ayrıntılarıyla belki de sonsuza kadar bekleyen olayların sözcüklerle maddileşmesi olarak düşünüyoruz. Benim, *İsviçreli Robinson Ailesi* hakkındaki fikrim budur.

Ama Blanchot, ve biraz da James için, düşsel alan, edebi çalışmalarındaki tüm zenginliklerin ve karmaşıklıkların kaynağı olsa da özelliksiz, boş bir uçurumdur. Ulysses ve Sirenlerin öyküsü bunu ifade eder. Ya da öykünün kendisi bu çelişkili kökenin deneyimidir. Blanchot, Proust'tan bahsederken, *Odyseia*'daki Sirenler bölümünü okuması iki farklı zaman ayırımına dayanıyor. Gemicilerle beraber iki Sirenle karşılaşacağı konusunda, Ulysses'in Circe tarafından uyarıldığını okuyucu hatırlayacaktır. Kafka'nın *Dava*'sındaki uğursuz ikili gibi bunlar da ikili olarak gelir. Aslında teki bile yeterince fazladır. İki çok fazladır. Bu, bir tür gizemli, rahatsız edici, kişiyi yansıtan, ayna ikiliğidir. *Tekinsizlik Üzerine*'de Freud, ikili kişilikleri tekinsizliğin bir versiyonu olarak açıklar. Sirenlerde veya ikizlerde olduğu gibi, tekinsizlik kişinin iki yüzünü görmesidir.

Circe, Ulysses'e denizcilerin kulaklarını mumla tıkamasını söyler. Onlardan, kendisini ana direğe bağlamalarını istemelidir. Böylece, gemi Sirenlerin adasından geçerken şarkı sesine kapılamayacaktır. Ulysses'in duyduğu kelimeleri Homer kaydetmiştir ama şarkı kaydedilmemiştir. Ama duyduğu, asıl şarkıyı vaat eden ön şarkıdır. Ulysses ve adamları kıyıya çıkarlarsa asıl şarkıyı duyacaklardır. Sirenlerin şarkısı her zaman ileriye aittir, geleceği işaret eder:

Yaklaş şanlı Odysseus, Archealı şövalyenin çiçeği. Gemin dursun ki sesimiz duyulsun. Hiçbir denizci kara gemisini, bizim dudaklarımızdan akan tatlı nameleri dinlemeden, buradan geçirmedir. Dinleyenlerin hepsi de memnun kaldı ve daha akıllı oldu.

Circe'nin uyardığı üzere, eğer sahile çıkarlarsa, hepsi de Sirenlerin eski kurbanlarının çürümüş ve ağarmış kemikleri arasına katılacaklardı.

Blanchot'nun çalışması, benim de daha önce söylediğim gibi, Sirenlerin, Ulysses'e söylediği şarkının gerçek şarkı değil, gerçek şarkının vaadi olmasıyla başlar. Blanchot, Homer'in yazdıklarının ötesine gider ve Sirenlerin şarkısını, her zaman önde arkada bir yerde, o biçimde olmayan kökeniyle ilişkisinde edebiyatın somutlaşması olarak görür. Sirenlerin şarkısının tatmin etmeyen yönü budur:

Sirenler: Gerçekten de şarkı söyledikleri belliydi. Ama bu tatmin edici bir tarzda değildi. Yalnızca şarkının kaynağının yönü belliydi; yani şarkının gerçek mutluluk sağladığı yer.

Yine de mükemmel olmayan şarkılarıyla, daha söylenecek şarkılara ait şarkılarla, gemicileri gerçek şarkıların başlayacağı yere doğru yönelttiler.

Problem şuydu: Şarkının gerçek kaynağı olan yer, şarkının gerçekten başladığı yer, aynı zamanda şarkının bittiği yerdi. Benzer bir biçimde, orijinal ve çevirinin anlamına ait Benjamin'in hipotezinde tüm anlamlar, saf konuşmada veya kelimersiz Kelam'da yok oluyorlardı:

Burası neresiydi? Orası, yapılacak tek şeyin kaybolmak olduğu yerdi. Çünkü kaynağa ve kökene ait bu yerde müzik, dünyada herhangi başka bir yere göre daha büsbütün yok oluyordu. Burası kulakları tıkalı olan canlıların içine batacağı bir deniz gibiydi ve Sirenler de iyi niyetlerinin kanıtı olarak bir gün yok olmalıydılar.

Okuyucunun da görebileceği gibi, Blanchot için şarkının kaynağı boş ve uğursuz bir sessizlikti. Bu, içine batan birisinin üstüne kapanan denizin sessizliği idi. Veya izsiz ve kuru bir çölün sessizliği idi:

...bunun ötesi çöldür... Müziğin kaynağının olduğu yer müziğin tamamen olmadığı tek yerdir; sessizlik gibi, steril ve kuru bir yerdir; orada ses gibi, tüm şarkı bir zamanlar ona hükmedenin içine gömülür.

Blanchot, şarkının sessiz kaynağı ile olan ilişkisine göre iki tür edebiyattan bahseder. Birincisi, roman olan *Odyseia*'daki açılışta Blanchot, kurnaz Ulysses'in daha önceki maceralarından zarar görmeden Sirenlerin adasına gelişinden bahseder. Ulysses, Sirenler tarafından ele geçirilmemenin ve kılına bile dokunulmadan kurtulmanın yolunu bulur. Yeniden Penelope'nin kollarına atılabilmek ve iyi bir aile adamı olabilmek için, daha sonra yeni maceralara atılabilecektir. Yumuşak bir biçimde söylemek gerekirse Blanchot, ne romanı ne de Ulysses'i fazla beğenmemiştir. O, romanların bastırma, göz ardı etme, gizleme ve unutma arzularıyla gizlice beslendiğini ve gizli köken olan imgesellikle yüzleşmeyi unuttuğunu belirtir. Bu, romanı "en çekici tür yapar; inceliği ve neşeli hiçliğiyle diğerlerinin bunu gerekli diyerek küçümsemesini unutma görevini üstlenir." Bence, Blanchot, "edebiyatın sırrının" gerekli olmaktan da öte olduğunu söylüyor. Bu bir tür abartılı bir gereklilik, karesi alınmış bir gerekliliktir.

Romanın zıddı *recit*'tir. Lydis Davis, bunu, yanlış bir biçimde "öykü" olarak çevirmiş. Blanchot'a ait *recit*lerden örnek vereyim: *Death Sentence*, *The Madness of the Day* ve diğerleri imgeye doğrudan odaklanır. Ulysses ve Sirenler öyküsü, genelde roman olan *Odyseia* içine gömülmüş bir *recit*tir. Blanchot, bu çalışmasında şaşırtıcı bir biçimde (*recit*in özlü olması göz önüne alınınca), büyük bir anti-roman olan Melville'in *Moby Dick*'ini *recit* için örnek olarak verir. Bu alakasız bir arada olma durumu, *recit* için iki alternatif olabileceğini gösteriyor. İmgesel olan, imge, orijinal sessizlik tarafından yutulan kahramanın ölümü (*Moby Dick*'teki Ahab) veya reddetme ve unutma ile yaşama (*Odyseia*'daki Ulysses).

Yine de Blanchot, bu çalışmasında, bir *recitte*, hatta kendisinin kilerde bile, biri ölen diğeri öyküyü anlatmak için yaşayan iki kahraman olduğunu söylemez. Örneğin, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* kitabında Marlow, Kurtz'un ölümünde hayatta kalır.

Moby Dick kitabında Melville'in birinci şahıs anlatıcısı olan İsmail Ahab'ın ölümünde ve *Pequod* batarken hayatta kalır. Öyküyü anlatabilmek için Queequeg'in tabutu üstünde denizde yüzer. Öykü anlatıcı yaşamalıdır. Bir öykü varsa, onu anlatacak birisi hayatta kalmalıdır. Conrad'ın Marlow'u, "yokluğa" geçen ile yaşayan arasındaki ilişkiyi hoş bir biçimde anlatır:

Ve bu acıyı bile çok iyi anımsayabilmem -biçimi olmayan, acıyla dolu bir grilik ve her şeyin gözden kaybolması, işle ilgili özensiz bir küçümseme- benim uç noktam değil. Hayır! Benim yaşadığım onun (Kurz) uç noktasına benziyor. Tereddütlü ayağımı geri çekmeme izin verilirken, son atlayışı yaptığı, son köşeyi geçtiği doğrudur. Ve belki de farklılıkta, tüm bilgelik, gerçek ve samimiyet, görünmezini eşliğini aştığımız bu değersiz ana sıkıştırılmış. Belki de!

Conrad "Belki de!" demeliydi, çünkü kendisi bu eşliği geçmeden nasıl bilebilirdi? Bildiğimiz gibi, ölümler öykü anlatmazlar ve hiç kimse başkasının yerine ölemez.

Blanchot'nun *Death Sentence* kitabını, başkasının ölümünü yaşayan birisi anlatır. *Madness of The Day* kitabının anlatıcısı hayatta kalandır. Bu kişi, bir travma nedeniyle bilinçsizce tepkiler göstermektedir. Denilebilir ki Blanchot'nun eleştirmen olarak yazdıkları, sanki ölümünü yaşayan birisi tarafından yazılmıştır. Blanchot'nun eleştirisi, *Death Sentence* kahramanıyla Sirenlerin şarkısını duyup da yaşayan tek adam olan Ulysses'i birleştirir. Bunun nasıl böyle olduğunu göstermek için konu dışına çıkmam, örneğin Blanchot'nun yarı otobiyografik yeni çalışması olan *The Instant of My Death* (1994) kitabından bahsetmem gerekir. Bu ufak *recit*, birisinin yani "o"nun, belki de Maurice Blanchot'nun kendisinin, 2. Dünya Savaşı'nda Almanların Fransa'yı işgalinde bir Nazi birliğinin ateşi altında kalmasının nasıl bir deneyim olduğunu anlatıyor.

Sirenlerin Şarkısı'nda Blanchot'nun "yazmanın sırrı" üzerine söyledikleri hakkında "önemli" bir nokta daha var. Ulysses

ve Sirenler öyküsünün, edebiyat köken ilişkisinin alegorik bir temsili olmadığını söylemiştim. Blanchot, “Bu bir alegori değil” diye ısrar ediyor. Neden olmasın? Cevap şudur: Sayfadaki kelimeler imgesel alanın (her şeyin imge olduğu alanın) doğrudan olmayan bir raporu değildir. Sayfadaki kelimeler, başka türlü bir konuşmanın yolu değildir, yani, genellikle bir şey hakkında gizli ve gizemli yaklaşımla konuşmak değildir. Bu, alegoriye uygun olurdu. Hayır, yazarın eliyle biçimlenen veya okuyucu tarafından tek tek okunan, sayfadaki kelimeler için oluşan hareketler, görüldüğü biçimiyle kökenin ortaya çıktığı geçici hareketlerdir. Yaradılışın ve isimlendirdiğim keşfin çelişkili beraberliğindeki çıkış noktası hem *recitin* kelimele-riyle var olur, hem de aynı zamanda hep oradaki bir şey olarak keşfedilir, ortaya çıkartılır ve üstü açılır. Blanchot şöyle diyor:

Yazmanın gerçek sırrı olarak bu çelişkinin şık bir açıklamasında, öykü, bir noktaya doğru harekettir. Bu nokta yalnızca bilinmeyen, örtük, yabancı değildir, aynı zamanda bu hareket dışında daha önce var olmamış gibidir. Ama o kadar güçlüdür ki öykü, çekim gücünü yalnızca bu noktadan alır ve ona ulaşmadan başlayamaz bile. Yine de ancak öykü ve öykünün kestirilemez hareketi, noktanın gerçek, güçlü ve ayartıcı olduğu yeri yaratır.

Bu uzun cümledeki anahtar kelime, üç kez tekrarlanan “hareket” “Hareket” sayfa boyunca kelimeden kelimeye ve kahrmanın bir deneyiminden ötekisine doğru olan hareketi isimlendiriyor. Aynı zamanda, zamanın ileriye, hiç elde edilemeyecek olan gelecekteki amaca doğru sürekli hareketini de anlatıyor. Bu amaç aynı zamanda, Blanchot’nun kendi çalışmalarının ve *recit*lerinin takıntılı olarak ele aldığı, çok eski geçmişe, “diğer zamana”, “zamansız zamana” da aittir.

Bu takıntının bir örneği, *Sirenlerin Şarkısı*’nda daha sonra yazdığı bir yazıda Blanchot’nun, imgesel çölde sürekli atılan ve hiçbir yere varmayan adımlara ait ilgi çekici tanımıdır. Bu adımları Blanchot, *Katip Bartleby*’de, Melville’in Bartleby’sine

doğru atılan adımlara yorar. Blanchot'nun, Bartleby'nin, "Yapmamayı tercih ederim" okumasında Bartleby, defalarca "yıkılmış insanlar" sırasına girer. Blanchot, "Yapmamayı tercih ederim" cümlesinin sabrın sonsuzluğuna ait olduğunu" söylüyor. "Hiçbir diyalektik müdahale böyle bir edilgenliği ele geçiremez. Hareketsiz veya yavaş ve düzgün adımlarla yürüyen yıkılmış insanların gelip gittikleri dışarıdaki bir yere düştük."

TAMAMEN ÖTEKİ OLARAK EDEBİYAT: JACQUES DERRIDA

Edebi çalışmaların gerçek dünyaya ait olmadıkları, bağımsız olarak var olan alternatif dünyalara ait oldukları yönündeki düşüncem konusunda son müttefikim Jacques Derrida'dır (1930-2004). Derrida, Blanchot'nun çalışmasını çok beğenirdi ve birçok yazısında onun hakkında hoş şeyler yazmıştır. O yüzden edebiyat hakkında benzer şeyler düşünmeleri beklebilir. Blanchot onun hakkında şöyle diyor: "Okumak ve yeniden okumak için bizi bekliyor... Onu, bizden ötede olarak bugünkü kadar çok hiç düşünmediğimi söylemeliyim." Derrida'nın "Edebiyat nedir?" sorusuna doğrudan yanıtları, şaşırtıcı olarak Blanchot'nun düşüncelerinden çok, modern fenomenolojinin babası olan Edmund Husserl'inkilere yakındır. Derrida'nın edebiyat kavramı, Jean-Paul Sartre'dan açıkça sahiplendiği konulardan birisidir ve bunu her zaman yapmaz.

Derrida'ya ait en açık edebiyat tanımlarını bulacağınız eserler:

- "Tez zamanı: noktalamalar" Sorbonne'da gecikerek verdiği doktora tezi.
- "Tutkular" adlı çalışması.
- Psyche: l'Invention de l'Autre*
- Derrida'nın edebiyat üzerine çalışmalarını topladığı *Edebiyat Edimleri* kitabındaki açılış bölümü için Derrida'nın, Derek Attridge'a verdiği mülakat.

Burada iki bölüme değineceğim. Birisi, “Tez Zamanı” içinden, diğeri *Psişe: Ötekini Yaratmak*. Derrida’nın bu iki edebiyat tanımı, bu kitapta yazdığım “edebi çalışma, ebediyen var olan alternatif dünyaya gönderme yapar veya onu kaydeder” tezimle uyuyor.

Derrida, “Tez Zamanı”nda doktora tezini savunurken onu dinleyenlere, her şeyden önce edebiyatla ilgilendiğini söylemiştir. Bu ilginin, felsefe ilgisinden önce geldiğini söylemiştir. Bunu kanıtlamak için, Hegel üzerine çeşitli yazılar yazarak doktora almadan çok önce 1957 yılında, Fransa’da “Edebi nesnenin düşünselliği” üzerine bir tez için başvurduğunu belirtmiştir. Derrida bu tezi yazmamıştır ama edebiyatla ilgili yazdığı her şey bu projeye yöneliktir. Edebiyatla ilgili tüm yazıları ve kitapları, onu, 20. yüzyılın en büyük edebi eleştirmenlerinden ve kuramcılarından birisi yapmıştır. “Edebi nesnenin düşünselliği” ne demektir? “Tez Zamanı”ndan bir cümle ipucu sağlıyor:

O zaman, bu, aşkın fenomenolojinin tekniklerini, yeni edebiyat kuramını detaylandırma ihtiyacına uygun olarak az veya çok şiddetle bir bükme meselesiydi. O, çok özel düşünsel nesne olan edebi nesnenin, Husserl’e göre “doğal dile” bağımlı düşünselliğin, matematiksel olmayan veya matematikleştirilemeyen ama plastik ve müzik sanatlarından farklı olan bir nesnenin meselesiydi. Yani, düşünsel nesnellik analizlerinde, Husserl’in öne sürdüğü tüm örneklerdi.

“Edebi nesneden” bahsetmek, edebi çalışmayı Husserl ile asimile etmek veya daha genel anlamda nesnenin fenomen-manlık kuralı çerçevesinde düşünmektir. Nesne, bilincin “niyetlendiği” şeydir. Husserl için, “niyet”, bilincin, bir veya başka şeye yönelmesidir. Bilinç her zaman bir veya başka şey için fenomenolojik bir bilinçtir. Boş veya çıplak bir bilinç yoktur. Sayısız nesneler arasından, bilincin bilinçli olabilecekleri edebi olanlardır.

Derrida, Husserl terminolojisi kullanarak edebi çalışmayı “düşünsel bir nesne” olarak tanımlayınca ne demek istemektedir? Bu, en kolay geometriden örnek verilerek açıklanabilir. Derrida’nın büyük ilgi duyduğu ilk kitaplardan birisi Husserl’in *Geometrinin Kökeni* kitabıydı. Bu kitaba Derrida uzun bir önsöz yazmıştı. Bir kağıda çizilen veya başka bir biçimde oluşan veya ağaç dallarıyla rastlantısal olarak oluşan bir üçgen tahrip edilse de vardır anlamında üçgen düşünsel bir nesnedir.

Derrida, yazmadığı tezinde, edebi çalışmanın belli dille bağımlı olduğunu kabul ederdi. Yani, çeviri eseri karalayacaktır ama matematiksel düşünsel nesneler, ilke olarak, “doğal bir dile” bağlı olmazlar. Bu arada, bunun biraz problemlili bir varsayım olduğunu söylemekle yetiniyorum. Edebiyat ve matematik arasındaki farklılığı kabullenmek yerine Derrida, yine de okuyucunun bilincinde “niyetlendiği” edebi nesnenin, okuyucu, Proust’un *A la recherche du temps perdu* veya Dickens’in *Büyük Umudlar* eserlerini okuduktan sonra o eserler fiziksel olarak yok olsa da, yok olmayacağını söyleyecektir. Proust veya Dickens bu eserleri yazmamış olsalar da bu edebi nesneler var olacaklardı. *İsviçreli Robinson Ailesi* konusunda benim çocukluk deneyimimde yaşadığım garip ve mantık dışı durumla bir kez daha karşılaşırız. Yani, edebi çalışmanın kelimeleri açıkladıkları dünyayı yaratmazlar, onu, okuyucu için bulup açığa çıkartırlar.

Derrida’nın *Psişe: Ötekini Yaratmak* eserinde Francis Ponge’nin bir kısa şiirinin okuması vardır. “Tez Zamanı” ile hemen hemen aynı zamanda yazılmıştır. İkinci çalışmada, edebi çalışmanın yapım veya üretim anlamında bir “icat” değil, alternatif, arkaik anlamını bulmak olduğunu ileri sürerek edebiyat kavramına olan bağlılığını onaylar. Bulmak veya keşfetmek anlamında, yazarın yarattığı şeyi Derrida mutlak “öteki” olarak tanımlar. Derrida’ya göre, ideal nesnenin kelimelerini kaydeden edebi eser “diğerinin yolu, ‘gel’ diyen diğerinin geldiği yol dışında yaratılamaz ve diğerinin ‘gel’ demesi karşılı-

ğında arzulanan ve ilgi çeken tek yaratım gibidir.” Bir edebi eser yazarı eserini, Henry James’in deyimiyile, “öykünün cevherini” garip ve maddi olmayan bir maddiyete (kelimelere) dönüştürmek için hissettiği karşı konulamaz bir yükümlülük nedeniyle yazar.

ALACALI BULACALI BİR EKİP

Dostoyevski, James, Trollope, Proust, Blanchot, Derrida... Bu kesinlikle uyumsuz bir ekiptir. Ama hepsi de oldukça farklı yollarla, her bir edebi eserin farklı ve özgün alternatif bir gerçekliğin, gerçeküstünün haberini verdiğini savunan benim tezimi destekler. Bu gerçeklik, var olmak için çalışmanın kelimelerine bağımlı gibi değildir. İmal edilmemiş, keşfedilmiş gibidir. Bunun böyle olup olmadığına emin olmanın bir yolu yoktur. Söylediğim gibi bu, edebi eserlerin gerçek dünyayla bir bağı olmadığı anlamına gelmez. Keşfettikleri gerçeküstü dünyaları anlamlandırmak için kelimeleri kaydırarak sosyal, psikolojik, tarihsel ve fiziksel gerçekliklere göndermeler yaparlar. Söylediğim gibi, onları okumak bir biçimde maddi dünya içinde olmaktır. Edebi eserler, daha sonra, okuyucunun inanç ve tavırlarında sıklıkla belirleyici olan etkileriyle okuyucuyu “gerçek dünyaya” yeniden sokarlar.

DÖRT

NEDEN EDEBİYAT OKUMALIYIZ?

SANAL GERÇEKLİKLER SAĞLIĞA YARARLIDIR

Söylediğim gibi edebiyat, başka türlü bilinemeyecek olan sanal bir dünyaya giriş sağlar düşüncesi bugünlerde çok geçerli değil. Bu, birçoğumuz için garip, tuhaf veya mistik gibi görünebilir. Bu, edebi bir eser okuduğunda, okudukları üzerinde derin düşünme yeteneği olanlar dışındaki kişilere garip görünebilir. Bugünlerde bu tür bir edebiyat kavramı birçok kişinin okuduklarına edebiyat diyebilmesi için yeterli değil. Yine de bunun yeterince makul olduğunu söylüyorum. İnsanların, yalnızca imgesel dünyalarda yaşama eğilimleri yok, aynı zamanda bunu yapmak için ortaya çıkan olumlu ihtiyaçları var ve bu ihtiyaçlar sağlıksız değil.

Bu meta dünyaların, “gerçek” dünyada eylem yapmak ve karar vermek üstündeki güçlerinin bazen olumsuz etkilerinin olduğu da göz ardı edilmemeli. Sanal dünyalara girme ihtiyacı bir biçimde tatmin edilecektir. Bu edebiyatla olmazsa, bilgisayar

oyunlarıyla, filmlerle, video formatındaki popüler şarkılarla olur. Sözlü, el yazmalı, baskılı, sinema ortamında veya dijital ortamda, yani herhangi bir ortam yoluyla öykü anlatılmayan, şarkı söylenmeyen bir kültür düşünülemez. Modern Batılı anlamda edebiyat, düşselliğin önemli bir biçimi olan kelimelerden oluşur. Kağıt kültür tarihi boyunca gelişmiştir.

“Neden edebiyat okumalıyız?” sorusuna verilen bu cevap beni tatmin ediyor. Yaşamım boyunca edebiyat nedir ve okumak neden iyidir soruları karşısında hissettiklerim bunlar. Yine de niye edebiyat okumalıyız veya okumamalıyız soruları için oldukça farklı ve uyuşmaz cevaplar Batı kültürü tarihi boyunca verilmiştir. Bunlar genellikle aynı kişiye, aynı kültürde ve aynı zamanda ikna olmak biçimindedir. Bağimsız bir çoklukta birlikte var olurlar ve insanlara fazla dert olmazlar. Bir veya başka biçimde edebiyat, Batıda büyük otorite sağlar. “Edebiyatın otoritesi adına” hareket etmek, karar vermek veya yargılamak garip sayılmaz. Bu otoriteyi kim veya ne verir veya bu otoritenin kaynağı olarak edebiyatı kim görür?

KİTAB-I MUKADDES EDEBİYAT DEĞİLDİR

Batı edebiyatının birçok yönü gibi, edebiyata sağlanan otorite biçimleri Yunanlardan ve *Kitab-ı Mukaddes*'ten kaynaklanır. Bu miras bize birçok eğme, bükme ve yer değiştirmeler sonunda yüzyıllar süresince aktarılmıştır. Batı kültürünün birçok yeni biçimlerinden birisi olarak bu miras Batı kültüründe yaşayan bizlere aittir. Yeni anlamıyla “edebiyat” basılı kültürün bir icadı olsa da bu böyledir.

Yine de Platon'un (427-348 MÖ), Aristo'nun (384-22 MÖ) ve *Kitab-ı Mukaddes*'in mutlak başlangıçlar olmadıkları hatırlanmalıdır. Onların içinde, eski düşüncelere, öykülere ve varsayımlara ait parçalar vardır. Viktorya devri son yazarlarından Walter Pater, *Plato and Platonism*'de, Platon'dan bu anlamda dört hoş figür aracılığıyla bahsediyor. Platon'un yazıları, için-

de fosiller olan taşlar, bir *palimpest*,¹ kullanılmış duvar halısı veya kendisini zamanla yenileyen organik bir beden gibidir:

Ölmüş olsalar da, sabırlı eski düşünürlerin vardıkları bazı sonuçlar onun felsefesinin yapısını oluşturur. Eski bir yapının köşesine öylesine kazınmışçasına ve yeni halinde orada burada bulunabilecek bir biçimde değil, eski organik yaşama ait ufak eski yapı taşları gibi her yerde izleri vardır... Muhteşem lezzetli edebi diriliğine rağmen Platon'da tamamen yeni bir şey olmadığını söylemek abartı olmaz. Veya insan türünün birçok başka özgün ürününde olduğu gibi, yeni gibi görünen de eskidir, *palimpsest*dir, daha önce kullanılmış duvar halısıdır veya her parçası şimdiden birçok kez yaşayıp ölen canlı bir beden gibidir diyebiliriz.

Peter'in Platon hakkında söyledikleri, *Kitab-ı Mukaddes*'te söylenenler kadar gerçektir. *Kitab-ı Mukaddes*, çökeltili veya yığılı bir yazıdır. Bir tür heterojen katmanlar toplamıdır. *Kitab-ı Mukaddes*'e, Platon'a veya Aristo'ya dönmemin nedeni, edebiyatın işleviyle ilgili tüm modern anlayışlarımızın, kendileri orijinal olmayan bu "kökenlerde" zaten var olan temaların yeniden işlenmesidir.

Kitab-ı Mukaddes'e edebiyat diyemem. Ona, Tanrı sözü olarak verilen otoritenin gücü, kültürümüzdeki laik edebiyatın gücünden çok daha büyüktür. *Kitab-ı Mukaddes*'te İbrahim'in ve İshak'ın öykülerini okuma veya okumama nedeniyle Dickens, Wordsworth, Shakespeare ve hatta Dante ve Milton gibi dindar şairleri okuma veya okumama nedeni farklıdır. Okurların bu kutsal ve laik kitapları okuma nedenleri de birbirlerinden farklıdır. Yine de *Kitab-ı Mukaddes* bizler için bir model kitap olmuştur. İki farklı versiyonu üç büyük dinden ikisi için "kutsal kitap" olmuştur: Hıristiyanlık ve Yahudilik. *Kur'an* da İslam'ın kutsal kitabı-

1 Eski yazısı bir katmanla kaplanıp üzerine yeni yazı yazılmış, ancak eski yazısı alt katmanda mahfuz bulunan parşömen.

dır. *Kitab-ı Mukaddes*'in ucuz basılabilmesi Hıristiyanlığın yayılmasına katkı sağlamıştır. *Kitab-ı Mukaddes*, dünyadaki hemen her dile çevrilmiştir. Modern laik edebiyat gibi, Protestanlık da Batı kültürüyle gelişti. Batı emperyalizminin de çağdaşlarıdır. Ticaret, bayrağı takip etti. Bayrak sıklıkla Hıristiyanları yabancı topraklara götüren misyonerleri izledi. Genellikle ilk gidenler misyonerlerdi.

Kitab-ı Mukaddes ve Yunan edebiyatı, laik Batı edebiyatının birçok türleri için model oldu: İlahilerde lirik şiir; epik veya "biraz epik" *epyllion*² Eyüp peygamberde; kehanet peygamberliği İşaya, Yeremya veya Hezekiel'de... Danyal, Hosea, Zekeriya ve Malaki gibi peygamberlerden bahsetmiyorum bile... Tarih, Birinci ve İkinci Tarihler kitabında ve birinci ve ikinci Krallar kitabında; anlatı Ruth veya Ester'de, muhteşem öykü anlatım modelleriyle Tekvin (Genesis) ve Çıkış'ta (Exodus); atasözleri, Atasözleri'nde; meseller, İncillerdeki İsa mesellerinde; biyografiler Yeni Ahit'te; bir edebiyat biçimi olarak mektup yine Yeni Ahit'te Pavlus'un mektuplarında vardır. Aziz Pavlus'tan Samuel Richardson'ın *Clarissa* eserine kadar uzanan uzun bir yol olduğu kuşkusuz. Ama 17. ve 18. yüzyıllarda Richardson (1689-1761), Aphra Behn (1640-89), Choderos de Laclos (1741-1803) ve diğerleri tarafından yazılan ünlü Avrupa mektup romanları, geçmiş örneklerini yalnızca daha önce yayınlanan önemli kişilere ait "gerçek mektuplardan" değil, aynı zamanda Yeni Ahit'teki Pavlus mektuplarından veya Büyük Yakup'a, Petrus'a, Yuhanna'ya ve Yahuda Taday'a ait olanlardan aldılar. Yeni Ahit mektupları belirli adreslere yazılmışlardır. Bunlar ya topluluklardır (Romalılar, Filibeliler, Korintliler, İbraniler vs.) veya belirli kişilerdir (örnek: Yuhanna'nın üçüncü mektubunda Gaius.) Aynı zamanda bunlar sonunda yayınlanırlar ve herkes için okunabilir olurlar. Pavlus'un Romalılara yazdığı mektubu okumak için Romalı olmak gerekmez. Benzer bir biçimde, Richardson'ın

2 Romantik ve mitolojik temalı şiir.

Pamela veya Valmont'un *Les liaisons dangereuses* eserlerinde okuyucuya, özel mektuplara büyülu bir giriş sağlanır.

İlk baskısından (1535) sonra, "mektuplar" aısından genelde arkaik bir anlamda, *Kitab-ı Mukaddes* nesiller boyu milyonlarca kişiye temel ev "edebiyatı" oldu. John Ruskin 19. yüzyılda *Kitab-ı Mukaddes*'i sistematik olarak her yıl baştan başa okuyanlardan birisiydi. Sanırım okumaya bir ocak günü başlıyordu. Kùltürümüzde *Kitab-ı Mukaddes*, Tanrı sözü olarak Hristiyanlar için mutlak bir otoritedir. Bu söz çeşitli vahiylerle peygamberlere yollanmıştır. Kilise ve hükümet yetkilileri tarafından kutsallaştırılmıştır. Kral James Neşri *Kitab-ı Mukaddes* (1611) bu kralın adıyla anılmaktadır çünkü *Kitab-ı Mukaddes*, onun denetiminde redakte edilmiştir. Kabul edilen versiyonunun İngiltere kiliselerinde okunması emredilmiştir. Bu, kullanılabilecek en yüksek otoritedir. Bu, aynı zamanda "edebiyat" okumak için yeterli neden oluşturur.

Kral James Neşri'nin gücü, ulus devletin bağımsızlığıyla ilgiliydi. Batılı basım kùltüründeki laik edebiyatın otoritesi bazen el altından, bazen açıkça kutsal kitabın otoritesini model almıştır. Kutsal otorite son yüzyıllarda gücünü devlet otoritesinden almaya başlamıştır. Bu, kilise ve devletin açıkça birbirinden ayrıldığı Birleşik Devletler benzeri devletler için de geçerlidir. Bana göre, belki de devlet gücü ve din arasındaki bu ilişki ve *Kitab-ı Mukaddes*'i bilgisayardan, dünyanın herhangi bir yerinde basılmış haliyle okuyabilme olanağı, okuyucuyu basılı *Kitab-ı Mukaddes*'in sağladığı otoriteyle karşı karşıya getirmiyor.

PLATON'UN COŞKULU ŞİİRİ KÜÇÜMSEMESİ VE KÜÇÜMSEMENİN SİLSİLESİ

Gerçi Platon'un kendi eserleri de kendinden öncekilerin yazdıklarından faydalanmıştır, ama yine de Alfred North Whitehead, tüm Batı kùltürünün Platon'un bir dipnotu olduğunu

söylemiştir. Platon'un şiir ve diğer temel kavramları konusundaki fikirleri için de bu geçerlidir. Ya da, tam söylemek gerekirse, edebiyat okumamak için birbirinden oldukça farklı iki nedeni vardır. İkisi de Platon'dan sonra, yüzyıllar boyunca yankılanmıştır. Her ikisi de, sıklıkla maskelenmiş biçimde bugün de yaygın olarak geçerlidir.

Platon'un şiir üzerine bir kuramı, Sokrat tarafından ironik olarak ucuzlatılmıştır. *İon* şiirinde şair, daha doğrusu *İon* şiirini okuyan okuyucu, bir biçimde tehlikeli bir şiir okuyucusu olarak görülürdü. Okuyucunun ağzından Tanrıların ilahi sözler söyledikleri düşünülürdü. Sokrat, arka arkaya bağlı olan halkaları şarj eden ünlü mıknaş figüründen yararlanarak, şiir okuyanın bu halkanın üçüncü zinciri olduğunu söylerdi. Geçerli bir otoriteye sahip olan gerçek bir şiir okuyucusu tanrıça veya şiir perisiydi. Homer'in epikleri olan *İlyada* ve *Odyseia*, şiir perisinin yakarmalarıyla başlar. Robert Fitzgerald'ın İngilizce çevirisiyle *İlyada*'da: "Şimdi şarkın kızgınlık olsun, ölümsüz olan..." ve *Odyseia* da: "İçimde şarkı söyle şiir perisi ve orada bana öyküyü anlat..." Bu yakarmaların ima ettikleri epikleri Homer icat etmemiştir. Bunlar onun aracılığıyla söylenmiştir. O, şiir perisinin vantriloğudur. Öte yandan, şiir okuyucusu da mıknaşlı ikinci halka gibi, Homer şiirleri okurken, Homer tarafından ona aktarılan gücü aktarmaktadır. Eğer Sokrat'ın söylediklerinin satır aralarını okursak, Sokrat'ın (Belki Platon'un da), şiir okuyanın iddiaları konusunda ironik bir kuşku taşıdıklarını görürüz. *İon*, geleneğimizde şairin kutsal otorite adına konuşmasının ilk önemli sır çözümü olarak okunabilir.

Dahası, esinlenen şiir söyleyici, Sokrat'a (belki Platon'a da) göre tehlikelidir, çünkü kurulu düzene karşı kararlı bir kesinti yaratmaktadır. Şiir söyleyenin gücünün kaynağı bir biçimde doğaüstüdür. Homer şiirini okuyanın, Homer'in esinini *İon*'a aktaran manyetik zincirine katılımıyla anlatılan, Sokrat'ın sözde *İon* övgüsündeki ironinin derecesini ölçmek güçtür. Yine de bunu düz anlatımıyla anlamak hata olacaktır:

...bir şair aydınlık ve etkileyici ve kutsal bir şeydir ve esinlenene kadar bir şey oluşturamaz, kendinden geçmiştir ve mantıklı davranamaz. Akli başında olduğu sürece, hiç kimse şiir oluşturamaz ve kehanette bulunamaz.

Bu, şairin apaçık olumlanması anlamına pek gelmiyor. Edebiyatın ilham kaynağının ilahi olduğuna inanılan uzun bir süreden bahsedebilirim. Bu sürenin başlangıç tarihinde İbrani kahinleri, Yunan şairleri ve şiir okuyucuları vardı. Bu tarih daha sonra, ileriye görüş bilgisine doğrudan ulaşabildiklerini öne süren Ortaçağ Hıristiyan mistiklerini içerir. Genellikle, eğer aziz ilan edilmemişlerse, sapkın olarak yakılmışlardır. Bundan sonra Protestanların ileriye görüş iddiaları ortaya çıkmıştı, örneğin John Bunyan. Sonra da laik Romantik doktrin doğaüstü ilhamdan bahsetmiştir. Bir örnek, Percy Bysshe Shelley'nin, *Defence of Poetry*'deki iddiasıdır. Hoş bir anlatımla, Joyce şöyle diyor: "Zihnin yaratıcılığı, görünmeyen etkisiyle sönmekte olan kömürdür. Değişken bir rüzgar gibi, geçici parlaklığa uyanır."

Shelley için şairler, dünyanın onaylanmamış yasa koyucularıdır. Yasa koyarlar, çünkü onlar toplumu şekillendirmek için kutsal kaynaklardan gelen gücün ana yoludur. Bu güç şairin içinden akarak toplumu şekillendirir. İrlandalı şair William Butler Yeats (1865-1939), 19. yüzyılın sonunda, *Ideas of Good and Evil* adlı eserinde, yaklaşık olarak Shelley'nin doktrininden bahsediyordu: "Yalnız insan, derin düşünce anlarında, bana göre, yaratıcı dürtüyü Dokuz Hiyerarşinin en aşağıda olanından alır. Böylece insanlığı, hatta dünyayı oluşturur ve yok eder, çünkü göz, değiştiren değiştirici değil midir?" Eklenen, "bana göre" ifadesi Yeats'in de karakteristik ön koşuludur. Dahası, şairin dünyayı değiştirme gücü bir perspektifi değiştirmektir ve böylece nesneleri farklı görür demek, şairler dünyayı gerçekten de değiştirir demek değildir.

“Şairler, dünyanın, onaylanmamış yasa koyucularıdır” ifadesi görüldüğünden daha karmaşıktır. Şairler yasa koyuculardır. Bu yasalarla toplum iş görür ve yönetilir. Şairler, aborijinal yasa koyucular olan ve iki farklı toplumun (Yahudiler ve Spartalılar) yasalarının temellerini atan Musa’nın veya Likurgus’un rolünü oynarlar. Helley’nin şairleri ise “onaylanmamış yasa koyucularıdır” İnsanlığı oluşturarak ve yeniden oluşturarak hep çalışırlar. Bundan çıkardığım anlam, şairler el altından gizlice, görünmeden yasa çıkartır. İnsanlar, kendilerine ne olduğunu anlamazlar ama Musa’nın veya Likurgus’un yasaları halka ilan edilir. Musa’nın durumunda on emir tabletlere yasa olarak yazıldı ve herkes okusun diye Sina Dağı’ndan aşağıya getirildi. Shelley şunu ima ediyor olmalı: Şairler, eserlerini okuyanlarda ideolojiler oluşturur ve böylece bilinçaltı veya “onaylanmamış” varsayımlar belli bir toplumda onları yönetir anlamında yasa koyuculardır.

Modern edebiyatın yeni tarihçilikteki veya kültürel çalışmalarındaki akademisyen eleştirmenleri sıklıkla aynı varsayımın farklı versiyonlarını ortaya koyar. Örneğin Anthony Trollope’un romanlarında bu akademisyenler, “aşık olma” durumunun güçlü bir biçimde, hatta bir dereceye kadar yaratılarak var olduğunu söyleyeceklerdir. Trollope’a göre genç bir kadın, ona evlenme teklif eden bir adama aşık olup olmama durumuna göre karar vermelidir. Trollope bu fikri açıkça ileriye sürer. *An Autobiography*’de *Can You Forgive Her*’deki Lady Glencora’dan bahsederken şöyle demiştir: “Bir kızı sevmediği erkekle evlendirmeye zorlamak yanlıştır. Hele kızın sevdiği başkası varsa hepten faciadır.” Bu tür varsayımların her yerde, her zaman, her kültürde ebedi geçerliliği yoktur. Edebiyatın, belli bir yer ve zamandaki otoritesi, bunu sanki hep böyle ve evrensel olmaya zorlar. “Aşık olmak” gibi kavramlar, ancak belli bir kültürde ve zamanda insan davranışlarını yönlendirir.

Sokrates’in ironisinin şiirin iddialarının önünü kesmesi gibi, kültür eleştirmenleri de bunların ebedi değil ideolojik olduk-

larına ikna ederek bizi katı varsayımlardan kurtarmayı deniyorlar. Bunu yapmaları iyi gibi görünüyor. O zaman soru şu oluyor: İdeolojileri bırakırsak yerine ne koyacağız? Herhalde bunların yerine ancak yeni ideolojiler koyabiliriz. Kültürü, bir toplumda, değerler, davranışlar ve yargılar hakkında kabul edilen benzer varsayımlar olarak tanımlayabiliriz. Denilebilir ki edebiyat okumanın en güçlü nedeni, bunun iyi veya kötü bir biçimde, kültürlenmenin, kendi kültürüne girip ona ait olmanın en kısa yolu olmasıdır. Basım çağında, çocuk edebiyatının ana işlevlerinden birisi budur. Küçük çocuklar için bile TV, sinema ve popüler müzik yolu ile bu işlev artık daha çok kullanılıyor. Bunun olabileceğini ve kişinin de hevesli olduğunu varsayarsak, edebiyat okumak, başka kültürleri de anlamanın en kısa yoludur.

PLATON ŞİİRDEN NEDEN BU KADAR ÇOK KORKARDI?

Platon'un şiir hakkında düşündükleri, *İon*'a nazaran *Devlet*'te çok daha açıkça olumsuzdur. Bu, günümüze kadar ulaşan uzun bir hikayedir. *Devlet*'te şiir yerilmekte ve şairler devletten sürülmektedirler çünkü şiir başarılı bir "taklittir." Taklit iki nedenle kötüdür. Birincisi, ikincildir, çıkarsamadır, gerçek değildir. Bu anlamda, kopya ne kadar iyi olsa da yapaydır. Örneğin Platon'a göre bir yatak, gerçek yatağın kopyalandığı ideal bir paradigma olarak zaten bir yatak imgesidir. Bir yatak çizimi veya Homer'in *Odyseia*'daki tarifıyla Odysseus'un düğün yatağı (hala kökleri olan zeytin ağacından yapılmış ayaklarıyla) gibi şiirdeki tanımı ile gerçekten iki kez uzaklaşır. Bu, kopyanın kopyasıdır ve buna gerek yoktur.

Dahası, Platon'un şiirle ilgili ikinci ünlü düşüncesi, insanların edebiyat eserlerinde taklit edilerek kirletilmesi üzerinedir. *Devlet*'te, şiire ikinci itirazını şu biçimde yapar: Şiir cezbeder. Okuyucular kendilerini okudukları kahramanların yerlerine

koyarlar, oysaki herkes neyse o olmalıdır. Ahlaklı olmak buna bağlıdır. Şiir insanları yoldan çıkartır çünkü marifetli olanları olduklarından başka türlü davranmaya teşvik eder, şiir herkesi artist yapar ve artistlerin ne kadar ahlaksız olduklarını herkes bilir. *İlyada* ve *Odyseia* da Platon, konuşanın kurmaca bir “anlatıcı” değil Homer’in kendisi olduğunu kabul eder. Homer kendi sesiyle konuştuğu müddetçe konuşması ahlaklıdır. Ama Odysseus konuşuyormuş gibi davrandığında ve öykünün bir kısmını onun ağzından anlattığında ahlaksızlık oluşur.

Başkası veya başka bir şey gibi olmaya çalışmanın sonu yoktur. Platon için, öyle gibi davranma eylemi, hızla erkek olmaktan kadın olma, oradan da hayvan olma ve sonunda cansız nesne olma zincirinde aşağıya doğru inişe neden olur. Bu, yozlaşmanın kreşendosudur. Sokrat’ın şiire ait bu müthiş tehlikeyi onaylaması, Batı geleneğinde taklidin klasik olarak kınanmasına yol açmıştır.

Taklit, deliliğin insanlık dışılığa sokulması türüdür. Platon için şiirin bir otoritesi vardır ama bu radikal kötülüğe aittir. Bu nedenle, şair, ideal toplumundan sürgün edilmelidir. Edebiyatın neden okunmaması gerektiğine dair en güçlü sav budur. Ama Platon Sokrates rolünü oynayıp rol yapmayı kınarken, edebiyat kınamasının edebiyatın aşırı bir örneğiyle, yani Platonik diyaloglardan birisiyle sunulduğu unutulmamalıdır. Nietzsche’nin de söylediği gibi bu diyaloglar, önceki Yunan tarzının enkazından ortaya çıkmıştır ve bugünkü edebiyatı oluşturan edebi tarzlardan birinin prototipini içerirler: romanın.

Sokrates:

O zaman, iyi insanlar olduklarını, adam olduklarını kanıtlamalarını beklediklerimizin, kocasıyla münakaşa eden, meydan okuyan, yüksek sesle kendisini öven, kibirli olan veya şanssızlık yaşadığı için üzgün olup şikayet eden genç veya yaşlı kadın (hasta, aşık veya doğurmakta olan bir kadına hiç de benzemeyen) rolü oynamalarına izin vermemeliyiz...

Köle gibi davranarak, dişi veya erkek köleleri de taklit etmemeliler... Konuştuklarımızın (cesur, ağırbaşlı, dindar, özgür olmak) aksini yapan korkak ve kötü, küfürbaz, başkalarını yeren, kendi kaplarını kirleten, ağırbaşlılıkla veya diğer yollarla, eylem veya sözle günah işleyen adamlar gibi bile davranmamalıdır. Bunu, eylemde olmasa da sözde kendilerini delilere benzetmek olarak adlandırıyorum. Eğer delilere ait bilgi sahibi olmasalardı, bu tür taklitler yapamazlardı...

Demircileri ve diğer zanaatkarları veya kadırgaların kürekçilerini ve davulcularını veya bununla ilgili başka şeyleri taklit mi etmeleri gerekir?

(Adminatus) bunu nasıl yapabilirler dedi, çünkü bunlarla ilgilenmeleri bile yasaktır.

O zaman, kışneyen atlar ve böğüren boğalar ve nehirlerin sesi ve denizin kükremesi ve gök gürültüsü ve bu tür her şey... Bunları taklit mi edecekler?

Hayır, bunlar, yani deli olmak veya deli gibi davranmak yasak, dedi.

Bu hoş bölümde belirtildiği gibi, Platon şiirden ve mimetikten genelde hoşlanmazdı veya daha doğrusu, Sokrat'a yüklediği bu hoşnutsuzluk, kuşkusuz onun ünlü beden hoşnutsuzluğu ile ilişkiliydi. Platon için beden, en iyi ihtimalle, ruhsallığa gitmek için kullanılan sahneydi. *Phaedrus*'tan öğrendiğimiz üzere bedensel aşk, ruhsal olana doğru yücelmeliydi. Örneğin, Homer epikleri, ikisi de çok fazla bedensel eylemler olan aşk ve savaş üzerinedir. Aşk ve savaş mimesisi, ruhu dünyevi mezar olan bedene bağlar. Bu nedenle ideal devlette yasaklanmalıydı.

PLATON'UN ŞİİRİ KÜÇÜMSEMESİNİN UZUN ÖMRÜ

James Joyce'un (1882-1941) kültürünün geleneklerine karşı meydan okuyan çalışmasının bir yönü kelimeler yoluyla ses

taklididir. Örneğin, *Ulysess*'te bir baskı makinesinin sesi vardır: "Slit. İlk makinenin en alttaki kısmındaki kesikli bölüm ilk katlı kağıt gurubunu hafifçe ileriye itti. Slit. Sanki insan gibi slit sesiyle dikkat çekti." Veya *Finneganların Uyanması*'nın başlangıcındaki şimşek sesi: "bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohohoordenenthurnuk!" Joyce, bir yazarın egemen otoritesini kullanarak, kelimelerle her şeyi taklit edebileceğini ileri sürer. *Ulysses*'in sonunda Mary Bloom'un kendi kendine konuşmasına Platon'un söyleyeceklerini düşünmek insanı ürpertiyor. *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nin sonundaki Stephen Daedalus'un, Shelley türü bir meslek taahhüdü Joyce tarzı otorite kabulünün abartmalı bir biçimine dönüşür: "Ey yaşam hoş geldin! Yaşamımın gerçeğiyle milyonlarca kez yüzleşmeye ve demirci ruhumda ırkımın yaratılmamış vicdanını bükmeye gidiyorum."

Yazarın otoritesine ait bu tür abartılı iddialara karşı, taklidin kötülükleri konusundaki Platon'un kınayışı, Batı geleneğinde yüzyıllar boyunca yankılandı. Bunun bir örneği, roman okumasının Protestanlarca kınanmasıdır. Protestan ahlakçılara göre roman okumak, gençleri, özellikle genç kadınları kurmaca dünyalarda yaşamaları için baştan çıkartır. Onlar da gerçek dünya görevlerinden uzaklaşır.

Roman okumaya sert karşı çıkış Büyük Alman Aydınlanma filozofu Immanuel Kant'ın (1724-1804) *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) eserinde çarpıcı olarak ortaya çıkar ve Platon'u bir biçimde yansıtarak şöyle der: "Roman okumak, hafızayı zayıflatır ve karakteri bozar." Ben edebiyatı neden seviyorsam, Kant da o nedenle sevmez: Kurmaca bir dünyada yaşama davetidir. Kant'a göre roman okumak kötüdür çünkü tamamen kurmaca olan kişilere karşı fanatik bir sempati oluşur. Öte yandan bizim gerçek dünyaya sempatiyle değil, ahlaki görevlerimiz paralelinde duygusal umursamazlıkla yönelmemiz gerekir. Roman okumayı Kant, sıklıkla *Schwarmerei* olarak

adlandırır. Bu muhteşem Almanca kelimenin hafif bir çevirisi “fanatizm” olabilir. Bu kelime, cümbüş, sefih davranış, coşku, sarhoşluk, esrime, putlaştırma anlamlarını da taşır. Roman okumaya karşı korku ve küçümseme, Kant’ta tipik bir cinsiyetçi hal alır. Bir öğrencinin ders notları:

Adam, karısına roman okuyan talihsiz biriydi, çünkü kadın düşüncesinde Grandison (Samuel Richardson’un *Sir Charles Grandison* (1753-54) adlı eserinin kahramanı. 18. yüzyılda Almanyada çok popülerdi) ile evliydi ve şimdi dul kalmıştı. Bu durumda, mutfağa gitmeyi ne kadar az arzulayacaktı!

Bu, maçoluğu ifşa eden bölümü ve çevirisini David Hensley’e borçluyum. Hiç evlenmeyen Immanuel Kant’ın Königsberg’deki karanlık ve soğuk gecelerde çok az roman okuduğu belliydi. Okusa bile, bunu belli etmeden ve suçluluk duyarak yapıyordu.

Bazı kötü şöhretli durumlarda, romanlar kendi ahlaki kötülüklerini temsil eder. Bu, dolambaçlı yoldan otoritenin tehlikesini onaylamaktır. Bazen bir kitapta, o anda kitabın bırakılması gerektiğine dair dolaylı bir ikaz olur.

Jane Austen’in (1775-1817) *Northanger Abbey* kahramanı Catherine Morland’ı; Flaubert’in (1821-80) Emma Bovary’si; Conrad’ın (1857-1924) Lord Jim’i ve birçok diğer kurmaca karakterin ahlaki bozuktur. Okuyanlar açısından, kendileri ve dünya için absürt beklentilere yol açtılar. Cervantes’in (1547-1616) Don Kişot’u tabii ki bu motifin arketipiydi. Yetenekli artist, *The Tragic Muse*’un kahramanı Miriam Rooth, iyi bir artist olarak sabit bir karaktere sahip olmayınca, Henry James de bu geleneği izledi. O, “gerçek yaşamında” bile, oynadığı roldeki kişiden başkası değildi. Miriam’a aşık olan başarılı genç diplomat Peter Sherringham, Pygmalion’un, Galatea’ya yaptığını yapar.³ Onun sanat eğitimi için para harcar.

3 Yunan mitolojisinde Kıbrıs kralı Pygmalion fildişinden ideal kadının heykeli yapar ve ona Galatea adını verir. Kadın o kadar güzeldir ki, kral heykele aşık olur. Galatea’nın gerçek olmasını çok istediği için de sonunda tanrıça Venüs’ün yardımıyla ona hayat vermeyi başarır.

Romanın önemli bir anında Sherringham, Miriam'ın garip ve üzücü karakter eksikliği üstüne düşünür. Onu elinde nasıl tutacağını bilemez:

Rol yapma yeteneğinin sorgulanması bir yana, bunu çok mükemmel biçimde her an yaptığının birden farkına vardı. Varoluşu, onun o an için ortaya koyduğu bir seri oyunun bir parçasıydı ve bunlar her seferinde bir merak veya hayranlık aynası önünde sürekli değişiyordu, insanların onun hakkında düşündüklerine dair algıladığı veya düşündüğü bir izleyicilik olarak... Kimliği, kişiliklerinin sürekliliği içersindeydi. Öyle ki, adamın düşündüğü gibi, hiçbir ahlaki özelliği yoktu, gösterinin ve şekilden şekle girmenin sert rüzgarları üstünde yaşıyordu. Bu kadın, elle tutulamayacağı için, “hayranlık duyulacak” bir şey olmayan bir tür canavardı... Kızın yüzü şimdi bunu onun zihninde canlandırmıştı: Kendisine ait bir çehresi olmadığını, çehresinin duruma, gidişata, çeşitliliğe uygun olarak değiştiğini keşfetmişti. Belki de bu yeteneği uçsuz bucaksızdı.

Gerçeklerden tehlikeli bir kaçış olarak, benzer bir örnek de çocukluğumdaki *İsviçreli Robinson Ailesi*'ne teslimiyetimde gösterilebilir. Bu, akli başında olarak “gerçek dünyayla” ilgilenmek yerine, beni fantezilere ve kurmacalara bağımlı yapan ve sorumluluklarımı orada yerine getirmek istediğim bir yaşamın, kötü bir alışkanlığın başlangıcıydı. Doğruyu söylemek gerekirse, annemin okumayı bırakıp dışarıda oynamamı öğütlediğini anımsıyorum. Çocukluğunda okuma tiryakisi olan Proust'un Marcel'i de, herhalde Proust'un çocukluğunda da olduğu gibi, benzer öğütler almıştır. Artık eskisi gibi parlak olmayan baskı kültüründeki alışkanlıklara benzer biçimde çocuklar bugün TV seyrediyor veya video oyunları oynuyor. Bir bilgisayar oyunu, haber programı ve TV oyunu başka bir tür sanal gerçekliktir. Bunlar, biz yazılı metinlerin tiryakilerinin de kabul edeceği gibi, kuşkusuz değeri az olan kurmaca dünyalardır. Fark, belki de arzuladığımız kadar büyük değildir.

Yararcı bir bakış açısı olan İngiliz felsefeci Jeremy Bentham (1748-1832) şiirin kullanım yararı, çocuk oyunu *Pushpin*'den (bu her neyse) daha fazla değildir, demiştir. Bu, aşırı bir küçümsemedir. Edebiyatı, bilgisayar oyunlarına benzetmek konusunda Bentham'ın söylediğini söylemiyorum. Edebi çalışmaların ve bilgisayar oyunlarının, onları okuyanlar veya oynayanlar için kurgusal bir dünya yarattıklarını söylüyorum. Ayrıca, bilgisayar oyunlarının ve edebiyatın, her iki durumda da farklı biçimlerde, yeri doldurulamaz sosyal yararlılıklar olduğunu söylüyorum. Zaten *Alice Harikalar Diyarında ve Aynanın İçinden* farklı biçimlerde oyunlara model olmadılar mı? Birincisi bir kart oyunu olarak, ikincisi satranç oyunu olarak. En azından Carroll ve benim için, öykü anlatımı ve oyunlar arasında derin bir uyum var.

ARİSTO'NUN ŞİİRİ SAVUNMASI

En eski ve en büyük şiir incelemesi olan Aristo'nun *Poetika*'sı, bizim bugün edebiyat dediğimiz anlatımlardan ya da onun Yunanlara has biçimleri olan epik ve tragedya anlatımlarından oluşur. Bunun, edebiyatın basılı olduğu devirlerdeki etkisinden farklı bir sosyal işlevi vardı. Aristoteles'in yazıları, Platon'un şiiri iki yönden kınamasına kısmen bir cevaptır. Tragedya ve epik, Aristoteles için "şiirin" örnek biçimleridir. Bunları, hizmet ettikleri sosyal gerçekliğe gömülü olarak görür. Bunun içinde, pragmatik, gerçekçi bir işlevleri vardır. Aristo, Platon'un aksine, taklidi hiç çekinmeden iki nedenle över. Aristo, taklitten öğreniriz ve zevk alırız, der. Sakin bir biçimde ve mantıklı (cinsiyetçi) olarak şöyle açıklar:

Bütün olarak şiir sanatının kökeni, ortaya koyduğu iki geçerli nedene dayanır. Bu iki nedenin kökleri insan yapısında yer alır. (1) Taklit alışkanlığı, insanlarda, doğuşla birlikte başlar. (Erkekler başka hayvanlardan daha taklitçi olmaları ve ilk derslerini taklit yoluyla öğrenmeleriyle ayrılırlar.) (2) Böylece, erkekler her türlü taklit eserden zevk alırlar.

Aristo'ya göre tragedya bir eylemin taklididir. Örneğin Oedipus'un öyküsü gibi, bu eylem sıklıkla izleyenlerin bildiği bir öykü veya mit içindedir. Bu öyküler genellikle, tanrılar ve insanlar arasındaki karışık ve gizemli ilişkilere dairdir. Bunun bir örneğini Sophokles'in *Kral Oedipus* eserindeki yanıtsız soruda bulabilirsiniz: Tanrı Apollo, Oedipus'u bu kadar zalimce cezalandırmaya neden karar vermiştir ve neden onu babasını istemeden öldürüp, annesi ile evlenmeye mahkum etmiştir? Böyle olsa da, Aristo için tragedyanın sosyal işlevi dünyevidir hatta bu insan bedenini ilgilendirir. Acıma ve korku duyguları uyandırarak, bedeni ve ruhu bunlardan arındırır. Gerard Else'nin çevirisiyle, Aristo tragedyayı genel olarak bir eylemin taklidi olarak görür. Bu taklitte "bu tür duygusal özellikler olan trajik oyunlar yoluyla, acıma ve korku arınması (katarsis) tamamlanır" veya S. H. Butcher'ın çevirisiyle, "bu duyguların doğru biçimde arınmasını etkileyen acıma ve korku yoluyla tamamlanır." Böylece tragedya bir tür arındırıcı homeopati olur.

Ama bu Aristo'nun *Poetika*'sını oluşturan karmaşık ders notlarını okumanın bir yoludur. Yüzyıllar boyunca kafası karışık yorumcular bunları yorumladı. Aristo'nun tragedyadaki acıma ve korkunun kendi içlerinde iyi olduğunu söylediği yorumu da yapılabilir. Böylece bu duygulardan arınılmasa da oyunları seyretmenin bir nedeni bu olabilir. Neden? Çünkü bunlar zevkli duygulardır ve zevk iyi bir şeydir. *Poetika*'da Aristo şöyle diyor:

Konu öyle yapılandırılmalıdır ki, görünümün herhangi bir yararı olmasa da, seyredenler duydukları karşısında korkuyla titremeli ve olanlar karşısında merhamet duymalıdır. *Oedipus*'ta işitilen entrikalar bu hisleri uyandırır... Zevk, şairinin taklitte yaratmaya çalıştığı bu korku ve acımadan kaynaklandığına göre, bu özelliklerin olayların içinde yer alacağı açıktır.

Burada "katarsisten" bahsedilmiyor. Yalnızca arınmamış duyguların verdiği zevk anlatılıyor. "Katarsis" kelimesi, *Poetika*'da

yalnızca bir kez geçiyor. Aristotile, şiiri savunurken, kullandığı argümanlardan birisi taklitlerin zevk vermesidir. Gerard Else çevirisindeki, katarsis veya arınma, kötü duygular olan acıma ve korkuya yönelik değildir, “bu duygulara sahip olarak gerçekleştirilen trajik eylemlerden arınmadır.”

Bu, arınmalara yer veren oyunlardaki arınma ritüellerinde trajediyi kökenleriyle bağlar. Örneğin, Teb’deki veba salgınını, bunun nedeni olan Oedipus’u ortadan kaldırarak tedavi etmek gibi.

Paul Gordon’un *Tragedy After Nietzsche: Rapturous Superabundance*’da yazdığı gibi, Aristo trajediden rasyonel olmayanı çıkartmaya hevesliydi. Aynı zamanda takıntılı olarak rasyonel olmayanın farklı biçimleriyle ilgileniyordu. Aristo, Oedipus’la irrasyonel olanın rasyonele yöneltilebileceğini ileri sürmüştür. Bunu yaparken paradigmatik tragedya biçimini tekrarlamıştır. *Kral Oedipus* kökenini Dionysos ritüellerinden alır. Aristo, kendi düşüncelerine rağmen, tragedyanın uzaklaşmak istediği Dionysos merkezine doğru çekildiğini az çok anlamıştır. Aristo’nun tragedyada oluşan korku ve acımanın zevk yarattığını ve bunun iyi bir şey olduğunu kabulü ve Nietzsche’nin rasyonel olmayan Dionysos yaklaşımı, bunların yalnızca tragedyanın değil aynı zamanda tüm sanatların temelini oluşturduğu düşüncesiyle aynıdır.

Poetika’nın her iki okumasında da (başkaları da var), Aristo için tragedyanın otoritesi yazandan kaynaklanmaz, toplumla bütünleşik olmasından kaynaklanır. Edebiyat bilinen, özel, ortak ve sosyal bir amaç için herkesin benimsediği mitleri kullanan karmaşık bir kurumdur.

ARİSTO YAŞIYOR!

Aristo’nun neden edebiyat okumalıyız veya oyun seyretmeliyiz konularındaki düşünceleri hala farklı biçimlerde etkilidir. Bunun bir örneği, 19. ve 20. yüzyıllarda yaygın olan

edebiyatın bir kamu kurumu biçiminde genel kültürün içine yerleştirilmesidir. Edebiyat, otoritesini sosyal işlevinden alır. Geçerliliğini, buna değer veren kullanıcılar, gazeteciler ve eleştirmenler sağlar. Bazen edebi eser yazarının otoritesi, çalışmanın sosyal gerçeği ve hüküm süren ideolojileri yansıttığı inancından kaynaklanır. Bazen bu otorite, edebiyatın sosyal yapıları ve inançları biçimlendirdiği düşüncesine dayanır. Kenneth Burke bunun “bir durumu etkili bir stratejiyle kapsamak” yoluyla uygulandığını söylemiştir. Son hipotez, edebiyat için güçlü bir işlevsel fonksiyon öngörür. Ama her iki durumda da edebiyatın otoritesi sosyaldir. Her iki durumda da bu otorite, edebiyatın sosyal olayları yansıttığı inancıyla, sıklıkla edebiyatın dışından gelir. Bu düşünce Aristo’nun şiirle ilgili ünlü sözünde de vardır: “Şiir, tarihten daha felsefi ve ciddi bir iştir.” Bu böyledir, çünkü şiir yalnızca olanı değil, aynı zamanda olabileceğini de ortaya koyar. Aristo şiiri evrensel olarak kabul eder. Şiir şunları sunar: “Olasılıklara ve ihtiyaçlara göre, hangi tür insan hangi şeyleri yapar veya söyler.”

Oliver Twist’in üçüncü baskısının (1841) giriş yazısında, Nancy’nin GERÇEK biçimde sunulduğunu söyleyen Charles Dickens (1812-70), iyi edebiyatın gerçeğe benzemesiyle oluştuğunu yazmıştı. Kariyerinde daha sonra Dickens, *Kasvetli Ev*’in önsözünde Krook’un kendiliğinden tutuşmasını aynı biçimde savunmuştu. Dickens, kanıt olarak birçok ani tutuşma varsayımlarından bahseder: Verona, Reime, Columbus, Ohio. Son kanıt, şaşırtıcı bir biçimde, Dickens’ın düşüncesini onaylıyor ama bu vakalar “kendiliğinden” oluşmamıştır. Yanma için, kurbanı yakacak olan şöminedeki ateş gibi bir dış kaynak gerekir. Yine de bu kişi, Dickens’ın Krook’u anlattığı gibi kötü bir biçimde yanacaktır. Beden yağı mum gibi yanar. Elbise, fitil işlevi görür. Bu, bilimsel modern teyit, *Kasvetli Ev*’de Krook’un kendinden yanmasına bugünün okurları gözünde daha büyük gerçeklik sağlamaz mı? Bunun aksini söylemek kolay değil.

Özetle, bu yaklaşıma göre, sosyal açıdan yararlı bir zevk sağladığı ve gerçeği yansıtmaya değeri olduğu için edebiyat okumalıyız. Bu yaklaşımlar 19. ve 20. yüzyıllarda Avrupa ve Amerika’da çok geçerliydi. Bugün bile eğitim ve eleştiri için bunlar temel varsayımlardır.

GİZLİ OTOBİYOGRAFİ OLARAK EDEBİYAT

Bir tür temel doğaüstü otorite, söze dayalı dünyayı temel alan sağlam bir gerçeklik, kendisini teslim edenlerde inanç davranışı değişimi oluşturan, tamamen iyi veya kötü bir güç... Edebiyatın otoritesinin bütün bu güç kaynakları, Batı geleneğinde güçlü oldu. Sıklıkla, aynı toplumlarda aynı okuyucular ve yazarlar üzerinde aynı zamanda, fark edilmeyen zıtlıklarıyla etkili oldular. 19. ve 20. yüzyıllarda Avrupa ve Amerika kültürleri bu tutarsız karışımın özel bir durumuydu.

Edebiyatın bir otorite olabilmesinin dördüncü temeli, edebiyatı neden okumalıyız veya okumamalıyız diye açıklamaya çalışırken kendimize anlattığımız öyküler repertuvarını tamamlayacaktır. Bu öyküler birbirleriyle tutarlı değildir. Aynı zamanda “edebiyat” diye adlandırdığımız evrensel kütüphanenin bölümlerini oluşturan sayısız evreni tek başlarına içeremezler, açıklayamazlar veya sadeleştiremezler. “Batı kültürü” denen şey de edebiyatın bir parçasıdır. O da ayartıcı ve çekici kurmaca evrenlerden birisidir. Başka bir deyişle, “Batı kültürü”, Dickens’in Nancy için söylediği GERÇEK olmaktan çok ideolojik bir kavramdır.

Roland Barthes, *Yazarın Ölümü* (La mort de l’auteur [1968]) adlı eserinde yazarı öldürmeye çabalar çünkü edebi çalışmaya otoritesini onun arkasında duran yazarın verdiğiğine inanmak geleneğimizin güçlü bir parçasıdır. Yazar çalışmasını geçerli kılar ve sağlam bir temele oturtur. Özellikle İngiliz ve Kıta Rönesans edebiyatı üzerinde gerçekleştirilen son yoğun araştırmalar, “kişiliğin” kurmaca olduğu konusunda

birçok kişiyi ikna etti. Kişilik, bir “kişisel biçimlendirme” olarak kabul edildi. İçsel, doğuşla gelen, Tanrı tarafından verilen bir şey değildi. Bu görüşe göre, kişilik etraftaki ideolojik ve kültürel güçlerin ürünüydü ve bu güçler doğal olarak “edebi çalışmalar” dediklerimizin içinde gömülüydü.

Örneğin, Montaigne’in çalışmaları, diğer özellikleri yanında, kimliğin zamana bağlı değişkenliği ve farklılığı üzerinedir. Kimlik “moi”, “ondoyant et divers,” (sürekli olmayan ve çeşitli) olarak tanımlanır. Shakespeare’den bugüne kadar birçok kişi yine de kimliğin Tanrı tarafından verildiğine, sabit, üniter ve doğumdan itibaren sürekli olduğuna inanmaktadır. Hristiyan, Yahudi veya Müslüman olanların hepsi için bu güven, dini ve yasal geleneklerin önemli bir parçasıdır. Eğer bir kişi her an başkasıysa, ahlaki veya yasal olarak yaptıklarından nasıl sorumlu tutulabilir? Sürekli olmayan ve çeşitli olan kişilik, ahlaki sorumluluktan muhteşem bir kaçış sağlar. Şöyle diyebilirsiniz: “O sözü veren başkasıydı. Bunu yapmadığım için beni suçlayamazsın.”

Ancak her iki durumda da kişilik, kurgu olarak da, öze ait olan olarak da görülse yazar otorite olan kaynaktır ve çalışmanın garantörüdür düşüncesi Batı’da çeşitli yönlerden geniş bir taraftar kitlesince benimsenmektedir. Bu, yazar, yazdıklarından sorumlu tutulmalıdır denilerek tanımlanabilir. Örneğin sansür otoriteleri, okuyucular, akademisyenler veya öğretmenler tarafından sorumlu tutulabilir. Bu tutumu destekleyenler “Shakespeare,” veya “Dickens” veya “Emily Dickinson” hakkında yazılar yazarlar veya kurslar verirlerken çalışmalarıyla iyi bir otorite olduklarını varsayarlar. Samuel Johnson’un *Lives of the Poets* çalışmasından, geleneksel olan veya olmayan yazarlara ait yazılan “güvenilir biyografilere” kadar uzanan biyografi akademisyenliği ve popüler yazarlık, yazarı yaptıklarından sorumlu tutma düşüncesini destekler. Bu, yazarı tanırsanız eserini de anlarsınız anlamını taşır.

The New York Times Book Review veya *The New York Review of Books* gibi popüler medya açıklamaları bugün, iyi veya kötü,

nl olan veya olmayan yazarlara ait tüm biyografileri gözden geçirme eēilimindeler. Bu arada bu yazarlar hakkında yazılmış çok daha ciddi yazıları göz ardı ediyorlar. Mülakat da yazara gösterilen başka bir ilgi tarzı oldu. Mülakat medyada dünyanın her yerinde kullanılan bir yöntemdir. Yakın bir örnek vermek gerekirse, Çin Halk Cumhuriyeti'nde ve başka yerlerde benimle defalarca mülakatlar yapıldı. Eserlerimden bazılarının Çinceye çevrilmesine raēmen, orada benim kitaplarımı okuyanların, mlakatlarımı gazete ve dergilerden okuyanlardan daha az olduēuna inanıyorum. Jacques Derrida sıklıkla mülakat vermiştir ve aptalca sorular karşısında bile şık cevapları vardır. Bu mülakatları içeren önemli bir kitap yayınlamıştır: *Points de Suspension* (1992), İngilizceye *Points* adıyla çevrilmiştir (1995).

The New York Times'ta 26 Aralık 2000 yılında "Sanat" bölümünde "Bir insan arazisi kaşıfı" bařlıēıyla yayınlanan, Mel Gussow tarafından Birleşik Devletler'de Afro-Amerikalı yazar Alice Walker ile gerçekleştirilen mülakat, bir tür olarak mülakatların arkasındaki karmaşık ve i içe geçmiş ideolojiyi temsil eder. Walker'a "Bir insan arazisi kaşıfı" demek, keşfedilecek bir insan arazisi olduēunu varsayar. Yazar bir bilim insanı veya toplumbilimci gibi, keşif gezisinde bulduklarını yazacaktır. Gussow'un yazısı, Alice Walker'ın Berkley, Kaliforniya'daki evinde çekilmiş bir fotoērafını da içeriyordu. Gülümsüyordu ve iyi bir insana benziyordu. Bu mülakat, okuyucuların eserlerinden çok yazarın kendisiyle ilgilenecekleri varsayımıyla gerçekleşmişti. Okuyucu, eserin doērudan yazarın psikolojisinden kaynaklandıēını görecekti. Gussow'un mlakattaki sözde niyeti, Walker'ın öykülerini içeren yeni kitabı olan *The Way Forward is With a Broken Heart*'ı tanıtıyordu ama kitap hakkında otobiyografik ieriēi dışında bir şey söylenmiyordu. Gussow'a göre ykler, Walker'ın beyaz ırktan insan hakları savunucusu Melyvn Leventhal'a olan aşkını ve evliliklerinin bitişini

yansıtıyordu. Walker'ın öykülerinin gücü, az çok kendi hayatını yansıtmasına bağlıydı. Yani, yaşadığı “gerçek yaşamı” yansıtmaktaki doğruluk, eserin değerinin garantisiydi. Gussow'un, Walker'ın yaşamına odaklanmasının arkasında yatan fikir, “Eğer yazarın yaşamını bilerseniz, kitabını okumaya pek gerek kalmaz” idi.

Bu varsayımla birlikte en azından uzakta, Platon'un *İon*'unun yüzeyinde yankılanan bir ilham fikri Gussow'un mülakatında anlık ve uyumsuz bir halde yerini buldu. Belki de bunun görüntüsü, Walker'ın inandığı bir şey olarak olumlanabilir. Walker'ın çalışmasını, ailesinin önceki nesillerine bir mezar-
dan ötesini içeren bir yaşam vermek olarak düşündüğü okuyucuya söylüyor:

“Onların adilce hayatta kalamayacaklarını düşünmek üzüntü vericiydi; yani kim oldukları ve nasıl göründükleri” dedi. Yazıları yoluyla, sınırlı yaşamlara bir tür tatmin verebiliyordu.

Walker'ın en önemli eseri olan *The Color Purple*'da kelimeler yoluyla yaşamda kalmayı sağlamak, Walker'ın “kendinde olmadığı” ve konuşan karakterlerinin ağzından bir medyum gibi yazdığı bir yaratma eylemiyle olur:

Color Purple kitabını boşandıktan sonra yazdı ve bu ani bir ilhamdı. Büyük bir hızla el yazısıyla küçük bir spiralli deftere yazdı. Bu sanki ona dikte edilmişti. Söylediğine göre kendisi annesi ve akrabaları için bir kanaldı... *The Color Purple* için yazdığı dipnotta kendisini “yazar ve medyum” olarak tanımlıyordu...

“Bir insan arazisi kaşifi” kavramında varsayılan ideolojik yapı kültürümüzde öyle yaygındır ki, bir yazar “beni suçlamayın” diyerek yazdıklarından sorumlu tutulmaktan kaçınamaz. Cinsiyetimin, sınıfımın ve ırkımın ideolojisinin önemsiz ve temelsiz bir yapısıym. Başka türlü yazamam. Bir yazar aşağıdakileri söyleyerek de sorumluluktan kaçamaz (Derrida'nın söylediği gibi, konuşma hakkı nedeniyle bir demokraside yazarların yapabileceği üzere):

Beni suçlamayın. Konuşan ben değilim. Konuşan kurmaca, icat edilmiş, fiktif bir anlatıcıdır. Bir şey söyleme ve sorma hakkımı kullanıyorum. Anlatıcının sesini yazarınki ile karıştırmak gibi basit bir hataya düşmeyin. Ben bir baltalı katil değilim. *Suç ve Ceza*'da bir kişiyi kurgulamak nasıl olur diye düşünüyorum.

Buna ittifakla şu cevap verilebilir:

Bu mazeret işe yaramaz. Bunları sen yazdın, kurnazca neyi aktarıyor veya neyin üstünü örtüyorsan bunlar senin öznel kelimelerindir ve seni bir yazar olarak yetkili kılar. Yazdıkların, bunların iyi veya kötü etkileri konularında seni sorumlu tutuyoruz.

GÜVENİLİR KİŞİ OLARAK YAZAR

Eğer kültürümüzde yazar, yazdıkları konusunda büyük bir otorite olarak kabul ediliyorsa, bu otoritenin iki farklı biçimi vardır. Yazar, gerçeği söyleme, toplumunu tam yansıtmak konularında kendisine betimleyici bir güç yükler. Bazen edimsel bir otoritesi olduğu da düşünülür. Bu yolla kelimeleri, konuşmanın eylemi olarak kullanır. Anthony Trollope'un *An Autobiography*'de yazarın gerçeği söylemesi sorumluluğu hakkında söylediği bu tür otorite için geçerlidir. Trollope'a göre yazarlar, romanlarında erdemi öğretmeliydi. Bu ancak insan yaşamı hakkındaki gerçek anlatılarak yapılabilirdi:

Her iki türle (şiir veya roman) yanlış kanılar ortaya konulabilir; insanlığa dair sahte kavramlar oluşturulabilir; sahte onur, aşk, hürmet duyguları yaratılabilir; erdem yerine fesatlık öğretilir. Yine, her ikisi yoluyla gerçek onur, aşk, hürmet ve insanlık da aşılanabilir. Bu, böyle bir gerçeği en yaygın biçimde öğretmenin yoludur.

Trollope'un edimsel ve betimsel dilleri birbirine karıştırdığına dikkat çekiyorum. Yazarın temel sorumluluğu betimselliktir: gerçeği söylemek. Ancak bunun edimsel etkileri vardır.

Okurlarında erdem veya fesatlığa “neden olur”, onları “yaratır” veya “aşılır”

Bu sihirli çekiciliğin bir edebi eseri nasıl bir isabetli konuşma eylemine dönüştürdüğünü Henry James’in toplu roman ve öykü kitabının 15. cildinin “New York” baskısı önsözünden okuyabilirsiniz. Burada, yazarlara ait kısa öyküler vardır: “The Lesson of the Master,” “The Death of the Lion,” “The Figure in the Carpet.” Bunların bir kısmı, bir biçimde adı çıkmış olan Henry Harland’ın *The Yellow Book* kitabında yayınlanmıştır. Bu öykülerin yazar-kahramanlarının “gerçekçi” olmadıklarını, çünkü o günlerde İngiltere’de kendini tamamen sanata adayan, mükemmelliğe hayran kalan, ideal veya samimi olan hiçbir yazar bulunmadığını söyleyen bir arkadaşına James şu sert cevabı veriyor:

Eğer, son 30 yıldır yaşam, bizim bu örneklerdeki gibi olmamıza izin vermiyorsa, o zaman bu yaşam çok kötü demektir. Bu varsayım öyle acınılacak bir şey ki bunu yapmak yerine bundan kaçınmalıyız: Öyle ahlaki durumlar vardır ki kendimize saygı duymak adına bunlar oluyormuş gibi davranmalıyız. Uygarlık adına, en azından, öyleymiş gibi davranmak zorunda olduğumuz bir tür olgunlaşmamış entelektüel onurumuz var.

Öyle görünüyor ki, gerçeği tam söylemek bazen çok ahlaklı olmuyor.

Eğer Neil Paraday, Henry St. George ve Hugh Vereker (kitaptaki üç öykünün kahramanları) gibi betimlemeler, sosyal ve tarihsel gerçeklerin tam kopyaları değillerse, geçerliliklerini nereden alabilirler? James’in iki cevabı var: Birisi bunların kendi zihninin derinliklerinden ve tecrübelerinden ortaya çıktığının itirafı:

... Kitaptaki zavallı arkadaşlarımdan durumu kadar karmaşık olan kişisel durumlara ait malzemeler baskın bir biçimde tasarımcının zihninin derinliklerinden çıkacaktır. Tanımla-

nan durumlar, üzerinde durulan rahatsızlıklar ve kötü hal-
ler, kaydedilen trajediler ve komediler, zekice yaratılabilir,
ama bu kişisel deneyimden çıkar.

Bunun bu öykülerin otobiyografik olduğunun itirafı olması
tamam ama bir “tasarımcı” bu kurmacalar konusunda oku-
yucularında bir inanç nasıl yaratıyor ve bu kurmaca kişiliklere
en azından yapay bir otorite nasıl sağlıyor? Cevap şu olabi-
lir: Yazar, kelimelerle kurnazca öyle bir oynuyor ki, kişileri
edimsel olarak etkileyici kılıyor. Bu yolla, okuyucuda güven
ve inanç sağlıyor. Bununla Albertine’in “basit yalanlarla ya-
şam çekiciliği sanatı” (l’art charmant qu’elle avait de mentir
avec simplicité) arasında paralellik kurabiliriz. Bu Marcel
Proust’u *À la recherche du temps perdu* için de etkilemişti. Ör-
neğin Albertine’in sanatsal yalancılığından etkilenen Marcel,
ölü olmasına rağmen Bergotte’un yaşadığına ve Albertine ile
konuşmasını sürdürebileceğine inanıyordu. Başka bir sefer
de kızın yalanlarının, kendisini Albertine’in sokakta aylardır
Paris’te olmadığını kesinlikle bildiği bir kadınla konuşurken
gördüğüne inanmasına yol açacağını söylüyor. Diyelim ki di-
yor Marcel, o zaman ben de o sokaktaydım ve Albertine’in o
kadınla karşılaşmadığını gözlerimle gördüm:

Albertine’in yalan söylediğini bilmeliydim. Ama bu yine de
doğru muydu? Garip bir karanlık zihnimi karartacaktı. Onu
yalnız görüp görmediğimden emin olamayacaktım. O kadı-
nı hangi optik yanılsama ile göremediğimi pek anlayama-
yacaktım ve özellikle sevdiğimiz insanların, kendilerini ko-
rumak amacıyla doğru olmayan öyküleriyle destekledikleri
eylemleriyle karşılaştırdınca, yıldızlar evrenini anlamanın
güç olduğu konusunda yanıldığımı (trompe) görerek çok
şaşırmamalıydim.

Burada da Henry James’in tanımına benzer, yazara ait bir
göz bağlayıcı güç var. James’e göre bu, yazara ait tehlikeli bir
edimsel güç çünkü yaşamda gerçek olmayan konular hakkın-
da okuyucuda inanç yaratabiliyor:

Ve sonra izin verme konusunda utanmadım. Bu insanları, “büyük” yapmak eğlenceliydi. Yeter ki bu, onları gerçek dışı yapmadan gerçekleştirilsin... Eğlenceliydi çünkü daha zordu. Yani, onlara büyüklük sağlamanın yolunu bulmaya çalıştığınız andan itibaren; basit bir biçimde bunu, yalnızca güvene bağlamadığınız andan itibaren. Sanki neredeyse her şey betimleme sanatı yaşamının içindeymiş gibi ekonomik çözüm bulmak; fazla abartılı olmadan, güvene dayanma talebine tutunmak aynı şeyin ölümüdür (Bence, okuyucuda da gerçekleşen, güvenceye tutunmak yönünde olumlu bir arzu biçiminde bu tür bir zihin durumu olabilir. Ama bu, yazar tarafından yüce bir amaca yöneltilen sinsi çalışmaların nihai meyvesidir ve her halükarda başka bir meseledir.)

Bu yazı sanki, yazar bir dolandırıcı türüdür, diyor. Dolandırıcı bir kişinin yapması gereken son şey güvene doğrudan başvurmasıdır. Bu, oyunu ele verir. Bir yazar, bir dolandırıcı olarak başka bir yol seçmelidir. Kelimeleri kullandığı çeşitli “sinsice yollarla” oluşturduğu kitapta, kurmacasının gerçekle hiçbir ilgisi bulunmadığına dair okuyucuyu ikna etmelidir. Tam söylemek gerekirse, James burada bir konuşma eylemini veya konuşmanın eylemi kuramcılarının edimsel diye tanımladıklarını, bir şeyi kelimeler yoluyla yapmayı tarif ediyor. Bu durumda, bu, konuşmanın eylemine dayalı edebiyattır: kelimeleri okuyucuyu etkileyen bir hokkabazlık gücü olarak kullanıp onu kurmacaya inandırmak veya en azından inançsızlığını kafasından uzaklaştırmak.

KONUŞMANIN EYLEMİ OLARAK EDEBİYAT

James’in de yardımıyla bu otoritenin, dilin ustaca edimsel biçimde kullanılıp okuyucuda bir inanma hali yaratmasından kaynaklandığını fark edince edebiyatın otorite sahibi olmasına yol açan çeşitli nedenleri araştırmam doruk noktasına ulaştı. Bir okuyucu, bir eseri okuduğunda bu, okuyucunun gireceği sanal gerçekliğin dış görünüşünü kabul etme hali-

dir. *İsviçreli Robinson Ailesi*'ni çocukken, hatta şimdi tekrar okuduğumda bile benim başıma gelen kesinlikle budur. Edebiyata bu bakış açısıyla bakmanın bir tür paradoks yaratan problemi (James'in söylediklerini esas alırsak), edebi eseri yazardan koparmasıdır. Eğer Jacques Derrida, Paul de Man ve ben haklıysak, dilin edimsel ve bilişsel işlevleri kıyaslanamaz. "Edimsel olanın, bilişselden ayrışması" konusunda Paul de Man şöyle diyor:

Herhangi bir konuşma eylemi, kavramada aşırılığa neden olur ama hiçbir zaman kendi oluş sürecini bilmeyi umut edemez (bu, bilmeye değer tek şeydir)... Edimsel retorik ve bilişsel retorik, mecazların retorikleri, bir noktada birleşmezler.

James'e ait olan "The Death of the Lion" veya "The Figure in the Carpet" eserlerini okumak, öykülerin oluşturduğu sanal gerçeklik bilgisini sağlar. Ama okuyucu, James'in bununla ne kastettiğini hiçbir zaman bilemez. Bir çalışmanın, okuyucusu üzerinde böyle bir etkisi vardır. Bu, çalışmanın kelimelerinin edimsel gücünün sınırları içinde olur. Söylediğim gibi, eğer her çalışma kendine has ise, edimsel gücü de tekil olacaktır ve daha önceki eğilimlerden aldığı bir otoritesi bulunmayacaktır. Standart konuşma eylemi kuramlarının uygun bulduğu bir konuşma eylemi biçimi olacaktır. Dahası, çalışmanın edimsel etkisi, yazarın niyetinden veya bilgisinden ayrışacaktır. Bu ayrışma zaten söz eylem kuramının kurucusu olan J. L. Austin tarafından beklenmekteydi. En azından geçici olarak, konuşma eyleminin "uygunluğunu" bunu ortaya koyanın öznel niyetinden ayırmaya çalışmıştı. Eğer her zaman "söylediğimi kastetmedim" diyebiliyorsam ve bu yolla bir söz vermekten veya vaatten kaçınıyorsam, o zaman iki kişiliğin yolu açılır: borcuna sadık olmayanlar ve sıvışan alçak insanlar. Austin'in "Sözüm senettir demesi" daha iyidir. Belirli sözleri söylerken veya bunları yazarken ne düşündüğüm önemli değildir. Etkileri önemlidir. Birkaç sayfa sonra, Austin bu taahhütten

kaçınıyor ve samimiyeti uygun bir edimselliğin koşulu yapıyor. Bu, onun konuşma eylemi kuramındaki temel bir dönüm noktası veya çelişkidir. Bunu iki türlü de yapması gerekir ama mantiken yapamaz. Benim düşünceme uygun olan Austin'in ilk yaklaşımıdır: Söyleyenin niyeti ne olursa olsun, sözler kendi işlerini görür.

Edebiyatın bir konuşma eylemi olduğu varsayımı kabul edilirse ve benim de düşündüğüm gibi, her çalışma özel ve kendine özgü, *sui generis* ise, o zaman benim başlangıç noktama, *İsviçreli Robinsan Ailesi*'nden büyülenmeme geliriz. Yazarı veya romanla ne yapmak istediği hakkında bir fikrim olmadı, *İsviçreli Robinsan Ailesi*, üzerimde etkili oldu. Çalışma işe yaradı. Başka bir yolla ulaşılması mümkün olmayan bir meta-gerçeklik açılmıştı. Bu gerçekliği, tamamen yazar üzerinden veya okuma eylemi kapsamındaki herhangi bir özellikle açıklamak olanaksızdı. Edebi çalışma kendi yetkisini kendisi yaratıyordu.

Bir edebi çalışma, betimsel olmaktan çok edimsel kabul edildiği ölçüde, konuşmanın eylemlerini yöneten genel kavramamazlık yasasına tabi olmalıdır. Bir eser okunduğunda bir şey olacaktır. Ama ne olacağı tam öngörülemez veya kontrol edilemez. Her edebiyat öğretmeni, sıklıkla ümitsizliğe düşerek, öğrencilere bir okuma ödevi verdiğinde ne kadar garip ve bilinmez şeylerin olabileceğini bilir. Her edebi çalışma, içinde kurgusal bedenlere sahip karakterler, konuşmalar, duygular ve düşünceler olan bir dünya yaratır veya ortaya koyar. Bu karakterlerin yaşadıkları yerlerde, binalar, yollar, kırlar, hava durumu vs. vardır. Kısaca, içinde bizim gibi yaşayanların olduğu alternatif bir gerçeklik vardır. Bu gerçeklik sanki bir yerde sayfalardaki kelimeler yoluyla keşfedilmeyi, ortaya çıkartılmayı, okuyucuya aktarılmayı veya "ışık saçmayı" beklemektedir. Bu, modern teknolojilerin ekranda sanal gerçeklik yaratmalarına veya sanal gerçeklik cihazı kullanan kişinin gördüğü sanal gerçekliğe benzer. *İsviçreli Robinson Ailesi*

veya M. Coetzee'nin *Düşman*'ı okunurken elimizdeki kitap bir sanal gerçeklik cihazıdır. Trollope veya James'e ait bir roman veya Yeats'e ait bir şiir okuduğumuzda içine girdiğimiz sanal gerçeklik, önceden var olup yazar tarafından ortaya çıkartılmış mıdır veya yazarın seçtiği kelimelerle yaratılan bir kurmaca mıdır ve öylesine yazılmış mıdır konusunda bir fikir birliği yoktur. Bu alternatifler arasında karar vermek için bir kanıt da yoktur. Edebiyatın otoritesinin kaynağı bu iki olasılık arasında asılı kalmıştır. Edebiyatın tanımının ve edebi eserlerin neden okunduğunun cevaplarını tam bilmekten daha önemli bir şey olmamasına rağmen, bir karar vermek olanaksızdır.

BEŞ

EDEBİYAT NASIL OKUNMALIDIR?

NASIL OKUNACAĞINI ÖĞRETMEYE ÇABALAMAK BOŞ BİR İŞTİR

T. S. Eliot'un *şiir yazımı üstüne söylediği gibi*, okumasını bilen birisine nasıl okuması gerektiğini söylemek boş bir iştir.¹ Herhalde, yazmak çok fazla okumak gerektiriyor demek istiyor. *Oxford English Dictionary* şöyle tanımlıyor: mug = Oxford'da çok çalışan, "inek" öğrenciye eskiden verilen argo takma isim. Bunun fiile çevrilmesi halinde ise çok çalışarak başarmak anlamı ortaya çıkıyor. Eliot belki de kelimenin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki "eşkıya" anlamını kullanıyor. Kötü anlamıyla bakarsak, eve girmek için bekçi köpeğine et parçası veren hırslı benzetmesi yapıyor. Okuma öğretme çabası her iki anlamda da boş bir çaba oluyor. Tarih ve edebiyat tarihini bir yana koyalım, mecazdan çok iyi anlamamız gerekiyor. Dahası, bu son iki bölümde de belirtildiği gibi, öğrettiğiniz masum bir yetenek değil.

1 İngilizce orijinalde "boş iş" karşılığı olarak "mug's game" kullanılmış.

Okumayı öğretmek aynı zamanda gereksiz görünüyor. Okuyabiliyorsanız okursunuz. Neden yardım gereksin ki? Kişinin cehaletten okuryazarlığa veya okuryazarlıktan “iyi bir okura” nasıl geçtiği bilinmez. Örneğin, iyi okuma için ironi yeteneği gerekir. İronik olma yeteneği toplumda eşit dağılmamış gibi görünüyor. Bu yetenek, zeka ile eş anlamlı değil. Sizde ya vardır ya yoktur. *Kasvetli Ev*’de Dickens’ın yol süpürücü Jo hakkında söyledikleri, biz okuyuculara okumakta beceriksiz olmanın nasıl bir şey olduğunu anlatıyor:

Jo gibi birisi olmak garip! Dükkanların tepelerinde ve caddelerin köşelerinde ve kapılarda ve pencerelerde bolca bulunan, tanımadığı ve anlamları karanlıkta olan şekillerle, garip sembollerle dolu caddelerde sürtmek! Okuyan insanları görmek, yazan insanları görmek ve mektup getiren postacıyı görmek ve bu diller hakkında en ufak bir fikre sahip olmak. En ufak parçası karşısında bile kör ve dilsiz olmak!

İroni karşısında körlük, kişi mükemmel okuyabilse de Jo’nun boş idrak eksikliğinden bütünüyle farklı değildir.

“Okumayı öğrenen” bir kişinin düşüncelerinde ve duygularında bir sayfayı okurken ne arzuladığı veya beklediği konularında herhalde kişiden kişiye farklılık vardır. Zor durumlarda bile iyimser olan öğretmenler, öğrencilerden sınıfında *Kasvetli Ev* veya cuma sınıfında Yeats şiirleri okumalarını istediklerinde genellikle aynı duygularda olmalarını beklerler. Tecrübelerime göre, öğrenciler bunu yaparken sıkıntı yaratan farklı durumlar oluşur. Ya da öğrencilerin bir potada eritmeye direnmeleri sevinç verici olarak görülebilir. Öğrenciler, kendilerine verilen bir “ödevi” okuyunca ne hissettiklerine dair somut bilgi almak kolay değildir.

Bu, başka birisinin iç dünyasını öğrenebilmek kadar zordur: Örneğin “seni seviyorum” derken neyi kastederiz veya aynı renk başkası için ne ifade eder?

I. A. Richards, fikirlerini almak için basılı şiirleri öğrencilere dağıttığında elde ettiği ve *Practical Criticism*'de açıkladığı aşırı farklılıklar ve “yanlış okumalar” da eğiticiydi. Bu Cambridge öğrencileri oldukça homojen bir gruptu. Yaklaşık aynı türde liselerden ve eğitim seviyelerinden gelmişlerdi. Yine de standart insanlar gibi sadece “şiirleri yanlış anlamadılar”, aynı zamanda iyi olanları kötü, kötü olanları iyi olarak değerlendirdiler. Ayrıca kolay sınıflandırılmayacak farklı değerlendirmeler de yaptılar.

Evrensel okuryazarlık neredeyse tamamen matbaa kültüründen ve demokratik ulus devletin gelişiminden kaynaklandı. Patricia Crain'ın *The Story of A*'de gösterdiği gibi matbaa kültüründe, “alfabe kitapları” yoluyla çocuklara alfabe öğretmek, kapitalist ve tüketici kültürde egemen ideolojileri aktarmanın temel yoludur. Örneğin E harfi “elmalı tart” ile ilişkilendirilince, alfabe öğrenme konusu yemek ile ilişkilendirilir. Elmalı tart Amerikan kültürünün simgelerindendir. Örneğin bir çocuk, çocuk kitabı olan *İsviçreli Robinson Ailesi*'ni okuduktan sonra örnek bir vatandaş olma yoluna girer. Bugünlerde herhalde bu yönde okuryazarlığın önemi gittikçe azalıyor. TV ve sinema aynı görevi görsel ve işitsel olarak yerine getiriyor. *Susam Sokağı* adlı TV gösterisi alfabe ve fonetik öğretiyor. Ama bunun gerçek eğitici gücü, okuyamayanları bile etkileyebilecek olan skeçler ve kukla gösterileridir.

Bu kötüdür denemez. Dilin bu yönünün etkisiyle insanlar “topluluklar” olarak bir araya gelir, olayları aynı biçimde değerlendirir. Yine de her toplumun önyargıları ve haksızlıkları vardır. Bu nedenle, demokrasinin hep “geleceği” umulur. Bu, adaletin tam işleyeceği uzak bir ufuktur.

Birisi okumak istiyorsa, bunu nasıl yapmalıdır? İki çelişkili ve uyumsuz önerim var. İkisine birden, okumanın çözümsüz çelişkisi diyorum.

SCHWARZMEREI OLARAK OKUMAK

Eğer söylediğim gibi her edebi eser kendine has bir dünyaya açılıyorsa ve buna ulaşmak bu kitabı okumak dışında mümkün değilse, o zaman okumak kişinin tüm zihni, kalbi, duyguları ve düşleriyle hiçbir kuşku duymadan, kelimeler yoluyla o dünyayı kendi içinde yaratmasıdır. Bu tür bir fanatikliğe, kendinden geçmeye veya şenliğe, Immanuel Kant *schwarzmerei* diyor. Bu, gariptir ki, sayfadaki kelimelerden bağımsızlaşan içsel bir tiyatrodur. İlk kez *İsviçreli Robinson Ailesi*'ni okuduğumda, bu benim de başıma gelmişti. Okumayı öğrendikten sonra bu herhalde evrensel bir durum: dilsiz ve anlamsız şekilleri, konuşulan dile karşılık gelen harflere, kelimelere ve cümlelere dönüştürmek.

İçsel tiyatromun veya cümbüşümün başkalarınıninki ile aynı olacağını düşünmüyorum. Durum böyle olsa da her okuyucunun düşsel dünyası, o okuyucuda sorgulanamaz bir otoritesi varmış hissi yaratır. Bunun bir kanıtı, okudukları romanın filmini gören seyircilerden verilebilir. Şöyle konuşurlar: “Hayır, roman bu değildi. Her şeyi yanlış anlamışlar.”

Resimli kitaplar, özellikle çocuk kitapları, bu düşsel tiyatromun oluşumunda önemli bir rol oynarlar.

John Tenniel'in (1820-1914) *Alice* kitapları için gerçekleştirdiği orijinal çizimler, bana Alice'i, Beyaz Tavşan'ı, Tweedledum ve Tweedledee'yi ve diğerlerini nasıl düşlemem gerektiğini açıklıyor. Yine de bu aynaya bakan düşsel dünyam Tenniel'in resimlerinden ötesini görüyor. Henry James, *A Small Boy and Others*'da, George Cruikshank'in (1792-1878) *Oliver Twist* çizimlerini, kurmaca dünyayı anlamasında yardımcı oldukları için över:

Bu bana Dickens'tan çok Cruikshank'i anımsatıyor. Canlı kanlı müthiş görüntülerdi ve çiçekler ve iyilikler sunan, Cruikshank'in özelliğini taşıyorlardı. Sahneler ve figürler ra-

hatlatmak, neşelendirmek amaçlıydı. Kendilerini onun elle-ri yoluyla sunuyorlardı ve fark ettirmeden veya ima yoluyla, gerçek kötülüklerden ve dehşetten daha acayıptılar.

James'in çalışmalarının New York baskısındaki veya Thomas Hardy'nin çalışmalarının Wessex ve yıl dönümü baskılarında Coburn'ün muhteşem ön kapak fotoğraflarını gören bir okuyucunun düşünceleri nasıl olur da şekillenmez?

Okumanın ilk anlamı olarak, kuşku duymadan, tereddüt etmeden veya sorgulamadan, insanın kendisini saf ve çocukça okuma eylemine bırakmasının savunmasını yapacağım. Bu tür bir okuma, Coleridge'in ünlü tanımıyla inançsızlığın isteyerek askıya alınmasıdır.² Bu durumda, artık inançsızlık olabileceği bile bilinemez. Bu askıya alma işlemi artık istemin bilinçli bir çabası değildir. Öylesine, düşünmeden oluşur. Benzetme yaptığım iki kişinin karşılıklı olarak birbirlerine "seni seviyorum" demelerinde nedensellikten fazlası vardır.

Michel Deguy şöyle diyor: "La poésie comme l'amour risque tout sur des signes (Aşk gibi şiir de her şeyi işaretlerle anlatma riskine girer.)" Okuyucu ve öykü arasındaki ilişki aşk ilişkisine benzer. Her iki durumda da kendinizi düşünmeden diğerine verirsiniz. Elimdeki veya raftaki bir kitap şiddetle emreder: "Beni oku!" Bu durum, "Seni seviyorum!" diyen bir kişiye "Ben de seni seviyorum!" cevabını vermek kadar risk, bilinmezlik hatta tehlike içerir. Okumanın sizi nereye götüreceğini bilemeyeceğiniz gibi, bu cevabın da sizi nereye götüreceğini bilemezsiniz. Benim durumumda, okuduğum bazı kitaplar yaşamımı etkiledi. Bu tür kitaplar, bir dönüm noktası olur, yeni bir çığır açar.

Aşık olmuş gibi okumak pasif bir eylem değildir. Zihinsel, duygusal hatta fiziksel enerji gerektirir. Okumak pozitif bir çaba gerektirir. Kurmaca dünyanın olabildiğince tam

2 Coleridge'in kavramsallaştırmasıyla "suspension of disbelief"

ve canlı olarak içselleştirilmesi için kişinin tüm yetenekleri alarında olmalıdır. Artık çocuk olmayanların ve çocuk gibi davranmayanların da farklı bir çaba göstermesi gerekir. Bu, başarısız olma ihtimali de olan, “eleştirel” veya kuşkulu davranma çabalarını askıya almaya yönelik bir çabadır.

Eğer bu biri olumlu ve diğeri olumsuz olan çiftte çaba başarısız olursa, sayfadaki kelimelerin sihirli gücüne teslim olmanın tehlikesi hakkında fikir sahibi bile olamayabilirsiniz. Benzer bir biçimde, eğer müziğin teknik detaylarına odaklanmışsanız veya daha önce dinlediğiniz bir müziğin sesi kulaklarınızda yankılanıyorsa duyduğunuz müziği, müzik olarak dinleyemezsiniz. Edebiyatı doğru okuyabilmek için biraz çocuk olmanız gerekir.

Müzikte de olduğu gibi, bunu gerçekleştirebilmek için belli bir okuma hızı gerekir. Eğer kelimeler üstünde çok uzun süre oyalanırsanız, bilinmeyene açılan bir pencere olma güçlerini kaybederler. Eğer Mozart’ın bir piyano sonatını veya Bach’ın *Goldberg Varyasyonları*’ndan birisini yavaş çalarsanız, çalınan şey müziğe benzemez. Uygun bir tempo gerekir. Okumanın, bir sanal gerçeklik yarattığı düşünülürse, aynı şey okuma için de geçerlidir. Eser, hızlı, *allegro*, gözler sayfada dans ederek okunmalıdır.

Her okuyucu edebi eserleri böyle okuyamaz. Emily Bronte’nin (1818-48) *Uğultulu Tepeler* eserini Charlotte Bronte’nin (1816-55) *Jane Eyre* kitabına tercih ederim. Birçok okuyucu, ikinci eseri beğendiği için, diğerini daha çok beğenmek zorunda hissediyorum kendimi. Sembolik biçimde iğdiş edilen, kör ve sakat Rochester ile kadın kahramanın evlenmesinin zirve yapması nedeniyle bana, *Jane Eyre*, duygusal bir arzunun tatmin edilmesi gibi geliyor: “Okuyucu, onunla evlendim.” Aynı direnişim D. H. Lawrence (1885-1930) için de var. Aynı zirve sahnesi *Aşık Kadınlar*’da Ursula ve Birkin sonunda birlikte olduklarında ortaya çıkıyor. Olayın kendisi

değil de Lawrence'ın abartılı dili bende gülme hissi uyandırıyor: "Kadın arzusunu gerçekleştirdi. Adam arzusunu gerçekleştirdi. Kadın erkek için neyse, erkek de kadın için oydu: gizemin ezelden beri gelen görkemi, aşkarlık, gerçek ötekilik." Vay be! Bana aptalca geldi. O kadar aptalca ki yeni bir dünyaya açılma gücünü kitabın elinden alıyor. Sayfada ölü kelimeler kalıyor. Başka okuyucuların da başka adayları vardır. Anthony Trollope'un romanlarını, hem Viktorya orta sınıf ideolojisi karşısındaki tepkisi açısından, hem de bu ideolojiyi kapalı olarak eleştirmesi açısından etkileyici bulurum. Kadın psikolojisini yanlış sunduğu için onu rahatsız edici bulan birisini tanıyorum.

İYİ OKUMA YAVAŞ OKUMADIR

Öte yandan, iyi okuma, sadece *allegro* dans değil yavaş okuma da gerektirir. İyi bir okuyucuda metindeki hiçbir şey kaybolmaz. James, iyi bir yazarın yaşamla olan ilişkisi için şunu söylemişti: "Kendisinde hiçbir şeyin kaybolmadığı birisi olmaya çalışın." Bu, inançsızlığın isteyerek askıya alınması ve inançsızlığın isteyerek askıya alındığının bile artık anımsanmaması düşüncesinin zıddıdır. Bu, Friedrich Nietzsche'nin savunduğu *lento* okumadır. Bu tür bir okuyucu her önemli harf veya cümlede duraklar, öncesine ve sonrasına dikkatle bakar, dans etmekten çok yürür, metnin onu kandırabileceği endişesini taşır. Nietzsche şöyle diyor: "Mükemmel bir okuyucu düşündüğümde, gözümün önüne her zaman bir cesaret ve merak canavarı geliyor. Bu, aynı zamanda esnek, kurnaz, dikkatli bir maceracı ve kaşif birisidir."

Yavaş okumak, eleştirel okumak her aşamada kuşkulu olmaktır, çalışmanın her ayrıntısını sorgulamaktır, sihrin nasıl örüldüğünü anlamaya çalışmaktır. Bu, eserde açılan yeni dünyaya katılmak değil, bu dünyanın açılış yollarına katılmak anlamına gelir. Okumanın bu iki yolunun farkı, Oz

Büyücüsü'ndeki göz kamaştırıcı gösteri algısı ile ön görünümün arkasında makineleri çalıştırmak için kollar çekerek, kurmaca bir yanılısma yaratan kılıksız bir kişi görme algısı farkıyla karşılaştırılabilir. Girift geleneğimizin tarihinde bu gizemden arındırma işleminin iki türü oldu. Bu iki tür günümüzde hala geçerlidir. Birisine "retorik okuma" diyebiliriz. Bu okumada, sihrin örüldüğü dil araçlarına dikkat edilir: Mecaz dili nasıl kullanılmış, bakış açılarında kaymalar var mı ve en önemlisi ironi var mı? Örneğin, anlatıcının bildiği ve anlatıcının, karakterlerin ne bildiklerini, düşündüklerini ve hissettiklerini anlatması arasındaki farklılıktan ironi oluşur. Retorik bir okuyucu "yakın okuma" alışkanlıklarında ustadır.

Eleştirel okumanın diğer biçimi, edebi eserin sınıflar, ırklar veya cinsiyetler üzerindeki inançları nasıl aştığını incelemektir. Bunlar görüş, değerlendirme farklılıklarıdır ve burada olayların nesnel gerçeklikleriyle ama ideolojik bakış açılarıyla yansıtılması ele alınır. Dilsel kurmacalarla gönderme yapılan durumlar maskelenmektedir. Bu tür gizemden arındırma yöntemine bugünlerde "kültürel çalışmalar" veya bazen "postkolonyalist çalışmalar" adı veriliyor.

Unutulmamalıdır ki, edebi çalışmaların her zaman güçlü bir eleştirel işlevi vardır. Baskıcı ideolojilere meydan okurlar veya onları desteklerler. Modern Batı anlamında baskı kültürüyle beraber gelişen edebiyat, konuşma hakkından bütünüyle yararlanmıştır. *A la recherche du temps perdu*'de, Proust'un, Marcel'in Albertine'e olan aşkını tasvirindeki kurmaca o kadar güçlüdür ki okuyucuyu içine alır. Okuyucu, tatlı bir yalancı olsa da, kurmaca Albertine'de karşı konulamaz bir çekicilik bulur. Proust, aynı zamanda pişman olarak, bu aşkı yeniden yapılandırır. Bunun yanlış okumalara ve yanılısamalara bağlı olduğunu gösterir. Kültürel eleştiri sürer ve Batı baskı kültüründe edebiyatın kendisini eleştirmesi eğilimini ortaya koyar. Yine de, her iki tür eleştiri yoluyla -retorik okuma ve kültü-

rel eleştiri- bir eser, bir okuyucu tarafından *allegro* okununca, eserin egemen gücü ortadan kalkar.

OKUMANIN ÇIKMAZI

Savunduğum okumanın çifte yolu olan masum okuma ve gizeminden arındırma yolları birbirlerinin zıddıdır. Her biri diğerini engeller ve okumanın çıkmazı olur. Tek bir okumada bu iki yöntemi birleştirmek zordur, belki de olanaksızdır çünkü biri diğerini engeller. Bir esere hem tüm benliğinizi verip işini görmesine yardımcı olacaksınız, hem ondan uzaklaşıp, ona kuşkuyla bakıp, onu etkili kılanın ne olduğunu anlamaya çalışacaksınız; bu nasıl olacak? Bir kişi, aynı anda hem *allegro* hem *lento* nasıl okuyabilir? Bu, aynı anda hızlı ve yavaş olan iki tempoyu olanaksız bir okuma dansında birleştirmektir.

Her halükarda insan, edebiyatı alternatif dünyalar, sayısız sanal gerçeklikler açan büyüleyici gücünden neden mahrum etmek istesin? Bu, hoş olmayan ve yıkıcı bir şey gibi görünüyor. Şimdi okuduğunuz bu kitap bu yıkıcılığın bir örneğidir. Edebiyatın sihrini kutlarken bile, onu açığa çıkartarak askıya alıyor.

Bu gizemden arındırma çabasının motivasyonları tanımlanabilir. Okullarda ve üniversitelerde, biraz da gazetecilikte kurumsallaştığı üzere edebi çalışmaların kültürümüzün genel eğilimi paralelinde bilgiyi, bilgi için elde etme çabası bunlardan birisidir. Batı üniversiteleri her şey hakkındaki gerçeği bulmaya çalışır. Bu konudaki Harvard Üniversitesi mottosu şudur: “Veritas” Bu, edebiyatın gerçeğini de içerir. Benim durumumda edebiyat çalışması, bilim çalışmasının yerine geçer. Üniversite öğreniminin yarısında fen alanından edebiyat alanına geçtim. Benimki edebi çalışmaların kökten garipliği, birbirlerinden farklılıkları ve kullandıkları dilin günlük dil-den farklılığı konularındaki yarı bilimsel bir merakı ve bu hala sürüyor. Kendime şunu sordum: Herhalde akıllı birisi

olan Tennyson'ı, dili böyle aşırı garip bir biçimde kullanmaya iten nedir? Niye böyle yapıyor? Dilin böyle kullanılmasının akla uygun nedeni yazıldığı sırada neydi ve bugün ne olabilir? Fizikçilerin kara delik civarından veya galaksi dışından gelen aykırı “sinyalleri” anlamaya çalıştıkları gibi ben de o zamanın edebi çalışmalarını anlamayı istiyordum ve hala istiyorum. Hala çalışıyorum ve hala şaşırıyorum.

Diğer motivasyon kaynağı kötülüğü uzaklaştırmaktır. Nasıl baktığınıza bağlı olarak, bu soylu veya rezil bir motivasyon olabilir. İnsanlar, edebi çalışmaların insanlara ırk, cinsiyet veya sınıf hakkında tehlikeli veya haksız fikirler aşılama gücünden haklı olarak korkabilir. Hem kültürel çalışmalar, hem retorik okuma (özellikle “yeniden yapılandırırken”) bu hijyenik ve savunmacı amaçlara sahiptir. Retorik veya “yavaş okumada” zamanla edebi sihrin nasıl çalıştığı ortaya çıkınca, sihir artık işleyemez. Bir hokus pokus gibi görülür. *Kayıp Cennet* için bir feminist okumada, Milton'un cinsiyetçi varsayımlarının amacı ortaya konulmuştu. Öte yandan şiirin, iki güzel ve erotik kişinin yaşadığı düşsel bir cenneti ortaya koymaktaki muhteşem yeteneği de kaybolmuştu: “Böylece el ele yürüdü tatlı çift / Şimdiye dek aşk beraberliklerinde olmadığı gibi” Şiiri gizeminden arındıran okuyucu, cennetin görüntüsünün kırılgan ve kıskanç gözlere sahip olan Şeytan tarafından anlatıldığına dair amansız eleştiriyi anımsayabilir. Şeytan şöyle der: “Ey cehennem! Mahzun gözlerim neyi seyrediyor?”

Milton'un şeytanı bir prototip gizem arındırıcısını, kuşkucu bir okuyucuyu, kuşkucu bir eleştirmeni veya inançsız birini akla getirebilir. Veya modern eleştirel okuyucunun prototipi Friedrich Nietzsche olabilir. Friedrich Nietzsche eski retorik üzerine eğitim görmüş bir profesördü. *Ahlakın Soy Kütüğü* ve diğer eserleri, gerçeğin önündeki kültürel eleştirileri içermektedir. *Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine*'de gerçeği (veritas) durumların oldukları biçimde sunulması olarak değil, mecazi yaratımlarıyla, kısaca edebiyat olarak açıklar.

Nietzsche'ye göre: "Gerçek, metaforların, mecazların ve insan biçimciliğinin hareketli bir ordusudur. Nietzsche'nin edebiyat da dahil olmak üzere kültürel biçimleri, savaş aleti benzeri eleştiriler yoluyla karşı konulması gereken savaşçı, kavgacı "hareketli bir ordu" olarak kabul ettiği görülmektedir. Gerçeği, hareketli bir orduya benzeterek kendi insan biçimciliğini kullanmıştır. Gerçeğin kendi silahını kendisine karşı çevirmiştir.

Eleştirel okumanın iki biçimi olan retorik okuma ve kültürel çalışmaların edebiyatın ölümüne katkıda bulunduğu kuşkusuz. Doktrin aşılama konusunda tam da edebiyatın egemen gücü zayıflarken, gizemden arındırma biçimindeki eleştirel okumanın şiddetli olarak ortaya çıkması rastlantı değildir. Artık, edebiyat tarafından bombardımana uğramak istemiyoruz.

İSVİÇRELİ ROBINSON AİLESİ'Nİ NEDEN SEVİYORUM?

Şimdi *İsviçreli Robinson Ailesi'*ne geri dönüyorum. Tanımladığım iki tür okumanın bir arada olmasındaki sıkıntıyı örnek vererek açıklayacağım. Nasıl bir anlam çıkartabileceğimi görmek için ilk okumamdan yaklaşık 65 yıl sonra bu romanı yeniden okudum. Yaklaşık on yaşında kitabı ilk okuduğum zamanki kadar, ya da neredeyse o kadar etkilendiğimi itiraf etmeliyim. Deniz kazasından sonra Robinson ailesinin ağaçtan yaptıkları evi hala gözümde canlandırabiliyordum. O muhteşem, kimsenin yaşamadığı, çeşitli kuş, hayvan, balık, ağaç ve bitki türleri bulunan tropikal adayı yeniden keşfettim. İçinde yaz ve kış evleri, çiftlik binaları, patates, pirinç, manyok tarlaları, sebze ve çiçek bahçeleri, meyve ağaçları, çitler, su kemerleri, hızla çoğalan evcil hayvanlar, ördekler, kazlar, devesuşları, sığırlar, domuzlar, güvercinler, köpekler, evcil bir çakal, evcil flamingolar vs. vardı. Siz sayın. Her şey çok boldu: Bol şeker, tuz, pirinç, mutfak takımı, çiftlik aletleri olan Robinson ailesinin kurduğu gelişmiş çiftliği hala

görebiliyordum. Kurtarıldıktan ve “uygarlığa” dönme şansını yakaladıktan sonra bile babanın, annenin ve iki çocuğun sonunda “Yeni İsviçre” kolonisinde kalmak konusunda verdikleri karara hala seviniyorum.

İsviçreli Robinson Ailesi’nden neden bu kadar çok etkilendiğimi sanırım şimdi anlıyorum. Anılarımdan birisi, babamın arkasında bir sepet içinde ailemle ve başka bir aileyle birlikte New York eyaletindeki Adirondack Dağları’nda kamp yapmak için yola çıkmamıza aittir. Dışarıda kamp yapmak, benim için *İsviçreli Robinson Ailesi*’ni okumak kadar büyüleyiciydi. Yanınızda ancak arkanızda taşıyabileceğiniz kadar eşya ile kamp kurabiliyordunuz, kokulu balsam dallarından yatak hazırlıyordunuz, yemek yapmak ve ısınmak için kamp ateşi yakıyordunuz, kısaca el değmemiş doğada yeni bir yurt yaratıyordunuz. Diğer çocuklarla battaniyeme (o zamanlar uyku tulumları yoktu) sarılarak, balsam kokusu koklayarak ve sönmekte olan kamp ateşi etrafında oturan yetişkinlerin mırıltılarını dinleyerek, üstü ve üç tarafı kapalı, önü açık çadırımızda uyumanın zevkini hala anımsıyorum. *İsviçreli Robinson Ailesi* bu zevkin abartılı bir versiyonuydu. Yuva yapma içgüdüsünün sağladığı derin tatmindir. Eldeki (ve tabii ki batan gemiden kurtarılan) malzemelerle yeni bir meta-dünya kurmaktır. Bu *İsviçreli Robinson Ailesi*’nde, benim her edebi eserde bulunduğunu ileri sürdüğüm muhteşem bir alegori vardı. Aile, bu öyküde, çok çalışma ve ustalikle yeni bir dünya yaratmışlardı. Okuyucu da düşünde yeni bir dünya yaratıyordu. Bu, o zaman bana daha gerçekçi gelen bir sanal gerçeklikti ve “gerçek dünyada” yaşamakla karşılaştınca burada yaşamak daha iyiydi.

İSVİÇRELİ ROBINSON AİLESİ’Nİ YAVAŞ OKUMAK

Allegro okumaktan yeterince bahsettik. *Lento* okuma ya da kuşkulu okuma çok farklı bir şey üretir. Yaklaşık 65 yıllık eği-

tim ve profesyonel çalışma sonrasında eleştirel okuma alışkanlığımı bırakamadım. 10 yaşındayken *lento* okuyamazdım, zaten bunu arzulamıyordum. Annem okuduğumun kurmaca olduğunu söyleyip kitapta yazarın adını gösterince ortaya çıkan şaşkınlığım bunun kanıtıydı. Bu, sihrin bozulmasının başlangıcıydı.

Bu kurmaca ve yapay özellik, bana göre, bende olan *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin kopyasının ön kapağının sol üst köşesindeki asılsız bir feragatle, kitaba gereksiz olarak girmişti: "Bu kitap bir kurmacadır. Bu kitapta yer alan bütün karakterler ve olaylar kurmacadır. Gerçek olay ve kişilerle olan benzerlikleri tamamen rastlantısaldır." Bunu söylemenin anlamı neydi? Ama benim gibi on yaşın masumiyetine sahip olan birisi bu kitabın kurmaca olduğunu nasıl düşünürdü? İlk kez 1812 yılında Almanca yayınlanan versiyonun gerçek insanlara ait sırları ifşa etmesi nedeniyle Tor Kitabevi'ni dava etmeyi kim düşünebilirdi? Dahası, sıklıkla olduğu gibi bu açıklama yalandı. İsviçreli Robinson ailesinin babası, annesi ve dört çocuğu, yazar Johann David Wyss'in ailesini model almıştı. Wyss bir papazdı ve orduda da papazlık yapmıştı. Birinci bölümde de belirttiğim gibi, 1743-1818 yılları arasında yaşamıştı. Romandaki ikinci çocuk olan Ernst de Wyss'in çocuklarından birisine benziyordu: Johann Rudolf Wyss. Çocuk, babasının onayıyla, yayınlanmak üzere uzun bir müsvedde hazırlayıp içinde birçok değişiklikler yapmıştı.

En azından şunu söyleyebilirim ki, *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin bugünkü İngilizce baskılarının tek yazarı yoktur. Çeviri olması yanında karma bir çalışmadır. Johann David Wyss'in dört oğluna anlattığı doğaçlama akşamüstü öyküleri olarak başlar. Bu yeni öyküler, Defoe'nun *Robinson Crusoe* kitabını, onlara akşamüstü sesli okumalarından oluşur. İri yapılı olmasına rağmen, Wyss hırslı bir avcıdır, balıkçıdır, doğayı sever, özgün bir İsviçrelidir.

Birçok gezi kitabı okumuştı (Kaptan Cook'un yolculukları, Lord Anson'un 1748 yılı gemi yolculuğu ve birçok başka kitap). Doğa tarihini iyi bilirdi. Çoğunu resimli -kanguru, flamingo, ornitorenk, vs. resimleri- kitaplardan öğrenmişti.

Wyss gerçek bir Aydınlanma çocuğuydu. Öykü anlatmak, çocuklarına doğa bilgisi öğretmenin zevkli bir yoluydu. Buna "doğa bilgeliği" denilebilirdi: Örneğin rustik bir köprü nasıl yapılır, yerden bir ağacın boyu nasıl ölçülür, hayvan postu nasıl iyileştirilir gibi. Wyss amacını şöyle açıklamıştı: "İlginç gözlemler yoluyla oğullarımda merak yaratmak, onlara düşlerini gerçekleştirecekleri zaman yaratmak ve olabilecek yanlışlarını düzeltmek." Wyss, sonsuza kadar genişletilebilecek birçok öykü olayını 841 sayfalık kocaman bir müsvedde halinde yazmıştı. Johann Rudolf Wyss, Johann David Wyss'in oğullarından birisiydi, Berne'de felsefe profesörüydü, folklor ile ilgilenirdi ve İsviçre Milli Marşı'nı yazmıştı. Babasının da onayıyla, 1812 yılında müsveddeleri gözden geçirip kendi adıyla yayınladı. Adı *Der Schweizerische Robinson; oder, Der schiffbruchige Schweizerprediger und seine Familie* (İsviçreli Robinson Ailesi veya İsviçreli Vaiz ve Ailesinin Deniz Kazası Geçirmesi) idi.

Ama bu hikayenin sonu değil. 1814 yılında Mme la Baronne Isabelle de Montolieu tarafından, yeni bir son bölüm yazılan Fransızca çevirisi yayınlanıyor. Mme Elise Volart yeni malzemelerle yeni bir Fransızca çeviri yapıyor. *Robinson Crusoe Ailesi*, Mary Jane Godwin tarafından yeni malzemeler eklenerek hazırlanıyor ve M. J. Godwin and Co. tarafından 1814 yılında yayınlanıyor. Mary Jane Godwin, Almanca orijinal yerine ilk Fransızca çeviriyi tercih edebilirdi. Politik felsefeci, romancı ve eğitimci olan William Godwin'in eşiydi. Kitap, William Godwin'in çocuk kitapları projesi "Gençlik kütüphanesi"nin bir parçasıydı. William Godwin tarafından yazılmış benzeyen önsöz, aslında Johann Rudolf Wyss'in, babasının müsveddelerinden nasıl bir kitap yarattığını anlatan açıklama-

malarıydı. Yine de Jason Wohlstadter'in gözlemine göre bu önsöz, William Godwin'e ait Rousseau karşıtı bir görüş olan, çocuklar, doğa bilgisi, coğrafya ve diğer yararlı şeyleri *Robinson Crusoe Ailesi* gibi kitaplardan öğrenebilirler fikrini savunan iyi bir açıklamaydı.

Birçok İngilizce çeviri yayınlandı. Yeni olaylar eklendi ve kısaltılmış versiyonlar yayınlandı. Kazazede İngiliz kız Jenny Montrose'un kurtuluş olayı, eski versiyonlarda örneğin Godwin'inde yoktu. Televizyondaki hafif diziler gibi, öykü temelde sonsuzdu ve her zaman yeni bir olay eklemeye, başka bir egzotik hayvanla, kuşla veya ağaçla karşılaşmaya davet çıkartıyordu. W. H. G. Kingston'ın İngilizce versiyonu (1889), İngiliz okuyucular için bir standart oluşturdu. Hangi versiyonu okuduğumu anımsamıyorum, çünkü o kitap artık kitaplarımın arasında yok. Ama *Alice Harikalar Diyarında* ve *Aynanın İçinden* kitaplarının eski kopyaları, Tanniel çizimleriyle bende var. Bu kitabı beş altı yaşlarında okumayı öğrenmiştim. Annemin bana kitap okumasından sıkılmışım. Ne ben ne de annem biliyorduk ama bu bir yasağa karşı koymaydı ve *Robinson Crusoe Ailesi* Godwin çevirisinin önsözünde vardı:

Aslında, çocukların kendi başlarına okumaları genellikle, hatta hiç uygun değildir. Bu nazik yıllarda çok üşengeç, hareketli veya kaprisli olmayan çok azı bu tür uğraşlara yönelir.

Benim amacım açısından burada ilginç olan bazı okuyucuların, *İsviçreli Robinson Ailesi'nin* açığa çıkarttığı sanal gerçeklikten çok etkilenmesi ve orijinale yeni öyküler ekleme konusunda kendilerini yetkili bulmalarıdır. Sanki bir kez bu alternatif dünyaya girince, Wyss'in yazmadığı olayları araştırıp kaydedebiliyorsunuz. Demek ki bu dünyanın bağımsız biçimde var olduğu konusunda okurlar güçlü bir biçimde ikna oluyor.

KARŞILAŞTIRMALI NASIL OKUNUR VEYA BOŞA KÜREK ÇEKMEK

İSVİÇRELİ ROBINSON AİLESİ'NDEN ÖNCE VE SONRA

İsviçreli Robinson Ailesi (1812) için taraflı veya ideolojik olan nedir? Benim gibi, akıllı, gizemden arınmış, eleştirel bir okur neyi fark eder? Hesaplı cevaplar için, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su (1719) tarihi bir yönde ve *Alice* kitapları (1865 ve 1871) diğer yönde olmak üzere, kitabımızın bu kitaplarla karşılaştırması yapılırken, oldukça yeni olan Güney Afrikalı yazar J. M. Coetzee'nin *Düşman*'ına da ilgi gösterilmelidir.

Robinson Crusoe, asi evlat öyküsünün bir versiyonudur. O zamanki birinci şahıs anlatıcı ve şimdiki daha akılcı birinci şahıs anlatıcı arasındaki ironik ayrışma üzerine kurulmuştur. Bunu, benim daha sonra *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin içine safça çekilmemi düşünmememe benzetebiliriz. *Robinson Crusoe*'daki ironi her iki yönde de işliyor. Yaşlı ve akıllı anlatıcı, okuyucuya, babasını dinlememekle ve karşısına çıkan ilahi mesajlara

kulak asıp orta sınıf olarak rahat etmek için evde kalmamakla kendisine zarar veren bir aptal durumuna düştüğünü söylüyor. Aynı zamanda okuyucu biliyor ki eğer Crusoe söz dinleseydi ve denize açılmasaydı bir öykü oluşmayacaktı. Okuyucu, Crusoe'nun çılgınlığını, cesaretini ve kendisini başarıyla deniz kazasından kurtarmasını açıkça beğeniyor olmalı. Hem bu kaza, onun sonunda değişimine neden oluyor. Bu bakış açısıyla roman, ironik biçimde kendini geliştirmeyi, bağımsızlığı ve kendine güveni övüyor. Bu tür bir ironi *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde hemen hiç yok.

Diğer tarihi yön olan *Alice Harikalar Diyarında* ve *Aynanın İçinden* kitapları, benliğin yapısal doğasının modernist ve postmodernist endişelerini ve bunun diğer kişilerin diline bağımlılığını öngörüyor. *Alice* kitapları aynı zamanda geleneksel varsayımlarla garip, hatta apaçık çılgın bir dünya hakkında makul düşünmenin olanaksızlığına dair modernist bir anlam ortaya koyuyor. *Alice* kitapları doğasına uygun olarak edebiyattır, çünkü kelime oyunlarına, göndermelere, parodilere ve anlatıcının ve akıllı bir çocuk olsa da kadın kahramanın bildikleri arasındaki ironik farklılıklara dayanır. Bu özellikler, her okurun da bildiği aleni saçmalıklara dönüşür. *Robinson Crusoe* ve *Alice* kitapları etrafında tırmanan büyük bir ikincil edebiyat gelişiyor. Ama *İsviçreli Robinson Ailesi* hakkında fazla şey yazılmadı. Belki de bu kitabı yalnızca çocuk edebiyatı uzmanları ciddiye alarak üzerinde düşündü.

REVİZYONİST YORUM OLARAK DÜŞMAN

Coetzee'nin *Düşman*'ı, bildiğim kadarıyla, *Robinson Crusoe*'dan türetilen en son ve en büyük "Robinsonvari" eser. *İsviçreli Robinson Ailesi*'nden etkilenen bazı okurların bu kitaba daha sonra yeni öyküler eklemesi gibi, *Robinson Crusoe* okurları da bu kitaptan etkilenerek *İsviçreli Robinson Ailesi* ve *Düşman* gibi tamamen yeni kitaplar yazdılar. *Düşman*,

“Crusoe”nun adasından tamamen farklı bir anlatım içerir. Defoe’nun ve Crusoe’nun isimlerinin atlanması, Coetzee’nin orijinal karşısında uyguladığı zorlamadır. Bu, Cuma’nın *Düşman*’da maruz kaldığı sakatlanmaya benzer.

Düşman’daki ana anlatıcı bir kadın kazazede olan Susan Barton’dır. Crusoe’nun adasına yüzer. Orada Crusoe ve Cuma’yı bulur. Cuma’nın dili köle tacirleri tarafından kesildiği için konuşamamaktadır. Bu sakatlama başka bir “kötü bir sakatlama” daha karşılık gelir. Daha sonra Cuma, çıplak, dalgalanan bir giysi içinde dans ederken Susan ona bir bakış atar. Veya okuyucu kadının başka bir sakatlık daha gördüğünü düşünebilir. Söyledikleri çok açık değildir: “Benden gizlenen ortaya çıktı. Gördüm veya diyebilirim ki gözlerim onlara sunulana açıldı. Gördüm ve gördüklerime inandım... Ne gördüğü, okuyucuya açıklanmaz. Cuma, her halükarda sessizdir. Kendi öyküsünü anlatamaz. Yani, onun hakkında kendi öykümüzü anlatmak konusunda özgür kalırız. Crusoe’nun ona öğrettiği birkaç emri uygulayabilmektedir.

Düşman adasındaki hemen her şey Defoe versiyonundan farklıdır. *Düşman*’ın Crusoe’su, gemiden yanında yalnızca bir bıçak getirmiştir. Yararlı birçok şeyi getirememiştir. Crusoe, Cuma ve Susan, acı tadı olan yeşillikler, balıklar ve kuş yumurtalarıyla beslenmek zorundadırlar. Garip bir biçimde Crusoe, Cuma’dan da köle yardımı alarak, taş duvarları olan özenli taraçalar yapmaktadır ama buraya ekebileceği tohumlar yoktur. Bir sene sonra üçü de kurtarılarak Londra’ya getirilir. Susan orada ünlü yazar Foe’yu bulur ve başından geçenleri gerçekçi olarak yazmasını ister çünkü kendisinin bunu yapma yeteneği yoktur.

Daha sonra, bu kısa romanın yarısı Susan’ın kendi başına düşündüklerinden veya Foe ile olan diyaloglarında konu ile ilgili olarak yansıttıklarından oluşur. Bunlar çoğunlukla anlatım biçimi ve gerçeğin yansıtılmasının güçlüğü üzerinedir.

Buradaki ufak bir ipucu, edebiyatın sanal gerçekliğe giriş sağladığına dair düşüncem için, *Düşman*'ı başka bir örnek yapıyor. Susan Foe'nun tavan arasında yazdığını, sonra ara verdiğini, düşsel karakterlerini, el bombası atan askerlerini, hırsızlarını, fahişelerini ve diğerlerini, onları kalemiyle çağırdığı gölgeler dünyasında bir anlık dondurduğunu düşünüyor. Foe, bir borç nedeniyle saklanıp Susan'dan uzak kaldığında, Susan ona yazıyor: "Kendime dedim ki artık bizi düşünmüyor." Susan kendisini ve Cuma'yı kastetmektedir. Şöyle devam eder: "Sanki Flandre Savaşı'nda iki el bombacısıymışız gibi bunu kolaylıkla yapıyor. Ama o olmadığı zaman onun bombacılarının büyümlü bir uykuya dalacaklarını unutuyor. Cuma ile birlikte yiyip içip üzölmeyi sürdüreceğiz."

Gerçek öyküsünü bir anlatıya dönüştürmesi için Susan, Foe'ya başvurmuştur. Yalnızca gerçek olan değil, aynı zamanda cevheri olan bir öykü istemektedir:

Öyküm gerçeğı anlatıyorsa da bu gerçeğın ardındaki cevheri sunmuyor (bunu açıkça görüyorum ve bu başka türlüymüş gibi davranmamıza gerek yok). Gerçeğı tam anlamıyla anlatmak için kafa karışıklığı yaratacak ortamdan uzakta sessiz ve rahat bir koltukta oturmalısınız ve bir camdan dışarıya bakmalısınız. Sonra gözünüzün önündeki tarlalardaki dalgalanmaları görerek, soğuk havada tropik güneşi hissederek, görüntü kaybolmadan onu yakalayacağınız, parmaklarınızın ucundaki kelimeler var. Bunların hiçbirisi bende yok ama sizde hepsi var.

Edebiyat alternatif dünyalara giriş sağlar fikrine Coetzee türü bir dönüş, anlatım üstüne anlatım kılıfı (Derrida'nın kelimesi) geçirmektir. Ayrıca burada açıkça gerçek dünyanın da sanal olduğı ortaya konmaktadır. Coetzee'nin *Düşman*'ı çok farklı biçimlerde bir *Robinson Crusoe* okumasıdır. Bu okumalardan birisine göre bu kitap, Defoe tarafından oluşturulan bir yalanlar paketidir. Tam aksine, Susan'ın yazılı anlatımı gerçekleri anlatmaktadır. Susan, Defoe gerçeğı önem verseydi,

neler yazması gerektiğini ortaya çıkarmaktadır. Öte yandan Susan'ın anlatımı, Foe adlı bir adama rastlaması ile biçimlenmektedir. Bence burada kelimenin anlamı olan “düşman” ile bir cinas yapılmaktadır.³ Yazar, gerçeğe karşı düşmandır. Foe'nun yaşamı ve eserleri birçok yönden Daniel Defoe ile çakışmaktadır. Örneğin, Foe'nun yazdıkları, Daniel Defoe'nun *A Journal of the Plague Year* ve *True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* eserlerine benzer. Susan'ın Foe ile karşılaşmasının anlatımı dışında birinci şahıs, şimdiki zamanda kısa bir final sahnesi vardır. Bunu, isimsiz yeni bir anlatıcı gerçekleştirir: Coetzee veya başka bir anlatıcı.

Öte yandan, usta bir okuyucu, çerçeve öykünün, Susan'ın bu öyküdeki macerasının ve başka bir anlatıcının birinci şahıs olarak final anlatımının Coetzee tarafından hazırlanan üç yalan paketi daha olduğunu bir noktada fark edecektir. Bu baş döndürücü ikileme, buradaki için dışa çıkmasına, okuyucunun da dahil edilme biçimidir. Böylece okuyucu, kendi dünyasının da sanal gerçeklik olup olmadığını düşünecektir. Bu korku Foe tarafından da ifade ediliyor:

En kötü korkumuzla yüzleşelim. Bu, tanımadığımız bir sihirbaz tarafından hepimizin başka bir dünyaya (şimdi unuttuğumuz bir dünyaya) çağrılmasıdır... Mahkumlar gibi bilinmeyen bir sona doğru yürüdüğümüz bir öykünün kuklaları mıyız?

Daha sonra Foe bu deneyimin (veya biz böyle tecrübe edemediğimiz için deneyimsizliğin) alın yazısıyla var olduğunu düşünüyor. Okuyucunun da düşünebileceği gibi Susan, Crusoe, Cuma ve Foe da Coetzee'nin yazısıyla var olmuşlardı:

Dünyanın Tanrı kelamıyla var olduğuna inandık. Belki de hala sonuna ulaşmadığımız uzun bir cümle yazmıştır. Tanrı dünyayı ve içindeki her şeyi sürekli olarak yazıyor olamaz mı?

3 (İng.) Foe: Düşman.

Susan şu cevabı veriyor: “Tanrı yazıyorsa, bence bu, bu yazının parçaları olan bize okumak için verilmeyen bir gizli yazıdır.”

Coetzee’nin *Düşman*’ının beklenmedik sonucuyla, edebiyatın okuyucuyu sanal gerçekliğe daveti, bana göre, iki tür öykü anlatımına zıt düşüyor. Birincisi Aristoteles anlatımı olan giriş, gelişme, sonuç biçimi. Susan’ın gerçek yaşam öyküsüne bir töz katması talebi üzerine Foe, bir noktada Susan’ın yaşadıklarını bu biçime sokmayı amaçlıyor:

Bu kitabı oluşturan unsurlar: kayıp, araştırma, kurtarılma; giriş, gelişme, sonuç. Bir yenilik olarak bu ada öyküsünde -gelişmenin ikinci bölümü- kızın annesinin bıraktığı araştırmaya yeniden başladığı dönüm noktasıyla sağlanıyor.

Buradaki gönderme, Susan’ın kayıp kızını Brezilya’da araması ve Londra’da ortaya çıkan bir kadının kayıp kız olduğunu ileri sürmesiyle ilgili. Bu konuda söylenecek çok şey var ama ben bunu erteliyorum.

Foe’nun sade anlatım önerisi Susan’ın canını sıkar. Anlatımda Foe’nun merkezinde bir sessizlik, yani Cuma’nın konuşmaması olduğunu, bunun da anlatmada eksik kaldığını söyler. Daha sonra Susan ve Foe’nun anlaşacağı gibi, her gerçek öyküde merkezde ulaşılamaz bir sessizlik vardır. Bu, Blanchot’nun yazdığı Sirenlerle ilgili sessizlik gibidir. Foe şöyle der: “Her öyküde sessizlik vardır. Bence bir görüntü gizlenir, bir kelime söylenmez. Konuşulmayı konuşana dek öykünün kalbine ulaşamayız.” Susan şöyle cevap verir: “Cuma’nın ağzını biz açmalıyız ve ne gizlediğini duymalıyız: Sessizlik, belki kulağa tutulan deniz kabuğundan gelen bir kükreme gibidir.” Foe da şöyle der: “Cuma’nın sessizliğini ve onun etrafını saran sessizliği konuşturmalıyız.”

Romanda daha önce Susan, yaşamımızdaki sonuca götüren anların, “şansın” anlık müdahaleleri olduğunu yazmıştı. Bu, Defoe’nun romanındaki Crusoe’nun düşüncesinden farklıdır.

Orada, Province, yaşımdaki her olayı izler. Susan sorar: “Karşındaki tek savunma ebedi ve insan dışı uyanıklık olan bu göz kapağı kırıştırmaları nedir? Bunlar, başka bir sesin, seslerin yaşamımızda bu yolla konuştuğu çatırtılar ve cınlamalar olabilir mi?” Coetzee için merkezi ve konuşulmayan sessizlikten gelen diğer sesler, her öykünün motivasyonunu ve karar verme gücünü oluşturur. Son bölümdeki bilinmeyen birinci tekil şahıs bu merkeze doğru ilerlerken, Cuma ve Crusoe’yu adaya getiren batan gemi olarak canlandırılır.

Düşman, göze çarpan özellikleriyle postmodern bir çalışma gibi görülebilir: gerçekte kurmacayı alt üst eden anlatım karmaşası; kaynak kitaba karşı yöneltilen parodi türü bir ironi; farklı bağlamlarda, aynı rahatsız edici cümleleri farklılaştırarak yapılan tekrarlar (“iç çekerek, pek su sesi çıkartmadan, gemiden düştüm”); *Düşman*’ı hem bir edebi kuram kitabı hem roman yapan, öykü anlatımı konusunda alışılmamış, açık düşünceler; edebiyat tarihinin, *tout court* (kısaca) tarihin, biyografinin ve otobiyografinin sorgulanması; gönderme yapan veya “gerçekçi” öykü modellerinin askıya alınması; güçlü bir biçimde okuyucunun dengesini bozup onu kuşkuya düşürerek uyanırken düş gördüğünden korkmasının sağlanması. *Düşman* tipik bir postmodern eser olarak görülebilir. Eğer bu anlatım karışıklığının Cervantes’in *Don Kişot* eserinde, Rönesans İspanya’sında Calderon’da, Viktorya İngiltere’sinde Lewis Carroll’da ve Shakespeare’in “Life is but a dream”inde yer aldığı unutulursa bu olabilir. Prospero, *Fırtına*’da şöyle diyor: “Öyle bir şeyiz ki/düşlerden kurulmuşuz.”

EDEBİYAT VE ENTELEKTÜEL TARİH

İsviçreli Robinson Ailesi, *Robinson Crusoe*, *Alice* kitapları ve *Düşman*’ı yan yana koymam yanlış anlaşılmalıdır. Bunları, her şeyi dahil eden, vazgeçilemez bir tarihi gelişimi temsil eden bir çizgideki noktalar gibi görmüyorum: I. George

zamanından *Crusoe* için, Romantizm zamanından *İsviçreli Robinson Ailesi* için, Viktorya döneminin yükselişinden *Ali-ce* kitapları için, zamanımızdan *Düşman* için. Kuşkusuz hepsi de zamanına ait kitaplar. İçlerindeki birçok şey tarihsel konumlarıyla açıklanabilir. Yine de zamanları ve yerleri açısından pek de “tipik” sayılmazlar. Hiçbiri tipik değildir. Yalnızca kendilerine hastırlar.

Dahası, herhangi bir eser gerçekten de “dönemi için tipik midir?” Örneğin, *İsviçreli Robinson Ailesi*, Alman Romantizmiyle ve Alman İdealist felsefesiyle çağdaştır. Schlegel kardeşlerle, Hegel’le, Hölderlin’le ve Novalis’le Almanya’da çağdaştır. Ayrıca Goethe’nin *Gönül Yakınlıkları* (1809) eserinden bahsetmiyorum bile. *İsviçreli Robinson Ailesi*, Jane Austen ile birlikte, İngiliz Romantizmiyle, Wordsworth, Coleridge, Keats ve Shelley ile de çağdaştır. Wyss’in çalışmasını bu değerlerle benzeştirme çabası fazla yol almaz.

Carroll’ın çalışmasının, Maud’u *Aynanın İçinden* kitabının “Konuşan Çiçekler” öyküsünde neşeli olarak karikatürize eden Tennyson’a benzememesi gibi, Defoe da Swift ve Pope’a benzemez. *Aynanın İçinden*: “Larkspur ‘Geliyor!’ diye bağırdı. ‘Çakıllı yolda pat, pat diye ayak seslerini duydum’...” Coetzee’nin çalışmalarında kendi damgası vardır. Yalnızca “postmodernist” değildir. Bu eserlerin hepsi benim edebi eser tanımıma uyar: karşılaştırılamaz, özel, garip. Hiçbirisi tarihi konumuyla veya yazarın biyografisiyle açıklanamaz. Bunları yan yana getirmem *İsviçreli Robinson Ailesi* içindi.

İsviçreli Robinson Ailesi’ni anlamak için bir entelektüel bağlam yararlı olacaktır. William Godwin’in eşinin bu kitabın ilk İngilizce çevirisini yapması rastlantı değildir. Başka şeyler yanında, William Godwin bir eğitim teorisyeniydi. Jason Wohlstadter’in ayrıntılarıyla gösterdiği biçimde Jean-Jacques Rousseau’nun *Emile*’inden çok etkilenmişti. Oysaki Rousseau’dan bazı noktalarda ayrılıyordu. Godwin, çocuk eğitimi

üzerine teoriler yazdı. Çocuk kitapları yazıp yayınladı. *Fables Ancient and Modern* (1805) bunlardan birisidir. Çocuk kitaplarında Edward Baldwin takma adını kullandı. Godwinler, Wyss'in romanında teorilerinin onaylandığını görmüş olmalı-
lar. Rousseau, ve Godwin gibi, Wyss de en iyi öğrenme yolunun kitaplardan değil doğrudan doğadan sağlanacağına inanıyordu. *İsviçreli Robinson Ailesi*'ndeki Emile gibi çocuklar kanguruları, köpek balıklarını, balinaları, çakalları, kauçuk ağaçlarını, man-yok bitkisini vs. kitaplardan değil, hayvanlarla ve bitkilerle kar-şılaşıarak öğrenmişlerdi. Burada bir ironi vardı çünkü Johann David Wyss çocuklarına bunları nesneler değil kitaplar yoluyla öğretiyordu. *İsviçreli Robinson Ailesi* okuyucusu da doğayla ilişki kurmadan okuma yoluyla öğreniyordu. Wyss herhalde yaşamı boyunca hiç canlı bir ornitorenk görmemişti.

Crusoe'nun birinci şahıs anlatımında, ironik olarak kendi değerini düşürmesinin aksine *İsviçreli Robinson Ailesi*'ndeki birinci şahsın baba olarak anlatımında pişmanlık ve kendisi-ne karşı bir ironi yoktur. Tam aksine daha çok kendisini öv-mekte ve onaylamaktadır. Wyss'in öyküsünde karakterlerin kişilikleri konusunda kuşku yoktur. Baştan itibaren kişilikle-ri bellidir. Bu kişilikle dikkatle kurulmuşlardır: en büyükleri olarak Fritz'in cesareti ve mantığı, sonraki büyük çocuk olan Ernst'in tembelliği ve ukalalığı, Jack'ın aceleciliği ve atılganlı-ğı, en genç olan Franz'ın saflığı ve hevesliliği.

Coetzee'nin *Düşman*'ının bizim dönemimizde yapmaya çalış-tığı gibi, Wyss de kitabını yazarken, kısmen *Robinson Cru-soe*'yu düzeltmeye çalışıyordu. 18. ve 19. yüzyıllarda orijinali izleyen "Robinsonvari" eserlerin en ünlüsü ve iyisi *İsviçreli Ro-binson Ailesi*'dir. "İsviçreli" ve "Aile" kelimeleri neyin düzel-tildiğini göstermektedir. Robinson Crusoe'nun yalnızlığının karşısına, milli duygularla birlikte, karşılıklı sevgi ve işbirliği gibi "aile değerleri" yerleştirilmiştir. *İsviçreli Robinson Ailesi* utanmazca cinsiyetçi ve ataerkildir. Baba açıkça bu şekilde ta-nımlanır. Uzun süredir çile çeken anne kendi halindedir, ne-

şelidir, sürekli ev işleri yapar. Adı yoktur. Ondan “anne” veya bazen “annecik” diye bahsedilir. Daha sonra sorgulamaya dayalı Jenny Montrose öyküsü eklenene kadar, dikkat çekici bir biçimde başka kadın yoktur. Dikiş diken, yemek pişiren ve bulaşık yıkayan anne dışında çocukların etrafında kadın yoktur. Kadınlar *İsviçreli Robinson Ailesi*’ni sevebilirler ama eğer tüm ev işlerinin kadınlara ait olduğunun anlatılması yararlı değilse, bu bir “kadın kitabı” değildir.

Crusoe’nun sadakati/sadakatsizliği, ironik değersizleştirilmesi, İngiliz Püriten ahlakı yerine *İsviçreli Robinson Ailesi* hiçbir zaman karşı çıkılmayan ve sorgulanmayan İsviçre Protestanlığını koymuştur. Bu Protestanlık, dindarlığı, sıkı çalışmayı, bireysellikten çok kolektif çalışmayı vurgular. *İsviçreli Robinson Ailesi*’nde araya birçok dua girer. Bu konu, ilk okumamda aklımda kalmamış. Nedeni belki de babamın bir din adamı olmasıydı. Yemek yemeden ve yatmadan önce dua okurduk. Bu nedenle kitaptaki dualar dikkatimi çekmemiş olmalı. *İsviçreli Robinson Ailesi*’nin *Robinson Crusoe*’dan farkı dinin gündelik, olağan bir yaklaşım olarak ele alınmasıdır. Defoe’nun *Robinson Crusoe*’su, diğer özellikleri yanında Püriten edebiyatın 17. yüzyıl örneklerindendir. *Robinson Crusoe*’da derin bir Püriten Protestan yaklaşım vardır. *İsviçreli Robinson Ailesi*’ndeki dua rutininde olduğu gibi, bunu gözden kaçırmak daha zordur. Bunun bir örneğini, yanlıştın onu felakete sürükleyeceği durumlarda, Crusoe’yu doğru kararlar vermeye sevk eden “ilahi takdirin gizli imalarını” uzun uzun düşünmesinde görebiliriz: “Bunlar kesinlikle ruhlarla konuşmanın, bedenli ve bedensiz olanlar arasındaki gizli iletişimin kanıtıydı ve buna karşı konulamazdı.”

Ancak *Robinson Crusoe*’daki nihai mesaj çok açık değildir. Crusoe 28 yıl, 2 ay, 19 gün ıssız bir adada kamp hayatında geçirdiği dönüşüm sonrasında, Brezilya’da kölelerin çalıştığı şeker ve tütün tarlalarında zengin oluyor. Crusoe zengin olurken, Coetzee’nin *Crusoe*’su, kurtarıldıktan sonra İngiltere’ye

dönerken Susan'ın kollarında ölüyor. Defoe'nun Crusoe'sunun zenginliği ilahi takdirin onu korumasının başka bir örneğidir. Yaşadığı adanın sahibi olmayı yıllarca sürdürür. Başarılı bir kolonileşme yapar. Son nokta “din ve kapitalizmin yükselişi” (başlığı, R. H. Tawney'in ünlü kitabından aldım) anlamında olağanüstü bir örnektir. *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin sonuyla da uyuşur. Bu kitapta da bir koloni kurulur.

Robinson Crusoe ve *İsviçreli Robinson Ailesi* bölümlerden oluşur, açık uçludur, anlatılabilecek yeni macera beklentisi oluşur. *Robinson Crusoe*'nun 1719 yılı baskısından birkaç ay sonra Defoe, *Robinson Crusoe'nun Yeni Maceraları* kitabını yayınladı. 1720 yılında ise ilk iki cildi üçüncü bir cilt takip etti. Öte yandan *Robinson Crusoe* ve iki *Alice* kitabının ana konuları vardı. Bu kitapların konuları bir amaca doğru ilerliyordu. Bu anlatım *Alice* kitaplarında çok şiddetli olsa da, hepsinin sonunda sürrealist bir şiddet vardı. *Alice'in Maceraları*'nda, Alice “Siz bir deste kağıttan başka bir şey değilsiniz!” diye bağırır ve buna dönüşürler: “Tüm deste havaya yükseldi ve kızın üstüne doğru uçuşmaya başladı.” *Aynanın İçinde*'nin son öyküsünde Alice'in koyun ayağıyla ve pudingle tanıştırıldığı garip bir akşam yemeği vardır: “Alice-Koyun ayağı: Alice... Puding-Alice: Alice-Puding.” Alice rüyadan uyanınca, Kırmızı Kraliçe siyah bir kedi yavrusuna dönüşür. Tam aksine, *İsviçreli Robinson Ailesi* sonu gelmeyen bölümler halindedir. Her bölümde aile yeni bir problemle karşılaşır. Herhalde her birisi, orijinal versiyondaki tek bir öğleden sonranın tüm doğaçlamalarına karşılık gelir. Daha sonra bilim veya doğa bilgisi üzerine bir şeyler öğrenilir: Örneğin, kano nasıl yapılır, et nasıl kurutulur, kanguru nedir, nasıl öldürülür ve derisi yüzülür? Sonra yeni macerayı bekleyin. Bunların sonlanması için bir neden yoktur. Ailenin kurtarılmasıyla olayların sona ermesi sanki rastlantısaldır ve çok istenmemektedir.

İsviçreli Robinson Ailesi'nin ana amacı doğa bilgisi öğretmektir. Ailenin karşılaştığı hayvanlar, kuşlar ve balıklar babanın bilgi

dağarcığından isimlendirilirler; yaradılıştaki Adem'in tüm eşya-ya ad vermesi gibi. Tanrı, bu hayvanları yaratmaktaki cömertlik ve bilgeliği nedeniyle övülür. Örneğin, balinaların ve kuşların kemikleri, hayvanlar hafif olsun diye oyuktur: "Kuşların kemikleri de aynı nedenle oyuktur. Böylece, yaratıcının bilgeliğini ve iyiliğini açık olarak görürüz." Evcilleştirilmiş hayvanların isimlerini çocuklar verirler. Devekuşuna Kasırga; iki evcil çakala Kök ve Hindistan Cevizi; evcil maymuna Kesici; yük hayvanı yaptıkları bizona Fırtına; yaban eşeğine Çevik adı verirler. Bu isimlendirmeler ile bu hayvanlar uygar topluma dahil edilir.

İSVİÇRELİ ROBINSON AİLESİ'NDE ŞİDDET

İsviçreli Robinson Ailesi'nin bölümleri vahşiliğin evcilleştirilmesini anlatır. Adada başarılı çiftlikler kurulur, evler inşa edilir, bahçeler yapılır, tarlalar sürülür, ağullar yapılır. Karşılaşılan vahşi hayvanlar vurulur veya evcilleştirilir. Bazen gruba her ikisi de uygulanır. Örneğin bir maymun grubuyla karşılaştıklarında, annesini öldürdükleri bir maymunu evcilleştirirler. Devekuşu, kanguru ve kartal karşılaşmaları da hayvanların değiştiği aynı öykülerdir. Masum doğa yaşam varlıklarının ne kadar çok öldürüldüklerini anımsayamıyorum. Babanın ve dört oğlunun içgüdüleri veya öğrenilmiş davranış biçimleri, bir hayvan, balık veya kuş gördüklerinde onu vurmalarını veya zıpkınlamalarını emreder. Balıklar yakalamak ve yemek içindir. Hayvanlar ve kuşlar vurulur ve eğer yenilebilir cinstense yenir. Çok sonra bu kitabı yeniden okuyunca, bu davranış biçimi beni şoke etti ve dindarlığım karşısında nahoş buldum. Ancak hayvanların acı çektilerimeden öldürülmeleri ve gereksiz yere öldürülmemeleri gerektiği vurgulanır. Yine de hayvanlar birçok kez gereksiz yere öldürülür.

İsviçreli Robinson Ailesi'nde yer alan avlanma ve silah kullanma kültürü, Virginialı çiftçi babam ve büyük babam tarafından bana öğretilenlerle az çok aynıydı. Wyss'in romanındaki fark,

romanda çok az güvenlik talimatları verilmesiydi. Ben de spor değil yalnızca besin amacıyla öldürmem gerektiğini öğrenmiştim. Ancak, ölesiye aç kalmadan hayvan öldüremem. Bana şunu da öğrettiler: “Silahı sakın kendine veya başkasına doğrultma. On beş dakika önce kendin boşaltmış olsan da her silahın dolu olduğunu farz et. Dolu silahı etrafta bırakma. Cephaneyi, farklı ve kilitli bir dolapta sakla.” Babam, dedem Miller’ın çiftlik evindeki oturma odasında bulunan tahta kaplamadaki bir deliği bana gösterdi. Boş olduğu düşünülen bir silahtan çıkan bir kurşunun deliği idi. Robinson’un çocuklarına bunlar öğretilmiyor. En azından okuyucuya bunların öğretildiğine dair bir bilgi verilmiyor. Çoğunlukla kendi başlarına etrafta dolaşıyorlar ve sorumsuzca, hareket eden her şeye ateş ediyorlar.

Bu şiddetin işlevi nedir? Bu soruyla ilk bölümde söylediğime geliyoruz. Edebi eserlerin başlangıç cümlelerindeki baskın şiddet, eserin içindeki şiddete hazırlıktır. *İsviçreli Robinson Ailesi*’ndeki sürekli şiddet, her ne kadar yumuşatılmış ve örtük olsa da Nietzsche’nin her sanat için gerekli gördüğü kurban vahşetini sahnelemektedir. *İsviçreli Robinson Ailesi*’ndeki birçok bölümde aile yabancı ve ürkütücü hayvanlarla, kuşlarla veya balıklarla karşılaşır: köpek balıkları, bizonlar, filler, denizaylıları, deve kuşları, çakallar, aslanlar, bir kaplan, bir yırtıcı sırtlan. Her seferinde, hayvan grubundan biri (veya birkaçı) vurulur, tanımlanır, bunun derisi yüzülür, yemek için eve götürülür, müze için içi doldurulur. Bunlar, aydınlanmış bir uygarlığın bir tür komik kabulleridir.

Ancak tek başına öldürme yeterli değildir. Uygarlıkların ufak ve kapalı alanlarının dışından gelen tehlikelerle sürekli olarak yüzleşmek gerekir. Çocukken içimde oluşan ve yatışan *İsviçreli Robinson Ailesi*’nin dışını ilgilendiren *ad infinitum* potansiyelli korkusu ile baş etmem gerekiyordu. Eğer, Robinsonlar için çok fazla ve çeşitli yiyecek varsa, tükenmeyen vahşi ve tehlikeli şeyler de var demektir. Bunlar öldürülmeli veya ehli-

leştirilmelidir. Ama bunların sonlanacağı ümidi yoktur.

Korkunun ortaya çıkmasının mekanizması ve bunun her zaman kısmen bastırılmaya çalışılması, tek bir edebi eserin okunmasının neden hiçbir zaman yeterli olmayacağını açıklamaya yetebilir. Okumaya meraklı birisi, her zaman yeni bir sanal gerçeklik daha ister. Eserlerden hiçbirini görevini yapma konusunda tam başarılı olamamıştır. Esrarengiz öyküler okumaya meraklı olanlar ne dediğimi anlamışlardır.

Korkunun oluşmasının ve her zaman kısmen yatışmasının çok zevkli olduğunu da bileceklerdir. Esrarengiz öyküler zevk kaynağıdır ama tam anlamıyla tatmin etmez. Hep yenisini okumak istersiniz. Çözölmesi gereken yeni bir cinayet vardır. Babası olduğunu bilmeden Oedipus'un Laius'u öldürdüğü gibi, belki de bir cinayeti farkında olmadan siz işlemişsinizdir. *İsviçreli Robinson Ailesi*'ndeki şiddet, bölümlerinin hep sürmesi ve içindeki aşırı öldürme olayları, kitapta süregelen Crusoe'nun mantıksız kendini kınaması olan bir ruhsal şiddetle uyumludur. Kendisini kınama durumu, sonunda onu köle olarak kullanan zengin bir emperyaliste dönüştüren özelliklerini de kınar. *İsviçreli Robinson Ailesi*'ndeki şiddet ayrıca, *Alice* kitaplarındaki şiddet içeren mantıksız düşlerle de uyumludur. Freud'a göre uyanmamak için rüya görürüz. Ama bazı düşler çok şiddet içerir ve ürkütücüdür ve bizi uyandırır. Her öykünün kalbinde kükreyebilecek olan bir merkez vardır düşüncesi, Coetzee'nin edebiyattaki mantıksızlık versiyonudur. Edebiyattaki şiddetin zevk kaynağı olması, yaşadığımız kültürün ideolojik sınırları içinde düş görmemize izin verirken, aynı zamanda James Joyce'un bahsettiği "tarihin kabusundan" bizi uyandırır.

İsviçreli aile, adaya ulaştığında orada birtakım hayvanlar olmasaydı da sorun olmazdı, çünkü gemiden cephane ve çiftlik kurmak için gerekli alet edevatı kurtarmışlardı: bir inek, bir eşek, bir domuz, tavuklar, meyve ağaçları, silahlar, tabii ki bir *Kitab-ı Mukaddes*, başka kitaplar vs. Gemideki bu bolluğun

sebebi bir koloni kurmak için Avustralya'ya gidiyor olmasıydı. Koloni kurmak için gereken malzemelerle doluydu. Tam aksine Coetzee'nin *Düşman*'ında, "Crusoe", daha önce de söylediğim gibi kıyıya yanında yalnızca bir bıçakla ulaşabilmişti. Defoe'nun romanındaki Crusoe gemiden birçok yararlı şey kurtarmıştı. *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde gemiden kurtarılan kitaplar, kullanılan "kaynakları" açıkça ortaya koymaktadır:

Çeşitli seyahat, teoloji, doğa bilgisi (birkaçında mükemmel renkli çizimler vardı) yanında tarih, bilim ve çeşitli dillerdeki bilim kurgu kitapları vardı. Çeşitli haritalar, çizimler, matematik ve astronomi gereçleri ve mükemmel bir çift dünya maketi vardı.

Robinsonların bu aletleri kullanarak hangi adada ve nerede olduklarını neden araştırmadıkları açıklanmamaktadır. Bu, kuşkusuz böyle olacaktır çünkü nerede olduklarını, adanın büyüklüğünü ve sınırlarını bilmemeleri kitabın temel özelliğidir. Tam aksine, Coetzee'nin Crusoe'su gibi, Robinson Crusoe da küçük adayı keşfeder. *Robinson Crusoe*'dan, *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde iki kere bahsedilir. Godwin versiyonunda bundan açıkça söz edilir, ama daha sonraki baskılarda bu yoktur. Gemi enkazından bu kadar çok şey kurtarmak kolay değildir ama yine de İsviçreli aile ve Robinson Crusoe bu sayede yaşayabilirler. Her iki durumda da Avrupa uygarlığının temel malzemeleri kıyıya getirilir. Bu, *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde göz alıcı bir biçimde gerçekleşir.

CRUSOE'NUN KİTAPLARI VE EMPERYALİZM

Wyss'in amacı çocuklarına doğayı öğretmek olduğu için, dünyanın dört bir yanında yaşayan balıkları bitkileri ve hayvanları bu tropik adada garip bir biçimde bir araya getirmişti: penguenler, çakallar, sırtlanlar, filler, kangurular, ayılar, sığırlar, aslanlar, kaplanlar, bir boa yılanı, somon balıkları, foklar, deniz aygırları, balinalar, mersin balıkları, ringa balıkları,

ördekler, her cins güvercin, bildircinlar, keklikler, antiloplar, tavşanlar, bal arıları; patatesler, pirinç, mısır, manyok, vanilya, hindistan cevizleri, su kabakları, kauçuk ağaçları, pamuk, incirler vs. gibi sonsuz bir liste.

Öldürmenin, yemenin ve evcilleştirmenin yanında aile, karşılaştıkları hayvanlara 18. yüzyıla has bir şey daha yapıyordu. Müzeler ve ansiklopediler aydınlanmanın önemli özellikleriydi. Robinson Ailesi kendi “kaya evlerinde” topladıkları örneklerle zamanla bir müze oluşturdu. Baba çocuklarına tahnitçilik sanatını da öğretti. Tahnit edilen hayvanlar arasında içi doldurulan bir akbaba, koca bir boğa yılanı ve başka birçok kurban vardı.

Wyss’in “Yeni İsviçre’si” bir savurganlık cennetiydi. Eğer nasıl yapacağını biliyorsanız, etrafta bir sürü vurulacak, yenilecek veya evcilleştirilecek ve sonra yenilecek şeyler vardı. Sonuçlarını, ailenin sebze bahçesi çalışmalarında görebiliriz:

Çok şanslıyız ki, bu güzel iklimde mutfak bahçemizle hiç uğraşmamız gerekmiyordu veya çok az uğraşıyorduk. Sezonun bu zamanına uygun olmayan bir biçimde tohumlar büyüüp yeşeriyordu. Börülceler, fasulyeler, buğday, arpa, çavdar ve mısır hep olgun gibiydi. Kabaklar, kavunlar ve her tür diğer sebze bolca yetişiyordu.

Tam aksine, Coetzee’nin *Düşman*’ındaki zavallı Crusoe’nun, anımsayacağınız gibi, tohumları yoktu. *İsviçreli Robinson Ailesi*’ndeki bolluğu ve yemek yeme anlatımlarını (kanguru eti yemeyi bile) çocukluğumda çok makul buluyordum. Kitap, daha önceki kamp deneyimlerim ve ormanla ilgili deneyimlerime göre, en azından bir süre ormanda yaşayabileceğime ikna ediyordu beni. Özellikle arkadaşlarım olursa bunu başatabilirdim. Tabii ki bu, İsviçreli ailenin yaptığı kadar muhteşem olmazdı.

Tam aksine, *Robinson Crusoe*, vahşi ortamda tek başına ol-

manın zorluğunu ve risklerini vurgular. Birkaç istisnasıyla Crusoe, adasındaki hayvanların, kuşların ve bitkilerin isimlerini, hangilerinin yararlı olduklarını ve onlardan nasıl yararlanacağını bilmez. Elindeki az miktardaki buğday ve pirinç tanelerini çimlendirmekte çok zorluk çeker. Crusoe, her şeyi zorluk çekerek yapar. Birçok kez dener ve çoğu kez başarısız olur. Hobbles'a göre yaşamı "eksik" değilse de, "kötü", "yalnız" ve "yabancıdır" Crusoe, çalışmanın aşırı yoruculuğunu vurgular:

Alet ve yardım olmadığından ve her şey beceri gerektirdiğinden uzun süre çalışıyorum. Örneğin, mağaramın içine koymak için uzun bir raf yapmak amacıyla ikisi tam gün olmak üzere kırk gün çalıştım. Sonraki amacım mısır öğütme için taştan havan yapmaktı, çünkü bir çift elle bir değirmen yapma becerisine sahip olmam düşünülemezdi. Bu arzumu yerine getirebilmek için büyük bir eksiğim vardı, başka şeylerde olduğu gibi taş yontmada da tamamen beceriksizdim. Ayrıca gerekli aletlerim de yoktu.

Coetzee'nin *Düşman*'ı bu çaresizliği abartır.

Robinson Crusoe, bana da öğretilen başka bir Amerikan mitine karşılık verir. Vahşi ortamda kaybolursanız ve yalnızsanız işiniz zordur ama eğer cesur, becerikli ve şanslıysanız yaşayabilirsiniz. ABD'de bu mitin versiyonları kitaplardaki, filmlerdeki ve televizyondaki kurtulma öykülerinde hala aktiftir.

Robinson Crusoe'nun aksine, *İsviçreli Robinson Ailesi* adada bulunduğu her şeyin adını, neyin yararlı olduğunu ve nasıl yararlanılacağını bilir. Sanki Wyss bilerek *Robinson Crusoe*'ya şöyle cevap vermektedir: "Bu, beceriksiz şehirli İngiliz ile karşılaştırılınca, kırsal deneyimi ve doğa bilgisi olan iyi bir İsviçre ailesi vahşi ortamda çok daha başarılı olur. Nasıl olduğunu size göstereceğim."

İsviçreli Robinson Ailesi nihai olarak, kolonyal veya emperyalist edebiyatın ilk örneklerindendir. Buradaki yaklaşım Ro-

binson Crusoe'dan farklıdır. İkincisi, köleliği tatlılıkla onaylar ve Güney Amerika'da yaşayanları, Protestan yapılması gereken yamyam vahşiler olarak görür. Öte yandan İspanyol istilacıları, Katolik oldukları ve yerli Güney Amerikalılara ayırım gözetmeden katliam yaptıkları için Crusoe tarafından suçlanır. İsviçreli Robinsonlar ise "vahşiler" işe karışmadan boş adayı geliştirmişlerdir ve İsviçre kır kültürünün bir benzerini oluşturmuşlardır. Kitabın sonlarına doğru, plantasyonlarından birkaç kez "dominyon" veya "koloni" olarak bahsedilir. Buna "Yeni İsviçre" adını koyarlar (Birleşik Devletler'deki New England, yani Yeni İngiltere gibi). Kurtarıldıktan sonra da orada kalmaya karar verirler. Kolonilerinin başında olacaklardır, onu geliştireceklerdir, yeni insanlar ekleyeceklerdir ve burayı İsviçre kültürünün bir ileri karakolu yapacaklardır. Ama gördüğüm İngiliz ve Alman versiyonları, orasının bu yolla gelişmekte olan İngiliz İmparatorluğuna bağlı bir İngiliz kolonisi olabileceğini belirtiyordu. Bunlar, örneğin 1814 yılındaki ilk İngilizce çevirisinde yoktu. Robinson Ailesi, ilk versiyonlarda bile, oraya Avrupalı bölgelerin isimlerini vermişlerdi. İngilizce çevirilerde de doğrudan konuşma dili kullanılmıştı: "Walrus Island", "Cape Farewell", "Cape Pug Nose", "Flamingo Marsh", "Monkey Grove", "Safety Bay" vs. Evlere ve yerleşim yerlerine de isimler verilmişti: "Falconhurst", "Woodlands", "Tentholm", "Rockburg" Bunlar, Alman orijinalden iyi kötü çevrilmişlerdi.

Yeni İsviçre toprakları "yerlilerden" alınmamıştır. Orada olan hayvanlardan alınmıştır. *Robinson Crusoe*'da olduğu gibi kölelik motifi de yoktur. Bazı eşcinsel teorisyenlerin Crusoe ve Cuma ilişkisinden çıkarttığına benzer bir eşcinsellik iması da yoktur. Henry James'in *Garip Yaş* kitabında ve *Alice* kitaplarında olduğu gibi, genç bir kızın garip yaşa (ergenliğe) girmesiyle ortaya çıkan arzular da yoktur. Fritz'in kazazede kızı (onun gelecekteki karısı olacaktır) kurtardığı sondan bir önceki bölüme kadar, *İsviçreli Robinson Ailesi'n-*

de cinsellik tamamen yoktur. Yalnızca çiftlik hayvanlarının çoğalmasında üstü kapalı olarak vardır. Ancak, hayvanların üremesi konusunda da bir şey söylenmez. Örneğin, kazadan kurtarılan dişi domuzun, domuz yavrularını nasıl doğurduğu açıklanmaz.

Kısaca, *İsviçreli Robinson Ailesi*, yavaş, *lento*, eleştirel olarak okununca belirli bir ideoloji ortaya çıkar. Bu, çocukken varlığını bile inkar ettiğim yazarın ideolojisi ve bu metni genişletenler de ideolojilerini eklemişlerdir. Doğal olarak bu ideoloji, öyküler yoluyla güç kazanır, bazen de sonraki versiyonlarda açıkça ortaya konulur:

Yaşamımıza ve maceralarımıza ait bu kayıtları okuyan gençlerin, neşeli ve birlikte olan bir ailenin sakin, çalışkan ve dindar yaşamının, güçlü saf ve erkeksi (!) bir karakter yaratmaya ne kadar uygun olduğunu öğrenebilmesi en büyük arzumdur.

Büyük milli ailemin içinden daha iyi yaşanabilecek bir yer yoktur; böyle bir evden çıkıp yeni görevler alanlar ve yeni ilgi alanları kuranlar dışında hiçbir erkek (!) bu kadar mutlu değildir ve bu kadar çok sevilmez.

Bunlar, *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin çocuk kitabı versiyonu, Bantam Doubleday Dell Books (1999), bölüm 38 "10 yıl sonra"nın açılış cümleleridir. Genel olarak bu baskıya gönderme yapıyorum. Puffin Classics baskısı için: (<http://www.ccel.org/w/wyss/swiss/swiss.html>). Burada, ikinci tekil şahıs erkek olarak gösterilmemiştir. Kim, ne zaman bu değişikliği yaptı diye düşünüyorum. Sonraki İngilizce versiyonlardaki bitiriş sahneleri bahsettiğim bölüm benzeri sonlanmaktadır. Sonraki bölümde, babasının notlarını uygarlığa taşıyan Fritz'e hitap edilir:

bu, (kayıt) diğer genç insanlar, özellikle erkek çocuklar için yararlı olabilir.

Genelde, çocuklar, her yerde birbirlerine benzer. Çocuklar siz de her yönde gelişen çoğunluğu temsil ediyorsunuz. Basit anlatımımın, iyi işler yapmayı sabırla sürdürmenin sonuçlarının ne kadar bereketli olduğunu; bilginin ve bilimin dikkatle uygulanmasının yararlarını; aile sevgisi altındaki erkek çocukların bir birlik içerisinde yaşamalarının ne kadar iyi ve hoş olduğunu bazılarıza gösterdiğini düşünmek beni mesut kılacaktır.

Bendeki yirminci yüzyıl Alman baskısının son sayfasında oldukça farklı bir son vardır. Gördüğüm İngilizce versiyonlarında bu yoktu. Bu bölümde sinsice Alman kültürü saklıydı. Düşünceler yeterince masum olmasına rağmen, ifade ediliş biçimleri, rahatsız edici bir biçimde, yirminci yüzyıl Alman propagandası sloganlarını yansıtıyordu. Bu bölüm, Wyss'in genç okurlarına doğrudan bir göndermeydi.

Die Schweizerische Robinson kitabının orijinal diline hürmetle ve "Wissen ist Macht, Wissen ist Freiheit, Können ist Glück" cümlesinin zor çevirisi nedeniyle önce Almanca aktarıyorum:

Euch Kindern aber, die ihr mein Buch lesen werden, möchte ich noch ein paar herzliche Worte sagen:

"Lernt! Lernt, ihr junges Volk! Wissen ist Macht, Wissen ist Freiheit, Können ist Glück. Macht die Augen auf und seht euch um in der schönen Welt. Ihr glaubt gar nicht, was alles durch so ein paar offne, helle Augen in so einen jungen Kopf hineingeht."

Ama siz, benim kitabımı okuyacak olan çocuklara, birkaç samimi söz söyleyebilir miyim?

"Öğrenin! Öğrenin genç insanlar! Bilgi güçtür, bilgi özgürlüktür, anlamak mutluluktur. Gözlerinizi açın ve etrafınızdaki güzel dünyaya bakın. Bir çift göz aracılığıyla genç zihinlerinize girecek olan şeylere inanamayacaksınız."

1812 yılında yayınlanan Almanca aslına yakın Godwin ver-

siyonunda farklı bir son, farklı bir ideolojik uyarı vardır. Son paragrafta, ailenin vahşi ortamda bir yaşam modeli yaratmasından kaynaklanan sevinç vardır. Baba Robinson, Tanrı'ya şükreder: “Bizi mucizevi biçimde kurtardı ve korudu ve bize insanlığın gerçek yönünü ilettiler: çocuğunun ihtiyaçlarını kendi elleriyle iş görerek sağlamak.” Tüm bölüm, kazazede İsviçreli rahip tarafından tutulan bir kayıt olarak sunulmuştur. Şöyle sona erer:

Uygur veya vahşi bir adama ait en ufak bir iz bile görmeden; bizi saran geniş denizde bir gemi veya kayık bile görünmeden yaklaşık iki yıl geçti. Tanıdık bir yaratığa tekrar bakabilme umuduna kapılabilir miyiz? Birbirimize sakinlik ve düşüncelilik telkin ediyoruz ve teslimiyetle ne olacağını bekliyoruz.

Bunun arkasından, bir İngiliz gemisinin fırtınayla bir adaya doğru nasıl sürüklendiğini, “Güvenli Körfezde” nasıl demir attığını ve adaya çıkan denizcilerin baba Robinson'u yalnız başına nasıl bulduklarını anlatan kurmaca bir “editör eki” gelir. Günlüğünü, kaptana iletmesi için teğmene verir. Ertesi gün tüm aileyle tanışmak için plan yapılır ama başka bir fırtına çıkar. İngiliz gemisi demir alıp o kadar uzaklaşır ki geri dönemez. Uygurlığa yalnızca günlük ulaşır.

Önceki versiyonda okuyucu, İsviçreli Robinson ailesinin sonsuza dek adada kalacağını düşünecektir. Bu durumda günlük yoluyla dolaylı olarak ulaşılacak bir sanal gerçeklik vardır. Anlatılarda sonlar belirleyicidir. Bu orijinal son, bendeki modern Almanca kitabın sonunda olduğu gibi, modern sonlardan farklı bir anlam taşır. Bu sonlar birbirlerinden, *Robinson Crusoe* ve *Düşman* sonlarından farklıdır. Orijinal Godwin sonu, bu büyülü adanın hala bir yerlerde var olduğuna ama ancak kitap yoluyla ziyaret edilebileceğine dair çocukluk düşünceme daha uygundur. O yerde Robinsonlar sonsuza kadar kalacaklardır. Her zaman yeni maceralara atılacaklar, yeni hayvanlar, bitkiler, kuşlar ve balıklarla karşılaşacaklardır.

İSVİÇRELİ ROBINSON AİLESİ'NİN YAPI SÖKÜMÜ İÇİN ALICE KİTAPLARI

Eğer on yaşında olaylar arasında bağlantı kurabilseydim, birkaç yıldaha önce okuduğumdan bahsettiğim *Alice* kitaplarının sistematik bir sorgulama olduğunu söyledim. Hatta *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin gamsızca onayladıkları için yapı sökücülük yaptığını söylemeye cesaret ederdim. Bu, farklı bir biçimde de olsa Coetzee'nin *Düşmanı* için de geçerli. Ancak bu kitap benim *İsviçreli Robinson Ailesi*'ni ilk kez okumamdan elli yıl sonra yayınlandı. *Alice* kitapları, bir grup maço kardeş yerine bir kızın durumuna odaklanır. Ne Alice'in kimliği ne de yaşadığı garip şeyler aynıdır. *Alice* kitaplarında sorulan sorular cevaplanmaz. Tırtıl tarafından Alice'e sorulan "Sen kimsin?" sorusu bile net bir biçimde cevaplanmaz. Güvercine bir yılan değil, "küçük bir kız" olduğunu söyler ama bundan da emin olamaz. Sıkıntılı ve korku dolu bir anında, Harikalar Diyarı dışındaki komşu kızı Mabel'e dönüşür. Harikalar Diyarı'ndaki hayvanlar olağanüstü ve gariptirler. Bir tavşanın yelege ve saati vardır, saçmasapan konuşan bir jabberwrock, konuşan bir yumurta vardır, sırtan bir kedi ortadan kaybolur ve sırtması kalır: "Alice, 'Yani! Sırtmayan kedileri sıkça görürüm' diye düşündü. Ama sırtma kaldı, kedi yok! Yaşamımda gördüğüm en garip şey." Bu yaratıklar, *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde de olduğu gibi, doğa kitaplarında anlatılanlara benzemez. Kanguru, deve kuşu veya çakal benzeri gizemli bir hayvan her an tanımlanabilir. *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde ise kanguru kendisi gibi davranır, ancak doğa kitaplarında jabberwrock bulunmaz.

Alice'in yetişkinlerden öğrendiği kurallar Harikalar Diyarı'nda veya Ayna Dünyalar'da geçerli değildir. *İsviçreli Robinson Ailesi*'nin amacı ise öğrenilenlerin kusursuz olarak işe yaraya-çağını göstermektir. Bunun kapsamlı bir örneği, *Alice Harikalar Diyarında* kitabında, Isaac Watts'ın gayretli, Tanrı korkusu içeren çalışmaları öven dinsel 18. yüzyıl şiirine olanlardır.

İşlerin çıkırından çıkmasıyla anlatılır: “Against Idleness and Mischief” (1715). Orijinal şiir *İsviçreli Robinson Ailesi*’nin ideolojisini mükemmel yansıtır:

Küçük çalışkan arı
Her parlayan anı nasıl geliştiriyor,
Gün boyunca bal topluyor
Her açan çiçekten!
Başarılı ve çalışkan.
Ben de çalışacağım
Çünkü şeytan bir kötülük bulur
Çalışmayan eller için.

Alice Harikalar Diyarında ise bu şakacı ve huzur bozucu bir biçimde doğa, insan davranışı için iyi bir model değil post-Darwinist “diş ve pençe olan doğa” olur:

Bu küçük timsah
Parlayan kuyruğunu nasıl çalıştırıyor
Ve Nil’in sularını
Her altın puluna nasıl saçıyor!
Nasıl da neşeli sırtıyor,
Pençelerini nasıl da özenle açıyor
Ve gelen balıkları buyur ediyor
Nazikçe gülümseyen dişleriyle

Robinson Ailesi, çalışkan arı kadar obur timsaha da benzer. İki şiiri de okuyanlar böyle düşüneceklerdir. Köpek balığıyla, aslanla, kaplanla ve birçok diğer hayvanla olduğu gibi, Robinsonlar bir timsahla karşılaşınca onu da anında vuracaklardır. İkinci çocuk olan Jack, timsah sandığı bir hayvanla karşılaşır ama bu bir iguanadır. Baba şu sözleri fısıldayarak hayvanı ikna eder: “tatlı ve canlı bir soluk” Ve onu gıdıklar. Sonra onu yakalayıp bıçaklayarak öldürür. Daha sonra aile onu yer.

Çocukken, herhalde birçok çocuk gibi, mutlu mesut, bu kitapların verdikleri derslere karşı bir tür bağışıklığım vardı. Yine de içeriye sızan bir şeylerin ne olduğum konusunda bana yardım ettiğini düşünüyordum. Uyumsuzlukların farkında değildim. Bu kitaplardaki kurmaca dünyaların koşulsal gerçekliğinden ve *Alice* kitaplarındaki muhteşem, ironik, denge bozucu kelime oyunlarından çok hoşlandığımı anımsıyorum. *Alice Harikalar Diyarı*'na göre *Aynanın İçinden* kitabını daha az beğendiğimi anımsıyorum. Öte yandan Humpty Dumpty ve Beyaz Şövalye çok hoşuma gitmişti. *Alice Harikalar Diyarı*'na göre, bir başkasının rüyalarının bir parçası mıyız sorusuyla ve büyüme konusundaki uğursuz alegorisiyle, *Aynanın İçinden* daha karanlık ve ürkütücü gelmişti. Ve hala öyle geliyor. *Alice Harikalar Diyarı*'nın neşeli ortamıyla karşılaştırdınca, *Aynanın İçinden* bende kötü hisler ve melankoli uyandırıyor. *Aynanın İçinden*'de önsöz niteliğinde olan şiir "Bir iç çekmenin gölgesi / Öykü boyunca titreyebilir" dediğinde çok şey açıklıyor. Son şiirin son satırı: "Yaşam, bir düştten başka nedir ki?" Bunun yüzyıllar önceden başlayarak çok kez Freud, Calderon, Platon tarafından söylendiğini duyduk. *Alice* kitaplarının sunduğu doğrudan öğütler bende etkisini kaybetti. Bunlar etkili ideolojik sorgulamalar olabilirlerdi.

MASUM OKUMA İÇİN SONUÇLANDIRICI ÖVGÜ VEYA EĞER BECEREBİLİRSEN BU BÜYÜK BİR BAŞARIDIR

Elinizde tuttuğunuz *Edebiyatın Otoritesi* adlı kitabımda söylediğim her şeyin örneği *İsviçreli Robinson Ailesi*'nde var. En çok hangi tür okumayı öneriyorum? İsteyerek kendini veren okumayı mı, yoksa her kitabın beyin yıkayacağını ummayı mı tercih ediyorum? İkinci durumda kitap soruşturulur, kitaba karşı direnilir, mistikliğinden arındırılır, büyüğü yok edilir, tarihle (özellikle yanlış ideolojiler içeren tarihten kurtarılır) entegre edilir. Aynı anda iki türlü de okumalısınız demem olanaksız-

dır. *İsviçreli Robinson Ailesi*'ni ilk okuduğumda var olan ama artık geri gelmeyecek bir şeyin, masum bir saflığın kaybolmasının neden olduğu hüzünlü bir nostaljimin varlığını sonunda itiraf ediyorum. Kişi, eğer o ilk masum okumayı yapmamışsa, direnilecek ve eleştirilecek pek bir şey bulamaz. Kitap, önceden, edebiyatın gücüne direnme ilkesiyle, okuyucuları üstünde önemli bir etki yapma şansından mahrum edilmiştir. O zaman, yıkımdan ve başkalarını, belki de onlara zararlı olacak kendinden geçme durumundan uzak tutma konularındaki çok da beğenilmeyen bir neşeyi tatmin etmek dışında neden okuyalım? Kuşkusuz, edebiyat karşısındaki bu direnmelerin motivasyonları Şeytan'ın Adem ve Havva'nın masum mutluluklarını kıskanmasından oldukça farklıdır. Yahut... O kadar farklı mıdır sahiden?

Edebiyat nedir? Bir metni edebi kılan özellikler nelerdir? Bir kitabın kapağını açtığımızda adım attığımız gerçekliğin somut dünyayla nasıl bir ilişkisi vardır? Ve hepsinden öte, edebiyatın miadı doldu mu? Edebi eserler çağının sonuna mı geldik? J. Hillis Miller *Edebiyatın Otoritesi*'nde edebiyatın en temel sorunlarını masaya yatırıyor.

Miller'a göre edebi bir eseri layığıyla okuyabilmek için "biraz çocuksu" olmak gerekir ama aksine, yazmanın son derece ağır sonuçları vardır: Dünyanın hiçbir yerinde, yazdıklarınızın kurmaca olması sizi mahkemede aklamaz! Bu açıdan *Edebiyatın Otoritesi* aynı zamanda okuma yazmanın dolambaçlı yollarında okuruna yardımcı olacak bir kılavuz.



KE TB E	EDEBİYATIN OTORİTESİ J. HILLIS MILLER	 9 786257 303347
KİTAP NO	DİZİ ADI	
431	POETİKA	