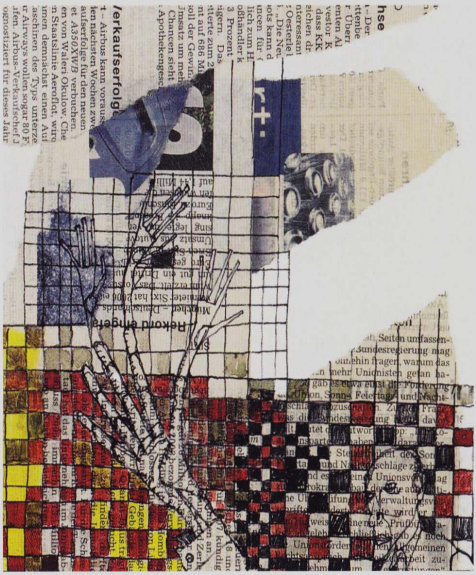
# Şu Edebiyat Denen Şey

## Okumak, Düşünmek, Yazmak

Andrew Bennett • Nicholas Royle



NOTOS KİTAP

Andrew Bennett

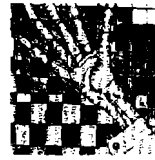
İngiltere'de Bristol Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı profesörü.

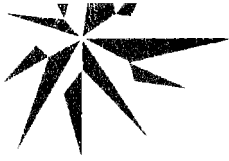
Nicholas Royle

İngiltere'de Sussex Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı profesörü.

Mukadder Erkan

Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı profesörü.





# Andrew Bennett - Nicholas Royle

## Şu Edebiyat Denen Şey

Okumak, Düşünmek, Yazmak

**Notos Kitap 147**
Eleştiri Deneme 005
©Andrew Bennett ve Nicholas Royle,
This Thing Called Literature: Reading, Thinking, Writing, 2015
©Notos Kitap Yayınevi, 2015
İngilizcesi Routledge (Taylor & Francis Group) tarafından yayımlanan bu kitabın Türkçe yayın hakları AnatoliaLit Telif ve Çeviri Ajansı aracılığıyla alınmıştır. Tüm hakları saklıdır.

Birinci Basım
Ekim 2016

ISBN 978-605-9851-94-7

Sertifika 16343

Editör
Oğuz Tecimen

Kapak Resmi
Mehmet Ulusel, 2010, 40 x 50 cm,
tuval üzerine karışık teknik

Notos Kitap Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve
Sanal Hizmetler Tic. Ltd. Şti.
Ömer Avni Mahallesi, Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya Sokak,
No: 11/6 Gümüşsuyu, Beyoğlu İstanbul
0212 243 49 07
www.notoskitap.com
facebook.com/NotosKitap
twitter.com/NotosKitap

Baskı ve Cilt
Pasifik Ofset
Cihangir Mahallesi, Güvercin Caddesi
No: 3 Baha İş Merkezi, A Blok
Avcılar İstanbul
0212 412 17 77
Sertifika 12027

# Andrew Bennett
# Nicholas Royle

## Şu Edebiyat Denen Şey
### Okumak, Düşünmek, Yazmak

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN
Mukadder Erkan

NOTOS KİTAP

# İçindekiler


9 1 Edebiyat Okumak

I OKUMAK
35 2 Şiir Okumak
51 3 Roman Okumak
69 4 Öykü Okumak
82 5 Oyun Okumak

II DÜŞÜNMEK
101 6 Edebiyat Üstüne Düşünmek
115 7 Eleştirel Düşünmek

III YAZMAK
131 8 Deneme Yazmak
147 9 Yaratıcı Yazı - İmkânsız
156 10 Öykü Yazmak

EK
169 Lügat
173 Terimler Sözlüğü
187 Okuma Önerileri
197 Notlar
204 Kaynakça

# 1

# Edebiyat Okumak

Bu kitapta edebiyatın neden ve nasıl heyecan verici ve ödüllendirici bir öğrenim konusu olabileceğine ilişkin bir algı yaratmayı umut ediyoruz. Edebiyat sevgisi, edebi metinlerin ne yaptığı, nasıl çalıştığı ve ne tür sorular ve fikirler ateşlediğiyle ilgileniyoruz. Amacımız anlaşılır olmak, keyif vermek ve edebiyat öğrenimine dair açık ve özendirici bir açıklama sunmaktır.

Bu kitap öncelikle üniversitede edebiyat okumaya başlayan ya da başlamayı düşünenler için yazılmıştır. İlk elden şunları soruyoruz: "Edebiyat nedir?" ve "Neden edebiyat okuyalım?" Daha sonra edebiyat öğrenimindeki üç temel etkinlik üzerine bir dizi bölümümüz var: okumak, düşünmek ve yazmak. Birinci kısım şiir okuma, roman okuma, öykü okuma ve oyun okuma üzerine kısa bölümlerden oluşuyor. İkinci kısım –özellikle edebiyat içinde ve hakkında düşünme ve eleştirel düşünme açısından– "Düşünme nedir?" sorusuyla ilgileniyor. Üçüncü kısım yazmayla ilgili sorulara dönüyor. Deneme yazma, yaratıcı yazı ve kurmaca yazma üzerine bölümler var.

## Nedir şu edebiyat denen şey?

Henüz hiç kimsenin bütünüyle tatmin ya da ikna edici bir yanıt sunamadığı bir sorudur bu. Eleştirmen Raymond Williams'ın *Keywords* (*Anahtar Sözcükler*) adlı kitabında bu soruya ilişkin bir tartışmada belirttiği üzere: "Edebiyat zor bir sözcüktür, bunun nedeni kısmen alışıldık çağdaş anlamının ilk bakışta çok basit görünmesidir."[1] Williams'ın temkinli kesinliği ("kısmen", "görünmesidir", "ilk bakışta") sorunun karmaşıklığına işaret eder. "Edebiyat nedir?" sorusuna pek çok ikna edici yanıt sunmak olanaklıdır ama nihayetinde bunlar da tatmin edici olmayacaktır. "Edebiyat" teriminin son zamanlardaki tarihsel ve kurumsal anlamına dair bir yorumla birlikte birkaç sözlük tanımıyla başlayabiliriz. Örneğin *Chambers* sözlüğü edebiyat sözcüğü için iki tanım verir: (1) "düzyazı ve şiirde kompozisyon sanatı" ve (2) "edebi içerik". On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren "edebiyat" okullarda ve üniversitelerde roman, şiir ve dramanın dahil olduğu imgesel ya da yaratıcı yazının belirli türlerini içeren bir inceleme konusu olarak anlaşılıyor.

Gelgelelim bu kitapta açığa kavuşturmaya çalışacağımız üzere, "edebiyat" özellikle anlaşılması zor bir sözcüktür. Bir anlamda hiçbir özü yoktur. Biraz çaba gösterip biraz da hayal gücümüzü kullanarak her metnin –örneğin kahvaltılık mısır gevreği kutusunun üzerindeki içerik listesinin ya da en anlamsız bürokrasi dilinin bile– şiirsel olarak *okunabileceğini* öne sürebiliriz. Dünyada ya da kafanızda gerçekleşen her şey "drama" olarak hayal edilebilir. Kurmaca (ya da hikâye anlatıcılığının) bazen sözde karşıtı ("gerçek yaşam", "gerçek dünya") ile eğlenceli, belki de karşı konulmaz bir şekilde birbirine karıştırılır. İleriki sayfalarda "edebiyat" öğreniminin içeriğine dair muammalı ve şaşırtıcı görünen şeyleri açık kılmaya ça-

lıştık, ama aynı zamanda konumuza sadık kalmaya –başka bir deyişle, edebiyata dair kaygan ve tuhaf olan şeyleri öne çıkarıp akılda tutmaya– da dikkat ettik. Bu bağlamda net yanıtlara ve nihai bir kesinlik duygusuna ulaşmaya çalışmaktan çok, tam da "Şu edebiyat denen şey nedir?" sorusunun neden olduğu belirsizlik deneyiminin değerli olduğunu öne sürmek istiyoruz.

Üstelik belirsizlik, bizzat edebi metinlerin *içinde* daimi ve güçlü bir faktördür: Edebi eserler –özellikle en çok değer verilen ve en "klasik" ya da kanonik olarak düşünülenler– zorluklarla, hatta imkânsız sorularla doludur. Edebi eserlerde ortaya çıkan hatırda kalır ve kalıcı üç soruyu düşünmemiz yeterli:

Birincisi, muhtemelen Shakespeare'in bütün yazdıkları arasındaki en ünlü dize, Hamlet'in "Olmak ya da olmamak, asıl mesele bu" dizesidir (3.1.). İkincisi, Charles Dickens'ın *Oliver Twist*'inde (1838) son derece aç olan genç Oliver, efendisinden daha çok yulaf lapası ister: "Lütfen efendim, biraz daha istiyorum."[2] Son olarak, yaklaşık 1861'de Emily Dickinson tarafından yazılan ve hayret verici biçimde acayip (komik, tuhaf ve eğlenceli) bir şiir var, şöyle başlar: "Ben Hiçkimseyim! Sen kimsin? Sen De –Hiçkimse– misin?"[3] Bunların hiçbiri basit bir soru ya da yalnızca bir soru değildir. Bu örneklerin her birini kısaca açıklayalım.

Shakespeare'in *Hamlet* (1600-1601) örneğindeki "olmak ya da olmamak" bir seçim olarak değil (ya "olmak", yaşamak, var olmayı sürdürmek ya da durmak, intihar etmek, olmamak) bir soru olarak duyulması gerekiyor, çünkü Hamlet bize böyle söylüyor. Hamlet'i örneğin o ünlü "laf, laf, laf" (Polonius'un aldatıcı biçimde basit "Lordum, ne okuyorsunuz?"[4] sorusuna çift anlamlı yanıtı) deyişiyle bağlantılandırarak bir söz adamı olarak düşünüyoruz. Ancak Hamlet "Olmak ya da olmamak" dediğinde sadece sözcüklerle oynamıyor. Aksine kelimesi keli-

mesine ölüm kalım meselesi olan bir soru soruyor. Bu soru da ölme arzusuna dairdir. Ölüm "yürekten arzulanması gereken bir tamamlanmadır,"[5] diye devam eder Hamlet. Bu soru oyun boyunca yankılanır ve aslında günümüzde de yankılanmaya devam eder. Bu özyıkım arzusu nedir? Bu tuhaf bir şekilde insana özgü müdür? Ya da Sigmund Freud'un *Beyond the Pleasure Principle*'da (*Haz İlkesinin Ötesinde*, 1920) ölüm itkisine dair öne sürdüğü üzere, bütün canlı türlerinin doğasında mı vardır bu? Edebiyat bu soruları nasıl aydınlatır ve yalnızca bireyin yaşamı bağlamında (örneğin uyuşturucu bağımlılığının, bilerek kendini sakatlamanın ya da başka zarar verici takıntılı davranışların özyıkıcılığı) değil, ayrıca daha genel olarak topluluklar, toplumlar ya da devletlerin davranışı (örneğin çevreyi tahrip etme, etnik, ırksal ya da ulusçu kimliğin sözde saflığını sürdürme, hatta ya da belki de özellikle kendi zararına bile olsa intikam arama yönünde körü körüne kararlılık) açısından da özyıkıma dair eleştirel düşünmemize nasıl yardım eder?

Oliver'ın daha fazla yiyecek talebinde benzer şekilde acil ve gerçek bir şey söz konusudur. "Lütfen efendim, biraz daha istiyorum", soru ifade eden bir tonla ya da soru işaretiyle bir soru olarak formüle edilmemiştir, öte yandan bu cümlede *bir şey* istendiği kesindir. "Şişman, sağlıklı bir adam" olan efendisi Bay Bumble, "afallamış ve şaşkın" bir halde, "Ne!" diye bağırarak yanıt verir, sonra küçük oğlanın kafasına bakır kepçeyle vurur ve meseleyi Bay Limbkins ve İdare Heyeti'nin öbür üyelerine rapor eder: "'Oliver Twist daha fazla istedi.' Genel bir irkilme vardı. Her suratta dehşet ifadesi okunuyordu."[6] Sekiz yaşındaki çocuğun talebi Dickens'ın metninin başından sonuna dallanıp budaklanır ve sorular sormaya devam eder, bu bakımdan şok edici ve ironiktir. Nasıl olur da hayır kurumundan yararlanan biri *daha fazla* ister? Ne anlama gelir bu? Bu talep, veren ile alan arasındaki ilişkiyi nasıl altüst eder? Dickens öfke

ve infiali vurgulamak için bu türden bir kasvetli mizahı sahneye koyar. Bumble'a göre, küçük oğlanın sorusu, "bu oğlan asılacak" öngörüsünü kanıtlar ve tam da ertesi sabah "kapıya Oliver Twist'i kilisenin velayetinden alacak kişiye beş poundluk bir ödül verileceğini bildiren [bir ilan] yapıştırtır."[7] Başka bir deyişle, oğlanın sorusunun rahatsız edici fiziksel ve şiddetli sonuçları vardır. Aynı zamanda yıllar boyu çınlayan ve hâlâ bizimle olan bir sorunun gücünün farkına varmamız sağlanır: Bir çocuk neden "açlık yüzünden umutsuz ve sefalet yüzünden arsız" olsun ki?[8] Neden İngiltere'de ya da dünyanın herhangi bir yerinde bir çocuk dilenmeye zorlansın ve bunu yaptığı için cezalandırılsın ki?

Son olarak Emily Dickinson'ın dizeleri tek bir soru değil, muammalı ve sarsıcı bir olumlamaya da ("Ben Hiçkimseyim!") götüren bir tür çifte soru içerir. Ayrıca şair, büyük harf kullanımı ve noktalama işaretleriyle öyle bir oynar ki, her soru içinde sorular dallanıp budaklanır. Örneğin şunları merak etmeden edemeyiz: "Hiçkimse" özel ad mı? Dickinson "De"yi büyük harfle yazarken "De"nin de özel ad olduğunu mu ima ediyor? Aslında ad nedir? Adın olmasaydı, birisi olur muydun? Bize hitap edenin sahiden de şair olduğunu varsaymakta haklı mıyız? Hangi anlamlarda bu şair ya da herhangi bir şair "hiçkimse"dir? Burada John Keats'in, şair "bukalemun" gibidir ve "benliği yok"tur[9] ünlü deyişine acı bir anıştırma mı var? Burada şair kime hitap eder? Bana mı? Ben de hiçkimse miyim? Peki tireler Dickinson'ın sorularının nerede başladığına –ya da bittiğine– dair algımızı nasıl etkiler?

Bir edebi eserle ilgili tuhaf şeylerden biri, tam da onun belirsizliğidir. Edebiyat her zaman *başka türlü* okunabilir. Söz konusu olan, aidiyet ve kimlik meselelerini kapsayan yasanın merkezine inen belirsizlik deneyimidir. Pek çok çağdaş roman, giriş sayfasının arka yüzünde uyarı notu ya da feragatname

taşır. Örneğin Don DeLillo'nun *Point Omega*'sı (Omega Noktası, 2010) şunu belirtir: "Bu kitap kurgu bir eserdir. İsimler, karakterler, yerler ve olaylar ya yazarın hayal gücünün ürünüdür ya da kurgusal amaçlı kullanılmıştır. Gerçek olaylarla, mekânlarla, canlı ya da ölü kişilerle herhangi bir benzerlik bütünüyle rastlantısaldır." Bunu ne kadar ciddiye almamız gerekir? DeLillo'nun romanı, *Psycho*'ya (*Sapık*, 1960, yönetmen Alfred Hitchcock), Anthony Perkins ve Janet Leigh'e, New York şehrine ve Pentagon'a, ayrıca "olağanüstü" denen "rendition"ın (uyarlama/teslim) muazzamlığına değinir. DeLillo'nun kitabındaki Pentagon'un, hepimizin bildiği Pentagon'la, Washington DC'deki ABD askeri karargâhıyla *hiçbir ilgisi yok mudur*? Kitabın değindiği Anthony Perkins ya da Janet Leigh, Hitchcock'un dünyaca ünlü filmindeki oyunculardan *tamamıyla farklı* mıdır? Okuru "zengin sorgulama teknikleri" ve "rendition" sözcüğünün tarihi ("teslim olma ya da teslimat .... Eski Fransızca, tedviren işkence")[10] hakkında bilgilendirirken bile bu sözcüğün ayrıntılı, soğukkanlı biçimde ele alınması sadece "kurgusal" mıdır? Peki ya "bütünüyle rastlantısal" ne anlama gelir? İster "gerçek şans" isterse "şans olarak gizlenen kader"[11] olarak yorumlansın, rastlantı kurmacada kaçınılmaz ve belirleyici bir unsurdur, ancak "bütünüyle" sözü burada kaş yapayım derken göz çıkarıyor gibidir. Shakespeare'in Ophelia'sının sözlerini ödünç alırsak, yazarın reddi "galiba haddini aşıyor".[12]

Başka çağdaş romancılar "telif hakkı sayfası" olarak adlandırılan şeyin tuhaflığını fark etmişlerdir. Örneğin David Foster Wallace'ın *The Pale King*'ine (Solgun Kral, 2011) "Yazarın Önsözü"nde, konuşmacı (iddiaya göre bizzat Wallace) kitabın "uydurulmuş öyküdense anı yazısına daha çok benzediğini" ve bu yüzden "buradaki tek hakiki 'kurgu'nun telif hakkı sayfası feragatnamesi" olduğunu öne sürerek, kitabın "tamamen kurgu" olduğunu tereddütsüz reddeder.[13] Feragatnamenin tek

amacı, diye ekler Wallace, "yasal bir hileyle beni, kitabın yayıncısını ve yayıncının çalıştığı dağıtıcıları yasal sorumluluktan korumaktır."[14] Başka bir deyişle, feragatname "yalan"dır.[15] Ama cidden yalan mıdır? Nasıl bilebiliriz? Bu David Foster Wallace gerçek David Foster Wallace mıdır, yoksa bir kitap karakteri midir?

O halde giriş sayfasının görünüşte sıkıcı arka yüzü, sanılandan çok daha az kesin bir hal alır. "Bu kitap," deniyor bize, "kurgu bir eserdir." Ancak kitabın bu *parçası* (giriş sayfasının arkasındaki bilgi) kitabın parçası *değil*. İş çığrından çıkmış gibi görünmekle kalmıyor, gerçekten çığrından çıkıyor. Metnin başlığının ve yazarın adının da dahil olduğu çeşitli parçaları, bir romanın meşru bir roman, "kurgu bir eser" olarak tanımlanması için çok önemlidir, ama bu parçaların romana dahil olması şart değildir. Romanın başlığı adlandırdığı romanın parçası mıdır, değil midir? Kesin bir yanıt vermek güç. Her ikisidir ve hiçbiridir.

Bu düşüncelerin de dolaylı olarak ifade ettiği üzere, gerçek dünyayla hiçbir ilişkisi olmayan bir romana dair feragatnamenin bile, aslında gerçek dünyaya dair ne düşündüğümüze, bir metnin edebi mahiyetinin nerede başlayıp bittiği ya da tersine yasanın (mülkiyet ve telife ilişkin yasal hak talepleri, kimin ya da neyin "gerçek" ve "asli" olduğunun belirlenmesi vb.) nerede kurgudan ayrıldığına dair nasıl düşündüğümüze yönelik ciddi sonuçları ve etkileri vardır. Hatta (ya da belki de özellikle) insanlar edebiyatın ne *olmadığı*na dair beyanatta bulunduklarında ya da şartlar koştuklarında başta sorduğumuz soru ("Şu edebiyat denen şey nedir?") geri dönüp bize musallat olmaya devam eder.

## Edebiyat okumanın ne anlamı var ki?

Dünya çok berbat bir durumda ama tutmuş *şiirler*, *romanlar* ve *oyunlar* hakkında konuşmak istiyoruz. Fizik, tıp, hukuk ya da politika gibi daha acil ya da daha pratik konularda öğrenim görmek daha iyi değil mi? Edebiyat okumak nereye götürür? Edebiyat ne işe yarar?

Bu soruları belki kendiniz sormuşsunuzdur, belki de başkalarının sorduğunu duymuşsunuzdur. Bu kitapta çeşitli yanıtlar sunmaya çalışıyoruz. Yanıtlarımızdan bazıları tek satırlık cümleler, bazıları da daha sabırlı ve ayrıntılı açıklamalar. Her iki tarzda da yanıtların başka başka sorular ortaya çıkardığını ve aslında *sorgulama sanatının* gelişmesinin edebiyat okumanın kazanımlarından ya da özel etkilerinden biri olduğunu göreceğiz.

Şeytanın avukatlığını yapmış olsaydık şunu söyleyebilirdik: Edebiyat okumanın bariz *hiçbir anlamı yok*. Sanki hiçbir amaca hizmet etmiyor. Edebiyat doğrudan hiçbir kariyere ya da mesleğe sevk etmez, ama bariz hiçbir anlamı olmayan bir şeyi öğreten ve araştıran, kısır bir döngü içinde hiçbir amaca hizmet etmiyor görünen bir edebiyat öğretmeni ya da araştırmacısı olmak istiyorsanız, iş değişir. Aslında hayatının baharında bir şair ya da romancı için edebiyat okumanın, örneğin tıp ya da makine mühendisliği okumaktan daha yararlı olduğu bile açık değildir. Profesyonel eğitim almak ya da pratik bilgi edinmek açısından edebiyat öğrenimi bir çıkmazdır. Umutsuz vakadır.

Gelgelelim, Tweedledee gibi konuşursak, *contrariwise*[16] [bilakis] edebiyat öğrenimini ilginç kılan, kesinlikle bu görünürdeki amaçsızlıktır. Hayatınızı kazanmak için okumak ya da çalışmakla ilgili yapmak zorunda olduğunuz neredeyse her şeyin tersine, edebiyat öğrenimi sizi bir şeye bağlamaz. Özgür kılar. Dikkate değer olanaklar açar.

Edebiyat genelde felsefe gibi bir konunun düşünsel disiplininden yoksun görünür. Felsefede en azından zihninizi genişleteceğiniz ve bilginin sınırlarını, felsefi sistemleri, varoluşun anlamını, formel mantığı vb. öğrenmeniz beklenir. Edebiyat genelde tarihin ciddiyeti ve ağırbaşlılığından yoksun görülür, tarih öğreniminden elyazmalarına, insan eliyle yapılmış şeylere, başka kayıtlar ve belgelere, dikkatli ve empirik bir araştırmaya dayanan sağlam bir geçmiş anlayışı edinmeniz beklenir. Edebiyat üniversitede aykırı ve acayip bir branştır: Hem hükümetler hem de üniversite idarecileri edebiyatla ne yapacaklarını tam olarak bilemez. Ancak tam da hiçbir açık anlamı olmadığından, kimilerine göre, bütün branşların en cezbedicisidir: Edebiyat öbür disiplinlerden çok daha büyük bir oranda düşünsel bir özgürlük uzamıdır; hayale, deneye ve keşfe açıktır.

Keşif öncelikle bizzat dil üzerine odaklanır. "Uzam" ve "özgürlük" burada ne anlama gelir? Bu terimler harfi mi mecazi mi? "Konuşma özgürlüğü" ya da "fiziksel özgürlük" hakkında mı, yoksa başka bir şey hakkında mı? Maurice Blanchot'nun güçlü deyişini kullanmak gerekirse: Nedir bu "edebiyat uzamı"?[17] Edebiyat *her türlü şey* hakkında olabilir ve bu yüzden bize *her türlü şeyi* öğretebilir – imkânları ve potansiyeli sonsuzdur.

## Gökyüzü sınır değil

Bu konuyu gökyüzü üzerinden düşünebiliriz. Edebiyat insanların "mavi gökyüzü" gibi düşünmek olarak adlandırdığı şeyle ilgileniyorsa eğer, kırmızı gökyüzü, kara gökyüzü gibi düşünmek ve gökyüzü olmadan düşünmekle de ilgilenir. "Kırmızı gökyüzü" geleneksel olarak gelecek güzel bir gün ("Kırmızı gökyüzü gece, deme çobanın keyfine") ya da fırtına gibi yaklaşan bir tehlike duygusu ("Kırmızı gökyüzü sabah, çobanlar çeker ah") anlamına gelir: Edebiyat estetik güzellikle ("çobanın

keyfi") ilgilenir, ama tehditkâr ya da tehlikeli olanla da ilgilenir. Edebiyat yalnızca güzel dilin, hoş imgelerin ve olumlu estetik deneyimin yeri değil ("Ne *güzel* şiir!"), ayrıca rahatsız edici, tehdit edici, hatta dehşete düşürücü olan şeylerin de yeridir. Kendimizi "kara gökyüzü gibi düşünmek"ten alamayız: Edebiyat çok sık olarak acı çekme, melankoli, ölüm ve trajediye dairdir ("Ne *rahatsız edici* oyun!"). Şiirler, oyunlar ve romanlar bizi çok karanlık yerlere götürebilir. Edebi eserlerin bunu psikoloji ya da felsefe gibi disiplinlerde olduğundan daha zengin ve daha aydınlatıcı, daha tuhaf ve daha yol gösterici biçimde yaptığı söylenebilir.

Şunu da merak ediyor olabilirsiniz: "*Gökyüzü olmadan* düşünmek" de ne demek? Neden söz ediyor bunlar? Burada özellikle Samuel Beckett'ın yazdıklarının "gökyüzü olmadan" düşünme mefhumuyla meşgul olduğunu hatırlamak yeterli – klostrofobik bir yerde düşünmek, karanlıkta düşünmek ya da "bulutsuz gökyüzü"nün "bulutlu pencere camı"yla kapandığı bir yerde düşünmek: Bu tür düşünme biçimleri sırasıyla *The Unnamable* (*Adlandırılamayan*, 1953) romanında, geç dönem düzyazı metni *Company* (*Eşlik*, 1980) ve daha sonra yazdığı "Stirrings Still" ("Durgun Titreşimler", 1989) fragmanında belirgindir. O halde edebiyat için gökyüzü sınır değildir, her ne kadar dikkate değer bir çözümleme ve düşünüm konusu olsa da. Şair Wallace Stevens'ın denemelerinden birinde söylediği üzere, "ilk kez mavi gökyüzüne baktığımızda, sadece gördüğümüzde değil, bakıp deneyimlediğimizde", ancak o zaman "fiziksel şiirin merkezinde yaşarız."[18] Bu anlamda Ezra Pound'un 1928'de Modernist durumu tanımlamak için kullandığı deyişi hatırlamak gerekirse: Edebiyat *yeniler*.[19] Romantik şair Percy Bysshe Shelley'nin 1821'de ortaya koyduğu üzere, edebiyat "içsel görüş"ümüzü açıp "varlığımızın mucizesini gizleyen aşinalık örtüsünü kaldırır"[20] ve dünyayı farklı biçimde görmemizi

sağlar. Böylelikle etrafımızdaki dünyada (örneğin gökyüzünde uyduların ve insansız hava araçlarının belirli etkinlikleri de dahil) zalim, haksız, kabul edilemez olanı yeni ve sıkça rahatsız edici biçimlerde görebilmemize de olanak verir.

## Edebiyat ve başka dünyalar

Edebi eserin hayal gücünden doğan bir eser olduğu sıkça söylenir. İster *bu* dünyanın başka bir versiyonu olarak, isterse *bu dünyanın dışında*, dünyanın ötesinde esrarengiz bir yer olarak anlaşılsın, başka bir dünyaya götürür. Bu yüzden edebiyat başka dünyalar ya da bildiğimiz dünyanın dönüşümleri hakkındadır. Bu perspektiften, dünyadaki devrimci değişikliklerin daima edebi bir boyutu zorunlu olarak içerdiği bile söylenebilir. Önemli olaylardan "dramatik" olarak –Shakespeare'in *As You Like It*'indeki (*Beğendiğiniz Gibi*) sözlerle tam da, "Bütün dünya bir sahne"ymiş gibi[21]– söz etmemiz rastlantısal değildir. Önemli olayları ve bunların sonuçlarını düşünürsek (Sovyetler Birliği'nin çöküşü, 11 Eylül saldırıları, içten yanmalı motorun ya da akıllı telefonun icadı, köleliğin kaldırılması, eşcinselliğin suç olmaktan çıkarılması), bunlarda genellikle düşsel ya da inanılmaz bir unsur vardır ("Gerçekten önceden böyle miydi? Artık akıl almıyor" vb). Geçmiş pek çok açıdan bir düşe benzer. Aynı zamanda düşler ile edebi metinler arasında ortak pek çok şey vardır. Bununla yalnızca (*Piers Plowman* ya da *Pearl* [İnci] gibi) ortaçağ şiirindeki düşsel vizyonları, uyku ve rüyaya ilişkin başka edebi temsilleri değil, ayrıca daha genel olarak edebi eserlerin düşe benzeyen mantığını ve yapısını da düşünüyoruz. Düşler gibi, şiirler, romanlar, oyunlar ve öyküler de ani uzam ve perspektif değişiklikleriyle, tuhaf ya da beklenmedik karakterlerin çıkagelmeleriyle, rastlantılar ve tersinmelerin yanı sıra beklenmedik anlamlara gebe sözcük ve deyişlerle doludur.

## Edebiyatın politikası, politikanın edebiyatı

Bu, edebiyatın yalnızca gerçeklerden kaçtığı ya da hayale dayandığı anlamına gelmez. Edebiyat düşselse, aynı zamanda baştan sona dünyasaldır, politiktir. Edebiyat şaşırtıcı biçimlerde "politik hayvan" olmanızı sağlayabilir. Edebi eserler sizi daima *bağlam* hakkında düşünmeye davet eder. Açık olandan daha muammalı olana uzanan sorulara sevk eder. O halde açık olan tarafta şunu merak ederiz: Bu metin ne zaman yazılıp yayımlandı? Kim yazdı? Hangi türe ya da türlere ait? Bize neyi neden anlatmaya çalışıyor? Hangi kültürel, toplumsal, politik bağlamda yazıldı? Bizi hangi kültürel, toplumsal, politik meseleleri düşünmeye teşvik ediyor? Daha az açık olan tarafta da: Niçin günümüzdeki egemenlik ve demokrasi hakkında Shakespeare'in *Julius Caesar*'ı gibi 1599'da yazılmış bir oyunun, aynı konular üzerine görünürde daha açık pek çok çağdaş romandan bize söyleyeceği daha çok şey var gibi görünüyor? "Kültürel, toplumsal, politik bağlam"ın sınırları neler?

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında eleştirmenler şiir ve başka türdeki sanat eserlerini okuma biçimlerine istinaden "biçimcilik" ve "Yeni-Eleştiri" terimlerini kullanıyor, bağlama ilişkin sorularla ilgilenme ihtiyacı duymuyorlardı. Size kâğıt üstünde bir şiir sunulurdu ve düşünmeniz gereken tek şey buydu. Fakat şu da var ki, hiçbir metin bağlamından büsbütün yalıtılamaz: İçerilebilir hiçbir bağlam olmasa bile her şey bağlantılıdır. Hatta (ya da özellikle) yazar ya da eleştirmen aksini iddia etse de dünyasal ve politik ilgiler edebiyata sirayet eder. Ağlardan oluşan bir dünyada yaşıyoruz (okuyoruz, düşünüyoruz, yazıyoruz).

Bu fikri tersinden okuduğumuzda, en geleneksel biçimiyle "politik alan"ın bile hikâye anlatımı, retorik mecazlar, dramatikleştirme ve öbür şiirsel etkiler gibi edebi boyutlar olmaksızın düşünülemeyeceğini görebiliriz. En önemli ve kalıcı politik ifa-

deler edebi niteliklere sahiptir. Günümüzün politikacıları her zamankinden daha çok birlik olmuş klişe çığırtkanlığı yapan parti kuklaları çetesi olarak görünebilir, ancak kendilerini iyi bir konuşmanın –hatta tek bir unutulmaz güzel deyişin– kariyer sahibi kılabileceğini ya da kariyerlerini kurtarabileceğini bilirler. Büyük *politik* metinlerde her zaman şiirsel bir enerji vardır. "Avrupa'da bir hayalet kol geziyor" gündelik, sıradan bir deyiş değildir (1848'de Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından yazılan *Komünist Manifesto*'nun açılış sözleri). Aynı şey Martin Luther King'in 1963 Ağustos'unda Washington DC'deki ustalıklı biçimde artgönderimli (anaforik) "Bir hayalim var..." konuşması için de geçerlidir. Bir Sitüasyonistin aynı yıl gözlemlediği üzere: "Her devrim şiirde doğmuştur, ilk önce şiirin gücüyle yapılmıştır."[22]

"In Memory of W.B. Yeats" ("W.B. Yeats Anısına", 1939) şiirinde W.H. Auden kasvetli biçimde şiir "hiçbir şeyi oldurtmaz"[23] beyanında bulunur, ama başka yerlerde olduğu gibi politika alanında da edebiyat, tam da bir yapma ya da etme olarak daha keskin bir poetik anlayış sunar. Ne de olsa "şiir" [*poetry*] sözcüğünün Eski Yunanca kökeni *poiein* fiilidir: etmek ya da yapmak. Politikacılar (kendi söz-yazarlarının yardımıyla) *sözcüklerle bir şey yapar*. Özenle seçilmiş tek bir deyişin mucizeler yaratabileceğini bir şair kadar iyi anlarlar: "We shall fight on the beaches", "The lady's not for turning", "It's the economy, stupid".* Barack Obama'nın 2008'de bir konuşmada, o can alıcı alıntıları yankılayarak ilan ettiği gibi: "Sözcükler önemsizdir demeyin bana – bir hayalim var." Romancılar gibi politikacılar da hikâyeler uydurur ve bunların tutarlı olması için uğraşırlar. Sözcükler de sonuçta güzel olabilir. Dil aklınızı

* "Onlarla sahillerde savaşacağız" (Churchill), "İsterseniz siz dönün, leydi dönmeyecek" (Thatcher), "Buna ekonomi derler aptal" (Clinton). (e.n.)

başınızdan alabilir. İster bir şair isterse bir politikacı, avukat ya da sizi yatağa atmak isteyen biri olsun, her zaman söz konusu olan şey *ikna retoriğidir*.

Her durumda sözcüklerin işlevi betimlemekten ibaret değildir, sözcükler esasen bir şey yapar: Bağlar, kandırır, ikna eder, ayartır. Edebiyat hem insanların ya da metinlerin söyledikleri şeylerin aldatıcı, kandırıcı, işbirlikçi doğasına hem de sözcüklerin nasıl lirik, hoş ve hakikatli olabildiğine ilişkin algımızı sınırsız biçimde derinleştirip zenginleştirebilir. Bazen de elbette bu eğilimleri birbirinden ayırt etmek çok güç olabilir. Shakespeare'in *Beğendiğiniz Gibi*'sinden başka bir ünlü önermeyi hatırlamak gerekirse: "En doğru şiir, en numaracı olandır."[24]

Elbette ikna sanatının *söylenmeyen* şeyle de ilgisi vardır. Bir McDonald's reklamı "*I'm lovin' it*" dediğinde, söz konusu hazıryemeği üreten insanların çalışma koşullarına ya da onun uğruna ölen hayvanlara (Onlar da *seviyorlar* mıydı?) dikkat çekmek şöyle dursun, "ben"in, hatta "o"nun ne olduğunu açıklama zahmetine girmez. Edebiyat okumak konuşulmayan, konuşulamayan ya da söylenemeyen şeye karşı tetikte olmamızı sağlar. Bir durumun, ilişkinin ya da metnin anlamının ne kadar belirtilmemiş ve örtük olduğunu, işini nasıl sessizce yaptığını görmemizi sağlar. Bazı şeyler söylenmediğinde daha iyidir. Edebi eserler rahatsız edici olabilir, çünkü sınırları aşan ya da tabu olan şeyleri araştırırlar. Bu tür araştırmaların sınırları var mıdır? Varsa hangi kriterlere, kimin otoritesine göre, hangi bağlamda vardır? Bir metin, örneğin Roberto Bolaño'nun *2666* örneğinde çağdaş Meksika'da kadınların öldürülmesini betimlemesinde ya da Bret Easton Ellis'in *American Psycho* (1991) örneğinde olduğu gibi kitlesel katliam itirafını ateşli bir marka giyim aşkı ve üst sınıf yaşamla birleştirerek betimlemesinde ne kadar ileri gidebilir?

Edebiyat kavramı tam da demokratik "ifade özgürlüğü" ilkesiyle bağlantılıdır: Bu gerçekten "edebiyat" ve "politik alan"ın zorunlu olarak bir bütünlük içinde olduğu en temel yollardan biridir. Filozof Jacques Derrida'nın ortaya koyduğu üzere, edebiyat "kurumu" insana "her şeyi, her tarzda söyleme" izni verir.[25] En azından demokratik toplumlarda yazar –hakaret olmaması, ırkçı nefret ya da terör eylemlerini kışkırtmaması ya da haksız yere dini duyarlılıkları rencide etmemesi koşuluyla– ilkece istediği her şeyi söyleyebilir. Bu koşul karmaşık ve muğlaktır. İroni ve hiciv nerede biter, hakaret nerede başlar? Bir roman ırkçı bir karakter, hatta William Faulkner'ın *Absalom, Absalom!*'unda (*Absalom, Absalom!*, 1936) olduğu gibi ırkçı ama ırkçı nefreti kışkırtmayan bir anlatıcı içerebilir. Dini inanç, ikiyüzlülük ve bağnazlık, terörizmin cazibeleri vb. çağdaş edebiyatın ortak temalarıdır. Rastlantısal değildir bu. Edebiyat sınırların deneyimine ilişkindir: Söylenebilir olanı ve söylenemez olanı kazar, irdeler, sınar.

## Yaşam ve ölüm

Edebiyat yaşam içindir. Edebiyat okumak, canlı olmanın ne demek olduğuna ilişkin bir anlamı derinleştirip genişletir. D.H. Lawrence mükemmel biçimde, romandan "yaşamın parlak kitabı" diye söz eder.[26] Umarız ki elinizdeki kitapta söylediğimiz her şey en azından bu parlaklığın bir tonunu taşır ve yaşam sevgisine hitap eder. Lawrence ölümden sonraki yaşamdansa buradaki yaşam tarafındadır ve bunu sinir bozucu olabilecek biçimde olumlar. Pek çok eleştirel ve aslında edebi yazı, agnostisizm olarak adlandırılan dini inancın da dahil olduğu dini inançlara örtük ya da açık biçimde saygılıdır. Cennet ya da cennet bahçesi fikriyle ilgilenmekte hiçbir zarar olmadığı düşünülebilir. Sahiden de bazı şiirler ve romanlar, cennetva-

ri "burada ve şimdi" deneyimleri aktarmakta bir sakınca görmez. Örneğin Viktoryen şair ve çevirmen Edward Fitzgerald'ın *Rubáiyát of Omar Khayyám*'ının (Ömer Hayyam'ın Rubaiyat'ı, 1859) XI. dörtlüğündeki sözlerinde anıştırıldığı gibi, romantik aşkın nefis doruklarını düşünebiliriz:

> İşte dalın altında bir somun ekmekle
> Bir şişe şarap, bir şiir kitabı – ve Sen
> Yanımda şarkı söylüyorsun Çölde –
> Ve Çöl Cennettir ziyadesiyle.[27]

Ancak Lawrence'ın bu tür meſhumlarla işi yoktur. "Why the Novel Matters" ("Roman Neden Önemlidir") denemesinde ortaya koyduğu üzere: "Cennet yaşamdan sonradır ve ben kendi hesabıma yaşamdan sonra olan bir şeyin meraklısı değilim."[28]

Gelgelelim edebiyat aynı zamanda ölüm hakkındadır. Muhtemelen öbür yazı türlerinden daha keskin biçimde ölüm ve yaşamın karşıt olmadığı yolları kavramamıza olanak verir. Edebiyat okumak, bir yazarın sözlerinin o öldükten sonra da onu yaşatma kapasitesine sahip olmasından başlayarak özellikle yazının tuhaf ölümcüllüğünün farkına varmamızı sağlar. Okumaya değer edebi eserlerin çoğu ölü insanlar tarafından yazılmıştır. Ölü insanların bize anlatacağı çok şey var. O halde edebiyata dair hayaletimsi bir şey var ve pek çok romanın, oyunun ve şiirin ölülerin geri dönüşüyle, musallat olma ve olunmayla ilgili olması şaşırtıcı değil. Okumak romancı ve şair Margaret Atwood'un "ölülerle müzakere yapmak" olarak adlandırdığı şeyi kapsar.[29] Edebiyat eleştirmeni Stephen Greenblatt bunu ölülerle "konuşmak" olarak adlandırır: Kitabı *Shakespearean Negotiations* (Shakespeareci Müzakereler) şöyle açılır: "Ölülerle konuşma arzusuyla başladım."[30] Bu spiritüalist ya da sırf fantastik bir mesele değildir. Aksine özellikle ölüm,

ölmek ve yasla ilişkili olarak edebiyatı kültürün, hafızanın ve bilgeliğin büyük hazine dairesi olarak kabul etmekle ilgilidir.

## Edebiyat ve büyülü düşünme

Edebiyat disiplini sıkı sıkıya akıl ve hakikat arayışı temelinde durur. İnsanlar üniversitede edebiyat okumaya başladığında edebi bir metni tamamen istedikleri tarzda yorumlayabilecekleri yanılgısına düşerler. Bu vahim yanlış fikirden mustarip olanlar, çoğu zaman bütün yorumlar eşit şekilde geçerlidir yanılsamasına da kapılırlar. Bennet ve Royle'un bu tür söylemle bir ilişkisi olamaz. Edebiyat disiplini katı protokolleri ve okuma metotlarını, eleştirel argümantasyonu ve ispatı öğrenmeyi ve uygulamayı gerektirir. Öne süreceğimiz üzere bu, edebiyat disiplininin hukuk disipliniyle benzerlik taşıdığı yönlerden biridir ve edebiyat eleştirmeninin sanatı, avukatın sanatına yakından benzer.

Edebiyat disiplini akıl temelinde dursa da, delilik, büyü, akıldışı, tekinsiz ve fantastik ile ilgili sorulara da derinden derine bağlıdır. Nihayetinde kimse ciddi biçimde Fyodor Dostoyevski ya da Emily Brontë'nin bir romanının, Emily Dickinson'ın bir şiirinin ya da Samuel Beckett'ın bir oyununun *mantıklı* olduğu iddiasında bulunamaz. Edebiyat delidir. Edebiyat insanların *her zaman* çılgın şeyler söyleyip yaptığı bir söylemdir. Bu sadece akıldışı, hatta psikopat gibi konuşan ya da davranan belirli karakterlerle ilgili bir mesele değildir. Söz konusu olan, tam da edebi eserlerin dünyası dışında *hiçbir yerde gerçek* olmayan insanların, var olmayan seslerin icadı ya da yaratımıdır. Bu muhtemelen özellikle bir romanda ya da öyküde açığa çıkar, çünkü tam da bu tür metinlerin yapısı zihin okuma ve büyülü düşünmeyi gerektirir: Size öbür karakterlerin ne düşündüklerini ve hissettiklerini anlatan bir anlatıcıyla

karşılaşırsınız. Ama gerçek bir olay, kişi ya da nesne hakkında olsa bile, bir şiirde de aynı şekilde düşsel ya da gerçekdışı bir hava vardır. Edebi eseri anlamlandırmak için ve özellikle Roland Barthes'ın "metnin hazzı"[31] olarak adlandırdığı şeyi deneyimlemek için, en azından bir dereceye kadar bu deliliğe ve büyüye boyun eğmek zorundasınız.

## Sıradan ve gündelik

Bununla beraber, edebi metinler sıradan ve gündelik olanın, (en azından dolaylı olarak) tuhaf, tekinsiz ya da büyülü ya da düşsel *olmayan* şeyin hazzını da verir. Bu yüzden Roland Barthes da özellikle romanların "gerçeklik etkisi" olarak adlandırdığı şeyi üretmek için sunduğu "alakasız" ayrıntıları okumaktan aldığımız hazdan söz eder.[32] Romancı bir odadaki duvar kâğıdının rengini ya da bir masanın boyutunu ve şeklini anlatmak *zorunda* değildir, ışığın pencereden nasıl süzüldüğünü ya da dışarıdaki çiçeklerin üzerinde kaç kelebeğin dans ettiğini betimlemek *zorunda* değildir – olay örgüsü bu "alakasız" ayrıntılar olmadan mükemmel işleyecektir. Ne var ki edebi metinlerin hazzının bir parçası, bir "gerçek yaşam" kesitine tanıklık ettiğimiz yanılsamasını üretmesinde yatar. Ayrıntılar tam da olay örgüsüyle alakasızlıklarından dolayı bunun bir şekilde "gerçek" olduğu güvencesini verir. William Wordsworth, George Gissing, Virginia Woolf, Langston Hughes, Ernest Hemingway, Elizabeth Bishop, Raymond Carver, Richard Ford, Zadie Smith ve Alice Munro kadar birbirinden farklı yazarlar, bunların hepsi sıradan, gündelik, sıkıcı, önemsiz ya da banal olanın yoğunluğuna, büyüleyiciliğine ve güzelliğine odaklanmak için zaman zaman doğaüstü, aşkın, hayaletimsi ya da tekinsiz olanı azaltmaya ya da bir kenara bırakmaya çalışırlar.

Yazarlar sıradan olanın tuhaflığını, tekinsiz özelliklerini

keşfe çıkar. Öte yandan –bir bakıma hepimizde olan– rutin, banal, gündelik ve bilindik olana duyulan arzudan, hatta gereksinimden dolayı da sıradan olanı keşfe çıkarlar. Böylelikle başka türden soruları tetiklerler: Sıradan ve sıradan olmayanı, bilindik ve yabancı olanı hangi kıstaslarla ayırt ederiz? "Gerçek yaşam" algısı kendi başına yeterli midir? Bu durumda niçin bazen televizyonda "gerçek yaşam"ı (bir haber programını ya da belgeseli) seyretmektense, örneğin öykü okumayı tercih ederiz. Edebiyattaki "gerçeklik etkileri"nin *amacı* nedir? Büyük Rus romancı ve kelebek koleksiyoncusu Vladimir Nabokov'un hem romanlarında hem aldatıcı biçimde otobiyografik anlatısı *Speak, Memory*'de (*Konuş, Hafıza*, 1966) belirttiği üzere, biz aslında simülakr, taklit, gerçekçilik, sanal gerçeklik, mimesis, gerçeğe benzerlik, doğru ya da aslına sadık temsil gibi değişik biçimlerde adlandırılan şeylerden gerçekten zevk alan yaratıklarız. (Bu az çok teknik sözcüklere ilişkin açıklamalarımız için kitabın arkasındaki terimler sözlüğüne bakınız.) Hem kopyalama, taklit etme, aldatma ve ayartma hem de saklama, gizleme ya da kamufle etme yeteneği –Peter Forbes'un dikkate değer çalışması *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage*'da (Büyülenmiş ve Aldatılmış: Taklit ve Kamuflaj, 2009) belirttiği üzere– elbette insanlara (ya da kelebeklere) özgü değildir. İnsanı gerçeklik etkisiyle ("Ne kadar da gerçekçi!") kandırmak ya da memnun etmek illa da masum ya da tehlikesiz bir şey değildir. Zaten "kamuflaj" sözcüğü aslında savaşla –kampları, silahları, gemileri vb. düşmandan saklamakla– ilgilidir. Öte yandan bizi kendi dünyasına çeken ya da bize sıradan denen dünyanın neye benzediğine ilişkin yeni bir algı veren bir öykü, oyun ya da şiire dair dikkate değer bir şey de vardır.

Wordsworth'ün "The Thorn"u ("Çalı", 1798) gibi bir şiirin açılış dizelerini düşünün:

Bir çalı vardı; çok yaşlı görünüyordu,
Aslında sen bilirsin bunu söylemenin zor olduğunu,
Nasıl genç olabilirdi,
Öyle yaşlı ve ağarmış görünüyordu ki.[33]

Ya da Ernest Hemingway'in romanı *A Farewell to Arms*'ın (*Silahlara Veda*, 1929) açılış cümlelerini düşünün:

Aynı yılın yaz sonunda nehir ve ovadan dağlara bakan bir köy evinde kaldık. Nehir yatağında güneşte kurumuş ve beyazlamış çakıl taşları ve kaya parçaları vardı ve su berraktı ve hızla akıyordu ve kanallarda maviydi. Taburlar evi geçti ve yolun aşağısına gitti ve kaldırdıkları toz ağaç yapraklarını pudraladı.[34]

Bu tür açılışlar bir filmin ya da belli bir resmin gerçeğe benzer nitelikleriyle hemen karşılaştırılabilir. Ancak temel bir fark da vardır. Şiir ve roman dille yapılır. Ürettikleri "gerçeklik etkileri"nden ya da gerçekçilik duygusundan zevk alabiliriz, ama bizi daha karmaşık ve zorlu bir şeyi görmeye de sevk edebilirler. Öncelikle dikkatimizi tam da dünyaların yapıldığı sözcüklere çekebilirler – örneğin ("sen bilirsin bunu söylemenin zor olduğunu" ifadesindeki) Wordsworthyen "sen"in ne kadar tuhaf *olduğuna*, çünkü şiirdeki "sen" değil "ben" çalı hakkında daha fazla şey söylemenin zor olduğunu görüp anlar; ya da Hemingway'in yazısının görünüşte harfi, monoton, gündelik niteliğinin mecazi ve şiirsel etkilerle değişmesine dikkat çekebilir ("bakan" köy metaforu, yaprakların "pudralanması", bu kısa pasajda sekiz kez kullanılan "ve" sözcüğünün ritmik vurgusu). Yalnızca Wordsworth'ünki ya da Hemingway'inki gibi bir dünyanın başlı başına bir sözcükler dünyası olduğunu değil, ayrıca bizzat sözcüklerin dünyayı yaratabileceğini ya da değiştirebileceğini görmemizi de sağlar. Göreceğimiz üzere, bu

anlamda dile ilişkin radikal biçimde edimsel [*performative*] bir şey vardır – ve edebiyat disiplini bu anlayışımızı derinleştiren en eğitici ve ödüllendirici yollardan biridir.

## Yaratıcı okuma

Önümüzdeki bölümler *yaratıcı* okuma fikrine duyulan bir ilgiyle biçimleniyor. Bu fikre dair düşünmek, okumanın edilgen bir etkinlik olmadığının fark etmekle başlar; edilgen etkinlikte sözcükler gelip geçer, gözleriniz sayfanın sonuna erişir, sonra sayfayı çevirirsiniz ve sözcükler tekrar gelip geçer. İyi bir romanı, şiiri ya da oyunu okumak önceden bilinmeyen bir ülkeye, bir aşk çıkmazına, bir tımarhaneye girmeye benzer. Okumak, yazmayı da içerir. İyi okumak için kalem gerekir ve okudukça kitaba şerh düşmek, altını çizmek ya da not almak gerekir. İyi okuma, *cevap olarak* bir yazı geliştirmektir. Eleştirel ve yaratıcı okuma, metnin söylediği şeyi, sizin (ve başka eleştirmenlerin) metnin yaptığını ya da yapmaya çalıştığını düşündüğünüz şeyi hesaba katmaktır, ayrıca okumakta olduğunuz metne kendinizden bir şey eklemek, kendi eleştirel ve yaratıcı ilgilerinizi onunla ilişkilendirmektir.

Bir romanı, öyküyü ya da oyunu *okurken* not düşmezseniz ilginç, komik, acıklı ya da şaşırtıcı bulduğunuz şeyin ne olduğunu unutursunuz ve özellikle heyecan verici, akıl çelici, etkileyici pasajları ya da uğrakları kolayca bulamazsınız. Bulacağınızı düşünürsünüz ama bulamazsınız. İnsan hafızası tuhaf biçimde vefasız ve kalleştir. Not düşme (altını ya da kenarını çizme de dahil) okumanın olmazsa olmazıdır. Ama neyi işaretlemek gerekir? Hangisi önemli? Hangisi ilginç, hangisi değil? Bunlar, bir okumadan öbürüne bile değişiklik gösterir. Elbette ilk okumada her anahtar deyişi ya da uğrağı bulmayı bekleyemezsiniz. Ama örneğin şunları not etmeyi düşünebilirsiniz:

- Çarpıcı deyişler, dikkat çeken metaforlar, sıradışı ifade biçimleri.
- Anlatının gidişinde önemli olaylar ya da değişiklikler.
- Dikkatinizi çeken bir motif, konu ya da figürün tekrarı (örneğin çiçekler, telefonlar ya da komik anlar).
- Özdüşünümsellik anları – bir metnin kendine göndermede bulunduğu anlar, örneğin okumakta olduğunuz şiirin kendi hakkında ya da daha genel anlamda şiir ya da dil hakkında bir şey söylediği anlar.
- Anlatısal perspektifte önemli değişiklikler (örneğin bir şeyi bilmiyormuş gibi yaparak ya da aniden karakterlerden birinin bakış açısına girerek anlatıcının sesinin değiştiğini hissettiğiniz yerleri işaretleyebilirsiniz).
- Zamansal perspektifte önemli değişiklikler (bir geridönüş ya da gerilemeyi [*analepsis*], bir ileriye atlama ya da öncelemeyi [*prolepsis*], bir anının veya geçmişteki bir sahnenin şimdiyi istila etmesini işaretleyebilirsiniz).

Yaratıcı okumanın yalnızca tarihsel bağlama, sözcüklerin düz anlamlarına, yan anlamlarına ve nüanslarına vb. sıkı sıkıya dikkat ederek özenle okumayla değil, ayrıca risk alan, deneysel, deforme edip dönüştüren, istekli, yaratıcı ve şaşırtıcı okuma biçimleriyle de ilişkisi vardır. Yaratıcı okuma, metnin *içinde* olmayan şeyler yaratmakla değil, metnin içinde *olan* şeyleri *metnin ötesindeki* şeylerle ilişkilendiren yeni düşünme biçimleri yaratmakla ilgilidir.

Yaratıcı okuma güçlü, etkili ve başarılı edebi eleştiri yazmanın anahtarıdır. Yaratıcı okumayla kendinizi aşağıdakileri de içeren her türden beklenmedik şeyi yapıyor halde bulabilirsiniz:

- Başka okurların aklına gelmeyecek belirli bir sözcüğün, deyişin, imgenin, figürün ya da fikrin anlamına dalmak, hatta

kafayı hafiften bunlarla bozmak: Metin boyunca bu ayrıntıyı izlemeye başlarsınız ve buna odaklanmak sizi bir bütün olarak eser hakkında taze ve heyecan verici bir perspektife götürebilir.

- Okumakta olduğunuz metin ile aynı yazarın yazdığı ama bu birincil metinle genellikle –ya da belki de hiç– yan yana konmayan başka bir metin arasında bağlantılar kurmak (örneğin D.H. Lawrence'ın bir öyküsü yıllar sonra yazdığı, görünürde oldukça farklı bir şey hakkındaki bir mektupla bağlantılandırılabilir).
- Okumakta olduğunuz bir metinle başka bir yazarın yazdığı bir metin arasında bağlantılar kurmak (örneğin Evelyn Waugh'nun *A Handful of Dust* [*Bir Avuç Toz*] kitabının T.S. Eliot'ın *The Waste Land*'ini [*Çorak Ülke*] çağrıştırması ve bu romanın baştan sona Charles Dickens'ın bütün eserlerine cevap vermesi).
- Okumakta olduğunuz metin ile başka, belki de çok farklı bir metin ya da nesne (örneğin Sylvia Plath'in bir şiiri ve ay hakkında bilimsel bir kitap ya da bir modern heykel örneği) arasında bağlantılar kurmak: Burada temel zorluk, başlangıçta ne kadar ters görünseler de bu bağlantıların ispatlanabilir, inandırıcı ve ikna edici olduğunu sağlama almaktır.
- Okumakta olduğunuz edebi eserin, eldeki metnin ötesindeki dünyada acil bir konuya (adalet, çevre, din vb.) ilişkin yeni, derinlikli ve şaşırtıcı bir yöne sevk ettiği bir yol görmek.

"Yaratıcı okuma" terimi yeni değildir. Büyük denemeci Ralph Waldo Emerson'ın 1837'de "The American Scholar"da ("Amerikalı Bilgin") kaydettiği üzere: "Yaratıcı yazmanın yanı sıra bir de yaratıcı okuma vardır."[15] Yaratıcı okuma geçmiş hak-

kında bir merak, önceki yüzyıllardan ya da onyıllardan gelen metinlerin ne kadar etkili, derinlikli, düşündürücü olabileceğini ve yeni olduğunu sandığınız şeyin aslında önceden (sıklıkla daha etkili bir tarzda) ne çok söylendiğini ya da yapıldığını –ironiyle ya da zevkle– keşfetmeye açık olmayı gerektirir. Öte yandan yaratıcı okuma gelecek hakkında bir ürperme ve heyecan duygusunu da gerektirebilir. Okumak, öngörülemeyene maruz kalmaktır. İlk kez bir şiir, oyun, kurmaca, hatta eleştirel deneme okurken –ne kadar "kanonik" olursa olsun, kaç bin kişi okumuş ve hakkında yazmış olursa olsun– bu okuma dünya tarihinde ilk kez, şu anda yalnızca sizin başınıza gelen, sizinle gerçekleşen bir şeydir. Yaratıcı okuma, bu tekilliği eleştirel biçimde alımlamaya bağlıdır.

Son olarak, bir okur olarak biricikliğinize dair bu tekillik hissi, elinize aldığınız ilk (hatta yirminci) kitapta gelmez. Yaratıcı okuma kapasiteniz ve becerileriniz yavaş ama emin adımlarla pratikten gelir. Yoğunlaşma, hayal gücü ve mizahla, tutku ve ayrımsamayla, elde kalemle dikkat kesilerek okuma meselesidir. Her şeyden öte Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinde (1759-1967) dendiği gibi, zor olan basitçe şudur: "Oku, oku, oku, oku, benim cahil okurum! Oku."[36] Okumak bir günden öbürüne, hatta bir dakikadan öbürüne asla aynı olmaz. Zevkli, acılı, sıkıcı, huşu verici olabilir. Yine de yaratıcı okuma, eleştirel biçimde düşünmeyle ve aynı zamanda daima ve özellikle umut verici bir şeyle temas etmeye dairdir. Emerson'ın şu sözleri söylediğinde kastettiği şeyi anlamlandırmaya çalışma meselesidir: "İyi okumak için insanın mucit olması gerekir."[37]

# I

# OKUMAK

# 2

# Şiir Okumak

Okumak çocuk oyuncağı gibidir ya da nefes alma, yürüme ya da belki konuşma gibi düşünmeden yaptığınız bir şey gibi. Her gün yazılı mesaj bombardımanına tutuluyoruz. Okumayı genç yaşta başarıyla öğrenen ve disleksi ya da görme bozukluğuna yakalanmayanlarımız, uyanık olduğumuz her saatte beynimizin ne kadar çok yazılı malzeme işlediğine pek dikkat etmeyiz. Bir kitaba dalma ya da kendini kaptırma deneyimi, okumanın az çok otomatik bir şey, düşünmeye pek gereksinim duymadan yaptığımız bir şey olduğuna dair algıyı doğruluyor gibi.

O halde çoğu zaman okuma kendiliğinden oluverir. Bir gazete, mısır gevreği paketi, trafik işareti, reklam broşürü, mönü okursunuz ve bunları bir an bile düşünmezsiniz. Malumata ihtiyacınız vardır ve onu tam şu anda istiyorsunuzdur. Ama bir şiiri –romanı, oyunu, edebi denemeyi ya da öyküyü– malumat için, sadece malumat için okumamalısınız, hatta malumat işin içine hiç girmemeli de denebilir. Okurken başka hususlar da devreye girer. Anlarsınız ki ses, ton ya da doku için, dilin şaşırtıcı etkileri için, yazarın sözcüklerle bir şey yapma ve bir metnin tam da okuma deneyimini öne çıkarma biçimi için okuyorsunuz – söz konusu olan, okumanın ne olduğu ve nasıl

işlediği (belki de bazen işlemediği), nasıl şaşırttığı ya da zevk verdiği, ne *hakkında* olduğu (her zaman açık değildir) ve size ne yapmaya çalıştığı, kendinize rağmen bile sizi ne hakkında düşünmeye kışkırttığı ve hatta zorladığı sorusudur.

Burada ilgilendiğimiz, bu oldukça özel okuma türüdür. Niyetimiz hem pratik ipuçları sunmak hem de bilindik ama tuhaf biçimde tahmin edilemez okuma etkinliği hakkında yeni düşünme biçimleri ortaya koymak. Özellikle "yakın okuma" fikrini –Friedrich Nietzsche'nin kendine özgü biçimde ortaya koyduğu üzere, "hassas gözlerle ve parmaklarla" okuma fikrini– irdelemek istiyoruz. *Daybreak* (*Tan Kızıllığı*, 1881) kitabının "Önsöz"ünde Nietzsche, filoloğu tanımlar (Eski Yunancadan *philo* [sevgi] *logos* [söz]). "Filolog", "edebiyat eleştirmeni"ne karşılık bir başka sözcüktür, dil ve edebiyat âşığı, iyi okumayla ilgilenen biri: İyi okumak için, der Nietzsche, insan "yavaş yavaş, derinden, geriye ve ileriye dikkatle bakarak, çekincelerle, açık bırakılmış kapılarla, hassas gözlerle ve parmaklarla" okumalıdır.[1] Kapsamlı okuma ve hatta hızlı okuma edebiyat öğreniminin temel boyutlarından biridir ve önerimiz mümkün olduğu kadar çok ve (gerektiğinde) hızlı okumak olacaktır. Ancak gerçekten önemli olan şey, "yakın okuma"dır; dikkatle, yavaş yavaş, "hassas gözlerle ve parmaklarla" okumadır. Elbette yakının ne kadar yakın ya da yavaşın ne kadar yavaş olduğunu sorabilirsiniz. Fransız matematikçi ve filozof Blaise Pascal'in *Pensées*'de (*Düşünceler*, 1670) gözlemlediği üzere, "Çok hızlı ya da çok yavaş okuduğumuzda hiçbir şey anlamayız."[2]

Görünüşe göre bu işin kazananı yok. Öyleyse iyi okuma, yakın okuma ya da yaratıcı okuma ne demektir? Öncelikle metnin sadece ne söylediğine değil, bunu *nasıl* söylediğine, bir eserin dilsel ve retorik özelliklerine, edebi "biçim"ine, ayrıca anlamına dikkat ederek okumak demektir. Aslında edebiyat disiplinini karakterize eden, bu çifte okuma ya da dikkati böl-

medir. Örneğin bir roman, şiir ya da oyun okumak, tamamen imgelerin ve fikirlerin dillendirilme biçimiyle, dille, sözcüklerin işlenme biçimiyle ilişkilidir.

Bunu bir şiire dönerek açıklamaya çalışalım. W.H. Auden'ın "Musée des Beaux Arts"ı ("Güzel Sanatlar Müzesi", 1938), başlığının da ima ettiği üzere, müzede resimlere bakmaya ve sanat ile ıstırap arasındaki ilişkiye dair bir şiirdir:

Hiç yanılmadılar ıstırap söz konusu olduğunda,
Eski Ustalar: nasıl da iyi anlamışlar
Istırabın insani durumunu: nasıl ortaya çıktığını
Başka biri yemek yediğinde, pencereyi açtığında ya da
aptal aptal ortalıkta dolaştığında;
Nasıl da, yaşlılar saygıyla, tutkuyla beklerken
Mucize doğumu, muhakkak hep vardır
Bunun olmasını istemeyen çocuklar, buz pateni yapan
Bir gölcükte ormanın kıyısında:
Hiç unutmamışlardı
O dehşetli şehadet bile oluruna varmalıydı
Her nasılsa bir köşede, dağınık bir yerde
Sürdürür köpekler köpekçik hayatlarını ve işkencecinin
beygiri
Sürter bir ağaca masum arkasını.

Brueghel'in *İkaros*'unda, örneğin: Nasıl da her şey
Felaketten yavaş yavaş çark eder; rençber belki
Duymuştu suyun şakırtısını, metruk çığlığı,
Ama onun için bu önemsiz bir yıkılıştı; güneş parlıyordu
Olması gerektiği gibi yeşil suda gözden kaybolan
Beyaz bacakların üzerinde; pahalı zarif gemi de görmüş
olmalıydı
Hayrete düşüren bir şeyi, gökten düşen bir çocuğu,

Bir yerlere gitmek zorundaydı ve sakin sakin yelken açıp gitti.[3]

Auden'ın şiirinin dili çok düz, aslında neredeyse şiirsel-*olmayan* bir dil gibi görünür. Bu şiir metafor türlerinin pek çoğunu, özelleşmiş ya da "şiirsel" söyleyişi, insanın şiirle bağdaştırmaya meylettiği düzenli ritim ve öbür retorik etkileri içermez. Birinci ve ikinci dizelerde sözcük düzeni tersine çevrilmiş olsa da ("Eski Ustalar ıstırap söz konusu olduğunda hiç yanılmadılar" gündelik konuşmada daha olağan olurdu), şiiri neredeyse müzede bazı resimler üzerine konuşan, teklifsizce yorum yapan bir insanın anlatımıyla karıştırmak mümkün. Örneğin şiirin öznesi "Eski Ustalar"ın, ikinci dizede sonradan akla gelen bir düşünceymiş, bir yan değiniymiş gibi takdim edilmesine ya da uzatılmış dördüncü dizenin epey sıradan, hatta oldukça donuk biçimde bir gündelik eylemden öbürüne dolaşmasına bakınız ("Yemek yerken, pencereyi açarken ya da aptal aptal dolaşırken ortalıkta"). Pek çok modernist şiir gibi bu şiir de son derece ustalıkla işlenmişken aynı zamanda gündelik konuşma kalıplarını çağrıştırarak dilde belirli bir sıradanlığa ya da "doğallığa" ulaşmaya çalışır. Belki de bu hiç şaşırtıcı değildir. Sonuçta şiir başlı başına sıradanlık *hakkındadır*, yakınlarda çok kötü, önemli ya da şaşırtıcı bir olay olsa bile yaşamın nasıl da devam ettiği hakkındadır. Uyakların işleyişine bakarak sıradan olanla şaşırtıcı olanın bu tuhaf bileşimini sezersiniz. Şiirin çoğunlukla uyaklı olduğu kolaylıkla gözden kaçabilir:* Aslında yalnızca üçüncü dize uyaksızdır ("place"le hiçbir sözcük uyak oluşturmaz). Ancak uyak şeması öylesine karmaşık ve düzensizdir ki, şiirin bu özelliği kolayca gözden kaçabilir. İlk kısmın uyak şeması şöyledir: abcadedbfgfge (burada "a" uyağı "along"/"wrong", "b" uyağı "understood"/"would" vb). Şiir,

* Uyaklar için ss. 198-199'daki İngilizce aslını takip ediniz. (e.n.)

uyakları aracılığıyla benzersizliğini hem açığa vurur hem gizler. Şiir uyaklıdır ama düzensiz biçimde (birinci dize dördüncü dizeyle uyaklıdır ama ikinci dizenin uyaklı olması için sekizinci dizeyi beklemesi gerekir vb). Ayrıca dilin kolay, görünüşte rastlantısal ritmine, vurgulu ve vurgusuz uyaklı sözcüklerin çeşitliliğine de dikkat edebiliriz. Bütün bu etkilerin en önemlisi, fevkalade kurnazca işlenmiş artlamadır [*enjambent*] – anlamın devam ettiği, noktalama işareti ya da durak olmaksızın biten dizeler ("nasıl ortaya çıktığını" / "Başka biri..."). Rastlantısallıkları bir yana, dize sonlarında şiirin kafa yorduğu hayattaki tehlikeleri ve tesadüfleri dallanıp budaklandırmasında bir işlenmişlik vardır. Başka bir deyişle, bu şiiri inşada Auden'ın başarısının bir bölümü, şeylerin hem şans hem de plan meselesi olduğunu, dünyanın ve şiirin hem şiirsel hem alelade –hem şaşırtıcı hem sıradan– olduğunu ortaya koymak için şiirin ses etkilerinden yararlandığı girift ve ince yollarla ilişkilidir.

Bu şiir tam da şuna dairdir: dikkat kesilmek – bir şeyleri sıradan ya da sıradışı bulmak. Bu şiir, çok eski "ekfrastik" şiir –resim, heykel ya da öbür görsel eserlere seslenmeye çalışan şiirler– geleneği içindedir. ("Ekfrasis" Yunancada "tasvir" karşılığı teknik bir sözcüktür ve bir araçla yapılan eseri başka bir araçla yapılan bir eserle temsil etme girişimi için kullanılır.) Şiir "Eski Ustalar"ın insanlık hakkında önemli olan bir şey – bir insan için çok önemli bir olayın (örneğin doğumu ya da ölümü) durumla ilişkisi olmayan seyirciler için fazla sonuçları olmayabileceği– konusunda bizi uyardığını öne sürer. Birisinin başına önemli, trajik, şaşırtıcı bir şey gelirken, çevredeki başkaları için yaşam sakin sakin devam eder. Ancak resim ya da daha genel olarak sanat bununla nasıl bağlantılıdır? Şiirin ilk bölümünde konuşmacı Brüksel'de *Musées Royaux des Beaux-Arts*'daki (Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi) iki adsız (muhtemelen kurgusal) resmi tasvir eder, birisi İsa'nın doğumunu



*Resim 2.1* Pieter Brueghel (yaklaşık 1525-1569) *İkaros'un Düşüşü Sırasında Manzara* (1569): İkaros'un bacakları resmin sağ alt köşesinde suya batarken görülebilir.

("mucize doğum") ve öbürü onun çarmıha gerilişini ("dehşetli şehadet") resmeder. Arka planda gamsızca buz pateni yapan çocuklar, köpeklerin yaptığı şeyi yapan köpekler ve efendisinin çevirdiği iştense arkasındaki kaşıntıyla daha çok ilgilenen işkencecinin beygiri vardır, böyle bir arka planda dünyayı değiştiren bu olayların gerçekleşmesi konuşmacıyı sarsar. Bu hayvanlar ve çocuklar aldırmazlar, niçin aldırsınlar ki? Şiirin ikinci bölümü, aynı müzede Hollandalı ressam Pieter Brueghel (yaklaşık 1525-1569) tarafından yapıldığı düşünülen *İkaros'un Düşüşü Sırasında Manzara* (1569) başlıklı bir resimle özellikle ilgilenir.

Resim, mitolojik İkaros figürünün ölümünü resmeder; babası Daidalos oğluna balmumuyla tutturulmuş tüylerden kanatlar yapmıştır. Babası balmumunun eriyeceği korkusuyla onu güneşe çok yaklaşmaması konusunda uyarmış olsa da İkaros güneşe çok yaklaşır ve kanatları ayrıştığından denize dü-

şer. Auden'ın şiirindeki konuşmacı, Brueghel'in resminde bir geminin bu çok önemli olayı görmezden gelerek "sakin sakin yelken açıp gitme"sini yorumlar (İkaros için önemlidir, çünkü ölür, ancak görünen o ki, başka birisi için önemi yoktur).

Eleştirmenlerin işaret ettiği üzere, Auden'ın şiirinin ilginç boyutlarından biri, Eski Ustalar'ın aksine konuşmacının yanılmasıdır – özellikle Eski Ustalar hakkında yanılır.[4] Brueghel'in resmi aslında İkaros'un ölümünün dünyanın geri kalanı üzerinde etkisinin çok küçük olduğunu aydınlatmak için Ovidius'un *Metamorphoses*'daki (*Dönüşümler*, MS 8) açıklamasına dayanırken, Eski Ustalar tarafından yapılmış, ıstırabın merkeze konduğu ve genel dikkat odağı kılındığı pek çok resim vardır. Örneğin İspanyol ressam Francisco Goya'nın (1746-1828) ıstırap çekmenin ne demek olduğuyla, savaşın barbarlığının dehşetiyle ve başka birinin ıstırap çekmesiyle karşılaşmanın ya da ona seyirci kalmanın ne demek olduğuyla açıkça ilgilenmesi hakkında düşünebilirsiniz. İnsanlıkdışı barbarlıkla insan ıstırabının bileşiminin merkezi, hatta yegâne konu olduğu resimleri *Savaşın Felâketleri* (1810-1820) dizisinde ıstırap çeken bireylerden insanın bakışlarını çevirmesi anlamsızdır.

Auden'ın şiiri, başka geleneklerle de kesişir. "Musée des Beaux Arts"ı özellikle ağıt [*elegy*] geleneğiyle ilişkilendirmek mümkündür. Mike Newell'ın *Four Weddings and a Funeral* (*Dört Nikâh Bir Cenaze*, 1994) filminde Matthew'ü oynayan John Hannah'nın Auden'ın başka bir ünlü şiirini, "Stop all the clocks"ı ("Durdur Bütün Saatleri"; "Funeral Blues" olarak da bilinir) okuduğu bir an vardır. Şiirde yas, sevilen kişi öldüğü için bütün dünyanın durması yönünde âciz bir arzu olarak işlenir. "Durdurun bütün saatleri, kesin telefonu, / Kesin köpeğin havlamasını sulu bir kemikle" diye başlar şiir, "Susturun piyanoları ve boğuk davulla / Getirin kefeni, bırakın yas tutanlar gelsin."[5] Şüphesiz ki bu, çoğumuzun paylaştığı ve paylaşacağı

bir deneyimdir – yakın birisi öldüğünde dünyanın aldırmadan basitçe devam ettiğindeki dehşet duygusu. Kendimizi şaşkınlık içinde, "Bu felaket karşısında sıradan, önemsiz yaşamlarını kolayca devam ettirebilen bu insanların sorunu ne?" sorusunu sorarken bulabiliriz. Bu da aslında ağıt geleneğinin –yas şiirleri geleneğinin– odaklarından biridir. Arkadaşı ve kendisi de şair olan Edward King öldüğü için Milton bizzat doğanın bile yas tuttuğunu öne sürer: "... siz orman ve ıssız mağaralar, / yaban kekiği ve mest eden azman üzüm bağı, / Tüm yankılarınız yas tutuyor" ("Lycidas" [1638], ll.39-41).[6] "Adonais"te (1821) Shelley'nin konuşmacısı, kederinin "yenilenen yılla geri dönmesi"yle yas tutarken, "Şehvetli kuşlar şimdi her çalılıkta çiftleşir" ve "Yerin kalbinden dirilten bir yaşam patlar / Her zaman olduğu gibi" ("Adonais", ll.155, 159, 164-165).[7] Daha evcil bir tarzda Alfred Tennyson *In Memoriam*'da (Hatırasına, 1850) şunu sorar: Arkadaşı Arthur Henry Hallam'ın ölümü karşısında "onu kederlenmeye zorlayan böylesine sebep" varken "Noel arifesini ne hakla kutlayacağız?" (29. bölüm)[8]

Kendi kederimiz ile başkalarının, hatta doğanın aldırmazlığı arasındaki kopukluğa değinme geleneğine, Derek Walcott'ın şiir toplamı *The Bounty*'de (Ödül, 1997) annesi için bir dizi ağıtta gönderme yapılır. "Neyse ki çalışmaya giden böcekler trafiği" var –neyse ki annesinin ölümüne rağmen– ve bir "şaşkınlık" duygusu da vardır, çünkü "yeryüzü coşar / kıvranışımızın ortasında."[9] Belki dayanması daha güç bir şey de vardır: Tam da onu biçimsel bir ağıtla anmaya çalışırken ve hatta tam da bundan dolayı kederimizi unutma eğilimimiz: "Affet beni" talebinde bulunur Walcott, hüzün dolu ve özdüşünümsel biçimde, "bu dizelerin çoğaldığını seyrederken ve şiir sanatı beni alıştırırken / böyle ölçülmüş bir acıya." Bütün saatleri durdurma arzusu bir narsizm biçimi de olabilir, yani dünyanın senin varlığın etrafında ve bu yüzden senin kederin ya da ıstırabın

etrafında dönmediği yönündeki sıkıntılı bir farkındalık olabilir. Bu yüzden "Musée des Beaux Arts", dünyanın merkezinde olma hakkında, dünyanın seninle ilgilenmesi, seni önemsemesi arzusu hakkında narsist bir fanteziyi vurgulamakla ve bunu tartışmaya açmakla "Funeral Blues"la ve daha genel olarak ağıt geleneğiyle bağlantılıdır. O halde Auden'ın şiirinde Eski Ustalar'ın insanın makus durumuna ilişkin anlayışlarının, onların insan ıstırabının gözden kaçtığı yönündeki anlayışlarının derinliği hakkındaki konuşmacının (hatalı) fikri, her zaman dikkate alınmaya ya da alınmamaya dair bir endişenin parçası olarak görülebilir.

"Musée des Beaux Arts"ı okumanın bir yolu da budur. Şiirin tematik özünü, şiirin (bazen kabaca adlandırıldığı üzere) "mesaj"ını ya da "tema"sını, "ne "söylediğini" ya da ne hakkında olduğunu didiklemeye çalışmakla başladık ve onun ağıt ve ekfrasis geleneklerindeki başka şiirlerle ilişkilerine değindik. Bu şiiri tarihsel bağlamıyla ilişkilendiren eleştirmenlere de katılabilirdik. Pek çok eleştirmen Auden'ın şiirinde anıştırdığı, yok sayılan ya da ihmal edilen ıstırabın, örneğin kişisel olarak katıldığı İspanya İçsavaşı'nı, ayrıca Hitler'in 1930'lardaki yükselişini ve "1 September 1939" (1 Eylül 1939) başlıklı şiirinde "aşağılık haysiyetsiz onyıl" olarak adlandırdığı dönemin öbür olaylarını kapsadığını öne sürmüştür.[10] Tarihsel yankılanımıyla ilgili meseleyi düşünmek, Auden'ın şiirine yakın ve yaratıcı bir okuma yapmanın bir yoludur. Bu şiir, örneklerin doğası hakkındadır, ama salt bir örnekten fazlasıdır. Kendi ötesine işaret eder. Aslında şiirin en güçlü temel iddialarından birinin, bağlamın dikkate alınmasının her zaman gerekli olduğu ama bu bağlamın her zaman tek bir bireyin bakış açısından daha geniş ve karmaşık olduğudur, diyebiliriz.

"Yeni Eleştiri" ekolünden olan Cleanth Brooks'un "The Heresy of Paraphrase" ("Açımlama Sapkınlığı") başlıklı ünlü bir

denemesi vardır; burada Brooks, güçlü ve etkili biçimde, bir şiirin –örneğin bu cümlenin ya da bir gazete yazısının yaptığı biçimde– önermesel bir içerik olarak anlaşılmaması gerektiğini öne sürer. Archibald MacLeish'in "Ars Poetica"sının ("Şiir Sanatı", 1926) sonunda ortaya koyduğu üzere, "Şiir bir şey dememeli / Sadece olmalı" – ancak MacLeish yine bu şiirde daha az bilinen biçimde şunu söyler, "Şiir sözsüz olmalı / Kuşların uçuşu gibi", bu da sizi daha çok bunu ne kadar ciddiye almanız gerektiği konusunda kuşkuya düşürür (şunu da kaydedelim: "Ars Poetica" 129 sözcükten oluşuyor). Brooks bir şiirden içerik ya da anlam çıkarmaya çalışmanın, basitçe onu açımlamaya girişmenin bir tür "sapkınlık", temel bir hata olduğunu, çünkü edebi metinlerin *ne* söylediğinin bunu *nasıl* söylediğiyle doğası itibariyle bağlantılı olduğunu öne sürer. Doğrusu, her şeyden önce, çeviride olduğu gibi bu imkânsızdır. Değiştirmeden açımlayamazsınız. Bill Readings'in unutulmaz bir şekilde ortaya koyduğu üzere, "Açımlama, felsefi bir şakadır."[11] Bunu yapabilseniz bile, *sırf* açımlamayla çok uzağa gidemezsiniz. Açımlama yararlı hatta zorunlu olabilir, ama bir edebi metnin okunması burada bitmez, tam da burada başlar.

Auden'ın şiirinin dilinden ve retorik yapılarından, –özellikle sözdizimi ve sözcüksel ayrıntılar açısından– dilsel sadeliğinden ya da "doğallığından" ve aynı anda sanki hem uyak oluşturması hem de düzenli ve açık uyağa direnmesinden söz ettik. Bu, yakın okumanın temel öncülüdür: Söz dağarcığı, sözdizimi ve retorik etkiler bir şiirin anlamından ayrı tutulamaz. Bu özelliği, şiirin yaptığı öbür şeylere ve en önemlisi anlamı nasıl oluşturduğuna ikna edici bir şekilde bağlayamazsak, uyak şeması bize çok az şey söyler. Auden'ın şiirinin ne anlama geldiği, görünüşte şiirsel olmayan sesin görünürdeki gelişigüzelliğinin şiirin örtülü şiirselliğiyle etkileşime girmesiyle ilişkilidir.

Konuşmacının, Eski Ustalar'ın ıstıraba yalnızca tek bir yak-

laşımlarının olduğunu ilan ederken yanıldığını öne sürdük. Sözgelimi gerçek dünyada, örneğin konuşmacı özellikle bir sanat eleştirmeniyse, bu hata bir sorun olacaktır. Sanat eleştirmenleri resim ya da Eski Ustalar hakkında genellemeler yaptıklarında, onların doğru olgusal çıkarımlarda bulundukları ya da en azından belirli bir otoriteyle konuştukları varsayılır – bu her şeyden önce onların işidir. Ancak şairler mantık kuralları dahilinde yanlış önermesel beyanlarda bulunduklarında, iddialarının yanlışlığı sadece okuma deneyimini karmaşıklaştırmaya ve zenginleştirmeye hizmet eder. Şiirler ve öbür edebi metinler, bir anlamda, önermesel doğruluk iddiasında bulunmaz – ya da bulunsalar bile, başlı başına bu iddiaların retorik mecazlar olarak anlaşılmaları gerekir. Kabaca ifade edersek, bir konuşmacının beyanının doğru olup olmadığı pek de önemli değildir, tıpkı Jane Austen'ın *Pride and Prejudice*'inin (*Gurur ve Önyargı*, 1813) başındaki ünlü genellemesinde olduğu gibi: "Varlıklı bir bekâr erkeğin bir eşe ihtiyacı olduğu evrensel olarak kabul edilen bir gerçektir."[12] Austen'ın beyanı tam da sorgulanabilir olduğu ölçüde bir etki kazanır: Austen bu cümleyi yazana kadar, bu fikrin "evrensel olarak kabul edilen" bir fikir olduğu düşünülmemiştir (özellikle de *evrensel olarak* kabul edilen bir gerçek olarak). Ondan sonra bu, en azından belirli bir toplumsal sınıfta, belirli heteroseksüel erkekler ve kadınlar tarafından, belirli bir tarihsel dönemde muhtemelen daha genel olarak kabul edilmiştir. Bu anlamda da cümle "edimsel"dir [*performative*]: Sadece betimleyerek bizzat sunduğu şeyin performansını gerçekleştirir ya da onu üretir. Ama yine de anlatıcı sesin bir bakıma halinden memnun muhteşem otoritesine kanıyoruz ya da belki de ondan gerçekten büyüleniyoruz. Austen'ın romanının başlangıcında yaptığı şey, herkesçe kabul edilen bir gerçeği ifade etmektense anlatıcısı için belirli bir otorite sesi ya da iddiası tesis etmektir.

Austen'ın açılışı gibi Auden'ın Eski Ustalar hakkındaki genellemesi de okumaya temel olan bir dizi soruyu beraberinde getirir:

- Birincisi, ses ve yazarlıkla ilgili sorular: Kim konuşuyor? Bu görüşler ne dereceye kadar şairin kendi görüşleri? Bu kimin sesi? Bunu hangi tonda ya da tonlarda işitmeye davet ediliyoruz?
- İkincisi, içtenlik ve niyetle ilgili sorular: Konuşmacı söylediği şeyi mi kastediyor? Ya Auden? Auden neyi aktarmak istiyor?
- Üçüncüsü, ironi: Söylenen ile kastedilen arasındaki ayrıma dikkat etmeli miyiz? Başka bir deyişle, şiir bir şey söyleyip başka bir şeyi mi kastediyor?
- Dördüncüsü, biçim ve içerik: Uyak oluşturma, ses yinelemesi, artlama vb. teknik faktörler anlama nasıl dahil oluyor?
- Son olarak da yorum: Bu şiirin cümlelerini nasıl yorumlamalıyız? Okumamızın doğru, geçerli, güvenilir olduğundan nasıl emin olabiliriz?

Bu sorulara ve özellikle şair ile konuşmacı ya da yazar ile karakter arasındaki ayrımlar gibi ayrımlara büyük özen göstermek etkili eleştirel okumanın temelidir.

Böylece cesur, iddialı beyanda bulunan ama ayrıca cesur iddialı beyanlarda bulunma edimi *hakkında* bir şiirle baş başa kalırız, ki bu şiir (ses, niyet, anlam ve ironi vb. hakkında) sorular sorar ve bunları illa da çözmesi gerekmez. Aslında hissettiğimiz, şiirin anlamına ya da anlamlılığına dair bir gerilim, paradoks ya da belirsizlik duygusudur. Şiir tamamen açık, şeffaf, yorumsal olarak anlaşılır görünür. Ancak tam da bu yalınlık, hermenötik ya da yorumsal sorunlar doğurur. Şiirin özel ile genel arasında hareket etmesine ilişkin temel bir tuhaflık var-

dır. Şiirin genel olduğu noktalara (şiir, resim, ıstırap vb.) cevap verme, aynı zamanda da hususiyetini ve tekilliğini kabul etme gereksinimi duyarız. "Musée des Beaux Arts"ın çevrilemez, açımlanamaz olduğu olgusuna hakkını vermeye çalışmamız gerekir. Genel ve tekil arasındaki bu ilişki, iki bin yılı aşkın bir zaman önce Aristoteles tarafından *Poetika*'da kaydedilmişti. Ancak bu, yüzyıllar boyunca farklı biçimlerde –örneğin daha yakın bir zamanda W.K. Wimsatt[13] ve Jacques Derrida[14] tarafından– yeniden icat edilen, yeniden keşfedilen ve yeniden ifade edilen bir ilkedir. Kısaca, *Poetika*'nın Dokuzuncu Bölümü'nde, Aristoteles tek, bireysel ve esasen tekrarlanamaz olayları kaydedip açıklamaya çalışan tarihin aksine ve yine olayın tekilliğini görmeksizin evrensel hakikatleri kurmaya dayanan felsefenin aksine, şiirin *hem* özel, bireysel ya da tekil *hem de* genel ya da evrensel hakkında olduğunu öne sürer.[15] Öyleyse bu bağlamda Auden'ın şiirinin hem (bir şey hakkında *bütün* zamanlar için haklı olan *bütün* o Eski Ustalar'a dair) çok geniş genellemeleri hem de çok özgül üç örneği oldukça tuhaf biçimde içermesine dikkat edebiliriz. "Museé des Beaux Arts"da gerçekleşen şey, genel bir beyanda bulunulması ve sonra bunun örneklenmesidir. Ancak bu beyanı örneklendirirken konuşmacı kendisini ayrıntılara, resimlerdeki, özellikle Brueghel'in İkaros'un düşüşü resmiyle ilgili teferruatlara kaptırır, hatta onlarda kaybolur. Bu yüzden, örneğin Brueghel'in resminin köşesinde, İkaros'un denizde gözden kaybolurken beyaz bacaklarının hususiyetine ve garip erotizmine dikkat edebiliriz.

Bu da bir anlamda, Auden'ın şiirini okurken başımıza gelen –gelebilen, gelmesi gereken ya da gelmesi muhtemel– şeydir. Ne anlama geldiğini, hangi iddia ya da fikirlerin aktarıldığını merak ederek başlasak da hemen sözel ve retorik etkilerle, dille, kısacası basitçe *neyin* söylendiğinden çok bir şeyin *nasıl* söylendiğine gider aklımız. Burada artgönderimi, yani ardışık

dizeler ya da cümleciklerin başlarındaki bir sözcüğün ya da deyişin yinelenmesi anlamına gelen retorik mecazı düşünebiliriz. Onu fark eder etmez, örneğin şiirin "nasıl"dan nasıl da ısrarla söz ettiğini görmezden gelmek zorlaşır: "Nasıl da iyi anlamışlar", "nasıl ortaya çıktığını", "nasıl da yaşlılar", "her nasılsa bir köşede", "nasıl da her şey .... çark eder".

Böylelikle şiir okumaya dair nihai noktamıza geldik. İnsanlar, pek çok eleştirmen ve teorisyen de dahil, okuma, özellikle de yakın okuma *pratiği* ile edebi *teori* arasında sanki açık ve nihai bir ayrım olduğunu varsayarlar sıklıkla. Aslında insanlar genellikle yakın okuma ile edebi teorinin karşılıklı olarak bir anlamda birbirlerini dışladığını öne sürer: Eğer okumaya teori katıyorsanız yakından, dikkatle ve yavaşça okuyamazsınız, derler; tek tek metinlerin kendilerine ait özelliklerine dikkat ederek okumak edebiyatı teorileştirmeyi engeller ya da bozar, diye düşünürler. Ancak bu görüş, edebiyatın tekilliğini, genel ve tikeli tuhaf biçimde bir araya getirdiğini gözden kaçırır. Yakın okuma zorunlu olarak teorik sorularla bağlantılıdır – başlı başına teori de her zaman bir okuma sorusudur. Bir şiir hakkında sorular sormaya başlar başlamaz ("Bu ne anlama gelir", "Ne tür bir metindir bu", "Yazar erkek miydi, kadın mıydı" vb.) teorik sorularla ve meselelerle ilgileniyorsunuzdur.

İşte, özet olarak, "şiir nasıl okunur" ve "nasıl iyi okunur"a dair bazı temel noktalar:

- İsterseniz **açımlayın**: Yararlı olabilir. Ancak açımlama, asla kendi içinde bir amaç değildir. Auden'ın şiirinin ıstırap hakkında olduğunu söylemek sadece bir başlangıçtır.
- Bir şiirin *ne* söylediği kadar onu *nasıl* söylediğine de **dikkat edin**. Örneğin Auden'ın şiirindeki uyak şemasının girift liğinin şiirin anlamlarını sunmaya nasıl katkıda bulunduğuna bakın.

- Dilin ve retorik etkilerin, bir şiirin anlamını nasıl yansıttığını ya da sahnelediğini, zenginleştirdiğini ya da ayrıntılandırdığını **düşünün**. Auden'ın dilinin sadeliği, sıradanlığı Auden'ın konusunu, yani sıradan, gündelik yaşamın sıradışı olaylardan habersiz nasıl devam ettiğini yansıtır.
- Okumanızın gündeme getirdiği yazar niyetiyle ilgili meselelere **duyarlı olun** ve şiirin anlamı ve öneminin ayrılmaz parçaları olarak bunlarla ilgilenmeye hazır olun. Auden ironik mi, dolaylı mı, abartısız mı, yanıltıcı mı, oyuncu mu? Buradaki niyetleri ne? Her halükârda yazar niyetine ne kadar önem vermeliyiz?
- Metnin içerdiği (dilde ya da türde) anıştırma çeşitlerine **uyanık olun**. Bu örnekte Auden'ın "Musée des Beaux Arts"ı ile "Funeral Blues"u arasında metinlerarası bir ilişki var mıdır? Bu şiir resimler üzerine şiirlere ilişkin ekfrasis geleneğiyle nasıl ilişkilidir, onu nasıl değiştirir, ona nasıl karşılık verir? *Bu* şiirin resimsel nitelikleri hakkında ayırıcı ya da tekil olan şey nedir?
- Başlı başına bir şiirin okuma sorusuna özdüşünümsel bir şekilde nasıl odaklandığına **cevap verin**. Auden'ın şiirinde, resimlere bakmak bir okuma biçimi olarak ele alınabilir ve bu şiir, Frank Kermode'un aynı adı taşıyan kitabında "Dikkat Biçimleri" diye adlandırdığı şeyle ilişkili olarak anlaşılabilir.[16]
- Şiirin özel ve genel arasında nasıl hareket ettiğini **değerlendirin**. Auden'ın şiiri kısmen özel örneklerden hareketle genelleme *hakkındadır*, ama aynı zamanda özel olanda inatla tekil olan şey *hakkındadır*.
- Şiirin mantığını **didikleyin** ve her şeyden önce çelişkili, paradoksal ya da ironik olanı bulmaya çalışın. Auden'ın şiiri şaşırtıcı olaylara dikkat edip etmemek hakkındadır ve hem şaşırtıcı hem de çok sıradandır – sıradan da sıradışı *olabilir*,

hatta bazı yönlerden sıradışı görünenden daha ilgi çekici olabilir imasında bulunur.

- Tarihi **hatırlayın**: Bu şiir yazıldığı ve yayımlandığı tarihsel, kültürel, toplumsal, ekonomik, ayrıca kişisel koşullarla ne ölçüde iç içedir? Daha önce de belirttiğimiz gibi, eleştirmenler Auden'ın şiirinin İspanya İçsavaşı ve 1930'larda Hitler'in yükselişini içeren bağlamlarda okunması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Tarih bir şiire dair *her* şeyi açıklayamaz, ama önemli özellikleri daha iyi anlamamıza yardım eder.
- Ayrıntıları **inceleyin**: Sözcüklerin, imgelerin, retorik mecazların, uyak ve ritim gibi biçimsel özelliklerin peşine düşün. Örneğin Auden'ın şiirinin üçüncü dizesindeki "insan" sözcüğünün işlevi nedir? Onun köpeklerle ve daha sonra işkencecinin beygiriyle ve insan olmamasına rağmen İkaros'un ölüme düşüşünü "gördüğünde" dikkat etmeme ya da durmama insani eylemleri atfedilerek insana benzetilen gemiyle ilişkisi nedir? Şiir bize "insan" olmanın ne demek olduğu hakkında ne anlatıyor? Pekâlâ şiirin başka bir okumasının başlangıcı da olabilir bu. Belki de tekrar başlamalıyız...
- **Dikkat edin**: Şiirin tekilliği, kendisine tekil bir yanıt vermeye çağırır. İyi ya da yaratıcı biçimde okumak sadece okurlardan beklenen şeylere dikkat etmeyi değil, ayrıca kendinizden bir şey katmayı –şiirin bir ucundan yeni bağlantılar, yeni yankılanımlar, yeni imkânlar içeren bir yola ya da uçuşa geçmeyi– gerektirir.

# 3

# Roman Okumak

İnsanlar sık sık "bir kitabın içinde kaybolduklarından" söz eder. Belki siz de bunu deneyimlemişsinizdir. Kafanızda oynanmakta olan metinsel dramadan büyülenmiş olarak havayı, zamanı, çevrenizi, kimle olduğunuzu –hatta kim olduğunuzu– unutursunuz. Bütün bunları unutursunuz, hatta bu unutuş sırasında bunlara pek aldırmazsınız.

Elizabeth Bowen'ın 1963 tarihli romanı *The Little Girls*'de (*Küçük Kızlar*) bir kitabın içinde kaybolma duygusu uyandıran ama deyim yerindeyse dışarıdan hareketle bu duyguyu uyandıran harika bir an vardır. Romana adını veren küçük kızlardan biri, Clare, arkadaşının evinin oturma odasında bir bulmacayla uğraşırken, arkadaşının annesi kitap okumaktadır:

> Havaya kaldırılmış olan kıpkırmızı, yepyeni roman, bütünüyle kumanda edilen okurunun yüzünü maskeliyordu. Sözde divanda yatıyor olsa da, Bayan Piggott'ın bedeninin üst tarafı yastıklar sayesinde neredeyse dikey konumdaydı – ödevine korku dolu bir dikkatle, sürekli bir mest olma ve bir bakıma adanmışlıkla bağlı birisinin tavrıydı onunki. .... Kendindeyken kişiliğinin bütün parçalarından habersizdi. Çevresine gelince, onlar hiçbir yerde değildi. Feverel Kı-

revi, divan, günün bu zamanı yalnızca Bayan Piggott için değil, hiç kimse için mevcut *değildi*. Onların bir parçası olarak Clare'e bir yok olmuşluk hissi veriyordu bu. *Bunu* gerçekleştirme gücü olan her şeye hasedinden çatlıyordu. Ah, bir öykü kadar yıkıcı olmak![1]

Clare bu kitap karşısında hiç olmaktan dolayı gücenmiştir, sıkıntılıdır. Bu tür bir güce sahip olmayı ister ve bu kitap karşısında "yok olmuş" hisseder. Elbette öbür sanat türleriyle kendinden geçmek de mümkündür – nefes nefese bir filmin enerjisine ve heyecanına kapılmak, bir müzik parçasından güçlü bir biçimde etkilenmek, bir resimle mest olmak ya da bir oyunun cazibesine kapılmak. Ancak bir romanda kaybolmaya dair eşsiz bir şey, çok özel bir şey vardır, bütün gün, hatta gerçekten uzun bir roman ise günlerce sürecek bir deneyim. Bu da hem şenlikli hem de münzevi bir şey olarak kafanızın içinde gerçekleşir. Roman okumak kadar sosyal bir etkinlik yoktur (roman okuduğunuzda başka insanların kafalarının içine girersiniz, onlar da sizinkinin içine girer), ayrıca dünyadaki en antisosyal etkinliklerden biridir (okumak genellikle tek başına yapılan sessiz bir etkinliktir, topluluk fikrini ya da toplulukçu ideali fiilen yıkar).

Hadi deneyin, cep telefonunuzu, tabletinizi, dizüstü bilgisayarınızı kapatmayı deneyin; şu anki oyununuzdan, sohbetinizden, e-posta hesabınızdan, sosyal paylaşım sitenizden çıkmayı deneyin, bu kitabı kapayıp bunun yerine George Eliot'ın *Middlemarch*'ını ya da Henry James'in *Portrait of a Lady*'sini (*Bir Hanımefendi'nin Portresi*), Virginia Woolf'un *The Waves*'ini (*Dalgalar*), Ralph Ellison'ın *Invisible Man*'ini (*Görünmez Adam*), Samuel Beckett'ın *Molloy*'unu, Richard Ford'un *Independence Day*'ini (*Bağımsızlık Günü*) ya da herhangi bir büyük romanı açmayı deneyin, görün bakalım ne oluyor...

Peki, oldu mu?

Ne diyorduk?

Şimdi bu tür bir kitap okumayla ilgili sorular sormaya devam edebiliriz.

Modern biçimiyle roman tuhaf bir yaratıktır, acayip bir melez ya da kimeradır. Roman üç yüzyıldan fazla bir zaman önce hikâye anlatma ve *röportajın* farklı biçimlerinden –gazetecilik, mektup tarzı roman (mektup yazımı), önemli yaşamların anlatımları, vakayinameler, gezginlerin hikâyeleri, romanslar, baladlar, haber bültenleri vb.– ortaya çıkmıştı. Kısmen bundan ötürü roman neredeyse sonsuz biçimde her yöne çekilebilir: Biçimi, konusu ve üslubu açısından çok çeşitlidir. Sürekli evrimleşen roman hiçbir daimi kural ya da prosedür dizisine bağlı kalmaz. Denebilir ki, romanın kuralı kuralları yıkmaktır. Aslında roman [*novel*] her zaman yenidir [*novel*]. "Novel" sözcüğü Fransızca *nouvelle* sözcüğünden gelir, bu da "news" (haber) anlamına gelen Latince *novellae*'den türemiştir. Bu yüzden romanı bize "yeni" bir şey anlatan bir anlatı olarak da düşünebiliriz – deyim yerindeyse roman size olup bitenleri sunar. Elbette iyi işleyen romanlar yeni bir deneyim hissi verir. Roman bir hikâye anlatır, yeni, taze, hatta emsalsiz insanlar, yerler, olaylar, fikirler ve duygular armağan eder. Sözün kısası, bir romanın olduğu ya da olması gereken şey şudur: Yeni bir şeyi yeni bir biçimde kaydeder, keşfeder ve bizi bu şey hakkında düşünmeye sevk eder.

Roman romandır demek, totolojiden başka bir şey değildir. Romanı nasıl tanımlayabiliriz? Kolay değil. *Oxford English Dictionary* (*OED*) buna girişmiştir. On yedinci yüzyıl ortalarından itibaren sözcüğe ilişkin örnekleri aktaran bu sözlük, modern anlamda bir "roman"ın "uzun kurgusal düzyazı anlatı" olduğunu, "bir ya da daha fazla cilt" tuttuğunu ve "tipik biçimde", "bir dereceye kadar gerçekçilik ve karmaşa"ya sahip "karakterler

ve eylemler" sunduğunu açıklar. Son nokta merak uyandırıcı, bize şöyle deniyor: Roman "gerçekçi"dir ve "bir dereceye kadar gerçekçiliğe" sahiptir. *Bu* ne anlama gelir? Her şeyden önce roman genellikle "kurmaca" olarak sınıflandırılır – elbette bu, kitapçıların ve kütüphanelerin bu tür eserleri sınıflandırma tarzıdır. "Kurmaca" sözcüğü ayrıca öykü ve kısa romanı da kapsar, ama her halükârda gerçek olandan, genelde gerçek yaşam diye düşündüğümüz şeyden *ayrılan* yazı türünü belirtmek için kullanılır. Her şeyden önce kurmaca tam da "gerçek" yaşam *olmayan*, doğru olmayan olarak düşünülür. Aslında romanın kurgusal/gerçek statüsüne ilişkin bu soru, on yedinci yüzyılın sonundaki başlangıcından günümüze, romanı meşgul etmiştir. Bir anlamda, her roman zorunlu olarak belirsizlik deneyimine, gerçeğe dair kesinsizliğe çıkar.

*OED* niçin "gerçekçilik" adı verilen bu unsur üzerinde ısrar eder? Romanlar tipik olarak bize "gerçek" dünyayı ya da gerçek dünyanın benzeyebileceği şeyi betimliyor ya da bir dünya, alternatif bir dünya, bize ait, sıradan, gündelik, "gerçek" dünyamıza benzeyen bir şey gibi duyumsanan bir dünya yaratıyor hissi verir. "Gerçek" olana ilişkin bu histen ayrılan pek çok roman, hatta tür vardır, örneğin bilimkurgu, fantezi, büyülü gerçekçilik. Bu tür romanlar çarpıtılmış olsa bile fark edilir bir bilindik dünya hissiyle (örneğin fizik yasalarıyla ya da karakter, zaman ya da nedensellik hakkındaki geleneksel fikirlerle) hemen her zaman desteklenir. Örneğin Aldous Huxley'nin distopya romanı *Brave New World*'ün (*Cesur Yeni Dünya*, 1932) gücü ve tuhaflığı, hayal dünyasının cesur yeniliğini eski ve bilindik dünyayla karşılaştırmamıza dayanır.

Yine de asla unutmamamız gereken şey, "gerçekçi" [*realist*] ile "gerçeğe uygun" [*realistic*] olanın asla basitçe "gerçek"le [*real*] aynı olmamasıdır. Eleştirmen Pam Morris'in de gerçekçi romanlar hakkında lafı dolaştırmadan yorumda bulunduğu

üzere: Onlar "bize *asla* yaşamı ya da bir yaşam kesitini sunmaz, keza gerçekliği de yansıtmaz."[2] "Gerçekçilik" terimi dikkate alındığında, bu paradoksal görünebilir, ama söz konusu olan, romanın temsil *geleneğinin* parçası olmasıdır: Gerçekçi kurmaca dünyayı betimlemede belirli gelenekleri izler. Her şeyden önce roman sözcüklerle yapılır ve bir ayna değildir. Marksist eleştirmen Pierre Macherey'nin öne sürdüğü üzere, roman (bir gerçeklik temsili ya da versiyonu olmaktan çok) "gerçekliği andırır": "Hayali evren gerçek evrenin bir yansıması değildir", diye devam eder, çünkü bir "gerçeklik sistemi" kurar, öyle ki "roman yazma projesi, hakikati söyleme projesi"nden "zorunlu olarak uzaklaşır".[3] Aslında gerçekliğin gelenekselliğine ilişkin bu mefhumların sıkıntılı bir sonucu vardır: Muhtemelen romanların basitçe sunduğunu iddia ettiği "gerçek" hissi, aslında bizim için gerçekliği *kurma* biçimidir. Muhtemelen, en azından kısmen, tam da roman gibi anlatıları okuyarak, kendimiz için "gerçek" dünyanın neye benzediğine dair bir anlayış buluruz

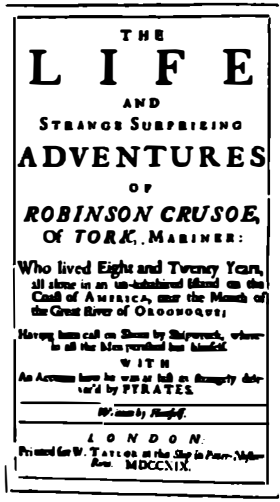
Bazı örnekler bu konuda bize yardımcı olabilir. Gazeteci, tüccar, politik risale yazarı ve ömür boyu borçlu Daniel Defoe (yaklaşık 1660-1731) İngilizcedeki ilk romanlardan bazılarını yazdı. En ünlü iki romanı *Robinson Crusoe* (1719) ve *Moll Flanders* (1722), görece sıradışı durumlarda görece sıradan insanların kurgusal ama inandırıcı hikâyelerini sunar. *Robinson Crusoe*, Crusoe'nun bir gemi kazasından sonra çıktığı bir adada hayatta kalma çabasını anlatır. Roman, çağdaş gezginlerin (bütün gezginlerin hikâyeleri gibi şüphesiz süslü, düzeltilmiş, abartılmış ya da sırf uydurma) hikâye modeline, ayrıca Alexander Selkirk'ün 1704 ile 1709 yılları arasında gemi kazazedesi olduğu gerçek deneyiminin hikâyesine dayanır. Defoe, kahramanının karşılaştığı nesneleri, olayları ve insanları canlı bir biçimde ayrıntılandırarak okurunun böyle bir durumu hayalinde canlandırmasına olanak tanır. Bugün *Robinson Cru-*

*soe* olarak bilinen romanın ilk basımının dolu, oldukça uzun başlık sayfası, betimlenen olayların gerçekleşmediği yolunda hiçbir işaret sunmaz. Aslında olayları fazlasıyla ayrıntılandırarak ve Defoe'nun adını saklayarak, bunların gerçekten olmuş *olduğu* izlenimini uyandırmak için her çareye başvurur. (bkz. Resim 3.1)

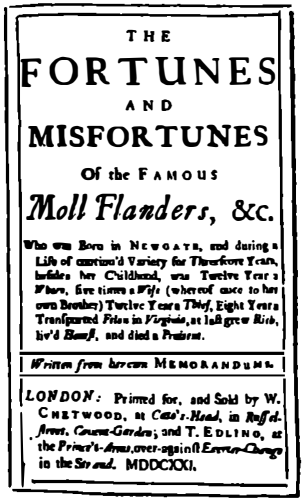
Bir romanın başlık sayfası bir yan metindir [*paratext*] (yan metne verilebecek başka örnekler önsöz, dipnotlar, girişler vb.dir). Bu başlık sayfası, zikrettiği serüvenlerin muhtemelen "tuhaf" ve "şaşırtıcı" olsalar da aslında olmuş olduğunu öne sürer. Bu olaylar olmamış olsalar da Defoe burada bizi bunların olmuş olduğuna ikna etmek için elinden geleni yapar. Anlatı "tuhaf" ve "şaşırtıcı" olacaktır, çünkü yenidir ama yine de bilindiktir, gerçek hayatta olduğu gibidir, gerçeğe uygundur.

Defoe'nun *Moll Flanders*'ının skandallı kurgusal "yaşamı" benzer biçimde "gerçek" olana, tarihsel sahiciliğe dair bir algı yaratmayı amaçlar. Artık *Moll Flanders* olarak bildiğimiz roman, bizzat karakter tarafından yazılan bir anı yazısı olarak sunulur. (bkz. Resim 3.2) Tabloid manşet stilindeki başlık sayfası, Moll Flanders'ın skandallı yaşamındaki temel olaylara değinerek kitabı satın alması için okuru ayartır. Kitap bir roman olarak değil, Moll'un kendi "memorandum"larının bir versiyonu olarak, sanki basitçe onun kişisel günlüğünün bir transkripsiyonuymuş gibi sunulur. Çok sıradan birisi olan Moll Flanders'ın yaşamı Crusoe'nunki gibi sıradışıdır, "şaşırtıcı"dır ve Crusoe' nunki gibi onun anlatısı da Defoe'nun çağdaşlarına, bunun gerçek tarihsel olayların güvenilir bir kaydı olduğunu öne sürmeye izin verecek biçimde sunulur. Başlık sayfaları bunların kurgu olmadığı ve bir romancı tarafından yazılmadığı izlenimini uyandırır.

Her iki başlık sayfasının vurguladığı şey, nakledilecek anlatının tarihsel *sahici+liğidir*. Bu açıdan bunlar, tamamıyla farklı


THE
LIFE
AND
STRANGE SURPRIZING
ADVENTURES
OF
ROBINSON CRUSOE,
Of YORK, MARINER:
Who lived Eight and Twenty Years,
all alone in an un-inhabited Island on the
Coast of AMERICA, near the Mouth of
the Great River of OROONOQUE;
Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein
all the Men perished but himself.
WITH
An Account how he was at last as strangely deliver'd by PIRATES.
Written by Himself.
LONDON
Printed for W. TAYLOR at the Ship in Pater-Noster-Row. MDCCXIX.

*Resim 3.1* Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, başlık sayfası, birinci basım (Londra, 1719).


THE
FORTUNES
AND
MISFORTUNES
Of the FAMOUS
*Moll Flanders*, &c.
Who was Born in NEWGATE, and during a Life of continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother) Twelve Years a Thief, Eight Years Transported a Felon in *Virginia*, at last grew Rich, liv'd Honest, and dies a Penitent.
*Written from her own* MEMORANDUMS.
LONDON: Printed for, and Sold by W. CHETWOOD, at *Cato's-Head*, in *Russel-Street*, *Covent-Garden*; and T. EDLING, at the *Prince's-Arms*, over-against *Exeter-Change* in the *Strand*. MDCCXXI.

*Resim 3.2* Daniel Defoe, *Moll Flanders*, başlık sayfası, birinci basım (Londra, 1721).

bir göndergesel statüsü olan daha sonraki bir fevkalade eserden, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself*'ten (1845) farksız görünür. Tarihsel sahicilik ile uydurma ya da kurgu arasındaki ilişkiye dair kaygı, romanın gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir. Bu yüzden çağdaş romancılar açıkça anlatılarının tarihsel açıklamalar olduğunu ya da gerçek olaylarla ilgilendiğini iddia etmeseler de inandırıcılık, "gerçeklik" *etkileri* yaratmak için ellerinden geleni yapma eğilimindedirler. Çağdaş kurmaca genellikle kendi kurgusallığı, icat edilmişliği ile temsil etme iddiasında olduğu gerçek arasındaki ilişkiyle meşgul, hatta bu ilişkiye saplantılı olarak resmedilir. Ama aslında bu, başlangıçtan itibaren roman yazmanın koşulu olmuştur.

Kazuo Ishiguro'nun güçlü bir inandırıcılık etkisi yaratan

romanı *Never Let Me Go* (*Beni Asla Bırakma*, 2005) gerçek bir yer, gerçek bir dünya duygusu oluşturma ve o gerçeklik duygusunun okurda yarattığı beklentilerle oynama yönündeki bu kaygıya bir örnektir. Romanın birinci bölümü kurgusal ama yirminci yüzyıl sonlarının tipik yatılı okulu Hailsham'da geçer. Yine de bildiğiniz sıradan yatılı okuldan önemli bir farkı vardır: Bu okuldaki çocukların klon oldukları ve yetişkin olduklarında "normaller"e (klon olmayanlara, geleneksel yollarla yaratılan insanlara) "bağışlayacakları" beden parçaları için yetiştirilecekleri, okura yavaş yavaş fark ettirilir. İnsanların, yerlerin ve olayların betimlemelerinin inandırıcı olması ve aslında Thomas Hughes'un *Tom Brown's School Days*'inden (Tom Brown'ın Okul Günleri, 1857) Anthony Buckeridge'in *Jennings* kitaplarına (1950-1994), J.K. Rowling'in *Harry Potter* kitaplarına (1997-2007) uzanan "gerçekçi" yatılı okul anlatısı gelenekleriyle büyük ölçüde uyuşması anlamında, Ishiguro'nun romanı oldukça "gerçeğe uygun"dur. Fakat Ishiguro aynı zamanda, kimi bireylerin insan sayılmadığı ve büyüdüklerinde, insan olarak sınıflandırılanlara beden parçaları sağlamak amacıyla yavaş yavaş öldürüldükleri bir paralel dünya da icat etmiştir. Roman insan olmanın ne anlama geldiği, ötekilere nesne olarak muamele etmenin ne anlama geldiği hakkında temel sorular sorar. *Never Let Me Go* var olmayan bir dünyanın aslında var olduğuna ya da var olabileceğine bizi inandırmak için her şeyi yapar. Bunu ve başka romanları okurken aldığımız hazzın kısmen kesinsizlik deneyimiyle, gerçeğe benzerliğin olanaksızlık duygusuyla inceden dengelenmesiyle ilgisi vardır.

Bu yüzden gerçekçilik duygusu –on sekizinci yüzyıl eleştirmenlerinin (Aristoteles'i izleyerek) "olabilirlik" diye adlandırdıkları şey– romanın olmazsa olmaz boyutudur. Tam da bu "olabilirlik" yaratımı, inanabileceğimiz bir dünyanın ayrıntılarıyla hazırlanması, bizim hayal âleminde kaybolmamızı sağ-

lar. Ancak bu gerçekçilik duygusuna ve *OED*'nin tanımladığı öbür unsurlara –karakter, eylem, karmaşıklık– ek olarak, romanın sözlüğün gözden kaçırdığı öbür önemli özelliği, bize karakterlerin zihnine emsalsiz bir giriş imkânı sağlamasıdır. Lirik şiirler okurlarına bir kişinin –şair ya da konuşmacının– ne düşündüğüne ilişkin bir duygu verir, öte yandan tipik olarak başka bir dizi insanın iç dünyasını sunmaz. Oyunlar da genellikle birçok bireyin eylemlerini sunar, ama iç dünyaları sunmada çok iyi değildirler. Oyunlarda iç dünya genellikle hayli hantal biçimde, tirat geleneği içinde, (sahnede her nasılsa bulunan başka bir karakterin değil de) izleyicinin kulak misafiri olabilmesi için karakterin kendi kendine yüksek sesle konuştuğu bir gelenek içinde sunulur. Örneğin Shakespeare'in Iago'su, kafasında soylu Othello'yu çöküşe götürecek planlar yaparken baş döndürücü bir belagatle konuşur ve şu sonuca varır: "Buldum, doğdu! Cehennem ve gece / bu canavar doğumu gün yüzüne çıkarmalı."[4] Tiyatroda tirat [*soliloquy*] (tamı tamına "yalnızken konuşma" demektir) yapay bir gelenektir ve genellikle bir karakterin sahnedeki zamanının yalnızca küçük bir bölümünü alır. Yine de romanın önemli bir tarihsel öncülüdür. Örneğin sahnede yüksek sesle düşünen Iago, Hamlet ve Macbeth figürleri modern romanla ilişkilendirdiğimiz iç dünyayla kişileştirmeyi öngörür ve esinler. Bununla beraber başka insanların kafalarının içine en yakından, en kapsamlı biçimde romanda girebilirsiniz. Bu, bir eleştirmenin ortaya koyduğu üzere, romana "özgü yaşam gibilik"tir ve paradoksal ama can alıcı biçimde "yazarların ve okurların yaşamda en az bildikleri şeye, başka bir zihnin nasıl düşündüğüne" dayanır.[5]

İç dünyanın paylaşımı, bir kitabın "dünyası" içinde kaybolmamız açısından çok önemlidir. Kendimize öteki hale gelerek hayali olarak başka zihinlerde ve bedenlerde ikamet etmeye başlarız. Elbette bu empati kurma ya da özdeşleşme süreci

romanla kısıtlı değildir. İnsanlar başka insanların ne düşündüğünü, hissettiğini, arzuladığını, hayal ettiğini ve neye inandığını anlamaya büyük zaman harcar. Özellikle başkalarının kendileri hakkında ne düşündüğünü düşünmeye çok zaman harcarlar. Bilmek istediğiniz şey –bilmeye *gereksinim duyduğunuz* şey– başka insanların ne düşündüğü ve özellikle sizin hakkınızda ne düşündüğüdür. Elbette sizin –en azından yanınızdaki kişiden daha fazla ve özellikle sözgelimi Bennett ya da Royle'dan daha fazla– narsist, kibirli ya da bencil olduğunuzu söylemiyoruz. Daha çok, başkalarının ne düşündüğünü bilme arzusunun ve özellikle başkalarının sizin hakkınızda ne düşündüğünü bilme arzusunun narsizmden *ibaret* olmadığını, aksine sosyal bir varlık olarak yaptığınız her şeyin özünde olduğunu öne sürüyoruz. Hayatta başarılı olmak, nasıl ölçerseniz ölçün, neredeyse her zaman bir tür zihin okuma unsuru gerektirir. Sınavı yapan kişinin sizden duymak istediği şeyin ne olduğuna ilişkin bir sezginiz yoksa sınavı geçemezsiniz; patronunuzun sizden istediği şeyi mantıksal ve isabetli biçimde tahmin edemezseniz işinizde ilerleyemezsiniz; hepimizin oynadığı zorunlu ve karmaşık aşk oyunu, âşık olduğunuz kişinin zihnini deşifre etme çabasını gerektirir. Zihin okuma, insanlar için hayatta kalma aracıdır.

Roman, büyük zihin okuma sanatıdır. Aslında romanın psikiyatri, psikoloji ve psikanaliz de dahil öbür söylemlerden daha zengin ve daha ayrıntılı biçimde başka zihinler üzerine kafa yorduğunu öne sürebiliriz. Roman tam da başkalarının zihninde neyin süregittiğini bilmemizi ya da belki de daha isabetli olarak hayal etmemizi ya da tahmin etmemizi, başka zihinleri anlamamızı sağlar. Bu yüzden bir romanı okurken, tartışırken, incelerken ve hakkında yazarken başka zihinleri nasıl sunduğunu, bu yanılsamayı nasıl yarattığını ve bununla nasıl oynadığını göz önünde bulundurmak önemlidir.

Jane Austen'ın (1775-1817) romanları bütün bu meselelere bilinçli bir dikkat gösterir. Öznesi olarak belirli bir sınıftan insanları –güney İngiltere'de yaşayan orta ve üst orta sınıfları– alır ve davranış biçimlerine ve ilişkilerine, kanaatlerine, önyargılarına, konuşma ve yaşam tarzlarına, satın aldıkları şeylere, alışkanlıklarına, mesleklerine, mali durumlarına kılı kırk yaran bir özenle yaklaşır. Aşkları da capcanlıdır. *Özellikle* capcanlı olan aşklarıdır. Tipik Austen kadın kahramanı orta sınıftır, öte yandan mali açıdan tehlikede olan, genç, bekâr ama evlenme çağında ve çözüm olarak bir koca bulmaya bağımlıdır. Jane Austen'ın fark ettiği şey, bu kadınların hayatlarında başkalarının zihinlerini okuma yeteneğinden daha önemli bir şeyin olmamasıdır. Austen, bu genç kadınların varoluşlarının olmasa bile mutluluklarının bu beceriye dayandığını kabul eder, çünkü dikkatle okunması gereken zihinlerin yalnızca bu kadınların taliplerinin, potansiyel kocalarının zihinleri olduğunu teslim eder. Toplumsal söylemin kısıtlamaları ve eldeki bilginin eksikliği göz önüne alındığında Austen'ın genç kadın kahramanları yörüngelerine giren erkeklerin zihinlerini etkili biçimde okuyarak onların dürüstlüğü, sağlamlığı ve güvenirliği hakkında yüksek riskli kararlar almak zorundadır.

Austen'ın romanları zihin okumaya dair eğitim kılavuzları olarak görülebilir. Austen belirli bir sosyoekonomik açmazla, başkalarının yaşam kodlarının özellikle hünerli bir şekilde çözülmesini gerektiren bir açmazla ilgilenir. Bu tematik nedenden dolayı Austen'ın romanları teknik anlamda böylesine başarılıdır. Tema (romanların ne hakkında olduğu) ve teknik (bunların nasıl işlendiği), bu romanların başka zihinleri sunma biçiminde bir araya gelir. Austen'ın kadın kahramanları zorunlu olarak profesyonel zihin okuyucularıdır – zihin okumak bir bakıma onların *tek* mesleğidir. Böylece onlar, başkalarının zihinlerini ince ve karmaşık biçimde yorumlamakta başuzman

olan Austencı anlatıcıyla gizli anlaşma içindedir. Austen'ın resmettiği toplum, şeyleri söylemeden söyleyen insanları ve söylenmeyen şeyi tahmin eden karakterleri gerektirdiğinden, Austen da şeyleri saklayarak dolaylı yoldan söylemede başarılıdır. Bu en yaygın biçimde ironi aracılığıyla, bir şey söylerken başka bir şeyi kastetmeyle gerçekleşir. Bu açıdan Austen bizi, roman okurlarını da zihin okuru kılar. Aslında anlatıcının zihnini okumaya itiliriz.

İşte örnek mahiyetinde Austen'ın son romanı, ölümünden sonra yayımlanan *Persuasion*'ın (*İkna*, 1818) açılış sayfalarından kısa bir pasaj. Bu pasaj romanın kadın kahramanı Anne'in züppe, menfaatçi babası dul Sir Walter Elliot'ın görüşleriyle ilgilidir:

> Bir kız evlat için, en büyük kız evladı için, her şeyden cidden vazgeçerdi, bu onun çok da yapmaya meyilli olmadığı bir şeydi. Elizabeth on altı yaşındayken mümkün olan her şeyi annesinin hakları ve sonuçlarıyla sahiplendi, çok hoş olduğundan ve babasına çok benzediğinden kızın etkisi her zaman büyük olmuştu ve birlikte çok mutlu yaşamaya devam etmişlerdi. Öbür iki çocuğunun değeri çok düşüktü. Mary, Bayan Charles Musgrove olduğunda biraz suni bir öneme sahip olmuştu, ama ince bir zihne ve tatlı bir karaktere sahip olan ve bu yönleriyle gerçekten kavrayışlı insanların seviyesine çıkarılması gereken Anne, babasının ya da kız kardeşinin yanında hiçti: Sözünün hiç önemi yoktu, onun görevi her zaman yol vermekti – sadece Anne'di o.[6]

Kimin konuştuğu ve kimin görüşlerinin ifade edildiği dikkatli bir çözümleme gerektirir. Tam olarak anlatıcının aktarmaya çalıştığı şeyi, demek istediği şeyi anlamaya, düşündüğü şeyi çözümlemeye çalışmamız gerekir: Zihnini okumamız ge-

rekir. Ancak bu, göründüğü kadar basit değildir, çünkü anlatıcı kendi düşüncelerinin ya da görüşlerinin saf, katıksız bir biçimde sunmuyor, bunun yerine onları karakterlerininkilerle, özellikle Sir Walter Elliot'ınkilerle karıştırıyor. Çünkü bu noktada Austen birkaç farklı meseleyi aktarmaya çalışıyor: a) Sir Walter'ın ne düşündüğü hakkında bize bir his vermeye çalışıyor ki, böylelikle okur, b) mali açıdan bağımlı kızı Anne'in neyle mücadele ettiğine ve bununla ilgili olarak c) Sir Walter'ın ne düşündüğü hakkında anlatıcının ne düşündüğüne dair bir hissiyat geliştirsin.

Bu son nokta belirleyicidir. Roman bize sadece karakterlerinin zihinlerine ilişkin bir duygu vermez, ayrıca anlatıcının düşünebildiği şeyi anlamamızı sağlar – aslında bunu bizden talep eder. Örneğin, "Öbür iki çocuğunun değeri çok düşüktü" çarpıcı ifadesinde bunu kimin söylediğini ve kimin düşündüğünü merak etmek zorundayız. Bu, anlatıcının açıkça bir karakter olarak ortaya çıkmadığı bir "üçüncü şahıs" anlatısıdır. Anlatıcı yalnızca olan biten her şeyi biliyor gibi görünmesi anlamında değil, ayrıca farklı karakterlerin ne düşündüklerine ve ne hissettiklerine temas edebiliyor gibi görünmesi anlamında da "her şeyi bilen"dir (belki de daha doğrusu, "telepatik"tir). "Öbür iki çocuğunun değeri çok düşüktü" diyen kişi, şüphesiz anlatıcıdır. Ancak kime göre bu çocuklar "değeri çok düşük" görünür? Anlatıcının bakış açısı mıdır bu? Birinden "değeri çok düşük" olarak söz etmek, bir dizi ayırıcı ve rahatsız edici varsayımı –bir kişinin nesnel biçimde olçülebilir "değer"e sahip olması, bazı bireylerin "düşük"ken öbürlerinin büyük olasılıkla oldukça "yüksek" olması vb. varsayımını– içerir. Bu cümle sanki birisi hakkında tüyler ürpertici bir araçsal tutum takınır. Bu da Austen'ın kadın kahramanına, kusurlu ama övgüye değer olan Anne'e göndermede bulunduğundan, bu sözcüklerle ifade edilen görüşlerin ve hatta başlı başına "düşük" ve "değer"

sözcüklerinin bile anlatıcıdansa züppe ve düşüncesiz babanın sözcükleri olduğu sonucunu çıkarmalıyız.

Böylece Austen, görünürde nesnel, her şeyi bilen ya da telepatik üçüncü şahıs anlatıcı aracılığıyla aslında karakterlerden birinin, Sir Walter Elliot'ın varsayımlarını ve önyargılarını sunar. Başka bir deyişle, Sir Walter'ın zihnini okuruz, ne düşündüğü hakkında bir içgörü ediniriz. Ancak örtük biçimde Sir Walter'ın ne düşündüğüne dair *anlatıcının* ne düşündüğü hakkında içgörü ediniriz. Böylece anlatıcının, Sir Walter'ın kızının değeri hakkında acımasız, araçsal, sınıflandırıcı kanaatini olumlu düşünmediği sonucunu çıkarırız. Pasaj hakkında söylenebilecek son şey, Sir Walter'ın önyargılarına ilişkin bu *eleştirinin* dolaylı, eksiksiz bir ironiyle aktarılmasıdır. Anlatıcının özgürce ve esnek biçimde kendi perspektifinden karakterlerinin zihinlerine girip çıktığı bu anlatım tekniğinin karşılığı olan teknik terim "serbest dolaylı anlatım" ya da "serbest dolaylı söylem"dir. Jane Austen günümüz romanında hâlâ yaygın olan bu tekniği ilk geliştirenlerden biridir.

Serbest dolaylı anlatım, üçüncü şahıs anlatıların bir özelliğidir. Öte yandan zihin okuma, birinci şahıs anlatıcılarla ilişkili olarak da gerçekleşir. Birinci şahıs anlatıcılar paradoksal olarak genelde kendilerini bizim onları tanıdığımızdan daha az tanırlar. İşte birinci şahıs romanların araştırıp kullandığı tam da bu içgörü ve kendini tanıma açıklığıdır. Bunu örneklemek için Ishiguro'nun *Never Let Me Go* romanına dönebiliriz. Otuz bir yaşındaki anlatıcı Kathy H. hikâyesine başlarken "bakıcılık" yetenekleriyle gururla övünür. On bir yıldan fazla bir zamanı beden parçalarını bağışlayan ve sonunda ölen klonlara bakmakla geçirmiştir. Bakıcılık süresinin bitmesine ve "bağışçı" olmasına sekiz ay kaldığı, belli ki kendisine söylenmiştir. Ishiguro, Kathy'nin kendi insanlık hissiyatının sınırlarını –acı dolu, özgeci bir ölüme mahkûm edildiği dünyanın ötesini düşünme

yetersizliğini– bize göstermekle muazzam bir pathos yaratmayı başarır. Kathy övünmeye çalışmadığını söyler bize:

> Öte yandan işimden memnun oldukları gerçeğini de biliyorum, genel olarak ben de memnunum. Bağışçılarını her zaman beklenenden çok daha iyisini yapmaya eğilimliydi. Toparlanma süreçleri etkileyiciydi ve dördüncü bağıştan önce bile neredeyse hiçbiri "tedirgin" olarak sınıflandırılmadı. Bunları söyleyerek *kendimi* övüyorum belki de. Ama işimi iyi yapabilmek, özellikle bağışçılarımın "sakin" kalabilmeleri benim için çok önemli. Bağışçılarım hakkında bir tür içgüdü geliştirdim, ne zaman etrafta dolanıp onları rahatlatacağımı, ne zaman onları kendi hallerine bırakacağımı, ne zaman söyleyecekleri her şeyi dinleyeceğimi ve ne zaman sadece omuz silkip onlara kendilerini toparlamalarını söyleyeceğimi biliyorum.[7]

Ishiguro, anlatıcısının anlayışının sınırlarını ustaca haritalandırır. Kathy H. "güvenilmez anlatıcı"dır. Güvenilmez anlatıcı genelde gerçeği söylemeyi ya beceremez ya gizler ya da bizi yanıltır. Kathy bunların hiçbirini –en azından kasıtlı olarak– yapmaz. Daha çok okur için gizemini korur: Güvenilmezdir çünkü kendi durumunun gerçek etik ve varoluşsal dehşetini tam olarak anlayamaz. Bağışçılarını sakin tutma yeteneğine dair gururla övünmesi –daha sonra öğreneceğimiz üzere– nezaret ettiği ve pek yakında doğrudan yaşayacağı dehşet verici, acı verici erken ölümlere dayanır. Ishiguro'nun distopik İngiltere vizyonu, bazı bireylerin sanki insan değillermişçesine muamele gördüğü bir dünya sunar. Ama Ishiguro'nun metninde çarpıcı ve etkileyici olan şey, okurların anladığı temel bir şeyi Kathy H.'nin bir türlü anlayamamasıdır: Etik anlayışında giderek açılan bir gedik, ait olduğu toplumun ona insanlık dışı muamelesini görememesi, söylediği her şeyin, bütün o gururun ve

şefkatin, bütün o insancıllığın altını oyar. Ishiguro bu anlatıcı körlüğü tekniğiyle muazzam pathos yaratır. Kathy H. anlattığı öykünün tüm dehşetine kördür. Her şey kendisine ve kendisi gibi olanlara karşı işlenen suçların muazzamlığını göremeyen bir bireyin sesi ya da perspektifiyle yaşanır.

Ishiguro'nun romanı, belki de bizi alıp götüren, içinde "kaybolabileceğimiz", daha sofistike bir kitap örneğidir. Özdeşleşebileceğimiz karakterler icat ederek inanabileceğimiz paralel bir dünya yaratır, aynı zamanda bu tür özdeşleşmeye direnir, bizi tümüyle kendimizi kaybetmekten alıkoyar. Roman bizi birdenbire düşüşe geçirir. Ishiguro, Alman şair ve oyun yazarı Bertolt Brecht'in "yabancılaşma etkisi"[8] dediği şeyi ince ve girift bir biçimde üretir, çünkü romanı bize anlatıcısı ve başkarakteri Kathy H.'le kolayca özdeşleşme rahatlığını sunmayı reddeder.

Bu bölümde tartıştığımız bütün romanlar –*Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Persuasion* ve *Never Let Me Go*– son zamanlarda televizyon ya da sinema filmlerine uyarlandı. Senaristler ellerinden gelenin en iyisini yapmasına rağmen, yazılı metinler perdeye uyarlandığında devasa kayıplar oluyor. Anlatıcının sesi ve bilinci, karakterlerin kişiliği, başkalarının zihinlerinin dokusu [*texture*] kayboluyor. Bu romanları okurken kafamızda bu sesler yankılanıyor ve ancak bu mevcudiyetler zihnimize yansıyor. Oyunlardaki tirat sanatı gibi dış ses geleneği de romana özgü anlatıcıyı taklit etmek için filmlerde ara sıra kullanılır. Ama bu, filmin yapısına uygun değildir sanki, çünkü genellikle hemen bundan vazgeçilir ve yerini başka sinematik özelliklere –sahne, gösteri, ses, müzik, diyalog, eylem– bırakır. Bu özel sesleri, kafamızda yaşayan ötekilerin düşünce ve duygularını yalnızca romanlarda buluruz. Yalnızca romanlarda, romancı David Foster Wallace'ın öne sürdüğü üzere, "benliğin duvarları üzerinden atlama"mızı[9] sağlayan bu sözel zenginliği buluruz. Yalnızca romanlarda insanlar bu düşüncelerimize

böyle yerleşir ve bizim onların zihinlerini okuduğumuz gibi onların da bizim zihnimizi okuduğunu düşünmeye sevk eder.

## Roman için sorular

Bir romanı nasıl incelemelisiniz? Düşüneceğiniz bazı sorular:

- Başlık ne iş yapıyor? Kitabın ilgi çekici başka yan metinsel özellikleri (önsöz, dipnot, giriş ya da teşekkür vb.) var mı?
- Roman dil ve temsil (ya da metin ve dünya) arasındaki ilişkiyi nasıl inceliyor, nasıl onunla oynuyor, onu bozuyor ya da başka yollarla bu ilişkiyi nasıl soruşturuyor?
- Roman hangi metinleri çağrıştırıyor, hangilerini geliştiriyor, ironikleştiriyor, hangilerine meydan okuyor? Hangi türlerle sıkı bağlar kuruyor ya da tanımlanıyor, hangilerini taklit ediyor, hicvediyor ya da hangilerinden sapıyor?
- Karakterler nasıl temsil ediliyor ve geliştiriliyor? Onları betimlemek için ne tür dil ve retorik etkiler kullanılıyor? Belirli bir karakterin konuşma tarzında bireysel ya da deyişsel olan şey nedir?
- Ne tür anlatıcı kullanılıyor? Birinci şahıs mı, üçüncü şahıs mı? Anlatıcı ne kadar biliyor? Her şeyi bilen mi, telepatik mi, güvenilmez mi? İronik mi? Oyuncul mu? Kendisi de anlatıda bir karakter mi? Anlatıcı birden fazla mı? Karakterlerle etkileşime giriyorsa bu nasıl oluyor?
- Anlatıya nasıl odaklanılıyor (olaylar kimin gözleriyle görülüyor ve anlaşılıyor)? Anlatıcı olayları, karakterleri, nesneleri, sahneleri betimlemekte kimin dilini ve perspektifini kullanıyor?
- Anlatıcının perspektifinde ne türden boşluklar var? Neyi anlamayı ya da algılamayı *beceremiyor*? Bilgi saklıyor mu? Nasıl (ve bunu nasıl biliyorsunuz)? Neden?

- Son olarak, tekinsizlik, mizah, şok, düş, üzüntü, dehşet, aşk, erotizm, mekân, hayaletler, Tanrı, gelecek, söz oyunları gibi burada tartışma şansı bulamadığımız bazı meseleler.

# 4

# Öykü Okumak

Bir öykü [*short story*] ne kadar kısadır? Bu bağlamda "kısa" [*short*] ne anlama gelir? Eleştirmenin biri, bazı rakamlar sunarak, herhangi bir şey hakkında yaklaşık elli sayfaya kadar (diyelim ki 20 bin sözcük) bir düzyazı anlatının öykü olarak sınıflandırılabileceğini beyan edecek kadar cesur ya da çılgındır. O halde yaklaşık 150 sayfadan fazla (50 bin sözcük ya da daha fazla) bir düzyazı anlatı, roman olarak sınıflandırılır. Bu ikisi arasındaki kısa roman/novella denen ara yol vardır: Hermann Melville'in *Billy Budd*'ı (1886-1991) ya da Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness*'ı (*Karanlığın Yüreği*, 1899), George Orwell'ın *Animal Farm*'ı (*Hayvan Çiftliği*, 1945) ya da Ian McEwan'ın *The Cement Garden*'ı (*Beton Bahçe*, 1973) gibi metinler.[1] Öykü konusunda 1842'de yayımlanan ünlü bir tartışmada, bu biçimin ilk büyük ustalarından biri olan Edgar Allan Poe, bir öykünün okunmasının yarım saat ile iki saat arasında sürmesinin bir biçim "birliğine" imkân tanıdığını öne sürer: "Dikkatli okumanın yapıldığı bu bir saat sırasında okurun ruhu yazarın kontrolündedir" iddiasında bulunur. "Bezginlik"e mahal yoktur, der, kesintiye gerek yoktur: Her şey bir oturumda ortaya çıkar. Öykü Poe'nun "tek etki" olarak adlandırdığı şeyi üretir.[2]

Uzun lafın kısası, Adrian Hunter'ın öne sürdüğü üzere,

öykü "az söyleyip çok şey kastetme"[3] sanatıdır. Öykü yazarı V.S. Pritchett *Collected Stories*'inin (Toplu Öyküler) girişinde, öykünün "özlülük, yoğunluk, olası romanları yapıtaşlarına indirgeme"yle ilgili olduğunu öne sürer. Öykü yazarının "muhabir, aforizmacı nükteci, ahlakçı ve şair karışımı" olduğu yorumunda bulunur.[4] Tipik bir öykünün biçimsel bölümleri yoktur, yan olay örgüsüne pek rastlanmaz, görece basit bir olay örgüsü çizgisi gerektirir ve karakter gelişimi açısından pek bir şeye girişmez. Bu biçimin başka bir ünlü savunucusu Elizabeth Bowen'a göre, öykü "şiirsel yoğunluğa ve açıklığa" dayanır ve "düzyazının eşiğinde durur, romandan çok dramaya yakındır."[5]

O halde, görünüşe bakılırsa, öykü için söylenebilecek pek fazla bir şey yok – öyleyse öyküyü nasıl okuruz?

Poe'nun "tek etki" kavramıyla yakından ilişkili olarak öykü genelde tek bir olaya, özellikle de farkına varma ya da aydınlanma ânına bağlıdır. James Joyce, bilindiği üzere, bu tür anları "epifani" olarak adlandırır, bu terimi Hıristiyan düşüncesindeki "tezahür" ya da "açığa çıkma"dan, İsa Mesih'in Mecusilere* ifşa olduğu olaydan ödünç alır. Joyce'un dünyevi epifanisi doğal olanla doğaüstü olan arasında bir etkileşim anlamını taşır. *Stephen Hero*'da (yaklaşık 1904-1906'da yazılmıştır) Joyce "epifani"yi "en zarif ve en gelip geçici anlar"ı oluşturan "ani bir manevi tezahür" olarak tanımlar.[6] Öykü genelde bir farkına varma ya da ifşa ânı etrafında döner, ama epifani dinsel, hatta aydınlatıcı olmak zorunda değildir. Bir bulanıklık ya da belirsizlik, muğlaklık ya da kararsızlık ânı da olabilir. Öyküye bir başka yararlı yaklaşım, bu tür bir eseri tek bir cümlenin, deyişin ya da sözcüğün ayrıntılandırılması olarak düşünmektir. Aslında "eksiltili ima"[7] olarak adlandırılan şeye dayanarak,

* Doğuda gördükleri yıldız aracılığıyla yeni doğmuş olan İsa'yı ziyarete gelen üç müneccim (Matta 2: 112). (ç.n.)

pek çok öykü kendi başlıklarının ayrıntılandırılması olarak düşünülebilir.

Amerikalı yazar David Foster Wallace'ın başlıklar ve epifanilere dair bu fikirleri ayrıntılı olarak gündeme getiren "Suicide as a Sort of Present" ("Bir Tür Armağan/Burada-Şimdi Olarak İntihar", 1999) adlı dikkate değer, rahatsız edici bir öyküsü vardır. Wallace'ın öyküsü, hem bulanık hem de merak uyandırıcı ve kışkırtıcı başlığını nasıl yorumlayacağımız sorusu etrafında şekillenir. İntiharı "bir tür *present* (armağan/burada-şimdi) olarak adlandırmak ne anlama gelir? Buradaki belirsizlik "present" sözcüğünün anlamı etrafında döner. "Present" armağan anlamına da gelebilir, burada, şimdi mevcut olan bir şey anlamına da gelebilir. İntiharın bir tür *armağan* olması sapkın, hatta korkunç bir düşüncedir, bu yüzden başlıktaki "present" ilk bakışta "şimdi" ya da "burada" anlamına geliyor gibi görünür. Ama bu da tuhaf: İntihar nasıl burada ya da şimdi olabilir? Ve neden yalnızca "bir tür" armağan? Burada işleyen muğlak bir felsefi fikir mi var? Anlatının sonuna kadar sorun sanki çözülür: Aslında "present"ın "armağan" anlamına geldiği açıktır: Bu açıdan öykünün en önemli noktası, intiharın nasıl oluyor da bir armağan, hatta "bir tür" armağan olarak kavranabileceği sorusuna çıkar. Bir bakıma öykü ve başlığı bir tür bilmece işlevi görür.

Wallace bu muammayı nasıl işler? Öyküde "ruhsal, duygusal olarak çok zor bir zaman geçiren"[8] bir anne vardır. Anne yüksek beklentileri olan bir mükemmeliyetçidir, kendi ölçütlerine göre yaşama başarısızlığı kendinden nefret etmesine yol açar: "Mükemmeliyetçi beklentileri vardı ve ne zaman mükemmeliyete erişemese, dayanılmaz bir umutsuzlukla dibe vurur, bu umutsuzluk yüzünden ucuz bir ayna gibi paramparça olmanın eşiğine gelirdi."[9] Mükemmeliyet arzusu oğluna da geçer, o da doğal olarak annesinin "imkânsız biçimde yük-

sek"[10] beklentilerini karşılamayı beceremez. Annenin kendine koyduğu yüksek ölçütler, oğlunu koşulsuzca sevmesini gerektirir. Mükemmeliyetçiliği oğlunun başarısızlıklarından nefret etmesine de yol açar: "Çocuğun her kaba, açgözlü, fena, kalın kafalı, bencil, zalim, söz dinlemez, tembel, ahmak, inatçı ya da çocuksu davranışına karşı annenin en derin ve en doğal eğilimi nefretti."[11] Ancak annenin ikileminde rahatsız edici bir değişim de vardır: "İyi bir anne" kendi çocuğundan nefret edemeyeceğinden, başarısızlıklarından dolayı oğlundan nefret edeceği yerde onu daha çok sever, çünkü böyle yapmazsa anne olarak başarısız olacaktır. Gerçekten, paradoksal biçimde, çocuk *ne kadar* nefret uyandırıcıysa, "anne de bir o kadar sevecen olma gereği duyuyordu"r.[12] Anne nefretini içe yöneltir ve başarısızlıklarından ötürü çocuğundan nefret etmesinden çok daha fazla kendinden nefret eder. Oğlan annesini dünyadaki her şeyden daha çok sevdiğinden, paradoksal biçimde onun sevgisini daha çok kazanmak için daha çok başarısız olur – çünkü o daha kötü davrandıkça, annesi onu sapkın biçimde daha çok sever. Oğlanın bu çifte sevgi-nefret bağından kurtulmasının tek yolu, son paragrafa geldiğimizde keşfedeceğimiz üzere, kendini öldürmesidir. Gerçi öykü oğlanın kendini öldürdüğünü söylemez, bunun yerine bize şunu söyler: Anne sevgi ve nefret duygularını ifade edemediğinden, "bütün çocuklar gibi, yalnızca annelerden beklenebilecek mükemmel sevgiye karşılık vermekten başka çaresi olmayan" oğlan nihayetinde "her şeyi annesine anlattı."[13] Bu cümleyi öykünün başlığıyla ve son paragrafında oğlanın "çeşitli lisanslara ve ruhsatlara başvuracak" kadar büyüdüğüne bir göndermeyle bir araya getirerek oğlanın "present"ının, "armağanı"nın bir silah satın alıp kendini vurması olduğu, böylece sapkın ve paradoksal psikopat mantığı [*psycho-logic*] çerçevesinde, annesinin birbiriyle çatışan sevgi, nefret ve kendinden nefret duygularının mükemmel

"anlatıldığı" sonucuna varabiliriz. Başlıktaki bu muammayla intiharın "bir tür armağan" olabileceği fikri çözüme kavuşmuş olur.

Wallace'ın metni, çeşitli açılardan, genel olarak öykünün ayırt edici özelliklerini taşır. Tek ve görece basit bir olay örgüsü vardır. Gelişimleri sınırlı olan az sayıda karakter içerir. Başlıktaki "present"ın "armağan" olarak çözümlendiği bir tür epifaniyle sonlanır. Her şey yankılanan, netameli tek bir ifadede toplanır, "[oğlan] her şeyi annesine anlattı." Öykü nefret ve kendinden nefret, annelik ve bir çocuğun psikolojik gelişimi hakkındadır. Philip Larkin'in "This be the Verse" ("Şiir Olsun Bu", 1971) şiirinde ortaya koyduğu üzere, "Bedbahtlık insandan insana geçer." Ayrıca öykü başlıktaki o tek sözcüğe ve imalarına odaklıdır: "present" (armağan/burada-şimdi).

Öykü türü ayrıca zamansal anlamda, "şimdi", dolaysızlık, mevcudiyet anlamında "present"la ilişkilidir. Nadine Gordimer öykü yazarlarının "flaş ışığıyla gördüklerini" öne sürer: Onların sanatı "insanın emin olabileceği tek şeyin –şimdiki ânın– sanatı"dır. Gordimer, öyküde olayların "bu noktadan önce ne olduğunun ve sonra ne olacağının açıklaması olmaksızın" sunulduğunu iddia eder.[14] Gordimer, biçimde önemli bir şeye işaret ediyor gibidir. "Flaş" aslında çeşitli biçimlerde tanımlanır. Pritchett öykünün "gözucuyla bakan kurmaca türü" olduğunu söyler.[15] Wallace bir söyleşide "ustalıkla yapılmış bir kutunun tık sesi"yle bir araya gelen öykülerden söz eder.[16] Bu fikri W.B. Yeats'in "kapanan bir kutuya benzeyen bir tık sesi"yle gelen şiir fikri üzerine yazdığı bir mektuptan ödünç alır.[17] Aynı söyleşide Wallace, öyküleri bir manevi tezahür ya da aydınlanma biçimiyle ilişkilendiren James Joyce'un "epifani" kavramına göndermede bulunur. Ancak Joyce'ta, Wallace'ta ve öbürlerinde bu "tık sesi", flaş ya da epifani *hem* aydınlatıcı *hem de* karartıcıdır – gizemli ya da kavranılamazdır, tekinsizdir. Aslında

denebilir ki bu tür yazarlar bir "tık sesi", "flaş" ya da epifani tekniğiyle metni ek okumalara ve düşüncelere hem kapayıp hem de açar, öte yandan çalakalem yazarlar "dönüm noktası hikâyeleri"yle her şeyi açığa çıkarır, söylenecek ya da hayal edilecek bir şey bırakmaz.

Wallace'ın öyküsüne dair söyleyebileceğimiz daha pek çok şey var. Metnin zengin sözel dokusunu, örneğin bir tür psikolojik vaka çalışması biçiminde, terapötik söylemleri hicvetmesini de uzun uzadıya inceleyebilirdik. Bu açıdan "terapi dili" (çocuğun gözünden, anne "zeki, çekici, popüler, etkileyici"[18] görünüyordur, ama yetişkin gözüyle annenin kendinden nefreti "daha çok dışarıya ve aşağıya doğru çocuğa yansıyordur"[19])günümüz Amerika'sındaki teklifsiz konuşma söylemiyle bütünleştirilir. Annenin "ruhsal ve duygusal olarak çok zor bir zaman geçirdiğini"[20] ve çocukken ebeveynleri tarafından "çok ağır ruhsal pisliğe maruz bırakıldığını"[21] okuduk. Ayrıca Wallace'ın çağdaş Amerika'daki toplumsal ve psikolojik, politik ve kurumsal söylemlere dair yakıcı bir çözümleme üretmesinden söz edebilirdik, bu psikolojik hikâyenin böylesi kahredici, anlamsız, ölümcül kendinden nefreti besleyen (aile ve eğitim "kurumlar"ı da dahil) toplumsal ve kültürel kurumların derinden bir eleştirisini de içermesi üstüne de konuşabilirdik.

Başka bir örneği ele alalım. Flannery O'Connor'ın öyküsü "A Good Man is Hard to Find"da ("İyi İnsan Bulmak Zor", 1953) başlıktaki ifade biçiminin can alıcı olduğu aşikâr. Başlık bir alıntıya benziyor ve hızlı bir internet araştırmasıyla öğreniyoruz ki deyiş Eddie Green'in aynı adı taşıyan 1918 tarihli bir şarkısından doğmuş ve daha sonraki yıllarda Bessie Smith, Sophie Tucker ve başkaları sayesinde meşhur olmuş (orijinali "Last of the Red Hot Mamas"). Flannery O'Connor'ın yazılarının ön plana çıkan dinsel boyutları vardır ve bu öykü bunun çok iyi bir örneği. Başlığın *İncil*'denmiş gibi bir yankılanımı ol-

duğunu çok geçmeden öğreniyoruz. İyi insanın bulunmasının zor olduğu fikri *Markos* 10:18'de, İsa, "İyi insan yoktur, tek bir iyi vardır, o da Tanrı'dır" diyerek "iyi insan" olduğu iddiasını reddettiğinde geçer.[22] Aslında aynı deyiş, *Eski Ahit*'teki "Mika" bölümünde çok daha kıyametvari bir anlamda kullanılır: "İyi insan yeryüzünden silindi ve insanlar arasında doğru kimse kalmadı, hepsi intikam için yaşıyor." "Arkadaşına güvenme," diye devam eder Mika netameli biçimde. (Mika 7:2, 5)

Bu durumda O'Connor'ın "İyi İnsan"ı birtakım anıştırmalar içerir. Ama bunu bilmek bizi nereye götürür? Tek tek sözcükler ve deyişleri hatırlamak ya da araştırmak yararlı olabilir; öyküdeki deyişin kaynağı üzerine tahminde bulunmak da işe yarayabilir, ama daha ileriye gitmemiz gerek. Anıştırmaların kaydını tutmak, incir çekirdeğini doldurmayan o acayip hobiye, trenlerin kaydını tutmaya benzer. Trenlerin kaydını tutmak gibi o da temelde zararsızdır. Ama aslında ikisi de sizi çok ileriye götürmez. Öyleyse bu anıştırmalar O'Connor'ın başlığında nasıl *işler*? Belki de mesele, "İyi İnsan" bulmanın yalnızca *zor* değil, esasen *imkânsız* olmasıdır. Eddie Green'in ikinci dizesi bize "*Her zaman* aksini bulursun" der; Mika'nın kıyametvari dünya görüşünde yalnızca şiddet ve güvensizlik vardır ("İnsanlar arasında doğru *kimse* kalmadı") ve İsa, Tanrı'nın oğlu olsun ya da olmasın *herhangi* bir insanın "İyi" olarak tanımlanabileceğini reddeder. O'Connor'ın eserinde bu duyguların yankıları vardır sanki: Yabancılaşma ve hayal kırıklığı, zihinsel ve fiziksel engellilik, keyfi şiddet ve zulüm eylemleri, aldatma, şefkatsizlik, kısaca ahlaki ve manevi "iyilik"in ele geçmezliği öykünün kurgusal dünyasının ayırt edici özelliğidir.

O'Connor'ın "A Good Man is Hard to Find"ı güneydoğu eyaletlerinden bir aileyi konu edinir: karıkoca, iki çocuk, bir bebek ve adamın annesi. Baba Bailey, ailesini tatil için güneye, Florida'ya götürmek ister, ama annesi kuzeye, Tennessee'ye

gitmek istemektedir. Anne Florida'ya doğru ilerlediği söylenen, kendisine "Uyumsuz" lakabı takan, yaman, firari bir mahkûm haberini kanıt göstererek güneye seyahat etmeye karşı çıkar. Florida'ya gitmek tehlikelidir; anneye göre, Bailey, ailesini oraya götürmekle sorumsuzca davranmaktadır. Ama Bailey annesinin tavsiyesine aldırmaz ve aile arabayla yola koyulur. Yolda kaza yaparlar, Bailey arabayı yol kenarındaki bir su kanalına saplar. İçinde üç erkek olan başka bir arabanın yolu buraya düşer. Aksi gibi, Bailey'nin annesi onlardan birinin Uyumsuz olduğunu teşhis eder ve lafını esirgemez. Adam korkunç ve tehditkâr biçimde yanıt verir:

> "Evet hanfendi," dedi adam belli belirsiz bir tebessümle, sanki tanınmaktan hoşlanmış gibi, "ama beni teş'is etmeseydiniz hanfendi, hepiniz için daha iyi olurdu."[23]

Uyumsuz, firari mahkûm olduğu "teş'is" edilip kimliği ortaya çıkınca, öbür iki adama Bailey ve oğlunu yakındaki ormana götürmesini söyler: "Çocuklar size bişi sormak istiyor," der Bailey'ye kibar ama netameli biçimde, "rica etsem onlara ormana kadar eşlik eder misiniz?"[24] Çok geçmeden iki el silah sesi duyulur ve adamlar Bailey ve oğlu olmadan döner. Daha sonra Bailey'nin karısı, kızı ve bebek ormana götürülür, korkunç ve kaçınılmaz şey olur: Bir çığlık ve üç el silah sesi duyulur. Bütün bunlar olurken büyükanne, kafası filozofça çalışan psikopat Uyumsuz'la etik-dinsel bir tartışmaya girmiştir, bu tartışmada onu gerçekten, kalben, "iyi insan" olduğuna ikna etmeye çalışır. Uyumsuz'a "iyi kan"a sahip olduğunu bildiğini söyler ve onu dua etmesi için sıkıştırır, ama boşuna: Dokunmak için uzandığında Uyumsuz silahına davranıp onu öldürür.[25]

Anlatının kara mizahı, belli belirsiz pathosu ve keskin, hemen hemen nihilist sosyolojik eleştirisi büyük ölçüde Ame-

rika'nın güneyinin –Bailey'nin, büyükannenin, çocukların, Uyumsuz'un ve araba kazasından önce ailenin yemek için durduğu dinlenme tesisinin sahibinin– konuşma biçimlerinin ve şivelerinin sert çağrışımlarına dayanır. Özellikle başlıktaki "İyi" sözcüğüne odaklanılır. Aile dinlenme tesisinde durduğunda büyükanne tesisin sahibi Kızıl Sammy'yle sohbet eder. ("Kızıl" denmesi tahminen bu adamın solcu görüşlerinden ileri gelir). Mika gibi, toplumun ve ahlakın son zamanlardaki çöküşünden söz ederler ve büyükanne "bu günlerde" kimseye güvenilmeyeceği konusunda Kızıl Sammy'yle hemfikirdir. Kızıl Sammy geçenlerde bir müşteriye veresiye benzin verdiğini büyükanneye anlatır ve birine güvenerek böyle safça bir şey yapmasının nedeni konusunda ne düşündüğünü sorar ona: Büyükanne, "Çünkü sen iyi bir insansın!" der, sonra doğrudan Kızıl Sammy'ye bakarak, "Tanrı'nın bu yeşil dünyasında güvenebilebilecek bir ruh yok," diyerek kendi argümanını çürütür. Kızıl Sammy, "İyi insan bulmak zor,"[26] diye karşılık verir. Kızıl Sammy'nin sözünün gücü, kısmen yeni ya da samimi bir şey söylememesinden, bir pop şarkısı ya da *İncil*'den yarı hatırlanmış bir deyişten alıntı yapmasından ya da en azından bunları çağrıştırmasından kaynaklanır. Sanki klişe püskürtüyordur. Ama daha sonra Uyumsuz soğukkanlılıkla adamlarına aile üyelerini sırayla öldürtürken büyükanne onunla sohbete daldığında bu bezgin klişe kasvetli bir güçle geri döner. "Senin iyi bir insan olduğunu biliyorum," der ona büyükanne artan bir çaresizlikle, "senin kalben iyi bir insan olduğunu biliyorum .... senin iyi bir insan olduğunu biliyorum."[27] Ancak Uyumsuz, büyükannenin konumunu bir süre ölçüp tarttıktan sonra onunla hemfikir olmaz: "Bak, ben iyi bi insan diyilim," der karanlık ve komik bir suskunluktan sonra, "ama bu dünyadaki en kötü insan da diyilim."[28] Elbette Uyumsuz'un dünyadaki en kötü insan olup olmadığı tartışılabilir, ama kendisinin de

kabul ettiği üzere, kesinlikle "iyi" değildir. Fakat O'Connor açıkça Uyumsuz'un ahlak üstüne, "iyi" olmanın ne anlama geldiği üstüne psikopatça düşünmesinden epey etkilenir. Uyumsuz'un etik ve ceza üstüne düşünme biçimi şu fikirlere tercüme edilebilir: Ne yaptığının önemi yok, çünkü neden cezaya müstahak olduğunu bilmesen ya da unutmuş olsan bile her halükârda cezalandırılacaksın; nitekim adam verdiği cezaların suçla "uyumlu" olmasını asla gözetmez (ki adı bu yüzden Uyumsuz'dur). Adama göre İsa ölüleri dirilterek "her şeyin dengesini altüst etmiştir" ve böylece bizi ona inanmak (bu akıl yürütmeye göre başka her şeyi mantıksal biçimde terk edip onu izlemeliyiz) ya da inanmamak (bu durumda, katı mantığı izleyerek her şeyi yapmakta, istediğimiz her yerde zevk almakta özgürüz) arasında bir seçime zorlar.[29] Uyumsuz büyükanneyi silahla öldürdükten sonra, okura "iyi"nin ne demek olduğuna dair kendi ürettiği, etik olarak tuhaf bir anlama çıkan nihai bir içgörü sunar: Aklıselim bir dile meydan okur ve şöyle der: Büyükanne "iyi bir kadın olurmuştu .... hayatının her ânında silahla onu biri vuracak olsaymıştı."[30] Uyumsuz'un grameri çarpıtması ("onu biri vuracak olsaymıştı", "iyi bir kadın olsaymıştı") etiği nasıl çarpıttığını gösteriyordur sanki. Bir anlamda bu ifade hem dilden hem de mantıktan sıyrılır, ne dili ne de mantığı vardır. O'Connor'ın rahatsız edici ve aynı zamanda gülünç sonu, Uyumsuz'un söylemek istediği ve yapacağı şeyi hem söylemesinin hem de yapmasının olanaksızlığını ve şiddetini akla getirir.

O halde "iyi" bu öyküde muazzam bir iş yapar, çünkü O'Connor sözcüğün etik, teolojik, kriminolojik, psikiyatrik, politik ve sosyolojik boyutlarını inceler. O'Connor "iyi" fikrini tekinsiz, şaşırtıcı ve düzen bozucu bir anlamda –gerçekten de yalnızca kurmacada mümkün olan bir biçimde, öykünün en güçlü karakteristiği olan bir vecizlik ve yoğunlukla– ele

alır. Nişanesi "yoğunluk ve açıklık" olan bir yazıyla eprimiş, görünüşte banal "iyi" sözcüğünü yeniden canlandırırken, aynı zamanda anlamın eşiğinde gezinir. O'Connor'ın öyküsü, "iyi" sözcüğü ve "iyi insan" fikrini kurcalayarak ahlakın, dinin ve başlı başına anlamın sınırlarını irdeler.

İşte bu bölümde vurgulamaya çalıştığımız konuların bir özeti:

- **Küçük düşünün**: Öykünün kısalığının, biçim bakımından özel sonuçları vardır. Tarz olarak sıkça konudan konuya atlamaktan çok anıştırmalı ve eksiltili olan öykü, az sayıda karaktere odaklanma eğilimindedir ve genellikle tek bir olaya dayanır. Herhangi bir çözümü ya da kapanışı karmaşıklaştırsa bile, genelde bir epifani ya da aydınlanma hissi barındırır.
- **Başlıkla başlayın ya da en azından sonunda başlığa geri dönün**: Başlık bize ne söyler? Nasıl işler? Öykü kendi başlığını nasıl ayrıntılandırır, başlıktan nasıl uzaklaşır, başlığı nasıl çözümler, hatta başlığa nasıl direnir?
- **İnce göndermelere açık olun**: Öykü "eksiltili ima" içerdiğinden, deyiş ve sözcük seçimi nüanslarına dikkat etmek önemlidir. Öyküde tek tek sözcüklerle, deyişlerle ve bunlar aracılığıyla ne tür düz anlamlar, gizli anlamlar, çağrışımlar ve bağlantılar üretilir? Bowen'ın "şiirsel" dediği şeye –sözdizimini bozmanın, sıradışı metaforun, çarpıcı anlatım tarzının, dikkat çekici imgelerin etkilerine– bakın.
- **Tekrarlara bakın**: Öyküde genellikle tekrarlanan ya da öne çıkan anahtar sözcükler ya da deyişler vardır. Tek bir sözcük (O'Connor'ın öyküsündeki "iyi" gibi) öyküye dair bir düşünme ve yazma yolu açabilir.
- **Olay örgüsünden söz edin**: Öykü üstüne yazarken genel-

likle olay örgüsünü özetlemek işe yarayabilir (bu bölümde incelediğimiz iki öykü örneğinde yaptığımız gibi). Olay örgüsünden söz etmek her zaman yol göstericidir, genellikle de şaşırtıcıdır. Söz konusu öyküye dair ne düşündüğünüzü, sizin için neyin önemli olduğunu ortaya çıkarmanın bir yoludur. Olay örgüsünü yeniden anlatmanız asla masum ya da tarafsız olamaz: Seçici ve taraflı olmanız kaçınılmaz, bu yüzden aslında zaten belirli bir okumayı ön plana çıkarıyorsunuzdur.

- **Metinlerarasılık etkileri konusunda tetikte olun**: Öykünün öyküleri, şiirleri, şarkıları ya da başka türden metinleri anıştırdığı, akla getirdiği ya da bunlara açıkça göndermede bulunduğu yerleri bulun. Bu çağrışımlar, anıştırmalar, göndermelerin işlevi ne? Bunlar metni nasıl zenginleştiriyor ya da karmaşıklaştırıyor? Bunların etkileri neler?
- **Kendinize sorun**: Söz konusu öykünün en çarpıcı, unutulmaz ya da önemli özelliği nedir? Yanıtınız, öykünün üzerinizdeki genel etkisiyle, Poe'nun "tek etki"siyle ilişkili olabilir ya da çok daha periferik ya da mikrolojik bir şeyle (örneğin, özellikle güçlü bir imge, durum, fikir, sözcük ya da deyiş) ilişkili olabilir. Her iki durumda da öykü hakkında yazarken bunu işin içine dahil etmeyi düşünmelisiniz.
- **Hangi zamanda geçiyor?** Ya da daha kesin ifadeyle, öykünün zamansal bakış açısı nedir? Örneğin kendini tarihsel olarak konumlandırıyor mu? Anlatıcı uzun süre önce ya da çok yakınlarda olan bir şeye geri dönüp bakıyor mu? (Bu durum öykü geniş zamanda anlatılırken bile olabilir.) Anlatı nasıl bir zaman aralığında geçiyor? Öykü zamanla nasıl oynuyor? Örneğin aylar ya da yıllar zarfında geçen olaylar tek bir paragrafta ele alınırken, başka bir yerde bir öğleden sonra ya da hatta tek bir anda geçen şeye geniş yer verilmesi.

- **Kim konuşuyor?** Anlatıcı figürünün, anlatı sesinin ve anlatı perspektifinin önemini düşünün. Okuduğunuz üçüncü, birinci, hatta ikinci şahıs anlatısı mı? Her şeyi bilen, telepatik, güvenilmez, olayın içinde, olayın dışında ya da başka bir şey mi? Peki ya öyküdeki diyaloglar? Karakterler arasındaki karşılıklı konuşma onları karakter olarak anlamamızı nasıl derinleştiriyor, aynı zamanda öyküdeki olaya ve atmosfere nasıl katkıda bulunuyor?

# 5

# Oyun Okumak

Bir oyunu nasıl okuyabilirsiniz? Ne tür bir soru bu? Oyun bağlamında *okumaktan* söz etmenin bir anlamı var mı? Elbette bir oyuna, *okumak* için değil, izlemek ve dinlemek için gidersiniz. Bu soruları tüm zamanların en ünlü oyunlarından birine, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'ine (1597) göre incelemeye çalışacağız. Ama bunu yapmadan önce kısa bir giriş gerekiyor.

## Shakespeare okumaya giriş

Shakespeare'in yazdığı bir oyunu incelemeye koyulduğunuzda, kaçınılmaz biçimde yardımcı kaynaklara başvurma ihtiyacı duyarsınız. Bu konuda kendinizi kötü hissetmeyin. Oyunculardan tiyatro yönetmenlerine, Shakespeare editörlerinden akademisyenlere, bunu herkes yapıyor. Karakter, olay örgüsü, tema, oyunun zamanı ve mekânı, sahnelenme ve yayın tarihi hakkında bilgi veren açıklayıcı yazılar, editör yorumları, online ya da başka "çalışma rehberleri" – bunların hepsi yararlı. Oyunun ayrıntılı yorum ve notlar içeren bir basımı mutlaka elinizin altında olmalı: Arden, New Cambridge ve Oxford Shakespeare basımlarının tümü bu açıdan mükemmeldir.[1] İmkânınız varsa oyunu tiyatroda izlemelisiniz. Bu bölümde göstermeyi

umduğumuz üzere, sayfa üzerinde de ayrı ve eşit ölçüde önemli bir varoluşu olsa bile oyun, izlemek (ve dinlemek) içindir, sahnelenmesi belirleyicidir. Yaşadığınız şehirde ya da kasabada devam eden bir *Romeo ve Juliet* gösterimi bulamıyorsanız, ya (Romeo ve Juliet gibi) şanssızsınız ya da yeterince dikkatli araştırmıyorsunuz demektir. Aslında Shakespeare'in oyunu –diyelim ki bir amatör sahnede ya da bir yerel okulda olsa bile– genellikle çok uzakta olmayan bir yerde *sahnelenmektedir*. Sahnelenen bir oyunu görmenin değeri göz ardı edilemez. Çünkü Shakespeare (ya da herhangi biri) tarafından yazılan bir oyunu gerçekten oynanırken gördüğünüzde, oyunla ilgili pek çok şey birden daha açık hale gelecektir. Canlı performansta, film uyarlamalarında olmayan bir dolaysızlık ve canlılık vardır. Öte yandan film uyarlamalarını istediğiniz zaman seyredebilirsiniz. İlk olarak, çağdaş yeniden çevrimlerden ya da öbür modern dramatizasyonlardan kaçınmanızı öneriyoruz. Franco Zeffirelli'nin (1968) ya da Baz Luhmann'ın (1996) *Romeo ve Juliet* film uyarlamaları her yönüyle başarılıdır, ama sizi Shakespeare'in yazdığı oyundan çok uzaklaştırırlar. Metne daha sadık bir temsil izlemek için örneğin kolaylıkla bulabileceğiniz Patrick Ryecart, Rebecca Saire, John Gielgud'un oynadığı BBC versiyonunu izleyebilirsiniz (1978, yönetmen Alvin Rakoff).

Bir *Romeo ve Juliet* temsili izlemek sizi senaryonun nasıl yorumlandığı, yönetmen ve oyuncuların senaryoyu nasıl işledikleri üzerine düşünmeye sevk eder. Bunun, metinde (ya da sahne yönetiminde) illa da belirtilmeyen, oyunu sahneleyen tiyatro grubunun anlayışına ve imgelemine göre gelişen pek çok yönü vardır. Yani şunlarla:

1 **Konum.** Oyun Verona'da geçer, ama her sahne tam olarak nasıl ve nerede türünden sorulara yol açar; örneğin sokak mı, yatak odası mı, şölen salonu mu, mezarlık mı?

2 **Zaman.** Oyun belli ki geç ortaçağ döneminde geçiyordur, ama daha çağdaş, yani Elizabeth İngiltere'sine ait bariz özellikler de vardır.
3 **Mimikler ve jestler.** Temsil, oyuncuların nasıl hareket edip konuştukları ya da sessiz kaldıkları, birbirleriyle ve izleyiciyle nasıl etkileşime girdiklerine dair sorulara sevk eder.
4 **Sahnedeki karakterler arasındaki fiziksel uzaklık.** Bazen olabildiğince birbirlerinden uzaktırlar, bazen de sinir bozucu şekilde yakın, düpedüz burun buruna ya da dudak dudağadırlar.
5 **Sahne donanımlarının kullanımı.** Sahne dekorunun – balkon, yatak, mezar, ayrıca kılıç ya da kalkan, mektup ya da zehir şişesi gibi daha küçük nesnelerin– bağımsız bir varoluşu olabilir.

Belki de ancak Shakespeare'in metnine sıkı sıkıya sadık bir gösteriyi izledikten sonra oyunu nasıl anlamlandıracağınızı çözümlemeye başlayabilirsiniz. Çünkü Shakespeare'in bir oyununu okumaktan zevk almak, bir bakıma oyunun sahnelendiğini hayal etmekten geçer.

Kendinizi söz konusu yönetmen olarak *ve* oyuncu olarak hayal edin. Juliet, "Ah Romeo, Romeo, neden Romeo'sun sen? / Babanı inkâr et ve adını reddet" diye haykırırken ve Romeo bir aparda (yani kendi kendisiyle konuşarak), "Daha fazla dinleyeyim mi, yoksa buna yanıt vereyim mi?" (2.1) derken bu dizeleri sayısız söyleme yolu vardır. Balkon sahnesi adı verilen bu sahnenin mehtaplı güzelliğinde bu sözleri nasıl söyleyeceğinizi hayal edin. Hiç kimse sizden Old Vic'te ya da Stratford'da yönetmen ya da sahnede göz kamaştırıcı ve büyüleyici bir oyuncu olmanızı istemiyor. Bu sahnenin nasıl sahnelendiğine ve oynandığına ilişkin tasavvurunuzun illa da özgün olması gerekmez: Daha önce izlediğiniz bir temsilin hafızanızda yer

etmiş görüntüleriyle neredeyse birebir aynı olabilir. Yine de zihninizdeki tiyatroda bu dizelerin oynanması, oyun üstüne *yazmaya* önemli bir giriştir.

*Romeo ve Juliet* üstüne iyi bir eleştirel deneme oyunun nasıl işlediğine, karakterlerin neye benzediğine, olay örgüsünün nasıl açıldığına, söz konusu yapımın ve sahnelemenin öbür yönlerine dair güçlü bir duygu oluşturacaktır. Her şeyden önce böyle bir deneme Shakespeare'in diline dair bilgi vermeli ve merak uyandırmalıdır. Oyundan kısa bir alıntının dikkatli, anlaşılır ve düşündürücü bir okumasını yapmak kadar keyif veren bir şey yoktur. En iyi eleştiri yazısı, daima oyundan bir ya da daha fazla pasajı derinlemesine yorumlar, bunun oyundaki daha geniş meselelerle nasıl bir ilişkisi olduğunu gösterir. Merak ve sabır genellikle bilgi ve özgüven kadar önemlidir. Shakespeare'in dilinin zenginliği büyük oranda muğlak ve belirsiz olanla ilgilenmesine dayanır. Söz konusu olan Shakespeare olunca, bilmediğimizi kabul etmek, bir zamanlar Keats'in dediği üzere "belirsizlikler, gizemler, şüpheler" içinde "kalmak"[2] –muhtemelen İngilizcede herhangi bir yazarda olduğundan çok daha fazla– bildiğimizi göstermek kadar zorunlu hale gelir.

Peki bir oyun nasıl okunur? Bu bir anlamda bizzat oyunun sorduğu bir sorudur. Çünkü göreceğimiz üzere *Romeo ve Juliet*, okumaya –hatta okuma başarısızlığına ya da okuyamamaya– dair bir oyundur.

## Kadim şölene doğru

Oyunun başındayız. Romeo arkadaşı Benvolio ile, Rosaline adlı genç bir kıza karasevdası hakkında konuşmaktadır. Benvolio (daha sonra ortaya çıkacağı üzere, haklı olarak) Romeo'nun tek ihtiyacı olan şeyin genç ve güzel başka bir kadına bakmak

olduğunu, böylelikle iyileşeceğini öne sürer. Romeo derdinin dermanı olmadığında, mecnun olmaktan beter olduğunda ısrar eder – bu noktada elinde bir mektup ya da kâğıtla bir uşak girer:

BENVOLIO: Gözlerine yeni bir zehir bul ki
Yok etsin ötekinin zehrini.
ROMEO: Sinirotun birebir gelir buna.
BENVOLIO: Anlamadım, neye?
ROMEO: Kırık kaval kemiğine.
BENVOLIO: Delirdin mi Romeo?
ROMEO: Deli değilim ama daha beter bağlıyım
bir deliden
Zindana kapatılmışım, aç susuz
bırakılmışım
İşkence edilip kırbaçlanmışım.
Hadi iyi akşamlar dostum!
UŞAK: Size de! Okumanız var mı efendim?

(1.2.)

Bu pasajın başı, William Hazlitt'in "Characters of Shakespeare's Plays"indeki ("Shakespeare'in Oyunlarının Karakterleri", 1817) "Romeo âşık Hamlet'tir" iddiasını açığa kavuşturur. Her iki karakter de Hazlitt'in deyişiyle, "gaip ve kendiyle meşgul"dür.[3] Benvolio arkadaşının delirdiğini düşünür. "Sinirotun birebir gelir buna," der Romeo. "Buna" sözcüğünün belirsizliğine, "Kırık kaval kemiğine" gibi tuhaf bir yanıt eklenir. Romeo hastalığının cılız bir otla tedavi edilemeyeceğini söyler gibidir: Sinirotu sıyrık bir kaval kemiğinin acısını teskin edebilir ("kırık" burada kaval kemiğinin kırılmasından çok, derinin yırtılmasına göndermede bulunur), ama Romeo'nun derdine derman olamaz. Bununla birlikte, Romeo deliyi oynayarak ünlü Shakespeare karakteri Danimarka Prensi Hamlet'le karşı-

laştırılabilecek çılgın bir tarzda konuşur. Hamlet'e Danimarka "zindan" gibi gelir ve kendini "ceviz kabuğuna sıkışmış"[4] olarak hayal eder, Romeo ise "bir deliden daha da fazla sıkışmış" haldedir.

Romeo'nun kendi çılgınlığını betimleyişi, Elizabeth döneminin deliliğe geleneksel yaklaşımını çağrıştırır: "Zindana kapatılmışım, aç susuz bırakılmışım, işkence edilip kırbaçlanmışım." Uşağın sahneye girişiyle bu konuşma sonlanır. Bu kesinti şu anlama gelir: Romeo'nun içini dökmesi burada kesiklenme [*aposiopesis*] (bitmemiş ifade) retorik biçimini alır. Romeo'nun sözlerine nasıl devam etmiş olabileceğini asla bilemeyeceğiz. Bu, oyunun temposuna, Shakespeare'in bir şeyi başka bir şeyle çözme ya da başka bir konuya atlama çabukluğuna iyi bir örnektir. Buna benzer, kısa ve öz biçimde şeylerin en parlak evrelerinde kesildiğine, olması gerekenden önce sonlandığına ilişkin baskın bir his verir. Bu ani ritim değişikliği, oyunda beş kez kullanılan bir sözcüğe, "zamansız" sözcüğüne sürekli vurguyla ilişkilidir – özellikle de Romeo ile Juliet'in "zamansız ölümü"ne (1.4. ve 5.3.). Oyuna adını veren âşıkların her ikisinin de zamanından önce öldüğü bir trajedidir bu; yalnızca genç yaşta öldükleri için değil, her ikisinin de ölümde zamanlama hatası yaptığı kaçınılmaz ironiden dolayı: Romeo kendini öldürür, çünkü Juliet'in çoktan öldüğünü zanneder; Romeo yanlış nedenden dolayı kendini öldürdükten sonra Juliet de kendini öldürür.

Romeo, uşağın "Okumanız var mı efendim?" sorusuna yanıt verir ve sahne şöyle açılır:

ROMEO: Evet, okurum alnımın kara yazısını.
UŞAK: Onu kitapsız öğrenmişsinizdir herhalde. 60
Acaba gördüğünüz bir şeyi okuyabilir misiniz?

ROMEO: Eğer harfleri ve dili bilirsem, evet.
UŞAK: Çok dürüstsünüz efendim, hoşça kalın.
ROMEO: Dur ahbap, okumam var.
*Mektubu okur.*
"Sinyor Martino, eşi ve kızları;
Kont Anselme ve güzel kız kardeşleri;
Vitruvio'nun dul eşi;
Sinyör Placentio ve sevimli yeğenleri;
Mercutio ve kardeşi Valentine;
Amcam Capulet, eşi ve kızları;
Güzel yeğenlerim Rosaline ve Livia;
Senyör Valentino ve kuzeni Tybalt;
Lucia ve şirin Helena."
Güzel bir topluluk. Nereye gelecek bunlar?
UŞAK: Yukarıya.
ROMEO: Yukarıya nereye?
UŞAK: Bizim eve, yemeğe.
ROMEO: Kimin evine?
UŞAK: Efendimin.
ROMEO: Öyle ya, daha önce sormalıydım.
UŞAK: Siz sormadan ben söyleyeyim. Efendim büyük zengin Capulet'tir; Montague'lerin hanesinden değilseniz, siz de gelip bir kadeh şarap tokuşturun. Hoşça kalın.
*Çıkar.*
BENVOLIO: Bu geleneksel şöleninde Capulet'lerin
Birlikte olacak Verona'nın tapılan eşsiz güzelleriyle
Senin çok sevdiğin Rosaline'in;
Git de bak bulanmamış gözlerle,

Karşılaştır yüzünü sevgilinin sana
göstereceklerimle:
Kuğunun karga olduğunu o zaman
göreceksin.

(1.2.)

Sırf şansla ilgilidir bu: Oyunun girişinde zaten belirtildiği üzere, Romeo "talihsiz"dir [*misadventured*] (l.7). "Geleneksel şölen"e gidecek ve Capulet'in kızı Juliet'e âşık olacaktır, bunun tek nedeni *kendisine* özel olarak hitap etmeyen davet mektubunu kazara okumuş olmasıdır (elbette Romeo mektubun gönderildiği "Montague'lerin hanesinden"dir). Hemen bundan önceki pasajdan öğrendiğimiz üzere (1.2.), Juliet'in babası Capulet bu kâğıdı okuma bilmeyen bir uşağa vermiştir, belli ki okuma bilmediğini unutmuştur ya da belki de bunun farkında değildir. Adama emredilen şudur: "Güzel Verona'yı dolaş baştan başa" ve "Adı burada yazılı olanları bul" (1.2.). Ama Romeo (Hazlitt'in deyişini hatırlamak gerekirse) öylesine "kendiyle meşgul"dür ki, uşağın sorusunu kendi içsel varlığına dair bir soruşturma olarak alır. Uşak, "Okumanız var mı?" diye sorar. "Evet," diye yanıtlar Romeo, "okurum alnımın kara yazısını." Romeo'nun yanıtında Shakespeare'in oyununun ikilikli ve bölünmüş tonuna ilişkin bir şey vardır: Romeo hem muzip hem de ciddidir ve bu belirsiz ifade karmaşası, dilin harfi ve mecazi arasındaki salınmasıyla daha da karmaşıklaşır.

Romeo, "Evet, okurum alnımın kara yazısını" dediğinde, aşkına karşılık görmeyen âşığın geleneksel tavrıyla konuşur, mutsuzluk içindeyken kaderini okuyabildiğini ima eder. Uşak okuryazar olmayabilir ama aptal değildir. Romeo'nun mecazi konuştuğunu fark eder, bunun üzerine çarpıcı ve keskin bir karşılık verir: "Onu kitapsız öğrenmişsinizdir herhalde." Demek ki Romeo alın yazısını okumayı, yazarak ya da bir kitabın fiziksel

yardımıyla değil de ezbere ya da kulaktan öğrenmiştir. Uşağın nüktedanlığı, yazılı sözcüklerin fizikselliğinden ayrı bir okuma düşüncesine yaslanır ve bir kez daha harfi olan ile mecazi olan arasındaki belirsizlikle oynar. Keza söylediklerinden daha yankılı ve sıkıntılı bir anlam da çıkarılabilir, yani âşık olmak, sanki ezbere öğrenilmiş mekanik bir egzersizdir: Aşk hastalığı genç bir soylunun deneyimlediği şeydir, çünkü böylesi geleneklere uygundur. Genç adamın âşık olduğu genç kadın hakkındaki duyguları emsalsiz değildir ya da emsalsiz biçimde o kadına bağlı değildir: Onun aşk hastalığı öğrenilmiş bir şeydir.

Bu yüzden uşağın ifadesi, fiziksel olarak hoş olmayan bir metaforla da olsa, Benvolio'nun evvelce ima ettiği şeyi destekler: "Gözlerine yeni bir zehir bul ki / Yok etsin ötekinin zehrini." Burada tabii, uşağın Benvolio'nun söylediği şeye kulak misafiri olduğu ya da esasen aşkın görünüşte mekanik doğasına dair bilinçli ve kasıtlı bir yorumda bulunduğu gibi bir zanda bulunmuyoruz. Shakespeare'in metninin yakın okumasını yapmak için, karakterlerin gerçek insanlar olduğu yönündeki ayartıcı fikri hem kabullenmek *hem de* bu fikirle eleştirel mesafeyi korumak zorunludur.

Bu fikir daha öte bir açılıma götürür. Kendi düşünceleri ve duygularıyla nabzı atan, canlı ve tekil görünen, kendilerine ait bir iç dünyası olan karakterler yaratmak söz konusu olduğunda hiç kimse Shakespeare'in eline su dökemez. Bu yüzden eleştirmen Harold Bloom'a göre, Shakespeare'in oyunları "insanın icat edilmesinin" birebir ifadesidir. Benliğin anlamını, bize ait düşünce ve duygulardan oluşan bir iç dünyaya sahip olmanın anlamını Shakespeare olmaksızın hayal etmek zordur. Çünkü Bloom'a göre, Shakespeare bir bakıma "bizi icat etmiştir".[5] Bizi ya da bizim gibi insanları sahneye koyarak bizi kendimiz yapar. Aslında Bloom daha rahatsız edici biçimde, Shakespeare'in oyunlarının "bizim onları okuduğumuzdan daha iyi bir bi-

çimde bizi okuduğunu"[6] öne sürer. Shakespeare'in oyunlarındaki karakterler ve dil, kültürümüze dair karşı konulmaz gözlemlerde bulunur; ne düşündüğümüzü ve arzu, kötülük, aşk, tutku, kıskançlık, kahkaha ve ıstırabın mahiyetini nasıl en eleştirel ve yaratıcı biçimde anlayabileceğimizi gösterir. Bloom'un özetlediği üzere: "Karşı koyamadığımız eserler bizi okur. Shakespeare'i kendimizi olabildiğince zorlayarak büyük bir gayretle okumamız gerek, öte yandan onun bizi daha büyük bir enerjiyle okuyacağını da aklımızdan çıkarmamalıyız. Shakespeare'in oyunları bizi tepeden tırnağa okur."[7] Shakespeare'i iyi okumak, "bilincimizi istila ettiğini" anlamak; bizi kendimizi ve başkalarını sürekli yeni biçimlerde anlamaya sevk ettiğini fark etmek demektir.

Bloom'un savı özdeşleşme kavramına dayanır. Shakespeare'in bir oyununu okumaktan, temsilini seyretmekten, hayal etmekten ya da bir Shakespeare oyununda bizzat rol almaktan büyük bir zevk alınmasının nedeni tam da budur. Okuma yazma bilmeyen o uşak *olmanız* gerekir ve –sadece nükte de olsa– "kitapsız öğrenme" hakkında o kısacık ama derin yorumda bulunmanız gerekir. Ama eleştirel anlamda uyanık kalmanız da gerekir, çünkü uşak gerçek değildir, Romeo ve Juliet'in gerçek olduklarından daha gerçek değildir. Tüm karakterler birçok yönden senaryo insanlarıdır, sözcüklerden yapılmışlardır. Shakespeare'in yazısının zenginliği ve karmaşıklığı bunu da dikkate almamızı gerektirir.

Shakespeare bize böyle gizli dünyalar hayal ettirir. Öyle bir dili vardır ki insanları yoktan yaratır. Ama yazısının dokusu ve yoğunluğu bundan daha girift ve ayartıcıdır. Çünkü Shakespeare yalnızca her bir karakterin sanrı etkisi yaratan yoğunluklarını ayrı ayrı canlandırmakla kalmaz, ayrıca onları –eleştirmenlerin geleneksel olarak "tema", "imge örüntüsü" ve "motif" gibi terimlerle tespit etmeye çalışıkları– daha geniş ve

daha büyüleyici bir ağda iç içe dokur. Ne var ki bu tür terimler, muhtemelen Shakespeare'in yazısının, bir karakterin başka bir karakterin sözleri ya da dizeleri üstünde sözcük oyunları çevirdiği derin esrarengizliğin hakkını veremez.

Bu yüzden, örneğin uşağın birinci perdedeki aşkı ezbere öğrenmeye dair ifadesi, ikinci perdenin üçüncü sahnesinde Rahip Lawrence'ın Romeo'yla konuşurken söylediği şeye tekinsiz biçimde delalet eder. Romeo'nun daha önce vurulduğu "güzel Rosaline" hakkında değil de, Juliet adında başka bir genç kadın hakkında konuşmaya geldiğini anlamak Rahip'in uzun zamanını alır. Sonunda bu Romeo denen "genç dalgacı"nın mizacını anlamış gibi, Rahip Lawrence ona şöyle der: "Ah o çok iyi biliyordu / Okumayı sökemeden gerçek sevgiyi / Yalnızca ezberden maval okuduğunu" (2.3.). Başka bir deyişle, Rosaline (Rahip öyle düşünür) Romeo'nun kendisine gösterdiği ilgiye karşılık vermiyordu, çünkü onun aşkının ezbere öğrenilen bir şey olduğunu, gerçek temellere dayanmadığını biliyordu.

Shakespeare'i okumak, dilindeki tekinsiz kıvrılmalara ve dönüşlere büyük bir dikkat ve tutkuyla bakmayı gerektirir. Bu "ezbere âşık olma" imgesinin tuhaf tekrarı, *Romeo ve Juliet*'teki daha direşken bir temayı, yani salt mekanik egzersiz olarak aşk zannının altını çizer. Bu yüzden aslında Romeo muhabbetini Rosaline'den Juliet'e öyle çabuk aktarır ki, aşka bağlılığının yalnızca birinden başka birine geçtiğini hissetmemek güçtür: Juliet şölende bulunmamış olsaydı, başka bir çekici genç kadın onun ilgisini çekerdi. Don Juan'ın yeniyetme sevdasına dair Byron'ın küçümseyici gözlemini hatırlamamak elde değil: "Şimdi *sen* sanacaksın ki bu felsefeden geliyor / ama ergenlik olduğunu düşünmekten alamıyorum kendimi" (*Don Juan*, 1. Kanto, 93. dörtlük).[8] Shakespeare'in oyununda da benzer bir absürt hava vardır, ayrıca çok daha karanlık bir şey, insan arzusunun mekanik, aşkın tekrar ve taklit olduğu iması da vardır.

## Sonrası

Shakespeare *Romeo ve Juliet*'in bütün "yıldızları sönük" trajedisini, ters giden iki tesadüfi okuma olayı etrafında döndürür. Birinci perde, ikinci sahnede olaylar zinciri kendisine gönderilmeyen bir mektubu okumuş bulunan Romeo tarafından başlatılır; çok daha sonra, oyunun ölümcül sonu başka bir mektubun varış noktasına ulaşamamasıyla gelir. Rahip Lawrence'ın (Romeo'ya Juliet'in ölmediği, yalnızca uyuşturulduğu gerçeğini bildiren) mektubu, göndericisine geri dönmeden önce "kazayla gecikir" (5.3.). Oyunun bütünü iki mektup etrafında düzenlenir: Birinci mektup okunmamalıdır (ama okunmuştur), ikincisi okunmalıdır (ama okunmamıştır). Okumak ya da okumamak: İşte bütün mesele bu.

*Romeo ve Juliet* her şeyin kaderde yazılı olduğu, şanssızlığın ve ölümün kaçınılmaz olduğu, önceden görüldüğü; karanlık ama nükteli, trajik ama ara ara çok komik, abidevi ironiler barındıran bir oyundur. Böylece oyunun "Girizgâh"ı "yıldızları sönük iki talihsiz sevgilinin canlarına kıymalarına" (1.6) nasıl tanıklık edeceğimizden söz eder. Başlangıçtan itibaren Romeo ve Juliet'in "yıldızları sönük"tür. Böylece uğursuz bir çifte anlam içinde "canlarına kıyarlar". Demek ki nasıl bir yaşam sürdüklerini ve nasıl intihar ettiklerini göreceğiz. Oyunun amansız bir önceden belirlenmişliğe ve mukadderata bağlı olduğu izlenimi vermesine rağmen, Shakespeare yine de rastlantısallığı, tesadüfe bağlı olanı ya da sırf şansı öne çıkarır. *Olur ki* bir mektup hitap ettiği kişi yerine başka biri tarafından da okunur. *Olur ki* bir mektup adrese ulaşmaz. Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i, tutku ve arzunun yanı sıra geleneğin, hatta bir okumaya göre, öngörülemeyenin de işin içinde olduğunu ima eder. Bir oyunun iyi bir eleştirel okuması, her zaman bu şans, planlanmamışlık ve beklenmedik duygusuna hitap eder.

Her oyun kendine ait bir dünya yaratır. Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inin dünyası Sophokles'in *Kral Oedipus*'unun (MÖ yaklaşık 430) ya da William Congreve'in *The Way of the World*'ünün (*Dünyanın Hali*, 1700) ya da Henrik Ibsen'in *Hedda Gabler*'inin (1890) ya da Samuel Beckett'ın *Endgame*'inin (*Oyun Sonu*, 1958) ya da Sarah Kane'in *4.48 Psychosis*'inin (*Psikoz 4.48*, 2000) dünyasından radikal biçimde farklıdır. Ama işte, *Romeo ve Juliet* hakkında söylediklerimizden hareketle, bir oyunu okumak ve hakkında yazmak için aşağıda yedi öneri var:

1 Oyunun kendisini okuyun. Bu birinci görev. Ve unutmayın: Notlar yalnızca inek öğrenciler için değildir. Oyun ne kadar eski olursa, muhtemelen de genişletilmiş açıklayıcı notların bulunduğu bir basıma o kadar gereksiniminiz olur, ama genel olarak iyi bir eleştirel girişi ve notları olan bir basım edinmek her zaman daha iyidir. Kendi okumanızı geliştirmenin önemini gözden kaçırmadan oyun üzerine olabildiğince çok eleştiri okuyun. Örneğin Beckett'ın *Endgame*'i üzerine iyi bir eleştirel deneme okumanın, size yalnızca üzerine düşünülecek eleştirel fikirler değil, ayrıca kendi duruşunuzu ve sesinizi bulmakta eleştirel bir model, bir yol sağlama bakımından paha biçilmez bir değeri vardır. Bu konu tartışmaya açık da olsa, bir oyun edebiyattaki öbür türlerden çok daha fazla, Hamlet'in sözleriyle, "çağın ruhuna ve vücuduna kendi kalıbını ve izini" bırakır.[9] Görüldüğü üzere, *Romeo ve Juliet* Verona'da geçer, ama daha çok Elizabeth İngiltere'sindeki aşk ve aşk şiiri gelenekleri hakkındadır. Ibsen'in *Hedda Gabler*'i gibi bir oyunu on dokuzuncu yüzyıl sonu toplumunda kadınların durumuna ilişkin biraz tarihsel bilgi olmadan gerçek anlamda anlamlandırmaya başlayamazsınız, aynı şekilde Soğuk Savaş ve her yerde

mevcut atom felaketi tehdidinin tarihsel farkındalığı olmadan *Endgame*'i anlamlandıramazsınız. İyi bir eleştirel basım, yardımcı kaynaklar, ikincil kaynaklar bir oyunu hem ayrıntılı (bir deyişin anlamı) hem de genel olarak (tarihsel bağlam) anlamak için çok büyük önem taşır.

2 Oyunu izleyin. Oyunu sahnede ya da ekranda izleme şansınız yoksa, zihninizde sahneleyin. Okuma eylemi sırasında nasıl olursa olsun sürekli zihninizde sahnelemeye devam edin. Oyun okumak, yalnızca karakterlerin sözlerini okumaktan ibaret değildir. İşin içinde sahne yönetimi, sahne donanımı, ışık, kostüm, jest, hareket, müzik ve öbür ses efektleri de vardır.

3 Dile dikkat edin. Okuduğunuz kitap size aitse metne not düşün. Her edebi metinde olduğu gibi yakın okumanın elzem olduğunu unutmayın. İster Shakespeare'inki gibi erken modern döneme ait bir oyun olsun ister daha çağdaş bir eser (Harold Pinter'inki gibi), metaforlara, benzetmelere, kesiklenmelere, tekrarlara, muğlaklıklara vb. dikkat edin. Ayrıca yanlış okumalara (örneğin başka bir karakteri anlayamayan bir karakter) ve okunamaz görünen, okumadan kaçan ya da okunmaya direnen durumlara da dikkat edin. Belki de en önemlisi, okumanızı ironiye açık bir tonda okuyun. Bununla yalnızca "dramatik ironi"yi değil (bir karakterin bilmediği şeyi başka bir karakterin bilmesi ya da izleyici ya da okurun bilmesi), ayrıca Shakespeare'in bir karaktere "Bütün dünya bir sahnedir"[10] dedirtirken akılda tuttuğu bir tür kendi içine dönen ironiyi de kastediyoruz.

4 Her oyun bize sahnenin ötesindeki dünyayı anlatır, örneğin *Romeo ve Juliet* aşkın mahiyetini, adların ölümcül güçlerini ve ailenin boğucu etkisini ("Ah Romeo, Romeo, niçin Romeo'sun sen? / Babanı inkâr et ve adını reddet"), bir mesajın yanlış kimse tarafından okunma ya da gideceği yere

hiç ulaşmama konusundaki trajik potansiyeli anlatır. Ancak her oyun ayrıca oyun oynama hakkındadır. Her oyun meta-teatral ve meta-dramatik denen boyutlara sahiptir, başka bir deyişle, her oyunun tiyatro ve oyunculuğun mahiyetine dair bize söyleyeceği şeyler vardır. Şüphesiz bunun en açık örneği "oyun içinde oyun"dur (*A Midsummer Night's Dream*'deki "Pyramus ve Thisbe" ya da *Hamlet*'teki "Fare Kapanı" dansı gibi), öte yandan bir oyunun her zaman kendi kendine işaret ettiği anlar vardır ki, izleyiciye ya da okura rol yapma ve "oynama" üzerine düşünmesini –şu sahne sözcüğünü yeniden kullanmak gerekirse– *sufle eder*.

5 Her oyun arzunun mahiyeti hakkındadır – izleyicinin ya da okurun bir karakterle ya da bir durumla özdeşleşmesiyle ve metnin dili tarafından ayartılmasıyla başlar. Arzu hiçbir zaman temaya indirgenemez: Arzu dilin *içindedir*. Sözcükler ve deyişler ("Seni istiyorum", "Seni seviyorum" vb.) aynı anda arzuyu yaratır ve dillendirir, doğurur ve yoğunlaştırır. Bir oyundan hoşlanıyorsanız, ona hayransanız ya da onu seviyorsanız, bu kaçınılmaz biçimde yalnızca özdeşleşmeyle (bir karakterle empati kurarak ya da onunla özdeşleşerek), kendinizi o karakterin rolünde hayal etme arzusu ya da isteğiyle ilgili değildir, ayrıca aslında oyunun dilinin sizi sözcüklerin arzulayan ve arzu uyandıran şiirsel doğasına çekmesine bağlıdır. Bir oyunun güçlü bir okuması, her zaman oyundaki, dil oyunlarındaki, ayrıca karakterlerin bedenlerindeki ve bedenleri arasındaki arzu dinamiklerinden söz edecektir ve genellikle açık biçimde bu dinamikleri çözümlemeye çalışacaktır. Beckett'ın *Endgame*'inde olduğu gibi iki beden çöp kutusunda olduğunda ya da Kane'in *4.48 Psychosis*'inde sahnede bir mi yoksa daha fazla beden mi olduğu tamamen belirsiz kaldığında bile durum budur.

6 Oyunu okumakla yetinmeyin, *canlandırın* [*act*]. Bütün bu

(aşk, cinsiyet, sınıf, aşk ve ölüm ritüellerine dair) geleneklerin altının çizilmesine rağmen, neredeyse her zaman bir oyunun senaryo olarak yazıldığının, tanıdık olay örgüsü ve karakterlerden oluştuğunun önceden bilinmesine rağmen bir oyunu okumak, bir anlamda oyunu canlandırmak [*enact*] demektir. Eleştirmenlerin okuma ediminden [*act of reading*] söz etmeleri boşuna değil. Bir okuma izleği çıkarmanın da belli bir teatralliği, kendine ait bir dramatik canlılığı vardır.

7 Şans üstüne düşünün, şansınızı deneyin. Bütün senaryo kurgusuna ve geleneğe rağmen, oyunlar da öbür edebi eserler gibi şansın doğasıyla –kader, rastlantılar, iyi ya da kötü zamanlama, zamansız ve yerinde, şaşırtıcı ve tahmin edilemez olanla, yaşamın, aşkın ve ölümün tesadüfiliğiyle– derinden ilgilidir. Oyun okumak, insanın kendini şans oyununa kaptırmasıdır; bu vesileyle okumanız kaçınılmaz olarak bazı özellikleri gözden kaçıracak, bazılarını on ikiden vuracaktır. Bu yüzden şaşırtıcı ve tahmin edilemez nitelikleri olan bir okuma hedefiyle yola koyulmanız gerekir.

# II

# DÜŞÜNMEK

# 6

# Edebiyat Üstüne Düşünmek

Edebiyat, düşündüğünüz gibi bir şey değil.

Umarız bu kitaptaki her şey buna işaret ediyordur. İşte edebiyat üstüne bazı düşünceler:

## 1. Edebiyat üstüne düşünmek düşünme üstüne düşünmeyi gerektirir.

Edebiyat üstüne düşünmek –kitabı yazarken bizim yaptığımız; okurken sizin yaptığınız; şiir, oyun, roman okurken, bunlar üstüne konuşup yazarken yapılan şey– ayrıca edebi metinlerin düşünme üstüne nasıl düşündüğüne dair düşünmeyi, bu metinlerin düşünme biçimlerini ve onları okuyup düşünürkenki düşünme biçimlerimizi düşünmeyi kapsar.

## 2. Edebiyat üstüne düşünmek dünyadaki her şey üstüne düşünmektir.

Edebiyatın neye "dair" olabileceğinin bir sınırı yoktur, her şeye, dünyadaki herhangi bir şeye dair olabilir. Dünyada olmayan şeylere, dünya dışındaki şeylere, başka dünyalara ya da olmayan dünyalara dair olabilir. Söz konusu olan, yalnızca

Terry Pratchett, "fantastik kurgu" ya da bilimkurgu değil, genel olarak hayal ya da yaratı "dünyası"dır.

## 3. Edebiyat üstüne düşünmek başkasının düşüncelerini düşünmenizi sağlar.

Bir edebi metni okurken zihniniz artık sadece sizin olmaktan çıkar. Edebiyat üstüne düşündüğünüzde başka bir zihin, size yabancı düşünceler zihninizi ele geçirir. Öteki olma, başka birisi olma, başka bir yerde olma, daha önce hayal etmediğiniz yerleri ve yolları hayal etmeye yönelik canlandırıcı, ölçüsüz, özgürleştirici, büyüleyici olanaklar açılır önünüzde.

## 4. Edebiyat üstüne düşünmek düşünmemeyi de gerektirebilir.

İngilizce yazılmış en ünlü lirik şiirlerden, John Keats'in "Ode on a Grecian Urn"ünde ("Bir Yunan Vazosuna Kaside", 1820) konuşmacı, bir antik Yunan vazosuna özlemle, hatta gıptayla bakar. Vazonun sessiz ve amansız bir güzelliği olduğunu, bir o kadar da gizemli olduğunu düşünür. Konuşmacı iç geçirir, yakınır, hayranlık duyar ve vazo "bizi düşünceden çeler" (l.44). Konuşmacının da bütün varlığını kaplar. Keats'in konuşmacısının, sadece vazoya bakan kişiyi değil, ayrıca bir sanat eserini ya da şiiri okuyan kişiyi temsil ettiğini anlarız. Her iki durumda da şöyle düşünürüz: Bu şiiri okurken ya da belli bir şiir okurken, düşünmenin yanı sıra, bir o kadar da *düşünmeyiz*; düşünceye çelindiğimiz kadar düşünceden çeliniriz. Keats bir mektubunda buna "negatif kabiliyet", yani "ölçüp biçmeden belirsizlikler, gizemler, şüpheler" içinde durma kabiliyeti der.[1]

## 5. Edebiyat üstüne düşünmek bizi düşünceye çeler.

Keats'in düşünceden çelinme yorumunu daha geniş bağlama yerleştirmek meseleyi netleştirebilir. Şiirdeki konuşmacı, vazoyu seyre dalmakla kalmıyor, ayrıca vazoya sesleniyor:

> Sen, sessiz form, bizi düşünceden çeliyorsun [*Thou, silent form, dost tease us out of thought*]
> Ebediyetin yaptığı gibi... [*As doth eternity...*]

Ne anlama geliyor bu? Konuşmacı niçin böyle diyor? Belki bu düşünceyi didikleyip "çelebiliriz". Konuşmacı, vazonun kendisini "düşünceden çeldiğini" söylüyor, çünkü vazo ebediyet "gibi". Keats'in zamanında "does" yardımcı fiilinin "Dost" ve "doth"* biçimleri arkaiktir, bu yüzden şiirsel niteliktedir, tıpkı "thou" [sen, siz] sözcüğünün, "you"nun şiirselleşmiş hali olduğu gibi. Bu arkaizmler bir eskilik, zamanda yayılma hissini öne çıkarır. Öyleyse şu sonuca varabiliriz: Vazo ebediyet gibidir, çünkü zamana direnmiştir. Bu yüzden vazo görece kısa insan ömrüyle kıyaslandığında "ebedi" gibidir. Peki vazo bizi nasıl "çeler"? "Çelmek" [*tease*] fiili bir tür alay olarak da okunabilir: Bir antik sanat eserinin bizimle "alay ettiği" hissine kapılırız, çünkü ölümlülüğümüzü, bu dünyadaki çok sınırlı yaşam süremizi bize hatırlatır – vazonun birkaç bin yıllık yaşam süresi altmış yetmiş yıllık yaşam süremizle alay eder. Fakat vazonun, konuşmacıyı başka türlü "çeldiğini" de söyleyebiliriz. *OED* "tease"in kökensel anlamını şöyle kaydeder: "bir şeyin liflerini ip ip ayırmak ya da sökmek; iplik yapmaya hazırlık için (yün, keten vb.) taramak ya da tiftiklemek; ayırarak açmak; ditmek" (*OED*, "tease", cilt I.1.a). Sonsuzluk [*infinity*] gibi, ebediyet

* Eski İngilizcede geniş zaman yardımcı fiilleri. (ç.n.)

[*eternity*] kavramı da kafanızı karmakarışık hale getirir, tiftikler. Romancı David Foster Wallace sonsuzluğun matematiği üstüne bir kitabında tam da şunu vurguluyordu: Sonsuzluğu düşündüğünüzde, gerçekten düşündüğünüzde hızla "iliklerinize kadar bir gerilme, zihin dikişlerindeki iplerde başlayan bir patlama" hissedersiniz.[2] O halde Keats'in şiirinde konuşmacı, belki de vazo ona ebediliği ya da sonsuzluğu düşündürdüğü için "düşünceden" çelinir. Düşünceye çelinmekle düşünceden çelinir. Belki de romanlar, şiirler ve oyunlarda –vazonun Keats'in şiirindeki konuşmacı için çelici olması anlamında– bir "çelicilik" vardır.

## 6. Edebiyat üstüne düşünmek hiçbir şey düşünmemektir.

Keats 1818'de yazdığı kısa bir şiirinde, ünlü "Varlığımın sonlanabileceğine dair korkulara kapıldığımda" diye başlayan on dört dizelik bir sonede, düşünmeye dair ayartıcı ve kışkırtıcı başka bir düşünce sunar. Sonesinin başlığı olan bu ilk dize, konusunu da bildirir: kaçınılmaz ölümünü düşünen insan. (Keats bunu yazdıktan sadece üç yıl sonra, yirmi beş yaşındayken ölür.) Öldüğümü düşündüğümde, der gibidir konuşmacı, "kaynayan beynim"deki bütün o şiirleri yazamadan öldüğümü ya da ölümümün sevdiğimi bir daha asla görememek anlamına geldiğini düşündüğümde, sanki soyut ve boş düşünür halde, sırf böyle düşünür halde dünyanın mecazi "kıyılar"ında yalnız başıma durduğumu hissediyorum. Böyle düşündüğümde de, der konuşmacı, şöhret ve gönül meseleleri sanki hiçliğe, nisyana "batıyor". Tabii Keats bunu bizden daha iyi ifade ediyor (ne de olsa ünlü şair olan o):

Varlığımın sonlanabileceğine dair korkulara
kapıldığımda
Kalemim kaynayan beynimi dermeden önce,
Harfler ve sembollerle dolu cilt cilt kitaplar,
Zengin ambarlar gibi, olgunlaşmış tahılı depolamadan
önce;
Seyrediyorken gecenin yıldızlı simasında
Asil bir aşk hikâyesinin buluttan devasa sembollerini,
Ve düşünüyorken belki de asla izleyecek kadar
yaşayamayacağımı
Talihin sihirli eliyle çizilmiş gölgelerini;
Ve hissediyorken bir saatlik hoş yaratık,
Sana artık asla bakamayacağımı,
Asla tadına varamayacağımı karşılıksız aşkın ak pak
gücünde – o zaman bu geniş dünyanın kıyısında
tek başıma dikilip düşünüyorum
Hiçliğe gömülene kadar aşk ve şöhret.

Keats bu sonede "düşünme" sözcüğünü iki kez kullanır. İlkini oldukça sıradan biçimde yedinci dizede; ikincisi de sondan ikinci dizede güçlü bir artlama örneğinde. On üçüncü dizedeki sonuncu "düşünüyorum"la birlikte her şey havada askıda kalır. Bu dize sonraki dizede devam etse de ("düşünüyorum"dan sonra noktalama işareti yoktur) "düşünüyorum"u kendi içinde düşünmemiz istenir. Bu anlamda konuşmacı aslında hiçbir şey *hakkında* düşünmez. Buradaki düşünce ve düşünme boştur. Bu düşünme boş olmasına boştur ama dünyayı farklı bir perspektife sokar, her şeyi –aşkı, şöhreti bile– hiçleştirir. Bu da manidardır, çünkü Keats'in en büyük aşklarıdır bunlar: Keats aşka âşıktı ve şöhret delisi her genç gibi ünlü olmayı istedi. Olamadı – ancak ölümünden sonra geldi şöhret.

## 7. Edebiyat üstüne düşünmek sanal düşünmektir.

Edebiyat tıpkı online oyun ya da film gibi sanaldır. Gerçi bir anlamda bunlardan daha da "sanal"dır, çünkü hiçbir görüntü ya da ses içermez. Kitaptaki her şey kafanızın içindedir. Görülecek ya da duyulacak bir şey yoktur. Sözcüklerin sayfa üzerindeki düzeni, görünüşü bile genellikle çoğu metin için oldukça rastlantısaldır, şiir ya da roman olarak varlıklarından oldukça ayrıdır. Şiir ya da roman genellikle **Times New Roman**, **Bernard MT Condensed** ya da *Vladimir Script* ile basılabilir, "ezbere" okunabilir, hatırlanabilir; ama böyle şeyler, söz konusu şiir ya da romanın *özünde* bir şey değiştirmez. Bu anlamda şiir ya da roman (örneğin kopyalandığında sanat eseri statülerine içkin bir şeyi kaybeden resimlerin ya da eski Yunan vazolarının aksine) sonsuzca yeniden üretilebilir.

Elbette bu kuralın önemli istisnaları var, aslında her edebi metinde bu istisnaların mevcut olduğunu durup düşünebiliriz. Özellikle George Herbert (1593-1633) ya da Edwin Morgan (1920-2010) gibi şairlerin "somut" ya da "görsel" denen eserlerinin bizzat yazının maddeselliğini güçlü biçimde öne çıkarma biçimi aklımıza geliyor. Aşağıda Herbert'in yazdığı bir "görsel" şiir örneği, "Easter-Wings" ("Paskalya Kanatları") yer alıyor; şiirin sayfa üzerindeki şekli, başlığını ve konusunu, yani metonimik biçimde uçuş figürü alan kanatlarını yansıtıyor. Bu şiirde şair kendi kanatlarını İsa'nın kanatlarına "ekleme" (aşılama ya da nakletme) hakkında konuşuyor. Dörtlüklerin sayfa üzerindeki şekli de bir kuşun (örneğin bir tarlakuşunun) kanatlarına öykünüyor, sanki şairin kendisi gibi sayfa da Paskalya'da dirilen İsa'yla uçacakmış gibi:

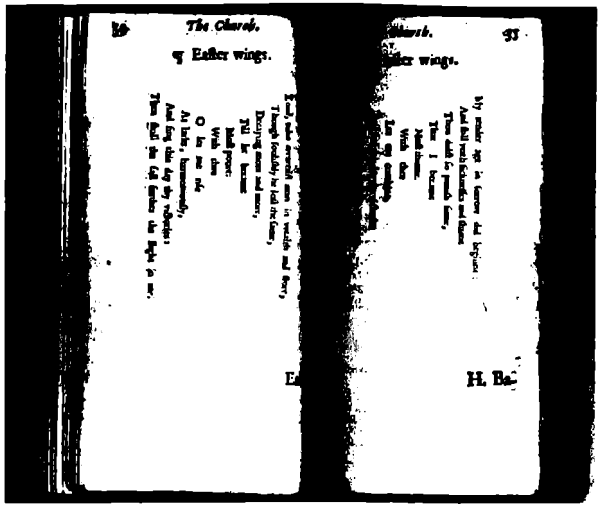
TANRI insanı bolluk ve zenginlik içinde yarattı,
İnsan ahmakça bunları kaybetti,
Şimdi giderek çürüyor
Bir gün sersefil
Kalacak:

Senleyken
Ah yükseleyim
Tarlakuşları gibi, ahenkle,
Ve bu gün senin zaferlerini söyleyeyim:
O zaman içimdeki uçuşu kolaylaştıracak düşüş.

Başladı ıstırap içindeki tatlı gençliğim
Ve hâlâ hastalık ve utanç içinde
Günahı öyle cezalandırdın ki,
Bir deri bir kemik
Kaldım

Hadi
Birleşelim senle
Bugün zaferini hissedeyim
Kanatlarımı eklersem seninkine,
Istırap ilerletecek içimdeki uçuşu.[3]

Aslında *The Temple*'ın (1633) birinci basımında, basılı metnin kanat biçimli somutluğunu daha güçlü biçimde göstermek için dizeler yatay basılmıştı. Böylelikle okur dikkatini sadece sayfa üstündeki sözcüklerin şekline veriyor ve bu da okuma edimini gerçekten engelliyordu (sahiden de sözcükleri okumak için kitabı çevirmek zorunda kalıyoruz; bkz. Resim 6.1).



*Resim 6.1* George Herbert, *The Temple: Sacred Poems and Private Ejaculations* (Tapınak: Kutsal Şiirler ve Özel Haykırışlar) (Cambridge, 1633, ss. 34-35).

## 8. Edebiyat üstüne düşünmek sessiz film üstüne düşünmeye benzer.

Michel Hazanavicius'ın 2011 tarihli filmi *The Artist* (Sanatçı) sessiz sinemayı unutanlara ya da hiç seyretmemiş olanlara yirminci yüzyılın başlarındaki sessiz filmlerde ses efekti ve söz *eksikliği olmadığını*, bu filmlerin daha ziyade farklı tür bir deneyim kazandırdığını hatırlattı. Çoğu insan yirmi birinci yüzyıl başında çekilmiş (büyük ölçüde) sessiz film olan *The Artist*'i seyrederken, oyuncuların birbirlerine söyledikleri sözcükleri duyamadıkları için başlangıçta hayal kırıklığı yaşıyor, ama bunu hemen atlatıyordu, çünkü kısa sürede kendini filmin görsel temaşasına kaptırıp gidiyordu. Filmi seyreden izleyiciler, söz ve ses olmadığı için anlatıyı bütünüyle farklı bir tarzda deneyimlediğini hissediyordu. *The Artist*'in olay örgüsü

de, sessiz filmlerin bu özelliğine ilişkindir; konusunu tam da 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında "talky"lere (sesli film) gösterilen tarihsel mukavemetten alır (günümüz insanına tuhaf gelebilir ama "talky"ler pek çok kimse tarafından yoz, melez, popülist bir form, teknolojik açıdan saman alevi, estetik açıdan saçma görülmüştü). Edebiyat metinleri okurken de benzer bir şey başımıza gelir. Ancak televizyonu, bilgisayar oyununu, hiperlinkli taşınabilir okuma aygıtını, interneti bir kenara koyduğunuzda alternatif okuma zevklerine, sınırsız olan, sadece hayal gücünüzle sınırlanan zevklere dalabilirsiniz. Kitaplarda anlatılan olaylar, insanın kafasında gerçekleşir ve bu halleriyle daha doğrudan başka temsil biçimlerinin sunduğundan katbekat daha zengindir.

## 9. Edebiyat üstüne düşünmek titiz, sıkı, disiplinli ve *katı* bir düşünme biçimidir.

Edebiyat üstüne konuşup yazmak, sadece kendinizi ya da fikirlerinizi ifade etme meselesi değildir: Yapı, kontrol ve eleştirel kesinlik gerektirir. Tamamen olmasa da büyük ölçüde kabul görmüş bazı okuma ve eleştiri protokolleri ya da "kuralları" vardır. İşte en önemli ve nispeten ihtilafsız olan kurallardan birkaçı:

- Lirik şiirde ya da birinci şahıs anlatıcının yer aldığı romanda konuşmacı safça ve aceleyle asla yazarın kendisi olarak düşünülmemelidir.
- Şiirde ya da romanda bir şeyin anlatım biçimi, eserin anlamının temel parçasıdır.
- Bir metni okumanız asla sadece ve sadece size ait bir okuma değildir (okumanız daima başkalarıyla paylaşabileceğiniz metinden örneklerle gerekçelendirilip açıklanmalıdır).

- Bir metnin "asıl anlamı", yazarın ona atfettiği "asıl anlam" değildir.
- Edebi metinler bütüncül, teksesli, kesin olarak tanımlanabilir, aktarılabilir anlamlara indirgenemez.
- Edebi metinler parçası oldukları dünyaya olduğu kadar birbirlerine de bağlıdır.
- Edebi metinler farklı bağlamlarda, farklı zamanlarda, farklı biçimlerde okunabilse bile, tarihsel belgelerdir.
- Edebi metinler felsefi sorular üstüne düşünmemizi sağlar, örneğin: Sevgi nedir? İntikamın değeri nedir? Dil hayatımızı ne kadar ve nasıl belirler? Bir isim içinde neler barındırır?

## 10. Edebiyat üstüne düşünmek herhangi bir şey üstüne düşünmek değildir.

Edebiyat diye bir "şey" yoktur. Şiir, oyun, öykü ya da roman yok demek değildir bu. "Edebiyat" üstüne konuşurken işaret edilecek ya da adlandırılacak istikrarlı, uyumlu, tanımlanabilir tek bir şey yok demektir. Şu edebiyat denen şey çok tuhaftır – hayaletimsi, ele geçmez, bir şeyden hem daha çok hem daha az.

## 11. Edebiyat üstüne düşünmek en uç düşünceleri düşünmeye sevk eder.

Düşünmek de bir sorun haline gelebilir; açlık, şiddet, yoksulluk ve çevre tahribatını bir kenara bırakırsak, insanın dertleri düşüncede başlar. Düşünmeyi kendine işkence edecek kadar uca götüren Hamlet, "İyi ya da kötü diye bir şey yok, her şeyi iyi ya da kötü yapan düşüncedir," der Rosencrantz ve Guildenstern'e.[4] Öte yandan düşünmemek ya da düşünememek de sorunludur. Philip Larkin son şiirlerinden birinde, insanın öldükten sonra bir daha hiç düşünememe korkusu üstü-

ne şiiri "Aubade"de ("Şafak Serenadı", 1977) düşünmenin sonu ihtimalini işler.[5] "Şafak serenadı", geleneksel anlamda, sabah ayrılan iki âşığa dairdir. Daha genel olarak, sabahleyin, şafakta geçen ve özellikle de ayrılığı işleyen şiirdir. Larkin'in şiirinde konuşmacı, sabah saatin dördünde kalkıp "gerçekten daima orada bulunan şeyi" görmeye dair konuşur: "Durup dinlenmeyen ölüm, artık koca bir gün daha yakın" (ll.4-5). Larkin'in "Aubade"i insanın er geç yaşamdan ayrılmasının kaçınılmazlığı üstüne bir sabah şiiridir. Larkin'e ya da en azından şiirdeki konuşmacıya göre, ölümün kaçınılmazlığına ilişkin bu düşünce neredeyse katlanılmazdır. Ölüm beklentisi –başlı başına boş, muhteviyatsız, cevapsız ölüm düşüncesi bir yana– "bütün düşünceyi olanaksız" (l.6) kılar. "Bomboş olur zihin göz kamaştıran ışıkta" der şair, bundan "daha korkunç hiçbir şey, daha hakikatli hiçbir şey" (ll.11, 20) yoktur. Ne ("asla ölmeyeceğiz" [l.24] iddiasıyla) din ne de (mantıksal olarak anlamadığın şeyden korkmazsın argümanıyla) akıl teselli verebilir. Aslında konuşmacıyı dehşete düşüren şey, tam da hiç olmak, hiçbir şey deneyimleyememe *düşüncesi*dir. Tam da şunlardan korkar:

> ... ne görüntü ne ses,
> Ne dokunuş ne tat ne koku, ne de düşünecek bir şey
> Ne sevecek ne de bağlanacak bir şey,
> Kimsenin ayılmadığı anestezi.
>
> (ll.27-30)

O halde korkunç bir ironi söz konusudur: Konuşmacıyı sabahın dördünde bu noktaya getiren, düşünmektir, ama korktuğu şey tam da düşünmeme olasılığıdır. Ancak bir edebiyat metni bu düşünceyi, bu düşünme biçimini düşünmeye sevk eder bizi. Yalnızca bir edebiyat metni, "düşünecek" ve "bağlanacak" uyağıyla, düşünmeyi böylesine güçlü ve çarpıcı biçimde başkalarına bağlı olmamız ya da olmamamızla ilişkilendirir.

Yine sadece bir edebiyat metninde ölüm ve ölüm korkusu üstüne böylesine dolu ve dokunaklı düşünebiliriz. Böyle düşüncelere, edebiyatın alanından başka bir yerde rastlayabilir miyiz? Aşırı soğuk, profesyonel, tıbbi bir ameliyathanede? Aşırı kötü kokulu, cansız, buz gibi bir morgda? Aşırı yürek burkan, matemli, kederli krematoryumda? Aşırı manevi, dogmatik, teolojik kilisede, camide, sinagogda? Aşırı akılcı, teorik, soyut felsefe seminerinde? Aşırı kişisel, bireysel, pahalı psikanalist koltuğunda? Hiçbirinde mümkün değildir bu. Hatta televizyonda ya da filmlerde bile bu tür düşüncelere yer yoktur, çünkü bunlar da aşırı görsel, anlık ve doğrudandır.

## 12. Edebiyat üstüne düşünmek emrivaki bir şey değildir.

Edebiyat üstüne *düşün*! demiyoruz. Düşünmenizi emretmiyoruz. Samuel Beckett'ın Pozzo'suna öykünmeye çalışmıyoruz.

Beckett'ın *Waiting for Godot*'sunda (*Godot'yu Beklerken*, 1953) Pozzo, Lucky [Şanslı] adlı, köleye benzeyen talihsiz bir karaktere, "Düşün domuz!" diye bağırır. Pozzo emirler yağdırarak tıpkı bir köpek ya da sirk ayısı gibi boynuna bağlı bir tasmayla tutar onu; Vladimir ve Estragon'a Lucky'nin dans edebileceğini ve ayrıca "yüksek sesle düşünme" icra edebileceğini söyleyerek böbürlenir: "Düşün!" diye emir verir Pozzo, "Düşün!" Lucky'nin ağzından, karmakarışık sözlerden, söze benzeyen seslerden oluşan beş dakikalık felsefi-dini bir nutuk dinleriz.[6] Fakat Lucky düşünüyor mu düşünmüyor mu, tam olarak kestiremeyiz. İnsan birine düşünmeyi emredebilir mi? O zaman bunun adı düşünme *rolü yapmak* [*enactment*] olmaz mı? Düşünme icra edildiğinde [*perform*] buna gerçekten düşünme denebilir mi? Bu sahnenin söylediği şeylerden biri de şudur: Düşünmek zorla olacak bir şey değildir, kimseye dü-

şünmeyi emredemezsiniz. Doğru donanımlar ya da araçlar, ilaçlar, elektrotlar varsa, yeterli toplumsal ve politik güç, para, uygun film yönetmenleri, oyuncular varsa, şüphesiz herkesi birtakım şeylere inanmaya ya da birtakım şeyleri söylemeye, belli biçimlerde inanmaya ve konuşmaya zorlayabilirsiniz. Dinsel örgütler, reklam şirketleri, bazı öğretmen ve ebeveynler bunu yapar, totaliter devletler de genellikle oldukça dolgun ücretli gizli polisiyle, bunda bir ölçüde başarıya ulaşır. Küresel kapitalizm –belirsiz ama rahatsız edici şekilde ağları her yere yayılmış bu fenomen– insanlara belirli düşünceleri düşündürmede tarihte görülmemiş bir etkiye ulaşmıştır. Örneğin sürekli bir şeyler satın almalısın, çünkü "sen buna değersin" ya da "özgürlük" dedikleri, açlıktan ölenleri, ezilenleri ya da gezegeni zerre umursamadan kendi mutluluğunuz peşinde koşma mutluluğudur.

Gelgelelim belli başlı biçimlerde "düşünme"ye zorlanmış ya da inandırılmış kişi –belirli düşünce kalıplarını, deyişleri ve fikirleri tekrar etmek dışında– hakikaten zerre kadar *düşünüyor mu* sorusu ortaya çıkıyor. Bu bağlamda, genellikle iğneleyici biçimde "düşünce polisi" ya da "beyin yıkama"dan söz edilir. Bilindiği üzere George Orwell, işi "düşünce suçluları" tarafından işlenen "düşünce suçlarını" cezalandırmak olan "Düşünce Polisi"nin egemen olduğu totaliter bir toplumu resmeden distopya romanı *Nineteen Eighty-Four*'da (*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, 1949) tam da bu düşünme sorusunu sahneler. Fakat insanları düşündürmek, hakikaten düşündürmek bütünüyle farklı bir meseledir. Böyle bir şey paradoks ya da çifte açmaz oluşturmayı gerektirir – tıpkı uyulması imkânsız, "Kendin düşün!" emri gibi. Kendin düşün emrine uyduğunda kendin düşünmezsin, bu yüzden emre uymamış olursun. Düşünen siz misiniz? Yoksa biz mi? Yoksa 1950'lerde "çifte açmaz" terimini türeten Britanyalı antropolog Gregory Bateson mı?[7] Orwell sa-

vaş döneminde yazdığı "The Frontiers of Art and Propaganda" ("Sanat ve Propagandanın Sınırları", 1941)[8] başlıklı kısa denemesinde şunu öne sürer: Edebiyat politiktir ama propaganda makinesi haline de gelmemeli, "Şunu düşün!" hatta "Düşün domuz!" ya da yalnızca "Düşün!" bile dememelidir. Zaten edebiyat böyle bir şey demez de. Aksine şöyle der: Söz konusu kişi, olay, nesne, hikâye, şiir, sahne, imge, fikir, söz dizisi, metafor hakkında ne düşünüyorsun?

# 7

# Eleştirel Düşünmek

Eleştirel düşünme ne demektir? Nasıl oluyor da bu düşünme biçimi edebiyat öğreniminin merkezinde yer alıyor? Başkalarının düşünceleri, başka bir deyişle, okuduğunuz eleştirel ya da teorik materyal, yani "ikincil kaynaklar" ne işinize yarar? Bunlar, ilerleyen sayfalarda ele alacağımız sorulardan bazıları.

"Eleştiri" [*criticism*] ve "kriz" [*crisis*] sözcüklerinin her ikisi de yargılamak, ayırt etmek, kesmek anlamındaki Eski Yunanca fiil *krinein*'den gelir. "Eleştirel" [*critical*] sözcüğü yargılamak ve karar vermekle ilişkilidir: Eleştiri titrini hak eden her edebiyat eleştirisi [*literary criticism*] krizdedir ve her zaman krizde olmuştur. Öğrencilerin zaman zaman ödev yazma krizinden söz etmesi boşuna değildir. Eleştiri kesip ayırma, ayırt etme ve yargı vermeye dairdir, öte yandan "düşünme"nin sonu yoktur. Düşünmenin sınırları var mıdır? Düşünmeyi ne zaman ya da nasıl durdurabilirsiniz? Düşünmenin bitmez tükenmez olması, muazzam bir zevk ve rahatlama kaynağı olabilir: "Ne olursa olsun, her zaman düşünmeye devam edebilirim, kimse *bunu* benden alamaz" diye kendi kendinize düşünebilirsiniz. Ayrıca başkası bilmeden kendi kendinize düşünebilmeniz de büyük bir teselli sağlayabilir. Fakat düşünce rahatsız edici, hatta korkunç da olabilir. T.S. Eliot *The Waste Land*'in (*Çorak Ülke*) bir

yerinde (genellikle kadın olarak anlaşılan) bir sese şunu söylettiğinde bu tür bir düşünceyi sahneler: "Ne düşünüyorsun? Ne düşüncesi? Ne? / Ne düşündüğünü hiç bilmiyorum. Düşün."[1] Sevgilinin (hakkınızda) ne düşündüğünü bilmek, âşığın kadim sorusu, ebedi arzusudur. Ama son bölümün sonunda karşılaştığımız çifte açmaz da var: *Düşün*. Gündelik yaşamda bu tür mesajlarla karşılaşmaya çok alışmış olsak da kimse kendisine ne düşünmesi gerektiğinin söylenmesinden hoşlanmaz ("Sonuçlarını düşün", "Kendin düşün", daha olumsuz bir tonda "Bunu düşünme bile"). Eliot'ın dizeleri bir tür inceltme ve yıpratmayla ("Ne düşünüyorsun? Ne düşüncesi? Ne?") dizenin sonundaki emir kipine delilik tınısı verir. Düşünme üstüne düşünmeye başlamak baş döndürücüdür. Durmak istersiniz. Ama bizatihi düşünmenin tamamen durma noktasına geldiğini düşünmek de rahatsız edicidir. Elizabeth Bowen ilk romanı *The Hotel*'in (Otel, 1927) olağanüstü başlangıcında bu tür bir düşünce durmasını anlatır:

> Bayan Fitzgerald otelden fırlayıp yola seğirtti. Orada kıpırdamadan durdu, kör edici güneş ışığında bir aşağı bir yukarı amaçsızca bakınıp eldiveninin parmaklarını çekiştiriyordu. İçindeki sessizlikten, hayatında ilk defa düşünmeyi bıraktığı ve bundan sonra bir daha düşünmeyebileceği düşüncesinden korkmuştu.[2]

Neyse ki Bayan Fitzgerald değilsiniz. Bayan Fitzgerald kurgusal bir karakter. Elbette bu cümleleri özellikle kurgusal kılan şey, kurgusal bir varlığın "düşünce"sinin söz konusu olması. Romanların ayırıcı özelliklerinden biri, bize Dorrit Cohn'un "şeffaf zihinler" dediği şeyi, başkalarının düşüncelerini ya da "iç sessizlikler"ini sunmasıdır.[3] "Roman Okumak" bölümünde öne sürdüğümüz üzere, bir roman hakkında eleştirel düşün-

mek de romanda düşünmenin ve düşünen karakterlerin yapıntı, uydurma, kurgu olduğunu kabul etmektir.

Bu yüzden iş eleştirel düşünüp yazmaya gelince, mesele düşünmeyi açık tutmaktır, (tuhaf bir nedenden dolayı) isteseniz bile gerçekten Bayan Fitzgerald olamayacağınızı anlama meselesidir. Çünkü gerçekte *düşünmeyi bırakamazsınız*. Yine Bowen'ın da vurguladığı üzere, "düşünmeyi bırakmış" olma korkusu bile başlı başına bir düşüncedir. Eleştirel düşünce, düşünmenin sona eremeyeceğini akıldan çıkarmamayı gerektirir: Her iyi eleştirel deneme (ya da gerçekten iyi bir seminer tartışması) bunu açığa çıkarır. Sizi düşündürür, düşünür halde bırakır. Aynı zamanda okurken, not tutarken ya da deneme yazma sürecindeyken, belirli sınırlamalar ve çerçevelerle ilgilenmeniz, bu doğrultuda eksiltmeler yapmanız, karar ve hüküm vermeniz gerekir. Franz Kafka'nın bu gerilimleri özetleyen bir sözüne kulak verebiliriz:

> İnsanın tüm hataları sabırsızlıktan, yöntemli çalışmanın vaktinden önce kesintiye uğratılmasından ve görünürde bir sorunu görünüşte bir çitle çevirmekten ileri gelir.[4]

Edebiyat disiplini bağlamında, düşüncelerinizi toparlayıp yazmaya başlamak zorunda olduğunuzda bu cümle belki de özellikle değerli hale gelir. Sabırlı olun. Yöntemli olun. Görünüşlerin aldatıcılığına dikkat edin. Kafka'nın buradaki tekrarı ("görünürde", "görünüşte"), eleştirel ya da başka her türlü düşüncenin kaçınılmaz biçimde değişken ya da geçici yapısına karşı bizi uyarır.

Kafka'nın cümlesi bir aforizma örneğidir, yani hakikati kalbinden yakalayarak unutulmaz bir şekilde aktaran, akılda kalan bir ifadedir. Aforizma tamı tamına ufkun çitle çevrilmesi, kesip ayrılmasıdır (Eski Yunanca *apo*, "den, dan" ve *horos*,

"sınır" ya da "uſuk"). Gabriel Josipovici'nin de belirttiği üzere, aforizmalar "herkesin bildiği ama çok az insanın ifade edebilecek kadar duru görüşlü ve mahir olduğu bir şeyi kuyumcu gibi işlenmiş bir formda" verir bize.[5] Ya da daha aforizmatik bir deyişle, Alexander Pope'un 1711'de yaptığı ünlü nükte (*wit*) tanımını hatırlamak gerekirse, "daha önce düşünülmüş ama asla böylesine iyi ifade edilmemiş şey"i verir bize.[6] O halde aforizma, damıtılmış bir eleştirel düşünme biçimidir. Pek çok büyük yazar aynı zamanda parlak aforizmacıdır. Blaise Pascal, Alexander Pope, William Blake, Friedrich Nietzsche, Oscar Wilde, Wallace Stevens, Ludwig Wittgenstein ya da Jacques Derrida'yı hatırlayalım. "Eleştirel düşünme", "aforizmatik düşünme"yle aynı olmasa da bir metin ya da yazar üstüne okurken ya da yazarken, çalışmakta olduğunuz metin ya da yazar hakkında size en çarpıcı, önemli, kışkırtıcı, tuhaf ya da eğlenceli gelen şeyi ifade etmenin bir yolunu bulmak, bir aşamada kendi aforizmanızı üretmek hiç de fena bir fikir değil. Böyle bir ifade bulabilmek, fikirlerinizi toparlamanızı, okumanızın ve yazınızın nasıl yapılanıp şekilleneceğini görebilmenizi sağlar. Bulduğunuz aforizma yazmaya başlamanızı kolaylaştırabilir ya da sonuç kısmında yardımcı olabilir, bazen de her ikisi için de bir faydası dokunabilir. Eleştirel düşünmeyi aforizma biçiminde toparlamak, kendinizi ifade etme konusunda kısa ve öz bir ders çıkarmanızı da sağlayabilir: Böyle bir şey sizi yargıya varmaya, meseleyi kendiniz için önemli olan bir biçimde ortaya koymaya iter.

Yine de kimse bir gecede Pope kadar nükteci, Wittgenstein kadar akıllı, Wilde kadar eğlenceli ya da Kafka kadar akılda kalıcı olamaz. Eleştirel düşünme, her şeyden önce başkalarının eleştirel düşüncesiyle sıkı bağlar kurmakla başlar. Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta (1921) şöyle der: "Düşünülebilecek her şey açık seçik düşünülebilir. Söylenebilecek her şey

açık seçik söylenebilir."[7] Felsefi, teorik ya da eleştirel metinler okumak eleştirel düşünmeyi, neyi nasıl düşündüğünü açıklama yeteneğini geliştirmede büyük önem taşır. İnsan söylenecek yeni bir şey yok hissiyle paniğe kapılıp ikincil kaynakları (eleştirel denemeleri, felsefi ya da teorik eserleri) görmezden gelebilir. Ama bu da bir hata olur. Eleştirel düşünmenin en iyi yolu kısmen başka eleştirmenlerin, yazarların, filozofların ya da teorisyenlerin yazdığı şeyleri toplayıp fikir teatisinde bulunmaktır. Başkalarının eleştirel düşüncesiyle sıkı bağlar kurmak, yalnız olmadığınızı fark etmenin, kendinizi keşfedeceğiniz bir alan açmanın, ne düşündüğünüzü anlamanın en hızlı yoludur.

Bu bağlamda Oscar Wilde'ın 1897'de Reading Hapishanesi'nde yazdığı *De Profundis*'teki eşcinsel aşka, yargılanıp hapsedilmesine dair yürek parçalayan anlatısından bir aforizmayı düşünelim: "Çoğu insan başka bir insandır. Düşünceleri başka birinin kanaatleridir, yaşamları taklittir, tutkuları bir yerden alıntıdır."[8] Buradaki ilk cümlenin hafifliği yanıltıcıdır. Başlangıçta apaçık gibi görünür, hatta bir tür totoloji gibidir: İnsanlar ben değil, başka insanlardır. Fakat Wilde'ın ikinci cümlesi şöyle bir değişikliğe gider, daha oyuncul ama belki de daha derin biçimde şunu ima eder: Çoğu insan kendisi değildir, *kendisine* ötekidir, başka insandır. Bu paradoksta Wilde'a özgü bir arketip var ("Benim için düşünce alanında paradoks ne ise" der queer Wilde aynı metinde, "tutku alanında da sapkınlık o hale gelmiştir").[9] Wilde'a göre çoğu insanın kendi düşüncesi yoktur, yalnızca başkalarını taklit eder. En yoğun deneyimleri ya da "tutkuları" bile "alıntı"dır. Wilde'ın formülü, *Kutsal Kitap*'ta dendiği gibi, "Güneşin altında yeni bir şey yok" (Vaiz, 1.9) hissinin altını çizer, ama bunun bizatihi dile bağlılık derecesini vurgulamak için cümlenin anlamını büker: "kanaatler" ve "alıntı". Wilde'ın deyişinde nükteli ve ironik bir şey de var: Burada gerçekten kendi düşüncesini mi ifade ediyor? Yoksa bu

aforizma, sahiden de "başka birine ait" ve alıntılanmış bir kanaatin, bir tutkunun ifadesi mi? (Bu durum Arthur Rimbaud'nun ünlü "*Je est un autre*"[10] [Ben başkasıdır] aforizmasını çağrıştırıyor.) "Çoğu insan"dan farklı mısınız, değil misiniz? Bu paradoksu başka bir şekilde ifade edebiliriz: Eleştirel düşünmek istiyorsanız kendiniz düşünmelisiniz, bunu yapmanın en iyi yolu da başka insanları okumaktır.

Edebiyat en azından ilkece her şeyi her şekilde söylemenin mümkün olduğu uzamsa, eleştirel düşünme ve yazma bunu hesaba katmaya çalışmalıdır. Roman, oyun ya da şiir yazmakta olduğu gibi, eleştirel yazı da bir düşünce serüveni olmalıdır. En azından bir yazının ilk taslağını yazarken korkunç hatalar yapmaya, bir yere varmayan çıkmaz sokaklarda yalpalamaya gönüllü olmanız gerekir. Filozof Martin Heidegger'in muhteşem bir şekilde ortaya koyduğu üzere: "Büyük düşünen büyük hatalar yapar."[11] Ya da Alexander Pope'un yanılgı ve hatalara dair şiiri "An Essay on Criticism"de ("Eleştiri Üzerine Bir Deneme") veciz bir şekilde ortaya koyduğu üzere: "Hata yapmak insancadır, affetmek ise tanrısaldır."[12] Tecrübelere dayanarak söylüyoruz: Bu düşüncelerde rahatlatıcı bir şeyler var. Eleştirel düşünme, hiç olmazsa kısmen, yazmaya başlamadan önce varlıklarından habersiz olduğunuz yollara girmekle başlar. Yine Elizabeth Bowen'ın eleştirel bir gözlemini hatırlayalım: "Yazmak, esir olmaktır – insanın belki de hiç aklına bile gelmeyecek bir deneyimin esiri olmasıdır."[13] Dolayısıyla başkalarının söylediklerine odaklanıp söyledikleri şeyleri değerli, çağrışımlı, sorunlu, kısmen yararlı, zengin, belagatli, unutulmaz, özgün, tartışmalı, abartılı, yetersiz, aydınlatıcı vb. bulurken, yazmakta olduğunuz asıl metin ya da metinlerdeki eleştirel fikirleri ve perspektifleri fark ederken hiç beklemediğiniz bir şeye, başlangıçta aklınızın ucundan bile geçirmediğiniz bir deneyim ya da fikre sapmaktan korkmayın.

Wittgenstein aforizmaya düşkün gibi görünür, ama *Tractatus*'ta felsefenin esasen önerme formüle etmekten ibaret olmadığına inanır. Şöyle der: "Felsefenin sonucu 'felsefi önermeler' değildir, daha çok önermelerin açıklığa kavuşturulmasıdır." Ona göre felsefe, "bir öğreti bütünü değil, bir etkinliktir."[14] Wittgenstein'ın felsefe hakkında söylediği şey, edebiyat eleştirisi için de söylenebilir: Edebiyat eleştirisi bir etkinliktir. İyi bir yazı güçlü bir *etkinlik* izlenimi, her şeyden önce eleştirel düşünme etkinliği izlenimi verecektir. Yenilik ve hayretin, keşfin ve beklenmedik olanın kokusunu yayacaktır. Yazar bundan sonra söyleyeceği şeyi ya da bir paragrafın öbürüyle nasıl bağlanacağını hiç kestiremiyormuş gibi, tamamen keyfilik hissi uyandırmamalıdır, ancak okur eleştirel yazının doğduğu düşünme serüvenini paylaşabiliyorsa yazı gerçek anlamda etkili olur. Yazınızın ilk taslağı illa ki bu serüvenin birtakım gereksiz izlerini taşıyacaktır. O halde sadece tesadüfi, keyfi, şans eseri görünmesin diye yazınızı gözden geçirmek, bir şeyleri kesip atmak, yeniden düzenlemek, bir daha gözden geçirip yeniden yazmak, yeniden işleyip şekillendirmek büyük önem arz eder. Okunduğunda –öyle yazılmış olsa bile– palas pandıras yazılmış çılgın, kaotik bir şey hissi vermemeli, dikkatli bir araştırma, kontrollü bir etkinlik olduğunu belli etmelidir. Ne düşündüğünüzün farkında olduğunuzu ve gerçekten düşündüğünüzü göstermelidir.

Çağdaş eleştirel düşünceyle –günümüz akademisyenlerini, eleştirmenlerini ve teorisyenlerini ilgilendiren, heyecanlandıran ve onlara meydan okuyan fikirlerle– ilgilenmek önemlidir. Gerçekten ilgi çekici olan iyi eleştirmenler başka eleştirmenlerin zaten söylediği şeylerden ders alıp bunları geliştiren eleştirmenlerdir. Bu yüzden bir yazar ya da metin üzerine en yeni eleştirel eserlerden bazılarına bakmak çok yararlıdır. Fakat aynı zamanda geçmişteki eleştirel düşüncenin en etkili örneklerine

dair anlayışınızı geliştirmek ve derinleştirmek de zorunludur. Klasikleşmiş eleştirmenlerden bazılarını okumayı deneyin: Samuel Johnson, S.T. Coleridge, Matthew Arnold, Walter Pater, A.C. Bradley, T.S. Eliot, F.R. Leavis ve William Empson. Sadece belirli bir metne dair bize anlattıkları şeyler için değil, ayrıca eleştirel düşüncelerinin keskinliği ve özgünlüğü, özellikle de yazılarının niteliği ve ayırt edici özelliği için de okuyun. Bu eleştirmenlerin her biri bizi kendine hayran bırakan ve eleştirel düşünceye iten bir eleştiri modeli sunar.

Etkili, güçlü çağdaş eleştirinin tek bir örneğini vermekle yetinelim. Maud Ellmann'ın *The Nets of Modernism: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*'u (Modernizm Ağları: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce ve Sigmund Freud, 2010) ağ figürünün –şebekelerin ve karşılıklı bağlantıların– yirminci yüzyılın başlarında edebiyat ve kültürün doğası üzerine düşünme konusunda bize nasıl yardımcı olabileceğine dair faydalı, yeni bir kitap. Ellmann'ın kitabının merak uyandırıcı ve kışkırtıcı bir başlığı olan "Modernist Fare" bölümü şöyle başlar:

> Efsaneye göre, birbirine dolanmış fare kuyrukları kaynaşır ve fare-kral olarak bilinen çok başlı bir canavar ortaya çıkar. Bu efsanenin en büyük mumyalanmış örneği, Almanya Altenberg'deki bilim müzesinde sergilenmektedir, kuyrukları belki de öldükten sonra bağlanmıştır. Kolektif bir fantezi olarak fare-kral modernizmde farenin temsil ettiği kültürel kaygılar düğümü için isabetli bir analojidir. Bu bölümün amacı, düğümlenmiş iplerin karşılıklı bağımlılığını vurgularken onları çözmek. Bunların en önemlisi –ister israf biçiminde olumsuz ister bolluk biçiminde olumlu şekillensin– aşırılık mefhumudur. Öbür ipler atavistiği fütüristiğe, vahşiyi şehirliye, hayvanı insana, mekaniği organiğe, kirliyi

temize, hurafeyi bilimsele, yabancıyı aynı soya, heterojeni homojene, kaotiği sistematiğe bağlar.[15]

Pek çok sebepten Ellmann'ın eserini "eleştirel düşünme"nin mükemmel bir örneği olarak görüyoruz. Öncelikle bu başlangıç paragrafında sürprizin, yenilik ve beklenmediklik duygusunun önemine dikkat edelim. Bölümün başlığı bile çarpıcı. "Modernist Fare" hiç de alışıldık bir deyiş değil. Oldukça farklı iki alanı, yirminci yüzyıla ait bir edebiyat ya da sanat akımı ile hayvanları yan yana getirerek okuru düşündürüyor ya da düşünmeye itiyor. Bir uyuşmazlık ve entrika havası var: "Modernist fare" de neyin nesi? Ellmann "fare"yi metafor olarak mı kullanıyor? Bir *fare*nin "modernizm ağları"yla ne gibi bir ilişkisi olabilir? Bölüm başlığı dikkat çekici, bizi içine çekiyor: Neye dair olduğunu, ne anlama geldiğini merak ediyoruz.

Başlangıç paragrafı bizi tam olarak tatmin etmese de, belki daha ilgi çekici bir şey yapıyor: Ellmann konudan saparak fareler ve canavarlık hakkında bir değini, bir hikâye ("efsane") ile başlıyor. Bu "fare-kral" denen "çok başlı canavar" imgesi kendi içinde tuhaf ve tiksindirici biçimde inandırıcıysa, bir bakıma anlamıyla oynanmış bir mecaz ya da metafor olduğu da hızla açıklık kazanıyor. Bu metafor, Ellmann'ın "kültürel kaygılar düğümü" ve "düğümlenmiş karşılıklı bağımlılık" biçimleri olarak tanımlamaya geçtiği şeyle içe içe işleniyor. Başlangıç paragrafı edebi tekniklerden ustaca faydalanıyor: "Efsaneye göre..." deyişi her şeyden önce "Evvel zaman içinde..." deyişine çok yakın; dilinde de mecazi ifade gücüne ve verdiği hazza dair hoş bir tını var: "isabetli analoji", "kaygılar düğümü", "ipleri çözme" minvalinde yazı imgesi; sözcüklerin sesletimi için de aynı şey geçerli: "fütüristik"in karşıtı olan ama onunla neredeyse uyak oluşturan "atavistik", "vahşi" ve "şehirli"deki "ş" sesine vurgu. Bu dilsel etkiler abartılı değil, zengin ve içerimlidir.

Aynı zamanda Ellmann'ın başlangıç paragrafı, denemesinin ne hakkında olacağını ve izleyen sayfalarda hangi "ipleri" açımlayacağını kolayca anlaşılır ve açık biçimde ifade eder. Okumuşluğunu çok belli etmez: Kitabın alt başlığında Freud vardır ve "kolektif fantezi"ye ve "kültürel kaygılar"a yoğunlaşması, modernizmi anlamada ve aslında daha genel açılardan eleştirel düşünmede psikanalizin önemini sezdirir. Bu paragrafta bir iki bilinmeyen sözcük yer alır (örneğin "atavistik" ya da "heterojen"), ama bu terimlerin bir dizi ikili karşıtlık içinde yer alması (israf/bolluk, atavistik/fütüristik, heterojen/homojen) bunları anlamlandırmayı kolaylaştırır. Ellmann "harfi/mecazi" ya da "gerçeklik/fantezi" karşıtlıklarını özellikle ön plana çıkarmasa da okurdan başlıktaki "fare"nin anlamını ve hareketlerini bu açılardan da düşünmesini ister. Daha genel olarak, Ellmann eleştirel düşünmenin temel tekniklerinden ikisini öne çıkarır. Birincisi bir ayrıntıdan yola çıkarak (fare-kralın hikâyesi) genele doğru hızla hareket etmek, ikincisi kavramsal karşıtlıkların metindeki işleyişini aydınlatmak. Bu tür karşıtlıklar her yerde vardır: siyah/beyaz, iyi/kötü, erkek/kadın, insan/hayvan, beden/ruh, yaşam/ölüm. Eleştirel düşünme sık sık karşıtlıkların nasıl çalıştığı –ya da çalışmadığı– üstüne eleştirel düşünmeyle başlar.

"Modernist Fare", kavramsal karşıtlıklar üzerine derinlemesine düşünmenin değerini ortaya koyar: Yazının bir cümlesindeki ya da pasajındaki karşıtlıkları saptamak, eleştirel düşünmeye yön vermeye başlamanın sağlam bir yoludur. Fakat bu tür karşıtlıkların keşfedilmesi ya da dillendirilmesi kendi başına asla yeterli değildir: Mesele onlar *hakkındaki* eleştirel düşünmemizi, düşünme tarzlarımızı sorgulamak, hatta değiştirmektir. Yalnızca bu tür karşıtlıkların nasıl birbirleriyle gerilim içinde olduklarını değil, ayrıca nasıl birbirlerine bağımlı olduklarını da düşünme meselesidir. Ellmann'a göre aslında

farenin gösterdiği şey tam da budur. Düğümlenmiş karşıtlıklar dizisini (vahşi/şehirli, hayvani/insani, mekanik/organik, kirli/temiz, hurafe/bilimsel vb.) hatırlattıktan sonra yeni bir paragrafa başlar:

> Modernist fare, sınırları bulandırmak için bu karşıtlıkları kışkırtır. Modernist metinlerde zaptolunamaz biçimde birdenbire ortaya çıkıveren bu fare sınırların çöküşüne işaret eder, bu da hem felakete hem özgürleşmeye götürür. Genelde edebiyat üzerinde bir parazit, kitabın otoritesine karşı bibliyofajik (kitap yiyici) bir tehdit olarak algılandığı için korkulan bu fare, kompozisyonun içindeki dekompozisyonu temsil eder. Göreceğimiz üzere, modernist metinlerde farenin sürekli yeniden ortaya çıkması, yazmayla silmenin iç içe olduğunu ve edebiyatın kendisini kemiren bir yapıntı [*artefact*] olduğunu sezdirir.[16]

Kıvrak, enerjik bir yazıdır bu ("fare gibi" de diyebilirdik ama yanlış izlenim uyandırabilirdi). Burada Ellmann önceki paragrafta kurduğu şeyin üzerine gider. Modernist edebiyatın bu fare figürü üzerinden yeniden düşünüleceği artık açıklık kazanır. Ellmann'ın önceden kurmuş olduğu karşıtlıkları bu fare sürekli çiğner.

Ellmann'ın yazısı duru, oyuncu ve yaratıcı diliyle ("birdenbire ortaya çıkıveren" fare, "kendini kemiren" edebiyat, "kitap yiyici"), serbestlik ve kontrolün bir araya geldiği heyecan verici bir terkiptir. Bir eleştirel denemenin başlangıç sayfasından bekleneceği üzere yazar, bize düşüncesinin kendisini nereye sevk ettiğine, denemenin bizi nereye götüreceğine dair açık bir his verir. Bu, özellikle yazarın *prolepsis* kullanımında, yani okura onu neyin beklediğini söylediği retorik araç kullanımında belirgindir: (birinci paragrafta) "Bu bölümün amacı..." ve (ikincisinde) "Göreceğimiz üzere..." Bir "parazit" olarak, karşıtlıkları

altüst eden ya da "yıkan" bir figür olarak bu farenin tehdit edici ve yıkıcı bir karakteri vardır. Fare "sınırların çöküşüne işaret eder". Bu fare edebiyatın "silmeyle iç içe olduğu"na gözümüzü açar: Edebiyat eserinde her zaman okuma biçimimizi belirleyen kayıp parçalar, söylenmemiş şeyler, boşluklar ya da sessizlikler vardır. Ellmann'ın başlangıç paragrafı (Wittgenstein'ın sözünü hatırlamak gerekirse) güçlü bir *etkinlik* hissi verir: Sadece fare değil, Ellmann'ın yazısı da paragrafın *işbaşında* olduğuna dair bize keskin bir izlenim sunar. Etkindir, bir şeylerle uğraşır, sözcüklerle iş yapar.

Ellmann'ın denemesinin başlangıç paragraflarında gördüğümüz üzere, eleştirel düşünüp yazmak aşağıdakilerden bazılarına dikkat etmeyi gerektirir:

- Bağlantılar, gerilimler ve karşıtlıklar – bazıları tuhaf ya da şaşırtıcı olabilir.
- Tarihsel bağlam – bu örnekte yirminci yüzyılın başları.
- Edebi dilin tuhaf yapısı – hikâye anlatımı, metaforik dil vb. retorik mecazların ve kinayelerin gücü.
- Yazının dinamik olanakları – başlı başına bir edim ya da etkinlik olarak "sözcüklerle nasıl iş yapıldığını" anlamak.[17]

Maud Ellmann'ın eseri, çağdaş eleştirel düşüncedeki önemli gelişmeleri öne çıkarır. Ellmann'ın ağlar ve şebekeler, bağlantılar ve bağımlılıklar incelemesi, daha genel olarak edebiyat disiplininde ve beşeri bilimlerdeki gelişmelere dair örnek bir çalışmadır. Timothy Morton son dönemlerde bu fenomeni "ekolojik düşünce" olarak adlandırmıştır. Bu kavramı ayrıntılarıyla açıkladığı, aynı başlığı taşıyan kitabında şöyle der: "*Ekolojik düşünce* karşılıklı bağlantıları düşünmektir."[18] Henry James'in 1907'deki "Gerçekten de ilişkiler dur durak bilmez"[19] değinisi yeni, emsalsiz bir eleştirel güç kazanmıştır. Eleştirel

düşünme yakın okumayı –özgün bir metinde ve daha dar anlamda belli bir paragrafta ya da cümlede, hatta belli bir sözcükte ya da deyişte neler olduğuna özen ve dikkatle bakmayı– gerektirir; ayrıca karşılıklı bağlantılara devamlı odaklanmamızı ister. Ağlarla örülü bir dünyada, yani adalet ve eşitsizlik, demokrasi ve dünya çapında insan hakları, iklim değişikliği ve ekolojik dönüşümlere dair acil sorunlarla karşı karşıya olduğumuz (bitki ve hayvan türlerinin her gün korkutucu oranda silinip yok olduğu) bir dünyada yaşıyoruz. "Eleştirel düşünme"nin ne demek olduğunu anlamak için bu sorularla ilgilenmek elzemdir. Maud Ellmann'ın ima ettiği üzere, karşılıklı bağlantılılar sürekli ve kışkırtıcı biçimde sadece edebiyatta dillendirilir.

# III

# YAZMAK

# 8

# Deneme Yazmak

Deneme yazmak üzerine bir deneme yazabilirdik, ama böyle bir girişim tuhaf bir döngü gibi geliyor kulağa, bunun yerine denemenizi ateşlemeye ya da daha önce taslağını çıkardığınız düşüncelerinizi yeniden ateşlemeye yardım edebilecek bir dizi fünye sunmak istiyoruz.

**Yardım alın.** Bununla tıbbi ya da psikiyatrik yardımı kastetmiyoruz. Performansı artırmak için ilaç kullanmayı önermiyoruz. Yapacağınız ilk şeylerden biri, iyi bir denemede başkalarının düşündüğü ve söylediği şeylerden faydalanmaktır. Bazen "kendi sesiniz"in olması için özgün olmanız, başkalarını bir kenara itmeniz gerektiğini düşünebilirsiniz. Ne de olsa birinci sınıf bir deneme ya da tezin klasik ölçütlerinden biridir "özgünlük". Ama özgünlük (böyle bir şey varsa eğer), dünyayla ilişkinizi kesip ıssız bir adada, kitapları olmayan yalnız bir dâhi gibi tek başınıza çalışabileceğinizi hayal etmekten geçmez. İngiliz rock grubu Ian Dury and the Blockheads'in deyişiyle, "There ain't half been some clever bastards." İyi deneme yazmak istiyorsanız, Samuel Johnson, S.T. Coleridge, William Hazlitt, Matthew Arnold, John Ruskin, Walter Pater, T.S. Eliot, Virginia Woolf, William Empson ve Lionel Trilling gibi eleş-

tirmenlerin yazdığı klasikleşmiş deneme örneklerini okuyun. Parlak, çetin, olağanüstü kavrayışlı ama bazen de ne yazık ki yanlış olan bu denemeler, hem edebiyata dair bilgi ve içgörü hem de deneme yazma sanatına dair birçok şey sunabilir. Belki de gelmiş geçmiş en özgün deneme yazarı olan Michel de Montaigne'in (1533-1592) eserlerine bir bakın. Montaigne'in hemen dikkat çeken özelliklerden biri, denemelerinin sürekli başka yazarlardan ve düşünürlerden yararlanma biçimidir. Bu denemeler, başkalarının düşünüp söylediklerinden alıntılarla doludur. Montaigne "On Educating Children" ("Çocukların Eğitimi Üzerine") denemesinde bu süreç üzerine düşünür:

> Arılar bir o çiçekten bir bu çiçekten beslenir, ama sonra kendi ballarını yapar, bu bal artık kekik ya da mercanköşk değil, tamamen kendilerine ait bir şeydir. Aynı şekilde çocuk da ödünç aldığı şeyleri dönüştürecek, biçimleri birbirine karacak, öyle ki son ürün tamamen ona ait olacaktır. Yani çabasının, çalışmasının ve eğitiminin tek amacı kendi yargısını oluşturmaktır.[1]

Montaigne elbette intihali mazur göstermiyor, ama kendine özgü şiirsel ya da eleştirel bir sesin zorunlu olarak başkalarından gelen düşünceler, argümanlar ve esin sayesinde oluştuğunu öne sürüyor. İster belli bir sözcük ya da deyiş olsun ister bir düşünce ya da argüman hattı olsun, deneme yazarının başka bir eleştirmenden aldığı ya da alıntıladığı şeyleri teslim etmesi boynunun borcudur. Fakat başkalarının düşünüp söylemiş olduğu şeylerden yararlanırken, "tamamen [kendinize ait]" bir yol izleyin. Yazarlar arı, alıntılar çiçek, deneme de baldır. Montaigne burada eğitimin başlıca amacının gerçek anlamda eleştirel olmak –eleştirel okumak, düşünmek, yazmak– olduğunu ima ediyor. Bu fikrin yirminci yüzyıldaki formülasyonu için

T.S. Eliot'ın "Philip Massinger" (1920) denemesini ele alalım, burada Eliot şu iddiada bulunuyor: "Toy şairler taklit eder; olgun şairler çalar; kötü şairler aldıkları şeyi bozar; iyi şairler onu daha iyi bir şeye, hiç olmazsa farklı bir şeye dönüştürür."[2]

**Okurken not alın.** Okurken not almak çok önemlidir. Jane Austen ya da Ralph Ellison'da, Edmund Spenser ya da August Strindberg'de bir imge, deyiş ya da pasajı ilgi çekici, parlak ya da harika bulabilirsiniz, ama not almadan verimli biçimde hatırlayamazsınız. Kitap size aitse, kenarlara ya da arkaya kurşunkalemle notlar alın ya da okuma sırasında notlar aldığınız ayrı bir kâğıt da kullanabilirsiniz. (Kitaba kurşunkalemle notlar alın, çünkü birincisi, kenarlarda tutmak isteyip istemeyeceğiniz şeyler hakkında fikir değiştirebilirsiniz; ikincisi, bir gün bu kitabı ödünç vermek, satmak ya da bir kenara atmak isteyebilirsiniz; başkasının kalemle çizerek tahrif ettiği eski bir kitap kadar üzücü ya da rahatsız edici şey yoktur.) Metni işaretlemek bilhassa ilginizi çeken ya da önemli olduğunu düşündüğünüz yerleri kolayca tespit etmenize yarar; sözgelimi özellikle çarpıcı bir mekân ya da karakter betimlemesi, olay örgüsünün gelişiminde önemli bir aydınlanma ya da kırılma, hayli acıklı, komik, hayali, dokunaklı ya da tuhaf bulduğunuz bir şey. İlginizi çeken ya da dikkate değer bulduğunuz bir cümle ya da pasajdaki ifade biçimi ve hatta tek bir sözcük bile olabilir bu. Belli sözcüklerin ya da imgelerin yinelenişi, birtakım temaların ya da fikirlerin devamlılığı gibi tekrarlanan belli özellikleri takip etmeyi de yararlı bulabilirsiniz. Notlarınızı, okumakta olduğunuz kitap için yaptığınız kişisel dizininiz olarak düşünün. Böylelikle deneme yazmaya başladığınızda notlarınıza dönebilirsiniz: Heyecan verici, ilgi çekici, parlak vb. bulduğunuz şeyleri size hatırlatmak için oradadırlar. Kitaba ilişkin genel izleniminizi yeniden kurma sürecini hızlandırır ve kitap hakkında söylemek isteyebileceğiniz şeyleri açığa kavuşturmanıza yardımcı olurlar.

**Mektup yazın.** Edebiyatta insanlar her zaman mektup yazıp gönderir ya da alır. Örneğin "mektup roman" denen tür açıkça bir dizi mektup biçimindedir; şiirler de, sadece örtük biçimde olsa bile, genellikle bir tür mektup biçimindedir (örneğin Ted Hughes'un *Birthday Letters*'ındaki [*Doğumgünü Mektupları*, 1998] seksen sekiz şiirin neredeyse tamamı Sylvia Plath'e hitap ederken, Plath'in "Daddy" ["Babacığım", 1992] şiiri mektupta olduğu gibi babasına hitap eder). E.M. Forster roman yazmaya dair tavsiyeler verirken şöyle der: "Romanın bir mektup olacağını düşünmek fena bir tasarı değil."[3] Denemenizi bir tür mektup –ama açık bir giriş, gelişme ve sonuç olan bir mektup– olarak düşünmek de fena bir tasarı değil. Denemenizi mektup olarak düşünmek hem okurun hem de açık ve anlaşılır yazının önemini dikkate almanızı sağlar. Montaigne'in "On Educating Children" denemesi de ilkin küçük oğlunun eğitimi konusunda Madam Diane de Foix'ya bir mektup şeklinde yazılmıştır.

**Soruyu yanıtlayın (yanıtlamaya devam edin).** Bazen sorunun önceden belirlendiği bir denemeniz olabilir, bazen de sizden kendi deneme sorunuzu kurmanız beklenebilir. Ne olursa olsun, *bu soruyu yanıtlamanız* gerekir. İlk paragrafınızda öncelikle soruyu *nasıl* yanıtlayacağınızı kısaca açıklığa kavuşturmalısınız. (Kolay gibi geliyor ama ne kadar çok denemenin bu başlangıcı yapmada başarısız olduğu da kayda değer.) Elbette edebiyat disiplininde soru genellikle doğrudan yanıtlanmaz. Edebiyat bir bakıma –bu kitap boyunca açık kılmaya çalıştığımız üzere– soruları yalnızca daha fazla soruyla (ya da sessizlikle) yanıtlar. Edebiyat metinleri üstüne yazmayı böyle sonsuz biçimde büyüleyici, çetin, çileden çıkarıcı, muammalı, heyecan verici ve özgürleştirici kılan da budur. Denemenizde hem belirsizliklere ve muğlaklıklara, incelemekte olduğunuz metnin *sorgulayan gücüne* hakkını vermeye hem de ele aldığı-

nız spesifik soruya ya da konuya anlaşılır bir karşılık vermeye çalışmalısınız.

**"Ben" demekten çekinmeyin.** Bazı insanlar, akademik yazıda sanki birinci tekil şahıs kullanımıyla ilgili bir ret ya da tabu olduğunu düşünüyor (açıkçası biz de birinci tekil şahıs kullanmıyoruz, çünkü iki kişiyiz: Bu kitabı "biz Bennett-ve-Royle" olarak yazdık). Böyle bir redde ya da tabuya uymak, denemeyi hantallaştırıp bir tür savunma talimi haline getirebilir; "Bu denemede öne sürüleceği üzere...", "...ya odaklanan deneme şimdi ...yı yapacaktır", "Önceki sayfalarda ... gösterilmiştir" vb. kişisel ve deyimsel olmayan formüllerle doldurabilir. Deneme yazarken "ben" kullanmakta yanlış bir şey olmadığını böylelikle tasdik ediyoruz. Emin olmanız gereken tek şey, "ben"inizi eleştirel ve makul biçimde konumlandırmanız. İnsanlar metinle kuracağınız kişisel ve özel bağla neden ilgilensin ki? Önemli olan, insanları *okumanızın* ilgi çekici, şaşırtıcı, güçlü ya da aydınlatıcı olduğuna ikna edebilmektir. Pek çok başka şeyde ve gerçek hayat dedikleri şeyde olduğu gibi, deneme yazarken denge çok önemlidir. Abartıya düşmemelisiniz: Defalarca "ben" bu, "ben" şu, "ben" filanca demek, tekrarlanan başka formüllerde olduğu gibi bunaltıcı hale gelir. Ara sıra daha nesnel bir biçim ("...mak yararlı olabilir"), edilgen ("...ya özellikle dikkat edilecektir") ve hatta çoğul birinci kişi ("gördüğümüz üzere...") kullanımı daha büyük bir çeşitlilik, derinlik ve dilsel güvence hissi yaratır.

**Giriş bölümünde gidişatı kurun.** Giriş ya da ilk iki paragraf, soruyu yanıtlayacağınızı şeffaf ve açık kılmakla kalmamalı, ayrıca *nasıl*, *niçin* ve *hangi sonuçlarla* yanıtlıyor olacağınızı da açıklığa kavuşturmalı. Başka bir deyişle, girişinizde sorunun neleri içerdiğini, hangi karmaşıklıklara ya da zorluklara neden olduğunu ve bu meseleleri nasıl ele alacağınızı doğrudan ve apaçık belirtmelisiniz. Ayrıca üstün nitelikli bir deneme, giriş

paragrafında genellikle eserin tekilliğini ve gücünü açıkça kabul edip bunlara dair bir şey söyler. Denemeniz ne kadar uzun olursa olsun şunu unutmayın: Tartışmakta olduğunuz metin/ler ya da yazar/lar hakkında söylenecek her şeyi asla söyleyemezsiniz. O halde iyi bir deneme, kendi parametrelerini giriş paragrafında kurma eğilimindedir: Mıntıkasını tanımlayıp belirler ve genellikle başlangıçta neyin dışarıda tutulacağını bildirmeye çalışır.

**Gelişme bölümündeki parçaları birbiriyle bağlantılandırın.** Gelişme paragraflarınızın girişte zaten belirttiğiniz sonuca doğru açık bir yol izlemesi gerekir. Denemenizin ilk taslağını yazarken, sonucunuzun ne olduğunu muhtemelen tam olarak bilmiyor olacaksınız. (Endişelenmeyin, doktorların dediği gibi: Bu çok normal.) Öte yandan denemenin son halini yazarken nereye gittiğinizin açık olması gerekir. Okuru ahmak yerine koymamalısınız, soruya verdiğiniz yanıtın gelişimi açısından bir paragraftan öbürüne ne olduğunu açıkça bildirmelisiniz. Gelişme paragraflarınıza bir yapı kazandırmaya çalışıyorsanız, konunuz için hem çok uygun hem de (bir okur olarak kendi bakış açınızdan) çok zengin ve aydınlatıcı bulduğunuz alıntıların listesini tutun. Elbette bu konuda sıkı bir kural yok ama iki bin sözcüklük bir deneme için değişik uzunluklarda yarım düzine alıntı demektir bu; dört bin sözcüklük bir deneme içinse on iki ila on beş alıntı. Bu alıntılar bir paragraftan öbürüne argümanınızı öne çıkaracak varış ya da odak noktaları olarak iş görür. Yakın okumanın önemini her zaman akılda tutun: İncelediğiniz metnin belli bir sözcüğüne, satırına ya da pasajına hakkını vermeye vakit ayırmanız, iyi bir deneme için büyük önem taşır. Ama yakın okumanın amaca uygun olması gerektiğini de unutmayın: Alıntılara ilişkin okumanızı deneme konusuyla ilişkilendirmeniz gerekir.

**Sonuç paragrafınız sizi endişelendirmeli.** Sonuçlar ba-

zen biraz sıkıcı olabilir, çünkü başlangıç paragrafında yapacağınızı söylediğiniz şeyi yaptığınızı belirtmeye yöneliktirler. Güçlü bir bitiş genellikle hiç olmazsa şu iki bileşeni içerir: (1) Denemenin sorusuyla bir tür veda kabilinden tokalaşır: Sorunun aslında önceki sayfaların nasıl konusu olduğunu özetler. (2) Sırf yapıp kurtulunması gereken bir iş gibi anlaşılmamalı: Vedalaşırken biraz daha sıkı tokalaştığınızı düşünün, son bir perçinleyici alıntı ve eleştirel yorum ilave edin ve/ya da fırsat olursa konunun daha derin ya da biraz farklı biçimde incelenebileceği bir yoldan söz edin. Yakın okuma ilkesine, yazmakta olduğunuz metnin zenginliğine ve karmaşıklığına hürmet edip genellikle incelenen metinden bir şeyle, özellikle o metnin sonuyla ilgili bir şeyle bitirmek yerinde olur.

**Hem yaklaşın hem uzaklaşın.** Alıntılar ve yakın okuma çok önemlidir. Denemenin dünyasını alıntılar döndürür. Ama mesafeyi de unutmayın. Denemeniz Harold Pinter'ın bir oyununa ayrıntılı biçimde odaklanmanızı gerektirebilir, ama bir Pinter alıntısını yorumlarken, söz gelimi Beckett ya da Shakespeare bilginizi de kısaca kullanmaktan çekinmeyin. Bilginizi biraz kullansanız da, aslında *Waiting for Godot*'yu ya da *King Lear*'i okumuş olduğunuzu, bunlarla Pinter'ın oyunu arasında ortak bir yankı ya da bağlantı olduğunu göstermek her zaman hayranlık uyandırır.

**Ya kendi sorunuzu kurmanız gerekirse?** Kendi deneme konunuza kendiniz karar vermeniz gerekiyorsa, bunu açık ve sade bir biçimde ifade edin. Doğrudan "Evet", "Hayır" ya da "Tam olarak değil" yanıtına itecek bir soru sormayın. Kışkırtıcı ya da ilgi çekici ama size manevra yapabilecek bir alan –konuyla birlikte ilgi çekici ve değerli bulacağınız bir yere koşma fırsatı– da sunan bir soru düşünün. Unutmayın, bir deneme başlığının net bir soru biçiminde olması gerekmez, genellikle en iyi başlık, fazlasıyla uzun ve aşırı biçimde açıklayıcı

olandansa kısa ve zarif olandır. Örneğin "T.S. Eliot'ın *Çorak Ülkesi*'nde Çorak" ya da "Beckett'ın *Molloy*'u ve Yazma Çabası" gibi bir deneme başlığı oldukça iyi iş görebilir. Öte yandan ya eseri üstüne yazacağınız yazardan ya da (adı verilen ya da verilmeyen, hayali de olabilen) bir eleştirmenden yapılan alıntıya yanıt veren (ya da bu alıntıdan hareketle başlayan) bir sorunun ya da deneme başlığının olması genellikle yararlıdır. Örneğin Keats'ten, Woolf'tan ya da Joyce'tan bir cümle, bir deyiş ya da sadece bir iki sözcük alıntılamayı, sonra iki nokta üst üste koyup sonrasında konuyu ve yazarı/metni getirmeyi düşünebilirsiniz. Sözgelimi "'Gece Yarısı Acı Duymadan Yitivermek': Keats'in Şiirinde Ölüm", "'Yarın Hava Güzel Olursa Neden Olmasın': Woolf'un *Deniz Feneri*'nde Olumlama Üzerine Bir Deneme", "'Onlar Hangi Kuşlardı?': Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde Kaçış Figürleri". Yahut seçtiğiniz konuya giriş yaparken başka bir eleştirmenden özlü bir cümle, deyiş ya da sadece bir iki sözcük kullanabilirsiniz. Hangi yolu tutarsanız tutun, başlığı etkili ve ilgi çekici kılmaya çalışın, ayrıca dilbilgisi açısından doğru olup olmadığına dikkat edin.

**Avukat gibi davranın.** İş deneme yazmaya gelince, deneme yazan bir eleştirmenle mahkemedeki avukat arasında sayısız paralellik ve benzerlik vardır. Deneme bir tür duruşmadır [*trial*], yalnızca yargılama [*trying*] anlamında değil. Her şeyden önce "essay" (deneme) sözcüğünün kendisi eski Fransızca denemek ya da incelemek karşılığındaki *essayer* fiilinden gelir ve insanlar "essay" (ya da "assay") fiilini (biraz komik ya da gösterişli biçimde olsa da) hâlâ kullanır. Mahkemedeki duruşmada olduğu gibi denemede de her zaman beklenmedik bir unsur vardır. Hiçbir şey önceden garanti edilemez. Kadının kocasını talihli piyango biletini bulamadığı için zehirlemesi, avukat olarak size çok basit gelebilir, ama yine de lehte kanıt gösterip yargıçları ikna etmek zorundasınız. Aynı şekilde deneme yaz-

mak da lehte kanıt göstermeyi ve okuru ikna etmeyi gerektirir. Nedir kanıtınız? Giriş paragrafınızda davanızı anahatlarıyla belirtin. Sonra denemenin izleyen paragraflarında ve sayfalarında kanıt gösterip okurunuzu ikna edin. Nasıl ki bir duruşma sahnesinde avukat kanıt göstermek zorundaysa, siz de denemenizde söylediğiniz şey lehine kanıt sunmak zorundasınız. Avukat adamın zehirlendiğine, gerçekten bir piyango biletinin olduğuna vb. ilişkin kanıt sunacaksa, sizin davanızda da *kanıt metindir*. Söylemekte olduğunuz şeyi destekleyip kanıtlamak için metinden alıntılar (hiç olmazsa kesin referanslar) sunmanız gerekir. Uygun yerlerde görüşünüzü destekleyecek daha fazla tanığı (başka bir eleştirmeni ya da eleştirmenleri) çağırabilirsiniz. Ama gerçek kanıt bizatihi metindir. Temel kural: Kanıt sunmadan asla iddiada bulunmayın. Yine de sadece metinden alıntı yapmak da yetmez. Avukatın sadece koyu kahverengi bir şişeyi gösterip onun ne olduğuna, nereden geldiğine ya da neden önemli olduğuna dair açıklama yapmamasına benzer bu. Alıntıladığınız deyişi, dizeyi ya da pasajı neden alıntıladığınızı açıklamanız gerekir. Bu alıntı konunuzu nasıl açıklar ya da nasıl kanıtlar? Yorumlayın, betimleyin, soru sorun, çözümleyin ve aydınlatın. Şunu da unutmayın, iyi bir avukat yalnızca yalın ve anlaşılır değildir, mahkemeyi şaşırtmaktan da hoşlanır. Gerçekten nefis bir kanıtınız varsa güçlü bir etki yaratmak için onu nasıl ve ne zaman sunabileceğinizi düşünün. Bazen "Bunu daha sonra açıklayacağım" minvalinde bazı ayrıntıları geride tutabilir ya da tersine okura bir şeyi gösterip geri çekebilirsiniz. İknanın önemini ve gücünü daima aklınızda tutun. İnce anlatım tarzları, bir fikri akılda kalan ya da unutulmaz biçimde ifade etmek, az rastlanan beklenmedik metafor ya da gündelik bir deyişin canlı kullanımı: Bunların hepsinde değerli bir etki potansiyeli vardır. Fakat çok bilmiş ya da karmaşık olmaya da kasmayın. Eğitim üzerine denemesinde Montaigne'in söylediği

şeyi unutmayın: "Belagat dikkati kendi üzerine çektiğinde hata yapar."[4] Sade olan zariftir.

**Deneyden korkmayın.** Daha önce de söylediğimiz üzere, "duruşma" gibi "deneme" sözcüğü de deney yapmakla ilişkilidir. Denemenizin son versiyonunun, ne hakkında yazmak istediğinizi önceden biliyormuşçasına, bunu nasıl ele alacağınızı biliyormuşçasına okunması gerekir. Ama yazma sürecinin böyle olmadığını herkes bilir. İnsanlar ilk taslağı yazarken aslında süreç böyle işlemez.

**Yazmak keşfetmektir.** Yazının iyi gitmesi illa da yazının nereye gittiğini "kontrol altında" tutmaya bağlı değildir. Aksine genellikle bir bakıma salıverilmiş olmasına bağlıdır: Yazının sizi nereye giderse oraya götürmesine izin vermişsinizdir. Şair Geoffrey Hill'in bir değinisi bunu güzel yakalar: "Yazıyorum / kendimi şaşırtmak için."[5] Elbette, edebiyat disiplini çerçevesinde deneme yazdığınızda, genellikle kendi cümlelerinizdense eserini tartışmakta olduğunuz yazarın sözlerini takip edersiniz. Yazarken en zevkli ve heyecan verici anlardan bazıları, tam da yazma sürecindeyken bir şeyi alıntılayıp sonra bu alıntıya dair bir şeyler (ve denemenizdeki başka alıntılarla ya da başka gözlemlerle bağlantılar) keşfetmeye başladığınız anlardır.

**Yazmaya erkenden başlayın.** Yazmak istediğiniz konu üstüne okunacak her şeyi okuyup bitirene dek beklemek zorunda değilsiniz. (Böyle bir şey zaten imkânsızdır: Okumanın sonu, "bir bağlam kurma"nın sınırı yoktur.) Konu hakkında okumak ve not tutmak sürecin önemli bir parçasıdır, ama yazmaya başladığınızda denemenizin odağı hakkında tamamen net olmanız da gerekmez. Konuyu araştırmayı ve yazmayı bütünüyle ayrı etkinlikler olarak görmeyin, bu ikisi çoğu zaman eşzamanlı olarak ya da örtüşerek de ilerleyebilir.

**Ne demek istiyorsunuz?** Kendinize bu soruyu sorun. Tek bir cümleyle yanıt vermeye çalışın. (Cümlenin uzun olması

gerekmez: Cümleyi olabildiğince açık ve basit kılın.) Hani denir ya, "anafikir cümlesi" gibi olsun. Deneme için okumaya ve hazırlığa başlamadan önce kendinize şunu sorabilirsiniz: "Ne söyleyeceğim?", "Söyleyeceğim şey hakkında ne düşünüyorum?" ya da "Söylemek istediğim şey hakkında ne düşünüyorum?" Hiçbir fikrinizin olmaması da pekâlâ mümkün. Sonuçta henüz okumaya ve araştırmaya başlamadınız. Ama böyle yapmanın yine de yararlı olduğunu düşünüyoruz, çünkü kompozisyonun sonraki aşamalarında mutlaka çok önemli bir hale gelir bu. İlk taslağı tamamladıktan sonra bu soruyu yine sorun. İkinci, üçüncü ya da son taslağı yazdıktan sonra da (tek cümlelik bir karşılığı hâlâ oluşturamamışsanız) bu soruyu kendinize yine sorun. İyi bir deneme *her zaman* tek bir cümleyle özetlenebilir. Okurunuzu ya da düzinelerce ödev okumak zorunda olan hocayı düşünün: Denemenizin ne hakkında olduğunu muhtemelen not düşecektir. Ödevi teslim ettiğiniz hoca denemenizi kısa ve öz biçimde bir cümleye sığdırabiliyorsa, bunu siz de yapabilirsiniz. O cümleyi bulmak (ya da uydurmak) altın bulmaya benzer biraz. O halde denemenizin konusuna dair tek bir özlü cümlenizin olması, taslağınızı yeniden biçimlendirmenizi ya da başka değişiklikler yapmanızı sağlar, böylelikle her paragrafınızın bu merkezi cümleye ya da fikre nasıl bağlandığı oldukça açık ve doğrudan bir hale gelir. Başka bir deyişle her paragraf bulduğunuz altının izlerini taşımalıdır.

**Giriş cümleniz sonunuz olabilir.** Dennis Jackson diye bir adamın yazdığı, ilk kez 1954'te yayımlanmış, ama hâlâ baskısı olan *The Exam Secret* (Sınav Sırrı) adlı küçük, tuhaf bir kitap var. Şüphesiz popülerliğinin temel nedeni başlığındaki "sır" sözcüğü. Fakat Jackson'ın kitabı her bakımdan tamamen çağdışıdır, başlığı her ne kadar bir mucize vaat ediyor olsa da, biz bu kitabı önermiyoruz. Öte yandan bizce *The Exam Secret*'ın özünde çok tekinsiz ama ufak da olsa değerli bir tavsiye var:

*Denemenize güçlü bir giriş cümlesiyle başlayın.* Bu cümlenin açık, mümkünse ilginç ve farklı olması gerektiğini unutmayın. Sonra ikinci cümlenizin, üçüncünün ve sonrakilerin de böyle olmasına dikkat edin. Size kendi sınav sırrımızı verelim: Ödev okuyan hoca, *okumamak için* fırsat kollayan ya da en azından denemenizin bir önce okuduğunun benzeri, yani aynı tas aynı hamam olduğunu düşünebilecek yorgun ve sinirleri bozulmuş birisi olabilir. Ama şu da var ki, giriş cümleniz, onun da ötesinde giriş paragrafınız okurun denemenizin niteliği hakkındaki yargısını epey derinden etkileyebilir. Bennett ve Royle, memleketlerinde böyle bir şeyle hiç karşılaşmamış olsalar da, Birleşik Devletler'in doğu kıyısında prestijli bir üniversitede on beş sayfalık bir denemeyle çok yüksek not alan bir jeoloji öğrencisinin durumuna dair güvenilir kaynaklardan bilgi almıştır: İlk iki sayfa ve son iki sayfa konu üzerine standart bir metin olarak yazılmış, ortadaki on bir on iki sayfa yalnızca şöyle devam etmiştir: "Kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar, kayalar..."* (Bunu evde ya da resmi bir sınavda denemeyin.)

**Şüphe duyuyorsanız, atın gitsin.** Günümüzde çoğu insan bilgisayarda yazıyor. Eskiden nasıl yazıldığıyla, denemenin elle yazılmak, sonra yeniden düzenlenip yeni baştan tekrar yazılmak zorunda olduğu zamanlarla kıyaslandığında her şey çok kolaylaşmış gibi görünüyor. Fakat bilgisayarda yazmanın, kesip yapıştırmanın rahatlığı başka türlü zorluklar da doğurur. Özellikle bilgisayarda yazmak bir tür göz boyamayı da beraberinde getiriyor, her şey yolundaymış ve her şey elde tutmaya değermiş hissi veriyor. Bunun böyle olmadığını da göz önünde bulundurun. Bir kez daha Montaigne'den kısa ama keskin bir

* İngilizcesindeki "rocks", argo kullanımda kokain, elmas anlamına da gelir. (ç.n.)

alıntı durumu hakkıyla yakalıyor: "Dünya gevezelikten başka bir şey değil: Karşılaştığım herkes söylemesi gerekenden fazlasını söylüyor. Hayatımızın yarısını böyle harcıyoruz."[6] İyi bir deneme özlülük, ekonomi ve yoğunluk çalışmasıdır, son taslağa uymayan bölümleri (bazen çok iyi, ilgi çekici bölümleri) atma ihtimalini adamakıllı göz önünde bulundurun. İhtimaller bir yana, soruyu yanıtlamaya, yanıtınızı geliştirmeye, konuya bağlı kalmaya özen gösterin. Denemeniz üstünde çalışırken ek materyal için ayrı bir belge, tam olarak emin olmadığınız şeyleri koyduğunuz başka bir dosya tutmakta yarar var. Bu minvalde daha fazla teşviğe gereksinim duyarsanız, çağdaş Fransız yazar ve eleştirmen Hélène Cixous'nun "Writing Blind" ("Kör Yazmak") denemesindeki şu keskin sözlerini düşünün: "Parçalamak. Kesmek. Bırakmak. Kesmek sonradan öğrendiğim bir sanat. Bundan daha doğal ve zorunlu bir şey yok. Canlı varlıkların, memelilerin ya da bitkilerin hepsi bilir ki, yaşamı yeniden başlatmak için kesip atmak gerek. Canlı olanı buda. Yardım etmek için zarar ver."[7]

**Her cümleyi hesaba katın.** Yazarken ölçütünüz şu olmalıdır: Her cümle önemlidir ve açıklamanıza katkıda bulunmalıdır. Her cümle keskin ve açık olmalıdır. Bilgisayarda yazmanın talihsiz sonuçlarından biri de şudur: Genellikle cümlenin sonu önceden düşünülmez (maalesef bu cümlede olduğu gibi), her şeyin sonunda toparlanacağı umuduyla yazmaya devam edilir ve öyle ya da böyle önceden belirlenmiş deneme konusuna ne kadar küçük olursa olsun değerli bir katkı sağlayacağı inancıylasürekli bir şeyler eklenir. Son cümle bu durumu en iyi biçimde örneklendiriyor: Uzun, hantal, kendini tekrar ediyor ve akıcılıktan yoksun. Belli ki bilgisayarda yazmak bu eğilimi teşvik ediyor. Yazıyı gözden geçirirken aşırı uzun cümle yapılarına dikkat edin. Böyle bir cümle görürseniz icabına bakın. Ya iki cümleye ayıracak şekilde yeniden işleyin ya da parçalamanın

yolunu bulun: Bazen (burada olduğu gibi) bunu iki noktayla yapabilirsiniz. (Noktalı virgülden sakının; noktalı virgül uygun yere konmuş bir virgülün, iki noktanın ya da noktanın yerine kullanılamaz. Samuel Beckett'ın *Watt*'ta dediği gibi, "Şu noktalı virgül ne kadar iğrenç."[8] Noktalı virgül nadiren kullanışlıdır, örneğin uzun ya da karmaşık bir cümlede.) Uzun cümlelerin doğası itibariyle kötü olduğu anlamına gelmez bu. Fark etmişsinizdir, biz de ara sıra uzun cümle yapısına karşı değiliz. Ama kısa ve öz cümleyi severiz. Cümlelerinizi değişen uzunlukta tasarlamanın birkaç potansiyel yararı var: (1) Okurunuz için daha eğlenceli, beklenmedik ya da şaşırtıcı olabilir; (2) yazınızın gövdesine ritim verir, daha belirgin bir ses getirir; (3) dilin nasıl işlediğini, sözcüklerin ne yapabileceğini, sentaksın (cümlenin sözcük düzeninin ve yapısının) söylemekte olduğunuz şeyi nasıl etkileyebileceğini ve hatta tamamen değiştirebileceğini görmenizi sağlar. Aptalca gelebilir ama denemenizi yüksek sesle okumak, yazınızı toparlamanın ya da yoğunlaştırmanın en etkili yollarından biridir. Mümkünse arkadaşınızla, hatta gerekirse köpeğinizle ya da arkadaşınızın köpeğiyle birlikteyken bile bunu yapın. Yüksek sesle okurken cümlelerinizi duymak, işe yarayıp yaramadıklarını anlamanın belki de en hızlı yoludur. Her cümle tatmin edici mi? Yüksek sesle okumak rahatlatıcı mı, hatta keyif veriyor mu? Şu ya da bu cümle bir şekilde törpülenebilir mi, yoksa başka türlü keskinleştirilebilir mi? Törpüleyin. Keskinleştirin. Parolamızı da unutmayın: Şüphe duyuyorsanız, atın gitsin.

**Alıntıya hakkını verin.** Bir alıntıya yaptığınız yorum yaklaşık olarak alıntıladığınız şeyin uzunluğu kadar olmalı şeklindeki katı temel kuralı unutmayın. D.H. Lawrence'tan yaptığınız on satırlık alıntı hakkında on satır yazmalısınız. (Elbette tek bir cümleden ya da tek bir dizeden büyülendiğiniz için söylemek istediğiniz şeyler artarsa bu kuralı bozmak zorunda kalabilir-

siniz.) Alıntıya hakkını verin: Neden onu seçtiniz? Ona ilişkin özellikle ilgi çekici, konuyla bağlantılı, tuhaf, düşündürücü, zarif, hatta güzel olan ne? Anlatın.

**Denemenizin ilk taslağını bitirdiğinizde durun!** Bir fincan çay için, koşuya çıkın ya da film izleyin (ya da aynı anda olmasa bile hepsini yapın): *Jungle Book*'un (*Orman Kitabı*) Disney uyarlamasındaki yılanın söylediği gibi, "*Kendinizi gevşetin.*" Yapmış olduğunuz şeyin ne olduğunu unutmanız –hiç olmazsa araya bir mesafe koymanız– gerekir. Belki de hepimiz geçmişte yazdığımız bir şeyle –günlük, mektup ya da e-postayla– karşılaşıp şu tuhaf düşünceyi aklımızdan geçirdik: "Bunu ben mi yazdım? Tuhaf!" Yazmakta olduğunuz denemeye biraz mesafe almak önemlidir. Daha sonra farklı bir göz ve kulakla dönerek huzursuz ve sahiplenici yaratıcı olarak değil de bir yabancı gibi okuyabilirsiniz onu. Söylediğiniz şeyi ve niçin söylediğinizi sanki önceden bilmiyormuş gibi –hakikaten unutmuşsunuz gibi– okumaya çalışma meselesidir bu.

**Gözden geçirmeye devam edin.** Çalışmanızı birçok kez gözden geçirdiğinizden emin olun. Yukarıda söylediğimizin çoğu, bu gözden geçirip düzeltmeye ilişkindi; denemeyi bitirdikten sonra vakit bulduğunuzda ya da canınız sıkkın olduğunda hariçten yapılacak bir şey olarak değil, deneme yazmanın ayrılmaz bir parçası olarak yapmalısınız bunu. Bazen denemenize dair en ilgi çekici ya da heyecan verici keşifler, sadece baştan sona okurken ortaya çıkar, çünkü beklediğiniz, korktuğunuz ya da istediğiniz şey son anda gelir. Son eklemeler ya da değişiklikler, argümanınızın bütün keskinliğini önemli ölçüde açıklığa kavuşturup artırabilir. Öte yandan memnun edici sonuçlar alabileceğiniz eksiltilebilecek ve yoğunlaştırılabilecek noktaları da son aşamada görebilirsiniz.

**Bitirdiniz mi?** Denemenize şöyle bir göz gezdirip kendinize şunu sorun: Bu soruyu kesin olarak yanıtladım mı? İlk

paragrafta ve yine son paragrafta soruya kesin olarak yanıt verebildim mi? Soruya verdiğim yanıtın giriş ile sonuç arasındaki her paragrafta net olarak geliştirildiği açık mı? Her bir paragrafın nasıl bir önceki paragrafın devamı olduğu ve nasıl bir sonraki paragrafa geçtiği açık mı? Bu soruların her birine verilen yanıt "hayır" ya da "bilmiyorum" ise, söz konusu paragrafa geri dönüp deneme sorusuna ve konusuna nasıl bağlandığını kesinlikle açık kılacak biçimde gözden geçirip düzenlemelisiniz. Nasıl bağlandığını ya da nasıl bağlayacağınızı kestiremiyorsanız o paragrafı silmelisiniz.

**Mümkünse keyfini çıkarın.** İyi bir deneme keyif verir. Denemenizde odaklandığınız metin/ler ya da yazar/lar hakkında yazmaktan keyif aldığınızda, bu keyfe muhtemelen okurunuz da dahil olur. Düşünmek zor gelebilir, fikirlerinizi ifade edip yapılandırmak çetin, hatta sinir bozucu olabilir (ama yazmış olduğu denemeden şimdiye kadar bütünüyle tatmin olan var mı?), ne olursa olsun yazınız büyük edebiyat eserlerinin hepsinde besbelli olan dile dair bir heyecanı ve oyunculuğu, ayrıca sözcükleri sevdiğinizi hissettirmeli.

# 9

# Yaratıcı Yazı

## İmkânsız

Yaratıcı yazı kurslarının yaygınlaşması edebiyat disiplininin yakın tarihindeki en çarpıcı gelişmelerden biri olmuştur. İzleyen sayfalarda "yaratıcı yazı" üstüne düşünmeye dair sorulara geçeceğiz – yaratıcı yazının tam olarak ne olduğu, edebiyat öğrenimine nasıl bağlandığı ve neden önemli olabileceği sorularına. Sonraki bölümde yaratıcı yazıyı (özellikle öyküyü) fiilen üretmeye dair konuşacağız. Yaratıcı yazıyı uğraş edinmekle bizzat ilgilenmiyor olsanız bile, bu sayfalarda edebiyat öğreniminin yapısının nasıl değiştiğine bir nebze açıklık getirmeyi umuyoruz. "İklim değişimi" terimi nasıl dünyanın atmosferindeki değişimi ifade ediyorsa, yaratıcı yazı da edebiyat öğreniminde "disiplin değişimi"ne işaret ediyor. Yaratıcı yazıya dair yinelenen sorulardan biri şudur: "Yaratıcı yazı öğretilebilir mi?" ya da "Yaratıcı yazı öğrenilebilir mi?" Bizce yaratıcı yazıyı öğretmek imkânsızdır. Fakat denemeye değmez ya da bu çabadan değerli ve verimli bir şey çıkmaz demek değildir bu. Sigmund Freud üç imkânsız meslek olduğunu söyler: yönetim, psikanaliz ve öğretim.[1] Öğretmenlik imkânsız bir meslekse, "yaratıcı yazı" öğretmek de benzer şekilde bundan payını almaz mı?

İnsanlar "imkânsız görev"den ya da "imkânsız durum"da bulunmaktan söz eder, ama sahiden nedir bu "imkânsız" denen? İlk bakışta pek çok şeyin imkânsız olduğu düşünülebilir: geçmişe ya da geleceğe seyahat, öldüğünüzde ya da ölümden döndüğünüzde ne olduğunu bilmek, başkasının zihninde, düşüncelerinde ve duygularında yaşamak, bir sabah devasa bir böceğe dönüşmek. Bu örneklerin hepsi edebiyattan alınmıştır ve aslında her biri edebiyatın ne olduğunun yoğun bir örneğidir. Yaratıcı yazı (ister şiir, roman, drama ister büsbütün başka bir tür olsun) bu imkânsız şeylerin gerçekleşebildiği uzamdır. İşte bazı örnekler:

1 Zamanda yolculuk mümkün. Yalnızca H.G. Wells'in *The Time Machine*'i (*Zaman Makinesi*) değil, her kurmaca eser, belki de her şiir ve oyun bizi kendisini bir zaman yolculuğu deneyimi olarak yorumlamaya davet eder, hatta onunla birlikte bu yolculuğa katılmamızı ister. Edebiyat metinleri bizi yolculuğa çıkararak yılları ve yaşamları aşar, geleceğe fırlatır ya da geçmişe sürükler.
2 Ölüler geri dönebilir. Sadece Shakespeare'in *Hamlet*'inde, Emily Brontë'nin *Wuthering Heights*'ında (*Uğultulu Tepeler*) ya da Don DeLillo'nun *The Body Artist*'inde (*Beden Sanatçısı*) değil, tüm edebiyat eserleri ölülerden gelen sesler ve sözlerden oluşur. Tüm edebiyat eserleri doğumumuz öncesine uzanan kültürel anılarla, kayıplarla, hayaletimsi suretler ya da dirilişlerle ilişkilidir. Her yazar er geç ölecektir, ama aslında zaten ölüdür, bu da tekinsiz ve manidar bir şeydir, çünkü metinlerinin onlar öldükten sonra bile yaşayabilme kapasitesi vardır.
3 Başkasının zihninde yaşamak, onun düşünce ve duygularını paylaşmak edebiyatta hep vardır. Edebiyat bazen gerçekçi, bazen komik, bazen de tekinsiz biçimde başkalarının

gizli dünyalarında düşünüp hissettiği şeylerin açığa çıktığı yerdir. Filozofların "başka zihinler problemi" olarak söz ettikleri şeyin geçici, tuhaf, imkânsız biçimde çözüldüğü yerdir.

4 Kafka'nın "The Metamorphosis" (*Dönüşüm*) öyküsünde insan kendini devasa bir böceğe dönüşmüş halde bulur, bir insanın ya da canlının başka bir insana, canlıya ya da şeye dönüşmesi edebiyatta sandığımızdan daha çok karşılaşılan bir olaydır. Hatta Batı edebiyatının en etkili eserlerinden biri Ovidius'un yazdığı Latince *Metamorphoses* (*Dönüşümler*) şiiridir; Ovidius bu eserinde, insan, hayvan ya da kutsalın dönüşümleri ya da metamorfozları hakkında bir dizi hikâye aracılığıyla yaşadığı dönemdeki Roma'yla son bulan dünya tarihini anlatır. Özellikle şairlerin hayvanlar ya da nesnelerle özdeşleşme ya da kendilerini onlara yansıtma konusunda çarpıcı, hatta bazen gizemli bir eğilimi vardır. Örneğin George Herbert'ın "Affliction (I)"ını ("Acı") düşünebiliriz, burada şair şöyle yakınır: "Okuyorum, iç çekiyorum, keşke bir ağaç olsaydım diyorum."[2] Ya da Ted Hughes'un "Hawk Roosting"ini ("Dala Tünemiş Şahin") düşünebiliriz, burada şairin "ben"i "ağacın tepesi"nde oturur ve "uykusunda mükemmel avların ve yemeğin provasını yapar."[3] Kendini başka insana dönüştürmek, özellikle kurmaca yazarları ve oyun yazarları için bünyeden gelen bir yükümlülüktür (Charlotte Brontë'nin *Villette*'inde, James Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man*'inde ya da Saul Bellow'un *Herzog*'unda olduğu gibi bu başka insanlar, kendileriyle bariz bir benzerlik taşısa bile). Uzun lafın kısası onların iş tanımlarının ilk maddesi şudur: *başka bir insana ya da canlıya dönüşmek*. Kurmaca bir eserde ne birinci şahıs anlatıcı ne de öbür karakterler kolayca yazarla özdeşleştirilebilir. Sadece en naif, hiç yorum yapmayan okur ya da izleyici

bir oyundaki kahramanın ya da başka bir karakterin oyun yazarı olduğu fikrine kapılır. Örneğin Luigi Pirandello'nun *Six Characters in Search of an Author*'ı (*Altı Kişi Yazarını Arıyor*, 1921) müthiş karmaşık karakter temsilleriyle (Anne, Baba, Üvey Kız Evlat ve öbürleri), güya "oldukları" ya da "dönüştükleri" oyuncularla ve "yönetmen"le böyle bir düşüncenin gülünç naifliğini ortaya serer – oyundaki herkes *yazarı arar* (sahneye çıkmayan, "gölgeler odaya dolar"ken karakterlerine "yaşam" bahşetmeyi reddederek "kasvetli çalışma odasında" oturduğu söylenen yazarı).[4] Her şiir, oyun ya da romanda metamorfozlara rastlanabilir, hatta belki de her şeyden evvel yazarın kendi metninde ortadan kaybolması bir metamorfozdur.

O halde bütün bu örneklerle diyebiliriz ki imkânsızı düşünme açısından yaratıcı yazının dikkate değer, hatta eşsiz bir önemi vardır. Şüphesiz edebiyat eserleri gerçeklikten kopup imkânsız dünyalara girmemizi sağladığı için kendimizi edebiyat okumaktan alamayız (tıpkı kendimizi film seyretmekten ya da oyun oynamaktan alamadığımız gibi). Ama yaratıcı yazı farklıdır, çünkü yalnızca bu dünyaları kendiniz için yaratmaya dair değil, en azından temelde başkaları için yazarak onları korumaya dairdir. Yaratıcı yazı uğraşı, yaratıcı yazı atölyesi, edebiyat öğreniminin bir parçası olarak yaratıcı yazı – bütün bunlar kişisel olarak sizle, kendinizle ilgili. Sadece kâğıt kalemle ya da boş bilgisayar ekranıyla imkânsızı şimdide müzakere eden sizsiniz.

Bu senaryonun çok korkutucu bir yanı var (insanların "yazar tıkanması"ndan söz etmesi boşuna değil). Aslında böylesine sinir bozucu bir şeyi üniversiteye sokmak kimin aklına geldi diye sorabiliriz. Elbette eğitim amacıyla bir binada olmanız, bir öğretmenin ya da konuşmacının sınıfta bulunma-

sı, yaptığınız ya da yapıyor göründüğünüz şeyler nihayetinde bir ölçme-değerlendirme sistemiyle ilgilidir, bunlar sayesinde kendinize "sakin ol, devam et" diyebilirsiniz. Ama iş yaratıcı yazı sınıfına gelince, her şey çılgınca bir hal alır. Şimdi, tam şu anda bu sınıfta bir şey yazma ödeviyle, yani imkânsızla karşı karşıya gelip "yaratıcı yazı" titrini hak eden bir şey yazma ödeviyle yüz yüzeyken Kral Lear'ın delice sözleri yüzyılları aşıp zihninizin sessizliğinde bir anda yankılanır: "Ah, o yol deliliğe çıkar; yaklaşmayayım oraya; / uzak olsun benden."[5]

Gelgelelim burada rahatlatıcı ya da sakinleştirici, "kurumsallaşmış" bir yaratıcı yazı imgesi sunmak da istemiyoruz, bunun yerine yaratıcı yazının potansiyel olarak yıkıcı –yalnızca kendisi için değil, içinde yer aldığı kurum için de yıkıcı– bir etkinlik olduğunu vurgulamak istiyoruz. Üstelik yaratıcı yazı, öğrenciyi bireysel ilgilerinin ötesine geçirecek biçimde verimli ve dönüştürücü de olabilir. Adına layık bir yaratıcı yazı sınıfı, "yaratıcı yazı"nın ne olduğu ya da olabileceği üzerine istikrarlı bir eleştirel düşünme gerektirir. Biz eleştirel düşünce olmadan –üniversitenin amaç ve değeri hakkında, yaratıcı yazının üniversitenin ötesinde toplumsal, etik ve politik meselelere nasıl dokunabileceği ve bu meselelerle nasıl başa çıkabileceğine dair düşünmeden– gerçek bir yaratıcı yazının olamayacağını iddia ediyoruz.

Bu noktada Freud'un atıfta bulunduğu o üç imkânsız mesleği –yönetim, psikanaliz ve öğretimi– hatırlayabilir ve her birine göre yaratıcı yazının rolü hakkında konuşabiliriz.

**Yönetim.** Yaratıcı yazı üzerine eleştirel düşünmek, zorunlu olarak otorite ve kontrolün doğasıyla –"özkontrol", dolayısıyla "özyönetim" sorularıyla, ayrıca "yazmakta olduğum bu sözcükler kimin sözcükleri", "dilim kendi dilim mi", "kimin otoritesine göre, nasıl ve neye göre yargılanıp değerlendirileceğim", "otorite de ne" vb. sorularla– boğuşmayı gerektirir.

"Yaratıcı yazı"nın ("Devam et, yaratıcı ol, yaratıcı bir şey yaz!" ihtarlarıyla) sizi kendinizle yüzleştirdiğini, sırf kendinizi nasıl gördüğünüze dair değil, yazmakta olduğunuz ya da yazmayı hayal ettiğiniz şeye sizi neyin sevk ettiğine dair, buna kimin ya da neyin yönelttiği, teşvik ettiği, kısıtladığı ve belki de özgürleştirdiğine dair temel sorularla yüzleştirdiğini fark edersiniz, nitekim bu farkındalık için iktidar tarafından gözetlendiğiniz yönünde paranoyak hezeyanlara kapılmanız gerekmez.

Dikkatli ve eleştirel biçimde yaratıcı yazıyı uğraş edinmek, daha kapsamlı sorularla ilgilenmeyi zorunlu kılar. Benliğe ve topluma dair, başkalarıyla çalışmanın değeri ve amacına dair, yaratıcı yazı sınıfı ve dünya arasındaki, yazı ve bazen "gerçek" denen şey arasındaki ilişkilere dair sorularla meşgul olmayı gerektir. Hemen şimdi aklınıza neyin geleceğini ya da bunun nereden geleceğini kim bilebilir? Yaratıcı yazıyı öbür akademik disiplinlerden ayıran şey, onun şimdiye dair özel bir kriz ekseninde dönmesidir. Şimdinin içinde harekete hazır olan yazar, belli bir anarşi deneyimine dalar. Bu an, yönetilebilirse eğer, bir vaat hissiyle, geleceğe ilişkin bir düşle yönetilir. Bu vaat hissi ya da düş de sadece *sizle* ilişkili değil, yaratıcı yazı sınıfı ya da atölyesinin bir grup olayı olmasıyla ilişkilidir. Yaratıcı yazı öğrenimi ya da dersi almanız, başkalarıyla birlikte olma ve çalışmanın, başkalarına güvenmenin mahiyetiyle ilişkilidir. Sizinle ilgilidir ama sırf sizinle ilgili de değildir.

**Psikanaliz.** Edebiyat disiplinindeki öbür alanlara kıyasla yaratıcı yazı sizi tuhaf bir içsel dünyaya götürür. Bu bakımdan psikanalizle güçlü benzerlikler vardır. Örneğin Romantik lirik şiir ya da postmodern roman çalışmaktan farklı olarak, odaklanabileceğiniz hiçbir model ya da örnek yoktur. Her şey kafanızın içindeki şeylere bağlıdır. Şimdiye kadar sezdirmeye çalıştığımız üzere, bu konuda düşünürseniz delilik hiç de uzak değil. (*düşünmezseniz*, delilik belki de çok daha yakındadır). Yaratıcı

yazı sizi beşeri bilimlerdeki herhangi bir konudan daha çok içe bakmaya, ne ya da kim olduğunuzu, ne arzuladığınızı, nasıl düşündüğünüzü, arzularınızın ve düşüncelerinizin sözcüklerle nasıl etkili biçimde ifade edilebileceğini düşünmeye yöneltir. Ama şunu da yineleyelim: Bu yalnızca kendinizle ilgili değildir. En azından belki de tanıdığınız bir "kendiniz" hakkında olmak zorunda değildir.

Açıklamayı derinleştirelim. Psikanaliz gibi yaratıcı yazı da sadece dilin yapısı ve benlikle ilgili değil, Havelock Ellis'in "düşler dünyası"[6] dediği şeyle de derinden ilgilidir. Bir zamanlar Freud "Creative Writers and Day-Dreaming" ("Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri", 1908) üstüne küçük bir deneme yazmıştı – genellikle yazarlar psikanalizin kurucusunun yaratıcı yazıyı aşırı basit ve indirgeyici biçimde tanımladığını öne sürerek bu denemeden ya küçümseyerek ya da üstünkörü söz eder. Ayrıntıya girmek gerekirse, Freud yaratıcı yazıyı az çok gündüz düşlerine denk biçimde sınıflandırmaya çalışır. Bu açıklamaya göre, yaratıcı yazar sadece fantezilerini yazıda gerçekleştirme arzusundan esinlenen, kendini beğenmiş, benmerkezci bir kişi gibi görünür. Bu süreçte Freud konuyu kasten "nispeten iddiasız ama her iki cinsten en geniş, en hevesli okur çevresine sahip roman, romans ve öykü yazarları"yla sınırlandırır.[7] Bugün Freud'un denemesini okurken, daha karmaşık yaratıcı yazı türlerini dikkate almaya çalışmak adına, söylediği şeyleri değiştirmeye ya da yeniden işlemeye ne kadar gereksinim duyduğumuzu düşünmemek elde değil. Freud basit bir "gündüz düşü" modeline odaklanmak yerine, örneğin Shakespeare'in ya da Dostoyevski'nin eserlerine odaklansaydı ne olurdu? Örneğin Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream*'i (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*) ya da Dostoyevski'nin *The Double*'ı (*İkiz*) gibi edebi eserler düş ya da gündüz düşünden ibaret değildir, ayrıca kendilerine ait düşünümsel ya da anali-

tik bir boyuta da sahiptirler – düşlemeye *dair*dirler, kendilerini kurgu olarak tanımlarlar, psikanalizin onlara dair bize anlatacağı şeyler kadar, onların da psikanalize dair bize anlatacağı şeyler vardır.

Ayrıca "Creative Writers and Day-Dreaming"in bir tür küçük başyapıt olduğu gerçeğini de gözden kaçırmamalıyız. Bu yapıt, yaratıcı okuma olarak tanımladığımız şeyi talep eder. Yaratıcı yazının doğası üstüne pek çok parlak içgörü ve gözlem içermekle kalmaz, ele aldığı konunun düşsel gerçekliğini de sergiliyor. Freud yaratıcı yazarı, "aşırı merak uyandıran tuhaf varlık" olarak tanımladığında, bir bakıma kendini tanımlar. Teatral bir hiddetle başlayıp feryat eder: "En azından kendimizde ya da bizim gibi insanlarda bir bakıma yaratıcı yazıya benzeyen bir etkinlik keşfedebilseydik!"[8] Ama sonra belirsiz bir çaresizlik havası hızla tipik bir cüretkârlıkla yeşeren retorik sorulara bırakır yerini: "Yaratıcı etkinliğin ilk izlerini bulmak için çocukluğa geri dönmek gerekmez mi? Oyun oynamak çocuğun en çok sevdiği, en yoğun meşguliyetidir. Oynayan her çocuğun yaratıcı yazar gibi davrandığını söyleyemez miyiz?"[9] Bu sözler bizi çok önemli bir içgörüye sevk eder: Her yaratıcı yazı sınıfı hayalet çocuklarla (ve hayalet ebeveynlerle) doludur. Adam Phillips'in dediği gibi, "Freud bizi düş görür gibi, arzularımızı izleyerek, çarpıcı şeylere şaşırarak, başımıza musallat olacak şeyleri öngörmeye çalışmadan okumaya teşvik eder."[10] Freud'u okumak, yaratıcı yazarın ne olduğuna dair anlayışımızı zenginleştirmenin en iyi yollarından biridir: Yaratıcı yazar neredeyse dilsiz, "hayali nesneler ve durumlar"la kuşatılmış, biçimden biçime giren bir sapkındır.[11]

**Öğretim.** Önceki paragraflardan anlaşılacağı üzere, bu üç "imkânsız meslek" birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Tıpkı psikanalizin Freud'un kendini analiz etmesiyle başlaması gibi, tuhaf biliminin başlarda "konuşma terapisi" olarak bilinmesi gibi,

yaratıcı yazı da tuhaf bir otoanaliz olarak tasarlanabilir. Ayrıca "başkası"nın benim için anlamına ilişkin bir tür kendi kendine öğretim biçimidir. Filozof Maurice Merleau-Ponty'nin değinisi bu bağlama bilhassa oturuyor: "Kendi sözcüklerim beni şaşırtır ve bana ne düşüneceğimi öğretir."[12] Sadece boş bir ekran haline gelip sanki başka biri ya da sihirli bir aracı tarafından yazılmışçasına önünüzde akıp giden yazıyı seyrederek öğrenme meselesi değildir bu. Ama işin içinde biraz bu da var, çünkü yaratıcı yazının en cezbedici taraflarından biridir bu: Yaratıcı yazı asla tümüyle kişisel değildir, tam olarak hesaplanamaz ve tamamen öngörülemez. Yazar daima öngörülemeyene zar atmaktadır. Her şeye hazır olmalısınız.

Şimdi hazırlanın.

# 10

# Öykü Yazmak

Edebiyat öğrenimi gören her insanın yaratıcı yazıyla uğraşması gerekmez, zaten öykü onlarca yaratıcı yazı türünden yalnızca biridir. Fakat yaratıcı yazı, edebiyat öğreniminin, aslında genel olarak beşeri bilimlerin giderek önem kazanan bir unsuru haline gelmiştir. Yaşadığınız sürece öyküyle ya da öbür türlerde yaratıcı yazıyla uğraşmayı hiç düşünmeseniz bile, bu bölümde yine de ilginizi çekebilecek şeyler bulabilirsiniz. Burada özellikle kurmacanın yapısı, amaçları ve imkânlarına dair daha ayrıntılı düşünmeyi tetikleyip kışkırtmasını umuyoruz. Her yazarın farklı bir yol yordamı vardır. Bennett ve Royle'un öykü yazma konusunda söyleyeceği şeyler, en azından bazı açılardan, başkalarının söyleyebileceği şeylerden oldukça farklı olabilir. Dilerseniz damak tadınıza uygun çeşniler de ekleyebilirsiniz. İlerleyen satırlar, tartışmalı da olsa, A'dan Z'ye öykü yazmayı ele alacak.

a. Öncelikle ne tür bir yazının zahmete değer olabileceğini düşünün. Dünyaya dair olmayacaksa, gerçek bir şeye (dolapta bulduğunuz ölü fareye, Kuzey Kore'ye, Suriye ya da Filistin'in jeopolitikasının muazzamlığına, Peru'daki kazaya, Yeni Zelanda'daki şelaleye) vereceğiniz tepki eleştirel düşünceye dayanmıyorsa yazmaya değmez. Dünyanın

sadece vakit öldürmek için yazılan edebiyata ihtiyacı yok. Tepki verilecek, sorumlu hatta yükümlü olunacak çok fazla şey var. Edebiyat tepki göstermelidir, siz de neye tepki göstermeye çalıştığınız konusunda net olmalısınız.

b. Yaratıcı yazarlık kitapları ısrarla "kendi deneyiminizden hareketle yazmak"tan söz eder, ama bu da kolayca içinden çıkılabilecek bir konu değildir. Pek az kimse –şanslıysanız belki anneniz, babanız ya da sevgiliniz hariç– "Kendi Deneyiminiz"le gerçek anlamda ilgilenir. Hem "kendi deneyiminiz" denen şey de nedir? Gerçekten ilk elden görmüş olduğunuz, tanık olduğunuz, içinde yer aldığınız bir şey mi sadece? Okuduklarınız da dahil mi buna? Yoksa bunlar yazma deneyiminin dışında mı kalıyor? Kendi deneyiminiz kaçınılmaz bir şekilde dilin damgasını, tesirini, biçimini taşır. Belki de başınıza gelen şey biricik ve emsalsizdir, ama belli bir eleştirel mesafeyle çerçevelenmesi gerekir – Dickens, Woolf, Mansfield, Joyce ya da Philip Roth'u düşünün.

c. Önemli olan bir şey, genellikle zor ya da zahmetlidir. Örneğin bir insanı ya da manzarayı sakince gözlemleyerek yazılan yazı bile gerçeğe, ölümlülüğe, geçiciliğe tanıklık eder. En iyi yazı travmatik bir şeyden yararlanır, ister mutluluk (sevinç de travmatik olabilir) ister fiziksel yaralanma ya da psikolojik kayıp olsun. *Travmatik olması nedeniyle* yazmanın bir anlamda *imkânsız* olduğu bir şey yazmayı düşünmek faydalı olabilir. "Travmatik" sözcüğü "yara" anlamındaki Eski Yunanca "trauma"dan gelir. Yaratıcı yazı yaralayan şeyden doğar. Fotoğraf üstüne muhteşem kitabı *Camera Lucida*'da (1982) Roland Barthes güçlü bir imgenin her zaman bir tür *punctum* –izleyicisini beklenmedik ve gizemli biçimde çarpan, delip geçen, duygulandıran küçük bir ayrıntı– içerdiğini öne sürer. *Punctum*'un öykü bağlamına taşındığında nasıl imkânlar açabileceğini düşünün.

d. Yazınızı mahmuzlayan şeyleri dile getirmeniz gerekmez. Travmaya *dair* travma *etrafında* dolanarak yazabilir, travmayı belki de gizli ya da dolambaçlı bir varoluş haline getirebilirsiniz. Yarayı ayrıntılarıyla açıklamanıza ya da göstere göstere, *Bak, işte travma,* demenize gerek yok. Yara nihayetinde sizin olduğu için değil, sizin *olmadığı* için önem taşır: Yara kişisel mülkünüz değildir, gücü ve önemi (okurla) paylaşılabilmesinde, dile (kurmaca dünyasına) terk edilebilmesinde yatar.

e. Mizah başka. Herkeste aynı dozda mizah yoktur ya da herkeste aynı mizah duygusu yoktur. Dil gibi mizah da herkeste olan bir şey değildir. Muamma olduğu kadar vergidir. Freud'un "Humour" ("Mizah", 1927) denemesinde belirttiği gibi, tuhaf biçimde "özgürleştirici ve yükseltici"dir.[1] Aynı zamanda anarşik ve yıkıcı olabilir. Freud'un ortaya koyduğu üzere: "Mizah itaatkâr değil, isyankârdır."[2] Üstelik illa ciddi olana karşıt olması da gerekmez. Freud'un denemesinde öne sürdüğü üzere, klasik ve en esaslı mizah "darağacı mizahı"dır. Freud, buna ilişkin, bir pazartesi sabahı darağacına götürülürken, "Pekâlâ, hafta güzel başlıyor," diyen suçlu örneğini verir.

f. Yaratıcı yazı için yegâne gerçek otorite ölümdür. Walter Benjamin'in muhteşem denemesi "The Storyteller"ın ("Hikâye Anlatıcısı") anafikri budur. Benjamin şöyle yazar: "Ölüm, bir hikâye anlatıcısının anlatabileceği her şeyin onaylanmasıdır. Hikâye anlatıcısı otoritesini ölümden alır."[3] Bütün anlatılar gücünü nihayetinde bir ölümlülük, kırılganlık ve geçicilik duygusundan alır. Hiçbir şey kalıcı değildir. Öykünün en iyi örnekleri –örneğin Anton Çehov ya da Katherine Mansfield'inkiler– bunu çok açık biçimde gösterir. Bunlar incelikle yazılmış eserlerdir, bazen bu özelliklerinden dolayı şok ederler, ama veremli yazarları gibi

ölüme hep çok yakındırlar.

g. "Anlatmanız değil göstermeniz gerekir" sözü sık sık söylenir. Kötü bir tavsiye değil bu, çünkü bir fikir, yer, sahne ya da kişi yalnızca betimlenmekle kalmayıp oyuna dahil edildiğinde, harekete geçirildiğinde canlanır yazı. Her şeyi açıklamak zorunda değilsiniz. Sahne kurmayla oyalanmayın: Ne yaparsanız yapın, Henry James gibi olmaya çalışmayın. Bir karakterin zihninde ya da bedeninde olan şeyi aşırı uzun betimlemeye saplanıp kalmayın. En iyisi aşırı ağırkanlı olmadan sürekli ilerlemektir.

h. Ernest Hemingway'in "buzdağı teorisi"ni ("öykünün sekizde yedisi gizlenmelidir") ya da Bennett ve Royle'un delikli metin dediği şeyi hatırlayın. Az söyleyerek çok söyleyin. Bırakın metin nefes alsın. Bir kurmaca eser nefes almak için deliklere, konuşulmanın olmadığı boşluklara, kayıp köşelere gereksinim duyar.

i. Travmatik olan, görünüşte ufacık ya da sıradan bir şey (bir kardeşin söylediği ya da yaptığı şeyin acımasızlığı, yağmurda paramparça olan bir çiçek demeti) olsa bile, her zaman sözün ötesine, yazının ötesine geçer. Yaratıcı yazının, kurmaca yazının imkânsızla boğuşma biçimlerinden biri de budur.

j. Yaratıcı yazıda imkânsız: Belki de burada biraz yapısökümden söz etmek uygun düşecek. "Yapısökümün ehvenişer tanımı", Jacques Derrida'ya göre, "*imkânsızın deneyimi*"dir.[4] O halde söz konusu olan edebiyatı (ya da yaratıcı yazıyı) düşünmekse, yapısökümün özel bir yeri vardır. Edebiyat kaygandır, hayaletimsidir, özsüzdür: Yapısöküm bunu anlamamızı sağlar. Edebi eserlerin imkânsızın deneyimini nasıl açtığı, bizi imkânsızı deneyimlemeye nasıl açtığıyla ilgilidir bu.

k. Siniriniz bozulana kadar olabildiğince sık ve çok yazın, D.H. Lawrence da böyle derdi herhalde. Başladıysanız de-

vam edin. (Gece gündüz masasının başında, öykü bitene kadar yazmaya devam eden Kafka'yı hatırlayın.)

l. Yazmak rüya gibidir. Uyandığınızda unutmaya başlarsınız. Yazarken bir kez yola girmişseniz yolda kalmaya devam edin, bırakın aksın, bırakın gitsin, ta ki ilk taslağı elinize alana kadar. Burada yazma düşüncesi Keats'in Âdem'in rüyası imgesiyle karşılaştırılabilir: "Uyandı ve gerçek olduğunu anladı."[5]

m. İlk taslağı bir kez elinize aldığınızda cennette gibi hissedersiniz. Elbette bu geçici bir mutluluktur, ama ara vermenizde sorun yok, ilk taslağı tamamlamanın sevincini yaşayın. Daha yeni başladınız.

n. Çünkü daha sonra ikinci taslak geliyor, bu ikinci taslak da genellikle eklemekten çok çıkarma meselesidir. Atabileceğiniz ya da çıkarabileceğiniz ne kadar çok şey olduğuna bakın. Bir kez daha Hemingway'i hatırlayın. Onun "buzdağı teorisi" 1923'te "Out of Season" ("Mevsimsiz") öyküsünü yazarken ortaya çıkmıştı. Daha sonra yazdığı anı kitabı *A Moveable Feast*'te (*Paris Bir Şenliktir*) öykünün, yaşlı adamın kendini astığı "gerçek son"unu kesip attığını hatırlar: "Her şeyi çıkarabilmeye dair yeni teorime dayanarak çıkarılmıştı bu," der Hemingway, "çıkarılan parça öyküyü güçlendirecek ve insanların bir şeyi anlamasından çok hissetmesini sağlayacaktı."[6]

o. Bir şeyi yirmi sözcüktense on sözcükle ya da on sözcüktense beş sözcükle söylüyorsanız ya da karaktere söyletiyorsanız, ilerleme kaydediyorsunuz demektir. Eleştirel yazı için geçerli olan, yaratıcı yazı için de geçerlidir: Şüphe duyuyorsanız atın gitsin. İkinci taslağı elinize alır almaz, yüksek sesle, tercihen başka bir insana (ama bu bir hamster da olabilir) okuyun. Yazınızı yüksek sesle okumak, gereksiz sözcükleri ya da deyişleri, sıkıcı eklemeleri, baştan savma

noktalama işaretlerini, tempoda gereksiz yavaşlamaları, gereksiz bilgilendirmeyi tespit etmek bakımından çok önemli bir yöntemdir.

p. Diyalog, kurmaca yazımında özellikle zordur. Kurmacada diyalog olması iyi bir şey. Böylelikle sesler artar, işe başka sesler de dahil olur. Elizabeth Bowen'ın "Konuşma, karakterlerin *birbirlerine yaptıkları* şeydir"[7] sözünü aklınızdan çıkarmayın. Diyaloğun söylediği kadar *yapması* da gerekir. Siz de karakterlerin konuşarak birbirlerine neler yaptığını göstermelisiniz. Bu şu biçimlerde olabilir: (1) Bir edimsel sözce (vaat, tehdit, meydan okuma, itiraf, adlandırma ya da ifşa olan bir şey söyleme); (2) anlatıya devam etme; (3) karaktere ya da konuşmacıya dair bilgimizi ve anlayışımızı derinleştirme (gösteriş, ihanet, kaytarma, bilhassa acıklı, gülünç, ironik vb. bir şey).

q. Eleştirmenler (daha önce "Öykü Okumak" bölümünde bahsettiğimiz üzere) genellikle öykülerdeki epifanilerden söz eder. Başka bir deyişle, bir pasaj, cümle, cümlecik ya da tek bir sözcük bile, metnin bütünü için bir aydınlanma ânı işlevi görebilir. Metniniz için bir epifani seçip onu işlemeniz gerekmez, ancak dikkatli bir okur öyle ya da böyle yalnızca bilinçsiz biçimde olsa bile ona dikkat edecektir. Bunun için kullanılan tek terim "epifani" değildir. Alternatif olarak buna metnin kara kutusu da denebilir, yani her şeyin bir araya toplandığı, çözümlenmesinin yapının anlaşılmasına dair büyük bir önem oluşturduğu, yazının kaçışı ve kaderi olan bir nokta. Yazma sürecinin bir noktasında (muhtemelen bitmeden önce) kendi kendinize şunu sormak da yararlı olabilir: Kara kutu var mı, varsa nerede? Kutuyu bulmak, okurun yanı sıra sizin de biraz zamanınızı alabilir. Bazen örneğin Kafka'nın ya da Beckett'ın öykülerinde, bunun bir kutudansa kara delik gibi hiç ışık yaymayıp her şeyi kendi

dipsiz karanlığına çeken bir şeyle ilgili olduğunu keşfedersiniz.

r. Daha sonra, bir de kırılma ya da dönüm noktası var. Bu, Aristoteles'in *peripeteia*'sına ("tersine dönme", "ani talih değişikliği") denk düşebilir. Elizabeth Bowen "Bir öykünün öykü olabilmesi için dönüm noktasının olması *zorunludur*"[8] iddiasında bulunur. Öykü tek bir yolda ilerlemektedir ve muhtemelen her şey yolunda, olağan, sorunsuz akıyor gibidir ama sonra bir kırılma olur: Ters bir şey yaşanır. Anlatısal ya da zamansal bir perspektif değişikliği olur, her şeyin göründüğünden başka olduğu ortaya çıkar vb. (çarpıcı bir yeni örnek: David Vann'ın öykü kitabı *Legend of a Suicide*'ın [*Bir İntihar Efsanesi*, 2008] tam merkezinde intihar yer alır). Dönüm noktası olmayan bir öykü umutsuz öykü gibidir. Fakat kantarın topuzunu da kaçırmayın. İnsanlar öykü yazmaya başlarken genellikle türlü türlü karakterlere, zaman değişikliklerine, olay dizilerine vb. yer vermekte sorun olmadığını düşünür. Hemen her zaman bir hatadır bu.

s. Özel bir ustalık ya da beceri gerektiren başka her şeyde – marangozluk, avukatlık ya da öğretmeklikte– olduğu gibi yolunuzu bulmak için binlerce saat "iş deneyimi"nizin olması gerektiğini düşünebilirsiniz. Alın size kestirme yol tüyosu: Bir öyküye çok fazla şey sığdırmaya çalışmayın. Nihayetinde *The Odyssey*'i (*Odysseia*) yazmıyorsunuz. Bunun kısa roman ya da roman değil de öykü olmasının nedenleri var. Öykünün bütün güzelliği, Edgar Allan Poe'nun fark ettiği üzere, "bir oturuşta" okunabilmesi ve her şeyin "eşsiz ya da tek bir *etki*" üretimine yoğunlaştırılmasıdır.[9] Küçük düşünün. Anlatı için olabildiğince az karakteriniz olsun (her şeyden önce kendine düşkünlük, benmerkezcilik ve tekseslilliğin boğuculuğu risklerinden dolayı tek bir karakterden sakının).

t. Başlık: İşin bir aşamasında buna dikkat etmek zorunda kalacaksınız. Başlık ya sonunda aklınıza gelebilir ya da başlamadan önce başlığınız vardır. İyi bir başlık, yazma hazzının taçlandırılmasıdır, gelecek olanın vaadidir. Elbette karamsar, sıradan bir başlık da seçebilirsiniz, V.S. Pritchett'ın seçtiği gibi: "The Sailor" ("Denizci"), "Citizen" ("Yurttaş"), "The Speech" ("Konuşma"). Ya da aksi yöne, açıkça tuhaf ya da dramatik olana dönebilirsiniz, Poe'da olduğu gibi: "The Fall of the House of Usher" ("Usher Evinin Çöküşü"), "The Imp of the Perverse" ("Zıtlık Şeytanı"), "The Balloon Hoax" ("Balon Şakası"). Öte yandan arada bir şey, belli belirsiz bir entrika ya da tuhaflık, tehlike ya da büyülenmeye işaret eden bir başlıktan da zarar gelmez. Örneğin Eudora Welty'nin kitabında "The Worn Path" ("Aşınmış Patika"), "At the Landing" ("Karaya Çıkış") ve "The Whole World Knows" ("Bütün Dünya Biliyor") başlıklı öyküler vardır – "Hangi patika, neden aşınmış?", "Hangi çıkış, orada ne oluyor?" ve "Bütün dünya neyi biliyor?" diye sizi hemencecik meraklandırabilecek başlıklar. İyi bir başlık, Raymond Carver'ın kızgınlık uyandıran "Fat"i ("Şişko") gibi kısa olabilir ya da dokunaklı "What We Talk About When We Talk About Love"ı ("Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz") gibi uzun olabilir, ama iç gıcıklayan bir başlık, okurlarınızın ilgisini çekip hoşuna giden bir sözcük ya da deyiş bulmaya çalışmak da iyidir.

u. Öykünün başlığı bazen bir tür bilgelik dersi gibidir, örneğin Grace Paley'nin nükteli ve kışkırtıcı "Enormous Changes at the Last Minute"i ("Son Dakikada Muazzam Değişiklikler"). Hemingway'in "Out of Season"da ("Mevsimsiz") yaşlı adamın intiharını çıkararak yaptığı büyük değişikliği hatırlayın. İlla da son dakikada muazzam değişiklikler yapma beklentisine girmeyin; ama bazen de olur ya, son taslak olduğunu düşünüp yazınızı baştan sona okursunuz ve

yaptığınız değişikliğin büyük resimde nispeten küçük ama eserinizin niteliğinde büyük fark yarattığını görürsünüz. Bazen bir şeyi makaslarsınız, bazen bir karakterin söylediği bir şeyi değiştirirsiniz ya da son bir belirleyici ayrıntı eklersiniz. Size muazzam çarpıcı gelen bir şey başkasına önemsiz gelebilir (tıpkı Poe'nun öyküsü "The Sphinx"te ["Sfenks"] ufuktan yamaç aşağı eve doğru yol alan bir canavarı dehşetle seyreden ama sonra onun penceredeki bir böcek olduğunu fark eden karakterin durumunda olduğu gibi).

v. Yine de sonunda öykünün iyi olması için elinizden geleni yaptığınız konusunda içiniz rahat olmalı. Bir yerden sonra oluruna bırakmanız gerekir. Shakespeare öyle yapardı. Bir an gelir ki hoşça kal demek zorunda kalırsınız. Her şeyi yoluna koyduğunuzda, her sözcük ona biçtiğiniz işi yaptığında, her noktalama işareti yerli yerine oturduğunda oluruna bırakma anı gelmiş demektir. Raymond Carver kısa denemesi "On Writing"de ("Yazma Üzerine") bir öykünün ne zaman bittiğini nasıl anlayacağınızı unutulmaz biçimde şöyle anlatır: "Evan Connell yazdığı bir öyküyü gözden geçirmeye koyulur, virgülleri çıkarır, sonra bir kez daha okuduğunda virgülleri gerisingeri aynı yerlere koyduğunu gördüğünde öykünün bittiğini anlar."[10]

w. Frank Kermode'un "son duygusu"[11] olarak adlandırdığı şeyi ya da Peter Brooks'un aynı başlığı taşıyan kitabında dolu dolu incelediği "olay örgüsü için okuma"nın[12] önemini hiç unutmayın. Okur konunuzdan, sesinizden ya da üslubunuzdan, karakterlerinizden ve diyaloğunuzdan, yer, olay, duygu betimlemelerinizden, yazınızın düşünsel ya da felsefi zenginliğinden ne kadar büyülenmiş olursa olsun, bir hikâye anlatmanız gerekir. Üstelik her hikâyenin bir sonu olmalıdır. Okurlarınız bir anlatı arayacaktır. Hatta metninize anlatısal tutarlılık vermeseniz de, okurlarınız bunu da-

yatmaya koyulacaktır (Robert Coover'ın "The Baby-Sitter"ı ["Bebek Bakıcısı", 1969] okura ait bu önvarsayımları ve arzuları tersyüz etmeye ya da yıkmaya çalışan klasik bir öykü örneğidir ve şüphesiz bunda ancak bir ölçüde başarılı olabilmiştir). Elbette okurlar illa da güdük bir çizgisel anlatıya ihtiyaç duymaz, aslında genellikle böyle bir anlatı istemezler. Okurlar alıkonmaktan, tuhaf istikametlere gönderilmekten de keyif alabilir; sapma hissinden, ani bir değişiklik ya da kırılmadan, beklentilerin boşa çıkmasından hoşlanabilir – ama nihayetinde bir hikâye anlatmış olmanız *kaydıyla*. Okurlar daima "bir son algısı"yla okur.

x. Ama illa da patlayıcı bir sonla bitirmeye kasmayın. Olabildiğince "dramatik", "ifşacı", "nihai" vb. bir son yazmak için kendinizi yiyip bitireceğinize daha sade, beklenmedik bir son düşünebilirsiniz. Öykü için en güçlü sonlar bazen de gerçekten sonlanmayan sonlardır – "açık sonlar" denen ya da öykünün ana olayından ve ilgilerinden uzaklaşıp okuru (belki de sinirlendirerek, rahatsız ederek) başka bir şey üzerine odaklanmaya çağıran sonlardır. Örneğin Kafka'nın muhteşem öyküsü "A Hunger Artist" ("Açlık Sanatçısı") başından beri bizi endişelendiren, kafesindeki hasırın üzerinde yatan, artık sonunda açlıktan ölen bir deri bir kemik kişiyle değil, bir panterin, bu kişinin yerine geçen ve şimdi herkesin dikkatini çeken bu yaratığın "sıçrayan", "asil beden"inin imgesiyle kapanır.[13]

y. Kafka'nın eserini bir hayvan imgesiyle sonlandırma ihtiyacı duyması kayda değer. Edebi eser ile hayvanlar arasındaki benzerlik belki de en güçlü biçimde şiirde bulunur; ama öykü de –bir tür hayvan *olarak*– bir hayvanı tasvir etmeye çok yatkındır diye de düşünebiliriz. Bu durumda öykü tuhaf bir yaratıktır, sanki hiçbir yerden gelmemiştir ve hemen ortadan kaybolacaktır. Öykünün beklenmedik,

öbür dünyaya ait bir niteliğinin olması gerekir, Elizabeth Bishop'ın Amerikan geyiği gibi. "The Moose"[14] ("Amerikan Geyiği") öykü değil, anlatı şiirdir. Sisli bir gecede deniz kıyısından ülkenin iç kesimlerine doğru yolculuk yapan insanlarla dolu bir otobüsü anlatır, ta ki sürücü "zınk diye durana" kadar, çünkü bir Amerikan geyiği "balta girmemiş orman"dan çıkıp önlerinde durmuştur. "Acele etmeden, / otobüsü süzüyor, / haşmetli, öbür dünyaya ait": Yaratık kendisine bakan herkeste "tatlı / bir neşe duygusu" uyandırır. Daha sonra otobüs yola devam eder.

z. Madem şiirler de hikâye anlatabiliyor, o halde son olarak şunu da düşünmemizi sağlıyor: "Şiirde" diye yazar Wallace Stevens, "sözcükleri, fikirleri, imgeleri ve ritimleri sevmelisiniz, bir şeyi sevmeye dair tüm gücünüzle."[15] Aynı şey öykü yazarken de geçerlidir. Öykü yazmak bedeniniz ve ruhunuzla, kalbiniz ve zihninizle yazmayı gerektirir. Ortaya çıkardığınız o tuhaf şeyin her sözcüğünü, her cümlesini sevip özen göstermelisiniz. Okurunuzun ne düşüneceğinden ya da hissedeceğinden, hatta eserinizin okunup okunmayacağından bile emin olamazsınız, ama yazmış olduğunuz şeye duyduğunuz sevgi ve özen, belki de nihayetinde en önemli şeydir.

EK

# LÜGAT

"Lügat" belki de bir roman, oyun ya da şiir toplamı için iyi bir isim. Yine de esasen sözlük, sözlükçe karşılığı kullanılan başka bir isimdir bu. Bu üç sözcük, "sözlük", "sözlükçe", "lügat" (*dictionary*, *lexicon*, *wordbook*) birbirinin yerine kullanılabilir, ama her birinin hafiften farklı bir tınısı var. Adına ne derseniz deyin, lügat edebiyat öğreniminde vazgeçilmez bir araçtır. Bu alanda birçok mükemmel sözlük seçebilirsiniz – *The Chambers Dictionary*, *Oxford Dictionary of English*, *Collins English Dictionary* ve ayrıca Amerikan-İngilizcesi versiyonu, *Merriam-Webster's American English Dictionary*. Ayrıca genellikle *OED* olarak bilinen ve ilk kez 1928'de tamamlanan –şu anda çok daha tamdır– bütün İngilizce sözlüklerin babası (aslında her dildeki bütün sözlüklerin babası) *Oxford English Dictionary* de var.

İyi bir sözlüğe başvurmak, belki de okuyup yazmanın esas zevklerinden biridir· Olay örgüsünü kaçırmadan ara vermenizi sağlar. Zihninizi yavaş ama emin adımlarla açmanın da bir yoludur. Tek ciltlik bir sözlük söz konusu olduğunda, Bennett ve Royle'un tercihi *Chambers*'tır. *The Chambers Dictionary* bilhassa edebi referanslar bakımından zengindir. Zaman zaman da şaşırtıcı biçimde nüktelidir. İki tanım vermekle yetinelim: "Bugger off" ("defolup gitmek, toz olmak") görgü kurallarına uygun biçimde "go away quickly" ("hızla uzaklaşmak") olarak karşı-

lanmış; "leaf" ("yaprak") önce oldukça sıkıcı biçimde bilimsel açıdan "büyüme noktasından aşağıya bir bitkinin sapından ya da dalından gelişen yanal organlardan biri", ama sonra sanki *Chambers*'taki editör pes edip nokta atışı şu tanımı yapıyor: "düz yeşil bir yapı."

Tüm iyi sözlükler zengin bir bilgi birikimi sunar. Çoğu insan sözlüğe bir sözcüğün anlamını ya da yazımını kontrol etmek için dönse de, sözlükteki tüm bilgiler potansiyel olarak yararlıdır. Sözlükler genellikle şunları açıklar:

- Yazımdaki çeşitlemeler dahil olmak üzere sözcüğün nasıl yazıldığı,
- Sözcüğün telaffuzu: Örneğin *Chambers*'ta **prō-nun-si-ā'shən** (telaffuz) ya da *OED*'de sözcüğün **/prəˌnʌnsɪˈeɪʃn/** olarak daha teknik transkripsiyonu.
- Söz konusu sözcüğün dilbilgisel adı: noun ("n."), adjective ("adj."), adverb ("adv.").
- Sözcüğün anlamı.
- Sözcüğün etimolojisi – söz konusu sözcüğün nereden ya da nasıl doğduğu.

Sözlüklerin babası *OED* heybetlidir – 1989'daki ikinci edisyonun basılı versiyonu yirmi oylumlu ciltten oluşuyor, ama şimdi elektronik formatta daha da geniş. Doğru düzgün her kütüphanede basılı bir *OED* nüshası olmalı, ayrıca online versiyona erişim de sunmalı. *OED*'nin sıradan lügatinizden çok daha büyük olmasının nedeni, sadece daha çok sözcüğü tanımlaması değil, ayrıca tarihsel bir sözlük de olmasıdır. Bu demektir ki, güncel anlamlarına ek olarak sözcüklerin dile ne zaman girdiği ve kullanımlarının zamanla nasıl değiştiğine dair bilgi verir. Kullanım örnekleri de verir, böylece sözcüğün nasıl işlediğini kendi gözünüzle görürsünüz.

Edebiyat gibi tarihsel bir disiplin için sözcüklerin zamanla nasıl değiştiği özellikle önemlidir. Bu nedenle de *OED* çok önemli bir kaynaktır. Sözcüklerin anlamları zamanla değişip dönüşür, nüans kazanıp kaybeder; sözcükler yeni ve ayrı anlamlara evrilir, dilin dışına çıkıp "hükümsüz" olur. Eski bir metinde kullanılan bir sözcüğün modern anlamı sizi kolayca yanıltabilir, metnin kullandığı bir sözcüğün pek çok anlamını kolayca gözden kaçırabilirsiniz.

Örneğin o ünlü "Olmak ya da olmamak" diye başlayan konuşmasında Hamlet "vicdan" ("conscience") sözcüğünü kullanır: "Böylece vicdan hepimizi korkak yapar" der. (*Hamlet*, 3.1.85) İntihardan kendi kendine vazgeçtiğinden dolayı hayıflanmaktadır – kendimizi öldürmekten alıkoyan, bilinmeyenin "dehşet"idir, sonucuna varır ve bu, "bilmediğimiz ellere uçmak"tansa "sahip olduğumuz o illetlere katlanmamızı sağlar." (ll. 83-84) Çoğu eleştirmen, Hamlet'in burada yalnızca "vicdan"ın insanın eylemlerine rehberlik eden kişisel etik yasa olarak modern anlamına değil, ayrıca ayrı bir anlamına, etik boyutun bulunmadığı ve büyük oranda kullanımdan kalkmış bir anlama atıfta bulunduğunda hemfikirdir. Hamlet'in "vicdan"ı ("conscience") aslında, *OED*'nin de açıkladığı gibi, "bilinç"tir ("consciousness"), insanın "içsel kanaati, kişisel farkındalığı"dır. (*OED*, "conscience", 7.a) Demek ki sözcük çift anlamlıdır, sadece etikle değil, ayrıca farkındalıkla ilgilidir. Ölümden sonra ne olduğunu bilmemek, ondan korktuğumuz anlamına gelir. Aynı şekilde, *Hamlet*'i okurken, Polonius Hamlet'i yeterince iyi "alıntılamadığı" ("quoted") için pişman olduğunu söylerken (2.1.109), "alıntılama"nın "bir kitaptan bir pasajı yeniden üretmek ya da tekrar etmek" (*OED*, "quoted", cilt I.2.a) olan modern İngilizce anlamı bizi kolayca şaşırtır. Ama demek istediği şey, acılı prense daha iyi "dikkat etmiş" ("noticed"), onu "gözlemlemiş" ("observed") ya da "irdelemiş"

("scrutinized") olmaktır (*OED*, "quote", cilt II.5.a). Bu ayrımlar önemli. Edebiyat metinleri, en çok da sözcüklerin bu tür farklarıyla, nüanslarıyla, imalarıyla ya da yan anlamlarıyla yoğun ve derin dilsel büyüsünü icra eder.

# TERİMLER SÖZLÜĞÜ

**Açımlama [Paraphrase]**: Bir şeyi başka sözcüklerle açıklama; verili bir deyişin, cümlenin, pasajın ya da metnin söylediği şeyi özetlemek için "kendi sözcükleriniz"i (genellikle yararlı, bazen kaçınılmaz ama hiç de tamamen tatmin edici ya da yeterli olmayan) kullanma girişimine göndermede bulunan isim ve fiil.

**Açmaz [Aporia]**: Aşılamaz şey (tamı tamına bir yol ya da geçitteki engel) anlamındaki Eski Yunanca sözcükten gelen açmaz, belirsizlik anlamına gelen retorik mecazdır. Özellikle yapısökümcü düşünceyle ilişkilendirilen açmaz, okur iki ya da daha fazla uyumsuz kod, anlam ya da "mesaj"la karşılaştığında ortaya çıkar.

**Aforizma [Aphorism]**: Bir hakikati formüle ettiğini iddia eden, düşündürücü, dikkat çekici ve bazen nükteli biçimde ifade edilen özlü cümle ya da söz. Aforizma atasözüne benzer ama atasözü gibi anonim değildir. Ünlü aforizma yazarları şunlardır: Blaise Pascal, William Blake, Oscar Wilde ve Franz Kafka.

**Ağıt/Mersiye [Elegy]**: Bir insan için yas şiiri, trajik bir olay için ağıt şiiri; "ağıtsal" [*elegiac*] sıfatı, herhangi bir metinde –şiir ya da düzyazı– karşılaşılan yas ya da kayıp hissini betimlemek için kullanılabilir.

**Aliterasyon/Ünsüz yinelemesi [Alliteration]**: Özellikle sözcüklerin başında tekrarlanan ünsüz sesler, örneğin "seyir sefa", "ayan beyan". (Ayrıca bkz. **asonans**)

**Anıştırma [Allusion]**: Başka bir edebiyat ya da sanat eserine, kişiye, olaya vb. genellikle sadece örtük ya da dolaylı bir gönderme; bazen "yankı" olarak geçer. (Ayrıca bkz. **metinlerarasılık**)

**Anlatıcı [Narrator]**: Yazardan farklı olarak hikâyeyi anlatan kişi ya da karakter. Anlatıcılar değişik şekillerde sınıflandırılabilir: Her şeyi bilen [*omniscient*] olarak adlandırılan anlatıcı her şeyi biliyor görünür; araya giren anlatıcı hikâye hakkında kendi yorumlarını ve kanaatlerini sunar; güvenilmez anlatıcıya birtakım nedenlerle güvenilmez (örneğin önyargılıdır, abartıyordur, yalan söylüyordur); birinci şahıs anlatıcı hikâyede kendini "ben" olarak sunar; üçüncü şahıs anlatıcı karakterlerinden "o" olarak söz eder vb.

**Artgönderim [Anaphora]**: Ardışık cümlelerin, cümleciklerin ya da şiir dizelerinin başındaki bir sözcük ya da deyişin tekrarlanması anlamındaki retorik ifade.

**Artlama [Enjambment]**: Sözdizimsel bir durak ya da noktalama işareti olmaksızın bir şiir dizesinin bölünüp sonraki dizede devam etmesi.

**Assonans/Ünlü Yinelemesi [Assonance]**: Sesli harflerin benzeşmesi ya da "uyaklanması", örneğin gider, biner; ara, yaka.

**Bağlam [Context]**: Etimolojik anlamıyla, bir metne eşlik eden ya da onu kuşatan şey. Alıntılamak (örneğin Stevie Smith'ten bir dizeyi alıntılamak) daima o dizeyi kendi bağlamından çıkarmaktır. Dikkatli bir eleştirel okuma her za-

man alıntılanan dizenin, deyişin, cümlenin ya da pasajın ortaya çıktığı metni dikkate almaya çalışır. Daha genel olarak "bağlam", bir metnin yazıldığı ya da okunduğu ortama ya da çerçeveye gönderme yapar, bu yüzden tarihsel bağlamı, coğrafi bağlamı, kültürel ya da politik bağlamı içerir. "Bağlam" sorununun dipsiz bir kuyu olduğu pekâlâ ortada. Jacques Derrida'nın sürekli öne sürdüğü üzere, hiçbir şey bağlamın dışında belirlenemez, ama hiçbir bağlam ne sınırlanabilir ne de etraflıca açıklanabilir.

**Bibliyofaji, bibliyofajik [Bibliophagy, bibliophagous]**: Kitap yiyici (kitap kurdu). Genel anlamda farelerin ve kurtçukların, mecazi anlamda kitap okumayı sevenlerin durumudur.

**Birincil metin [Primary text]**: Tartışılmakta olan edebi metindir; bu metni tartışan (kendi yazdığınız yazı de dahil) eleştirel metin ya da metinler değildir.

**Boşluk [Lacuna, çoğ. lacunae]**: Metindeki yarık; bir şeyin kayboluyor göründüğü uğrak.

**Büyülü düşünce [Magical thinking]**: İnsanın kalıcı hale getirebildiği sanrılara, sıkı sıkıya sarıldığı batıl ya da paranoyak inançlara atıfta bulunmak için psikiyatristler ve psikologlar tarafından kullanılan bir terim. Böyle bir insan hayali sesler duyar, kendi düşüncelerinin dinlendiğine inanır, güvende olmak için belirli hareketleri tekrar tekrar yapmak zorunda olduğunu düşünür. Bu tür inançlar korkutucu ve sarsıcı psikiyatrik durumların bir unsuru olabilirken, daha yumuşak hallerde büyülü düşünce günlük yaşamda aşırı yaygındır ve aslında tam da edebiyatın oksijenidir. Okura bir karakterin ne düşündüğünü ya da hissettiğini anlatmak için büyülü düşünce biçimlerine yaslanmayan hiçbir roman ya da öykü yoktur.

**Çifte açmaz [Double bind]**: Çifte açmaz, yapısökümcü eleştirinin genelde odaklandığı çifte ya da çelişkili ifade ya da emir türünü içerir. Örneğin, "Bu cümle doğru değildir" cümlesi aynı anda hem doğrudur hem değildir (doğruysa doğru değildir, doğru değilse doğrudur). Bambaşka bir örnek olarak, "Bu cümleyi okuma" cümlesi ancak uyulmadığında uyulabilecek bir emri içerir (cümleyi okumamamız gerektiğini bilmek için okumak zorundayız).

**Edebiyat teorisi [Literary theory]**: "Genellikle felsefe, politika ya da sosyoloji gibi başka disiplinlerden kavramları dahil ederek .... edebi eserlerin ve (artık aynı zamanda) başka türden metinlerin değerlendirilmesi, çözümlenmesi ve anlaşılmasıyla ilgilenen çalışma alanı." (*OED*) Edebiyat teorisi genellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki ve yirmi birinci yüzyıl başındaki biçimcilik, yapısalcılık, yapısöküm, postyapısalcılık, yeni tarihselcilik, feminizm, queer teori, postkolonyalizm, travma teorisi, çevre eleştirisi vb. dahil bazı önemli düşünce okullarıyla bağlantılıdır.

**Edimsel [Performative]**: Genellikle performans ve drama bağlamında tiyatronun etkin, dinamik efektleriyle ilgilidir. Yine de söz edimi teorisi bağlamında ve edebi metin çözümlemesinde "edimsel" (performatif), ifadelerin hem bir şey *yapma* hem de *söyleme* kapasitesine atıfta bulunan bir sıfattır. Örneğin bir vaat ya da adlandırma eylemi edimseldir. Bir şiir ya da roman yalnızca bir şey demez, ayrıca bir şey *yapar*: Örneğin sizi etkiler ya da dünyaya yeni bir şey getirir.

**Ekfrasis, ekfrastik [Ekphrasis; ekphrastic]**: Yunanca "tasvir" anlamına gelen ekfrasis belli bir mecradaki bir eserin başka bir mecradaki bir eseri temsil etme girişimine işaret eder,

John Keats'in "Ode on a Grecian Urn"ü ("Bir Yunan Vazosuna Kaside"), W.H. Auden'ın "Musée des Beaux Arts"ı ("Güzel Sanatlar Müzesi") ya da John Ashbery'nin "Self Portrait in a Convex Mirror"ı ("Dışbükey Aynada Otoportre") gibi genellikle bir resmi ya da başka bir sanat eserini tasvir eden bir şiire atıfta bulunmak için kullanılır.

**Eleştiri [Criticism]**: Bu bağlamda "eleştiri", edebi metinlerin biçimsel çözümlemesi, yorumu ve değerlendirmesine atıfta bulunur. Bu anlamda "eleştiri", basitçe "hata bulma" ya da "*olumsuz* yargı verme"yle (*OED*) karıştırılmamalıdır; her ikisi de edebiyat eleştirmeninin yaptığı işin önemsiz yönleridir.

**Epifani [Epiphany]**: Özel bir aydınlanma ya da ani bir ifşa ânı. Esasen İsa'nın Yıldızbilimciler'e tezahürüne atıfta bulunan dini bir terimdir ve James Joyce tarafından ilk romanı *Stephen Hero*'da (1904-1906) seküler anlamda kullanılmıştır.

**Filoloji [Philology]**: Tamı tamına sözcük sevgisi (Yunanca *philein* sevmek, *logos* söz); daha formel olarak dil bilimi, özellikle dilin tarihsel gelişimiyle ilgilenen bilim.

**Gerçeğe benzerlik [Verisimilitude]**: Yaşam-gibilik; bir şeyin gerçek ya da hakiki gibi görünmesi. "Gerçeğe benzerlik" genellikle gerçeklik efekti, gerçekçilik vb. tartışmaları bağlamında kullanılır.

**Gerçekçilik [Realism]**: Özellikle on dokuzuncu yüzyıl romanıyla ilişkilendirilen, metinlerin "gerçekte olduğu haliyle dünya"yı temsil etmesi fikrine atıfta bulunan tanımlayıcı bir terim. Bennett ve Royle'a göre gerçekçilik tam da romanların düşünceyi kışkırtmasıyla ilgilidir, çünkü romanlar "gerçekte olduğu haliyle dünya" temsillerinin dilsel üretim olduğunu anlamamızı sağlar. Bir gerçekçi romanın ya

da öykünün, "dünyaya açılan bir pencere"nin masum şeffaflığını sunmaktan ziyade kurmacanın dünyalar yaratma gücüne, gerçek ile kurmaca arasındaki tuhaf, bazen tekinsiz sınır ya da ayrımlara dair bize her zaman anlatacağı bir şeyler vardır. (Ayrıca bkz. **göndergesel**)

**Geriye dönüş [Analepsis]**: Sinemadaki "geçmişe dönüş"ün [*flashback*] karşılığı olan edebiyat eleştirisi terimi. Bir anlatıda, hikâyede önceleri yaşanmış bir şeye dönüldüğünde zamansal perspektifteki değişimi tanımlayan retorik ifade.

**Göndergesel, göndergesellik [Referential, referentiality]**: Dilin görünürde ikirciksiz biçimde nesnelere göndermede bulunduğunda göndergesel bir işlev gösterdiği söylenir. Uluslararası bir gazete manşeti şöyle olabilir: "Kahire'nin merkezinde dev patlama." Okur ne tür bir patlama olduğunu, "dev"in mahiyetini ve Kahire'nin tam olarak neresinde olduğunu merak edebilir, ama gazetecilere özgü bu tür dilin göndergesel bir işlev gördüğüne inanılır. Okur göndergesel varsayımlarda bulunur: Bu gazete, bir "ilgi patlaması"na değil, gerçek bir patlamaya (bir bombanın ya da bunun gibi bir şeyin patlamasına) göndermede bulunuyor; örneğin "Kahire" hayali bir yer ya da Birleşik Devletler'de küçük bir kasaba değil, Mısır'ın başkentidir. Bazı yazarlar muğlaklıklardan, metaforlardan, abartılardan vb. kaçınmak için göndergesel dil anlayışını korumaya çalışırlar. (Ayrıca bkz. **gerçekçilik**)

**Hermeneutik/Yorumbilim [Hermeneutic]**: Bir zamanlar on dokuzuncu yüzyılda *Kutsal Kitap* yorumlarını belirleyen bir dizi kural saptama çabasına işaret etmek için kullanılan terim; çağdaş eleştiri bağlamında, daha genel anlamda yorum edimlerine ve teorilerine atıfta bulunur.

**Her şeyi bilen anlatıcı [Omniscient narrator]**: Anlatının sanki tanrısal bir varlık tarafından, bir karakterin içsel düşüncelerinin ve duygularının her ayrıntısını açığa vurabilen, olan ve olacak olan her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından anlatıldığını belirtmek için kullanılan terim. "Her şeyi bilen" esasen Yahudi-Hıristiyan Tanrı'ya özgü bir sözcüktür. Her anlatı (*Kutsal Kitap*'taki bir anlatı bile) zorunlu olarak kısmi, kısıtlı, çerçevelenmiş ve bu yüzden sınırlıdır. Her şeyi bilme, edebi eserlerde dinsel tonlu bir yaklaşımı teşvik etmeye ya da korumaya yönelik eleştirel bir kurgudur. Belki de telepatik anlatı, zihin okuma ve büyülü düşünce açısından konuşmak daha doğru olur.

**Hiciv [Satire]**: İnsanın ahmaklığı ve kötülüğünü gülünç hale getirmek amacıyla mizahi bir şekilde sunmak. Örneğin Jonathan Swift'in *A Modest Proposal*'ı (*Alçakgönüllü Bir Öneri*, 1729). Hiciv geleneksel olarak insanların anlayışları ve davranışlarını sadece alay konusu etme değil, ayrıca değiştirme girişimidir. Swift'in İrlanda'daki küçük çocukların satılması, öldürülüp yenmesi yönündeki önerisi kısmen güçlü bir hicivdir, çünkü İrlanda'daki yoksulluğa ve buna karşı o zamanki İngiliz tavrına duyulan şiddetli inſiali dillendirir.

**İkincil metin, ikincil eleştiri [Secondary text, secondary criticism]**: Başka bir metin üstüne yazılmış metinlere ya da yazılara atıfta bulunmak için kullanılan iki terimdir. Özellikle edebi bir eser üstüne eleştiri kitapları, makale ya da denemeler.

**İmkânsız [Impossible]**: Bazı bağlamlarda beyhude ya da amaçsız olanla ilişkilendirilen "imkânsız" sözcüğü eylem, dönüşüm ya da devrimin tetikçisi de olabilir. Freud üç "imkânsız meslek" (yönetim, psikanaliz ve öğretim) var-

dır derken, bunların yararsız olduğunu düşünüp hepsinden vazgeçmeliyiz demek istemiyor. En radikal biçimiyle imkânsızın olumlayıcı ve dönüştürücü anlamı, Jacques Derrida'nın "imkânsızın belirli bir deneyimi" olarak yapısöküm mefhumunda ortaya çıkar. Ama bu demek değildir ki bir şey (örneğin adalet, koşulsuz konukseverlik ya da bağışlama) imkânsız olduğunda onu arzulayamayız, hayal edemeyiz; arzulamamalıyız, hayal etmemeliyiz; gerçekleştirmeye çalışamayız, çalışmamalıyız.

**İroni [Irony]**: Sözcükler ve anlamları arasında, eylemler ve sonuçları arasında ya da görünüş ve gerçeklik arasında uyuşmazlık olmasına atıfta bulunan terim. Bir şey söylerken başka şey kastetmek.

**Kararlaştırılamazlık, kararlaştırılamaz [Undecidability, undecidable]**: İki ya da daha fazla mümkün okuma ya da yorumla karşılaşıldığında bir karara varamama durumu ya da deneyimi. Zayıf ve geniş bir anlamda "belirlenimsizlik" [*indeterminacy*] yerine de kullanılır. Fakat "belirlenimsizlik" (bir okumayı ya da yorumu belirleyememeye dair) bir karara zaten varıldığını ima eden olumsuz bir terimdir. Öte yandan "kararlaştırılamazlık", karar vermeye karşı etkin, süregiden bir zorluğu vurgular.

**Kesiklenme [Aposiopesis]**: Orta yerinde aniden kesilen bitmemiş bir cümle ya da ifadeyi karşılayan terim (üç nokta veya eksilti genellikle bu tür uğrakları temsil etmek için kullanılır).

**Mektup tarzı [Epistolary]**: Mektuplarla ve mektup yazımıyla ilişkili sıfat; bütünüyle mektup biçiminde yazılan romanlara "mektup tarzı roman" denir, on sekizinci yüzyıl edebiyatında özellikle yaygın bir biçimdir.

**Meta-**: ("ile", "yanında" anlamına gelen Yunanca "meta"dan) Bu önekin, eleştirel terim üretmede yararlı olduğu aşikârdır. Aşağıdaki örnekler yaygın kullanıma girmiştir: *Metadilbilim* dil üstüne dile atıfta bulunur; *metateatral* (ayrıca *metadramatik*) bir oyunun ya da oyunun bir özelliğinin (örneğin bir sözün ya da sadece bir imgenin) okuru ya da izleyiciyi açıkça bir oyunu okumakta ya da seyretmekte olduğuna dair uyarıda bulunmasına atıfta bulunur; *metakurmaca* kurgusallığının altını çizen kurmaca bir esere atıfta bulunur; *metaşiirsel* bir şiirin şiirliğine işaret etmesine atıfta bulunur vb. (Ayrıca bkz. **özdüşünümsellik**)

**Metinlerarasılık [Intertextuality]**: Metinlerin Roland Barthes'ın "aktarımlar dokusu" olarak adlandırdığı şeyle kurulduğu, her metnin her sözcüğünün sınırsızca başka metinlere göndermede bulunduğuna atıfta bulunmak için Julia Kristeva'nın türettiği terim. Genellikle kesin olmayan ya da zayıf bir anlamda çağrışımlar ya da anıştırmalardan söz etmek için kullanılır.

**Mimesis**: Edebiyatın "yaşam"ı ya da "dünya"yı az çok doğru, "gerçekten" olduğu haliyle temsil etme girişimi. (Ayrıca bkz. **gerçekçilik**)

**Odaklayım [Focalization]**: Bir anlatının, bir ya da daha fazla karakterin perspektifinden ya da bakış açısından anlatılma şekline atıfta bulunmak için kullanılan terim. Olaylar belirli kişilerin zihinleri aracılığıyla "görülür" ya da hayal edilir.

**Ölüm itkisi [Death drive]**: İlk kez *Beyond the Pleasure Principle*'da (1920) Sigmund Freud tarafından incelikle işlenen kavram. Freud geleneksel olarak yaşamı yönettiği düşünülen iki ilke olduğunu öne sürer. "Haz ilkesi": yeme, içme, dokunma, cinsel ilişkiye girme, malik olma ya da is-

tediğin şeye başka şekillerde sahip olma arzusunu içerir. "Gerçeklik ilkesi": Haz ilkesini düzenler ve sürekli kontrol eder (hayır, başkanı vurmamalısın, bir sansarla ilişkiye girmemelisin vb). Yine de bu ilkelerle beraber ya da bunların ötesinde, Freud daha karanlık bir şeyin sinsi ve tekinsiz varlığını –ölüm itkisinin ya da "Thanatos"un işleyişini, bireydeki (çoğunlukla sessiz ya da bilinçdışı) kendini yok etme güdüsünü– düşünür. Freud daha sonraki eserlerinde bu kavramı ulus devletlerin ve hatta genel olarak insanlığın davranışlarını (bilmeden ya da gizlice) yöneten bir enerji ya da dürtü olarak düşünmeye davet ederek başka şekillerde de açıklar. Ayrıca ölüm itkisini değişik biçimlerde sadizm ve egemenlik arzusuyla ilişkilendirir. (Bazen "ölüm içgüdüsü", bazen de çoğul "ölüm içgüdüleri" olarak geçer.)

**Önceleme [Prolepsis]**: Bir anlatının ya da (eleştirel deneme de dahil) başka tür bir metnin ileriye bakmasını, öngörüde bulunmasını, daha sonra olacak bir şeyi anlatmasını tanımlayan terim. Önceleme, sinema seyircisinin "geleceğe atlama" [*flashforward*] dediği şeyin az çok dengidir.

**Özcülük [Essentialism]**: İnsanların, kültürlerin vb. doğuştan, doğal ya da evrensel belirli karakteristiklerinin olduğu fikrine atıfta bulunur. Pek çok çağdaş edebiyat teorisinde özcülüğe şiddetle karşı çıkılır. Aşağıdaki üç ifadenin hepsi özcü düşüncenin örnekleridir: (1) "Dil, ekonomi, eğitim, milliyet vb. dışarıda 'gerçek' dünyada var olan herhangi bir şeyden hiç etkilenmeyen bir kişiliğim, bireyselliğim var"; (2) "Kadınlar erkeklerden daha zeki, şefkatli ve duyarlıdır"; (3) "Temelde ya beyazsın ya da siyah, bu böyledir".

**Özdüşünümsellik [Self-reflexivity]**: Bir yazının kendine göndermede bulunması ya da kendi üzerine düşünmesi.

Genellikle "özgöndergesellik"le birbirinin yerine kullanılır. (Ayrıca bkz. **meta-**)

**Prozodi [Prosody]**: Bir şiirin ses örüntüsündeki özellikle ölçü, ritim, uyak ve başka unsurlara odaklanan inceleme ve çözümleme.

**Retorik mecaz [Rhetorical trope]**: Mecaz ("dönüş" anlamına gelen Eski Yunanca sözcükten) dilin aslına sadık kalmadan ya da mecazen işleyişidir. Metafor, metonimi, hiperbol, arıksayış [*litotes*] ve kaydırmaca [*catachresis*] mecaz örnekleridir.

**Serbest dolaylı anlatım ya da serbest dolaylı söylem [Free indirect speech or free indirect discourse]**: Üçüncü şahısla ("onun", "onların" yaptığı şeyleri betimleyerek âdeta dışsal bir bakış açısından) yazılan ama "onun", "onların" düşündüğü, hissettiği ya da algıladığı şeylerin bilgisini ya da görünüşteki bilgisini aktaran anlatıya atıfta bulunur. Anlatı herhangi bir uyarıda bulunmadan üçüncü şahıs anlatıcının perspektifinden karakterin zihnine ya da perspektifine geçer. Büyülü düşünce, her şeyi bilen anlatıcı ve telepati mefhumlarıyla yakından ilişkilidir.

**Simülakr [Simulacrum]**: Taklit, suret ya da benzerlik.

**Tekillik [Singularity]**: Emsalsiz ya da benzersiz anlamında biricik ya da özel bir şeye atıfta bulunmak için kullanılan terim. Örneğin F. Scott Fitzgerald'ın *The Great Gatsby*'sinin (*Muhteşem Gatsby*) tekilliğine bakmak, bu romanı öbür romanlardan farklı kılan şeyin hakkını vermeye çalışmak olacaktır.

**Tekinsiz [Uncanny]**: Freud'un "The Uncanny" ("Tekinsiz", 1919) denemesinde ayrıntılandırdığı, özellikle edebiyat

alanında zengin bir içerik kazanmış sıfat. "Tekinsiz" sadece acayip, ürkütücü ya da tuhaf anlamına gelmez, ayrıca alışıldık ve alışılmadık şeye ilişkin algımızın bozulmasını da içerir. Doğaüstü bir şeyin sürmekte olduğuna dair bir (kanaatle değil) imayla ilişkilidir.

**Telepati, telepatik anlatı [Telepathy, telepathic narration]**: Edebi eserlerin nasıl yapılandığını tanımlamak için kullanılan yararlı terimlerdir. Örneğin bir romandaki söylemin, farklı karakterlerin zihinlerinden geçen şeyleri bilebileceğimiz fikrine yaslandığına atıfta bulunurlar. Anlatı telepatiktir, çünkü söz konusu karakterin neyi algıladığını, düşündüğünü, hissettiğini anlatır bize. Okuru bir tür telepatik dünyaya çeker. (Ayrıca bkz. **zihin okuma** ve **büyülü düşünce**)

**Tirat [Soliloquy]**: Bir karakterin (genellikle tiyatro bağlamında) "sesli düşünürkenki" konuşması. Hamlet'in "Olmak ya da olmamak" sözü İngiliz edebiyatında belki de en çok alıntılanan tirattır.

**Totoloji [Tautology]**: Bir şeyi olduğu şey açısından tanımlamakta ya da betimlemekte kullanılan terim, başka bir deyişle aynı ifadede zaten apaçık olan bir şeyin tekrarı. Bunun bilindik bir örneği Gertrude Stein'ın, "Bir gül bir güldür bir gül bir güldür bir gül bir güldür" totolojisidir – Virginia Woolf'un hoş biçimde sarsıcı yanıtı da: "Öyle mi?"

**Yabancılaştırma efekti [Alienation effect]**: İlk kez Alman oyun yazarı ve şair Bertolt Brecht (1898-1956) tarafından kullanılan kavram ve strateji. Bir tiyatro oyunu seyirciyi basit, bilindik karakterler ve psikolojiyle rahatlatmamalı ya da avutmamalıdır. Aksine dramatik eser izleyiciyi (burjuva, düşüncesiz ya da aşılanmış) varsayımlarına ve inançlarına

yabancılaştırmaya ilişkin kasıtlı efekt ya da efektlerle altüst edip değiştirmeye çalışmalıdır. (Ayrıca Y-efekt [*A-effect*] olarak da bilinir.)

**Yakın okuma [Close reading]**: Yirminci yüzyılın ortalarında tarihsel ve ideolojik bağlamlardan, yazarın yaşamöyküsünden ya da niyetlerinden, okurların tepkisinden çok, "kâğıt üzerindeki sözcükler"e büyük bir özeni vurgulayan, Yeni Eleştirmenler olarak adlandırılan eleştirmenlerle özellikle ilişkilendirilen okuma yöntemi ya da pratiği. Fakat yakın okuma esasen akademik edebiyat öğreniminde gelişen temel beceri ya da teknik olarak da düşünülebilir, son yıllarda edebi metinlerin yorumunda daha genel tematik, politik, kültürel ve ideolojik düşüncelere odaklanan yaklaşımlarla birleştirilmiş ya da bütünleştirilmiştir.

**Yan metin [Paratext]**: Ana metnin yanındaki ya da bitişiğindeki (Yunanca *para*) herhangi bir metin türüne atıfta bulunan terim. Yan metin örnekleri bir eserin başlığını, bir önsöz ya da başlangıç sözünü, teşekkür kısmını ve ek bölümleri (örneğin "Lügat") ya da bu sözlükçe gibi asıl metinden sonraki bölümleri içerir. Yan metin kavramı her zaman sınırlara ve çerçeveye ilişkin sorular üretir: Örneğin okuduğunuz sözlükçe, öncesindeki metnin bir parçası mı yoksa ondan ayrı mı?

**Yapısöküm [Deconstruction]**: Jacques Derrida'yla (1930-2004) ünlenen bir sözcük. Bazen hâlâ 1980'lerde kazandığı anlamda, yani kültür, tarih, edebiyat ve düşünmek istediğiniz başka her şeye dair düşünmeye felsefi ve politik bir yaklaşım olarak kullanılır. Özellikle uyuşmazlıklara, çelişkilere ve açmazlara ya da görünüşte marjinal, dışlanmış ya da söylenmemiş şeylerin önemini göz önünde bulundura-

rak ya da bunlara kulak vererek metinlere bakmakla ilişkilendirilmiştir. Günümüzde "yapısöküm" sözcüğü genellikle oldukça gevşek biçimde "parçalara ayırma", "gizemden arındırma", "gizli önyargıları ya da çelişkileri açığa vurma", hatta sadece bir şeyi –bir metni, sistemi, kişiyi vb.– eleştirme ifadelerinin eşanlamlısı olarak kullanılmaktadır. Daha radikal biçimiyle "yapısöküm"ün, Derrida tarafından keşfedilen kararlaştırılamaz ve imkânsızın deneyimi gibi başka motiflerle önemli bir bağlantısı vardır. (Ayrıca bkz. **kararlaştırılamaz** ve **imkânsız**)

**Yaratıcı okuma [Creative reading]**: Özellikle Bennett ve Royle'un geliştirdiği anlamda yaratıcı okuma, metne ve metnin bağlamlarına dikkatli, sadık ve doğru karşılık vermeye çalışan ve aynı zamanda yeni, hatta düşünülmemiş perspektiflere, vurgulara ve ilgilere sevk etmeye çalışan bir okuma yöntemidir.

**Zihin okuma [Mind-reading]**: Anlatıcının ya da anlatının yaptığı şeyi tanımlamak için kullanılan terim. Özellikle okurun farklı karakterlerin düşünce ve duyguları, geçmişleri ve gelecekleri konusunda taraf olmasını sağlar. Bu terim ayrıca edebi metinlerin okurları nasıl etkilediğine dair de kullanılır: Okur (belli bir karakterin eylemlerini ya da arzularını harekete geçiren şeyi hesaplamaya, tahmin etmeye ya da belirli bir olayın ya da deneyimin anlamını, nedenlerini ve sonuçlarını anlamaya vb. çalışarak) zihin okuma oyunlarına girer.

# OKUMA ÖNERİLERİ

## Edebiyat Okumak

Bu bölümde tartışılan konular ve fikirlere ilişkin bilginizi genişletip derinleştirmek için başvurabileceğiniz pek çok kitap var. Özellikle aşağıdakilerin birine veya daha fazlasına göz atmak isteyebilirsiniz: J. Hillis Miller, *On Literature* (2002); Derek Attridge, *The Singularity of Literature* (2004); Jonathan Bate, *English Literature: A Very Short Introduction* (2010); Herman Rapaport, *The Literary Theory Toolkit: A Compendium of Concepts and Methods* (2011). Özellikle çağdaş bağlamda kurmaca ve gerçekçilik üzerine: Peter Boxall, *Twenty-First Century Fiction* (2013). Retorik figürler ve mecazlar hakkında eğlenceli ve bilgilendirici bir açıklama için: Arthur Quinn, *Figures of Speech: 60 Ways to Turn a Phrase* (2010). Klasik retorik terimler için mükemmel bir online kaynak olan *Silva Rhetoricae*'ye http://rhetoric.byu.edu/ adresinden ulaşabilirsiniz.

## Şiir Okumak

Şiire giriş kitapları söz konusu olduğunda çok sayıda seçeneğiniz var; bunların çoğu şiirin biçimsel özelliklerine odaklanır. Örneğin Michael D. Hurley ve Michael O'Neill'ın kısa, açık ve konusuna özenle odaklanan *Poetic Form: An Introduc-*

*tion*'ını (2012). Daha kapsamlı kitaplar: John Strachan ve Richard Terry, *Poetry* (2. basım, 2011); Tom Furniss ve Michael Bath, *Reading Poetry: An Introduction* (2007); John Lennard, *The Poetry Handbook* (2005). Şiir üzerine şairler tarafından yazılmış, kısa, kolay okunan, düşündürücü ve bazen kasten kışkırtıcı üç yeni kitap: David Constantine, *Poetry* (2013); Glyn Maxwell, *On Poetry* (2012); James Fenton, *An Introduction to English Poetry* (2003). Jon Cook'un şiir üzerine yirminci yüzyıl şairleri ve eleştirmenlerinin yazdığı kısa denemelerden oluşan yararlı antolojisi: *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000* (2004). Oldukça farklı ama çok yararlı bir antoloji de Frank Lentricchia ve Andrew DuBois'in yayına hazırladığı, önemli "yakın okuma" örnekleri içeren derlemesi: *Close Reading: The Reader* (2003). Bu kitap yirminci yüzyılın ortasından itibaren yazılmış "klasik" denemeleri, ayrıca ırk ve toplumsal cinsiyet çalışmalarını, politik ve tarihsel eleştiriyi, postyapısalcılık ve postkolonyalizmdeki gelişmeleri içine alan daha yakın zamanlı denemeler de içeriyor. "Klasik" metinlerden söz etmişken, William Empson'ın harika kitabı *Seven Types of Ambiguity*'yi de anabiliriz: Empson'ın seksen yılı devirmiş kitabı 1930'da yayımlandığında yakın okumaya dair yüksek ölçütler koymuştu ve bugün bile "sayfa üzerindeki sözcükler"e ne kadar yakın olabileceğimizi gösteriyor. Ekfrasis (özellikle resim üzerine şiir) edebiyat disiplininde çok canlı bir alandır. Bu konuda şu kitaplara başvurabilirsiniz: Stephen Cheeke, *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis* (2008); James A.W. Heffernan, *The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (2004); W.J.T. Mitchell'ın üç mükemmel kitabı: *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (2005), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986). Son olarak özellikle açımlama sorusu ya da sorunu üzerine Cleanth Brooks'un klasik denemesi: "The Heresy of Paraphrase" (1949).

## Roman Okumak

David Lodge'un kitabıyla aynı adı taşıyan "Consciousness and the Novel" (2002) denemesi, romanların nasıl başkalarının zihnine erişmemizi sağladığına dair iyi bir kaynak. Dorrit Cohn'un *Transparent Minds* (1978) kitabı da, romanda bilincin nasıl sunulduğuna ilişkin daha teknik ve daha ayrıntılı bir değerlendirme. Erken dönem İngiliz romanının gelişimi üzerine en etkili kitap, Ian Watt'ın *The Rise of the Novel*'ı (1957); Watt, Marksist çözümlemeyle İngiliz romanının gelişimini on yedinci yüzyılın sonlarındaki ve on sekizinci yüzyıldaki orta sınıfın sosyoekonomik yükselişiyle ve mülkiyetçi bireycilikle ilişkilendiriyor. 1980'lerde Watt'ın teorisine iki önemli revizyon gelmişti: Lennard Davis, *Factual Fictions* (1983) ve Michael McKeon, *The Origins of the English Novel* (1987). Roman üzerine tavsiye edeceğimiz bir diğer klasik inceleme, E.M. Forster'ın antiotoriter *Aspects of the Novel* (1927) kitabı. Brian Richardson'un *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*'ı (2006) roman yazma pratiğine dair yeni gelişmeleri ele alıyor. Terry Eagleton'un *The English Novel*'ındaki (2004) açılış bölümü "What is a Novel?" roman üstüne kapsamlı tarihsel incelemesine canlı bir giriş sunuyor. David Amigoni'nin *The English Novel and Prose Narrative*'i (2000) İngiliz romanının farklı yönlerine, romana ve anlatı teorisine geniş kapsamlı bir giriş. Shlomith Rimmon-Kenan'ın *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*'i (2005) konuya özlü, açık ve rehber niteliğinde bir giriş. Aynı şekilde H. Porter Abbott'ın *Cambridge Introduction to Narrative*'i (2008) roman okumaya dair düşünmek için zengin ve değerli bir kaynak. "Her şeyi bilen anlatıcı" teriminin genellikle çok gevşek kullanımına önemli bir düzeltme olarak Jonathan Culler'ın *The Literary in Theory*'sinin (2007) sekizinci bölümüne bakınız. Michael

McKeon roman teorisi konusunda pek çok denemeyi ve kitap bölümünü *Theory of the Novel*'da (2000) kullanışlı bir şekilde bir araya getirmiştir. David Herman'ın *Cambridge Companion to Narrative*'i (2007) karakter, olay örgüsü, odaklayım ve anlatı metinlerin diğer özellikleri üzerine yararlı denemeler sunar. Elbette roman üzerine daha odaklı ve daha bilimsel incelemeler arasında çok beğendiklerimiz de var. Örneğin Viktoryen kurmaca üzerine üç inceleme sayabiliriz: D.A. Miller'ın Austen ve George Eliot üzerine bölümleri olan olağanüstü *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*'ı (1981); Peter Brooks'un Henry James, Joseph Conrad ve William Faulkner üzerine bölümleri olan, güçlü Freudcu anlatı okuması *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*'i (1992); Garrett Stewart'ın Dickens, Anne Brontë, George Eliot ve Thomas Hardy üzerine bölümleriyle Viktoryen kurmacada şiddet konusunda görkemli mikro-dilbilimsel incelemesi *Novel Violence: A Narratography of Victorian Fiction*'ı (2009). Ayrıca Richard Kearney'in kültürel yapıntılar olarak anlatıların niçinleri ve nasılları üzerine geniş kapsamlı felsefi düşünümü *On Stories*'ini (2002) de beğeniyoruz.

## Öykü Okumak

Roman üzerine bölümün ek okumalar kısmında öykünün daha genel yönlerinden bazıları ele alınmıştı. Yine de özellikle öykü üzerine Adrian Hunter'ın *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*'i (2007) öykü geleneğinin ve öykülerin işleme biçimine dair başlangıç için iyi bir kitap. En etkili öykü incelemelerinden bazıları bizzat öykü yazarları tarafından yazılmıştır. Böylesi materyalden oluşan mükemmel bir antoloji: Charles E. May, *The New Short Story Theories* (1994). Ayrıca Frank O'Connor'ın konu hakkında klasikleşmiş kitabı:

*The Lonely Voice: A Study of the Short Story* (1963). İngilizce konuşulan dünyada Amerikan öyküsü tartışmasız en sofistike, en gelişmiş gelenek olduğundan, Martin Scofield'in *The Cambridge Introduction to the American Short Story*'si (2006) de çok yararlıdır. Britanya ve İrlanda öyküsüne dair yeni incelemeler için: Cheryl Alexander Malcolm ve David Malcolm, *A Companion to the British and Irish Short Story* (2008); Heather Ingman, *A History of the Irish Short Story* (2009); Andrew Maunder ve diğerleri, *The British Short Story* (2011).

## Oyun Okumak

Peter Brook'un *The Empty Stage*'i (1968) tiyatro üstüne düşünmek için belki de temel modern eleştiri kitabıdır. Jennifer Wallace'ın *The Cambridge Introduction to Tragedy*'si (2007) trajedide hem sahne hem sahne ötesi üzerine mükemmel bir genel bakış sunar. Daha kısa olan Adrian Poole'un *Tragedy: A Very Short Introduction*'ı (2005) da çok cazip. "Metatiyatro" konusundaki ilk eleştirel kaynak, Lionel Abel'in aynı başlığı taşıyan *Metatheatre* kitabı, ilk kez 1963'te yayımlanmış, daha sonra *Tragedy and Metatheatre* (2004) başlığı altında yeniden yayımlanmıştır. Konu üzerine daha yeni denemeler için: Fischer ve Greiner, *The Play within the Play: The Performance of Meta Theatre and Self-Reflection* (2007). Elinor Fuchs'ın "EF's Visit to a Small Planet" (2004) denemesi bir oyun dünyasını düşünmeye dair zengin sorular ve fikirler yelpazesi içerir. Howard Barker'ın *Death, the One and the Art of Theatre*'ı (2005) bir oyunu okumanın neden tehlikeli olabileceği ya da olması gerektiği üzerine kışkırtıcı, aforistik bir eserdir. Shakespeare'in okuduğu kitaplar üzerine kısa ama bilgilendirici bir açıklama için Leonard Barkan'ın "What Did Shakespeare Read?" adlı denemesine (2001) bakınız. Shakespeare'in modern öznenin doğasını

nasıl biçimlendirdiğine dair Harold Bloom'un *Shakespeare*'ine (1999) bakınız. *Romeo and Juliet* üstüne zamansız olan, aşk, isim ve ironi açısından dikkate değer ve zengin bir aforistik inceleme için Jacques Derrida'nın *Acts of Literature*'ındaki "Aphorism Countertime"a (1992) bakınız. William Storm'un *Irony and the Modern Theatre*'ı (2011) Henrik Ibsen'den Tony Kushner'a uzanan eserlerde konusuna ilişkin kapsamlı ve yararlı bir açıklama sağlıyor.

## Edebiyat Üstüne Düşünmek

Düşünmek, edebiyat eleştirisinde son zamanlardaki çalışmalar için başlı başına canlı bir konu haline gelmiştir. *Thinking Without Thinking in the Victorian Novel*'da (2012) Vanessa Lyndal Ryan, Viktorya dönemi yazarlarının yeni gelişen bilinçdışı fizyolojisi ve nörolojisiyle meşguliyetleri sorusuna ilişkin büyüleyici bir inceleme üretirken, Gregory Tate'in *The Poet's Mind: The Psychology of Victorian Poetry, 1830-1870*'i (2012) bu dönemin şiirine yansıyan şekliyle yeni gelişen psikoloji alanına odaklanır. Edebiyatta düşünme üstüne sıkı ve zorlu ama nihayetinde ödüllendirici bir düşünce için Anthony Uhlmann'ın *Thinking in Literature: Joyce, Woolf, Nabokov*'una (2011) ve Sharon Cameron'un *Thinking in Henry James*'ine (2009) bakınız. Bu bölümde özellikle odaklanmasak da son zamanlarda (bazen "bilişsel dönüş" olarak da anılan) bilişsel bilim edebiyat disiplini üstünde önemli bir etkiye sahiptir. İyi bir başlangıç Lisa Zunshine'ın konunun değişik yönleri üzerine önde gelen bazı uygulamacılar tarafından yazılan makale derlemesi *Introduction to Cognitive Cultural Studies*'idir (2010). Öte yandan Avital Ronell'in, Edebi dil "bilişin *başarısızlığı*"yla ilgilidir, görüşünü benimserseniz, o zaman onun emek istese de büyüleyici ve özgün kitabı *Stupidity* (2002) ilgi çekici olabilir – Stathis

Gourgouris'in de hiç de kolay olmayan çalışması *Does Literature Think? Literature as Theory for an Antimythical Era* (2003) da "edebi düşünme biçimi, her türden karmaşaya düşünme edimi statüsü verir" parlak kavrayışıyla ilgi çekici olabilir.

## Eleştirel Düşünmek

Eleştirel düşünme ve genel olarak eleştiri üzerine başlangıç olarak Marjorie Garber'ın *A Manifesto for Literary Studies*'i (2003) iyi ve polemik bir kitaptır. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* (Groden ve Kreiswirth, 2005) yararlı bir başvuru eseridir; disiplinin tarihi hakkında zengin bir materyal içeren, çok ciltli *Cambridge History of Literary Criticism* (9 cilt, 1990-2013) de öyle. Düşünme en az iki bin yıldır felsefeyle ilişkilendirilmiştir. Wittgenstein'ın *Philosophical Investigations*'ının (özellikle 327-390 paragraflar) yanı sıra, bu bağlamda Martin Heidegger'in *What Is Called Thinking?* (1968), *Early Greek Thinking* (1976) and *Poetry, Language, Thought*'unun (1975) aralarında bulunduğu yazılarını da incelemek isteyebilirsiniz. Ancak şairlerin, romancıların ve oyun yazarlarının bu konuya ilgi göstermediklerini söylemek de doğru olmaz. Örneğin Shakespeare'in oyunlarında, Wordsworth'ün şiirlerinde veya Samuel Beckett'ın romanlarında "düşünme"ye (ve kökteşlerine) dair hızlı bir araştırma yaparsanız, kendinizi hemen büyüleyici yerlerde bulursunuz. Özellikle şiir bağlamında *Textual Practice*'in editörlüğünü Peter Boxall'ın yaptığı *Thinking Poetry* (2010) başlıklı özel sayısına bakınız, bu sayıda J.H. Prynne'in özlü ama zorlayıcı makalesi "Poetic Thought"a da bakabilirsiniz. Düşünme ve çevrecilik arasındaki ilişkiye dair kışkırtıcı bir inceleme için Timothy Morton'ın *The Ecological Thought*'una (2010) bakınız. Bir "düşünce üniversitesi" hakkında konuşmanın ne anlama geldiğine dair parlak bir tar-

tışma için Bill Readings'in *The University in Ruins*'ine (1996) göz atabilirsiniz.

## Deneme Yazmak

David Kennedy'nin online *Royal Literary Fund Essay Guide*'ı (www.rlf.org.uk/fellowshipscheme/writing/essayguide.cfm) pek çok pratik tavsiye sunuyor. Fabb ve Durant'in *How to Write Essays and Dissertations*'ı (2005) bir diğer mükemmel rehber. Özellikle yazım denetimi, noktalama ve gramer üzerine Peck ve Coyle'un *The Student's Guide to Writing: Spelling, Punctuation and Grammar*'ını (2012) tavsiye ediyoruz. Deneme yazma sanatının zenginliklerini anlamak için muhtemelen en bariz başlangıç noktası Montaigne'in eseridir. En iyi ve tam İngilizce versiyonu, M.A. Screech tarafından çevrilen *The Complete Essays*'dir (2003). Çalışmaları yalnızca argümanlarının veya fikirlerinin serencamlı yapısı için değil, ayrıca yazılarının berrak ve özgün yapısı için de değerli olan, çağdaş eleştirmenlerin bir araya geldiği iyi bir seçki için: Harold Bloom, *Yeats* (1970); Gillian Beer, *Darwin's Plots* (1983; 2009); Christopher Ricks, *The Force of Poetry* (1995); Paul Fry, *A Defense of Poetry* (1995); Laura Marcus, *The Tenth Muse* (2007); Stephen Greenblatt, *The Swerve* (2011). "Biçim olarak deneme"nin önemi ve potansiyeli üzerine yoğun ama dikkate değer bir düşünce dizisi için Adorno'nun aynı başlığı taşıyan "The Essay as Form" denemesine bakınız. Bu bağlamda bir diğer vazgeçilmez yazar Walter Benjamin'dir. Örneğin *Illuminations*'da derlenen denemeler, "The Storyteller" ve "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" gibi parlak ve etkili yazıları içerir. Deneme yazımında öngörülemezlik üzerine Hélène Cixous'nun olağanüstü kısa metni "Writing Blind"a bakınız.

## Yaratıcı Yazı - İmkânsız

Özellikle modern Amerikan kurmacası bağlamında "yaratıcı yazının doğuşu"na ilişkin birçok parçadan oluşan ve zengin bilgiler veren Mark McGurl'ün *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*'ine (2009) bakınız. Özellikle son zamanlardaki kurmaca için: Lisa McNally *Reading Theories in Contemporary Fiction* (2013). *Creative Criticism: An Anthology and Guide*'da (2014) Stephen Benson ve Clare Connors yaratıcı ve eleştirel yazı arasındaki ayrımları inceleyen, sorgulayan ve yerinden eden iyi bir eser seçkisi sunuyor. Yaratıcı yazı açısından Freud'un eserlerinden mükemmel bir derleme için *Writings on Art and Literature*'ına (1997) bakınız. Patrick J. Mahony'nin *Freud as a Writer*'ı (1987) Freud'un kendi metinlerinin retorik ustalığına iyi bir genel bakış sunarken, Mark Edmundson'ın *Towards Reading Freud: Self-Creation in Milton, Wordsworth, Emerson and Sigmund Freud*'u (1990) ve Perry Meisel'in *The Literary Freud*'u (2007) Freud'daki zengin edebi alanı araştırıyor. Jeremy Tambling'in *Literature and Psychoanalysis*'i (2012) bu çift başlı konuya açık ve okunabilir bir giriş.

## Öykü Yazmak

Şüphesiz öykü yazmak için en iyi ek okuma, öykünün kendisidir – örneğin aşağıdaki yazarlardan herhangi biri tarafından yazılmış öyküler: Heinrich von Kleist, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Guy de Maupassant, Nikolay Gogol, Anton Çehov, Henry James, Joseph Conrad, Virginia Woolf, Franz Kafka, James Joyce, D.H. Lawrence, Katherine Mansfield, Zora Neale Hurston, Ernest Hemingway, Elizabeth Bowen, Jorge Luis Borges, Flannery O'Connor, Clarice Lispector, J.G. Ballard, Angela Carter,

Raymond Carver, David Foster Wallace, Richard Ford, Jackie Kay ve Alice Munro. Bu yazarlar tarafından yazılmış son derece besleyici eleştirel denemeler arasında Carver'ın kısa ama mükemmel "On Writing"ine bakınız. Daha çok roman biçimi üzerine odaklansa da Bowen'ın "Notes on Writing a Novel" (1986) denemesi de büyüleyici içgörüler ve kavrayışlarla dolu. Walter Benjamin'in "The Storyteller"ı, kısa ve uzun öykü sanatı üzerine derin düşünceler sunuyor.

# NOTLAR

*OED*'den bütün alıntılar *Oxford English Dictionary* online versiyonundan yapılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, Shakespeare'den alıntılar, *William Shakespeare, The Complete Works: Compact Edition*'dan yapılmıştır (ed. Stanley Wells ve Gary Taylor, Oxford: Clarendon Press, 1988). *Kutsal Kitap*'tan alıntılar King James versiyonundan (1611) yapılmıştır.

## 1 Edebiyat Okumak

[1] Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, s. 183.
[2] Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, s. 15.
[3] Emily Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, şiir 288.
[4] *Hamlet*, 2.2.193-94
[5] *Hamlet*, 3.1.65-66.
[6] Charles Dickens, a.g.e., s. 15.
[7] a.g.e., s. 15.
[8] a.g.e., s. 15.
[9] John Keats, *The Complete Poems*, s. 60.
[10] Don DeLillo, *Point Omega*, s. 33.
[11] Julia Jordan, *Chance and the Modern British Novel: From Henry Green to Iris Murdoch*, bölüm xiii.
[12] Hamlet, 3.2.219.
[13] David Foster Wallace, "E Unibus Pluram: Television and US Fiction", *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, ss. 67-68.
[14] David Foster Wallace, a.g.e., s. 68.
[15] a.g.e., s. 69.
[16] Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, s. 146.

[17] Maurice Blanchot, *The Space of Literature*.
[18] Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, ss. 65-66.
[19] Michael North, *Novelty: A History of the New*, ss. 162-169.
[20] Percy Bysshe Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, s. 505.
[21] *As You Like It*, 2.7., s. 139.
[22] Ken Knabb, *Situationist International Anthology*, ss. 150-151.
[23] W.H. Auden, *Selected Poems*, s. 82.
[24] *As You Like It*, 3.3. ss. 16-17.
[25] Jacques Derrida, *Acts of Literature*, s. 36.
[26] D.H. Lawrence, "Why the Novel Matters", *Phoenix: The Post-humous Papers of D.H. Lawrence*, s. 535.
[27] Edward Fitzgerald, *Rubáiyát of Omar Khayyám*, s. 21.
[28] D.H. Lawrence, a.g.e., s. 534.
[29] Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*.
[30] Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, s. 1.
[31] Roland Barthes, 1990.
[32] Roland Barthes, 1986.
[33] William Wordsworth, *William Wordsworth*, s. 24.
[34] Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, s. 3.
[35] Ralph Waldo Emerson, "The American Scholar", *Essays and Poems*, s. 59.
[36] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 203-204.
[37] Ralph Waldo Emerson, a.g.e., s. 59.

# I Okumak

## 2 Şiir Okumak

[1] Friedrich Nietzsche, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, s. 5.
[2] Blaise Pascal, *Pensées and Other Writings*, s. 16.
[3] W.H. Auden, *Selected Poems*, ss. 79.80.

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position: how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting

For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.
In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

[4] Bkz. James Heffernan, *The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, s. 147.
[5] W.H. Auden, a.g.e., s. 141.
[6] John Milton, *The Major Works*, s. 40.
[7] Percy Bysshe Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, s. 396.
[8] Alfred Tennyson, *Tennyson: A Selected Edition*, s. 372.
[9] Derek Walcott, *The Bounty*, ss. 3-14.
[10] Bkz. Stephen Cheeke, *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*, ss. 107-108.
[11] Bill Readings, *Introducing Lyotard: Arts and Politics*, bölüm xxi.
[12] Jane Austen, *Pride and Prejudice*, s. 3.
[13] W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, ss. 69-84.
[14] Jacques Derrida, *Acts of Literature*, ss. 142-43.
[15] Aristotle, Poetics, ss.97.98.
[16] Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*.

## 3 Roman Okumak

[1] Elizabeth Bowen, *The Hotel*, s. 78.
[2] Pam Morris, *Realism*, s. 4.
[3] Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, s. 299.
[4] *Othello*, 1.3.402-403.

[5] Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, s. 5.
[6] Jane Austen, *Persuasion*, s. 6.
[7] Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*, s. 3.
[8] Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ss. 136-147.
[9] David Foster Wallace, "E Unibus Pluram: Television and US Fiction", *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, s. 51.

## 4 Öykü Okumak

[1] Bkz. Martin Scofield, *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, ss. 4-5.
[2] Edgar Allan Poe, "Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne", *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ss. 106-108.
[3] Adrian Hunter, *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, s. 2.
[4] V.S. Pritchett, *Collected Stories*, bölüm x-xi.
[5] Elizabeth Bowen, *The Hotel*, s. 38.
[6] James Joyce, *Stephen Hero*, s. 211.
[7] Cheryl Alexander Malcolm ve David Malcolm, *A Companion to the British and Irish Short Story*, s. 7.
[8] Jennifer Wallace, *The Cambridge Introduction to Tragedy*, s. 241.
[9] a.g.e., ss. 241-242.
[10] a.g.e., s. 242.
[11] a.g.e., s. 243.
[12] a.g.e., s. 243.
[13] a.g.e., s. 244.
[14] Alıntılayan Adrian Hunter, a.g.e., s. 2.
[15] V.S. Pritchett, a.g.e., bölüm xi.
[16] Jennifer Wallace, a.g.e., s. 35.
[17] W.B. Yeats, *Letters on Poetry from W.B. Yeats to Dorothy Wellesley*, s. 24.
[18] a.g.e., s. 242.
[19] a.g.e., s. 242.
[20] a.g.e., s. 241.
[21] a.g.e., s. 241.
[22] Bkz. John Desmond, "Flannery O'Connor's Misfit and the Mystery of Evil", *Renascence: Essays on Values in Literature*, s. 129.
[23] Flannery O'Connor, *Complete Stories*, s. 127.
[24] a.g.e., s. 128.

[25] a.g.e., ss. 131-132.
[26] a.g.e., s. 122.
[27] a.g.e., ss. 127-128.
[28] a.g.e., s. 128.
[29] a.g.e., s. 131.
[30] a.g.e., s. 133.

## 5 Oyun Okumak

[1] İlerleyen sayfalarda küçük değişikliklerle şu Türkçe basım kullanılacaktır: William Shakespeare, *Romeo ve Juliet*, çev. Özdemir Nutku, Remzi, 2003.
[2] John Keats, *The Complete Poems*, s. 60.
[3] Jonathan Bate, *The Romantics on Shakespeare*, ss. 5.
[4] *Hamlet*, 2.2.253-256
[5] Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, bölüm xviii.
[6] a.g.e., bölüm xx.
[7] a.g.e., bölüm xx.
[8] George Byron, *The Oxford Authors Byron*, s. 401.
[9] *Hamlet*, 3.2.23-24.
[10] *As You Like It*, 2.7.139.

# II Düşünmek

## 6 Edebiyat Üstüne Düşünmek

[1] John Keats, *The Complete Poems*, s. 60.
[2] Jennifer Wallace, *The Cambridge Introduction to Tragedy*, s. 24.
[3] George Herbert, *The English Poems of George Herbert*, s. 147.
[4] *Hamlet*, 2.2.251-252.
[5] Philip Larkin, *The Complete Poems*, ss. 115-116.
[6] Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, ss. 41-43.
[7] Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, ss. 178-179.
[8] George Orwell, "The Frontiers of Art and Propaganda", *The Collected Essays, Journalism, and Letters of George Orwell*, ss. 123-136.

## 7 Eleştirel Düşünmek

[1] T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, s. 57.
[2] Elizabeth Bowen, *The Hotel*, s. 5.
[3] Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.*
[4] Franz Kafka, *The Collected Aphorisms*, s. 3.
[5] a.g.e., vi.
[6] Alexander Pope, "An Essay on Criticism", *The Major Works*, l.298 s. 27.
[7] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.116.
[8] Oscar Wilde, *De Profundis and Other Prison Writings*, s. 118.
[9] a.g.e., s. 101.
[10] Jean Nicolas Arthur Rimbaud, *Complete Works, Selected Letters*, s. 305.
[11] Martin Heidegger, "The Thinker as Poet", *Poetry, Language, Thought*, s. 9.
[12] Alexander Pope, *The Major Works*, s. 33.
[13] Elizabeth Bowen, *The Mulberry Tree*, s. 125.
[14] Ludwig Wittgenstein, a.g.e., 4.112.
[15] Maud Ellmann, *The Nets of Modernism: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*, s. 14.
[16] a.g.e., s. 14.
[17] J.L. Austin, *How to Do Things with Words.*
[18] Timothy Morton, *The Ecological Thought*, s. 7.
[19] Aktaran Maud Ellmann, a.g.e., s. 1.

# III Yazmak

## 8 Deneme Yazmak

[1] Michel de Montaigne, *The Complete Essays*, s. 171.
[2] T.S. Eliot, *Selected Prose of T.S. Eliot*, s. 153.
[3] E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, s. 162.
[4] Michel de Montaigne, a.g.e., s. 194.
[5] Geoffrey Hill, *The Orchards of Syon*, s. 23.
[6] Michel de Montaigne, a.g.e., s. 189.
[7] Hélène Cixous, "Writing Blind: Conversation with the Donkey", *Stigmata: Escaping Texts*, s. 144.
[8] Samuel Beckett, *Watt*, s. 135.

## 9 Yaratıcı Yazı - İmkânsız

[1] Bkz. Sigmund Freud, "Analysis Terminable and Interminable", *Wild Analysis*, s. 203.
[2] George Herbert, *The English Poems of George Herbert*, s. 163.
[3] Ted Hughes, *Collected Poems*, ss. 68-69.
[4] Luigi Pirandello, *Three Plays: The Rules of the Game, Six Characters in Search of an Author, Henry IV* adlı eserde *Six Characters in Search of an Author*, ss. 124-125.
[5] *King Lear*, 3.4.21-22.
[6] Havelock Ellis, *The World of Dreams*.
[7] Sigmund Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming", *The Pelican Freud Library*, s. 137.
[8] a.g.e., s. 131.
[9] a.g.e., s. 131.
[10] Adam Phillips, "Introduction", *The Penguin Freud Reader*, bölüm xv.
[11] Sigmund Freud, a.g.e., s. 132.
[12] Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, s. 88.

## 10 Öykü Yazmak

[1] Sigmund Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming", *The Pelican Freud Library*, s. 432.
[2] a.g.e., s. 429.
[3] Walter Benjamin, s. 94.
[4] Jacques Derrida, "This Strange Institution Called Literature", *Acts of Literature*, s. 200.
[5] John Keats, *Selected Letters of John Keats*, s. 54.
[6] Ernest Hemingway, *A Moveable Feast: The Restored Edition*, s. 71.
[7] Elizabeth Bowen, *Afterthought: Pieces About Writing*, s. 253.
[8] Elizabeth Bowen, *The Mulberry Tree*, s. 122.
[9] Edgar Allan Poe, "Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne", *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ss. 106-108.
[10] Raymond Carver, "On Writing", *Fires: Essays, Poems, Stories*, s. 24.
[11] Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*.
[12] Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*.
[13] Franz Kafka, *The Complete Short Stories*, s. 277.
[14] Elizabeth Bishop, *The Complete Poems 1927-1979*, ss. 169-173.
[15] Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, s. 902.

# KAYNAKÇA


Abbott, H. Porter, *Cambridge Introduction to Narrative*, 2. baskı, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Abel, Lionel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, New York: Holmes and Meier, 2004.

Adorno, Theodor W., "The Essay as Form", *Notes to Literature*, cilt 1 içinde, ed. Rolf Tiedemann, çev. Shierry Weber Nicholsen, New York: Columbia University Press, 1991.

Amigoni, David, *The English Novel and Prose Narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Aristotle, *Poetics. The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. Vincent B. Leitch, New York: Norton, 2001.

Attridge, Derek, *The Singularity of Literature*, Londra: Routledge, 2004.

Atwood, Margaret, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Auden, W.H., *Selected Poems*, ed. Edward Mendelson, Londra: Faber and Faber, 1979.

Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, ed. Pat Rogers, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austen, Jane, *Persuasion*, ed. Janet Todd ve Antje Blank, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Austin, J.L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press, 1962.

Barkan, Leonard, "What Did Shakespeare Read?", *The Cambridge*

*Companion to Shakespeare* içinde, ed. Margreta de Grazia ve Stanley Wells, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Barker, Howard, *Death, the One and the Art of Theatre*, Abingdon: Routledge, 2005.

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, Londra: Jonathan Cape, 1982.

Barthes, Roland, "The Reality Effect", *The Rustle of Language* içinde, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1986.

Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text*, çev. Richard Miller, Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Bate, Jonathan, *The Romantics on Shakespeare*, Londra: Penguin, 1997.

Bate, Jonathan, *English Literature: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Londra: Granada, 1973.

Beckett, Samuel, "Stirrings Still", *As the Story Was Told: Uncollected and Late Prose* içinde, Londra: John Calder, 1990.

Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, Londra: Faber and Faber, 2006.

Beckett, Samuel, *Watt*, ed. C.J. Ackerley, Londra: Faber and Faber, 2009.

Beer, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, 3. baskı, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Benjamin, Walter, "The Storyteller", çev. Harry Zohn, *Illuminations: Essays and Reflections* içinde, ed. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1969.

Benson, Stephen ve Clare Connors, ed., *Creative Criticism: An Anthology and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

Bishop, Elizabeth, *The Complete Poems 1927-1979*, New York: Noonday Press, 1991.

Blanchot, Maurice, *The Space of Literature*, çev. Ann Smock, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1982.

Bloom, Harold, *Yeats*, Oxford: Oxford University Press, 1970.

Bloom, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Londra: Fourth Estate, 1999.

Bowen, Elizabeth, *The Hotel*, Harmondsworth: Penguin, 1943.

Bowen, Elizabeth, "Preface to *The Faber Book of Modern Short Stories*", *Collected Impressions* içinde, Londra: Longmans, Green and Co, 1950.

Bowen, Elizabeth, *Afterthought: Pieces About Writing*, Londra: Longmans, 1962.

Bowen, Elizabeth, *The Little Girls*, Harmondsworth: Penguin, 1964.

Bowen, Elizabeth, *The Mulberry Tree*, Londra: Virago, 1986.

Boxall, Peter, ed., *Thinking Poetry* (*Textual Practice* dergisinin özel sayısı), 24:4, 2010.

Boxall, Peter, *Twenty-First Century Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, çev. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964.

Brook, Peter, *The Empty Stage*, Harmondsworth: Penguin, 1968.

Brooks, Cleanth, "The Heresy of Paraphrase", *The Well-Wrought Urn* içinde, Londra: Dennis Dobson, 1949.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon, 1984.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Byron, George Gordon, *The Oxford Authors Byron*, ed. Jerome J. McGann, Oxford: Oxford University Press, 1986.

Cameron, Sharon, *Thinking in Henry James*, Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland*, ed. Donald J. Gray, 2. baskı, New York: Norton, 1992.

Carver, Raymond, "On Writing", *Fires: Essays, Poems, Stories* içinde, Londra: Picador, 1986.

Cheeke, Stephen, *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester: Manchester University Press, 2008.

Cixous, Hélène, "Writing Blind: Conversation with the Donkey", çev. Eric Prenowitz, *Stigmata: Escaping Texts* içinde, Londra: Routledge, 1998.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Constantine, David, *Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

Cook, Jon, *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000*, Oxford: Blackwell, 2004.

Culler, Jonathan, *The Literary in Theory*, Stanford: Stanford University Press, 2007.

Davis, Lennard J., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, New York: Columbia University Press, 1983.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Londra, 1719.

Defoe, Daniel, *Moll Flanders*, Londra, 1722.

DeLillo, Don, *Point Omega*, Londra: Picador, 2010.

de Man, Paul, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979.

Derrida, Jacques, "This Strange Institution Called Literature", çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby; "Aphorism Countertime", çev. Nicholas Royle, *Acts of Literature* içinde, ed. Derek Attridge, Londra: Routledge, 1992.

Derrida, Jacques, "Afterwards: or, at least, less than a letter about a letter less", çev. Geoffrey Bennington, *Afterwords* içinde, ed. Nicholas Royle, Tampere, Finland: Outside Books, 1992.

Derrida, Jacques, *On the Name*, ed. Thomas Dutoit, Stanford: Stanford University Press, 1995.

Desmond, John, "Flannery O'Connor's Misfit and the Mystery of Evil", *Renascence: Essays on Values in Literature* içinde, 56:2, ss. 129-137, 2004.

Dickens, Charles, *Oliver Twist, or; The Parish Boy's Progress*, ed. Philip Horner, Londra: Penguin, 2003.

Dickinson, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson, Londra: Faber and Faber, 1975.

Eagleton, Terry Eagleton, *The English Novel: An Introduction*, Oxford: Blackwell, 2004.

Edmundson, Mark, *Towards Reading Freud: Self-Creation in Milton, Wordsworth, Emerson and Sigmund Freud*, Princeton: Princeton University Press, 1990.

Eliot, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, New York: Harcourt Brace and Company, 1963.

Eliot, T.S., *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, Londra: Faber and Faber, 1975.

Ellis, Havelock, *The World of Dreams*, Londra: Constable, 1911.

Ellmann, Maud, *The Nets of Modernism: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Emerson, Ralph Waldo, "The American Scholar (An Oration delivered before the Phi Beta Kappa Society, at Cambridge, Massachusetts, August 31, 1837)", *Essays and Poems* içinde, New York: Library of America College Editions, 1996.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, 2. baskı, Londra: Pimlico, 2004.

Fabb, Nigel ve Alan Durant, *How to Write Essays and Dissertations: A Guide for English Literature Students*, 2. baskı, Harlow: Pearson Longman, 2005.

Fenton, James, *An Introduction to English Poetry*, Londra: Penguin, 2003.

Fischer, Gerhard ve Bernhard Greiner, ed., *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Amsterdam: Rodopi, 2007.

Fitzgerald, Edward, *Rubáiyát of Omar Khayyám*, ed. Daniel Karlin, Oxford: Oxford University Press, 2009.

Forbes, Peter, *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage*, New Haven: Yale University Press, 2009.

Forster, E.M., *Aspects of the Novel* (1927), ed. Oliver Stallybrass, Harmondsworth: Penguin, 1976.

Freud, Sigmund, "Creative Writers and Day-Dreaming" (1908), çev. James Strachey vd., *The Pelican Freud Library* içinde, cilt 14, ed. Albert Dickson, Harmondsworth: Penguin, 1985.

Freud, Sigmund, *Writings on Art and Literature*, Neil Hertz'in önsözüyle, Stanford: Stanford University Press, 1997.

Freud, Sigmund, "Analysis Terminable and Interminable" (1937), çev. Alan Bance, *Wild Analysis* içinde, Londra: Penguin, 2002.

Freud, Sigmund, "The Uncanny" (1919), çev. David McLintock, *The Uncanny* içinde, ed. Adam Phillips, Londra: Penguin, 2003.

Fry, Paul H., *A Defense of Poetry: Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford: Stanford University Press, 1995.

Fuchs, Elinor, "EF's Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play", *Theatre* içinde, 34:2, ss. 4-9, 2004.

Furniss, Tom ve Michael Bath, *Reading Poetry: An Introduction*, Londra: Longman, 2007.

Garber, Marjorie, *A Manifesto for Literary Studies*, Seattle: University of Washington Press, 2003.

Gourgouris, Stathis, *Does Literature Think? Literature as Theory for an Antimythical Era*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley: University of California Press, 1988.

Greenblatt, Stephen, *The Swerve: How the World Became Modern*, New York: Norton, 2011.

Groden, Michael ve Martin Kreiswirth, ed., *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.

Heffernan, James A.W., *The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Heidegger, Martin, *What Is Called Thinking?*, çev. J. Glenn Gray, New York: Harper Row, 1968.

Heidegger, Martin, "The Thinker as Poet", *Poetry, Language, Thought* içinde, çev. Albert Hofstadter, New York: Harper Colophon Books, 1975.

Heidegger, Martin, *Early Greek Thinking: The Dawn of Western Philosophy*, çev. David Farrell Krell ve Frank A. Capuzzi, New York: Harper Collins, 1976.

Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York: Scribner, 2003.

Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast: The Restored Edition*, Londra: Random House, 2011.

Herbert, George, *The English Poems of George Herbert*, ed. Helen Wilcox, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Herman, David, *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Hill, Geoffrey, *The Orchards of Syon*, Londra: Penguin, 2002.

Hughes, Ted, *Collected Poems*, ed. Paul Keegan, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Hunter, Adrian, *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Hurley, Michael D. ve Michael O'Neill, *Poetic Form: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Ingman, Heather, *A History of the Irish Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Ishiguro, Kazuo, *Never Let Me Go*, Londra: Faber and Faber, 2005.

Jordan, Julia, *Chance and the Modern British Novel: From Henry Green to Iris Murdoch*, Londra: Continuum, 2010.

Joyce, James, *Stephen Hero*, New York: New Directions, 1963.

Kafka, Franz, "The Metamorphosis" ve "A Hunger Artist", çev. Willa ve Edwin Muir, *The Complete Short Stories* içinde, ed. Nabu N. Glatzer, Londra: Minerva, 1992.

Kafka, Franz, *The Collected Aphorisms*, çev. Malcolm Pasley, Londra: Penguin, 1994.

Kastan, Leonard, "What Did Shakespeare Read?", *The Cambridge Companion to Shakespeare* içinde, ed. Margreta de Grazia ve Stanley Wells, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Kearney, Richard, *On Stories*, Londra: Routledge, 2002.

Keats, John, *The Complete Poems*, ed. John Barnard, 3. baskı, Londra: Penguin, 1988.

Keats, John, *Selected Letters of John Keats*, ed. Hyder Edward Rollins ve Grant F. Scott, Harvard: University of Harvard Press, 2005.

Kennedy, David, "Essay Guide", www.rlf.org.uk/fellowshipscheme/writing/essayguide.cfm

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press, 1966.

Kermode, Frank, *Forms of Attention*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Knabb, Ken, ed., *Situationist International Anthology*, çev. Ken Knabb, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.

Larkin, Philip, *The Complete Poems*, ed. Archie Burnett, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

Lawrence, D.H., "Why the Novel Matters", *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence* içinde, ed. Edward D. McDonald, New York: Viking Press, 1972.

Lennard, John, *The Poetry Handbook: A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism*, 2. baskı, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Lentricchia, Frank ve Andrew DuBois, ed., *Close Reading: The Reader*, Durham: Duke University Press, 2003.

Lodge, David, *Consciousness and the Novel*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, çev. Geoffrey Wall, Abingdon: Routledge, 2006.

MacLeish, Archibald, *The Collected Poems*, Boston: Houghton Mifflin, 1962.

Mahony, Patrick J., *Freud as a Writer*, New Haven: Yale University Press, 1987.

Malcolm, Cheryl Alexander ve David Malcolm, ed., *A Companion to the British and Irish Short Story*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2008.

Mallarmé, Stephane, *Collected Poems*, çev. Henry Weinfield, Berkeley: University of California Press, 1994.

Marcus, Laura, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

Maunder, Andrew vd., *The British Short Story*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

Maxwell, Glyn, *On Poetry*, Londra: Oberon Books, 2012.

May, Charles E., *The New Short Story Theories*, Atina: Ohio University Press, 1994.

McGurl, Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

McKeon, Michael, ed., *Theory of the Novel: A Historical Approach*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

McNally, Lisa, *Reading Theories in Contemporary Fiction*, Londra: Bloomsbury, 2013.

Meisel, Perry, *The Literary Freud*, Londra: Routledge, 2007.

Merleau-Ponty, Maurice, *Signs*, çev. Richard McCleary, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

Miller, D.A., *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Miller, J. Hillis, *On Literature*, Londra ve New York: Routledge, 2002.

Milton, John, *The Major Works*, ed. Stephen Orgel ve Jonathan Goldberg, Oxford: Oxford University Press, 2003.

Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Mitchell, W.J.T., *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Montaigne, Michel de, *The Complete Essays*, çev. M.A. Screech, Londra: Penguin, 2003.

Morris, Pam, *Realism*, Londra: Routledge, 2003.

Morton, Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010.

Nietzsche, Friedrich, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, ed. Maudemarie Clark ve Brian Leiter, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

North, Michael, *Novelty: A History of the New*, Chicago: Chicago University Press, 2013.

O'Connor, Flannery, *Complete Stories*, Londra: Faber and Faber, 2009.

O'Connor, Frank, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Cleveland: World Publishing, 1963.

Orwell, George, "The Frontiers of Art and Propaganda", *The Collected Essays, Journalism, and Letters of George Orwell* içinde, cilt 2, Londra: Secker and Warburg, 1968.

Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, Londra: Penguin, 2009.

Pascal, Blaise, *Pensées and Other Writings*, çev. Honor Levi, Oxford: Oxford University Press, 1995.

Peck, John ve Martin Coyle, *The Student's Guide to Writing: Spelling, Punctuation and Grammar*, 3. baskı, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Phillips, Adam, "Introduction", *The Penguin Freud Reader*, ed. Adam Phillips, Londra: Penguin, 2006.

Pirandello, Luigi, *Six Characters in Search of an Author, Three Plays: The Rules of the Game, Six Characters in Search of an Author, Henry IV* içinde, çev. Robert Rietty, Noel Cregeen, John Linstrum ve Julian Mitchell, Londra: Methuen, 1985.

Poe, Edgar Allan, "Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne", *The Complete Works of Edgar Allan Poe* içinde, ed. James A. Harrison, cilt XI, New York, 1965.

Poole, Adrian, *Tragedy: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Pope, Alexander, *The Major Works*, ed. Pat Rogers, Oxford: Oxford University Press, 2006.

Pritchett, V.S., *Collected Stories*, Londra: Chatto and Windus, 1982.

Prynne, J.H., "Poetic Thought", *Thinking Poetry* (*Textual Practice*'in özel sayısı) içinde, 24:4, ss. 595-606, 2010.

Quinn, Arthur, *Figures of Speech: 60 Ways to Turn a Phrase*, Londra: Routledge, 2010.

Rapaport, Herman, *The Literary Theory Toolkit: A Compendium of Concepts and Methods*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

Readings, Bill, *Introducing Lyotard: Arts and Politics*, Londra: Routledge, 1991.

Readings, Bill, *The University in Ruins*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

Richardson, Brian, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Ricks, Christopher, *The Force of Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

Rimbaud, Jean Nicolas Arthur, *Complete Works, Selected Letters*, çev. Wallace Fowlie, Chicago: Chicago University Press, 1966.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 2. baskı, Londra: Routledge, 2005.

Ronell, Avital, *Stupidity*, Champaign: University of Illinois Press, 2002.

Ryan, Vanessa Lyndal, *Thinking Without Thinking in the Victorian Novel*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

Scofield, Martin, *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, ed. Jill L. Levenson, Oxford:

Oxford World's Classics, 2000.

Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's Poetry and Prose*, ed. Donald H. Reiman ve Sharon B. Powers, New York: Norton, 1977.

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Melvyn New ve Joan New, Londra: Penguin, 2003.

Stevens, Wallace, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, New York: Knopf, 1951.

Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, New York: Library of America, 1997.

Stewart, Garrett, *Novel Violence: A Narratography of Victorian Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Storm, William, *Irony and the Modern Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Strachan, John ve Richard Terry, *Poetry*, 2. baskı, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Tambling, Jeremy, *Literature and Psychoanalysis*, Manchester: Manchester University Press, 2012.

Tate, Gregory, *The Poet's Mind: The Psychology of Victorian Poetry, 1830-1870*, Oxford: Oxford University Press, 2012.

Tennyson, Alfred, *Tennyson: A Selected Edition*, ed. Christopher Ricks, Harlow: Longman, 1989.

Uhlmann, Anthony, *Thinking in Literature: Joyce, Woolf, Nabokov*, New York: Continuum, 2011.

Walcott, Derek, *The Bounty*, Londra: Faber and Faber, 1997.

Wallace, David Foster, "E Unibus Pluram: Television and US Fiction", *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments* içinde, Londra: Abacus, 1998.

Wallace, David Foster, *Brief Interviews with Hideous Men*, Londra: Abacus, 2000.

Wallace, David Foster, *Everything and More: A Compact History of ∞*, Londra: Orion Books, 2005.

Wallace, David Foster, *The Pale King*, Londra: Hamish Hamilton, 2011.

Wallace, David Foster, *Conversations with David Foster Wallace*, ed. Stephen J. Burn, Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

Wallace, Jennifer, *The Cambridge Introduction to Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Londra: Chatto & Windus, 1957.

Wilde, Oscar, *De Profundis and Other Prison Writings*, ed. Colm Tóibín, Londra: Penguin, 2013.

Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londra: Fontana, 1983.

Wimsatt, W.K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. D.F. Pears ve B.F. McGuinness, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1961.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, çev. G.E.M. Anscombe, 2. baskı, Oxford: Blackwell, 1997.

Wordsworth, William, *William Wordsworth*, ed. Stephen Gill, Twenty-First Century Authors serisi, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Yeats, W.B., *Letters on Poetry from W.B. Yeats to Dorothy Wellesley*, Londra: Oxford University Press, 1940.

Zunshine, Lisa, *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

# Şu Edebiyat Denen Şey

## Okumak, Düşünmek, Yazmak

Andrew Bennett • Nicholas Royle

**Nedir şu edebiyat denen şey? Neden edebiyat okuruz? Ve nasıl?**

Edebiyatı rüyalar, siyaset, yaşam, ölüm, sıradanlık ve tekinsizlik gibi konularla ilişkilendiren **Şu Edebiyat Denen Şey**, edebiyatın neden ve nasıl heyecan verici ve değerli bir öğrenim konusu olduğuna dair bir algı oluşturuyor. Bennett ve Royle edebiyat sevgisini edebi metinlerin ne yaptığı, nasıl çalıştığı, ne türden soruları ve fikirleri ateşlediğine ilişkin bir açıklamayla iç içe işliyor.

**Şu Edebiyat Denen Şey** edebiyat öğreniminin temel bileşenlerini yansıtan üç bölümden oluşuyor: okumak, düşünmek ve yazmak. Yazarlar yararlı ve bilinen örneklerle "edebiyat nedir" sorusu ve "yaratıcı okuma" olarak adlandırdıkları şey üstüne zengin düşünceler sunuyor.

Bennett ve Royle açık ve dostane bir üslupla bizleri edebi metinlerle derin bir ilişki kurmaya teşvik ediyor. Bu kitap yalnızca edebiyat öğrenimine yönelik temel bir rehber değil, aynı zamanda edebiyat disiplininin incelikli bir savunusu.

İngilizceden çeviren Mukadder Erkan

ISBN 978-605-9851-94-7






19 TL