Northrop Frye

ELEŞTİRİNİN ANATOMİSİ



İngilizce'den Çeviren: Hande Koçak

AYRINTI

HERMAN NORTHROP FRYE (1912-1991): Kanadalı edebiyat eleştirmeni, akademisyen, editör. Eğitimini Toronto Üniversitesi'ne bağlı Victoria College'da ve Oxford'daki Metron College'da tamamladı. Edebiyat teorisine yaptığı dahiyane katkılarla, yaşadığı yüzyılın öncü edebiyat teorisyenlerinden biri olmuş, birçok üniversiteden fahri doktora unvanı almıştır.Ölümüne dek üniversitelerle bağını koparmamıştır. İlk eseri *Fearful Symmetry*'de [Korkunç Simetri] (1947) William Blake'in kasıtlı olarak Milton ve *İncil*'in sembolizmine dayanan düzenli bir örüntü kullandığını gösterdi. Daha sonra bu düşünceyi tüm edebiyatı içine alacak şekilde genişleterek, *Eleştirinin Anatomisi* [*Anatomy of Criticism*] (1957) isimli eserini yazdı. Bu eserde de tekrar eden arketiplerin, sembolizmin, retoriğin izini sürerek, bir sözel evren tasarımını, bu evrenin işleyiş prensiplerini ve bir anlamda da kiplerin, biçimlerin gramerini ifşa etmeyi amaçladı. Bu "anatomi" çalışması, Frye'a öncü edebiyat teorisyeni unvanını kazandırmıştır. Daha sonra *İncil*'in sembolizminin Batı edebiyatı üzerindeki etkilerini ele aldığı iki ciltlik *Büyük Şifre* [*The Great Code*] (1982) isimli kitabı yazdı. Özellikle Blake, Spenser, Shakespeare, Milton, Yeats ve Eliot üzerine çalıştı.

Önde gelen eserlerinden bazıları: *Fearful Symmetry* (1947), *Eleştirinin Anatomisi* (1957), *Fables of Identity* (1963), *T.S. Eliot* (1963), *The Well-Tempered Critic* (1963), *The Educated Imagination* (1964), *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (1965), *The Critical Path* (1971), *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı* (1982).

Ayrıntı: 872
Ağır Kitaplar: 36

Eleştirinin Anatomisi
Dört Deneme
Northrop Frye

Kitabın Özgün Adı
Anatomy of Criticism
Four Essays

İngilizce'den Çeviren
Hande Koçak

Yayıma Hazırlayan
Mesut Varlık

© All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

Bu kitabın Türkçe yayım hakları Ayrıntı Yayınları'na aittir.
Türkçe yayım hakları Akcalı Ajans aracılığıyla alınmıştır.

Kapak Fotoğrafı
Colin McConnell / Toronto Star via Getty Images

Kapak Tasarım
Orhan Deliorman

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

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

Birinci Basım *İstanbul, Mart 2015*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-978-2
Sertifika No: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 – 01 – 05 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Eleştirinin Anatomisi

Dört Deneme

Northrop Frye



"AĞIR" KİTAPLAR DİZİSİ

KİTLE VE İKTİDAR
Elias Canetti

İNSANLIĞIN MAHREM TARİHİ
Theodore Zeldin

RUJ LEKESİ
Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi
Greil Marcus

BİZİ 'BİZ' YAPAN HİKÂYELER
Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme
William Lowell Randall

MARKSİZM, AHLAK VE TOPLUMSAL ADALET
R. G. Peffer

İMPARATORLUK
Michael Hardt & Antonio Negri

DİSİPLİN
Askeri İtaat Üretiminin Sosyolojisi ve Tarihi
Ulrich Bröckling

HEP YUVAYA DÖNMEK
Ursula K. LeGuin

AHLAKİ PROTESTO SANATI
Toplumsal Hareketlerde Kültür, Biyografi ve Yaratıcılık
James M. Jasper

KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ
Richard Sennett

CAZ KİTABI
Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına
Joachim-Ernst Berendt

KURTLARLA KOŞAN KADINLAR
Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler
Clarissa Pinkola Estés

CİNSELLİĞİN TARİHİ
Michel Foucault

SEKS İSYANLARI
Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n'roll
Simon Reynolds & Joy Press

SÜRÜDEN DEVLETE
Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme
Eugène Enriquez

ÇOKLUK
İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi
Michael Hardt & Antonio Negri

BİR AHLAK KURAMI
Genel Etik & Bir Ahlak Felsefesi & Bir Kişilik Etiği
Agnes Heller

MUTFAK SAVAŞI
Damak Zevkinin Jeopolitiği
Christian Boudan

İKTİSADİ ADALET VE DEMOKRASİ
Rekabetten İşbirliğine
Robin Hahnel

TARİH BOYUNCA KENT
Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği
Lewis Mumford

AÇIKLAMALI DÜZÜLKE
Çok Boyutlu Bir Macera
Edwin A. Abbott

METİN ÇÖZÜMLEMELERİ
Yasemin G. İnceoğlu & Nebahat A. Çomak

Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında KADIN VE BEDENİ
Yasemin G. İnceoğlu & A. Kar

AVRUPA FİKRİ
Anthony Pagden

ÇİÇEKLERİN KÜLTÜRÜ
Jack Goody

ORTAK ZENGİNLİK
Michael Hardt & Antonio Negri
KÜRESEL DÜNYA
George Ritzer

KARANLIĞIN KÜLTÜRLERİ
Bryan D. Palmer

SİYASAL BİLİNÇDIŞI
Fredric Jameson

TATLI ŞİDDET
Trajik Kavramı
Terry Eagleton

ELEŞTİREL PSİKOLOJİ
Dennis Fox & Isaac Prilleltensky & Stephanie Austin

FAŞİST İDEOLOJİNİN DOĞUŞU
Zeev Sternhell

MEDYAYA KARŞI
George Gerbner

DİYALEKTİK İMGELEM
Martin Jay

İçindekiler

Çevirmenin ve Yayıma Hazırlayanın Notu **9**
Önsöz / Murat Belge **13**
Önsöz: **Geriye Dönüp Baktığımda Northrop Frye /**
Harold Bloom **18**
Önsöz Kabilinden Sözler ve **Teşekkürler** **25**
Tartışmalı Bir Giriş **28**

BİRİNCİ DENEME

Tarihsel Eleştiri: Kipler **Teorisi** **59**
KURMACA KİPLERİ / GİRİŞ 59
TRAJİK KURMACA KİPLERİ 62
KOMİK KURMACA KİPLERİ 71
TEMATİK KİPLER 81

İKİNCİ DENEME

Etik Eleştiri: Sembol **Teorisi** **98**
GİRİŞ 98
SÖZEL VE BETİMSEL EVRELER: MOTİF VE
GÖSTERGE OLARAK SEMBOL 100
BİÇİMSEL EVRE: İMGE OLARAK SEMBOL 110
MİTİK EVRE: ARKETİP OLARAK SEMBOL 124
ANAGOJİK EVRE: MONAT OLARAK SEMBOL 146

ÜÇÜNCÜ DENEME

Arketipik Eleştiri: Mit Teorisi 160
GİRİŞ 160
ARKETİPİK ANLAM TEORİSİ (1): VAHYİ İMGELEM 171
ARKETİPİK ANLAM TEORİSİ (2): ŞEYTANİ İMGELEM 177
ARKETİPİK ANLAM TEORİSİ (3): ANALOJİK İMGELEM 181
MYTHOS TEORİSİ: GİRİŞ 189
İLKBAHAR *MYTHOS*'U: KOMEDYA 194
YAZ *MYTHOS*'U: ROMANS 220
SONBAHAR *MYTHOS*'U: TRAGEDYA 241
KIŞ *MYTHOS*'U: İRONİ VE HİCİV 260

DÖRDÜNCÜ DENEME

Retorik Eleştiri: Tür Teorisi 279
GİRİŞ 279
YİNELEMENİN RİTMİ: *EPOS* 288
SÜREKLİLİĞİN RİTMİ: NESİR 302
YERİNDELİĞİN (*DECORUM*) RİTMİ: DRAMA 308
ÇAĞRIŞIMIN RİTMİ: LİRİK 311
DRAMANIN ÖZGÜL BİÇİMLERİ 324
ÖZGÜL TEMATİK BİÇİMLER (LİRİK VE *EPOS*) 336
ÖZGÜL SÜREKLİ BİÇİMLER (NESİR KURMACA) 347
ÖZGÜL ANSİKLOPEDİK BİÇİMLER 360
EDEBİYAT DIŞI NESRİN RETORİĞİ 373

Deneysel Bir Sonuç 387
Kavramlar Sözlüğü 403
Yazarın Notları 408
Dizin 414

Helenae Uxori
Karım Helen'e

Çevirmenin ve Yayıma Hazırlayanın Notu

Çeviri ve editörlük sürecinde, karşı karşıya kaldığımız sorunlara işaret etmeden çekilmek doğru olmayacaktı; bu nedenle kendimizi bazı hususların altını çizmek mecburiyetinde hissediyoruz.

Bu hususlara geçmeden önce değinmemiz gereken iki sorunun biri temel mahiyette, diğeriyse Frye'ın seçimlerinden kaynaklanıyor. İlki; edebiyat kuramının terminolojisiyle ilişkili. Edebiyat eleştirisi, Frye'ın da söylediği gibi, "söze dair" konuşur ama bunu yaparken ihtiyaç duyduğu sözcüklere her zaman sahip değildir. Bu konuda Aristoteles'e hâlâ minnet borçluyuz ve yine Frye'ın da söylediği gibi Aristoteles'ten beri bu konuda çok da gelişme kaydetmiş sayılmayız. Frye bu sorunların ziyadesiyle farkında olduğundan, içeriği yüklü ve anlaşılması zor bir kitabı daha da anlaşılmaz kılmamak için, yeni kavramlar üretmek, uydurmak, öne sürmek yerine, mevcut bazı terim ve kavramları farklı denemelerde farklı anlamlara gelecek şekilde kullanmayı tercih etmiş. Bunun gerekçelerini de ilgili denemede açıklamış. Dolayısıyla okur, kitap boyunca bazı terim ve kavramların farklı anlamlarda kullanıldığına şahit olacaktır. Bu nedenle her denemenin, terminolojik bağımsızlığı hesaba katılarak okunmasının önemini vurgulamak isteriz. Harold Bloom'un da söylediği gibi, bu kitap sistematik bir çalışma içermiyor. Frye'ın kendisi de her bir denemenin farklı zamanlarda yazıldığını ve gerektiğinde başka yazılardan bazı parçalarla zenginleştirildiğini belirtiyor.

İkinci ve Frye'ın seçimlerinden kaynaklanan sorun ise daha çok içeriğe dair. Yazılması çok uzun bir zamana yayılmış bu kitap, aynı zamanda Frye'ın yaşadığı dönemin egemen eleştirel yaklaşımlarına da bir yanıt mahiyetinde. Murat Belge, kaleme aldığı önsözde bunun altını özellikle çiziyor. Bu nedenle bazı göndermelerin, Frye'ın bazı görüşlerinin ancak tarihsel perspektife yerleştirilmesi koşuluyla anlaşılabileceği düşüncesindeyiz.

Eleştirinin Anatomisi Batı edebiyatını, Batı kültürünü merkeze alan bir kitaptır. (Kitapta adı geçen ve Türkçe'ye henüz çevrilmemiş kitap isimlerini, olası bir gelecekte hangi başlıkla yayımlanacaklarını kestirmek imkânsız olduğu için, orijinal halleriyle bıraktık.) Frye'ın kendisi de Doğu edebiyatına ve kültürüne yabancı olduğunu, üzerinde çalıştığı konularda Doğu eserlerine başvurmaktan imtina ettiğini bazen açık, bazen de örtülü bir biçimde ifade etmektedir. Tüm bu nedenlerle kitaptaki örneklerin ezici çoğunluğu Batı edebiyatından seçilmiştir, Doğu eserlerinden örnek verilmesi (*Binbir Gece Masalları*, *Gılgamış Destanı* vs.) istisnaidir. Bunun en temel gerekçesiyse, Frye'ın Batı edebiyatı ve kültürünün anlaşılması konusunda *İncil*'in sembolizmine biçtiği önemli rolüdür.

Bu içerik, edebiyattaki "ses" öğesi söz konusu olduğunda daha da daralıyor ve İngiliz dilinde verilmiş eserlerle sınırlı hale geliyor. Frye, bu konuyu ele aldığı "Dördüncü Deneme"de sözünü ettiği tüm hususların yalnızca İngiliz dili içinde bir anlam ifade edeceğini belirtiyor ama en azından kullandığı yöntemin diğer dillerde de benzer çalışmalar yapılmasına ilham vermesini umduğunu söylüyor. Bu nedenle biz de adı geçen bölümde İngiliz diline özgü, "ses" ile sınırlı durumları –anlamın rol oynamadığı yerlerde– çevirmeden bırakmayı tercih ettik ve Frye gibi bu tercihimizi yeri geldiğinde bir dipnotla açıkladık. Anlamın da rol oynadığı örneklerdeyse sözün çevirisi dipnot olarak verildi. Bu bölümde kullanılan ve İngilizce yazılmış şiire özgü kavramları (vezin, edebi sanatlar vs.) çevirme-çevirmeme kararını vermeden Mîna Urgan'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasına başvurduk. Mümkün olduğunca bu kavramları dipnotlarda açıklamaya çalıştık. Açıklayıcı dipnotlarla karışmaması için Frye'ın kendi notlarını, kitabın İngilizce baskısında olduğu gibi, sonnot olarak verdik. Kitab-ı Mukaddes'ten yapılan tüm alıntıların çevirisinde Kitab-ı Mukaddes Şirketi'nin yayınlarından faydalandık.

Eleştirinin Anatomisi'nde Frye'ın geometrik, hatta matematiksel bir eleştiri yapısı kurmaya ve yapıyı hemen tüm aktör ve kavramlarıyla ele almaya çalıştığını söylemek mümkün. Kavramlar konusunda, az önce açıkladığımız şekilde, deneme bazında özel bir dikkat göstermeye çalıştık. Ancak bir ayrım vardı ki orada takılıp kaldık. Frye, edebiyat eleştirmenlerini "edebiyat âlimi" ("scholar") ve "umumi eleştirmen" ("public critic") olarak ikiye ayırıyor. Bunun yanında iki tür yazından söz ediyor: "discursive" ve "assertive". Frye bu iki kavramın neredeyse tüm kelime anlamlarını kitap boyunca farklı bağlam ve göndermeler ışığında kullanıyor. Örneğin "discursive (yazı)" kavramı için "söylemsel, münazara (Divan edebiyatındaki kullanımıyla), insicamsız" veya "assertive (yazı)" kavramı için "dogmatik, iddiacı, akademik, makale" gibi karşılıklar bulmak mümkündü. Ancak, uygun Türkçe karşılığı bulduğumuzu sandığımız anda, o karşılığın başka bir yerde anlamsız hale geldiğini gördük. Bu sorunun üstesinden gelebilmek için Süha Oğuzertem ve Tuncay Birkan'a defalarca danıştık, bağlamlar üzerine tartıştık. Nihayet, kitabın çevirmeni ve editörü olarak, Frye'ın kitapta geçen şu sözlerine sığınmanın en doğru seçim olacağına kanaat getirdik:

> [Ç]eviride, anlamı aktarmanın en önemli yöntemlerinden biri de anahtar bir kelimeyi çevrilmemiş bırakmaktır. Bunun amacı okurun orijinal dildeki metnin bağlama dayalı çağrışımlarını kendi başına çekip çıkarmasını sağlamaktır. [. . .] Böyle bir sözcüğün tamamen anlaşılmasının, tüm sistemin anlaşılmasında anahtar işlevi gördüğünü hissederiz. Eğer öyleyse, bu anahtar metaforik bir anahtardır; zira düşünürün sözcükle kurduğu bir grup özdeşliği barındırır.

İşte bu nedenlerle, Frye'ın "discursive" ve "assertive" ayrımını metinde korumaya karar verdik. Ancak kitapta, İngilizce orijinal yazımı veya "diskürsif" gibi dönemin *lingua franca*'sı olan Fransızca telaffuzu yerine "diskörsiv" ve "asörtiv" şeklinde İngilizce teaffuzun Türkçe yazımını kullanmayı tercih ettik.

Frye ayrıca, kitabın özellikle "Önsöz" ve "Sonuç" bölümlerinde, Amerikan eğitim sistemine has "humanities, liberal education" gibi farklı müfredatlara gönderme yaparak, edebiyat eğitimine dair bazı görüşlerini de bildiriyor. Bu ayrım konusunda da Aydın Uğur'a danıştık ve neticede bu alan ayrımlarının Türkçe'de

/ Türkiye'de tam karşılığı bulunmadığı için, onları da oldukları gibi bırakma yoluna gittik.

Sorularımıza tereddütsüz yanıt vererek destek olan Aydın Uğur, Süha Oğuzertem ve Tuncay Birkan'a teşekkür ederiz. Bu kitabın edebiyat uzamının tüm sakinlerine, özellikle de Türkiye'deki edebiyat eleştirisi çalışmalarına geç de olsa (kitabın ilk basım tarihi 1957) ilham vereceğini ve bu zorlu, özverili çalışmamızdaki kusurlarımızın okur tarafından bağışlanacağını umuyoruz.

Aralık 2014

Önsöz

Murat Belge

Northrop Frye'ın *Eleştirinin Anatomisi* adlı kitabı dünya eleştiri tarihinin, bu yazı türünün, "klasik"lerinden biridir. Frye'ın bu kitabında kurduğu ya da kurmaya çalıştığı sistematiği benimsemeseniz dahi, kitap birçok şey düşündürecek, zihin açacak, kısacası, edebiyata bakışınızı zenginleştirecektir.

Kanadalı bir yazar Northrop Frye; 1912'de Québec'te doğmuş ama gençlik yıllarını New Brunswick'te geçirmiş. Amerika'da da çalışmış, ders vermiş. Daha sonra Toronto Üniversitesi'ne geçmiş. Ölümünün tarihi; 1991.

Northrop Frye'ın eleştiri teorilerini geliştirdiği yıllarda Kuzey Amerika'da (ABD ve Kanada) ve aynı zamanda Britanya'da "Yeni Eleştiri" okulu edebiyat alanında egemendi. Söze oradan girelim.

Bu okulun ya da akımın en erken temsilcisi ya da sözcüsü ("isim babası" olduğu kesin) John Crowe Ransom'dır. Ransom 1888'de Tennessee'de, yani ABD'nin güney devletlerinden birinde doğdu (ölümü, 1974). Ama asıl temelleri atanların İngiltere'den olduklarını söyleyebiliriz. I. A. Richards'ın (1893-1979) *Principles of Literary Criticism* [Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri] (1924), sonra da *Practical Criticism* [Uygulamalı Eleştiri] (1929) adlı kitaplarıyla Ogden ile birlikte yazdığı *The Meaning of Meaning* [Anlamın Anlamı] (1923) Yeni Eleştiri'nin ortaya çıkmasında etkili olmuş eserlerdir. Gene İngiltere'den Empson (Richards, Cheshire'lıydı;

Empson kuzeyden, Yorkshire'dan, 1906-84) *Seven Types of Ambiguity* [İkircikliliğin Yedi Türü] ile (1930) bu anlayışın biçimlenmesine önemli bir katkıda bulundu.

T. S. Eliot da başka bir önemli kaynaktır. Missouri doğumlu (yani gene bir güneyli ama ailesi New England'dan) olan T. S. Eliot, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra hayatının büyük kısmını Amerika'da değil, Avrupa'da geçirmeye başlamış ve 1929'da da Birleşik Krallık uyruğuna geçmişti. Onun "Gelenek ve Bireysel Yetenek" makalesi, John Donne ve Metafizikçi şairler hakkında yazıları ve özellikle "nesnel karşılık" kavramını geliştirmesi, edebiyat eleştiri alanına ciddi katkılar getirdi ve Yeni Eleştiri için de önemli bir kaynak oldu.

Britanya'da yirmiler ve otuzlarda temelleri atılan bu anlayış, kırklara geldiğimizde, Amerika'nın başat edebiyat ve eleştiri anlayışını biçimlendirdi. Wimsatt'ın "Amaçsal Yanılti" makalesi 1946'da yayımlandı ama o da bu anlayışa nihai şeklini veren yazılardan biri oldu.

"Yeni Eleştiri" biçimci bir anlayıştır. Yöntem olarak "metin incelemesi", "yakın okuma" dediğimiz pratikleri teşvik etmiştir, çünkü estetik değerin sanat eserinin kendi iç ilişkilerinde yattığı varsayımından yola çıkar. Bir sanat eserinin bir iç tutarlılığı, iç birliği olması gerekir. Eserde her türlü "ironi", "paradoks" vs. bulunabilir ama bütün bunları birbirine bağlayan, kapsayan, birarada anlamlandıran bir estetik bütünlüğe ulaşmalıdır. Eseri meydana getiren ögeler havada kalmamalı, birbiriyle ilişkisiz kalmamalıdır.

Richards'ın en önemli katkısı, nihai anlamın eserin kendi içinde olduğunu vurgulamasıdır. Bir şiir okuyacaksak, şairinin kim olduğu, neye inandığı, hangi pratik eylemde yer aldığı vs. önemli değildir. Eseri, eserde olanla anlamlandırmak gerekir; ansiklopedide yazanla değil.

Eliot'ın "nesnel karşılık" fikri de bir yöntem sağlar. Şairin (yazarın) eserine koyduğu "metafor", söz sanatı, söyleyiş biçimi, söylemek istediği şeyi taşıyabiliyor mu? Öznel bir fantazi olmaktan çıkıyor ve okur olarak benim zihnimde de gerekli anlamın yansımasını sağlıyor mu?

Wimsatt ise bunlara, yazarın "amacı"nın ikincil bir konu olduğu anlayışını ekledi. Yazar ve okur olarak ben de aynı görüşü ya da ideolojiyi paylaşıyor olabilirim. Ama bu sanatla ve estetik değerle ilgili bir şey değildir. Eserde estetiğin hayat bulması baş-

ka bir şeydir; kendi kuralları vardır ve ahlakla, etikle bağlantılı değildir.

Yeni Eleştiri kırklarda ve ellilerde Amerika'da edebiyatla ilgili herkesi öyle ya da böyle ama bir şekilde etkiledi. Özellikle de "yakın okuma" yöntemi yararlı oldu, eleştiri disiplinine çok şey kattı. Allen Tate (1899-1979, Kentucky), Cleanth Brooks (1906-94, Connecticut), Robert Penn Warren (1905-89, Vermont), Lionel Trilling (1905-75, New York City), R. P. Blackmur (1904-65, Massachusetts) bu akımın tanınmış temsilcileridir. Kenneth Burke (1897-1993, Pennsylvania) gibi biçimciliğe çok yakın olmayan eleştirmenler ya da Edmund Wilson (1895-1972, New Jersey) gibi sola açık, "Amerikan eleştiri tarihinin kurumlarından biri" diyebileceğimiz bir yazar da bu akımdan, "yakın okuma"dan etkilendiler. Harry Levin (1912-94, Minneapolis), Alfred Kazin (1915-98, Brooklyn), Stanley Edgar Hyman (1919-70, Brooklyn) ya da Irving Howe (1920-93, New York City) biraz daha genç temsilcilerdir. Bu arada Austin Warren (1899-1986, Massachusetts) ile René Wellek (1903-95, Viyana doğumlu Çek) bu anlayışı geniş bir çerçevede toparlayan ve özetleyen *A Theory of Literature*'ı [Bir Edebiyat Teorisi] 1949'da yayımladılar.

* * *

Sanat ve edebiyat eleştirisini bir "bilim" olarak görmek isteyenler oldukça kalabalık bir grup oluşturur. Ayrıca, düşünsel öncülleri, çıkış noktaları bir hayli farklı kişiler de bu iddiada buluşabilirler. Örneğin Marksistlerin bunu ileri sürmesi anlaşılır bir şeydir, çünkü birçok Marksist, Marksizm'in *bilim* olduğuna inanır. Ama Jungcu ya da Freudcu (ya da başka çizgiden) psikolojist eleştirmenler de, psikolojinin bir bilim olmasına dayanarak, kendi psikoloji temelli eleştirilerinin bilimsel olduğunu söylemişlerdir. Jakobson gibi Rus formalistlerinin yanısıra, Anglo-Sakson dünyanın Yeni Eleştiri akımından bazı eleştirmenler de (örneğin I. A. Richards) eleştiriyi bir "bilim" olarak tanımlamak istemişlerdir.

Bunun geçerli bir tez olduğu kanısında değilim. Bana göre eleştiri bir "bilim" değildir ama "bilimsel eleştiri" diye bir şey olabilir. Bu, eleştirmenin eseri (sanatı, edebiyatı) yorumlamak, anlamlandırmak ve dolayısıyla sonunda değerlendirmek için insan bilimleri alanında varılmış sonuçlardan, pozisyonlardan müm-

kün olduğu kadar yararlanmaya çalışması, gene mümkün olduğu kadar nesnel olma çabası göstermesiyle olacak bir şeydir. Sanata bir ahlakçı ya da herhangi bir ideolog olarak bakmamasını gerektirir. Bununla, bilimselliği öne çıkaran bir "açıklama yöntemi" oluşur; böyle bir yöntemi temel alan bir "söylem", bir "eleştiri disiplini" kurulur. Ama bütün bunların bir "eleştiri bilimi" oluşturacağını düşünmüyorum.

Northrop Frye eleştiriyi bir "bilim" olarak görmek isteyenlerden biri değil. Edebi eser üstüne eleştiri yazısı yazmanın da bir çeşit edebiyat olduğu kanısında. Edebiyat *hakkında* bir şeyler "öğrenmek" mümkün, pek çok olgusal şeyi öğrenebiliriz ve zaten öğreniyoruz. Ama *edebiyatı* öğrenmek diye bir şey yoktur. Eleştirmen Bradley *Hamlet*'i çok beğenmiştir; T. S. Eliot ise hiç beğenmemiştir. İkisinin de bunu ya da onu yapmalarının gerekçeleri vardır ama birbirlerini geçersiz kılmazlar. Biz de onların *böyle düşündüğünü* öğreniriz ama bununla, *Hamlet*'in ne olduğunu "öğrenmiş" olmayız.

Yukarıda söylediğim gibi, bilimin bilindiği bir çağda, edebiyatın birçok özelliğinin bilimsel biçimde incelendiği bir çağda, biz de edebiyata, okuduğumuz çeşitli edebi eserlere bilimsel bir tarzda bakmaya çalışırız. Ama eleştiri "bilim" olmaz, belirli ölçüde (dediğim çerçevede) "bilimsel" olabilir. Başka söyleyişler, bilimin söylemini taklit eder.

Frye, eleştiriyi bir "bilim" olarak görmüyor ama bir "disiplin" olarak görüyor. Bir şey "disiplin" olacaksa, kendi pratiğinde "disiplinli" olmalı. Bu, ne demek? Yani tutarlı olmalı, yani "sistematik" olmalı. Eleştirmen dediğimiz kişinin zihninde, yaptığı işe, kariyerine ilişkin bir kavramsal çerçeve olmalı. Aynı temele dayanarak Shakespeare'i överken Milton'ı yeremeyiz. Bu kavramsal çerçevenin biçimlenmesinde bilimin payı olabilir, hatta olmalıdır. Ama aynı zamanda, "etik" gibi, gene bilimin bir kolu olarak göremeyeceğimiz disiplinlerin de yeri vardır.

O çerçevenin biçimlenmesinde pek çok şeyin payı olabilir ama her şeyden önce edebiyatın kendisinin payı olmalıdır. Zaten, Northrop Frye'a göre, bize bu imkânı edebiyat verir. Edebiyatın kendisinde belirli bir özellik olmasa, "eleştiri de sistematik bir inceleme olamaz" der.

Ve zaten Frye'ın "türler" teorisinin temeli de budur. "Mitler Teorisi" diye mecazi bir başlık verdiği bölümde Komedya'yı İlk-

bahar, Romans'ı Yaz, Tragedya'yı Sonbahar ve İroni ile Hicvi de Kış'a özgü olarak nitelediğini görürüz. Ama bütün bu türler bir yandan insan zihninde de temellenmiştir. Örneğin Frye "romans" olarak tanımladığı türü şöyle açıklıyor: "Öyleyse romans acıma ve korkunun kabul edilmesidir ki bunlar da gündelik yaşamda haz almanın biçimleri olarak acıya ilişkin duygulardır. Uzaktaki korkuyu ya da terörü maceracı olana, temas halinde olduğu korkuyu veya dehşeti olağanüstü olana ve nesnesi olmayan korkuyu ya da kaygıyı (*Angst*) düşüncelere dalmış bir melankoliye dönüştürür." Yani, insan psikolojisi, insan duyguları var bir yanda; bir yanda da edebi tarzlar var. Bu ikisinin çeşitli bireşim biçimlerinden çeşitli türler çıkıyor. Ama bunlar zaten kitabın ayrıntılarıyla işlediği konular olduğu için benim bunlar üstüne daha fazla konuşmama gerek yok. Kitap kendini anlatacaktır ve kitabın verdikleri, çizilen nihai resmi kabul etmeseniz de, edebiyatla kuracağınız ilişkiye derinlik ve zenginlik kazandıracaktır.

Ekim, 2014

Önsöz:
Geriye Dönüp Baktığımda Northrop Frye

Harold Bloom

Northrop Frye'ın defterlerinin[1] yayımlanması, ben de dahil olmak üzere, bazı eski Frye hayranlarına üzüntü verdi. Frye, talihsiz bir pasajında tüm modern eleştirmenler içinde dehaya sahip tek eleştirmenin kendisi olduğunu söylüyor. Kenneth Burke ya da William Empson geliyor aklıma, onlar Frye'dan daha mı az yetenekliydi? Yoksa George Wilson Knight ya da Ernst Robert Curtius, Kanadalı ustadan daha mı az orijinal, daha mı az yaratıcıydı? Kaldı ki ben, Frye'ın günümüzün "kültür" tartışmacılarının "dehanın romantik ideolojisi" diyerek gözden çıkardığı şeye duyduğu sempatiyi de paylaşıyorum. Bu sözde ideolojide aşkın bir gerçeklik *vardır* ama biz ondan uzaklaşmaya çalışırız. Dâhi, bu aşkınlığa en azından birçoğumuzdan daha açık olan kişidir.

Tarihçilere göre deha, XVIII. yüzyıla özgü bir fikirdir; "mutluluk ve şaşkınlığın dâhisi" olarak bilinen Goethe'de de olduğu gibi, bu yüzyılda aziz ve kahraman yer değiştirmiştir. Onun öncesinde dehanın en azından üç anlamı daha vardı: Refakat eden ruh, doğuştan gelen yetenek ve iştiyak. Frye'ın dâhi olduğuna dair beyanı beni muzip bir biçimde bu eski tanımlara sevk ediyor: Kuzey'in Magus'u refakatçi bir ruh muydu? Frye gibi muhteşem bir ironi

1. *Northrop Frye's Late Notebooks, 1982-1990* (*Collected Works of Northrop Frye*), Ed. R. Denham, University of Toronto Press, 2000. (ç.n.)

yazarı doğuştan gelen yeteneğinden ziyade, kendi iştiyakına gönderme yapmış olmalıdır.

Cornell Üniversitesi'ndeki ilk senemde, 1947 yılında yayımlandığında, Frye'ın William Blake üzerine çalışmasını içeren *Fearful Symmetry* [Korkunç Simetri] isimli kitabına resmen âşık olmuştum. Kitabı satın aldım ve ta ki benim bir parçama dönüşene dek didik didik okudum. On yıl sonra, *Eleştirinin Anatomisi* yayımlandığında, o kitabı da ilk okuyanlardan biriydim. *Anatomi*'ye kırk yıl öncesindeki kadar düşkün değilim artık ama onu vaktinde, şu anda bile kavrayamayacağım bir biçimde, özümsemişim. Sonraki senelerde, ne zaman Toronto'da ders versem, Frye kendi Yöntemci Platonculuğunun, benim Yahudi Gnostisizmimden çok farklı olduğunu alenen belirtmek suretiyle, hayli tartışmalı bir coşkuyla takdim ederdi beni. Bunu kayda geçsin diye söylüyorum, zira çelişkili duygularla da olsa bu önsözde Frye'ı metheden bir konumdayım. Frye, etkilenme endişesi fikrinden[2] haz etmemişti ve ardıl yazarın böyle bir tecrübeyi yaşamasının tamamen mizaçtan ve koşullardan ileri geldiğini söylemişti bana. Etkilenme endişesinin bir kişinin maruz kaldığı bir etki olmadığını, bu etkilenmenin bir edebi eserin başka bir edebi eserle ilişkisi içinde kaldığını ve ciddi bir yanlış okumanın gerekçesi olmaktan ziyade neticesi olduğunu söylediğimde, efsanevi kılavuzum beni dinlemeyi kesti. Frye, yaratıcı edebiyatın birçok yazarın meydana getirdiği devasa bir şiir olduğu şeklindeki Shelley düşüncesinin bir versiyonu olan "aidiyet miti"ni[3] formüle etti. Borges, Shelley'nin

2. Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi* (Metis Yayınları, 2008) isimli eserine hâkim olan fikir. (ç.n.)

3. "Myth of Concern". Frye, *The Critical Path* isimli kitabında, bu kavramı şöyle açıklıyor: "Aidiyet miti, sözcükler bunu yapmaya yardımcı olabildiği sürece toplumu birarada tutmak için vardır. Onun nezdinde, hakikat ve gerçekliğin muhakeme ve kanıtla doğrudan ilişkisi yoktur; bunlar toplumsal yapılardır. Aidiyet için hakiki olan, toplumun otoriteye bir yanıt olarak ne yaptığı ve neye inandığıdır ve bir inanç ne denli söze dökülebilirse ancak o kadar aidiyet mitine katılma arzusunun beyan edilmesidir. Bu nedenle aidiyetin dili de, inancın diline dönüşmeye çalışır." Dolayısıyla aidiyet miti, kendi törenlerine sahip belli bir toplumun sürdürdüğü yaşamla ilişkilidir, öte yandan fazlasıyla gelenekseldir. Frye'a göre bu mit, evrimsel bir yol izler, ilk başta sözeldir, daha sonra karmaşıklaşarak kendi içinde kültürel, edebi, politik, hukuki dallarını oluşturur. Bununla ilişkili diğer bir önemli kavram da "özgürlük miti"dir. Özgürlük miti Frye'a göre, aidiyet mitinin bir parçasıdır; kültürün içindeki mitik olmayan öğelere, yaratılan değil incelenen hakikat ve gerçekliğe, toplumsal bakıştan ziyade doğanın sunduklarının önemine vurgu yapar. Frye, aidiyet miti ile özgürlük miti arasında diyalektik bir ilişki olduğunu göstermeye çalışır. Bu

de ötesine geçerek, tüm yazarların gerçekte Shakespeare adındaki tek bir yazar olduğunu ileri sürüyordu. Bu düşünce aşırı bir edebi idealizm taşısa da, Frye'ın aidiyet miti kavramı üzerine kafa yormak yerine, fazlasıyla abartılı bu düşünceyi bile (bazen) seve seve kabul edebilirim.

Frye, 1940'lar ve 1950'lerde Anglo-Amerikan üniversitelerinde hüküm süren biçimci eleştiri okullarına başkaldırmakla işe başladı: Chicago Üniversitesi'nin Aristotelesci teorisyenlerine ve Neo-Hıristiyanlığı da dahil olmak üzere, T.S. Eliot'ın uygulamaya daha çok yer açan Yeni Eleştiri'sine karşı. 1950'lerin ortasında Yale Üniversitesi'nde ders vermeye başlayan genç bir akademisyen olarak, Yale'in edebiyat fakültesindeki birçok kişinin aksine Frye'ı bir bilge olarak karşıladım, T.S. Eliot'ın İsa'nın dünya üzerindeki papazı olduğunu da düşünmedim. Tüm bunlar şimdi bana çok tuhaf geliyor: Frye ve onun muhalifleri bugün aynı etiketi taşıyor, feministlerin, queer teorisyenlerinin, ikincil Marksistlerin, göstergebilimcilerin ve Foucault, Lacan, Derrida ve diğer Parisli peygamberlerin tutkulu taraftarlarının karşı-kültürel selinde boğulmuş antik modernistler olarak anılıyorlar. Estetik ve diğer bilişsel değerler varolmayı kuşkusuz sürdürüyor ama estetiğin, çokkültürlülüğün yeni kültür bilimcileri tarafından sömürgeci ve ataerkil bir maske ilan edildiği üniversitelerde değil. Gizemden arındırılan şiir, dümdüz edildi. Elizabeth Barrett Browning, Robert Browning'den daha çok okutulur oldu ve William Wordsworth, Charlotte Armstrong'un gölgesinde kaldı. Yeni bir yüzyıla başlarken, bir seans sırasında tüm gücümü toplayıp Frye'a aleni değer yargılarının eleştiride yeri olmadığını hâlâ düşünüp düşünmediğini sormalı mıydım acaba? John Milton ve Andrew Marvell'in mevkisinin Newcastle Düşesi Margaret Cavendish ve Leydi Mary Chudleigh tarafından gaspedildiği söylense acaba ne yanıt verirdi? Şüphesiz bu soruya, Shakespeare'in oyunlarının yüksek ve bireysel hayalgücüyle bile değil, George Chapman ve Philip Massinger'ın dramalarına da biçimini veren aynı "toplumsal bir enerji" tarafından şekillendirildiği bilgisine bile yüce ironik tavrı sayesinde tahammül gösterirdi. Tüm bunlar geçecek (yeterince hızla değil) ve deha incelemesi geri dönecek; elbette hangi

önermesinin önemi, edebi eleştiri ve kültür arasında yaşamsal bir önerme kurmasından ileri gelmektedir. Kaynak: *Encyclopaedia of Literature in English*, M. K. Bhatnagar, Atlantic Publishers and Distributors, 2001. (ç.n.)

biçimlerde geri döneceği, Frye için de benim için de bilinmezliğini koruyor. İçinde bulunduğumuz 2000 yılında *Eleştirinin Anatomisi*, mevcut arayışlarımıza pek de uygun bir kılavuz değildir, peki öyleyse nedir?

Frye, dâhi olup olmadığı meselesini bir yana bırakırsak, beni etkilemeyi sürdürüyor; çünkü onun Protestan muhalefeti ve Platonculuk karışımı, bizim şiir geleneğimizdeki en güçlü eğilime sıkıca bağlıdır. Aracılara gereksinim duyan, anlaşılması zor tüm şairler tehdit altındayken "bizim" ifadesinin ne denli hassas kaçtığının farkındayım. Blake'in *Jerusalem*'i, *Kayıp Cennet* ve *Kral Lear* feministler tarafından "cinsiyetçi" olarak değerlendirilmektedir. Frye'ın, Blake'in Kadın İradesi görüşüne dair yorumu, kendilerini o İrade'nin öncüleri olarak adlandıran kişilerce, kabul edilebilir bir yorum olarak görülmüyor.

"Eski güzel günler" aslında o kadar da güzel değildi: Gençliğimde üniversite çalışanları bağnaz cahiller, akademik sahtekârlar, ezberci çömezler ve fırsatçı dalkavuklardan oluşuyordu; dönemin Neo-Hıristiyan ideologları da, günümüzün Kültürel İncelemeler bekçilerinden daha bilgili sayılmazdı. Ama edebiyat çalışmaları her şeye rağmen, Frye Çağı olarak adlandırabileceğim bir dönemde gelişme göstermiştir. Öğrencilere "yakın okuma" öğretiliyordu, okutulan şeyler de kesinlikle edebiyatın en iyi örnekleriydi. *Kayıp Cennet*'in sıklıkla C.S. Lewis'in *Mere Christianity*'sine [*Safi Hıristiyanlık*] indirgenmiş olması beni rahatsız etmişti ve T.S. Eliot'ın Milton'ı (Romantik ve Viktoryenler) önce sürgüne göndermesi, sonra da *Kayıp Cennet* ve onun soyundan gelenlere eski konumunu iade etmesi beni daha da sinirlendirmişti. Eliotesk Allen Tate'e dair incelemesinde Frye, Eliot'ın eleştirel yaklaşımını, Hıristiyan, klasik ve kralcı dalkavukluğun aynı potada eriyip, nihayetinde *Çorak Ülke* suretinde katılaştığı "Büyük Batı Kayganzemini" ["The Great Western Butterslide"] olarak adlandırarak beni adeta büyülemişti. Şu tespiti de ayrıca hoşuma gitmişti: Eliot ve Pound, İngiliz şiirinin asıl geleneğinin, Fransa'daki ileri dönem gelişmeler vasıtasıyla Ortaçağ Provence'ına ve İtalya'ya dayandığını ilan etmek için Missouri ve Idaho'da dünyaya gelmiştir.

İnsan Frye'dan aşırı şiirsel kanaatlerden, özellikle de Modernizmlerini yüzeysel bir Romantizm üzerine inşa edenlerden sakınılması gerektiğini öğreniyor. Yine de Frye temelde uzlaşmaktan yanaydı; 1958 yılında Londra'da onunla ilk tanıştığımda, onu Mo-

dernizmin Yüksek Kilisesi'ne karşı tartışmaları katkı sağlamaksızın sadece kızıştırması konusunda ikna etmeye çalışmıştım. Cevaben Alt Kilise'nin (Birleşik Kanada Kilisesi) vaizlerinden biri olarak, Hata'nın kendiliğinden açığa çıkacağı, sonra da kendi kendini imha edeceği yönündeki Blakeci görüşünü paylaşmıştı. Zira onun gözünde açıkça Blake'i Yahudileştiren olduğum için, Blake'deki simetrilerin Blake'in Vahiy'inden çok daha önemli olduğunu söyleyerek beni teskin etmişti. Frye'ın bu sofulukları üzerinde çok fazla durmak istemiyorum: Bir vaiz olarak ne yaptığını sorduğumda, umursamaz bir ifadeyle; evlendiğini ve öğrencilerini de toprağa verdiğini, söylemişti.

Eleştirinin Anatomisi'nde bolca simetri vardır ve bu simetriler çoğalarak, *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı* ve *Kudretli Kelimeler: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme* gibi kapsamlı *İncil* incelemelerindeki saplantılı örüntüleri meydana getirmiştir. Hermetik geleneğe Frye'dan daha düşkün biri olarak, bir yazımda onu Yeni-Platoncu Proklus ve İamblikhus'la karşılaştırmıştım. Samimi bir karşılaştırmaydı, Toronto'dan gürlercesine yanıt verdi; bu saygın kişiler Hıristiyan değildi, birinci sınıf da sayılmazlardı. Gecikmeli de olsa, düşüncemi değiştirdim, şimdi onu Plotinus'la karşılaştırıyorum; Plotinus'un Hıristiyan olmadığı belli, ama ikinci sınıf olmadığı da kesin. Frye'ın selefi Platon değildir, onun selefleri şairlerdir: Milton ve Blake onu yakaladı ve gitmesine izin vermedi. Yine de o bir şaire değil, bir edebiyat eleştirmenine dönüştü; buna yol açan, Eleştiri Çağı da Eleştirinin Milton'ını yaratabilir kanısıydı belki de. Ezoterizmin büyük âlimleri arasında böyle isimler vardır: Hans Jonas, Gershom Scholem, Henry Corbin ve Moshe Idel. Yaratıcı edebiyat ile onun büyük eleştirmenleri arasındaki ilişkinin tamamen farklı olduğu konusunda şüphelerim var. Christopher Ricks'in, İngiliz dilinin en önemli eleştirmenlerinin şair-eleştirmen olduğu (Ben Jonson, Dryden, Samuel Johnson, Coleridge, Arnold, T.S. Eliot) yönündeki görüşüne tam olarak katılmıyorum. William Hazlitt, John Ruskin, Walter Pater, George Saintsbury ve yok sayılan Churton Collins neden bu listede yer almıyor? Günümüzün İngiltere dışında yaşayan eleştirmenlerinden Kenneth Burke ve E.R. Curtius nerede? Ve fakat Northrop Frye'ın konumunu düşününce, Ricks'in düşüncesini anlamlı buluyorum. Frye, Eliot'a bir yanıt olarak şair-eleştirmen gibi yazmaya çalışmış ola-

bilir. Ruskin de ve kısmen de olsa Caryle dahil Viktorya dönemi peygamberleri de aynı şeyi yapmıştı. Frye daha dindar olsa da, *İncil*'le Ruskin'den daha az uğraşmıştır ve Ruskin'in bir yüzyıl sonraki hali gibi düşünülebilir; ondan farkıysa, tamamen edebiyat incelemesine odaklanmış olmasıdır. *Eleştirinin Anatomisi* gün gelecek, kategorik olmaktan çok rapsodik olan bir başka kitap gibi, Ruskin'in *The Queen of the Air*'i [Göğün Kraliçesi] gibi görünecek, bu kitaba kıyasla daha az rapsodik olsa da.

Şu yaşımda, *Eleştirinin Anatomisi*'nin bir yan ürünü olan *The Secular Scripture*'ü [Seküler Kutsal Kitap] yazan ve edebiyatı homojenleştirmeye çalışan Frye'dan ziyade, *Fables of Identity*'i [Kimlik Fabllları] yazan romantik denemeci Frye'ı daha çok seviyorum. Sistematik edebiyat incelemesi Frye'ın hevesli dehasına uygun düşüyordu ama bu yöntem onun taraftarlarına yeterince şey aktaramamıştır. Aldiyet miti, edebiyatı işbirliği yapmaya hazır bir girişim olarak gördü, Frye de Batı kültüründe agonistik öğeye karşı kendi kendini kör etmiştir; bu öğenin varlığına dair kayıtlar Longinus'tan başlayarak, Jakob Burckhardt ve Nietzsche'yi katederek günümüze dek uzanır. Frye'a göre Blake gerçekten de Milton'ı aşmak yerine, onu "düzeltmeye" çalışmıştı, ki bu Blake'in idealistçe kendi kendini kandırdığını tekrar etmektir. Yücelik savaşının ne denli acımasız olduğunu, kimsenin gözünün yaşına bakmadığını *Eleştirinin Anatomisi*'ni okuyarak anlayamayız. Frye'ın, Sanatın Büyük Şifresi'ni kırmak için sonsuz bir zamana sahipmişçesine yazdığını gördüğümde, istemeyerek de olsa duygulanıyorum. Ve fakat, Emerson ve Kenneth Burke'ün izinden giderken, pragmatik davranmam gerektiğini hissediyorum. Neyi yeniden okumalıyım? İnfial Ekolü'nün kanonlaştırdığı, geçmişte ve günümüzde, hiçbir işe yaramayan tüm o çalışmaları bir yana bırakırsak, her gün masama edebi açıdan en kötüsünden en iyisine uzanan kitaplar, düzeltiler, taslaklar ve mektuplar yağıyor. Edebiyattaki bu aşırı nüfus artışı Malthus'u[4] bile aşıyor artık ve dünyadaki bilgisayarların Nuh'un verimlilik tufanına yol açmasına da az kaldı. Eğer ömrüm vefa eder de bilgisayarların kendi kişilik ve dehalarını ilan edip, beni yapay zekâ eseri epik ve romans bombardımanına tuttuğunu görürsem, gerçekten şaşırmam. Öyle bir

4. T. Robert Malthus (1776-1834), klasik iktisat teorisinde önemli bir yere sahip İngiliz iktisatçı, nüfus bilimci. Malthus, nüfus artışına dair çalışmalarıyla tanınır, nüfus planlamasına vurgu yapmıştır. (ç.n.)

vaziyetteyken de huzur ve yardım bulmak için Frye'a döneceğimi pek sanmıyorum. Peki o zaman neye döneceğim?

Frye'ın eleştiri anlayışı sistematik olduğu için ya da bir dehanın eseri olduğu için değil; ciddi, tinsel ve kapsamlı olduğu için hayatta kalacak. *Eleştirinin Anatomisi* bir dönem eseri olarak görülürse, T.S. Eliot'ın *The Sacred Wood* [Kutsal Koru] eseri de öyle görünecektir. Edebiyat eleştirisi, hayatta kalmak istiyorsa, "kültürel eleştiri" canavarının galip geldiği üniversiteleri terk etmelidir. Akademiden çıkma anatomiler genellikle Viktorya dönemine özgü kadın iç çamaşırlarının karmakarışık düzeneklerinin sırlarıyla ve kadın göğüslerine dair tarihi anlatılarla meşguldür. Eleştirel okuma, nasıl ve neden okunur disiplini, yalnızca Emerson'ın müjdelediği ve Wallace Stevens'ın yücelttiği münferit çabanın aydınlığında okuyan yalnız âlimlerde varlığını sürdürecektir. Bu âlimler, Frye'ın yazdığı sayfalarda, yalnızlıklarını hafifleten faydalı nasihatler ve emsaller bulacaklardır.

Önsöz Kabilinden Sözler ve Teşekkürler

Bu kitap kendini bana, ben başka şeyler yazmaya çalışırken dayattı ve büyük bir bölümünü yazarken duyduğum isteksizliğin izlerini muhtemelen hâlâ taşıyor. William Blake (*Fearful Symmetry*, 1947) üzerine bir çalışmayı tamamladıktan sonra, Blake'den öğrendiğim edebi sembolizmin prensiplerini ve *İncil* tipolojisini, mümkünse bu prensiplerini yaşadığı çağın eleştirel teorilerinden edinmemiş ve Blake gibi bu konular üzerinde kendisi çalışmış bir başka şaire uygulamaya karar verdim. Böylece Spenser'ın *Faerie Queene* eseri üzerinde çalışmaya başladım, bu başlangıcın benim sonum olduğunu keşfetmem uzun sürmedi. Spenser'a giriş, alegori teorisine giriş mahiyeti kazandı ve bu teori çok daha geniş teorik bir yapıya inatla bağlı kaldı. Konunun temeli giderek daha dolambaçlı ve daha az tarihsel, Spenser'la daha az ilgili bir hale geldi. Kısa zaman sonra kendimi eleştirinin; "mit", "sembol", "tören" ve "arketip" gibi sözcüklerle ilgili bölümlerine gömülmüş bir halde buldum ve birçok yayımlanmış makalede bu sözcükleri anlamlı kılmak konusundaki çabalarımın yeterli ilgiyi görmüş olması da bu çizgide devam etmem konusunda beni yüreklendirdi. Neticede başladığım çalışmanın teorik ve pratik boyutları birbirinden tamamen ayrıldı. Burada sunulan, saf eleştirel teoridir ve kendine özgü tüm eleştirilerde bulunan kusurlardır, hatta tırnak içinde, dört denemeden üçünde bu durum kasıtlıdır. Elinizdeki kitap bana öyle görünüyor ki, şu anda değerlendirebildiğim kadarıyla, uygulamalı eleştiriyi içe-

ren tamamlayıcı bir cilde, edebi sembolizmin bir tür morfolojisine ihtiyaç duymaktadır.

Bana bu değişken konuyla uğraşmak için gereken boş vakti ve özgürlüğü her ikisine tam da en ihtiyaç duyduğum dönemde sağlayan araştırma desteğini (1950-1951) verdikleri için J.S. Guggenheim Memorial Foundation'a şükran borçluyum.

Ayrıca Princeton Üniversitesi'nde 1932 yılının sınıfına ve Princeton'ın Humanities[5] Fakültesi'ndeki Özel Program'ın komitesine de şükran borçluyum; bana bu kitabın büyük bir kısmının son şeklini aldığı en ilham verici çalışma koşullarını sağladıkları için. Bu kitap Mart 1954'te Princeton'da verilmiş halka açık dört dersin özünü içermektedir.

"Tartışmalı Bir Giriş", "The Function of Criticism at the Present Time" ["Günümüzde Eleştirinin İşlevi"] (*University of Toronto Quarterly*, Ekim 1949) makalesinin gözden geçirilmiş halidir; *Our Sense of Identity* (Ed. Malcolm Ross, Toronto, 1954.) kitabında da yeniden basılmıştır. İlk deneme "Towards a Theory of Cultural History" ["Bir Kültür Tarihi Teorisine Doğru"] (*University of Toronto Quarterly*, Temmuz 1953) makalesinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir. İkinci deneme, "Levels of Meaning in Literature" ["Edebiyatta Anlamın Kademeleri"] (*Kenyon Review*, İlkbahar 1950), "Three Meanings of Symbolism" ["Sembolizmin Üç Anlamı"] (*Yale French Studies* No. 9, 1952), "The Language of Poetry" ["Şiirin Dili"] (*Explorations 4*, Toronto, 1955) ve "The Archetypes of Literature" ["Edebiyatın Arketipleri"] (*Kenyon Review*, Kış 1951) isimli makalelerdeki malzemeyi biraraya getirir. Üçüncü deneme, "The Argument of Comedy" ["Komedyanın Argümanı"] (*English Institute Essays 1948*, Columbia Üniversitesi Yayınları, 1949) "Characterization in Shakespearean Comedy" ["Shakespeare Komedyasında Karakterizasyon"] (*Shakespeare Quarterly*, Temmuz 1953),"Comic Myth in Shakespeare" ["Shakespeare'de Komik Mit"] (*Transactions of the Royal Society of Canada*, II.Kısım, Haziran 1952) ve "The Nature of Satire" ["Hicvin Doğası"] (*University of Toronto Quarterly*, Ekim 1944) makalelerindeki malzemeyi içerir. Dördüncü deneme ise "Mu-

5. "Beşeri Bilimler" diye çevirisi yapılmaktadır. Ancak bu çeviri "Humanities"i tam olarak karşılamıyor; zira Humanities'in alanına dilbilim, filoloji, edebiyat, tarih, felsefe ve müzikbilim de dahildir. Bu nedenle kitap boyunca orijinal kullanımıyla yer alacaktır. (y.h.n.)

sic in Poetry" ["Şiirde Müzik"] (*University of Toronto Quarterly*, Ocak 1942), "A Conspectus of Dramatic Genres" ["Dramatik Türlere Genel Bir Bakış"] (*Kenyon Review*, Sonbahar 1951), "The Four Forms of Prose Fiction" ["Nesir Kurmacanın Dört Biçimi"] (*Hudson Review*, Kış 1950), "Myth as Information" ["Bilgi Olarak Mit"] (*Hudson Review*, Yaz 1954) makalesindeki malzemeyi içerir. Yukarıda adı geçen süreli yayınların, Columbia Üniversitesi Yayınları'nın ve Royal Society of Canada'nın editörlerine, bu metinlerin yeniden basılmasına müsaade gösterdikleri için sonsuz minnet duyuyorum. Aynı süreli yayınlarda yer almış diğer makale ve eleştiri yazılarımdan birkaç cümleyi de bağlama uygun düştükleri yerde aktardım.

Burada söylenebilecek ve usulen söylendiği için daha az geçerli sayılamayacak diğer teşekkürlerime gelince; bu kitap birçok üstün niteliğini başkalarına borçludur; maddi hatalar, beğeni, mantık ve tenasüp hataları ise naçizane, bendenize aittir.

N. F.
Victoria College,
Toronto Üniversitesi

Tartışmalı Bir Giriş

Bu kitap, "denemeler"den, edebi eleştirinin kapsamı, kuramı, prensipleri ve tekniklerine toplu bir bakış sağlama olasılığı üzerine, sözcüğün tam anlamıyla bir deney ya da tamamlanmamış bir girişimden oluşuyor. Kitabın birincil amacı, bu türden bir toplu bakışa inanmak için kendi gerekçelerimi ortaya koymak; ikincil amacı ise burada özetlediğim türden bir bakışın, ulaşılabilir olduğuna okurlarımı ikna etmeme yetecek kadar anlamlı, çekinceli bir örneğini sunmaktır. Burada ele alınan konunun içindeki boşluklar, benim sistemimi ya da benim kuramımı sunduğu şeklinde değerlendirilmemesi gereken bir kitap için oldukça devasa niteliktedir. Kitap, daha çok eleştirmenler ve edebiyat öğrencileri için bir nebze uygulamalı bir fayda sağlayacağı umulan, bağlantılı bir önermeler toplamı olarak değerlendirilmelidir. Uygulamada fayda sunmayan şey, genişletilebilir niteliktedir. Benim yaklaşımım, Matthew Arnold'ın, zihnin, hakkında çok fazla emek harcanmış ancak çok az girişimde bulunulmuş konular etrafında özgürce oynamasına izin verme ilkesine dayanıyor. Tüm denemeler eleştiriyle ilgili, ama eleştiri derken, humanities, kültür ya da sosyal bilimler öğrenimi olarak adlandırılan bir alanın parçası olan edebiyatla ilgili bilimsel çalışmaların ve edebi beğenilerin tamamını kastediyorum. Eleştirinin, bu geniş faaliyetin sadece bir parçası olmadığını, çok temel bir parçası olduğunu söylemekle işe başlıyorum.

Edebi eleştirinin konusu sanattır ve açıkça görülüyor ki eleştirinin kendisi de bir sanattır. Bu da kulağa, eleştiri, edebi anlatı-

mın asalak bir biçimiymiş, kendisinden önce varolan bir sanata dayanan bir sanatmış, yaratıcı gücün ikinci el bir taklidiymiş gibi geliyor. Bu kuramda eleştirmenler, sanat zevki olan ancak hem onu üretmek gücünden hem de onu himaye etmek için gerekli paradan yoksun olan entelektüellerdir; dolayısıyla da sanatçıdan faydalanıp sanatçının kitlesinde gerginliği arttırırken, kendilerine çıkar sağlama karşılığında kültürü topluma dağıtan kültürlü bir aracılar sınıfını oluştururlar. Eleştirmenin asalak ya da beceriksiz sanatçı olarak algılanması hâlâ oldukça popüler bir yaklaşımdır, özellikle sanatçılar arasında. Bu yaklaşım kimi zaman, yaratıcı ve ön-yaratıcı işlevler arasındaki kuşkulu analoji tarafından teşvik edilir, böylece biz de eleştirmenin, gerçekten yaratıcı olana duyduğu nefretin "güçsüzlüğünden" ve "verimsizliğinden" haberdar olmuş oluruz. Eleştirel-olmayan eleştirinin altın çağı, on dokuzuncu yüzyılın sonlarıydı ama onun yarattığı önyargılar hâlâ ortalıktadır.

Buna rağmen, eleştiri olmadan yaşamını sürdürmeye çalışan bir sanatın kaderi ise ibret vericidir. Topluma doğrudan "popüler" sanat yoluyla ulaşma girişimi, eleştirinin yapay, toplumsal beğeninin ise doğal olduğunu varsayar. Bunun arkasında Tolstoy'dan, kendiliğinden yaratıcı "halk"tan söz eden romantik kuramlara dek geçmişe uzanan, doğal beğeni hakkındaki daha ileri bir varsayım bulunur. Bu kuramlar adil yargılandılar; edebiyat tarihinin ve tecrübenin gerçeklerine çok iyi şekilde göğüs geremediler ve belki de onların ötesine geçmenin zamanı geldi. Bir zamanlar "Sanat, sanat içindir" sloganıyla ilişkilendirilen ilkel bakışa karşı duyulan aşırı tepki, kesin olarak tam tersi terimlerle, sanatı bir gizem, ezoterik açıdan uygarlaşmış bir topluluktaki bir çıkış noktası olarak düşünür. Eleştiri burada, törensel mason jestleri, kalkık kaşlar, şifreli yorumlar ve sözdizimi için fazlasıyla esrarlı bir idrakin diğer işaretleriyle sınırlandırılmıştır. İki tavır için ortak olan bu yanılgı, sanatın değeri ve toplumun ona verdiği yanıtın derecesi arasında korelasyon kurmanın zorluğundan kaynaklanır; bu ilişkinin bir durumda doğrudan, bir başka durumda ise tersine olduğu varsayılsa dahi.

İnsan her iki yaklaşımı da destekler gibi görünen örnekler bulabilir; ancak bu örnekler de açıkça, sanatın değeri ve onun toplumsal kabulü arasında tam bir korelasyonun kurulmasının, iki türlü de mümkün olmadığı şeklindeki basit hakikati ortaya

çıkarır. Shakespeare, Webster'dan daha popülerdi ama daha iyi bir drama yazarı olduğu için değildi bu; Keats, Montgomery'den daha popülerdi ama daha iyi bir şair olduğu için değil. Shakespeare ve Keats'in *günümüzde* sahip olduğu popülerlik her ne ise, eşit olarak, eleştirinin yaptığı tanıtımın bir sonucudur. Eleştiri olmadan yaşamını sürdürmek isteyen ve ne istediğini ya da neyden hoşlandığını bildiğini ileri süren bir toplum, sanatı vahşileştirir ve kendi kültürel hafızasını kaybeder. Sanat için sanat, eleştiriden bir kaçıştır ki bu uygar yaşamın kendisinin yoksulluğuyla sonuçlanır. Eleştirinin yolunu kesmenin tek yolu sansürden geçer; linç etmenin adaletle ilişkisinde olduğu gibi.

Eleştirinin varolması için bir başka sebep daha var. Eleştiri konuşabilir, tüm sanatlar ise dilsizdir. Resimde, heykelde ya da müzikte sanatın anlattığını ama bir şey *söylemediğini* görmek yeterince kolaydır. Ve şairi anlaşılmaz ya da sessiz olarak adlandırmak kulağa nasıl geliyorsa gelsin, en yüce anlam, anıtlar kadar sessiz olan şiirlerdedir. Şiir, sözcüklerin *kayıtsız* kullanımıdır: Okuru asla doğrudan işaret etmez. Bunu yaptığında da genellikle şairin, yarattığı anlamı yardım olmaksızın tercüme edilmesi konusunda, okurların ve eleştirmenlerin yeterliliğine bir parça güvensizlik duyduğunu ve üretmek için herhangi bir insanın öğrenebileceği vezinli konuşmanın yarı şiirsel seviyesine indiğini hissederiz. Bir şairi, ilham perisini çağırmak ve sözcesinin irade dışı oluşuna başkaldırmak konusunda harekete geçiren yalnızca gelenek değildir. Bay MacLeish'in "sessiz", "suskun" ve "sözcüksüz" sözcüklerini ünlü *Ars Poetica*'sında bir şiire uygulamaya sevk eden zorlama bir nükte de değildir. John Stuart Mill'in[1] de eleştirel içgörünün muazzam ışığında gördüğü gibi, sanatçı duyulmaz, sadece aşırı-duyulur. Eleştirinin aksiyomu, şairin neyden bahsettiğini bilmemesi değil, bahsettiği şey hakkında konuşamaması olmalıdır. Eleştirinin varolmama hakkınını savunmak, eleştirinin, uğraştığı sanattan bir ölçüde bağımsız, kendisi için varolan bir düşünce ve bilgi sistemi olduğunu varsaymaktır.

Şairin kendisi de bir parça eleştirel yetkinliğe elbette sahip olabilir ve dolayısıyla da kendi eseri hakkında konuşabilir. Ama *Cennet*'in ilk kantosu üzerine yorum yazan Dante, Dante üzerine yazan eleştirmenlerden sadece bir tanesidir. Söylediğinin özel bir önemi vardır, ancak özel bir otoritesi yoktur. Genel olarak, eleştirmenin bir şiirin *değeri* hakkında yaratıcısından daha iyi hüküm

verdiği kabul edilir ama eleştirmenin, her ne kadar uygulamada öyle olması gerektiği açıksa da, şiirin anlamına dair son hükmü veren olarak görülmesinin şu ya da bu şekilde saçma olduğu yönündeki kalıcı bir eğilim de hâlâ varlık göstermektedir. Bu eğilim, etkin irade ve bilinçli zihinden yola çıkan ve öncelikle bir şey "söylemek" derdindeki betimsel ya da asörtiv[6] yazın ile edebiyatı birbirinden ayırma konusundaki beceriksizlikten kaynaklanır.

Eleştirmen, şairlere ancak ölümlerinden sonra doğru düzgün bir şekilde değer atfedilebileceğini hisseder, bu hissin sebebi kısmen şudur: Şairin değeri hakkında isabetli tahminler yapmak, sahip oldukları içsel bilgiyle eleştirmeni sürekli taciz eden şairler hayattayken pek de olanaklı değildir. İbsen, *Emperor and Galilean*'ı en büyük oyunu olarak koruyup, *Peer Gynt*'teki belli bölümlerin alegorik olmadığını söylediğinde; İbsen'in, İbsen'e karşı kayıtsız bir eleştirmen olduğunu söyleyebiliriz ancak. Wordsworth'ün *Lyrical Ballads*'ına yazdığı "Önsöz" önemli bir belgedir; ancak Wordsworth'ün eleştirel çalışması olarak hiçkimse ona B+'dan fazlasını vermezdi. Shakespeare eleştirileri de "Shakespeare mezardan kalkıp gelseydi kendi eserleri hakkındaki eleştirileri takdir edemezdi ve hatta anlayamazdı," iddiasıyla çoğu zaman komik duruma düşürülmek istenir. Bu kendi başına yeterli sayılır: Shakespeare'in kendi eserleri ya da başkalarının eserleri hakkındaki eleştiriye ilgi duyup duymadığı konusunda elimizde çok az kanıt var. Elimizde böyle bir kanıt olsa bile, *Hamlet*'te yapmaya çalıştığı şeye dair kendi yorumu, onun idaresi altındaki sahnelemenin kesin bir sahneleme olması dışında, oyunun tüm bulmacalarını sonsuza dek ortadan kaldıran, tam bir eleştiri olmazdı artık. Şairin kendi eseri hakkındaki görüşü, onun diğer şairler hakkındaki görüşlerine kıyasla daha doğrudur. Eleştirel şairin, kendi eylemiyle yakından ilişkili beğenilerini, edebiyatın genel yasalarına doğru genişletmesi kuvvetle muhtemeldir. Ancak eleştiri, edebiyatın tamamının gerçekte yaptığı şeye dayanmalıdır; eleştiri ancak bu sayede, büyük saygı gören herhangi bir yazarın edebiyatın genel bir işlevi olarak gördüğü şeyi, ona uygun bir perspektifle ortaya çıkarabilir. Eleştirmen olarak konuşan şair, eleştiri değil, eleştirmenlerce incelenecek belgeler üretir. Bu belgeler elbette de-

6. Frye "assertive" kavramını kitap boyunca neredeyse tüm yönleriyle kullanmaktadır. "Çevirmen ve Editörün Önsözü"nde açıklanan nedenlerle Türkçe'de bir karşılıkla kısıtlamak yerine söylenişini yazıya dökmeyi tercih ettik. (y.h.n.)

ğerli olabilir ama yanlış yönlendirme riskleri vardır; bu nedenle değerli olmaları, eleştiriye doğru talimatları verebilme yeterliliklerine bağlıdır.

Şairin kendisinin veya edebiyat teorisinin açıklayıcı bir yorumcusu olduğu ya da olabileceği anlayışı, eleştirinin bir asalak yahut bir çakal olduğu anlayışına dayanır. Eleştirmenin kendi faaliyet alanına sahip ve özerk olduğunu bir kez kabul edersek, eleştirinin edebiyatla belirli bir kavramsal çerçevede uğraştığını da kabullenmek zorunda kalırız. Çerçeve, edebiyatın kendisi değildir, –asalak bir kuram olduğu için yine– edebiyatın dışındaki bir şey de değildir; zaten bu ikinci durumda eleştirinin özerkliği bir kez daha ortadan kaybolur ve bu bahsin tamamı başka bir bahis tarafından sindirilir. Sonuncusu bize eleştiride, coğrafya ya da ekonomiye özel ilgi duyan bir uzmanın bu ilgiyi ifade etmek için, merak duyduğu konuyla daha az ilgi duyduğu bir konuyu retorik aracılığıyla özensiz bir ilişki içine yerleştirdiği, tarihin determinizm olarak adlandırdığı şeyin yanılgısını sunar. Böyle bir yöntem, insanda daha üzerinde çalışırken konuyu açıkladığına dair, böylece zaman yitirilmediğine dair bir yanılsama yaratır. Eleştirideki bu türden determinizmlerin uzun bir listesini çıkarmak kolay olurdu; Marksist, Thomist, liberal-hümanist, neo-klasik, Freudcu, Jungcu ya da varoluşçu yaklaşımların tümü, eleştiriye bağımlı birer eleştirel tavır olarak, eleştiri için edebiyatın içinde kavramsal bir çerçeve bulmayı değil; eleştiriyi edebiyatın dışındaki çerçeveler koleksiyonundan bir tanesine iliştirmeyi önerir. Eleştirinin aksiyomları ve temel ilkeleri ne olursa olsun uğraştığı sanatın içinden gelişip çıkmalıdır. Edebiyat eleştirmeni, ilk olarak kendi alanında tümevarımsal bir araştırmayı mümkün kılmak için edebiyat eserlerini okumalı ve eleştirel prensiplerinin, o alana özgü bilgisinin dışında da şekillenmesine izin vermelidir. Eleştirel prensipler teoloji, felsefe, politika, bilim ya da bunların herhangi bir bileşiminden hazır olarak elde edilemez.

Edebiyatı, dışarıdan devşirilmiş bir eleştirel yaklaşıma tabi kılmak, edebiyata içkin dış bir kaynağı ya da –her ne ise– bu kaynakla ilişkilendirilebilen değerleri abartmaktır. Edebiyata fazladan bir edebi şemacılık, bazı şairlerin şöhret basamaklarını tırmanmasını sağlayan ve diğerlerini karanlık ya da suçlu olarak gösteren bir tür dini-politik renk filtresi dayatmak kolaydır. Tarafsız eleştirmen böyle bir renk filtresiyle hiçbir şey yapamaz, tek yapabileceği

bu filtrenin nesneleri yeni bir ışık altında gösterdiğini ve bunun gerçekten de eleştiriye kışkırtıcı bir katkı olduğunu nazikçe mırıldanmaktan ibaret olacaktır. Bu filtreci eleştirmen tabii ki genellikle edebi tecrübenin kendi adına konuşmasına izin verdiğini ve diğer görüşlerini saklı tuttuğunu ima eder ve buna çoğunlukla inanır; dini-politik görüşlerini okura açıkça dayatmaz ama bu görüşlerin yaptıkları eleştirel değerlemelerle örtüşmesinden içten içe memnuniyet duyar. Eleştiriden en iyi anlayan kişilerde bile ne yazık ki önyargıdan bu denli bağımsız bir eleştiri bulamayız. Daha alt derece eleştiriler içinse, bu ne kadar az dile getirilse o kadar iyidir. Eğer ağırlık merkezi başka bir şeyde olan tutarlı bir yaşam felsefesi kazanmadan edebiyatı eleştiremeyeceğimizde ısrar ediliyorsa, eleştirinin bağımsız bir alan olarak varlığı hâlâ inkâr ediliyor demektir. Ama bir olasılık daha var. Eleştiri diye bir şey varsa, o halde işlevi de edebi alanın tümevarımsal bir araştırmasından elde edilen kavramsal bir çerçevenin kurallarıyla edebiyatın incelenmesi olmalıdır. "Tümevarımsal" sözcüğü, bir tür bilimsel yöntemi öneriyor. Ya eleştiri bir sanat olduğu kadar bir bilimse de? "Salt" ya da "kesin" bir bilim değil elbette ama bu ifadeler de artık bizden çok uzaktaki on dokuzuncu yüzyıl kozmolojisine aittir. Tarihin yazımı bir sanattır ama hiçkimse kalkıp da tarihçinin kanıtlara uyguladığı muamelede bilimsel prensiplerin işbaşında olduğundan şüphe etmez ve tarihi efsaneden ayıran tam da bu bilimsel unsurun varlığıdır. Eleştiride de, bir yandaki edebi asalaklık ile diğer yandaki aşırı dayatılmış eleştirel tavrı birbirinden ayıran bir bilimsel unsur bulunabilir. Bilimin herhangi bir alanda varlık göstermesi o alanın karakterini, alanın bütünlüğünü dışarıdan gelecek işgallere karşı da muhafaza ederek, gelişigüzelden nedensele, rastgele ve sezgisel olandan sistematik olana doğru değiştirir. Gelgelelim "bilimsel" sözcüğünün, hayalgücünden yoksun bir barbarlığın duygusal alt tonlarını taşıdığını düşünen okurlar varsa, onlar bu sözcüğü "sistematik" ya da "ilerlemeci" sözcükleriyle değiştirebilirler.

Bulunduğu varsayımına dayanan düzinelerce bildiri ve edebi eleştiri ile bilimsel bir yöntem aracılığıyla meşgul olan yüzlerce edebiyat âlimi varken, eleştiride bilimsel bir ögenin bulunabileceğini söylemek absürd bir girişimdir. Delil, bilimsel olarak incelenir; yetkiler bilimsel olarak kullanılır; alanlar bilimsel olarak soruşturulur; metinler bilimsel olarak düzeltilir. Vezin, yapı iti-

barıyla bilimseldir; fonetik de öyle; filoloji de. Ya edebi eleştiri bilimseldir ya da ileri derecede eğitimli ve kabiliyetli bu edebiyat âlimlerinin hepsi, zamanlarını yarı-bilimsel bir kafatası biliminde harcıyorlar. Nihayet, birisi çıkıp edebiyat âlimlerinin yaptıkları işin bilimsel olduğu gerçeğinin yarattığı sonuçların farkında olup olmadığını merak ediyor. İnsan ikincil kaynakların giderek büyüyen karmaşasında, bütünleştirici süreç mantığının bilime ait olduğu gerçeğini gözden kaçırıyor. Araştırma "arkaplan" olarak bilinen şeyde başlar ve ilerledikçe, araştırmanın aynı zamanda önplanı da düzenlemesi beklenir. Edebiyat hakkında bilmemiz gerekenleri söyleyen, edebiyatın ne olduğu hakkında da bir şeyler söyleme görevini ifa etmek zorundadır. Bilgi bu noktaya varır varmaz, sanki bir tür bariyerle zaptediliyor ve geri çekilip sıradaki araştırma projelerine doğru devam ediyor.

Demek ki, edebiyatı "takdir edebilmek" ve onunla daha doğrudan bir ilişki kurabilmek için, umumi eleştirmen, okuyan kesimi en uzmanlık sahibi ve en akıllıca şekilde temsil eden Lamb'e ya da Hazlitt'e ya da Arnold'a ya da Saint-Beuve'e dönüyoruz. Zevk sahibi bir insanın edebiyatı nasıl kullanacağını, değerlendireceğini örneklemek ve dolayısıyla da edebiyatın toplum tarafından nasıl sindirilmesi gerektiğini göstermek, işte bu tam da eleştirmenin görevidir. Ama bilgiyi biraraya getiren kişilerüstü bir zümre fikrine artık sahip değiliz. Umumi eleştiri, okumaya ya da denemeye benzer parçalı bir görünümde olma eğilimi taşır ve bilimsel değildir ama başka türdeki bir edebi sanattır. Fikirlerini faydacı bir edebiyat öğreniminden edinmiştir ve yaratmayı ya da teorik yapıya girmeyi denemez. Shakespeare eleştirisinde; Johnson'da Augustinusçu, Coleridge'de romantik, Bradley'de Viktoryen bir zevkin anıtını buluruz. İdeal bir Shakespeare eleştirmeni, hissederiz ki Augustinusçu, romantik ve Viktoryen sınırlamalara ve Johnson, Coleridge ve Bradley'in saygıdeğer önyargılarına meydan vermemelidir.

Diğer bir ifadeyle, gerçek eleştiriyi, bu nedenle de edebiyatın tümünü anlaşılır kılma yolundaki gelişmeleri, moda önyargıların bocalamasını izleyen ve sadece edebi zevkin tarihine ait olan eleştiriden ayırmamızın şu an itibarıyla bir yolu yok. Bu ikisi arasındaki farka, ikisini kafa kafaya çarpıştıracak bir örnek vereceğim. *Munera Pulveris*'e yazdığı en meraklı, dâhiyane, dağınık dipnotlarından birinde John Ruskin şöyle diyor:

Shakespeare'in karakterlerinin isimleri hakkında sonra daha uzun konuşacağım; ilginç bir şekilde –çoğunlukla vahşice– çeşitli gelenekler ve dillerin bir karışımından çıkmışlardır. Anlamı en açık olanlardan üçünün farkına çoktan varıldı. Desdemona da –"δυσδαιμονία": *dusdaimonia*: *bedbaht*– yeterince açıktır. Othello, sanırım, "temkinli olan"dır; onun muhteşem bir şekilde toplanmış gücünde tek bir kusur ya da hatadan yükselen, tragedyaya özgü tüm felaketler vardır. Ophelia yani "işlevsellik", Hamlet'in gerçek ve kayıp karısı, erkek kardeşi Laertes'inkinden gelme bir Yunanca isimle imlenmiştir ve Opheliа'nın narin kıymetinin, huysuz papazların işe yaramazlıklarıyla karşıt olduğu, erkek kardeşinin "Kardeşim *koruyucu* meleklere katılırken, sen böğüreceksin cehennemin dibinde" sözlerinde üstü kapalı ifade edilmiştir.

Bu pasaja Matthew Arnold[2] ise şöyle yorum yapıyor:

Şimdi sahiden de, bu nasıl bir abartıdır! Shakespeare karakterlerinin isimlerinin anlamlarının (Bay Ruskin'in etimolojisinin doğruluğuna emanet ediyorum bu soruyu) hiçbir etkisi olmadığını söylemeyeceğim, belki de tamamen gözden kaçırılmıştır; ancak buna bir dereceye kadar önem vermek, birinin hevesine yuları teslim etmek, ölçülülüğü ve orantılılığı tamamen unutmak, aklın dengesini yitirmektir. Bu, eleştiride en yüksek aşamayı gösterir; geri kafalılığın belgesidir.

Ruskin burada haklı olsun ya da olmasın, gerçek eleştiri denen şeye girişiyor. Shakespeare'i yalnızca eleştirmene ait bir kavramsal çerçevede değerlendiriyor ve bunu da sadece oyunlarla ilişkilendiriyor. Arnold'ın, bunun umumi eleştirmenin doğrudan kullanabileceği türden bir malzeme olduğu konusundaki hissiyatı kusursuz bir şekilde haklı. Ama beğeninin tarihine ait olmaktan uzak, sistematik bir eleştirinin varlığından şüphe etmiyor gibi de görünmüyor. Ruskin sanatını üzerinde dikkatlice çalıştığı ve didik didik ettiği Ortaçağ katedralleri üzerinden, Dante ve Spenser'ın, Klasik edebiyat ve *İncil* uzmanlıklarından gelen büyük bir ikonik gelenekten öğrenmiştir. Arnold, doğanın evrensel bir yasası olarak, Dryden'ın zamanından önce duyulmamış olan, Freud, Jung, Frazer ve Cassirer'in devirlerinde hayatta kalmaları kesinlikle mümkün olmayan, kesin "saf duyulu" eleştirel aksiyomları üstlenmektedir.

Bu noktaya kadar bu alanda sahip olduklarımız şunlardan ibarettir: "Edebiyat incelemesi"nin bir yanında bu incelemeyi olanaklı kılmaya gayret eden âlimin çalışması; diğer yanında ise

böyle bir incelemenin varolduğunu varsayan umumi eleştirmenin çalışması vardır. Bu ikisi arasında da, edebiyat öğrencisinin tek rehberi olan doğuştan zekâsıyla içinde dolanıp durduğu saklı bir oyun alanı olarak "edebiyat"ın kendisi yer alır. Görünen o ki âlim ve eleştirmenin tek ortak paydası, edebiyata duydukları ilgidir. Âlim, edebiyata girerken malzemelerini kapının dışında bırakır:

Tıpkı görünür olmayan tüketicilere sunulan diğer öneriler gibi. Böylesi bir uzmanlık daha çok, bazen sadece geleceğin bazı sentezci eleştirel Mesihlerinin faydalı bulacağını ümit ettiğimiz seçilmiş bir kaderin ürünü gibi görünüyor. Umumi eleştirmen veya dayatılmış eleştirel tavrın sözcüsü, bu malzemeyi yalnızca tesadüfi ve gelişigüzel şekilde kullanmaya yönelir; âlime ise genellikle mezardan çıkardıkları içinde, hakkında ahlaki söylev verebileceği kafatası dışındaki her şeyi görmezden gelen Hamlet'in, mezar kazıcısına davrandığı gibi davranır.

Sanatla meşgul olanlar sıklıkla, çoğu zaman sevimli olmayan bir şekilde, yaptıkları işin gerekliliği ya da değeri üzerine sorular sordular. Bu tür sorulara doğrudan yanıt vermek ya da soruyu soranları her ne pahasına olursa olsun yanıtlamak muhtemelen mümkün değildir. Newman'ın "Liberal bilgi[7] münhasıran bilgilenmeye yöneliktir," demesi gibi, bu yanıtların çoğu da sadece doğru tecrübeye sahip olanların tecrübesine hitap eder. Benzer biçimde, "şiir savunmaları"nın çoğu da sadece şiirini savunma durumunda olanlar için anlaşılırdır. Eleştirel özür dilemelerin temelini de bu nedenle sanatın gerçek tecrübesi teşkil etmelidir ve edebiyatla ilgilenen bu insanlar için yanıtlanacak ilk soru, "Edebiyat incelemesi ne işe yarar?" değil, "Edebiyat incelemesinin mümkün olduğu gerçeğini ne takip edecek?" sorusu olmalıdır.

Ciddi bir edebiyat öğrenimi görmüş herkes bilir ki bu öğrenime dahil olan zihinsel süreç, bilim öğrenimi kadar tutarlı ve ilerlemecidir. Zihin, bilimsel olana hayli benzeyen bir eğitimden geçer ve konunun birliğine dair benzer bir düşünce kurulur. Bu birlik

7. Frye, kitap boyunca liberal bilgi / eğitim / uğraş gibi kavramlar kullanmaktadır. "Liberal" kelimesi, Amerikan eğitim sistemi içinde özel bir yere sahiptir. Esasen öğrenciye mesleki donanım kazandırmaktan ziyade eleştirel düşünmesini sağlamayı ve hem temel bilimleri, hem beşeri bilimleri, hem de sosyal bilimleri ve esaslarını öğretmeyi hedefleyen bir müfredatı kapsar. Bu müfredat –teknik eleman değil– eleştirel düşünen, ahlaklı birey ve yurttaş yetiştirmeyi hedefler. Ayrıca ABD'de biri için "liberal" tabiri kullanıldığında, onun "solcu" olduğu vurgulanmaktadır. "Liberal" kelimesi kitap boyunca bu özgün bağlama işaret ederek karşınıza çıkacak. (y.h.n.)

edebiyatın kendisinden ileri geliyorsa, edebiyatın kendisi, bizim ona dair tecrübemizle çatışan bir bilim gibi şekillenmiş olmalıdır ya da varoluşun merkezindeki tarif edilemez bir gizemden bilgilendirici bir güç yaratmak zorundadır ki bu belirsiz görünür ya da bundan türetildiğini ileri süren zihinsel kazanımlar düşseldir ve gerçekten kendisiyle ilişkili olarak tesadüfen üzerinde çalışılmış diğer konulardan türemişlerdir.

Bu ancak, edebiyat âlimi ile beğeni insanının edebiyata duydukları ortak ilgi dışında herhangi bir başka şeyle birbirlerine bağlı olmadıkları varsayımı üzerinden ilerlediğimiz sürece böyledir. Eğer bu varsayım doğruysa, dürüst bir şekilde yüzleşmemiz gereken bir şey daha var demektir: Eleştiriyi bir dua çarkını çevirir gibi –özellikle akademisyenler için– otomatik bir başarı kazanma yöntemine dönüştürene dek, eleştirinin yalnızca hacmini arttıran tüm çalışmalarda karşımıza çıkan katışıksız beyhudelik. Ama bu en azından bilinçdışı bir varsayım –bunun bir doktrin olarak dile getirildiğini en azından ben hiç duymadım– ve bunun hiçbir işe yaramaması kesinlikle uygun düşerdi. Alternatif varsayım, edebiyat âlimleri ile umumi eleştirmenleri, doğrudan orta seviyedeki bir eleştiriyle, mantıksal ve bilimsel olarak düzenlenmiş, edebiyat öğrencisinin bazı prensiplerini bilinçdışı bir yolla öğrenip yoluna devam ettiği, ancak ana prensiplerin sırrına eremediği türden kapsamlı bir edebiyat teorisiyle ilişkilendirir. Eleştiri bu yönde gelişmiş olsaydı, diğer bilimlerin yaptığı gibi, ortaya çıkan çalışmayı bilginin bütüncül yapısı içinde eritmek suretiyle, bize araştırma için gerekli olan sistematik ve ilerlemeci unsuru sağlayabilirdi. Bu eleştirinin kendi içinde de, umumi eleştirmen ve beğeni insanı için gerekli olan bir otoriteyi de kurardı.

Orta seviyedeki böyle eleştirinin üstü kapalı bir şekilde ifade ettiği olasılığı kavrarken dikkatli olmalıyız. O, edebiyatın kendisinin doğrudan öğrenilmesinin kesinlikle olanaklı olmadığını ima etmektedir. Fizik, doğa hakkındaki bilginin düzenlenmiş halidir ve bir fizik öğrencisi fizik öğrendiğini söyler, doğayı öğrendiğini değil. Sanat da, tıpkı doğa gibi, kendisi hakkındaki, eleştiri denen sistematik çalışmadan ayrılmalıdır. Bu nedenle de "edebiyatı öğrenmek" olanaksızdır: İnsan ancak belli bir yolla, onun hakkında bir şeyler öğrenebilir ama öğrendiği şey de edebiyattan başka bir şeye geçiş mahiyetindeki, edebiyatın eleştirisidir. Benzer şekilde, "edebiyat öğretimi"nde sıklıkla hissedilen zorluk, edebiyat öğreti-

minin imkânsız olduğu gerçeğinden ileri gelir: Doğrudan öğretilebilir tek şey, edebiyatın eleştirisidir. Edebiyat bir çalışma konusu değildir, çalışmanın nesnesidir: Onun sözcüklerden oluştuğu gerçeği, gördüğümüz üzere, onu sözel disiplinlerle karıştırmamıza yol açar. Tarih eylem karşısında ne ise, felsefe bilgelik karşısında ne ise, eleştiri de sanat karşısında daha ziyade odur: İnsana özgü, kendi içinde sessiz, üretken gücünün sözel bir taklididir. Ve felsefecinin felsefi olarak değerlendiremediği ve tarihçinin tarihi kabul edemediği nasıl ki hiçbir şey yoktur; bu şekilde, eleştirmen de kendisine ait kavramsal bir evren kurabilmeli ve onun içinde yaşamını sürdürmelidir. Görünen o ki, bu eleştirel evren, Arnold'ın kültür kavramında ima edilen birçok şeyden bir tanesidir.

Dolayısıyla, günümüzde edebi eleştirinin yanlış olanı yaptığını ve başka bir şey yapması gerektiğini söylüyor değilim. Gerçekte ne yapıldığına dair kapsamlı bir bakışa sahip olmanın olanaklı olması gerektiğini söylüyorum. Edebiyat âlimlerinin ve umumi eleştirmenlerin eleştiriye katkı sağlamayı sürdürmeleri gerekiyor. Ama mercan adasının ahtapota görünmez olması gibi, katkı sağladıkları şeyin görünmez olması da gerekmiyor. Edebiyat öğrencisi edebiyat bilimi çalışmalarında kendisini edebiyattan uzaklaştıran bir anaforun varlığının, edebiyatın sosyal bilimlerin asli bir bölümü olduğunun, bir yandan tarihin diğer yandan da felsefenin taarruzu altında olduğunun farkına varır. Söz konusu olan edebiyat ise, düzenlenmiş bir bilgi yapısı yoktur ortada; eleştirmen olaylar için tarihçinin kavramsal çerçevesine ve düşünceler için de felsefeye dönmek zorunda kalır. Ona ne hakkında çalıştığı sorulduğunda, her durumda, Donna ya da Shelly'nin düşüncesi ya da 1640-1660 dönemi üzerinde çalıştığını söyleyecek ya da eleştirisinin kavramsal temelini tarih, felsefe ya da edebiyatın kendisinin oluşturduğunu ima eden bir yanıt verecektir. Eleştirinin teorisiyle meşgul olmasının mümkün olmadığı bir durumda ise "genel" bir konu üzerinde çalıştığını söyleyecektir. Şurası açık ki, sistematik eleştirinin yokluğu, bir iktidar boşluğu yaratmıştır ve tüm yakın disiplinler de bu boşluğa yerleşmiştir. Arşimet yanılgısının yukarıda sözünü ettiğimiz şöhreti sebebiyle, ayağımızı Hıristiyan veya demokratik ya da Marksist değerlere sağlam bir şekilde basarsak, eleştirinin tümünü diyalektik manivelayla tek harekette kaldırabiliriz. Ama eğer eleştirmenlerin çeşitlilik gösteren ilgileri sistematik kavrayışın genişleyen merkezi örüntüsüy-

le ilişkilendirilebiliyor olsaydı, bu anaforun yokolması gerekirdi ve eleştirmenler, eleştiriden kaçarken değil, eleştiriye yaklaşır bir halde görülürlerdi.

Bir konunun sistematik kavrayışının gerçekten varolduğunu gösteren kanıtlardan biri, yeni başlayanlar için temel prensiplerini açımlayan bir kitabı yazabilme kabiliyetidir. Eleştiri üzerine yazılmış bu türden bir kitabın içeriğinin ne olacağını görmek ilginç olurdu. Tüm sorular içinde ilk soruya net bir yanıt vererek başlamazdı: "Edebiyat nedir?" Sözsel bir yapıyı edebi olmayandan ayırmamızı sağlayacak maddi ölçütlerimiz yok ve "üslup" ile yazıldıkları ve "genel kültür" olarak faydalı oldukları için ya da sadece bir üniversite müfredatına "büyük kitaplar" olarak girdikleri için edebiyat olduğunu iddia edebileceğimiz kitapların ucu bucağı olmayan yarı gölgesiyle ne yapacağımız hakkında da bir fikrimiz yok. Sonra biz, şiir sanatında "şiir"e ya da drama sanatında "oyun"a karşılık gelecek, edebi sanat eserini tarif edecek tek bir sözcüğümüz bile olmadığını keşfediyoruz. "Genelleştirmek için budala olmak gerekir," demek Blake için elbette kolay ama kendimizi kül ve söğüt kavramlarını karşılayacak sözcükleri bulunan, ağaç için sözcüğü bulunmayan vahşilerin kültürel vaziyetinde bulduğumuz zaman, genelleştirme kapasitesinden yoksun olma gibi bir durumun varolup olmadığını da merak etmeye başlıyoruz.

Elkitabımızın ilk sayfası için fazla bile. İkinci sayfa, en kapsamlı etki alanına sahip gibi görünen edebi doğruların neler olduğunu, ritim konusunu, nazım ve nesir arasındaki ayrımı açıklamanın yeri olurdu. Ama öyle görünüyor ki pratikte herkesin yapabildiği bu ayrım, kuramda henüz hiçbir eleştirmen tarafından yapılmış değil. Boş sayfaları el yordamıyla çevirmeyi sürdürüyoruz. Yapılacak bir sonraki şey; drama, epik, nesir kurmaca vs. birincil edebiyat kategorilerini sıralamaktır. Ne olursa olsun bu Aristoteles'in eleştiride ilk gözle görülür adım olarak kabul ettiği şeydir. Türlerin eleştirel teorisinin açıkça Aristoteles'in bıraktığı yerde saplanıp kaldığını keşfederiz. "Tür" sözcüğünün bizzat kendisi, geçtiği İngilizce bir cümleden telaffuz edilemez ve yabancı bir şey gibi fırlayıp çıkıyor. "Epik" ve "roman" gibi göstermelik terimlerle başa çıkmak için gösterilen en sağlam eleştirel çabalar, rivayet psikolojisinin belli başlı ilginç örneklerini oluşturur. Yunanlar sayesinde, dramada tragedyayı komedyadan ayırabiliyoruz

ve hâlâ her birinin dramanın diğer yarısı olduğunu kabul etmeye eğilimliyiz. *Masque* [maskeli oyun], opera, film, bale, kukla oyunu, Ortaçağ'ın dini piyesleri, kıssadan hisse, *commedia dell'arte*[8] ve *Zauberspiel*[9] gibi formlarla baş etmek zorunda kaldığımızda, kendimizi Galen bu konuda hiçbir şey söylemediği için frengiyi tedavi etmeyi reddeden Rönesans doktorlarının konumunda buluyoruz.

Yunanlar nesir formları için bir sınıflandırma geliştirmeye pek ihtiyaç duymadılar. Biz duyuyoruz ama bunu asla yapmadık. Bizim her zaman olduğu gibi, nesir kurmaca bir eser için söyleyecek tek sözümüz yok; bu yüzden de "roman" sözcüğü her şey için bu görevi görüyor ve tam da bu yüzden türün adı olarak tek ve asıl anlamını kaybediyor. Kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki, gerçekte olmayan şeyler hakkında olduğunu itiraf eden kitaplar ile her şey hakkında olan kitaplar arasındaki devridaim kitaplık ayrımı, görünen o ki eleştirmenler için yeterince yorucu. *Gulliver'in Gezileri*'nin ait olduğu nesir kurmaca formun ne olduğunu sorduğunuzda, "menippea hicvi" yanıtını verebilse, bunu kitapla uğraşırken de temel bir bilgi olarak göz önünde bulunduracak birkaç eleştirmen vardır. Bununla birlikte romanın ne olduğuna dair bazı fikirlerin varlığı, ciddi bir romancıyla uğraşmanın kesin bir önkoşuludur. Diğer nesir türleri daha da kötü durumdadır. Batı edebiyatı *İncil*'den, başka hiçbir kitaptan etkilenmediği kadar etkilenmiştir ama "kaynaklarına" olan tüm saygısıyla eleştirmen bu etkiye dair, böylesi bir etkinin varolduğu gerçeği dışında çok az şey bilir. *İncil* tipolojisi, artık öylesine ölü bir dildir ki edebiyat âlimleri de dahil olmak üzere okurların çoğu, onun kullanıldığı hiçbir şiirin anlamını üstünkörü olarak bile çözümleyemez. Ve böyle sürüp gidiyor. Keşke eleştiri tutarlı ve sistematik, temel prensipleri on dokuz yaşındaki zeki herhangi birine açıklanabilir bir şekilde kurulmuş, böyle bir kavramdan yola çıkan bir inceleme hali olsaydı. Günümüzde hiçbir eleştirmen, eleştiri hakkındaki ilk şeyi bilmiyor. Şu an eleştirmenlerin

8. İt. Usta Tiyatro. XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla dek Avrupa'da etkisini göstermiş, İtalyan tiyatro formu. Bir rolde ustalaşmış bir oyuncunun yaşamının sonuna dek aynı rolü oynadığı, doğaçlamanın önemli bir yer tuttuğu bu tiyatronun temsilleri saray-halk ayrımı yapılmaksızın gerçekleştirilmiştir. (ç.n.)

9. Alm. Büyülü Oyun. Barok çağında, XVII. ve XVIII. yüzyıldaki bir tiyatro türü. Sahnede "büyülü" düzeneklerin kullanılması nedeniyle, "Makine Tiyatrosu" olarak da bilinir. (ç.n.)

sahip olduğu şey, müjdecisi olmayan bir gizem-dindir ve eleştirmenler ancak kendi aralarında iletişim kurabilen veya tartışabilen amatörlerdir.

Prensipleri tüm edebiyata uygulanan ve geçerli her tür eleştirel prensibi açıklayan bir eleştiri teorisi, Aristoteles'in *poetika* ile kastettiği şeyin ta kendisidir. Bana öyle geliyor ki bir biyoloğun organizmaların evrenine cinsleri, türleri ayırt ederek yaklaşması gibi, Aristoteles de şiir sanatına, edebi tecrübenin engin yasalarını formüle ederek, kısaca kendisi şiir olmayan ya da onun tecrübesi olmayan, ancak *poetika* olan bir şiir sanatı hakkında bilginin tamamen kavranabilir yapısına ulaşmanın mümkün olduğu inancıyla yazarak yaklaşmaktadır. İnsan, iki bin yılı geçkin post-Aristotelesci edebi faaliyetten sonra, onun *poetika* hakkındaki görüşlerinin, tıpkı hayvanların üremesi üzerine görüşleri gibi yeni kanıtlar ışığında yeniden incelenmiş olması gerektiğini hayal edebilir. Bu süre zarfında, *Poetika*'nın açılış sözleri, Bywater'ın tercümesiyle, konuya öncesinde hiç yapılmadığı kadar iyi bir giriş mahiyetinde hâlâ ve kendi adıma sürekli aklımda tutmaya çalıştığım yaklaşım tarzını tarif ediyor:

> Konumuz şiir olduğundan, sanattan yalnızca genel olarak değil, onun türlerinden ve her birinin kapasitelerinden de konuşmayı öneriyorum; iyi bir şiir için gerekli olan olay örgüsünün yapısından, bir şiirin kurucu öğelerinin sayısından ve doğasından ve aynı soruşturma çizgisindeki diğer meselelerden olduğu gibi. Doğal düzeni takip edip, ilkel olgularla işe başlamamıza izin verin.[10]

Elbette edebiyat birçok sanattan yalnızca bir tanesidir, ancak bu kitap şiir sanatının dışındaki estetik problemlerin ele alınışından korunmak zorunda bırakılmıştır. Her sanat, kendi eleştirel düzenine ihtiyaç duyar, ancak estetik şu anda her neyse o olmaktan[3] çıkıp tüm sanatlar için birleşmiş bir estetiğe dönüşene dek poetika, estetiğin bir parçasını teşkil etmeyi sürdürecektir.

10. "Our subject being poetry, I propose to speak not only of the art in general but also of its species and their respective capacities; of the structure of plot required for a good poem; of the number and nature of the constituent parts of a poem; and likewise of any other matters in the same line of inquiry. Let us follow the natural order and begin with the primary facts." Birebir karşılayan Türkçe çevirisinden faydalandık. Aristoteles, *Poetika*, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, 2010. (ç.n.)

Bilimler normalde naif bir tetiklemeyle[4] işe başlar: Öncelikle veri olarak değerlendirmeleri gereken olguyu ele almaya çalışırlar. Nitekim fizik, tecrübenin anlık duygulanımlarını ele alarak başlamıştır işe, temel prensipler sıcak, soğuk, nemli ve kuru olarak sınıflandırılmıştır. Sonuç olarak fizik bunu tersyüz etmiş, asıl işlevinin ısı ve nemin ne olduğunu açıklamak olduğunu keşfetmiştir. Tarih bir vakayiname olarak başlamıştır ama eski vakanüvis ile modern tarihçi birbirinden farklıdır: Tarihçi bu olayları, yalnızca daha geniş değil, farklı bir biçimde de, kavramsal bir çerçevedeki tarihsel olgular olarak da görürken, vakanüvisin kaydettiği olaylar, aynı zamanda yazanın kişisel tarihinin *yapısını* yansıtan kayıtları da teşkil eder. Benzer biçimde her modern bilim, eski verileri açıklama bekleyen yeni şeyler olarak görebilen yeni bir gözlem zeminini devreye sokarak, Bacon'ın (başka bir bağlamda da olsa) ilerlemeci sıçrayış dediği eylemi gerçekleştirmek zorundadır. Astronomlar gökcisimlerinin hareketlerini astronominin çatısı addettikleri sürece, kendi bakış açılarının da doğal olarak sabitlenmiş olduğunu gördüler. Hareketin kendisinin açıklanabilir olduğunu bir kere düşününce, hareketin matematiksel bir teorisi kavramsal çerçevenin kendisine dönüştü ve böylece bu bilimin yolu, Güneş'i merkeze alan Güneş Sistemi'ne ve Yer Çekimi Yasası'na yer açacak şekilde açılmış oldu. Biyoloji, bilimin konusunu teşkil eden yaşam formları olarak hayvan ve bitkileri düşündüğü sürece, biyolojinin farklı dalları, kataloglama konusunda büyük çabalara dönüştü. Asıl açıklanması gerekenin, yaşam formlarının kendilerinin varoluşları olduğu düşüncesi sürdükçe de protoplazma ve hücre kavramları biyolojiye sızdı ve biyolojiye yeni bir yaşam verdi.

Bana öyle geliyor ki edebi eleştiri bugün, ilkel bir bilimde bulabileceğimiz türden naif ilerlemeci bir tutum içindedir. Malzemeleri, yani edebiyatın başyapıtları, henüz eleştirinin kendine ait bir kavramsal çerçevenin terimleriyle açıklanabilecek olgular halinde ele alınmış değildir. Bu başyapıtlar hâlâ, şu ya da bu şekilde eleştirinin de çerçevesinin ya da çatısının kurucuları olarak görülmektedir. Ben de, eleştirinin kendi kavramsal çerçevesinin düzenleyici ve kapsayıcı biçimlerinin ne olduğunu keşfedebileceği yeni bir zemine sıçramasının zamanının geldiğini iddia ediyorum. Eleştiri, görünen o ki, koordine edecek bir prensibe, ele aldığı olguyu

bir bütünün parçaları haline getirecek bir ana hipoteze fazlasıyla muhtaçtır.

Bu ileriye doğru sıçrayışta ilk temel ilke herhangi bir başka bilimdekiyle aynıdır: Bütüncül bağdaşıklık varsayımı. Bu varsayım ne denli basit görünürse görünsün, bir bilimin kendisinin anlaşılır bir bilgi kaynağı olduğu gerçeğini keşfetmesi uzun zaman alır. Bu keşfi gerçekleştirene dek bağımsız bir bilim olarak doğmuş sayılmaz, başka bir konu içindeki bir kaynakta bir embriyo olarak varlığını sürdürür. Fiziğin, doğa felsefesinden ve sosyolojinin ahlak felsefesinden doğuşu bu süreci örnekleyecektir. Modern bilimlerin matematiğe olan yakınlıklarının oluşturduğu bir düzen içinde geliştiği de yaklaşık olarak doğrudur. Bu nedenle de fizik ve astronomi modern biçimlerini Rönesans zamanında kazanmaya başlamıştır, kimya on sekizinci yüzyılda, biyoloji on dokuzuncu yüzyılda ve sosyal bilimler ise yirminci yüzyılda bunu yaptı. Eleştiri eğer bir bilim ise kesinlikle sosyal bir bilimdir ve günümüzde gelişme gösteriyorsa en azından bir anakronizm olmadığını söyleyebiliriz. Tüm bunlar olurken, uzmanlaşmanın miyopluğu, naif ilerlemeciliğin ayrılmaz bir parçası olmayı sürdürür. Böyle bir perspektiften, "genel" sorularla baş edilmesi olanaksızdır; çünkü onlar, dehşet verici genişlikteki bir alanın "muhafazasını" çevrelerler. Eleştirmen, gelecek buzul çağına dek rakam çiziktirmesini gerektirecek büyüklükteki sayılarla uğraşmak zorunda kalan bir matematikçiyle aynı konumdadır. Eleştirmen de, matematikçi de, "Daha işlevsel bir işaret sistemi nasıl icat edilir?" sorusunun sahibi olacaktır.

Naif ilerlemecilik, edebiyatı tam anlamıyla listelenebilir bir edebiyat bibliyografyası olarak tahayyül eder: Bu, edebiyatı devasa bir topluluk ya da münferit "yapıtlardan" oluşan düzensiz yığınlar olarak görmektir. Açık bir şekilde, eğer edebiyat bundan başka bir şey değilse, buna dayalı herhangi bir sistematik, zihinsel eğitim de olanaksız duruma gelir. Edebiyatta bugüne dek düzenleyici tek prensip keşfedilmiştir, o da kronoloji prensibidir. Düzensiz yığınları kronolojik bir sıraya koyulmuş halde görmek, tam bir ardışıklığın verdiği, bir parça tutarlılık anlamına gelen sihirli sözcüğü, yani "geleneği" temin eder. Ancak gelenek bile tüm sorularımızı yanıtlamaz. Edebiyat tarihinin bütünü, bize edebiyatı, göreceli olarak sınırlanmış bir karmaşıklık ve ilkel kültürün içinde incelenebilecek formüllerin ba-

sit bir toplamı olarak görme olasılığını bir an için sunar. Bir sonraki adımda biz, ilkel formüllerin büyük klasiklerde yeniden ortaya çıktığını fark ettiğimizde, bu ilkel formüllerin daha ileriki dönemlerin edebiyatıyla ilişkisinin, karmaşıklığın saf bir hali olmadığını idrak ederiz; aslında büyük klasiklerde de geriye doğru hareket etmek genel bir eğilim olarak görünür. Bu, hepimizin duyduğu bir hisle örtüşmektedir: Derin başyapıt bizi anlamın birbirine yaklaşan korkunç sayıdaki örüntüsünü görür gibi olduğumuz bir noktaya sürüklemeyi başarırken, orta karar sanat yapıtları üzerinde çalışmak, tesadüfi ve eleştirel tecrübenin çevresel bir biçimi olmayı sürdürür. Merak etmeye başlarız, kendimize, yalnızca zaman içinde kendi kendisini zorlaştırmakla kalmayıp, aynı zamanda eleştirinin mekânı olabilecek bir merkezden kavramsal uzaya yayılmış bir edebiyatı anlayıp anlamadığımızı sorarız.

Şurası açık ki eleştiri; edebiyatta buna izin veren bir nitelik bulunmadığı takdirde sistematik olamaz. Öncelikle bu hipotezi benimsemek, sonra da doğa bilimlerinin arkasında bir doğa düzeni olduğunu nasıl kabul ediyorsak, edebiyatın da bir "yapıtlar" yığını değil, bir sözcük düzeni olduğunu kabul etmek zorundayız. Doğanın düzenine duyulan inanç doğa bilimlerinin anlaşılabilir olmasının bir neticesidir ve doğa bilimleri doğanın düzenini eksiksiz bir biçimde gözler önüne serecek olursa, bu bilimlerin çalışma konuları da tükenmiş olur. Benzer şekilde eğer eleştiri bir bilimse gerçek anlamda anlaşılır olmak zorundadır ve edebiyat da bu bilimi olanaklı kılan bir sözcük düzeni olarak –bildiğimiz kadarıyla– yeni eleştirel keşiflerin de tüketilmez bir kaynağını teşkil eder, yeni edebiyat eserleri ortaya çıkmasa dahi bu işlevini yitirmez. Demek ki edebiyatın içinde, eleştirinin gelişmesine engel olmak isteyen sınırlandırıcı bir prensip aramak yersizdir. Eleştirinin absürd kuantum formülü, eleştirmenin şairin belli belirsiz bir farkındalıkla şiirin "içine yerleştirdiği"ni düşündüğü şeyden "uzaklaşıp durmak"la yetindiği iddiası, sistematik bir eleştirinin yokluğunun yol açtığı sayısız, dağınık bilgisizlikten sadece biridir. Bu kuantum teorisi, zamanından önce ortaya çıkmış teleolojik bir yanılgı olarak adlandırılabilir. Bu iddia, doğa bilimlerindeki, Tanrı'nın sırrına erişilemeyecek bilgeliğinin eseri olduğu için bir fenomenin olduğu gibi kabul edilmesi iddiasına karşılık gelir. Şöyle ki eleştirmenin herhangi bir kavramsal çerçeveye sahip ol-

madığı varsayılır: Onun işi en basit haliyle, şairin belli miktarda güzellik ve etkiyi özenle ve sabırla içine doldurduğu şiiri almak ve şiirin içinden bunları sakin bir şekilde tek tek çekip çıkarmaktır, Little Jack Horner prototipinin yaptığı gibi.

Hakiki bir poetika geliştirebilmenin ilk adımı; anlamsız eleştirinin ne olduğunun farkında olmak ve ondan kurtulmaktır ya da edebiyat hakkında konuşurken sistematik bir bilgi kaynağı yaratma çabasında olmaktır. Bu süreç, ses getiren tüm saçmalıkları, sıklıkla karşılaştığımız eleştirel genellemeleri, yansıtıcı görüşleri, ideolojik söylev sonlarını ve düzenlenmemiş herhangi bir konuya dair geniş bir bakış açışı sunmanın diğer tüm neticelerini içerir. Aynı şekilde, –her ne kadar hususi erdemleri seçicilik ve kapsayıcılık olsa da– tüm "en iyi" roman, şiir ya da yazar listelerini de içine alır. Tüm sıradan, duygusal değer yargılarını ve önyargıları kapsadığı gibi, şairlerin ününü hayali bir borsada birdenbire arttıran ve onları piyasadan silip atan tüm edebi muhabbetleri de kapsar. Varlıklı yatırımcı Bay Eliot, Milton'ı piyasada yok pahasına sattıktan sonra, şimdi onu yeniden satın alıyor; Donne muhtemelen tavan yaptı ve değeri giderek azalacak; Tennyson hafiften bir dalgalanma içinde belki ama Shelly hisselerinin fiyatı hâlâ düşüşte. Böyle bir şey, sistematik bir çalışmanın parçası olamaz, sistematik bir çalışma ancak ileriye doğru hareket eder: Duraksayan, kararsız kalan ve tepki veren her neyse, ancak aylaklar sınıfının dedikodusu olabilir. Huxley-Wilberforce tartışması nasıl ki biyoloji biliminin yapısının artık bir parçası değildir, beğeninin tarihi de artık eleştirinin yapısının bir parçası değildir.

İnanıyorum ki bu ayrımı geçmişe götürüp eskinin eleştirmenlerine uygulasak; onların gerçek eleştiri hakkında söylediklerinden, tutarlı ve sistematik bir çalışmanın ana hatlarının hafiften belirginleşmeye başladığı, şaşılacak kadar çok sayıda anlaşmayla karşılaşırdık. Beğeninin –doğruların olmadığı, tüm hakikatin Hegelci yönteme tabi olduğu, sivri uçları daha da keskin kılmak için hakikatin yarım-hakikatlere bölündüğü– tarihi için edebiyat çalışmalarının fazlasıyla göreceli ve öznel olduğunuhissediyor olabiliriz. Ancak beğeninin tarihinin eleştiriyle herhangi bir organik bağı olmadığı düşünüldüğünde, bu ayrım kolaylıkla yapılabilir. Bay Eliot'ın *The Function of Criticisim* denemesi, edebiyatın mevcut anıtlarının kendi aralarında ideal bir düzen içinde oldukları ve bireylerin yazılarından oluşan basit bir koleksiyon olmadığı

prensibinin masaya yatırılmasıyla başlar. Bu eleştiridir, hatta en esaslı eleştiridir. Bu kitabın büyük bir bölümü bu konuyu şerh düşer. Her dönemin iyi eleştirmenlerinden[5] toplanacak yüzlerce başka saptamaya rağmen tutarlılığını korumayı başarmış olması, bu kitabın güvenilirliğinin kanıtıdır. Bunu, geleneği ve onun zıddını, kişileştirilmiş ve çarpışan güçlere dönüştüren retorik bir tartışma izler, eski olan Katolik ve Klasik unvanıyla yüceltilirken, diğeri "whiggery"[11] lakabıyla alaya alınır. Kırpıp atmamızın ne denli kolay olduğunun farkına varana dek kafa karışıklığına yol açacak cinsten bir şeydir bu. Tartışma, hakkında onaylar gibi konuştuğu Bay Middleton Murry'nin aleyhine sürdürülür; çünkü "O alınabilecek belirli konumlar bulunduğunun farkındadır, şimdi ve ileride insan gerçekten de bir şeyleri reddedip başka bir şeyleri seçmelidir." Kimyada ya da filolojide alınacak belirli konumlar yoktur ve eleştiride alınacak böyle konumlar varsa, eleştiri özgün bir öğrenim alanı olamaz. Özgün bir öğrenimin tüm alanları için, zorluk "tutumu"na verilecek en hassas yanıt, Falstaff'ın "Öyleyse yapıyorum, kendi irademe karşın," sözleri olacaktır. Kişinin "belirli konumu" onun zayıflığıdır, kişinin hata ve önyargı konusundaki sorumluluklarının kaynağıdır; belirli bir konuma destekçi kazanmak ise bir kişinin kendi zayıflığını bulaşıcı bir hastalık gibi diğerlerine yayması demektir. Bir sonraki adım, eleştirinin komşularının büyük bir çeşitlilik arz ettiğinin farkına varmaktır ve eleştirmen onlarla kendi bağımsızlığını garanti edecek her türlü iletişimi kurmalıdır. Eleştirmen doğa bilimleri hakkında bir şeyler bilmek isteyebilir ama onların yöntemlerine öykünmesine lüzum yoktur. Hardy'nin romanlarının, içerdikleri kasvet oranına göre sıralandığı bir listeyi sunan bir doktora tezinin bulunabileceğini anlıyorum ama insan böyle bir gidişatın cesaretlendirilmesi gerektiğini hissetmiyor. Eleştirmen sosyal bilimlere dair bir şeyler bilmek arzusunda olabilir ama örneğin edebiyata sosyolojik "yaklaşım" diye bir şey olamaz. Bir sosyoloğun özel olarak neden edebi malzeme üzerinde çalışmaması gerektiğini açıklayacak bir gerekçe yoktur; ama bunu yapacak olursa, edebi değerlere karşı dikkatli olmak zorunda da kalmaz. *Horatio Alger* ve *Elsie* kitaplarının yazarı kendi alanında Hawthorne ya da Melville'den elbette çok daha önemli olabilir ve *Ladies' Home Journal*'ın tek bir sayısı bile

11. Bir zamanlar Whig Partisi'nin liberal prensiplerine ve destekçilerine verilen ad. (ç.n.)

Henry James'in tüm külliyatına bedel olabilir. Sosyal bilimlerin amacı, nasıl ki yüksek sanatın üretilmesi için elverişli toplumsal koşulları yaratmak değilse, eleştirmen de benzer şekilde kendini sosyolojik değerlere karşı sorumlu hissetmek zorunda değildir. Eleştirmen din hakkında bilgi sahibi olmak isteyebilir ama teolojik ölçütler, bir Ortodoks şiirinin içeriğine dair inançsız bir bakış açısının sağlayacağından çok daha tatmin edici bir ifade yöntemi sağlayacaktır: Bu, eleştirideki saçmalığı yaratır ve bu iki konunun ölçütlerini karıştırmak eleştiriye hiçbir kazanç sağlamaz.

Edebiyat her zaman pazarlanabilir bir ürün olarak algılanmıştır, üreticileri yaratıcı yazarlardır ve tüketicileri de, başlarında eleştirmenler olan kültürlü okurlardır. Bu bakış açısından hareketle, açılış sayfası metaforumuzda da olduğu gibi, eleştirmen bir aracıdır. Toptan satıcıların bedava inceleme kopyaları gibi bazı imtiyazlara sahiptir ama işlevinin tüm diğer zihinsel yapılar gibi, bir teorisi ve bir pratiği vardır. Edebiyatın uygulayıcısı ve edebiyatın üreticisi tam olarak aynı kişi değildir ama yine de büyük ölçüde kesişirler; edebiyat teorisyeni ve edebiyatın tüketicisiyse asla kesişmez; aynı insanın içinde birlikte varolsalar bile. Bu kitap, edebiyatın teorisinin, en az pratiği kadar hümanist ve liberal bir uğraş olduğunu varsaymaktadır. Dolayısıyla, bazı edebi değerleri verili kabul etse de tamamen eleştirel tecrübe tarafından kurulmuştur ama doğrudan değer yargılarıyla ilgilenmemektedir. Bu olguya açıklama getirelim: Değer yargısı, sıklıkla ve belki de haklı olarak hepimizin bildiği her şey için, hümanist ve liberal uğraşın ayırt edici özelliği olarak değerlendirilir.

Değer yargılarıyla doğrudan iletişim kurulamaz, bu anlamda değer yargıları özneldir. Popüler olduklarında ya da genel kabul gördüklerinde nesnel görünürler ama hepsi bu kadar. Kanıtlanabilir değer yargısı, edebi eleştirinin ödülüdür ve her yeni eleştirel modaya -ayrıntılı retorik analize dair güncel her moda gibi- eleştirinin, sonunda az iyi olan ile iyi olanı ayırmak için tanımlayıcı bir tekniği tasarlamış olduğuna dair inanç eşlik eder. Ama bu her zaman beğeninin tarihindeki bir yanılsamaya dönüşür. Değer yargıları edebiyat incelemesi üzerine kurulmuştur; edebiyat incelemesi asla değer yargıları üzerine inşa edilemez. Shakespeare, deriz ki, 1600'lerde bir grup İngiliz oyun yazarından ve aynı zamanda dünyanın gelmiş geçmiş en büyük şairlerinden biriydi. Bu ifadenin ilk kısmı bir gerçeğin dile getirilmesidir, diğeri ise

fazlasıyla genel kabul görmüş bir gerçeğin dile getirilmesi görünümündeki bir değer yargısıdır. Ama bu, gerçeğin ifadesi değildir. Bir değer yargısı olmayı sürdürür ve eleştirinin tek bir parçası bile buna iliştirilemez.

İki tür değer yargısı vardır: Karşılaştırmalı ve pozitif. Karşılaştırmalı bir değer sistemi üzerine kurulu olan eleştiri iki bölüme ayrılır, sanat eseri bu bölümlerden birinde ürün, diğerinde ise mülk olarak değerlendirilir. İlki sanat eserini birincil olarak onu yazan kişiyle ilişkilendiren biyografik eleştiriyi geliştirir. Yönelimli eleştiri [tropical criticism] olarak adlandırabileceğimiz diğeri ise birincil olarak çağdaş okurla ilgilenir. Biyografik eleştiri kendisini, büyüklük ve kişisel otorite konusundaki karşılaştırmalı sorularla fazlaca meşgul eder. Şiire, yaratıcısının retoriği gözüyle bakar, şiirin ardındaki kesin ve tercihen kahramanca kişiliği bilirse kendini daha da güvende hisseder. Eğer böylesi bir kişiliği bulamazsa, retorik ektoplazmadan böyle bir kişiliği çıkarıp yansıtmayı deneyebilir, Carlyle'ın Shakespeare'i "kahramansı" bir şair olarak ele aldığı denemesinde yaptığı gibi. Yönelimli eleştiri ise anlamın karmaşıklığı ve sembolik benzetmeyle birlikte, karşılaştırmalı olarak üslup ve ustalıkla meşgul olur. Retorik şairlerden hoşlanmamaya ve onları küçümsemeye eğilimlidir, hele ki kahramansı kişilikle uğraşması çok daha zordur. Her ikisi de, eleştirinin esaslı retorik formlarıdır, biri ikna edici söz söylemenin retoriğiyle uğraşırken, diğeri sözel gösterişin retoriğiyle uğraşır ama her ikisi de diğerinin retorik seçimine güven duymaz.

Retorik değer yargıları, toplumsal değerlerle yakından ilişkilidir ve genellikle ahlaki metaforların gümrüğünden geçmiştir: Samimiyet, tutumluluk, kurnazlık, basitlik vs. Ama poetika gelişmemiş olduğundan, retoriğin edebiyat teorisinin içlerine doğru bu gayrimeşru genişlemesinden bir yanılgı doğar. Bu yanılgıyı şaşmaz bir biçimde ele veren seçilmiş gelenektir, bunun en bariz örneğini Arnold'ın "mihenktaşı"[6] teorisinde bulabiliriz; bu teoride, şairleri derecelendiren bir sistemin, mihenktaşı olarak kabul edilen değer sezgisiyle yol alırız. Mısralarının ağırlığını tartarak şairleri karşılaştırma (yeni bir icat değildir, Aristophanes'in *Kurbağalar*'da alaya aldığı gibi) hem biyografik hem de yönelimci eleştirmenler tarafından, çoğunlukla zıt grupta yer alanların lehine birinci sınıf puanı vermekten kaçınmak için kullanılır.

Arnold'ın mihenktaşı tekniğini incelediğimizde, onun niyeti konusunda bazı şüphelere kapılırız. *Fırtına*'dan "Geriye doğru, karanlık ve zamanın uçurumu" mısrasından iyi bir mihenktaşı mısra çıkardı. İnsan "Kaşınan yerini ancak bir terzi kaşıyabilirdi"[12] mısrasının bunu nasıl olsa başaramayacağını hisseder, üstelik bu mısra da Shakespeare'e özgüdür ve aynı oyun için eşit ölçüde vazgeçilmezdir. (Aynı türden ve aşkın bir eleştirinin yapabileceği gibi, bunu görmezden gelip, mısranın bayağı bir darbe sonrası eklendiğinde elbette ısrar edebilirsiniz.) Burada oyunun mevcut haline dair katıksız bir eleştirel tecrübeden ziyade, çok daha ileri seviyede seçici olan bazı prensiplerin iş başında olduğu açıktır.

Arnold'ın "yüce ciddiyeti" aşikâr ki epik ve tragedyanın edebi formların aristokratları olduğu düşüncesiyle yakından ilişkilidir; çünkü onlar yönetici sınıf karakterlerle ve yüksek sınıf zevkine hitap eden bir yerindeliği [*decorum*] sağlamakla meşguldür. Onun tüm Birinci Sınıf mihenktaşlarının geldiği ya da ölçütleri ile yargılandıkları yer epik ve tragedyadır. Dolayısıyla Chaucer ve Burns'ü İkinci Sınıf'a indirmesi, komedya ve hicvin yerli yerinde tutulması gerektiği hissinden etkilenmiş görünmektedir. Edebi değer yargılarının toplumsal olayların yansımaları olduğundan şüphe duymaya başlarız. Arnold neden şairleri derecelendirmek istiyor? Arnold, başarılmasını şairler için fazlasıyla zorlaştırdıktan sonra Birinci Sınıf'ta kalmayı başaranlara olan hayranlığımızı arttırdığımızı söyler. Bu olgu bariz bir saçmalıktır, daha ötesine bakmamız gerekir. "Şiirde kusursuz olan ile bayağı olan arasındaki ayrım... en önemlisi budur... şiirin yüce yazgıları yüzünden" ifadesini okuduğumuzda, bir ipucu elde etmeye başlarız. Arnold'ın, kültürün dinin elinden alınmasını istediği o toplumsal prensipler için bir kılavuz hizmeti görecek, şiirin dışında yeni bir yazınsal kanonu yaratmaya çalıştığını görürüz.

Eleştirinin, konuyu toplumsal bir tavrın uygulaması olarak ele alması, eleştiride iktidar boşluğu olarak adlandırdığımız şeyin doğal ve yeterli bir sonucudur. Sistematik bir çalışma tümevarımsal bir tecrübe ile tümdengelimsel prensipler arasında gidip gelir. Eleştiride retorik analiz, tümevarımın bir kısmını sağlar ve poetika, yani edebiyatın teorisi de tümdengelimsel karşı taraf olmalıdır. Poetika olmazsa, eleştirmen sosyal bir yaratık olarak varlığından türemiş bir önyargıya doğru geri çekilir. Önyargı, tıpkı bir buzdağı

12. W. Shakespeare'in *Fırtına* oyununun II. Perde'sinde geçer. (ç.n.)

gibi, büyük bir kısmı suyun altında kalmış büyük bir önermeden başka hiçbir şey olamayan, düpedüz yetersiz bir tümdengelimdir.

Arnold'da önyargıyı görmek zor değildir, çünkü görüşleri tarihlendirilmiştir: "Yüce ciddiyet", "olgunluğa" ya da daha yakın tarihe ait eleştirel retoriğin güçlü bir ikna edicisine dönüştüğünde bu biraz zorlaşır. "Issız bir adaya düşen biri yanına hangi kitapları alır?" şeklindeki eski soru –ait olduğu yerden– bir salon oyunundan çıkıp, demokratik değerlerin yazınsal kanonunu kurduğunu kanıtlayan bir kütüphaneye dönüştüğünde, bu işi yapmak daha zor hale gelir. Retorik değer yargıları, genelde yerindeliğe dair soruları uyarır ve yerindeliğin anahtar kavramı; yüksek, orta ve alt biçimler arasındaki farktır. Bu biçimler, toplumun ve eleştirinin sınıf yapısı tarafından önerilmektedir, edebi tecrübenin olgularının yarısını reddetmek için değilse de, sanata ideal olarak sınıfsız bir toplumun bakış açısıyla yaklaşılması gerektiği açıktır. Arnold'ın kendisi de "Kültür, sınıfları ortadan kaldırmanın yolunu arar," derken buna işaret ediyor. Edebiyatın içinde, benim bildiğim, kasti olarak kurulmuş her değer hiyerarşisi toplumsal, ahlaki ya da entelektüel bir analojiyi gizlemektedir. Bu analoji, Arnold için geçerli olduğu kadar, muhafazakâr ve romantik bir analoji için de, radikal ya da en yüksek mertebeyi komedyaya, hicve, nesirle aklın değerlerine veren Bernhard Shaw için de geçerlidir. Belli başlı yazarların iletişimsel gücünü en aza indirmek için kullanılan, onların müphem, müstehcen, nihilist ya da tepkisel yahut ne değilse o olduğunu söyleyen çeşitli alt metinlerin, genellikle alt toplumsal sınıf veya entelektüel sınıf tarafından savunulan yerindeliğe dair görüşlerin korunması ya da onlarla başedilmesi gerektiğine dair bir algının kılık değiştirmiş hali olduğu ortaya çıkar. Bu toplumsal bağımlılıklar ışığın önünde dönen bir fan gibi sürekli değişir ve bu değişim, gelecek kuşakların sanat hakkındaki tüm hakikati nasılsa keşfedeceği inancını esinler.

Geleneğe seçici yöntemle yaklaşmak demek ki her durumda içinde gizlenmiş ultra-eleştirel jokerleri de barındırmaktadır. Tüm edebiyatı çalışmanın temeli olarak kabul etmek veya etmemek gibi bir soru yoktur ama bir gelenek (ya da elbette "gelenek") ondan soyutlanmıştır ve önce varlık göstermek, sonrasında da o değerleri belgelemek için çağdaş toplumsal değerlerle ilişkilendirilmiştir. Çekinceli okur, birazdan sözünü edeceğimiz bir uygulamayı denemeye davet edilir. Rastgele üç büyük isim seçin,

yükseltme ve indirmenin altı olası bileşimini (basitleştirilmiş ya da iki-sınıf esasına dayandırarak) anlamaya çalışın ve sırasıyla her birini müdafaa edin. Buradan hareketle, eğer seçilen üç isim Shakepeare, Milton ve Shelley ise, gündemimiz aşağıdaki şekilde oluşacaktır:

1. Shelley'i indir; diğerlerine kıyasla teknikte ve düşüncenin derinliği konusunda olgunlaşmamış olduğu gerekçesiyle.
2. Milton'ı indir; dini gericiliği ve ağır dogmatik içeriği, söyleyişin kendiliğindenliğine zarar verdiği için.
3. Shakespeare'i indir; düşüncelerden kopuk oluşu, oyunları, yaşamı geliştirmek için yaratıcı bir girişim olmaktan çok yaşamı yansıttığı için.
4. Shakespeare'i yükselt; diğerlerinde didaktik yöntemin sersemlettiği şiirsel bakışın bütünlüğünü muhafaza ettiği için.
5. Milton'ı yükselt; kaderin büyük gizemlerine nüfuz edişi, Shakespeare'in değişmeyen dünyalılığı ve Shelley'in toyluğunun üzerine çıktığı için.
6. Shelley'i yükselt; özgürlük aşkı, modern insanın kalbine, modası geçmiş toplumsal ve dini değerleri benimsemiş şairlerden daha aciliyetle seslendiği için.
7. Üçünü de yükselt (Bu özel bir stil olduğu için, söylevin sonundaki diye adlandırabileceğimiz bir stil kullanılmalıdır).
8. Üçünü de indir; Fransızca'nın normları, Klasik normlar ya da Çince'nin normları tarafından incelendiğinde ortaya çıkan, İngilizce dehanın dağınıklığı gerekçesiyle.

Okur, adlandırıldıkları gibi bu "konumların" bazılarıyla diğerlerine kıyasla daha fazla duygudaşlık kurabilir; bu nedenle de bunlardan birinin doğru olması gerektiği ve doğrusunun hangisi olduğuna karar vermenin önemli olduğu düşüncesine kapılabilir. Ama ödevini bitirmeden çok önce, devredeki yöntemin ahlaki bir sensör tarafından tıkır tıkır işletilen bir kaygı nevrozu olduğunun ve tamamen içerikten yoksun olduğunun farkına varacaktır. Elbette ahlakçılara ek olarak, bazı şairler sadece oldukları gibi yazan şairleri özgün kabul ederler. "Milton" ya da "Shelley" olarak etiketlenmiş oyuncak askerleriyle dini, din karşıtı ya da politik kampanyalardan, şiir sanatı üzerine çalıştıklarında aldıkları zevkten daha çok zevk alan eleştirmenler ve mümkün olduğunca -lüzum-

suzca– kişilik kazandıran bir okuma yapmak için acil gerekçeleri olan öğrenciler vardır. Ama tüm bunlar arasındaki gizli bir ittifak bile, eleştiri etmez.

Toplumsal diyalektik, eleştiriye dışsal olarak uygulanır; demek ki *eleştirinin içinde de* sözde-diyalektik ya da yanlış bir retorik mevcuttur ve bu, eleştirinin gerçek diyalektiğini tanımlamak için çabalamayı sürdürür. Bu aşamada biyografik eleştiri, tarihsel eleştiriye dönüşür. Kahramanperestlikten toplu ve fark gözetmeyen bir kabule doğru gelişme gösterir: Kendi "alanında" ilgiyle okumaya hazır olmadığı hiçbir şey yoktur. Katıksız tarihsel bir bakış açısındandır bu okuma, hâlbuki kültürel fenomenler çağdaş uygulama olmaksızın kendi bağlamlarında okunurlar. Yıldızlar üzerinde nasıl çalışıyorsak onlar üzerinde de öyle çalışırız, kendi aralarındaki ilişkileri anlayarak ama onlara yaklaşmadan. Dolayısıyla da tarihsel eleştiri, yönelimli eleştiriden doğan bir eş faaliyetle tamamlanmalıdır.

Bunu etik eleştiri olarak adlandırabiliriz: Etik eleştiri, etiği toplumsal gerçekleri önceden belirlenmiş değerlerle karşılaştıran retorik bir yöntem olarak değil; toplumun mevcudiyetinin bilinci olarak yorumlar. Eleştirel bir kategori olarak bu, toplumda kültürün gerçek mevcudiyetinin anlamı olabilir. Etik eleştiri, öyleyse sanatı, geçmişten günümüze gelen bir iletişim biçimi olarak ele alır, geçmişe ait kültüre toplu ve eşzamanlı olarak hâkim olmak algısı üzerine kuruludur. Bu eleştiriye hususi bir bağlılık gösterip, tarihsel eleştiriyi görmezden gelirsek, kültürel olguları özgün tabiatlarına bakmadan naifçe kendi koşullarımıza tercüme etmiş oluruz. Etik eleştiri, tarihsel eleştiriye bir karşı-ağırlık olarak, herhangi bir gelenek seçmeden, tüm sanatların çağdaş tesirlerini ifade etmek üzere tasarlanmıştır. Her yeni eleştirel üslup –metafizik şairlere ilgisi arttığında, kendisinden yirmi beş yıl öncesinin romantiklerini gözden düşürmeye çalışmak gibi– bazı şairlere duyulan takdiri arttırmış ve diğer bazı şairleri ise gözden düşürmüştür. Etik anlamda, her takdir artışının haklı, her gözden düşürmenin yanlış olduğunu görebiliyoruz: Bu türden şeylere tepki vermek eleştirinin işi değildir ama ayrım gözetmeyen bir açıkfikirliliğe doğru sağlam adımlarla ilerlemek zorundadır. Oscar Wilde, sanatın tüm türlerinin yalnızca müzayedeci tarafından eşit ölçüde takdir edilebileceğini söylemişti: Elbette aklında umumi eleştirmen vardı ve eleştirmenin kültürün hazinelerini onlara sa-

hip olmak isteyen insanlara sunmak görevi de en geniş anlamda müzayedecinin işidir. Ve umumi eleştirmenin gerçeği buysa, edebiyat âliminin gerçeği de *a fortiori* [*daha kesin*] budur.

Öyleyse, eleştirinin diyalektik ekseninin bir ucunda edebiyata dair tüm verinin toplu kabulü; diğer ucundaysa bu verinin potansiyel değerinin toplu kabulü yer alır. Bu, kültürün ve liberal eğitimin asıl seviyesidir; bu, bilginin sistematik ilerlemesinin, beğeninin ve anlayışın sistematik bir ilerlemesine doğru aktığı bir yaşamı, öğrenme yoluyla daha verimli kılmaktır. Bu aşamada ağır kanılar dillendirmeye, tedbirliliğin ahlaksızlığını izleyen hastalıklı etkilere ve "eğitimli şirret" sözcüğünün eleştirmen sözcüğüyle eşanlamlı hale getirilmesine dair bir heves yoktur. Değere dair karşılaştırmalı öngörüler gerçekten de çıkarsamadır ve bu çıkarsamalar kendi pratiğine kılavuzluk eden prensipleri dillendirmeyen sessiz eleştirilere kıyasla pratik açıdan daha geçerlidir. Eleştirmen yakın zamanda ve daimi bir şekilde, üzerinde çalışmak söz konusu olduğunda, Milton'ın, Blackmore'dan çok daha ödüllendirici ve davetkâr bir şair olduğunu farkedecektir. Ama bu ne kadar belirgin hale gelirse, eleştirmen de konunun üzerinde durmak için o kadar az zaman harcamak isteyecektir. Tüm yapabileceği, konunun üzerinde gereğinden fazla durmaktır: Bunu kurmak ya da kanıtlamak arzusuyla harekete geçen her eleştiri, beğeninin tarihindeki diğer belgelere eklenecek bir belge olacaktır sadece. Günümüze kıyasla belli belirsiz bir şekilde daha değerli olan geçmişin kültüründe şüphesiz ki daha fazla örnek vardır. Ama eleştirinin tüm tecrübesinin dayandığı şey, yani paraya çevrilebilen ve paraya çevrilemeyen sanat arasındaki fark, hiçbir zaman teorik açıdan formüle edilemez. Şairler arasında çok sayıda Sindrella, stilistik mimariye sahip bir yapı tarafından reddedilmiş, ancak bir sonraki dönemeçte köşe taşı olmayı başarmış birçok taş vardır.

Gözlemlenmiş olgunun örüntüleri ve edebi tecrübe açısından, eleştirel yöntemlerden ve yasaların varlığından söz etmek, demek ki mümkündür. Eleştirmenin, sanatçıya özgün bir sanatçı olmak için ne yapması gerektiğini ya da ne yaptığını söylediği ahlaki dayatmalar anlamında kurallar ve yasalar keşfetme çabaları ise başarısız olmuştur. "Şiir," der Shelley, "birarada varolamayan güçleri düzenleme ve sınırlandırma sanatıdır." Böyle bir sanat yoktur ve hiç olmamıştır da. Eşgüdüm ve tanımlama yerine alt alta sıralama ve değer yargısını ikame etmek, "bazı şairlerin yaptığı" yerine

"tüm şairlerin yapması gerekeni" koymak, konuyla ilgili doğruların tümünün hesaba katılmadığının bir işaretidir yalnızca. "Zorundadır" ya da "yapmalıdır" içeren tüm eleştirel beyanlar kendi yüklemleri itibarıyla, söylediklerinin ciddiye alınıp alınmadığına bağlı olarak ya bilgiçlik taslarlar ya da gereksiz tekrara düşerler. Dolayısıyla bir oyun eleştirmeni şunu söylemeyi arzu edebilir: "Tüm oyunlar eylem açısından bir birlik arz etmelidir." Bir bilgiç ise, belli terimlerle eylem birliğinin ne olduğunu tanımlamaya girişecektir. Ama yaratıcı güç çok yönlüdür ve kendisini er ya da geç tanımladığı eylem birliğini temsil etmeyen ama itibarı tartışmasız, etkinliği sahnede defalarca kez kendini ispatlamış bir oyun yazarını savunurken bulur ve sonuç olarak, oyun olarak değerlendirdiği şey üzerine yazmıyor duruma gelir. Bu türden prensipleri daha özgür ve daha temkinli bir ruhla uygulamayı deneyen eleştirmen, önünde sonunda konuya ilişkin kavramsallaştırma çabalarını da genişletecektir; söyleyişini değil elbette ama söylediği şeyin doğruluğunu taşımaya çalışarak. "Eylem birliği taşıyan oyunların hepsinde bir eylem birliği mutlaka olmalıdır," ya da daha basit ve daha ortak bir ifadeyle, "Tüm iyi oyunlar, mutlaka iyi oyunlar olmalıdır."

Kısaca eleştiri ve genel olarak estetik, etiğin halihazırda ne yapmış olduğunu öğrenmelidir. Etiğin insanın ne yaptığını, iyi olarak bilinenle ne yapması gerektiğini basit bir karşılaştırmayla ele alabildiği bir dönem vardı. "İyi", değişmez bir şekilde kitabın yazarının alışık olduğu ve içinde yaşadığı topluluk tarafından tasdik edilmiş her ne varsa ona dönüşmüştür. Günümüzde etik yazarlar, değerlerin hâlâ varolduğunu düşünür, problemlerine farklı bir gözle bakmaya yönelirler. Ama etikte fena halde modası geçmiş bir yaklaşım, estetik sorunlar söz konusu olduğunda yazarlar arasında hâlâ rağbet görmektedir. Eleştirmen için, hoşlandığı her ne ise onu özgün sanat olarak tanımlamak ve hoşlanmadığı şeyin, bu tanımından hareketle özgün olmayan sanat olduğunu ileri sürmek hâlâ olanaklıdır. Bu sav, onu çevreleyen diğer savlar gibi çürütülemez olmanın büyük avantajına sahiptir ama gerçekte sadece bir gölgedir ve hakikat değildir.

Demek ki büyüklüğe dair mide bulandırıcı karşılaştırmaları kendi hallerine bırakabiliriz, bu karşılaştırmalar onlara rıza göstermek zorunda olduğumuzu hissettiğimiz zamanlarda bile verimsiz klişeleri ifade ederler. Değer biçen eleştirmen, olumlu

değerle, iyilikle ya da belki de şiirin değil ama onu yazanın büyüklüğüyle içtenlikle ilgilenir. Böyle bir eleştiri, bilgilendirilmiş iyi beğeninin dolaysız değer yargısını yansıtır, sanatın nabza göre kanıtlanmasıdır, ileri seviyede örgütlenmiş bir sinir sisteminin şiir sanatının yaptığı tesire verdiği disiplinli yanıttır. Hiçbir eleştirmen kendi duyularıyla bunun önemini yadsımaya kalkmaz; buna rağmen bunda bile uyarı namına bazı şeyler bulunabilir. Öncelikle zevkin, eli çabuk kesinliğinin çürütülemez olduğuna inanmak, bir hurafeye inanmaktır. Zevk, edebiyat incelemesini izler ve onun tarafından geliştirilir; onun isabet derecesi bilgiden kaynaklanır ama bu, onun bilgi ürettiği anlamına gelmez. Dolayısıyla, herhangi bir eleştirmenin zevkinin doğru olduğunun, onun üzerinde doğrulduğu –edebi tecrübenin içindeki– tümevarımsal zeminin yeterli olduğunun garantisi yoktur. Eleştirmen yargılarını sosyal, ahlaki, dini ve kişisel yargıları yerine edebi tecrübede temellendirmesi gerektiğini öğrenmiş olsa bile, bu durum değişmez. Dürüst eleştirmenler, sürekli olarak kendi zevklerinde kör noktalar bulurlar: Kendi kendilerini gerçekleştirme becerisi olmaksızın şiirsel tecrübeyi geçerli bir biçimde tanıma imkânını keşfederler.

İkincil olarak; olumlu değer yargısı, eleştiri için temel bir öneme sahip doğrudan tecrübe üzerine kurulmuş olsa da eleştiriden hep dışlanmıştır. Eleştiri, bunun açıklamasını sadece eleştirel terminoloji içinde yapabilir ve bu terminoloji, asıl tecrübeyi asla yeniden yakalayamaz ve kendine dahil edemez. Asıl tecrübenin bu yöntemle ilgisi yoktur; çünkü o, renklerin doğrudan görüntüsü veya sıcağın ya da soğuğun doğrudan duyumu gibidir; tıpkı fiziğin tecrübenin kendi bakış açısından hareketle nüfuz ettiği ve içinde kalarak "açıklama" getirdiği şeyler gibi. Zevk ve yetenekle ne denli terbiye edilmiş olursa olsun, edebiyat tecrübesi, edebiyatın kendisi gibidir; konuşma yetisine sahip değildir. "Kafamın uçurulmuş olduğunu fiziksel olarak duyumsarsam" demişti Emily Dickinson, "bilirim ki bu şiirdir." Bu söz kusursuz bir şekilde mantıklıdır ama eleştiriye ancak tecrübe olarak bağlanır. Edebiyat okuması, *İncil*'deki dualar gibi, eleştirinin konuşkan dünyasından dışarı çıkıp edebiyatın özel ve gizli varlığına girmek olmalıdır. Aksi takdirde okuma, özgün bir edebi tecrübe değil, eleştirel kabullerin, anımsamaların ve önyargıların saf bir yansıması olacaktır. Eleştirinin merkezinde yer alan ve iletişim kurulamaz bu tecrübenin

varlığı, eleştirinin daima bir sanat olmasını sağlayacaktır; ta ki eleştirmen, eleştirinin o tecrübeden çıktığını ama onun üzerine kurulamayacağını kavrayana dek.

Bu nedenle, eleştirmenin zevki doğal olarak büyük bir anlayış ve özgürlüğe doğru gelişme gösterse de, eleştirinin bilgi olarak varlığı ile değer yargılarının zevk tarafından bilgilendirilmesi farklı şeylerdir. Edebiyatın doğrudan tecrübesini eleştirinin yapısına taşımak girişimi, beğeninin tarihinin zamanında uğraşmış olduğu sapmaları üretir. Bu işleyişi tersine çevirme ve eleştiriyi doğrudan tecrübenin içine taşıma girişimi ise her ikisinin de bütünlüğüne zarar verecektir. Doğrudan tecrübe, yüzlerce kez okunmuş bir şeyle ilgili bile olsa, her seferinde yeni ve taze bir tecrübe olmak çabasını gösterir; şiirin kendisinin şiir hakkındaki eleştirel görüşün yerine konması [*replacement*] durumundaysa bu bariz biçimde imkânsızdır. Eleştirinin kesintisiz bir şekilde ilerlemesi gerektiğine ve doğrudan tecrübeye dahil olan hiçbir şeyi reddetmemesi gerektiğine dair kendi bakış açımı getirmem, sözünü ettiğim ikinci zorunluluğun yazılı olan her şeye dair bir tatminin genel uyuşukluğuna doğru ilerlemesi anlamına gelirdi ki bu benim düşündüğüm şeye tam olarak karşılık gelmiyor.

Son olarak, edebiyatın doğrudan tecrübesi dahilinde kesintisiz bir pratik tarafından geliştirilen bir yetenek, tıpkı piyano çalmak gibi, özel bir yetenektir; duşta şarkı söylemek gibi yaşamın genel tavrının bir ifadesi değildir. Eleştirmen, kendi tabiatı ve yaşadıkları, gazeteler, reklamlar, söyleşiler, filmler ve dokuz yaşında her ne okuduysa onu dahi kapsayacak şekilde sözcüklerle kurduğu temasların şekillendirdiği öznel bir deneyime sahiptir. Edebiyata, bir termometreyi okumaktan farkı kalmamış, tüm kişisel anıları, bağlantıları ve keyfi önyargıları içeren öznel deneyiminin dışında bir yanıt vermek konusunda belirgin bir yeteneğe sahiptir. Bununla birlikte, eleştirel kabiliyete sahip herkes, eleştirel değeri düşük bir eserden yoğun ve derin bir zevk alma tecrübesini tatmıştır. Öznel tecrübeyle sanata verilen belli bir yanıtın aynı şey olduğu, aynı şeyden ortaya çıktığı veya aynı şeye dönüştüğü varsayımı üzerine kurulmuş düzinelerce eleştirel ve estetik teori olmalı. Ancak ileri derecede paranoyadan mustarip olmayan her kültürlü insan bu ikisinin apayrı şeyler olduğunu bilir. Ya da ideal değer, gerçek değerden oldukça farklı olabilir. Bir eleştirmen sırf kendi ıstırapları için yeterince önemli olduğunu düşündüğü ya da

bambaşka bir şeyle bağlantılı olduğu için üçüncü sınıf olduğunu açıkyüreklilikle kabul ettiği bir şey üzerine bir tezini, bir kitabını hatta yaşamını harcayabilir. Eleştirinin en ortak uygulamalarından biri tarafından işaret edilen farklı değer sistemlerini gerçek anlamda dikkate alan bir eleştiri, bildiğim kadarıyla mevcut değil.

Mademki yasanın ruhuyla, tercümanımızın salonunu süpürdük ve toz kaldırdık, öyleyse sahip olabileceğimiz ne kadar ilham merhemi varsa tekrar tekrar denemek zorundayız. Tartışmamın birinci çoğul şahısla yazılmış olduğunu ve en az bir tartışma olduğu kadar bir itiraf da olduğunu belirtmek hiç de gerekli olmamalı. Şurası da açık ki böyle bir kitap ancak, ona uygunsuz veya düpedüz yanlış geldiği için etkisinde kaldığı şeyleri –aldırmamak değil, geçmişi görmek anlamında– görmezden gelmeye yanaşacak okurlara sunulabilir. Bu denemelerdeki konuları kurcalayacak tam anlamıyla yetkin bir eleştirmeni beklersek, çok uzun süre bekleyeceğimizden eminim. Kitabı, onun yazılmasını ve basılmasını olanaklı kılan sınırlar içerisinde tutmak için, tümdengelimsel bir yol izledim, örnek ve örneklem seçimlerinde de katı bir şekilde seçici davrandım. Tümdengelimsel tavır, taktiğe dayalı bir yöntemin gittiğinden daha uzağa gitmez ve bildiğim kadarıyla da tam ve büyük bir önerme olduğu iddia edilen, istisnası ya da olumsuz örneği olmayan tek bir prensip bile yoktur. "Normal olarak", "genellikle", "düzenli olarak" ya da "kural olarak" ifadeleri kitabın her yerine dağılmış durumda. "Peki filan kişiye ne demeli?" tarzının reddi, okurun kendisi tarafından kolektif gözlemlere dayanan, mutlak surette zarar verici beyanlar olmadan da her zaman gerçekleştirilebilir ve "Filan kişiyi nereye yerleştirmek isterdiniz?" tarzında, mevcut yazar tarafından yanıtlanamayacak sorulardan da bolca vardır.

Yine de bu kitabın şematik yapısı kasıtlıdır ve bu, kitabın, üzerine uzun bir süre düşündükten sonra dahi dönüp özür dilemek konusunda beceriksiz olacağım bir özelliğidir. Eleştiride sınıflandırmaya yer var, Çin'deki yüksek memur kastının kimi seçkin başarılarından daha önemli olan her disiplinde olduğu gibi. Çoğu eleştirmenin şiir sanatındaki her tür şematizasyona karşı duyduğu güçlü duygusal tiksintinin kaynağı da, bir bilgi topluluğu olan eleştiriyle her eylemin biricik olduğu ve sınıflandırmaya yer açmayan doğrudan edebi tecrübeyi birbirinden ayırma kabiliyetsizliğidir. İlerleyen sayfalarda şematizasyonun belirdiği hiçbir yerde

şematik biçimin kendisine herhangi bir önem atfedilmemiştir ki bu yalnızca benim hüner yoksunluğumun bir sonucu olabilir. Büyük bir kısmı, sanırım ve aslında umarım ki yalnızca bina daha düzgün bir şekle kavuştuğunda devrilip kurtulacağımız bir yapı iskelesi olabilir. Geri kalanı ise sanatın biçimsel nedenlerinin sistematik bir çalışmasına aittir.

BİRİNCİ DENEME

Tarihsel Eleştiri: Kipler Teorisi

KURMACA KİPLERİ

Giriş

Aristoteles, *Poetika*'nın ikinci bölümünde, kurmaca eserlerde karşılaşılan, karakterlerin bulunduğu seviyelerin farklılığından kaynaklanan ayrımlardan söz eder. "Bazı kurmaca eserlerde," der Aristoteles, "karakterler bizden daha iyidir, bazı eserlerdeyse daha kötüdür ve bazılarındaysa bizimle aynı seviyededir." Aristoteles'in iyilik ve kötülüğe verdiği önem, edebiyatta öyle ya da böyle hafif ahlaki bir bakışın göstergesi olduğundan, bu pasaj modern eleştirmenlerden pek fazla ilgi görmemiştir. Oysaki Aristoteles'in iyi ya da kötü için kullandığı sözcükler ağır ve hafifin temsili anlamlarına sahip olan *spouddos* ve *phaulos* sözcükleridir. Edebi kurmacalarda konu, eylem halindeki bir kimseyi içerir. Eğer bu bir bireyse, kahramandır ve yaptığı ya da yapamadığı şey de onun hakkında, yazar ve seyircinin tali beklentilerinin ortaya koyduğu varsayımsal bir konumda bulunan, yapabildiği ya da yapmış olabileceği şeydir. Kurmaca, bu nedenle sınıflandırılabilir, ahlaki açıdan değil; kahramanın, bizimkinden daha yüksek, daha az ya da kabaca aynı seviyede olan eylem gücü açısından. Buradan hareketle:

1. Eğer *tür* bakımından diğer insanlardan ve onların çevresindekilerden nispeten daha üstünse; kahraman ilahi bir

varlıktır ve onun hakkındaki hikâye, bir tanrı hakkındaki hikâyenin ortak algıdaki karşılığı halinde bir mit olacaktır. Bu türden hikâyeler edebiyatta önemli bir yere sahiptir ama normal edebi kategoriler dışındaki bir kurala karşılık gelirler.

2. Eğer diğer insanlar ve çevresine kıyasla, *derece* bakımından üstünse; kahraman tipik bir romans kahramanıdır, eylemleri olağanüstüdür ama kendisi insan olarak tanımlanmıştır. Romans karakteri, doğanın olağan kanunlarının kısmen askıya alındığı bir dünya üzerinde hareket eder: Bizim için doğal olmayan cesaret ve sabrın olağanüstülüğü, onun için doğaldır ve romansın önkabulleri bir kez kurulduğunda; büyülü silahlar, konuşan hayvanlar, dehşetli canavarlar, cadılar ve mucizevi gücün tılsımları hiçbir olasılık kuralını ihlal etmezler. Burada mitten yola çıktık, daha doğru bir ifadeyle, efsaneye, halk masalına, *marchen*'e[13] ve onların edebi akrabaları ve türevlerine geldik.
3. Eğer diğer insanlara kıyasla derece bakımından üstünken kendi doğal çevresine kıyasla herhangi bir üstünlüğü yoksa; kahraman bir liderdir. Otoriteye, tutkulara ve bizim sahip olduğumuzdan çok daha üstün bir ifade gücüne sahiptir ama eylemi hem sosyal eleştiriye hem de doğanın düzenine tabidir. Bu, çoğunlukla epik ve tragedyanın, *üstmimetik* kipin kahramanıdır ve Aristoteles'in aklındaki başlıca karakter türüdür.
4. Diğer insanlara ya da çevresine üstün değilse; kahraman bizden biridir: Onun evrensel insanlık hissine karşılık veririz ve şairden kendi tecrübemizde bulabildiğimiz aynı olasılık ilkelerini talep ederiz. Bu bize, çoğunlukla komedyanın ve gerçekçi kurmacanın karakteri olan, *altmimetik* kipin kahramanını verir. "Üst" ve "alt" ifadeleri karşılaştırmalı bir değer göstergesi değildir ama *İncil* eleştirmenlerine ya da Anglikanlara atıf yapıldığında olduğu gibi, tamamen şematiktirler. Bu aşamada, bunu izleyen kipler karşısında çok daha sınırlı bir anlama sahip "kahraman" sözcüğünü muhafaza etmenin zorluğu, sonuç itibarıyla bir yazara isabet etmektedir. Thackeray bu nedenle *Gurur Dünyası*'nı kahramanı olmayan bir roman olarak nitelendirmek zorunda hisseder.

13. Alm. Masal, halk masalı. (ç.n.)

5. Eğer güç ya da zekâ bakımından bizden daha aşağı seviyedeyse, esaret, hayalkırıklığı ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini yaşıyorsak; kahraman *ironik* kipe aittir. Çok daha büyük ölçekteki bir özgürlüğün normları tarafından yargılanır durumdaysa, okur aynı durumda olduğunu ya da olabileceğini hissediyorsa; kahraman yine ironik kipe aittir.

Buradan bakıldığında, Avrupalı kurmacanın, geçtiğimiz on beş yüzyıl boyunca ağırlık merkezini adım adım listenin aşağılarına doğru taşıdığını görebiliriz. Erken Ortaçağ döneminde edebiyat Hıristiyan, geç Klasik, Kelt ya da Germen mitlerine sıkıca bağlıdır. Eğer Hıristiyanlık hem ithal bir mit, hem de muhalif olanların yok edicisi olmamış olsaydı, Batı edebiyatının bu dönemini ayırt etmek daha kolay olabilirdi. Elimizdekilerin biçimsel sınırları dahilinde, bunların çoğu romans kategorisine taşınmıştır. Romans, iki temel biçime ayrılır: Yiğitlik ve şövalyelikle uğraşan dünyevi biçim ile azizlerin efsanelerine adanmış dini biçim. Her ikisi de büyük ölçüde -hikâyeler halinde işlerine gelecek şekilde- doğal düzenin mucizevi ihlallerine dayanır. Üstmimetik kip, Rönesans'ın prens ve saraylı kültü tarafından önplana geçirilene dek, edebiyata romans kurmacası yön vermiştir. Bu kipin karakteristikleri, drama, özellikle tragedya ve ulusal epik türlerinde en açık şekilde görülebilir. Sonrasında, Defoe'nun zamanından on dokuzuncu yüzyıl sonuna dek, İngiliz edebiyatında baskın duruma gelen yeni bir orta sınıf kültürü, altmimetik olanı uygulamaya koymaya başlamıştır. Bu süreç, Fransız edebiyatında da başlamış ve yaklaşık elli yıl önce sona ermiştir. Son yüzyıl süresince, en ciddi kurmaca, giderek ironik kipe doğru meyletmeye başlamıştır.

Benzer türde bir ilerlemenin izleri Klasik edebiyatta da minyatürleşmiş bir şekilde görülebilir. Bir dinin mitolojik ve çok tanrılı olduğu, gelişigüzel cisimleşmelerin, tanrılaştırılmış kahramanların ve tanrı soyundan kralların yer aldığı, Zeus ya da Akhilleus'a aynı "tanrısal" sıfatının yakıştırıldığı yerde mitik, romantik ve üstmimetik kanalların birbirinden tamamen ayrılması asla olanaklı değildir. Dinin teolojik olduğu ve ilahi doğa ile insan doğası arasında keskin bir ayrımda ısrar ettiği yerde romans, açıkça yalıtılır; Hıristiyan şövalyeliği ve kutsallığı efsanelerinde, Müslümanlığın *Binbir Gece Masalları*'nda, İsrail'in yargıçlarının ve mu-

cizeci peygamberlerinin hikâyelerinde olduğu gibi. Benzer şekilde, Klasik dünyanın son döneminde ilahi liderleri silkelemekteki başarısızlığıyla, Roma hicviyle başladığı bariz olan altmimetik ve ironik kiplerin verimsiz gelişimi arasında yakın bir ilişki vardır. Aynı zamanda kendi içinde bir düzeni olduğuna dair tutarlı bir algıya sahip bir edebiyat geleneğinin gelişimi ve üstmimetik kipin kurulması, Yunan medeniyetinin en büyük başarılarından biridir. Doğu kurmacası, bildiğim kadarıyla, mitik ve romantik formüllerden çok da öteye gidememiştir.

Burada Batı edebiyatının belli başlı beş dönemini ele alacağız –yukarıda da belirtildiği üzere, Klasik paralellikleri ancak laf arasında kullanarak. Her bir kipte, saf (*naive*) ve karmaşık (*sophisticated*) edebiyat arasında bir ayrıma gitmek faydalı olacak. Saf sözcüğünü, Schiller'in saf ve duygusal şiir üzerine yazdığı denemesinden alıyorum: Schiller'de daha çok "Klasik" gibi bir anlama karşılık gelen bu sözcükle benim kastettiğim, her halükârda ilkel ya da popüler olandır. Duygusal sözcüğü, İngilizce'de başka bir anlama daha gelir ama ondan vazgeçebilmek için yeterli sayıda özgün eleştirel kavrama sahip değiliz. Tırnak içinde "duygusal"; daha erken bir kipin geç bir yeniden yaratımına işaret eder. Bu nedenle de romantizm, romansın ve masalın "duygusal" bir formudur; çoğunluk içinse, halk masalının "duygusal" formudur. Kahramanının toplumdan soyutlandığı veya toplumla birleştiği kurmacalar arasında da genel bir ayrım vardır. Bu ayrım, sözcüklerin genel olarak konunun görünümlerine ve basit bir şekilde dramanın formlarına işaret etmediği durumlarda, "trajik" ve "komik" sözcükleriyle ifade edilir.

TRAJİK KURMACA KİPLERİ

Trajik hikâyeler, ilahi varlıkları kullandıklarında, Dionysoscu olarak adlandırılabilirler. Bu hikâyeler, ölen tanrıların hikâyeleridir, zehirli gömleği ve odun yığınıyla Herkül gibi, Bacchantes tarafından parçalara ayrılmış Orpheus gibi, Loki'nin ihanetiyle öldürülen Balder gibi, haçta ölen ve "Beni neden terk ettin?" sözleriyle ilahi bir varlık olarak Teslis'in dışına çıkarılmasının anlamına işaret eden İsa gibi.

Ölümüyle sonbahar ya da günbatımı arasındaki ilişki, bu tanrının "bitki örtüsünün ya da güneşin" tanrısı olduğu anlamına

gelmez; ama neyin tanrısı olursa olsun, ölmek kapasitesine sahip olduğu anlamına gelir. Yine de bir tanrı olarak diğer insanlar karşısında olduğu gibi doğa karşısında da üstündür, bir tanrının ölümünün gereğine uygun bir şekilde, Shakespeare'in *Venüs ve Adonis*'te doğanın "kutsal anlayış"ı olarak adlandırdığı şeyi içerir –kutsal sözcüğü burada, tören sözcüğüyle etimolojik bazı bağlantılarını korumaktadır. Eylemin kahramanı bir tanrı olduğu sürece; *The Dream of the Rood*'un şairi bize İsa'nın ölümüyle tüm yaratılışın ağladığını söylerken, Ruskin'in hazin yanılgısının gerçek bir yanılgı olması zordur. Elbette insan ve doğa arasında tamamen saf düşsel bir işbirliği yaratmak konusunda gerçek bir yanılgı olduğundan asla söz edilemez ama "kutsal anlayış" daha gerçekçi bir kurmaca yapıtta kullanılırsa bu, yazarın kendi kahramanına mitik kipin alt metinlerini vermeye çalıştığını gösterir. Ruskin'in "hazin yanılgı" örneği, Kingsley'in medcezirde boğulan bir kız hakkındaki baladından aldığı "zalim, kaynayan köpük"tür. Ama gerçekte köpüğün böyle tasvir edilmesi, Kingsley'in Mary'sine Andromeda mitinden sahte bir renk katar.

Günbatımı ya da yaprağın düşüşüyle kurulan benzer ilişkiler, kahramanın yarı-tanrı olduğu romansta da hâlâ yerini korumaktadır. Romansta, doğa yasalarının askıya alınması ve kahramanın yiğitliklerinin bireyselleştirilmesi, doğayı büyük ölçüde bir hayvan ve bitkiler dünyasına indirger. Kahramanının hayatının büyük bir kısmı hayvanlarla geçmiştir veya her ne olursa olsun hayvanlar iflah olmaz romantiklerdir; atlar, köpekler, şahinler gibi ve romansın tipik mekânı da ormandır. Kahramanın ölümü veya yalıtılmışlığı bu sayede bizde doğayı bir ruhun terk ettiği izlenimini yaratır ve en doğru şekilde ağıtsal olarak nitelendirilebilecek bir ruh durumunu harekete geçirir. Beowulf'un ölümünün önlenemezliği, Roland'ın ölümündeki ihanet, şehit edilmiş azizin ölümünü kuşatan habislik, meseleye dahil olabilecek *hubris*[14] ve *hamartia*'nın[15] ironik her tür sorununa kıyasla, duygusal açıdan daha büyük bir önem taşır. Dolayısıyla ağıtsal olana, genellikle zamanın geçişinin dağılmış, boyun eğmiş, melankolik bir anlamı eşlik eder; zamanın bu geçişi de eski düzenden yeni düzene geçişi temsil etmektedir: İnsan, Beowulf'u[7] ölmek üzereyken, kendisin-

14. An. Yun. Tanrısal yasaya itaatsizlik, kibir. (y.h.n.)
15. An. Yun. Yanılgıya düşme neticesinde yaşanan acılı, zorlu durum. Tragedyalarda olayın düğümleri genellikle yanılgılar üzerine kurulur. (y.h.n.)

den önce silinip gitmiş çağların büyük taştan anıtlarına bakarken hayal eder. Aynı duygudurumunun çok geç bir "duygusal" biçimi, Tennyson'ın *Passing of Arthur* eserinde de başarıyla yakalanmıştır.

Tragedya, üstmimetik ya da temel anlamda, bir liderin düşüşünü anlatan bir kurmacadır (Lider düşmelidir; çünkü bu onun toplumdan yalıtılmasının tek yoludur), kahramansı olanla ironik olanı iç içe geçirir. Ağıtsal romansta kahramanın ahlakı her şeyden önce doğal bir gerçektir, onun insanlığının işaretidir; üstmimetik tragedyada da bu, toplumsal ve ahlaki bir gerçeğe karşılık gelir. Trajik kahraman gerçek bir kahraman olmak zorundadır; ancak onun düşüşü, kahramanın toplumla ilişkisi ve doğal hukukun üstünlüğüne dair -referansları itibarıyla ironik- iki anlayışı da işin içine katar. Tragedya, trajik dramanın başlıca iki yerel gelişimine aittir: Beşinci yüzyıl Atina'sındaki gelişim ve on yedinci yüzyıl Avrupa'sındaki Shakespeare'den Racine'e uzanan gelişim. Her iki gelişim de toplumsal tarihin, aristokrasinin hızlı bir şekilde gücünü yitirdiği, yine de ideolojik üstünlüğünü epeyce muhafaza ettiği bir döneme aittir.

Üstmimetik tragedyanın, beş mimetik kip içindeki merkezi konumu[8] tanrısal kahramanlık ile fazlasıyla insani olan ironinin tam ortasında yer alan bir noktada dengelenmiş, geleneksel *catharsis*[16] kavramı içinde ifade edilmiştir. Acıma ve korku sözcükleri, içinde duyguların -ister bir nesneye yönelsin, ister bir nesneden uzaklaşsın- hareket ettiği iki genel yönün kaynağı olarak kabul edilebilirler. Saf romans, dilekleri gerçekleştiren rüyaya daha yakın bir yerde durarak, duyguyu özümser ve bunu okura içsel bir şekilde ulaştırmaya yönelir. Öyleyse romans acıma ve korkunun kabul edilmesidir ki bunlar da gündelik yaşamda haz almanın biçimleri olarak acıya ilişkin duygulardır. Uzaktaki korkuyu ya da terörü maceracı olana, temas halinde olduğu korkuyu veya dehşeti olağanüstü olana ve nesnesi olmayan korkuyu ya da kaygıyı (*Angst*) düşüncelere dalmış bir melankoliye dönüştürür. Uzaktaki acımayı veya endişeyi şövalyece bir kurtarış temasına, ilişkide olduğu acımayı ya da şefkati ruhsuz ve gevşek bir cazibeye ve nesnesi olmayan acımayı (bu, ismi olmasa da bir tür animizmdir ya da doğadaki her şeye insani duyguları varmış gibi muamele etmektir) yaratıcı fantaziye dönüştürür. Karmaşık ro-

16. An. Yun. Arınma. Tragedyanın izleyicilere kendilerine dışarıdan bakmalarını sağlayarak yaşattığı etki. (y.h.n.)

mansta, biçime özgü karakteristikler daha az belirgindir; bununla özellikle önlenemez ölüm temasının, olağanüstü olanın aleyhine çalıştığı ve olağanüstü öğeyi genellikle arkaplana ittiği trajik romansta karşılaşırız. *Romeo ve Juliet*'te örneğin, olağanüstü olanın hayatta kaldığı tek yer Mercutio'nun Kraliçe Mab üzerine yaptığı konuşmadır. Ama bu oyun, romansa geç dönem tragedyalardan daha yakın olarak nitelendirilmiştir; bunun sebebi, *catharsis*'in tam tersi yönde ilerleyen ve tabir caizse ana karakterlerdeki tüm ironiyi kurutan yumuşatma çabalarının devrede olmasıdır.

Üstmimetik tragedyada acıma ve korku, tragedyayla ilişkili olan, ancak tragedyada temel bir rol oynamayan –sırasıyla– iyi niyetli ya da muhalif ahlaki birer yargı haline gelir. Desdemona'ya acırız ve Iago'dan korkarız ama asıl trajik figür Othello'dur ve bizim onun hakkındaki hislerimiz karışıktır. Trajik kahramanın başına gelen, tragedya denen bu tikel şey, kahramanın ahlaki statüsüne göre değişiklik göstermez. Daha önce yaptığı bir şeyle rastlantısal bir ilişkisi olsa da –ki bu genellikle öyledir– tragedya, eylemin ahlaki anlamında değil, eylemin sonuçlarının önlenemezliğinde bulunur. Dolayısıyla tragedyadaki bu paradoksta acıma ve korku, ya beslenir ya da dışlanır. Aristoteles'in *hamartia*'sı ya da "kabahat", bu nedenle ille de yanlış yapmak, az ya da çok ahlaki bir zayıflık taşımak anlamına gelmez: Cordelia gibi güçlü ama düpedüz korunmasız konumdaki bir karakter anlamına da gelebilir. Karakterin genellikle hem sıra dışı olduğu hem de soyutlandığı bu korunmasız konum, liderliğin mekânıdır, bize tragedyaya özgü, önlenemez olan ile aykırı olanın meraklı bir karışımını verir. Liderlik *hamartia*'sının prensibi –*The Minor of Magistrates* ve buna benzer, kader çarkı temasına dayanan diğer masal seçkilerinden anladığımız kadarıyla– saf üstmimetik tragedyada daha açık bir şekilde görülebilir.

Altmimetik tragedyadaki acıma ve korku, ne arındırılmıştır ne de zevklere yedirilmiştir. Bu tragedyada acıma ve korku, heyecan şeklinde dışavurulur. "Heyecan verici" ifadesi elverişsiz bir değer yargısından ibaret olmasaydı, eleştiride çok daha faydalı bir anlam kazanabilirdi. Altmimetik ya da yerli tragedya için en doğru sözcük, muhtemelen, *pathos*'tur[17] ve *pathos*, gözyaşlarının heye-

17. An. Yun. İzleyici/dinleyici üzerinde bırakılan etki, duygulanım. ("Patoloji" kavramının kökenini oluşturur.) Yazar bu metinde *pathos*'u tragedya türünün bir elemanı olarak kullanmaktadır. (y.h.n.)

can yüklü tepkiselliğiyle yakından ilişkilidir. *Pathos*, kahramanını bir zayıflık nedeniyle tek başına bırakılmış bir şekilde sunar –ki bu bizim ilgimizi çeker, çünkü kendi tecrübe seviyemizdeki bir durumdur. Ben bir kahramandan söz ediyorum ama gelin görün ki *pathos*'un asıl figürü genellikle ya bir kadın ya da bir çocuktur (ya da her ikisi birdendir, küçük Eva ve küçük Nell'in ölüm sahnelerinde olduğu gibi). İngiliz altmimetik kurmacası, kadınların korkunç biçimde kurban edildiği bir geçit töreni sunar bize, bu geçit töreni İngiliz dilinde *Clarissa Harlowe*'dan Hardy'nin *Tess*'ine ve James'in *Daisy Miller*'ına kadar uzanır. Şunu fark ediyoruz: Tragedya tüm kahraman kadrosunu katledebilir; ancak *pathos* genellikle tek bir karaktere odaklanmıştır: Bu, kısmen, altmimetik toplumun çok daha güçlü bir şekilde bireyleştirilmiş olmasından kaynaklanır.

Yine, *pathos* üstmimetik tragedyanın aksine, kurbanın anlaşılmazlığı tarafından geliştirilir. Bir hayvanın ölümü genellikle acıklıdır, modern Amerikan edebiyatında sıkça görülen, kusurlu zekânın felâketi de öyle. Wordsworth, altmimetik bir sanatçı olarak, *pathos*'un en büyük ustalarından biridir, öyle ki denizci karakterinin annesini oğlunun giysilerini ve "diğer eşyalarını" kurtarmak için verdiği çaba hakkında tekdüze, tıknaz ve saçma derecede kifâyetsiz bir tarzda konuşturur ya da konuşturmuştur –aldığı kötü bir eleştiri yüzünden şiirini mahvetmeden önce. *Pathos* tuhaf, iğrenç bir duygudur ve ifade bozuklukları, gerçek ya da temsili olarak, ona mahsusmuş gibi görünür. Akıcı bir inleyiş tutturmuş bir cenaze töreni ağıtı ve Swift'in *Stella* isimli biyografisi gibi sömürülecek bir şeyler bırakır arkasında. Yüksek anlaşılırlığa sahip *pathos*, kendine acıma ya da yürek parçalamanın yapmacıklı çekiciliğine dönüşmeye müsaittir. Heyecan verici olan bir diğer şey de altmimetikteki korku sömürüsüdür ve bunun da bir tür tersine *pathos* olduğunu söyleyebiliriz. Bu gelenekteki kötü karakter, Heathcliff ile Simon Legree ve Dickens'ın canileriyle örneklenir ve acımasız karakter normal olarak kendisinin egemen olduğu çaresiz bir kurbanla; kırılgan bir erdemle kuvvetli bir zıtlık içinde tasvir edilir.

Pathos'un ana fikri, bizimle aynı konumdaki bir bireyin, ait olmaya çalıştığı bir sosyal gruptan dışlanmasıdır. Bu nedenle karmaşık *pathos*'un asıl geleneği, soyutlanmış bir zihnin irdelenmesidir. Bu hikâye bize, içsel ve dışsal dünya arasında kalmış, bize

bariz biçimde benzeyen birinin, temsili gerçekle, toplumsal bir mutabakatla kurulmuş başka bir tür gerçek arasındaki çatışma tarafından nasıl yıkıldığını anlatır. Böyle bir tragedya, Balzac'ta da sıkça karşılaştığımız üzere, dünyada yükselişe geçmiş bir delilik veya saplantıyla da ilgili olabilir; bu da liderin düşüşünü anlatan kurmacanın, altmimetikteki asıl karşı tarafını oluşturur. Veya, içsel ya da dışsal dünyaların çatışmasını ele alabilir, *Madame Bovary* ve *Lord Jim*'de olduğu gibi yahut katı ahlakın tecrübe üzerindeki etkisini ele alabilir, Melville'in *Pierre*'i ve İbsen'in *Brand*'inde olduğu gibi. Burada söz konusu karakter tipini, Yunanca'da düzenbaz anlamına gelen, olduğundan fazlasıymış gibi davranan veya olduğundan fazlasını olmaya çalışan birini ifade etmekte kullanılan *alazon* sözcüğüyle adlandırabiliriz. En popüler *alazon* tipleri *miles gloriosus*[18] ve eğitimli kaçık ya da saplantılı filozoftur.

Bu türden karakterlerle en çok, bir karakterin göründüğü gibi olduğu ve bizim yalnızca toplumsal bir maskeyi gördüğümüz komedya türünde karşılaşıyoruz. Ama *alazon*, trajik kahramanın görünümlerinden biri de olabilir: *Faust* ve *Hamlet*'teki saplantılı filozof dokunuşu gibi, *Büyük Timur* ve *Othello*'daki *miles gloriosus* dokunuşu bunun bariz örnekleridir. Dramatik bir mecrada, bir saplantı vakasını ve hatta ikiyüzlülüğü içeriden irdelemek oldukça zordur: *Tartuffe* bile, dramatik işlevi söz konusu olduğu sürece, ikiyüzlülükten çok bir asalaklığın ifadesidir. Saplantının analizi daha doğal bir şekilde nesir kurmacaya veya Browning monologu gibi bir yarı-dramatik mecraya aittir. Teknikte ve tavırdaki tüm farklılıklara rağmen, Conrad'ın *Lord Jim*'inin *miles gloriosus*'un soyundan geldiğini, dramatik ve komik sahnelemede koşut tipler olan Shaw'un Gerius'u ya da Synge'in zampara tipleriyle aynı aileden olduğunu söyleyebiliriz. *Alazon*'u, onun kendine biçtiği değerle kabul etmemiz gayet mümkündür: Bu yöntem, örneğin vahşi ya da yırtıcı gözlere sahip, ilginç günahlarının karanlık ipuçlarını veren esrarengiz kasvetli karakterlerin yaratıcıları tarafından gotik gerilim eserlerinde kullanılmıştır. Sonuçta kural şudur: Bu mizahsız komedya olarak tanımlanabilecek bir tür melodram olmadığı gibi, tragedya da değildir. Bunun içinden sıyrılıp çıktığında, geriye sadece acıma yerine korku bağlamında sunulmuş bir saplantının irdelenmesi kalır, bu da şu anlama gelir: Saplantı, kurbanı insanlığın normal sınırlarının ötesine sürükle-

18. Komedyadaki palavracı asker tipi. (ç.n.)

yen koşulsuz bir isteğin biçimini almıştır. En belirgin örneklerden biri, ölümün kendisi aracılığıyla vampirliğe dalan Heathcliff'tir; ama Conrad'ın Kurtz'undan[19] popüler kurmacanın çılgın bilimadamına dek çeşitlilik gösteren başka örnekler de vardır.

İroni kavramıyla, Aristoteles'in *Etik* kitabında karşılaşırız, bu kitapta *eiron*, *alazon*'un tam tersi bir biçimde kendini olduğundan küçük gören bir insan olarak karşımıza çıkar. Bu adam kendini kırılganlaştırır ve Aristoteles'in onu onaylamayışından hareketle, *alazon* nasıl kurban edilmeye yazgılı olanlardan birliyse, *eiron* da tartışmasız bir biçimde sanatçı olmaya yazgılıdır, diyebiliriz. Öyleyse ironi terimi, insanın olduğundan daha küçük görünmesine dair bir tekniğe işaret eder –bu teknik, edebiyatta yaygın bir tekniğe, az sözle mümkün olduğunca çok anlam yaratma yahut doğrudan bildirme veya kendi açık anlamından yüz çevirmiş bir sözcük dizisi yaratma tekniğine dönüşmüştür. (Bazı gizli anlamlarını şimdi keşfediyor olsam da, ironik sözcüğünün kendisini aşina olmadığımız bir anlamda kullanmıyorum.)

İronik kurmaca yazarı, demek ki kendini küçümser ve Sokrates gibi hiçbir şey bilmiyormuş, hatta ironik olduğunu bile bilmiyormuş gibi davranır. Tam nesnelliğin ve tüm açık ahlaki yargıların bastırılması, bu yöntemde asli bir öneme sahiptir. Zira acıma ve korku, ironik sanat tarafından inşa edilmemiştir: Onlar sanattan okura yansıtılmışlardır. İronik olanı soyutlamaya çalıştığımızda, bunun tek kelimeyle şairin de tavrı olarak göründüğünün farkına varırız; açık ya da gizli tüm iddialı öğeleriyle edebi bir biçimin tutkusuz bir inşası burada devredışı bırakılmıştır. İroni, bir kip olarak, altmimetikten doğmuştur; hayatı nasıl anlıyorsa öyle ele alır. Ahlak dersi vermeyen ve öznesinden başka nesnesi olmayan ironik masallar hariç elbette. İroni doğal olarak karmaşık bir kiptir, karmaşık ve saf kipler arasındaki en büyük fark şudur: Karmaşık ironi okuruna yalnızca bildirip onun kendi ironik tavrını katmasına izin verirken, saf ironinin yazarı, okurun dikkatini kendisinin ironik olduğu gerçeğine çeker. Coleridge,[9] Defoe'da ironik bir yorumun varolduğunu gördüğünde, Defoe'nun ustalığının nasıl da kolayca incelikten yoksun hale geldiğine işaret eder: İtalikler, çizgiler, ünlem işaretleri ve ironinin bariz diğer işaretleriyle, aynı sözcükleri aşırı bir noktalama işareti kullanımına tabi kılmak bunun için yeterli olmuştur.

19. Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanının ana karakterlerinden biri. (y.h.n.)

Trajik ironi, böylece, sadece bu türden bir trajik soyutlamanın irdelenmesi haline gelir ve bu suretle de –hemen hemen tüm diğer kiplerde olduğu gibi– özel vaka öğesinden vazgeçer. Kahramanının trajik *hamartia*'sı veya acınası bir saplantısı olması gerekmez: O, yaşadığı toplumdan soyutlanmış biridir sadece. Bu nedenle de trajik ironinin temel prensibi şudur: Kahramanın başına gelen sıra dışı ne varsa, nedensel olarak onun karakter çizgisinin dışında olmalıdır. Buradaki tragedya, kendisine uygun bir ahlaka sahip olmak anlamında değil; Aristoteles'in keşif ve tanımanın, olay örgüsü açısından önemli olduğunu söylerken kastettiği anlamdadır. Tragedya anlaşılırdır; çünkü ondaki felâket, ona yol açan durumla makul bir şekilde ilişkilidir. İroni, trajik durumu nedensizlik hissinden soyutlar; kurbanın şanssız oluşundan, tesadüfen ya da şans eseri seçilmiş olmasından ve başına gelenleri başka herhangi birinden daha çok hak etmiş olamayacağı gerçeğinden soyutlar. Felaket için belli bir karakteri seçmenin bir gerekçesi varsa, bu gerekçe yetersizdir ve açıklama getirmekten ziyade, itirazlar doğurur.

Bu nedenle tipik ve rastgele kurban figürü, yerel tragedyada kristalize olmaya başlar ve ironik tonu derinleştirir. Bu tipik kurbanı *pharmakos* ya da günah keçisi olarak adlandırabiliriz. *Pharmakos* figürüyle; Hawthorne'un *Hester Prynne*'sinde, Melville'in *Billy Budd*'ında, Hardy'nin *Tess*'inde, *Mrs. Dalloway*'in Septimus'unda, zülüm gören Yahudiler ve siyahilere dair hikâyelerde, dehalarıyla burjuva toplumunun İsmaillerine dönüşen sanatçıların hikâyelerinde karşılaşırız. *Pharmakos*, ne masumdur ne de suçlu. Başına gelenler, yaptıklarının yol açabileceğinden çok daha büyük olduğu için masumdur; çığlığıyla çığ düşüren bir dağcı gibi. Suçludur; zira suçlu da toplumun bir üyesidir ya da adaletsizliklerin varoluşun kaçınılmaz parçalarını teşkil ettiği bir dünyada yaşamaktadır. Bu iki gerçek biraraya gelmez; ironik bir şekilde birbirlerinden ayrı durur. *Pharmakos*, özetle Eyüb'ün durumundadır. Eyüb, felaketini ahlaki açıdan anlaşılır kılan bir eylemde bulunmuş olmanın bedeline karşı kendini savunabilir; ama savunmasının başarısı onu ahlaki açıdan anlaşılmaz kılar.

Bu yüzden, tragedyada birbirine kaynaşmış halde bulunan bu iki unsur –bağdaşmaz olan ile kaçınılmaz olan– ironide zıt kutuplara ayrılır. Bir kutupta insan yaşamının kaçınılmaz ironisi vardır. Mesela Kafka'nın *Dava* romanındaki karakter, yaptığı şeyin bir

neticesini değil; olduğu şeyin sonunu, yani "katıksız" insan varoluşunun sonunu temsil eder.

Kaçınılmaz olarak ironik olanın arketipi Âdem'dir, ölüm cezası altındaki insan doğasıdır. Kurbana suçluluk aşılamaya çalışan her girişimin, o kurbana masumiyetin vakarından bir şeyler kazandırdığı diğer kutuptaysa insan yaşamının bağdaşmaz ironisi yer alır. Bağdaşmaz biçimde ironik olanın arketipi –toplumdan dışlanmış, masumiyeti kusursuz bir kurban olarak– İsa'dır. Bu ikisinin ortasındaysa tragedyanın, tanrısallık iddiasını taşıyan bir kahraman seviyesine henüz yükselmemiş bir insan olan asıl figürü vardır. Tanrı tarafından kurban edildiğini söyleyerek kendisini haklı çıkarmaya çalışan Eyüb, Prometheusvari trajik bir figüre dönüşmeye çalışır; ancak bunda başarılı olamaz.

Bu referanslar, modern edebiyata dair, kafa karıştırıcı olabilecek başka hususları açıklamaya da yardımcı olabilir. İroni, altmimetiğin mirasıdır: Realizmde ve hissiz gözlemde başlar. Ama bunu yaparken, durmadan mite doğru hareket eder, kurban etme törenlerini donuklaştırır ve ölen tanrılar onda yeniden belirir. Beş kipimiz apaçık bir şekilde bir çemberin etrafında dönmektedir. Mitin ironik olanda yeniden ortaya çıkması, özellikle Kafka ve Joyce'da barizdir. Eserleri –bir bakış açısına göre– *Eyüb Kitabı* üzerine yorumlardan oluşan bir seri olan Kafka'da trajik ironinin ortak, çağdaş türlerinin hepsi mevcuttur: Yahudi, sanatçı, sokaktaki adam, karamsar bir Chaplin palyaçosu. Joyce'un Shem'indeyse bu öğelerin çoğu komik bir biçim dahilinde birbirine kaynaşmış haldedir. Bununla birlikte, ironik mit başka yerlerde de sıkça karşımıza çıkar ve ironik edebiyatın birçok özelliğini o olmadan kavrayamayız. Henry James kendi mesleğini aslen on dokuzuncu yüzyılın realistlerinden ve natüralistlerinden öğrenmiştir ama eğer değerlendirmek bize düşseydi, örneğin, *The Altar of the Dead* isimli hikâyesini, bu eseri altmimetik ölçütlerle yeterince güdülenmiş ihtimal dışı bir tesadüfün ve sonuçsuz bir serimin örgüsü olarak adlandırmak zorunda kalırdık. Bu hikâyeyi ironik bir mit olarak, bir insanın tanrısının nasıl bir diğerinin *pharmakos*'u olduğu hakkındaki bir hikâye olarak değerlendirdiğimizdeyse, yapısı basit ve mantıklı bir görünüm kazanır.

KOMİK KURMACA KİPLERİ

Komedyanın konusu, genellikle toplumun bütünleşmesidir ve merkezi bir karakteri kendi bünyesine katan bir biçimi kapsar. Dionysoscu tanrının ölümüne karşılık gelen mitik komedya Apolloncudur; bir kahramanının tanrılar meclisine kabul edilişinin hikâyesidir. Klasik edebiyattaki kabul teması; Herkül, Merkür ve kendini kanıtlamak zorunda olan diğer tanrıların hikâyelerinin bir bölümünü oluşturur ve Hıristiyan edebiyatındaysa bu kurtuluş temasına ya da daha yoğun bir biçimde, göğe kabul edilmeye, Dante'nin *Komedya*'sının tam da sonunda ayakta kalan komedyaya karşılık gelir. Ağıta karşılık gelen romantik komedya kipi, en doğru şekilde "idile ait olan" şeklinde tasvir edilebilir ve bu kipin başlıca aracı da *pastoral* olandır. "İdile ait olan," komedyanın toplumsal olana duyduğu ilgi nedeniyle ağıtın içe dönük türüne karşılık gelmez ama onu toplumdan kaçış temasını, kırsalda veya sınırdaki sadeleştirilmiş bir hayatı idealize edecek şekilde muhafaza eder. (Popüler modern edebiyatın pastorali, vahşi batı hikâyeleridir.) Ağıtta karşılaştığımız hayvan ve bitki tabiatıyla kurulan yakın ilişki, "idile ait olan" koyunda (ya da sığır) ve iç açıcı meralarda (ya da sığır çiftlikleri) yeniden karşımıza çıkar. Mitle kolaylıkla ilişki kurulur ve bu ilişki böyle bir imgelemin kullanıldığı yerde tekrar eder –*İncil*'deki kurtuluş temasında olduğu gibi.

Üstmimetik komedyanın en bariz örneği, Aristophanes'in Eski Komedya'sıdır. Menander'in Yeni Komedya'sıysa altmimetiğe daha yakındır, formülleri Plautus ve Terenius üzerinden Rönenans'a aktarılmıştır; bu yüzden de toplumsal komedyaya karşı her zaman güçlü bir eğilim olduğunu söyleyebiliriz. Aristophanes'te, güçlü bir karşı duruşa rağmen kendi toplumunu kuran bir ana figür bulunur, bu figür kendisine engel olmaya çalışan ya da kendisini istismar etmek isteyen herkesi sırasıyla uzaklaştırır ve sonuç olarak, yenidendoğmuş bir tanrının şerefine nail olur, kahramanca ve bir kadınla tamamlanan bir zafer kazanır. Tragedyada acıma ve korku *catharsis*'inin olduğu noktada tam olarak fark ediyoruz ki komedyaya özgü duygulara karşılık gelen bir *catharsis* de vardır –ki bu duyguların Eski Komedya'daki karşılığı sempati ve alaydır. Komedyanın kahramanı, yaptığı şey hassas ya da saçma olduğu için veya dürüst ya da alçakça olduğu için zafer kazanır. Bu nedenle Eski Komedya –çağdaşı tragedya gibi– kahramanca olan ile ironik olanın bir karışımıdır. Bu gerçek bazı oyunlarda,

Aristophanes'in kendisinin, kahramanın ne yaptığına dair kendi fikrini kayda geçirmek konusunda duyduğu güçlü arzu tarafından kısmen gizlenir ama onun en büyük komedyası olan *Kuşlar*, komedya kahramanlığı ve komedya ironisi arasındaki enfes bir dengeyi muhafaza etmeyi sürdürür.

Yeni Komedya normalde, genç bir adam ve genellikle baba tarafından gelen bir tür muhalefetle engellenmiş genç bir kadın arasındaki erotik bir entrikayı sunar. Bu entrika Aristoteles'in "keşif"inin komedyadaki karşılığı olan bir düğüm sonrasında çözülür ve trajik karşılığından daha az manipüle edilmiştir. Oyunun başlangıcında, kahraman için engel teşkil edenler, oyundaki toplumun da kontrolünü ellerinde tutarlar; ancak erkek kahramanın varlıklı ya da kadın kahramanın saygıdeğer hale geldiği keşiften sonra, kahraman ve onun gelini etrafında şekillenen sahnede yeni bir toplum kristalize olur. Komedyanın aksiyonu, kahramanın doğal bir biçimde örtüştüğü bir toplumla uyumlu hale gelmesine doğru ilerler. Kahramanın kendisi nadiren ilginç bir insandır: Altmimetiğin öngördüğü davranış biçimiyle uyumlu, erdemleri açısından sıradan, ancak sosyal açıdan çekici biridir. Shakespeare komedyasında ve onunkine çok benzeyen romantik komedya türünde, bu formüllerin üstmimetiğe doğru bir gelişim gösterdiğini gözlemleriz. Prospero figürü, komik aksiyonun tamamının tek bir ana karakter tarafından yansıtılmasını öngören Aristophanesci tekniğe yönelik az sayıdaki yaklaşımdan birini sunar. Shakespeare, eserlerindeki üstmimetik yapıya, bastırılmış toplum ile arzu edilen toplum arasındaki mücadeleyi, iki varoluş seviyesi arasındaki, mevcut dünyamız ile eski dünya arasındaki, yeni olan ile idilik dünya arasındaki bir mücadele halinde tasarlayarak ulaşmıştır. Bu hususu, daha sonra kapsamlı bir şekilde ele alacağız.

Yukarıda saydığımız sebeplerden, daha sonraki dönemin kurmacasında karşılaştığımız yerel komedyanın, neredeyse Rönesans döneminin geleneklerini izlediğini söyleyebiliriz. Yerel komedya, genellikle Sindrella arketipine dayanır, Pamela'nın erdeminin ödüllendirilmesinin sonucunda ortaya çıkabilecek türden bir şeye, tıpkı okur gibi bireyin, her ikisi tarafından da arzu edilen topluma uyumuna, gelinliklerin ve banknotların mutlu hışırtısının eşlik ettiği bir topluma dayanır. Burada yine, Shakespeare komedyası neredeyse eşit dramatik alâkayla sekiz ya da on insanı evlendirebilir –üstmimetik bir tragedyanın aynı sayıdaki

insanı öldürmesinin olanaklı olması gibi– ama yerel komedyada cinsel enerjinin böylesi bir yayılımıyla nadiren karşılaşırız. Gelgelelim üst ve altmimetik komedya arasındaki başlıca fark şudur: Altmimetik komedyadaki çözülme, toplumsal açıdan bir sınıf atlama durumunu daha sık barındırır. Bu türün daha karmaşık yazarlarıysa, aynı başarı hikâyesi formülünü, Aristophanes'te karşılaştığımız ahlaki belirsizliklerle birlikte kullanırlar. Erişebilecek olanlar, Balzac'taki ya da Stendhal'deki zeki ve merhametsiz alçaklar, Samuel Smiles ya da Horatio Alger gibi erdemli karakterlerin eriştiğine benzer bir başarıya ulaşabilir. Bu nedenle, *alazon*'un komedyadaki karşılığının pikaresk romanın zeki, hoşagiden ve "prensipleri olmayan" *picaros*'u olduğunu söyleyebiliriz.

İronik komedyayı incelerken işe *pharmakos*'un toplumsal bakış açısı yüzünden sürülmesi temasıyla başlamak zorundayız. Bu sürgün, Jonson'ın Volpone'unu küreğe mahkûm edilmiş olarak, Shylock'u tüm malı mülkü soyulmuş bir halde ya da Tartuffe'u hapse atılmış olarak gördüğümüzde hissettiğimize benzer türden bir rahatlama hissi verir. Bu tarz bir konunun, ironik tragedya hakkında ileri sürdüğümüz nedenlerden ötürü –hafifçe değinilmediği sürece– ikna edici hale getirilmesi oldukça zordur. Toplumun bireyden intikam alması temasında ısrar eden tavır, bu birey ne denli alçak olursa olsun, bireyin suçunu az, toplumun suçunuysa daha büyük göstermek eğilimini taşır. Bu –dışarıdaki ve içerideki– her nevi seyirciyi eğlendirmeye çalışan ve trajik kahramanın komedyadaki karşılığı olan sanatçı karakteri için özellikle doğrudur. İster soytarı, ister palyaço, ister şaklaban isterse de avanak olsun, "eğlendiren" kimsenin reddi, sanatın karşılaştığı en korkunç ironilerden biri sayılabilir –Falstaff'ın reddinin ve Chaplin'in bazı sahnelerinin gösterdiği gibi.

Bazı dini şiirlerde –örneğin *Cennet*'in sonunda– edebiyatın daha büyük bir amaca sahip olduğunu, ebedi dünyanın hayali bir görünümünün, ebedi dünyaya dair bir tecrübeye dönüştüğü bir meseleyi sırtladığını görebiliriz. İronik komedyada, sanatın gerçek hayatta daha küçük bir amaca hizmet ettiğini görmeye başlarız. Bu yabanilik durumudur; komedyadaki dünya, çaresiz bir kurbanın üzerine yüklenmiş acıdan oluşur ve buna katlanmaya sıra geldiğinde de tragedya sahneye girer. İronik komedya bizi korkularımıza ve nefretimize odaklanmış insanın sembolüne; günah keçisi törenine, kâbusa getirir.

Linç edilen siyahinin, kıyıma uğramış bir Yahudi'nin, cadı avına yakalanmış yaşlı bir kadının ve *Julius Caesar*'daki şair Cinna gibi, ayaktakımı tarafından rastgele seçilmiş herhangi bir kimsenin durumunda olduğu gibi, bu sembol varoluşsal hale geldiğinde sanatın sınırlarının dışına çıkarız. Aristophanes'te ironi, güruhun şiddetiyle bazen çok yakın bir şekilde yan yana ilerler, çünkü saldırılar kişiseldir: Aristophanes'in Cleisthenese'in sübyancılığı ve Cleonymus'un ödlekliği sayesinde kolaylıkla –oyun sırasında ya da sonrasında– mazhar olduğu kahkahalar geliyor akla. Aristophanes'te *pharmakos* sözcüğü, doğrudan alçak adam anlamına gelir. *Bulutlar*'ın son bölümünde, şair neredeyse bir linç partisine katılmaya ve Sokrates'in evini yakmaya davet edilmiş gibi görünür, tam da bu noktada edebiyattaki trajik ironinin en büyük başyapıtlarından birinin komedyadaki muadiline ulaşırız, Platon'un *Savunma*'sına.

Ama *oyunun* ana unsuru, sanatı vahşilikten ayıran bariyerdir ve görünüşe bakılırsa insanın kurban edilmesine oynama, ironik komedya için önemli bir temadır. Görünen o ki gülme eyleminin kendisinde bile, nahoş olandan, hatta dehşet verici olandan kurtulma hali[10] oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Dramada ya da daha bariz bir şekilde oyunlarda olduğu gibi çok sayıda dinleyicinin eşzamanlı olarak bulunduğu tüm sanat formlarında, bunu belirgin bir şekilde fark ederiz. Fark ettiğimiz diğer bir husus da şudur: Kurban edilme üzerine oynamanın, Eski Komedya için ileri sürüldüğü[11] gibi, kurban edilme töreninin tarihi mirasıyla alâkası yoktur. Bu türden bir törenin tüm özelliklerini, –kralın oğlu, taklitçi ölüm, cellat, ikame kurban– Gilbert'te ve Sullivan'ın *Mikado*'sunda Aristophanes'te olduğundan çok daha belirgin bir biçimde görebiliriz. Beyzbolun bir insan kurban etme töreninden doğduğuna dair kesin bir kanıt yoktur; ancak hakemliğin *pharmakos*'tan geldiğini söylemek oldukça kolaydır: O terk edilmiş bir alçaktır, Barabbas'tan daha büyük bir hırsızdır; onda kem göz vardır; kaybeden takımın taraftarları, onun ölmesi için haykırırlar. Oyunda, güruh duyguları tabir caizse aynı potada kaynar; linç eden güruhun içinde, bu duygular adeta –Blake'in ahlaki erdem olarak adlandıracağı– kapısı mühürlü bir fırının içine hapsedilmiştir. İzleyicilerin kendilerini eğlendiren insanların yaşamları ve ölümleri üzerinde gerçek anlamda söz sahibi olduğu gladyatör

dövüşü, dramanın tüm vahşi ve şeytani parodilerinin içinde belki de en yoğun olanıdır.

Gerçek şu ki, günümüzde edebiyatın ironik evresindeyiz, dedektif hikâyelerinin –insan avcısının, *pharmakos*'un yerini nasıl tespit ettiği ve ondan nasıl kurtulduğu formülünün– popüler olmasının sebebi de büyük ölçüde budur. Dedektif hikâyesi, Sherlock Holmes döneminde gündelik hayatın en sıkıcı ve en çok ihmal edilmiş ıvır zıvırına gizemli ve son derece önemli bir anlam kazandıran dikkatin keskinleştiği yerde, altmimetiğin yoğunlaştırılmış bir hali olarak ortaya çıkıyor. Ancak bundan uzaklaştığımızda, toplumsal yargının müteredditi parmağının bir grup şüpheli üzerinde dolaşıp, sonunda bir tanesinde karar kıldığı, bir ceset etrafındaki törensel dramaya doğru hareket etmeye başlarız. Kurbanın kurayla seçildiği hissi oldukça güçlüdür, zira kurbana karşı açılan bu davanın gerekçeleri de olasılıklardan ibarettir. Kurban edilmek gerçekten kaçınılmaz bir durum olsaydı, *Suç ve Ceza*'da olduğu gibi ironik tragedya olurdu; Raskolnikov'un suçu, kendi karakterine öylesine sıkı sıkıya bağlıdır ki "Kim yaptı?" gizemine dair herhangi bir soruya yol açmaz. Suç hikâyesinin büyüyen vahşetinde (türün konvansiyonu tarafından korunan vahşet ve insan avcısının, şüphelilerinden birinin suçluluğu konusunda yanılmasının konvansiyonel imkânsızlığı anlamında) suçluyu ortaya çıkarma, melodramın bir biçimi olarak gerilim türüyle birleşmeye başlar. Melodramda iki tema önemlidir: Ahlaki erdemin kötülük karşısındaki zaferi ve seyircinin sahip olduğu varsayılan ahlaki görüşlerin tutarlı bir şekilde idealize edilmesi. Linç eden güruhun saf benbilirimci tavrına yaklaşmak sanat için normalde ne kadar olanaklıysa, bizim vahşi gerilimin melodramına yaklaşmamız da ancak o kadar olanaklıdır.

Melodramı ciddiye almak mümkün olsaydı, o halde melodramın tüm biçimlerinin, özellikle dedektiflik hikâyesinin, güruhun şiddetinin düzenlenmesini sunduğu sürece ileri seviyedeki bir polis devleti propagandası olduğunu söylemek durumunda kalacaktık. Ancak bu pek mümkün görünmüyor. Oyunun koruyucu duvarı hâlâ oradadır. Ciddi melodram önünde sonunda kendi acıma ve korku duygularına dolanır: Ne denli ciddiyse, duygusal saçmalık ve baykuşvari bir ciddiyet olarak görülen acıma ve korku da, okur tarafından o denli ironik olarak değerlendirilir. İronik komedyanın bir kutbu, saf melodramın absürdlüğünün ya

da en azından toplum düşmanını toplumun dışındaki bir insan olarak tanımlama girişiminin absürdlüğünün tanınmasıdır. Bu noktadan, asıl komedya ironisine ya da hicve ve toplum düşmanını toplumdaki bir ruh olarak tanımlayan karşı kutba doğru gelişir. Şimdi bu bakış açısından hareketle ironik komedyanın türlerini saptayalım.

Kültürlü insanlar melodrama, kötü karakteri bir lütuf havasında yuhalamak için giderler: Bu rezaleti ciddiye alamayacakları gerçeğine parmak basmaktadırlar. Elimizde, ironik çağın iki diğer büyük sanatı olan reklam ve propagandaya tam karşılık gelen bir ironi türü var. Bu sanatlar, kendilerini ciddiyetle ahmaklardan oluşan bilinçdışı izleyicilere adarmış gibi görünürler, öyle bir izleyici ki varolması bile olanaklı değildir ama dışarıdan bakıldığında bir sabunun saflığı ya da hükümetin saiki hakkındaki sözlerinin makul derecede saf oldukları varsayılır. Geri kalanımız, ironinin ne kastettiğini asla tam olarak söylemediğinin farkına vararak, bu sanatları alaya alırız ya da en azından onlara ironik bir oyun muamelesi yaparız. Benzer şekilde cinayet hikâyelerini, güçlü olanın içindeki kötülüğün gerçekdışılığına duyduğumuz güçlü bir hisle okuruz. Cinayet şüphesiz ciddi bir suçtur ama münferit cinayet olayları medeniyetimizi gerçekten tehdit ediyor olsaydı, hakkında okumak rahatlatıcı olmazdı. Bunu Roma komedyasında kadın tellallarına yağdırılan hakaretlerle kıyaslayabiliriz; zira bu da genelevlerin ahlaka aykırı sayıldığı, tartışmaya kapalı bir zemine dayanır. Bir sonraki adımda, kötücül bir bireyin erdemli bir topluma yönelttiği cinai şiddetin, o toplumun kendi ahlaksızlığının bir belirtisine kıyasla daha hafif bir saldırı olduğunu idrak edebilecek seyircilere hitap eden bir ironik komedyadır.

Böyle bir komedya, örneğin Graham Greene'in romanları tarafından temsil edilen melodramatik formüllerin bir tür entelektüel parodisi olurdu. Ve bunu, melodramatik ruhun kendisine, ironi karışımını ihtiva eden tüm komedyalara şaşırtıcı biçimde yerleşmiş bir geleneğe yönelen ironik komedya izler. İronik komedyada, duyarlılık, ağırbaşlılık, sadakatin zaferi ve onaylanmış ahlaki standartların hasretini çektiği varsayılan bir izleyiciyle alay etme ve ona fırça çekme konusunda yineleyen bir eğilim olduğunu görürüz. Jonson ve Congreve'in ukalalığı, Goldsmith'teki alaycı burjuva duyarlılığı, Wilde ve Shaw'daki melodramatik durum parodisi; bunların hepsi kalıcı bir geleneğe aittir. Molière, kralını

memnun etmek zorundaydı, ancak yaradılışı gereği bir istisna da değildi. Gülünç dramaya, romanlardaki Fielding'ten Joyce'a uzanan melodramatik hicvi de ekleyebiliriz.

Son olarak da adabımuaşeret komedyası geliyor; kendini züppelik ve dedikoduya adamış zevzek maymun toplumunun tasviri. İroninin bu türünde, muhalif olan ya da kurmaca toplumdan soyutlanmış karakterler seyircinin sempatisini kazanır. İşte bu nokta, Evelyn Waugh'un *AHandful of Dust*'ının görece zararsız kahramanının dehşet verici kaderinde görebildiğimiz üzere, trajik ironinin parodisine yakın olduğumuz bir noktadır. Veya yazarın ya da seyircinin sempatisi sayesinde, tersine bir *pharmakos*'a dönüşerek, toplumu kasıtlı olarak terk etme noktasına gelene dek inkâr eden bir karakterle de karşılaşabiliriz. Örneğin Aldous Huxley'in *Those Barren Leaves* eserinin kapanışında böyle bir durumla karşılaşıyoruz. Ne olursa olsun, kahramanın toplum tarafından budala ya da daha beter görüldüğü ironik çıkmazı sunmak sanatçı açısından daha olağandır ve toplumunun sahip olduğundan daha değerli bir şeylere sahip olması bakımından gerçek seyirciyi etkileyen de budur. Bunun bariz örneği ve kesinlikle de en büyüklerinden biri, Dostoyevski'nin *Budala* isimli eseridir ama daha başkaları da vardır elbette. *Aslan Asker Şvayk*, *Heaven's My Destination* ve *The Horse's Mouth* size bu temanın çeşitliliğine dair bir fikir verecektir.

İroninin trajik kiplerdeyken mite geri dönmesi hakkında söylediklerimiz bu nedenle komedya eserleri için de eşit ölçüde geçerlidir. Hatta popüler edebiyatın bile kendi ağırlık merkezini cinayet hikâyelerinden bilimkurguya doğru yavaşça kaydırdığını söyleyebiliriz; diğer bir ifadeyle, bilimkurguda gözlemlediğimiz bu hızlı büyüme, her durumda ve kesinlikle çağdaş popüler edebiyatla ilgili bir gerçektir. Bilimkurgu çoğunlukla, biz nasıl ki vahşetin üstündeki bir düzlemde yer alıyoruz, o da bizim üzerimizdeki bir düzlemde hayatın nasıl olacağını hayal etmeye çalışır; kullandığı zaman ve mekân, teknolojik açıdan bize genellikle mucizevi görünür. Bilimkurgu mite yönelik doğuştan güçlü bir eğilim taşıması sebebiyle romans kipleri arasında yer alır.

Kurmaca kiplerinin ardışıklığı bir işe yaramalı, umalım da bizim edebi terimlerimizin bazılarına da esnek anlamlar kazandırsın. "Romantik" ve "gerçekçi" sözcükleri, örneğin gündelik kullanımlarında, bağıntılı ve karşılaştırmalı terimlerdir: Kurmacada-

ki eğilimlere karşılık gelirler ve basit bir şekilde, kesinliğe sahip tanımlayıcı bir sıfat olarak kullanılamazlar. *De Raptu Proserpinae, Hukuk Adamının Hikâyesi, Kuru Gürültü, Gurur ve Önyargı, Bir Amerikan Faciası*'ndan oluşan bir silsilede, her bir eserin kendisinden sonra gelenlere kıyasla "romantik" ve kendisinden önce gelenlere kıyasla "gerçekçi" olduğunu açıkça görürüz. Diğer yandan "natüralizm" terimi, kendi özel bakış açısıyla, –başka bir açıdan olsa da, dedektif hikâyesi gibi– altmimetiğin yoğunlaştırılması, yaşamın olduğu gibi tasvir edilmesi girişimiyle başlayıp, bu girişimin mantığının bir sonucu olarak saf ironiyle sona eren bir kurmaca evresi olarak ortaya çıkar. Zola'ya insan sahnesinin ayrık kayıtçısı ününü kazandıran da, onun ironik formüllere olan saplantısıdır.

Altmimetik ya da daha eski kiplerde bulabildiğimiz ironik üslupla, ironik kipin kendisinin ironik *yapısı* arasındaki farkı görmek, pratikte zor değildir. Mesela Dickens ironiyi kullandığında, okur ironiyi paylaşmak üzere davet edilir; çünkü normalliğin bazı standartlarının yazar için de okur için de ortak olduğu varsayılır. Bu varsayımlar görece popüler bir kipin işaretidir: Dickens örneğinde görüldüğü üzere, altmimetikte, ciddi ve popüler kurmaca arasındaki boşluk, ironik yazında olduğundan daha küçüktür. İronik kurmacayla karşılaştırıldığında, görece sabit toplumsal normların edebi kabulü, altmimetiğin suskunluğuyla yakından ilişkilidir. Altmimetik kiplerde karakterler genellikle diğerlerine nasıl görünüyorlarsa öyle, tamamen giyinik bir şekilde, hem fiziksel hem de dikkatlice arındırılmış iç monologlarının büyük bir kesitiyle birlikte sunulur. Bu yaklaşım, diğer ilgili konvansiyonlarla tamamen tutarlıdır.

Karşılaştırmalı değer yargısının temeline bu ayrımı yerleştirmiş olsaydık –ki bu elbette, eleştirel kisvesi altında gizlenen ahlaki bir değer yargısıdır– ya erdemlilik tasladıkları, ikiyüzlü oldukları ve yaşamın büyük bir kısmını dışarıda bıraktıkları için altmimetik konvansiyonlara ya da Dickens'ın konvansiyonunda olduğu gibi faziletli, sağlıklı, popüler, güven verici ve mantıklı olmadıkları için ironik konvansiyonlara saldırmak zorunda kalacaktık. Sadece konvansiyonları birbirinden ayırmakla ilgilendiğimiz sürece, altmimetiğin kahramanca olmak konusunda ironik olandan bir adım ileride olduğu ve altmimetik suskunluğun, kendi karakterlerini ironik kurmacanın karakterlerinden daha

kahramanca ya da en azından daha onurlu kıldığı düşüncesine ihtiyaç duyarız.

Şemamızı herhangi bir kurmaca yazarının temel aldığı bir prensipler seçkisine de uygulayabiliriz. Rastgele bir örnek olarak, kurmacada hayaletlerin kullanımını ele alalım. Gerçek bir mitte hayaletler ve yaşayan varlıklar arasında tutarlı bir ayrım olması açıkça olanaklı değildir. Romansta gerçek insanlara sahibiz ve sonuç olarak hayaletler ayrı bir kategoride yer alırlar; ancak romansta bir kural olarak hayalet, sadece bir karakter daha demektir: Küçük sürprizlere yol açar, çünkü onun görünürlüğü diğer başka olaylardan daha olağanüstü değildir. Doğanın düzenine dahil olduğumuz üstmimetikte, bir hayaleti karakter olarak takdim etmek oldukça kolaydır; çünkü tecrübe düzlemi bizimkinin üzerindedir, ancak göründüğünde algısal olarak başka bir dünyadan gelen korkunç ve gizemli bir varlıktır. Altmimetikteyse hayaletler, Defoe'dan bu yana, neredeyse hep "hayalet hikâyesi" denen ayrı kategoriye hapsedilmiştir. Sıradan altmimetik kurmacadan pek kabul görmezler, "bir okurun şüpheciliğine gösterilen müsamaha" sözüyle Fielding'in ifade ettiği gibi yalnızca altmimetik konvansiyonlara kadar genişleyebilen bir şüpheciliktir bu. Bukuralı doğrulamak için *Uğultulu Tepeler*'in yaptığı gibi uzunca bir yol katettiklerine nadiren rastlanır –zaten bu da *Uğultulu Tepeler*'de teşhis ettiğimiz güçlü bir romans etkisinden kaynaklanır. İronik kurmacanın bazı biçimlerinde hayalet –Henry James'in geç dönem eserlerinde olduğu gibi– kısmi bir kişilik parçalanması olarak geri dönmeye başlar.

Kipleri birbirinden ayırmayı öğrendiğimizde –Nasıl olacaksa?– onları yeniden biraraya getirmeyi de öğrenmemiz gerekir. Çünkü kiplerden biri, kurmaca eserin temelinde yatan tonaliteyi kurarken, geriye kalan dört kipten biri ya da hepsi birden eşzamanlı olarak esere dahil olabilir. Büyük edebiyat dediğimiz şeyin ustalığına dair hissiyatımızın büyük bir bölümü de işte bu kipsel kontrpuandan ileri gelir. Chaucer esas olarak romansta uzmanlaşmış bir Ortaçağ şairidir, şiirlerinin dini ya da dünyevi konularda olması bir şeyi değiştirmez. Onun hacıları arasında yer alan şövalye ve rahip, Chaucer'ın bir şair olarak içinde yaşadığı toplumun normlarını sunar, *Canterbury Hikâyeleri* serileri açıp kapatan bu iki figürle doludur. Ancak Chaucer'ın altmimetikteki ve ironik tekniklerdeki ustalığını gözden kaçırmak, onu yanlışlıkla

Ortaçağ'a gitmiş modern bir romancı olarak düşünmek kadar yanlış olurdu. *Antonius ve Cleopatra*'nın tonu üstmimetiktir; büyük bir liderin düşüşünün hikâyesi. Ama Mark Antony'e ironik açıdan, tutkunun esiri olmuş bir adam olarak bakmak kolaydır; onun bizimkiyle ortak insanlığının ayırdına varmak kolaydır; onda büyük bir cesarete sahip romantik bir maceraperest ve bir cadı tarafından ihanete uğratılmış bir direnci görmek kolaydır; hatta onda bacaklarıyla okyanusa hükmeden ve düşüşü yalnızca bir kâhine malum olabilecek bir kaderin cilvesi olan insanüstü bir varlıktan izler dahi bulabiliriz. Bunlardan herhangi birini dışarıda bırakmak, oyunu aşırı derecede basitleştirmek ve küçümsemek olur. Bu türden bir analiz yoluyla bir sanat eseri hakkındaki iki temel gerçeğin ayırdına varabiliriz; onun kendi dönemiyle çağdaş olduğu gerçeği ve bizim zamanımızla çağdaş olduğu gerçeği; bu iki gerçek birbirine zıt değildir, aksine birbirlerini tamamlarlar.

Kurmaca kiplerine dair bu inceleme, mimetik eğilimin kendisinin gerçeğe yakınlık ve tasvirlerin yerindeliğine duyulan eğilimin, edebiyatın iki kutbundan biri olduğunu gösterdi. Diğer kutup ise hem Aristoteles'in *mythos* sözcüğüyle, hem de mit sözcüğünün genelgeçer anlamıyla bağlantılıdır. Aslında bu, her şeye kâdir karakterler hakkında bir hikâye anlatma eğilimidir ve akla yatkın veya inandırıcı bir hikâye anlatmak eğiliminin çekimine kapılması ancak adım adım gerçekleşir. Tanrıların mitleri, kahramanların efsanelerine karışıp kaybolur; kahramanların hikâyeleri tragedyaların ve komedyaların öykülerine karışıp kaybolur; tragedyaların ve komedyaların öyküleri öyle ya da böyle gerçekçi kurmaca içine karışıp kaybolur. Ama bunlar edebi türün değişmesinden ziyade, toplumsal bağlamın değişmesidir ve hikâye anlatmanın kurucu prensipleri onlar aracılığıyla değişmez bir şekilde varlığını sürdürür, elbette onlara uyum sağlar. Tom Jones ve Oliver Twist tipik altmimetik karakterlerdir, ancak bunların ilişkili olduğu, doğum gizemine dayalı olay örgüleri *mulas*'ın akla yatkın, kurgusal uyarlamalarıdır ve bu *mulas*'lar Menander'e kadar, Menander'den Euripides'in Ion'una, Euripides'ten Perseus ve Musa efsanelerine dek uzanır.

Gözden geçirirken fark ederiz ki kurmacada doğanın taklidi, hakiki olanı ya da gerçeği değil, akla yatkınlığı üretir ve akla yatkınlık ise ağırlık bakımından bir mit ya da bir halk masalındaki sırf göstermelik kabulden, natüralist bir romandaki sansür pren-

sibine uzanan bir çeşitlilik gösterir. Tarih içinde ileriye yönelmiş bir okuma yapmak suretiyle, romantik, üstmimetik ve altmimetik kiplerimizi, gerçeğe yakınlığın karşı kutbuna doğru adım adım hareket eden, sonra da ironiyle birlikte geriye doğru hareket etmeye başlayan sırasız mitlerin, "mythos"ların ve olay örgüsü formüllerinin bir silsilesi olarak da düşünebiliriz.

TEMATİK KİPLER

Aristoteles, şiir sanatının altı boyutunu sıralar: Üçünü ezgi, söyleyiş ve temsil teşkil eder, bunlar kendi başlarına bir grup oluştururlar ve sırası geldiğinde ele alacağız. Diğer üçüyse *mythos* ya da hikâye; hem karakterleri, hem de mekânı içeren *ethos* ve *dianoia* ya da "düşünce"dir. Buraya kadar ele aldığımız edebi eserler, olay örgüsünün Aristoteles'in dile getirdiği gibi eserin "ruhu" ya da biçimlendirici ilkesi olduğu kurmaca eserlerdi ve karakterler öncelikle olay örgüsünün fonksiyonları olarak varoluyorlardı. Ancak kahraman ve onun toplumunun içsel kurmacasının yanında, yazar ve yazarın toplumu arasındaki ilişkiye karşılık gelen dışsal bir kurmaca da vardır. Shakespeare'de olduğu gibi, şairin kendisi de şiiri, oyunun kendi karakterleri kadar içselleştirmiş olabilir ya da yalnızca hikâyesine işaret edip, ortadan kaybolan Homeros örneğinde olduğu gibi şiirden şair hakkında çok az şey öğreniriz –Homeros özelinde bu tek bir sözcüktür, "moi", *Odysseia*'nın ikinci sözcüğü. Ama şairin kişiliği ufukta belirir belirmez, okurla şair arasında hikâyenin de sınırlarını aşan ve şairin okuruna aktarmak istediği şeyden tamamen bağımsız başka bir hikâyenin varolması durumunda da etkisi artabilen bir bağ kurulur.

Roman ya da oyun gibi türler için öncelikli olan genellikle içsel kurmacadır; deneme ve lirik eserlerdeyse öncelikli olan *dianoia*, yani okurun yazardan edindiği *idea*'dır ya da şiirsel düşüncedir (düşüncenin diğer türlerinden oldukça farklı bir düşüncedir elbette). *Dianoia*'nın en doğru çevirisi belki de "tema" olacaktır, bu ideal ve kavramsal eğilime sahip edebiyat da "tematik" olarak adlandırılabilir. Bir okur roman okurken sorar: "Bu hikâye nasıl neticelenecek?" Olay örgüsüyle ilgili bir soru sormaktadır, özellikle Aristoteles'in keşif ya da *anagnorisis* olarak adlandırdığı olay örgüsünün can alıcı boyutu hakkındadır bu soru. Ama şu soru da onu eşit derecede ilgilendirir: "Bu hikâyenin amacı nedir?" Bu

soru *dianoia*'yla ilgilidir ve temaların da olay örgüsü gibi kendi keşif öğelerine sahip olduğunu gösterir.

Bazı edebi eserlerin kurmaca ve bazılarının ise esas itibarıyla tematik olduklarını söylemek kolaydır. Ancak edebiyatta kurmaca ya da tematik eser diye bir şey olmadığı açıktır, zira dört etik öğenin tümünde de (karakterle ilişkisi bağlamında etik) kahraman, kahramanın toplumu, şair ve şairin okurları en azından potansiyel olarak daima mevcuttur. Yaratıcı ve okur arasında herhangi bir ilişkinin olmadığı, böyle bir ilişkinin ima edilmediği ya da ifade edilmediği bir edebiyat eserinin olması mümkün değildir. Şairin hayalindeki izleyicinin yerini yeni bir nesil aldığında, ilişki değişir, ancak yine de sürer. Diğer yandan, lirik eserlerde ve denemelerde bile, yazar kurgusal bir izleyiciyle birliktedir ve kendisi de bir dereceye kadar kurgusal bir karakterdir. Kurgusal yansıtma öğesinin tamamen ortadan kalkması halinde, yazı doğrudan bir hitaba ya da düpedüz "diskörsiv[20] yazıya" dönüşür ve edebiyat olma hükmünü yitirir. Âşık olduğu kadına, onun zulmünden şikâyet eden bir aşk mektubu gönderen şair, kendi dört etik öğesini iki öğe olarak iç içe geçirir, ancak dört öğenin tamamı orada hâlâ mevcuttur.

Bu nedenle, her edebiyat eserinin hem bir kurgusal boyutu, hem de bir tematik boyutu vardır ve hangisinin daha önemli olduğu sorusunun yanıtı sıklıkla bir görüş meselesidir ya da yorumun vurgusuna kalmıştır. Homeros'u anonim kurmaca yazarı türünü temsil eden bir yazar olarak andık; ancak Homeros'a dair eleştiriler, en azından 1750 öncesinde, *dianoia* ve iki epikte de örtülü bir şekilde varolan liderlik ideali açısından, aşırı bir şekilde tematik olana vurgu yapmışlardır. *The History of Tom Jones, a Foundling* [*Yetim Tom Jones'un Hikâyesi*] konusuyla isimlendirilmiş[12] bir romandır; *Akıl ve Tutku* ise temasıyla isimlendirilmiştir. Ancak Fielding, Jane Austen'in iyi bir hikâye anlatmaya duyduğu ilgi gibi, (farklı kitaplar için giriş bölümlerinde ustalıkla ifşa ettiği üzere) tematik olana güçlü bir ilgi duyar. Bu iki roman, olay örgüsünün öncelikle ve sırasıyla kölelik ve göçmen işçi temasını anlatmak için varolduğu *Tom Amcanın Kulübesi* ya da *Gazap Üzümleri* gibi romanlara kıyasla çok daha güçlü bir kurgusal karaktere sahiptir.

20. Frye "discursive" kavramını kitap boyunca neredeyse tüm yönleriyle kullanmaktadır. "Çevirmen ve Editörün Önsözü"nde açıklanan nedenlerle Türkçe'de bir karşılıkla kısıtlamak yerine söylenişini yazıya dökmeyi tercih ettik. (y.h.n.)

Bu romanlar da, *Hac Yolunda*'ya kıyasla daha kurgusal bir karaktere sahiplerdir ve *Hac Yolunda* da Montaigne'in bir denemesine kıyasla daha kurgusal kalacaktır. Kurgusal olandan tematik olana doğru ilerlediğimizde, *mythos* terimi tarafından temsil edilen öğenin "olay örgüsü"nden ziyade, adım adım "anlatı" anlamı kazanmaya başladığını fark ederiz.

Bir kurmaca eser, tematik olarak yazılmış ya da yorumlanmışsa, bir alegoriye ya da tasvirci bir öykünceye dönüşür. Tüm biçimsel alegoriler, fiilen [*ipso facto*] tematik olana karşı güçlü bir ilgi duyar, her ne kadar bunu izlemese de, sıklıkla söylendiği gibi, bir kurmaca esere dair yazılmış her tematik eleştiri bir alegoriye dönüşür (alegori olarak yorumlayabilir ya da yorumlar, gördüğümüz gibi). Gerçek alegori, edebiyatın yapısal bir öğesidir: Orada olması gerekir ve yalnızca eleştirel yorum tarafından eklenemez.

Yine, neredeyse her medeniyetin kendi geleneksel mitlerinin birikimi içinde, daha ciddi, daha egemen, daha eğitici ve gerçeğe ya da hakikate diğerlerinden daha yakın olduğu düşünülen bir grup mit vardır. Hem *İncil*'den hem de klasik edebiyattan faydalanmış Hıristiyanlık çağı şairlerinin çoğu açısından klasik edebiyat –edebiyat eleştirisi söz konusu olduğunda her ikisi de eşit derecede mitolojik kabul edilse de– *İncil*'in otoritesine asla sahip olamamıştır. İlkel toplumlarda bile karşılaştığımız, kanonik ve uydurma mit arasındaki bu fark, daha eski olana özel bir tematik önem atfeder.

Edebiyatın tematik boyutunda kiplerin nasıl işlediğini artık anlıyoruz. Klasik kurmacada varlığını keşfettiğimiz bu azımsama eğiliminin tematik kısımda daha baskın olduğunu hesaba katıp, kendimizi kesin bir şekilde Batı edebiyatıyla sınırlandırmak zorundayız.

Kurmacada, iki temel eğilim olduğunu keşfettik: kahramanı içinde yaşadığı topluma uyumlu hale getirmek isteyen "komik" eğilim ve onu içinde yaşadığı toplumdan soyutlamak isteyen "trajik" eğilim. Tematik edebiyatta şair, bir birey olarak kendi kişiliğinin ve hayalgücünün özgünlüğüne vurgu yaparak yazabilir. Bu tavır en lirik eserleri ve denemeleri üretir; hiciv eserlerinin, epigramların büyük bir kısmını ve "eklog" [çoban şiiri] yazınını ya da genel anlamda müstesna tüm örnekleri. Bu tür eserlerde sıkça karşılaştığımız karşı çıkış, yakınma, alay ve yalnızlık gibi hallerin varlığı, bu eserlerle kurmacanın trajik kipleri arasındaki katı bir

benzeşmenin işareti olabilir. Ya da şair kendini, kendi toplumunun sözcüsü olmaya adamış olabilir –ki bu, ikinci bir topluma gönderme yapmadığı için, örtülü olan ya da şairin toplumunda ihtiyaç duyulan şiirsel bilginin ve anlatımcı gücün o şairde dile gelmesi anlamını taşır.

Böylesi bir tavır, en geniş anlamda eğitici bir şiir üretir: Daha yapay ve tematik türde bir epiği, didaktik şiiri ve nesri, mitin ansiklopedik derlemesini, folkloru, Ovidius ve Snorri gibi efsaneleri üretir, bu eserlerde hikâyelerin kendisi kurgusal olsa da, düzenlenişleri ve biraraya getirilmelerini sağlayan güdü tematiktir. Bu anlamda eğitici olarak nitelendirebileceğimiz şiirde, şairin toplumsal işlevi belirgin bir biçimde bir tema olarak resmedilir. Soyutlanmış bireyin şiirini "lirik" ve toplumsal sözcünün şiiriniyse "epik" olarak adlandıracaksak (eserin kendi karakterlerinin nispeten "dramatik" kurmacasına nazaran), belki de bunları ifade edecek yeni kavramlar edinmeliyiz. Ancak bu burada bu kavramı türe gönderme yapmak amacıyla kullanmadığımız açıktır; türe gönderme yapma amacıyla kullandığımızda, bu terimlerin yerine "epizodik" ve "ansiklopedik" terimlerini kullanmamız gerekecek. Bu şu anlama geliyor: Şair bir birey olarak iletişim kurduğunda, onun ürettiği biçimler süreksiz olma eğilimi gösterir, toplumsal bir işlevle bir meslek adamı olarak iletişim kurduğundaysa çok daha kapsamlı yapılar üretmeye yönelir. Mitik düzlemde, tanıklıktan çok söylence vardır ama tanrılar hakkında şiir okuyan şair, şarkı söyleyen biri ya da birinin enstrümanı olarak değerlendirilir. Onun toplumsal işlevi, esinlenmiş bir kâhin olmaktır; genellikle esriktir ve güçleri hakkında tuhaf hikâyeler duyarız. Orpheus ağaçları arkasından sürükleyebiliyordu; Kelt dünyasının ozanları ve büyük ustaları[21] hicivleriyle düşmanlarını öldürebiliyorlardı; İsrail'in peygamberleri geleceği okumuşlardı. Şairin önseziyle ilgili işlevi, bir şair olarak asıl işi, bu düzlemdedir, seslendiği her kimse, ona tanrıyı esinlemektedir: Bu da şairin, Tanrı'nın iradesini genellikle ancak belli bir durumda, kendisine "coşkun" ve ilahi bir varlığa sahip bir kâhin sıfatıyla başvurulduğu durumlarda ifşa ettiği anlamına gelir. Ancak zamanla Tanrı'nın içindeki tanrı, kendi iradesi gibi kendi doğasını ve tarihini de ifşa eder ve böylece, kehanetimsi beyanlar serisinden hareketle mit ve törene dair çok

21. İng. *Ollave* ya da *Ollam*. İrlanda şiirinin bilge şairlerine verilen isim. Bu şairler kralın masasında, kralın yanında oturma ayrıcalığına sahiplerdi. (ç.n.)

daha geniş bir örüntü kurulur. İbrani peygamberlerin kehanetlerindeki Mesih mitininin doğuşunda bunu çok açık bir şekilde görebiliriz. *Kur'an*, aksiyondaki mitik kipin, Batı çağının başlangıcında ortaya çıkmış bariz, tarihsel bir örneğini sunar. Kehanetvari şiir sanatının özgün örnekleri, soyutlanmaları fazlasıyla zor olan, ön-edebi ya da fazla-edebi eserlerdir. Daha yakın zamana ait örnekler için, antropologlara güvenmek durumundayız.

Oldukça önemli iki prensip, savımızda zaten ima edilmişti. Bunlardan ilki; kendisini tek bir ansiklopedik biçimle ilişkilendirmeye çalışan genel/tanımlayıcı bir öngörünün, sınıf olarak tüm şairlere bahşedildiği düşüncesidir, böyle bir biçime ancak yeterli bilgiye ve ilhama sahip tek bir şair ya da kültürün yeterince homojen olduğu durumda bir şiir okulu yahut bir gelenek teşebbüs edebilir. Özellikle bir ölçü konvansiyonuna sahip oldukları hallerde –genelde böyledir– geleneksel masallar, mitler ve tarihçeler birarada durma ve ansiklopedik bir küme oluşturma eğilimi gösterirler.

Buna benzer bazı süreçlerin Homeros'un epiklerinde ve *Prose Edda*'da[22] bulunduğu ileri sürülmüştür, *Elder Edda*'nın[23] parçalı ezgilerinin temaları birbiriyle bağlantılı bir nesir dizisi içinde düzenlenmiştir. *İncil* hikâyeleri bariz bir şekilde benzer bir yolla gelişmiştir ve aktarım sürecinin çok daha rahat olduğu Hindistan'da, iki geleneksel epik, *Mahabharata* ve *Ramayana*, görünüşe göre, adeta koyun yutan bir piton gibi, yüzyıllar boyunca şişmeyi sürdürmüşlerdir. *The Romaunt of the Rose*'un ikinci bir yazar tarafından ansiklopedik bir hiciv olarak yayılımı Ortaçağ'a özgü bir örnektir. Fince *Kalevala*'daki, şiir söz konusu olduğunda bütünleşen ve süreklilik gösteren her şey, bir on dokuzuncu yüzyıl yeniden inşasıdır. Tek epik olarak değerlendirilen, *Kalevala*'nın sahteliğinin peşine düşmeyiz, aksine, peşine düştüğümüz şey, *Kalevala*'nın kendisini bu türden bir yeniden inşanın hizmetine sunmaya hazır bir maddeden yapılmış olmasıdır. Mitik kipte, ansiklopedik form kutsal yazının kendisidir ve diğer kiplerde de, mitik ve yazınsal ifşaatin giderek insanileşen bir dizi analojisini kuran ansiklopedik biçimlerle karşılaşmaya hazırlıklı olmamız gerekir.

22. *Mensur Edda*. Viking çağından yüz yıl kadar sonra İzlanda'da yazılan, İskandinav mitolojisinden hikâyelerin anlatıldığı kitap. (y.h.n.)
23. *Eski Edda*. *Mensur Edda*'dan önce, 1270'lerde İzlanda'da yazıldığı tahmin edilen, Viking ilmine dair bilgileri içeren kitap. (y.h.n.)

Diğer prensip ise şudur: Her kipte epizodik biçimler büyük bir çeşitlilik arz eder; ancak her bir kipte, ansiklopedik formun gelişerek içinden çıktığı bir çekirdek gibi görünen belli bir epizodik biçime özel önem atfedilebilir. Mitik kipte bu merkezi ve tipik epizodik ürün, kehanettir. Kehanet, çok sayıda yan formu üretir; bilhassa da Tanrı'nın emrini, meseli, aforizmayı ve öngörüyü. Ayrıca, ister *Kur'an*'da olduğu gibi genel hatlarıyla birbirlerine bağlı olsunlar, ister *İncil*'de olduğu gibi özenle düzeltilmiş ve düzenlenmiş olsunlar, her durumda ilahi yazın ya da kutsal kitap biçimini alırlar. Örneğin *Yeşaya Kitabı*, bağımsız kehanetlerin bir toplamı olarak analiz edilebilir, başlıca şu üç odak uygun düşerse; hicret öncesi, hicret ve hicret sonrası olmak üzere. *İncil*'in "yüksek eleştirmenleri" edebiyat eleştirmeni değildir ve *Yeşaya Kitabı*'nın, gerçekte, -geleneksel olarak her zaman yapıldığı gibiyazardan değil, temadan kaynaklanan bir bütünlüğe sahip kılındığı ve bu somut örnekte *İncil*'in temasının bir bütün olarak, kayıp, esir ve kurtarılmış İsrail'in meseli olduğu fikrini kendimize karşı ileri sürmek zorundayız.

Romans çağında şair, tıpkı kendisine denk düşen kahraman gibi, insana dönüşür ve tanrı gökyüzüne çekilmiştir. Şimdi onun işlevi öncelikle hatırlamaktır. Kendi zamanının başlangıcındaki Yunan miti şunu söyler: Hafıza, şairleri esinleyen ilham perilerinin annesidir, şairler bu bağlantıya ne denli sıkı tutunurlarsa tutunsunlar, Tanrı'nın onlara verdiği ilham, kahine verdiği ilhamla aynı mertebede değildir artık. Homeros'ta, muhtemelen Hesiodos'un daha ilkel eserlerinde, kuzeyin kahramanlar çağı şairlerinde, şairin hatırlamak zorunda olduğu türden bir şeyi görebiliriz. Krallar ve yabancı kabilelerin listeleri, mitler ve tanrısoykütükleri, tarihsel gelenekler, popüler bilgeliğin meselleri, tabular, şanslı ve şanssız günler, büyüler, kabile kahramanlarının antlaşmaları; tüm bunlar şair sözcük hazinesini açtığında ortaya saçılan şeylerdir. Ezberlenmiş hikâyelerden oluşan repertuarıyla Ortaçağ halk şairi ve Gower ya da *Cursor Mundi*'nin yazarı gibi vaiz-şair, bildiği her şeyi engin tek bir şiire ya da şiirsel ifadeye koymak, aynı kategoriye ait olmak ister. Bu şiirlerdeki ansiklopedik bilgi, dini bir törenselliğin, ilahi bilgiyle benzeştiği, insani bir analoji olarak değerlendirilir.

Romantik kahramanların çağı, büyük ölçüde göçebeliğinolduğu bir çağdır ve onun şairleri çoğunlukla gezgindir. Kör gezgin

halk şairi hem Yunan, hem de Kelt edebiyatında gelenekseldir; eski İngiliz şiiri dildeki en kasvetli yalnızlıklardan bazılarını dillendirir; gezgin müzisyenler[24] ve gezgin soytarı heccavlar[25] Ortaçağ Avrupa'sında dolanır dururlar; Dante'nin kendisi de sürgün edilmiştir. Ya da, eğer şair bulunduğu yerde kalırsa, bu şiir seyahat etmeye başlar: Ticaret yollarını izleyen halk masalları; büyük festivallerden geri dönen baladlar ve romanslar; ya da İngiltere'de yazan, eline geçen "Fransız kitap"ın ne dediğini okurlarına anlatan Malory. Tüm kurmacalar için, "olağanüstü seyahat" asla eskimeyen tek formüldür ve kipe özgü nihai ansiklopedik şiir içinde, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında bir mesel olarak kullanılan kurmaca, işte bu kurmacadır. Bu kipteki şiir, Katolikliğin temsilcisidir, bir çağda Eski Yunan, başka bir çağda Romalı ve Hıristiyan olsa da.

Bunun epizodik temasını en doğru şekilde bilincin sınırı, bir dünyadan diğerine geçen, ancak her iki dünyanın da farkında olmayı sürdüren şiirsel bir zihin olarak tasvir edebiliriz. Sürgün şiiri, *Widsith*'in ezgisi ya da belki de gezgin bir Ortaçağ halk şairi olan yolcu, reddedilmiş bir âşık ya da göçebe bir heccav, normalde hafızanın dünyası ile tecrübenin dünyası arasında bir zıtlık kurar. Konvansiyonel olarak altına tarih olarak "bir mayıs sabahı" yazılmış imgesel bir şiir, tecrübe dünyası ile düş dünyası arasında zıtlık kurar. İfşaat şiiri, dişil ya da ilahi lütuf üzerinden, eski ilahi yaşam ile Vita Nuova[26] arasında zıtlık kurar. *Cehennem*'in açılış mısralarında, büyük ansiklopedik şiirin hem sürgün şiirine, hem de imgesel şiire olan yakınlığı açıkça gösterilmektedir.

Üstmimetik dönem, daha sağlam bir şekilde saray ve başkent etrafında kurulmuş bir toplumu sunar ve merkezcil bakış açısının yerini, romansın merkezkaç bakış açısı alır. Maceranın en ulaşılmaz hedefleri Kutsal Kâse ya da Tanrı'nın Şehri, yakınsamanın sembollerine dönüşür; prensin armalarına, ulusa ve ulusal inanca. Bu dönemin ansiklopedik şiirleri olan *The Faerie Queene, The Lusiad, Jerusalem Delivered, Kayıp Cennet* vatansever ve dini fikirler tarafından biraraya getirilmiş ulusal epiklerdir. *Kayıp Cennet*'teki

24. Troubadours. Ortaçağ'da Oksitanca şarkıların hem bestecisi hem de yorumcusuydular. (ç.n.)

25. Goliardicsatirists. XII. ve XIII. yüzyılda, *İncil*'e dayanan Latince manzum hicivler yazan bu yazarlar, ölçü olarak da Latince ölçüleri kullanıyorlardı. (ç.n.)

26. Yeni Yaşam anlamına gelir. Dante'nin aynı isimli eserine bir göndermedir. (ç.n.)

politik unsurların istisnai rolünün gerekçeleri tanıdıktır ve onu ulusal bir epik olarak görmemize ciddi bir engel teşkil etmezler. Bu eser, *Hac Yolunda*'yla birlikte, sokaktaki adamın hikâyesinin asli boyutlarından birine kök salmış halde, İngiliz altmimetiğine bir giriş niteliği de taşır. Kahramanlık çağının epik şiirlerinin çoğunda, İzlanda sagalarında, Kelt romanslarında ve Rönesans döneminde –Rönesans eleştirmenleri Aristoteles'in tematik olarak tercüme edilmesinin gayet olanaklı olduğunu göstermiş olsa da– *Orlando Furioso*'nun büyük bir bölümünde gördüğümüz gibi, bu tematik epikler kural olarak, önceliği hikâyenin anlatılmasına veren anlatılardan tamamen farklı bir bakış açısına sahiptirler.

Üstmimetiğin merkezi epizodik teması –ister kadına, ister arkadaşa, ister Tanrıya yönelmiş olsun– ilginç bir kimsedir ya da merkezcil bakış temasıdır; onda kendi hükümdarına gözünü çevirmiş saray halkı, davacıya gözünü dikmiş mahkeme salonu ya da aktöre gözünü dikmiş izleyicidekine benzer bir şeyler vardır. Üstmimetik şair için bu, en üst seviyedeki bir saray mensubudur, bir danışmandır, bir vaizdir, bir halk hatibidir ya da âdab uzmanıdır ve bu dönem, üstmimetiğin, yerleşik tiyatronun kurmaca formları meselesinde söz sahibi olmaya başladığı bir dönemdir. Shakespeare yerindelik konusunda o denli kontrollüdür ki yazarın kişiliği öne çıkmaz ve eserin arkasında tamamen kaybolur; ancak Ben Jonson gibi, güçlü tematik ilgiye sahip bir drama yazarının bunu gerçekleştirmesi oldukça zordur. Kural olarak üstmimetik şair kendi işlevini toplumsal ya da ilahi liderlikle ilişkili olarak düşünmeye meyillidir, liderlik temasıyla kastedilense normal kurmaca kipinin merkezinde olmaktır. Saray mensubu şair, kendi eğitimini saraya ve hayatını saray kurallarına adar: Eğitiminin işlevi prensine hizmet etmektir ve bunun doruk noktasıysa bütünlüğe sahip bir güzelliğe gözünü dikmenin tatmini olarak tasavvur edilen bir saray aşkıdır. Dini şiirin şairi, İngiliz metafizikçilerinin sıklıkla yaptığı gibi, bu imgelemi ruhsal yaşamına nakledebilir ya da kendi merkezcil imgelerini ayin dualarında bulabilir. On yedinci yüzyılın Cizvit şiiri ve onun Crashaw'daki İngiliz karşılığı, ikonik yoğunluğun eşsiz niteliğine sahiptir: Herbert de, okurunu adım adım gözle görünür bir "mabet"e sürükler.

Üstmimetik dönemin edebi Platonculuğu kiple uyum içerisindedir. Rönesans hümanistlerinin çoğu, şölen ve diyaloga, saygıdeğer bir şekilde seçkinci bir kültürün toplumsal ve eğitsel bo-

yutlarına büyük önem atfeder. Ayrıca şiirin *dianoia*'sının doğada bir biçim, bir örüntü, bir ideal ve modeli temsil ettiği şeklinde oldukça yaygın bir kanı vardır. "Doğanın dünyası pirinçtendir," der Sidney, "şairler sadece altın olanı sunarlar." Altın, dünyanın doğadan ayrı bir şey olmadığını, onun "aslında ikinci bir doğa" olduğunu açıkça dile getirir: Hakikatin ya da ideal olanın bir model ya da öğretiyle birleşmesidir bu. Sanat ve eleştiride genelde "neo-klasik" denen şeyi kendi terimlerimizle şöyle ifade edebiliriz: Doğanın, ideal olduğu varsayılan gerçek biçiminin dışavurumu halinde bir şiirsel *dianoia* anlayışı. Derinlemesine bireyleşmiş bir toplumla meşgul olan kurmaca biçimlerini kapsayan altmimetik, mit analojisini yalnızca tek bir şeye dönüştürebilir; bireysel yaratım eylemine. Bunun tipik neticesi "romantizm"dir, kurmacanın çağdaş biçimlerinden hatırı sayılır bir şekilde yüz çeviren ve kendi zıt biçimini yaratan tematik bir ilerleme. *Hyperion*'u yaratmak için gereken niteliklerle *Gurur ve Önyargı*'yı yaratmak için gerekenler, bu iki eserin yazarı çağdaş olduğu halde, ilginç bir biçimde birbirlerine zıttır –kurgusal ve tematik arasındaki ayrım, altmimetikte diğer kiplere nazaran daha keskincedir. Bu, öznel ile nesnel, zihinsel durum ile görünüşteki hal, bireysel ve sosyal bilgi ile fiziksel bilgi arasındaki zıtlığın altmimetiğe özgü olduğunu düşündüğümüzde, az önceki tespitimizin de bir yere kadar doğru olduğunu söyleyebiliriz. Bu çağın tematik şairi, roman çağında kurmaca kahramanı ne ise ona dönüşür; doğanınkinden daha üstün ve daha yaratıcı bir tecrübe düzeninde yaşayan olağanüstü bir insana. Romantik şairin zihni normalde doğayla panteistik bir uyum içindedir ve gerçek kötünün saldırılarına karşı –ilginç bir şekilde– dayanıklı bir görünüm sergiler. Daha erken dönem kurmaca romansıyla paralellik gösteren bir eğilim daha vardır: Sadizm ve "romantik ıstırap"ın şeytani imgeleminde yansıtılan, acının ve terörün bir haz biçimine dönüştürülmesi. Bu dönemin ansiklopedik eğilimi, mitleri psikolojik ve öznel zihin durumları olarak sunan mitolojik epiklerin inşasına yönelmiştir. *Faust*, –özellikle ikinci bölümüyle– buna verilecek neredeyse en bariz örnektir; Blake'in kehanetleriyle Keats ve Shelley'in mitolojik şiirleri de bunun en iyi bilinen İngiliz temsilcileridir.

Bu dönemin tematik şairi kendisine ilgi duyar. Bu, her zaman egoizmin bir neticesi değildir. Bunun sebebi, şiirsel yeteneğinin kaynağının bireysel ve dolayısıyla genetik ve psikolojik olması-

dır. Biyolojik metaforlar kullanır; organik olan ile ölü ve mekanik olan arasında zıtlık kurar; dâhi ve sıradan insan arasındaki biyolojik farklar hakkında toplumsal açıdan düşünür ve ona göre dâhi, başarısızlar arasındaki verimli bir tohumdur. Birey olarak doğayla doğrudan yüzleşir ve kendi seleflerinin çoğuyla zıtlık içerisindedir, edebi geleneği sık sık kişisel tecrübenin ikinci el bir ikamesi olarak düşünür. Altmimetik komedyanın kahramanı gibi romantik şair de sosyal anlamda genellikle agresiftir: Ona göre yaratıcı dehaya sahip olmak insana otorite bahşeder ve bunun topluma etkisi devrim niteliğindedir. Romantik eleştirmenler genellikle kişisel büyüklüğün retoriği olan şiir teorileri geliştirirler. Ana tema, öznel zihinsel durumun analizi ya da sunumudur. Rousseau ve Byron'ın eşlik ettiği edebi hareketlerde tipik olarak kabul edilen bir temadır bu.

Romantik şair, hem içerik ve tavır konusunda bireysel, hem de biçim konusunda sürekli olmayı, kendinden önce gelen şairlerden daha kolayca başarır.Gerçek şu ki Wordsworth'ün nispeten kısa olan şiirlerinin birçoğu prelüd [giriş] içinde özümsenebilir; ilkel ezgilerin epiğini oluşturmak için onları birarada tutacak bir yöntemden daha önemli, teknik bir yeniliği temsil eder.

Romantiklerin varisi olan şairler, örneğin Fransız *sembolizm*inin şairleri, tüm bulanık sesleri ve belirsiz anlamlarıyla piyasanın dünyasından yüz çevirmenin ironik jestiyle başlarlar işe: Retorik, ahlaki yargı ve zümrenin tüm diğer idollerini reddederler ve tüm enerjilerini şairin, "şiiri yapan" olarak ifade edilebilecek edebi işlevinin hizmetine verirler. İronik kurmaca yazarının zanaatkârlık haricinde hiçbir düşünceden etkilenmediğini söyledik ve ironik dönemin tematik şairi kendisini yaratıcı ya da "kabul edilmemiş yasa koyucu"dan çok, bir zanaatkâr olarak görür. Bu, şu demektir: Kendi kişiliği için asgari ve kendi sanatı için azami hak iddia eder –Yeats'in şiirsel maske teorisinde altını çizdiğinin aksine. Elinden geldiğince, adanmış bir ruhtur o, bir azizdir ve şiirin münzevisidir. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust bunların hepsi kendine özgü "pür" sanatçılardı. Dolayısıyla ana epizodik tema, pür ama gelip geçici bir hayalgücünün, estetik olanın ve zamansız ânın temasıdır; Rimbaud'nun *aydınlanması*, Joyce'un *epifanisi*, modern Alman düşüncesinin *Augenblick*'i,[13] sembolizm ve imgecilik gibi kavramlarla ima edilenler, diyalektik olmayan ifşaatlardır.

Tarih tarafından "temps perdu'de ["kayıp zaman"da] açılan engin panoramayla bu tür anların karşılaştırılması, ansiklopedik eğilimin asıl temasıdır. Proust'ta giderek genişleyen aralıklardaki belli tecrübelerin tekrarı, zamanın dışındaki bu zamansız anları yaratır; *Finnegans Wake*'de tüm tarihin kendisi tek bir devasa anti-epifani olarak sunulur. Daha darama yine de ansiklopedik ölçekte Eliot'un *Çorak Ülke*'si ve Virginia Woolf'un son ve en derin kitabı olan *Perde Arası*, tüm medeniyetin gidişatıyla kendini ifşa eden, anlamlı anların küçük yanıp sönmeleri arasındaki zıtlığa dair bir anlamı paylaşırlar (Bu çok daha çarpıcı bir gerçektir, çünkü bu iki eserin başka hiçbir ortak noktası yoktur).Ve tıpkı romantik şairin süreklilik arz eden biçimlerde bir birey olarak yazmanın imkânsız olduğunu düşünmesi gibi, ironik kip de şiirin temel süreksizliği hakkındaki eleştirel teoriler tarafından rasyonel hale getirilmiştir. Ansiklopedik ve buna rağmen süreksiz olan paradoksal şiir tekniği, *Çorak Ülke* ve Ezra Pound'un *Kantolar*'ının tekniği –Wordsworth'te tam zıddıdır– yeni bir kipi müjdeleyen teknik bir yeniliktir.

Aynı tekniğin ayrıntıları tematik ironinin genel dokusuyla uyumludur. Bir şey söyleyip bambaşka bir şeyi kastetmek, Mallarmé'nin doğrudan ifade etmekten sakınma doktrinine dahildir. İmgeler arasındaki ilişkiye dair bir açıklamada bulunmadan yalnızca onları karşılaştırmak üzere yan yana koyarak, hükmü devreden çıkarma pratiği, söylevsel retoriği bertaraf etmek çabasına uygundur. Aynısı, kesme işaretinin ve dolaysız söylevin *mimesis*'ini bir parça içeren diğer benzer işaretlerin elenmesinde de geçerlidir. Bir çalışma,[14] ironik kipteki belli bir unsurun kullanımında önemli bir artış yaşandığını çoktan göstermiştir; bu kullanım, ironik açıdan sersemletici bir dış dünyanın ardındaki gerçek anlamın farkında olan bir grubun varlığına dair duyulan zımni hisle ilişkilidir. İroninin mite dönüşü –kurmacada gördüğümüz üzere– ironik zanaatkârın kehanete dönüşü konusundaki eğilimleriyle paraleldir. Bu eğilime sıklıkla dönüş fikrini rasyonalize etmeye yardım eden döngüsel tarih teorileri eşlik eder, bu türden teorilerin ortaya çıkması ironik kipintipik bir fenomenidir. Elimizde Rimbaud ve onun kendini insanlığa ilahi ateşi getiren, delilik ve kehanet arasındaki eski mitik bağlantıyı onaran Prometheus'un yeniden dirilmiş hali olmasını sağlayacak şekilde tasarlanmış "dérèglement de tous les sens"i ["Tüm duyuların ye-

niden düzenlenişi"] var. Elimizde Rilke ve onun kendi içindeki kehanet sesini gergin dinleyişiyle geçen ömrü var. Elimizde insandaki yeni ilahi gücün zamanının geldiğini ilan eden Nietzsche var; özdeş yinelemenin bir teorisini dahil ederek karman çorman bir hal almış bir ilandır bu. Batı'nın devrinin neredeyse bittiğini, güvercin ve bakirenin yerini Leda ve kuğunun aldığı, yeni klasik olanın başlamak üzere olduğunu söyleyen Yeats var. Elimizde Joyce var ve diğer yanda çağımızın Tristram'dan bir dönem öncesine dönüşünü izleyen, engellenmiş bir kıyametin çağı olarak gören Vico'nun tarih teorisi var.

Yukarıdaki gözden geçirmeden çıkarılabilecek sonuçlara gelince, elde edilecek sonuçlardan biri; birçok mevcut eleştirel varsayımın sınırlı tarihsel bir bağlama sahip olduğudur. Günümüzde, tam bir nesnellik, değer yargılarının askıya alınması, saf sözel zanaatkârlık ve benzer erdemler için tüm edebiyatı kateden ironik bir taşralılığın yıldızı yükselmektedir. Her yerde deha ve büyük kişiliği arayan romantik bir taşralılık çok daha demode olsa da, varlığını sürdürmeye devam eder. Üstmimetik kip de kendi maiyetine sahipti ama bu maiyetin bazı mensupları hâlâ on sekizinci ve hatta on dokuzuncu yüzyıllardaki ideal biçim kanonlarını uygulamaya çalışmaktadır. Bununla şunu kastediyorum: Şiir sanatının tüm hakikati, tek bir kipten türetilmiş bir grup eleştirel ölçütle özdeşleştirilemez.

Her kip şiddetle, kendisinden sonra gelen kipe ve az da olsa, kipsel büyükbabanın standartlarından bazılarına geri dönme olasılığına tepki gösterir. Bu yüzden üstmimetik çağın hümanistleri, –Spenser'ın E.K.'sinin "masalcılar ve yüksek sesli yalancılar" olarak adlandırdığı– Ortaçağ romansının yaratıcılarına genel bir küçümsemeyle yaklaşırdı. Ancak, Sidney'de görebildiğimiz kadarıyla, bu şairler orijinal mitik dönemin toplumsal önemine atıfta bulunarak şiir sanatını haklı çıkarmaya çalışmaktan da asla yılmamışlardır. Toplumsal ve doğal bir yasa bağlamında, kâhin şairler gibi kamusal meselelere tepki göstererek, kendilerini doğanın düzeninin dünyevi kâhinleri olarak görmüşlerdir. Romantikler, yani altmimetik dönemin tematik şairleri, seleflerinin doğayı takip etme yöntemlerine ısrarla karşı çıkmış ve romans kipine geri dönmüşlerdir.

Romantik ölçütler İngiliz edebiyatında, kipin sürekliliğine işaret ederek esasen Viktoryenler tarafından sürdürülmüştür; 1900

civarında (Fransız edebiyatından birkaç on yıl önce) başlayan uzun anti-romantik başkaldırı, ironik olana doğru bir kaymaya işaret eder.

Bu kipte karşımıza çıkan, birbirine sıkıca bağlı insanlardan oluşan küçük bir gruba, ezoterik olanın anlamına ve Eliot'daki kralcılık, Pound'daki faşizm ve Yeats'deki şövalye kültü gibi birçok başka olguya da yol açan aristokrasi nostaljisine duyulan yakınlık, tüm bunlar bir anlamda üstmimetik ölçütlere geri dönüşün bir parçasıdır. Saray mensubu olarak şairin, prensin hizmetindeki şiirin, şölenin ya da elit bir grubun yüce önemi –özellikle Mallarmé'den George'a ve Rilke'ye uzanan sembolist geleneğin şiirinde– yirminci yüzyıl edebiyatına yansıtılan üstmimetik kavramlar arasında yer alır. Bu eğilimin istisnaları bazen göründüklerinden daha az istisnaidir. The Fabian Society,[27] Bernhard Shaw'un ilk katıldığı dönemde, Yeats'i tatmin edecek kadar ezoterik bir gruptu: Fabian sosyalizmi bir kitle hareketine dönüşür dönüşmez, Shawda kaçınılmaz bir şekilde, hayalkırıklığına uğramış bir kralcıya dönüşmüştür.

Yine, Batı kültürünün her bir döneminin kip bakımından kendisine en yakın olan klasik edebiyattan alenen faydalandığının da ayırdına varıyoruz: Homeros'un Ortaçağ'a özgü romantize edilmiş versiyonları; üstmimetikteki Vergiliuscu epik, Platoncu şölen ve Ovidiuscu saray aşkı; altmimetikte Roma hicvi; Huysmans'ın *Tersine*'sinin ironik evresindeki Latince'nin –mümkün olan en geç dönemine ait– ürünleri.

Kurmaca kiplerini gözden geçirirken gördük ki şair "yaşam"ı taklit eder; ancak bunu yapması, onun yaşamı kendi eserinin içeriğinden daha önemli addettiğini göstermez. Her kip, şaire, şiirinin içeriğine benzer türde bir mitik biçimi dayatır; ama onun farklı uyarlamalarını yapar. Tematik kiplerde de benzer şekilde şair, kendi düşüncesine bir edebi biçim dayatmak dışında, düşünceyi hiçbir şekilde taklit etmez. Bunu anlamakta başarısız olmak, "varoluşsal yansıtma" adını verebileceğimiz bir yanılgıyı doğurur. Bir yazarın kendisini en çok tragedyada başarılı bulduğunu farz edin. Eserleri kaçınılmaz olarak kasvet ve felaket dolu olacaktır, eserin final sahnelerinde gerekliliğin katılığına, talihin değişmesine ve kaderin kaçınılmazlığına dair düşüncelerini ifşa eden karakterler olacaktır. Bu tür hassasiyetler, tragedyanın *dianoia*'sının parçaları-

27. 1884'te Londra'da kurulmuş İngiliz sosyalist örgüt. (ç.n.)

dır; ama uzmanlaşmış bir yazar, tragedyada en derin düşüncelere dair konuştuğu hissine de pekâlâ kapılabilir ve kendi yaşam felsefesinin ne olduğu sorulduğunda benzer sözler sarf etmeye başlar. Diğer yandan, komedya ve mutlu sonlar konusunda uzman bir yazar iseeserin sonunda oturup takdiri ilahinin cömertliği, yaşamın en az beklediğimiz anda gelen mucizeleri, yaşamın sunduklarına karşı hepimizin duymak zorunda olduğu şükran ve sevincin ruhuna dair konuşan karakterlere sahip olacaktır.

O halde, tragedyanın ve komedyanın, kendi gölgelerini, deyim yerindeyse felsefeye yaymaları ve orada sırasıyla kader felsefesi ve ilahi takdir felsefesini biçimlendirmeleri doğaldır. Thomas Hardy ve Bernhard Shaw, her ikisinin de 1900'lerde yıldızı parlamıştı ve her ikisi de evrimle ilgileniyordu. Hardy tragedyada daha iyiydi ve ona göre evrimStoacı bir iyimserlik, Schopenhauercı içkin istenç ve içinde her bireysel yaşamın büyüyebildiği bir "şans" ya da "tesadüf" aktivitesiydi. Komedyalar yazan Shaw ise evrimi, yaratıcı, devrimci politikaya, bir Üst-insan'ın gelişine ve metabiyoloji her ne demekse ona yol açan şey olarak görmüştü. Ancak açıktır ki Hardy ve Shaw önemli felsefeciler değillerdir; ayakta kalmaları ya da düşmeleri, kaçınılmaz olarak şiir, kurmaca ve drama alanlarındaki başarılarına bağlıdır.

Benzer şekilde, edebiyattaki her kip de kendi varoluşsal izdüşümünü geliştirir. Mitoloji kendisini teoloji olarak yansıtır: Bu efsanevi şair genellikle bazı mitleri "doğru" kabul eder ve kendi şiirsel yapısını buna göre oluşturur. Romans dünyayı fantastik, normalde görünmez olan kişilikler ve güçlerle doldurur: Melekler, şeytanlar, periler, hayaletler, büyülü hayvanlar, *Fırtına* ve *Comus*'takine benzer saf ruhlarla. Dante bu kipte yazmıştır, ama spekülatif bir şekilde değil: Hıristiyan doktrini tarafından tanınan ruhsal varlıkları kabul etmiştir ve kendisini diğerleriyle meşgul etmemiştir. Ancak romansın teknikleriyle ilgilenen geç bir şair için –örneğin Yeats– bu gizemli yaratıkların "gerçekten varolup varolmadığı" ya da hangilerinin "gerçekten varolduğu" sorusu kendi kendini yansıtır. Üstmimetik esasen, Spenser'ın ilahilerindeki aşk ve güzellik gibi ya da *The Faerie Queene*'in erdemleri gibi ideal biçimlerin Platoncu felsefesini yansıtır ve altmimetik, İfşaat ve her şeyde bir birlik ve gelişim bulan Goethe'de olduğu gibi oluşum felsefesini yansıtır. İroninin varoluşsal yansıtması muhtemelen varoluşçuluğun kendisidir ve ironinin mite geri dönüşüne

yalnızca yukarıda sözünü ettiğimiz tarihin döngüsel teorileri eşlik etmez, ona aynı zamanda ve daha ileri bir safhada, kutsal felsefe ve dogmatik teolojiye duyulan geniş çaptaki bir ilgi de eşlik eder.

Bay Eliot kendisi için bir felsefe yaratan şair ile başkalarına sunmak için bir felsefeyi üstlenen şairi birbirinden ayırır ve ikinci gidişatın daha iyi olduğu, şairlerin çoğu için en azından daha güvenli olduğu görüşünü ileri sürer. Bu ayrım temelde altmimetiğin ve ironik kipin tematik şairlerinin pratikleri arasındaki ayrımdır. Blake, Shelley, Goethe ve Victor Hugo gibi şairler, kullandıkları kiplerin konvansiyonları tarafından, kendi hayalgüçlerinin kavramsal boyutunu kendiliğinden sunmaya mecbur bırakılmışlardır; geçtiğimiz yüzyılın şairlerininse farklı konvansiyonları ve farklı zorunlulukları vardır. Ancak şiirde biçimin içerikle ilişkisine dair –burada sözünü ettiğimiz– görüş yeterince güvenilirse, bundan şairin her durumda yüzleşmesi gereken benzer teknik sorunlarla da yüzleşmesi gerekeceği sonucu çıkar.

Eleştiri Aristoteles'ten bu yana edebiyatın temelde mimetik olduğunu; edebiyatın epiğin ve yönetici sınıftan figürlerle uğraşan tragedyanın bir "üst" biçimi ile komedya, hiciv ve bize benzeyen karakterlerle daha meşgul biçimlerle sınırlandırılmış bir "alt" biçim arasında bölündüğünü düşünür. Bu bölümde öne sürülen nispeten kapsamlı şema, umulur ki, Platon'un şiir sanatına dair farklı ve açıkça çelişen tespitlerini ilişkilendirmeye karşı olan, faydalı bir arkaplanı temin edecektir. *Phaedrus*, geniş anlamda, şiir sanatıyla mit olarak uğraşır ve Platon'un miti ele alışı üzerine bir yorum ortaya koyar; halk ozanı ya da methiyeci figürünün çevresinde dönen *Ion*, romantik kipe özgü olan şiir sanatının hem ansiklopedik hem de anıtsal kavramlarını ileri sürer; Aristophanes'i takdim eden Şölen, muhtemelen Platon'un kendi görüşlerine en yakın üstmimetik kanonları uyarlar. *Devlet*'in sonundaki ünlü tartışma, sonrasında şiir sanatındaki altmimetik öğeye karşı bir polemik olarak yerini bulur ve *Cratylus*'da belirsizliğin, sözel çağrışımın, söz oyunlarının [*paronomasia*] ve şu an şiir sanatının ironik kipiyle baş etmeye çalışan eleştiri tarafından yeniden gündeme getirilen araçların ironik teknikleriyle tanıştırılırız –bu eleştiri, ironinin ileri seviyede arıtılmış hali tarafından, "yeni" eleştiri olarak adlandırılır.

Yine, kurgusal ve tematik olarak tarif ettiklerimizin önem bakımından arz ettiği farklılık, eleştiri tarihi boyunca varlık

göstermiş iki edebiyat görüşü arasındaki ayrıma karşılık gelir. Bu iki görüş, estetik ve yaratıcılıktır; Aristotelesci görüş ve Longinuscu görüş, "edebiyat, üründür" görüşü ve "edebiyat süreçtir" görüşüdür. Aristoteles için, şiir bir *techne* ya da estetik yapıttır: Bir eleştirmen olarak, esasen daha nesnel kurgusal biçimlerle ilgilenmiştir ve merkezi kavramı *catharsis*'tir. *Catharsis* izleyicinin kopması demektir; hem sanat eserinin kendisinden hem de yazardan. "Estetik mesafe" ifadesi eleştiride bugün genel kabul görmektedir, ancak bu neredeyse gereksiz bir tekrardır: Estetik bir kavrayışın olduğu yerde, duygusal ve entelektüel kopuş vardır. *Catharsis*'in tragedya haricindeki, komedya ya da hiciv gibi kurgusal biçimlerdeki ilkeleri, Aristoteles tarafından çözümlenmemiştir ve o zamandan bu yana da hâlâ çözümlenmemiş durumdadır.

Edebiyatın tematik boyutunda, yazar ve okur arasındaki dışsal ilişki, daha dikkat çekici bir duruma gelir ve bu olduğunda acıma ve terör, boşaltılmaktan çok, içerilir ve frenlenir. *Catharsis*'te duygular nesnelere bağlı olarak boşaltılır; ne zaman ki tepki duyarlar, işte o zaman bağlantısızdırlar ve zihnin öncelikli şartları, olduğu yerde kalır. Nesnesiz bir terörün, bir şeyden korkmadan önceki bir zihin durumu olarak, *Il Penseroso*'nun hazzından *Kötülük Çiçekleri*'nin acısına uzanan bir his için oldukça kısıtlı birer terim olan, *Angst* ya da anksiyete olarak taşındığının farkına varmış bulunuyoruz. Hazzın genel alanında katılık, hüzün, soyluluk, melankoli ve hatta tehdidin, romantik veya *penseroso*[28] hislerin kaynağını teşkil ettiği "yüce" kavramı belirir.

Benzer şekilde, nesnesi olmayan acıma duygusunu da, insani nitelikleri doğanın her köşesinde bulan ve yüceye geleneksel olarak karşılık gelen terim olan "güzel"i içeren, imgesel bir animizm şeklinde tanımladık. Güzelin küçüklükle ilişkisi, yücenin büyüklükle olan ilişkisinin tıpkısıdır; bu, karmaşıklık ve zarafet anlayışıyla yakından ilişkilidir. İngiliz folklorunun masalları, Shakespeare'in *Mustard-Seed*'i[29] ve Drayton'un *Pigwiggen*'ının[30] dönüşür ve Yeats'in animizmi onun "nice maharetli latif şeyler"

28. İt. Düşünceli. Milton'ın aynı isimli eseri. (ç.n.)
29. Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki perilerden birinin adı. İngilizce'de "hardal tohumu" anlamına gelmektedir. (ç.n.)
30. Drayton'ın *Nymphidia* eserindeki peri şövalyenin adı. İngilizce'de aslında "pigwidgeon" olarak yazılan bu sözcük, "ufak tefek" anlamına gelmektedir. (ç.n.)

anlayışına ve *Sailing to Byzantium*'daki oyuncak kuş imgesine bağlanır.

Aristotelesci yaklaşımın merkezi kavramı *catharsis*ise, "esrime" ya da "kendine katma" da Longinuscu yaklaşımın merkezi kavramıdır. Bu, okurun, şiirin ve bazen en azından ideal olarak şairin de dahil olduğu bir özdeşleşme durumudur. Okur diyoruz, zira Longinuscu kavram öncelikle tematik olan ya da bireyleşmiş tepkiden doğar: Aristotelesci yaklaşım, oyunlar için nasıl daha faydalıysa, Longinusçu yaklaşım da şarkı sözleri için daha faydalıdır. Olağan yaklaşım kategorileri bazen gerçeğe uygun değildir. Bay Eliot'un gösterdiği gibi, *Hamlet*'te kahraman tarafından üretilen duygunun miktarı, duygunun nesnesine kıyasla oldukça büyüktür; ancak bu ince öngörüden yola çıkılarak varılacak sonuç kesinlikle şudur: *Hamlet*'e yönelik en doğru yaklaşım, onun saf bir şekilde Aristotelesci eylem taklidi olmaktan çok, *Angst*'ın ya da kendi içinde bir durum olarak melankolinin tragedyası olarak değerlendirmektir.

Diğer yandan, Johnson dahil olmak üzere bazı eleştirmenler *Lycidas*'daki duygusal zayıflığı şiirdeki başarısızlık olarak değerlendirilmiştir, ancak varılacak kesin sonuç, *Lycidas*'ın da *Samson Agonistes* gibi tüm tutkunun harcandığı bir *catharsis* bağlamında okunması gerektiğidir.

İKİNCİ DENEME
Etik Eleştiri: Sembol Teorisi

GİRİŞ

Şiir sanatının teknik söz varlığındaki yoksunluklardan[15] kaynaklanan problemler nedeniyle, ikinci bölüm özel bir dikkat gerektiriyor. Gerçek şu ki daha önce de ifade edildiği gibi, edebi sanat eserini ifade etmek için bir sözcük bulunmayışını özellikle şaşırtıcı buluyorum. Aristoteles'e "şiir" sözcüğünü kullandığı için başvurulabilir; ancak bu kullanım, şiirin ölçüye dayalı bir kompozisyon olduğunu ilan eder ve buna göre *Tom Jones* da bir şiir olarak gündelik dilin kötüye kullanılması olurdu. Büyük nesir eserlerin daha geniş bir anlamda şiir olarak adlandırılıp adlandırılamayacağı sorusu tartışabilir; ancak yanıt tanımlar konusundaki bir zevk meselesi olmaktan öteye gidemez. Şiirin tanımına bir değer yargısı kazandırma girişimi (Örneğin, "Her şeye karşın, şiir derken neyi kastediyoruz, şiir adına değerli olan bir şeyi mi?") kafa karışıklığını sadece arttırır. Bu kafa karışıklığına elbette, sıkıcı anlamına gelen "nesirimsi" [*prosy*] ve hayalgücünden yoksun anlamına gelen "şiirsel olmayan"ı [*prosaic*] kazandıran, ölçünün üstünlüğü konusundaki antik ukalalık da bir o kadar katkıda bulunur. Olabildiğince çok kez, "şiir" sözcüğünü ve onunla ilişkili sözcükleri olduklarından daha geniş bir anlamda kullanıyorum, çünkü bu sözcükler kısa sözcüklerdir ama geniş anlamdaki kullanımları kafa karıştırıcı hale geldiğinde, okur da "varsayımsal

sözel yapı" ya da benzeri başka bir ifadedeki ahenksiz bir jargona tahammül etmek zorunda kalacaktır.

Diğer mesele, bu denemede eleştirel olarak incelemeye konu herhangi bir edebi yapının herhangi bir birimine karşılık gelen "sembol" sözcüğünün kullanımıyla ilgili. Eleştirel tahlilde ayırt edilebilir bir öğe olmak kaydıyla, özel bir referansla kullanılan sözcük, cümle ya da imge (ki bu sembol'ün genel olarak anlamı kabul edilir) semboldür. Hatta yazarın, bu anlamda sembolizminin biçimsel kısmında sözcüklerini meydana getirmek için kullandığı harfler de öyledir: Onları da yalnızca özel durumlarda, aliterasyon ya da diyalektlerin yazılışında ayırt edebiliriz ama biz yine de onların sesleri sembolize ettiklerinin farkındayız. Eleştiri bir bütün olarak, tanım itibarıyla, edebi sembolizmin sistematize edilmesiyle başlar ve büyük ölçüde onu içerir. Sembolizmin farklı türlerini sınıflandırmak için kullanılması gereken diğer sözcükleri takip eder.

Farklı türlerin varlığının gerekli olması nedeniyle, edebiyat eleştirisinin basit ve tek aşamalı bir faaliyet olması pek mümkün değildir. Ona dair anlayış geliştikçe, büyük edebiyat eserine duyulan aşinalık da o denli artar. Ayrıca, ona atfedebileceğimiz şeylerin sayısının arttığı anlamına gelmese de, eserin kendisini daha iyi anladığımızı hissederiz. Edebi sanat eserinin içerdiği sonuç bölümü, kaçınılmaz anlamların bir kesitini ya da çeşitliliğini içerir. Belli bir lafzi, alegorik, ahlaki ve anagojik şemanın teolojiden alınıp edebiyata uygulandığı Ortaçağ'dan bu yana, eleştiride bununla nadiren adil bir şekilde yüzleşilmiştir. Günümüzdeki genel eğilim edebi anlam problemini, sembolik mantık ve semantiğin problemleriyle ilişkili olarak değerlendirmektir. Devamında, elimden geldiğince bu konulardan bağımsız bir biçimde, edebiyatta edebi anlamın bir teorisini aramaya başlamak için açık bir alan olan bu zemin üzerinde çalışmayı deneyeceğim.

Çokkatmanlılık ilkesi ya da "çokanlamlılık", Dante'nin deyimiyle, artık bir teori değildir; ama ufak çapta boş bir inanç patlaması olsa da, yerleşmiş bir düşüncedir. Onu yerleşik kılan, analizlerinde farklı sembol seçimleri yapan çeşitli modern eleştiri okullarının eşzamanlı gelişimidir. Eleştirel teorinin modern öğrencisi, niteliksel ve yüzeysel cepheden konuşan retorikçi grubuyla, gelenek ve kökenle uğraşan tarih öğrencileriyle, psikoloji ve antropolojiden aldığı malzemeyi kullanan eleştirmenler, Aristotelesciler,

Coleridgeciler ile karşı karşıya kalır. Thomistler, Freudcular, Jungcular, Marksistler, mitler, törenler, arketipler, metaforlar, anlam belirsizlikleri ve anlamlı biçimlerle. Öğrenci ya bu çokanlamlılık ilkesini kabul etmeli ya da bu gruplardan bir tanesini seçerek diğerlerinin daha az geçerli olduğunu ispatlamaya çalışmalıdır. İlki uzmanlık elde etmenin yoludur ve daha ileri seviyede bir öğrenim sağlar; ikincisi gösteriş yapma yoludur ve bize hedefler konusunda bol seçenek sunar: Günümüzde en dikkat çekici olan fantastik öğrenme ya da mit eleştirisi, tartışmacı öğrenme ya da tarihsel eleştiri ve hassas öğrenme ya da "yeni" eleştiri seçeneklerini.

Çokanlamlılık ilkesini bir kez kabul edersek, ya nispi ve çoğul bir konumda karar kılabilir ya da sınırlı sayıda geçerli eleştirel yöntemin bulunması ve tamamının tek bir teori tarafından içerilmesi olasılığını göz önünde bulundurmayı sürdürebiliriz. Bu, Ortaçağ'a özgü, ilk adımların nispeten basit olduğu ve yukarılara çıktıkça algının ustalaştığı ve derinleştiği hiyerarşik kesitlerden oluşan dört aşamalı şemanın da işaret ettiği gibi, tüm anlamların düzenlenebilir olduğu düşüncesini izlemez. "Aşama" terimini burada sadece kolaylık sağlamak için kullandım, bu terim benim eleştirel girişimlerin derecelendirilmesine inandığım şeklinde tercüme edilmemelidir. Yine, çokanlamlılık kavramı söz konusu olduğunda, sağlanması gereken genel bir koşul daha var: Edebi eserin anlamı, çok daha geniş bir bütünün bir parçasını meydana getirir. Önceki denemede, anlamın ya da *dianoia*'nın üç öğeden biri olduğunu, diğer ikisinin *mythos* ya da anlatı ve *ethos* ya da karakterizasyon olduğunu görmüştük. Bu nedenle, sadece bir anlam silsilesini değil de her bağlamı, kendi karakteristik *mythos*'u ve *ethos*'u kadar, kendi *dianoia*'sına ya da anlamına sahip olan, edebi sanat eserinin tamamının içine yerleştirilebileceği bir bağlam ya da ilişki silsilesi olarak düşünmek daha doğrudur. Ben bu bağlamları ve ilişkileri "evreler" olarak adlandırıyorum.

SÖZEL VE BETİMSEL EVRELER: MOTİF VE GÖSTERGE OLARAK SEMBOL

Ne zaman bir şey okusak, ilgimizin aynı anda iki yöne doğru hareket ettiğini görürüz. İlk yön dışa doğrudur ya da merkezkaçtır; şeylerin anlamlarına ya da pratikte, onlar arasındaki konvansiyonel bağlantıya dair bellek kayıtlarımıza atfettiğimiz sözcük-

lerden uzaklaşarak okumanın dışına çıkmaya çalışırız. Sözcüklerden, meydana getirdikleri daha geniş sözel bir kalıbın anlamını çıkarmaya çalıştığımız diğer yön ise içe doğrudur ve merkezcildir. Her iki durumda da sembolleri ele alırız, bir sözcüğe dışsal bir anlamı iliştirdiğimizde, sözel sembole ek olarak, onun tarafından temsil edilen ve sembolize edilen şeye de sahip oluruz. Aslında bu türden temsillerin bir dizgisine sahibiz: Sözel "kedi" sembolü, bir görüntüyü *temsil eden* bir sesler dizisini ya da miyav diyen bir hayvanı *temsil eden* duyusal bir tecrübeyi *temsil eden* bir bellek kaydını *temsil eden* bir işarettir. Fazlasıyla anlaşılır olan semboller burada göstergeler olarak, konvansiyonel ya da rastlantısal bir biçimde, şeylerin ortaya çıktıkları yerin dışında, onların yerine geçen ya da onları işaret eden sözel birimler olarak adlandırılabilirler. Sözcüklerin bağlamını kavramaya çalışırken, "kedi" sözcüğünün gerçekten de, anlamın daha büyük bir birliğine ait bir öğe olduğunu görürüz. Öncelikli olarak o, "bir şeyin" sembolü değildir; bu açıdan temsil etmez ama bağlantılı hale getirir. Bunun, yazarın onu oraya koymaktaki niyetinin bir parçasını temsil ettiğini söylememiz zordur; yazarın niyeti, yazar gözden geçirmeyi tamamlar tamamlamaz bağımsız bir faktör olarak varolmaya başlar. İçe doğru ya da merkezcil bir hareketle, sözel yapının parçaları olarak anlaşılan sözel öğeler, sembollerdir; basitçe ve harfiyen sözel olan öğelerdir ya da sözel yapının birimleridir ("Harfiyen" sözcüğü akılda tutulmalıdır). Bu öğeleri, müzikten bir terim ödünç alarak, motifler olarak adlandırabiliriz.

Bu iki anlayış kipi, tüm okuma boyunca eşzamanlı olarak gerçekleşir. "Kedi" sözcüğünü, öyle adlandırılmış bir hayvana dair herhangi bir temsili, anlık imge olmaksızın bir bağlam içinde okumamız olanaklı değildir: Hangi bağlama ait olduğunu merak etmeksizin yalnızca "kedi" göstergesini görmemiz olanaksız. Ancak sözel yapılar, anlamın *nihai* istikametinin dışarıya doğru mu, yoksa içeriye doğru mu olduğuna göre sınıflandırılabilirler. Diskörsiv ya da asörtiv yazında nihai istikamet dışarıya doğrudur. Burada sözel yapı kendisine dışsal olan şeyleri temsil etmek niyetindedir, onları temsil edenin doğruluğu üzerinden değerlendirilir. Görüngü ile sözel gösterge arasındaki yazılı iletişim, hakikattir; onun eksikliği hakikat dışılıktır; bağlantı kurmadaki başarısızlık gereksiz bir tekrardır, kendiliğinden olmayan tam bir sözel yapıdır.

Tüm edebi sözel yapılarda anlamın nihai istikameti içeriye doğrudur. Edebiyatta dışa doğru anlamın standartları, betimler ya da iddia eder gibi yapmayan edebi eserler açısından ikincildir, dolayısıyla ne doğru ne de yanlıştırlar ve gereksiz bir tekrar da sayılamazlar ya da en azından "iyi kötüden daha iyidir" gibi bir ifadenin gereksiz tekrar kabul edildiği bir anlamda değildir bu. Edebi anlam en iyi şekilde, muhtemelen varsayımsal olarak betimlenebilir; "yaratıcı" sözcüğüyle genellikle kastedilenin bir parçası olan dışsal dünyayla kurulan düşünsel ya da varsayımsal bir ilişki olarak. Bu sözcük, genellikle, iddialarını iyi göstermekte başarısız, dogmatik, sözlü bir yapı anlamına gelen "hayali" sözcüğünden ayrılmalıdır. Edebiyatta, hakikat veya doğruluk, kendisi için bir sözcükler yapısı üretmek olan ilksel edebi amaca bağımlıdır ve sembollerin gösterge değerleri de birbirine bağlı motiflerden meydana gelen bir yapı olarak kendi önemlerine bağımlıdır. Bu türden otonom bir sözel yapıyı bulduğumuz her yerde, edebiyat vardır. Bu otonom yapının eksik olduğu yerde ise dil vardır, insan bilincine ve başka bir şey anlamasına yardım eden, araçsal olarak kullanılan sözcükler. Edebiyat, dilin özelleştirilmiş bir biçimidir, tıpkı dilin iletişimin özelleştirilmiş bir biçimi olması gibi.

Edebi yapı üretmenin gerekçesi açıkça, içe doğru anlamın, kendine yeten sözel örüntünün haz, güzellik ve merak konusundaki yanıtları için bir alan yaratmaktır. Bağlantısız bir örüntünün derin düşüncesi, ister sözcüklerden kaynaklansın ister kaynaklanmasın, güzellik algısı ve ona eşlik eden haz algısı için açıkça büyük bir kaynaktır. Gerçek şu ki merak en kolay şekilde bu türden bir örüntü tarafından uyandırılır; şairden, söylev sırasında birden konudan uzaklaşıp, şaka olarak bilinen, ilişkiler arası bağımsız bir sözel yapıyı sunan akşam yemeği sonrası konuşmacısına kadar, her sözcük terbiyecisinin aşina olduğu bir örüntüdür bu. Orijinal, betimsel bir yazınsal parçanın, Fuller'ın ve Gibbon'ın tarihleri gibi gerçekleri temsil etme anlamındaki değerini kaybettikten sonrabile, "stil"inin erdemi ya da ilginç sözel örüntüsü sayesinde hayatta kaldığı sıklıkla görülür.

Şiirin haz vermek ve yol göstermek için tasarlandığı yönündeki eski öğreti, uyumsuz bir ikileme gibi gelir kulağa. Bizgenel olarak şiirin bize yönelik iki işlevi olduğunu hissetmediğimiz için, bunu ancak onu sembolizmin bu iki boyutuyla ilişkilendirdiğimizde anlayabiliriz. Edebiyatta, eğlendiren yol gösterene göre

önceliklidir ya da şöyle denebilir; gerçeklik ilkesi, haz ilkesine bağımlıdır. Asörtiv sözel yapılarda öncelik sıralaması tersinedir. Hiçbir faktör, elbette, hiçbir tür yazından hiçbir zaman elenemez.

Edebiyatın en bilindik ve en önemli niteliklerinden biri, betimsel kesinliği denetleme amacından yoksun olmasıdır. Tarihi drama yazarının, yazdığı eserdeki tarihi olguları bildiğini ve onları iyi gerekçe olmaksızın değiştirmeyecek olduğunu hissetmemiz bekleniyor olabilir. Ama bu türden sağlam gerekçelerin edebiyatta varolabileceği de kimse tarafından inkâr edilmez. Bu gerekçeler sadece edebiyatta vardır: Tarihçi kendi olgularını seçer, ancak daha simetrik bir yapı ortaya çıkarmak için onları manipüle ettiğini ileri sürmesi, asılsız şeyler yazmak kabahatini işlediğini gösterir. Teoloji ve metafizik gibi diğer başka sözel yapıların, nihai anlamda merkezcil ve dolayısıyla da gereksiz bir tekrar olduğu ("katıksız sözel") bazılarınca ilan edilmiştir. Edebi eleştiride, teoloji ve metafiziğin, asörtiv bilimler kategorisinde muamele görmesi gerektiği dışında, bu konuda beyan edilecek herhangi bir fikrim yok; çünkü ister mutlak varlığın doğasına yöneltilmiş olsun, ister şerbetçiotu yetiştirmek konusunda bir tavsiye olsun, bunlar edebiyatın dışındadır ve edebiyatı dıştan etkileyen her şey edebiyatın içinde merkezkaç bir harekete yol açar. Hoş bir şekilde eğlendirilmek algısı ve eğitilmek ya da gerçeğe uyanmak algısı arasındaki orantının, edebiyatın farklı biçimlerinde çeşitlilik göstereceği de açıktır. Örneğin tragedyadaki gerçeklik algısı, komedyadakinden daha yüksektir; çünkü komedyada olayların gerekleri, doğal olarak seyircinin mutlu sona duyduğu arzunun yolunu açar.

Şaire lisanslı bir yalancı olarak geleneksel ününü kazandıran, gerçekleri göz ardı etmek konusunda sahip olduğu eşsiz ayrıcalıktan ileri gelir ve bu durum, edebi yapıları adlandırmak için kullanılan "mesel", "kurmaca", "mit" vs. gibi isimlerin de, Norveççe'de hem yalancı hem de şair anlamına gelen *digter* sözcüğü gibi, ikincil anlamının neden "uydurma" olduğunu açıklar. Ancak, Sir Philip Sidney'in işaret ettiği gibi "şair asla onaylanmamıştır", bu nedenle desöylediği yalan, söylediği doğrudan fazla değildir. Şair, halis bir matematikçi gibi, betimsel hakikate değil, kendi varsayımsal önermesinin uyumuna güvenir. *Hamlet*'te hayaletin ortaya çıkışı, "*Hamlet*'te hayaletler olsun" hipotezini sunar. Bunun hayaletlerin varolması ya da varolmamasıyla alâkası yoktur ya da Shakespeare veya onun seyircisi, varolduklarını

düşündüğü için de öyle olmamıştır. Önermelerle boğuşan, hayaletlere inanmadığı ve içindeki insanlar beş heceli mısralarla konuştuğu için *Hamlet*'ten hoşlanmayan bir okurun edebiyatla işi olmayacağı açıktır. Bu insanlar kurmacayla gerçeği birbirinden ayırt etme kabiliyetine sahip değildir ve pembe dizilerde acı çeken kadın kahramanların dertlerine çare olsun diye radyo istasyonlarına çek gönderen insanlarla aynı kategoriye aittirler. Bu nokta ileride daha da önemli hale geleceği için, kabul edilen bir önermenin, yani okurun okumaya başlamadan önce üzerinde mutabık kaldığı sözleşmenin, konvansiyonla aynı şey olduğunu şimdiden belirtelim.

Edebi konvansiyonları anlamaya bir türlü yanaşmayan birisinin sıklıkla "lafzi akıllı" olduğu söylenir. Ancak "lafzi" olduğu için harflerle de ilgisi olmalıdır, "lafzi akıllı" ifadesinin hayalgücü yüksek ama okuryazar olmayan kişiler için kullanılması da merak uyandırıcıdır. Bu tuhaflığın gerekçesi ilginçtir ve iddiamız açısından önemlidir. Geleneksel olarak, "lafzi anlam", muğlaklıktan arınmış betimsel bir anlamı ifade eder. "Kedi" sözcüğü, bir kedi için uygun bir göstergeyse, miyav sesi çıkaran bir hayvanla basit bir temsil ilişkisi içindeyse, o zaman bu sözcüğün "lafzi olarak" bir kedi anlamına geldiğini söyleriz. Lafzi terimi, Ortaçağ'dan kalmadır ve bunun sebebi eleştirel kategorilerin teolojiden doğmuş olmasıdır. Teolojide, *Kutsal Kitab*'ın lafzi anlamı genellikle onun tarihsel anlamıdır, olgular ve hakikatlare dair bir kayıt olarak kesinliğidir. Dante, Psalms'ın "İsrail, Mısır'dan çıktığında" mısrası üzerine, "yalnızca harfleri dikkate alarak yorum yaparsak, bize gösterilen (*significatur nobis*) İsrailoğullarının Musa zamanında Filistin'e göç etmesidir" der.[16]

"Gösterilen" sözcüğü, bu lafzi anlamın betimsel ve temsili anlamın en basit hali olduğunu ortaya koyar, tıpkı *İncil* "yorumcusu" ("literalist") için olduğu gibi. Ancak basit bir betimsel anlama karşılık gelen lafzi anlam kavramı, edebi eleştirinin hiçbir işine yaramaz. Tarihsel bir olay, edebi açıdan sadece tarihsel bir olay olabilir; onu tasvir eden bir anlatı da, mensur bir anlatı olmaktan öteye gidemez. Dante'nin kendi *Komedya*'sının lafzi anlamı tarihsel değildir, bu eser hiçbir şekilde Dante'nin başından "gerçekte ne geçtiğinin" basit bir tasviri değildir. Ve eğer bir şiir, edebi açıdan sadecebir şiir olabiliyorsa, o halde anlamın lafzi temeli, yalnızca onu ortaya koyan motifleri birbirine kenetleyen bir içyapı, yani

harfler olabilir. "Bu şiir edebi açıdan şu anlama gelir" derken ve onun mensur bir tefsirini sunarken, eleştiri bağlamında her zaman yanılırız. Her tefsir, ikincil ve dışa bir anlamı özetler.Bir şiiri edebi açıdan anlamak demek; onun bütününü anlamak demektir, bir şiir olarak ve olduğu gibi. Böyle bir anlayış, zihnin ve duyuların, eserin bütüncül etkisine tamamen teslim olmasıyla başlar ve yapının birliğinin eşzamanlı algılanmasına yönelmiş bir sembol birleştirme çabasıyla devam eder. (Bu, Joyce'un *Portre* eserinde Stephen'ın savının eleştirel öğeleri olan bütünlük, *consonantia* ve *claritas*'ın[31] mantıklı bir dizilişidir. Psikolojik dizilişin ne olduğu hakkında fikrim yok ya da bir diziliş olup olmadığı hakkında da -sanıyorum bunun yanıtını Gestalt teorisinde bulamayız. Lafzi anlayış eleştiride, bilimsel yöntemde gözlemin ve zihnin doğaya doğrudan maruz kalmasının işgal ettiğine benzer bir yeri işgal eder. "Her şiir mutlaka kusursuz bir birlik arz etmelidir" der Blake: Bu, Blake'in kullandığı sözcüklerin ima ettiği gibi, varolan tüm şiirlere dair bir olgunun izahı değildir; ancak her okurun şimdiye dek yazılmış en kaotik şiiri dahi ilk kez anlamaya çalışırken benimsediği bir hipotezin izahıdır. Görünüşe bakılırsa, yineleme ilkesi tüm sanat eserleri açısından temeldir ve bu yinelemeden, zaman içinde hareket ettiğinde ritim, uzama yayıldığında ise örüntü olarak söz edilir. Dolayısıyla müziğin ritminden ve resmin deseninden söz ediyoruz. Ancak birazdan hafif karmaşıklaşacak ve biz de müziğin örüntüsünden ve resmin ritminden konuşmaya başlayacağız. Çıkarılacak sonuç şudur: Tüm sanatlar hem zaman, hem de mekân boyutuna sahiptir (sunuldukları zaman idareyi hangisi ele alırsa). Bir senfoninin partisyonunun tamamı üzerinde tek seferde çalışılabilir, yayılan bir örüntü olarak: Bir resim, gözün dallanıp budaklanan dansına eşlik eden bir müzik parçası olarak incelenebilir. Edebi eserler de müzik gibi zaman içinde hareket eder, resimdeki gibi görüntülere dönüşürler. Anlatı ya da *mythos* sözcüğü kulak tarafından yakalanmış bir hareket hissini taşır, yansıtır ve anlam ya da *dianoia* sözcüğü de, göz tarafından yakalanan eşzamanlılık hissini taşırya da en azından muhafaza

31. James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* romanının başkahramanı Stephen Dedalus'un estetik teorisinin üç boyutu vardır: *integritas* (estetik imgenin kendi kendini sınırlaması ve kendine yetmesi), *consonantia* (imgeyi meydana getiren tüm parçalar arasında bir ritmin bulunması) ve *claritas* (kavrayışın ancak bütünleyici bir algı tarafından gerçekleştirilebilmesi). (ç.n.)

eder. Bir şiiri, o baştan sona doğru ilerlerken *dinleriz*, ancak tamamı bir seferde zihnimize dolar dolmaz onun ne anlama geldiğini "görürüz". Daha kesin bir ifadeyle, bu yanıt basit bir şekilde şiirin tamamına verilmiş bir yanıt değildir, ancak onun içindeki bir bütüne verilmiş bir yanıttır: Eşzamanlı kavrayışın mümkün olduğu her durumda, biz de anlamı ya da *dianoia*'yı görürüz.

Böylece bir şiir, edebi açıdan bir şiir olduğu sürece, kendi lafzi bağlamında, sanat eserleri olarak bilinen daha geniş bir sınıfın, o sınıfın da şiirlerin kendi adlarına meydana getirdikleri bir alt sınıfına aittir. Bu açıdan bakınca şiir, bir yandan müziğe yaklaşan bir sesler akışı, diğer yandan da resimdekine benzeyen, bütünleşmiş imgesel bir örüntü sunar.

Eğer bir drama yazarı mensur bir söylev yazar ve sonra onu serbest ölçüyle yeniden yazarsa, stratejik, ritmik bir değişim ve dolayısıyla da edebi anlatıda bir değişim yaratmış olur. "Geldi bir gün" sözünü, "bir gün geldi" olarak değiştirerek dizilişte ufak bir değişiklik yapmıştır, bu da edebi açıdan ritminde ve anlatma tarzında değişiklik yaratır. Betimsel olarak, bir şiirin edebi anlamı da şiirin örüntüsüdür ya da sözel bir yapı olarak tamlığıdır. Şiirin sözcükleri birbirinden ayrılamaz ve gösterge-değerlere ilişkilendirilemez: Bir sözcüğün tüm olası gösterge-değerleri sözel ilişkilerin karmaşıklığı içinde eriyip kaybolmuştur. Dolayısıyla sözcüğün anlamı da, merkezcil ve içe dönük anlam açısından, değişken ve muğlaktır; bunun için, şimdilerde eleştiride kullanılan, asörtiv yazıya uygulandığında –yeterince anlamlı bir biçimde– aşağılayıcı olabilen bir terim var. "Nükte" sözcüğünün Pope'un *Essay on Criticism*'inde dokuz ayrı anlamda kullanıldığı söylenir. Asörtiv yazıda, değişikliklere sahip bu türden semantik bir tema, umutsuz bir dağınıklıktan başka hiçbir şey üretemezdi. Şiirde, bu durum, bir sözcüğün sahip olabileceği anlam ve bağlam çeşitliliğini ifade eder. Şair bir sözcüğü bir anlama denk tutmaz; şair sözcüklerin işlevlerini ya da güçlerini pekiştirir. Ancak bir şiirin sembollerine sözel göstergeler olarak baktığımızda, şiirin tamamı –anlatısı ve anlamı da– bambaşka bir bağlam kazanır. Betimsel açıdan, bir şiir öncelikle bir sanat eseri değildir, bir sözel yapıdır ya da temsili bir sözcük grubudur, bahçecilik üzerine yazılmış kitaplar gibi diğer sözel yapılarla aynı gruba girer. Bu bağlamda anlatı da dış "yaşam"daki olaylara benzeyen olaylar ile sözcük düzeni arasındaki ilişkidir; anlam, önermeler toplamı ile örüntü arasındaki ilişki

demektir ve buna dahil olan sembolizm de, edebiyatın diğer sanatlarla değil, diğer sözcük yapılarıyla paylaştığı bir sembolizmdir.

Bu aşamada devreye makul oranda soyutlama girer. Bir şiirin anlattıklarını, bir olayın tasviri olarak düşündüğümüzde, anlatıyı artık edebi olarak her sözcüğü ve her harfi kucaklayan bir şey olarak düşünmeyi bırakırız. Daha çok, sözcük düzenindeki, bariz ya da dışsal olarak gözalıcı öğelerden oluşmuş büyük bir olaylar zinciri olarak düşünürüz. Benzer şekilde, anlamı da, şiirin bir nesir biçiminde yeniden üretebilecek bir tür söylemsel anlam olarak düşünürüz. Bu nedenle de, sembolizm kavramına paralel bir soyutlama katılır. Lafzi seviyede, sembollerin motif olduğu yerde herhangi bir birim –harflere varana dek; ne olursa olsun– bizim anlayışımızla alâkalı olabilir. Ancak sadece kapsamlı ve dikkat çekici semboller eleştirel olarak gösterge muamelesi görebilir: İsimler, fiiller ve önemli sözcükler içeren cümleler. Edatlar ve bağlaçlar neredeyse sadece bağlayıcılardır. Her şeyden önce gösterge-değer tablosu olan bir sözlük, bu tür sözcükler hakkında bilgi vermez.

Bu yüzden edebiyat, kendi betimsel bağlamında, varsayımsal sözel yapılardan oluşan bir bütündür. Bu bütün, gerçek olayları ve tarihleri betimleyen ya da düzenleyen sözel yapılar ile felsefe ya da bilimin sözel yapıları gibi, gerçek düşünceleri betimleyen ya da düzenleyen veya fiziksel nesneleri temsil eden sözel yapılar arasında bulunur. Mekânsal olanın kavramsal dünyayla ilişkisi, açıktır ki burada inceleyebileceğimiz bir ilişki değildir; ancak diskörsiv yazın ve didaktik yazın, edebi eleştiri açısından doğal nesne ve düşüncelerin temsilleri, basit bir ifadeyle merkezkaç anlamın iki ayrı kolu olarak değerlendirilir. "Konu" ya da "hikâye" sözcüğünü, olaylar silsilesi anlamında kullanabiliriz ve hikâyenin (*story*) tarihle (*history*) olan bağlantısı bu sözcüğün etimolojisine kazınmıştır. Ancak örüntüyü ya da bütünsel anlamın temsili boyutu için "düşünce" ya da "düşünce-içerik" sözcüğünü kullanmak çok daha zordur, çünkü "düşünce" aynı zamanda onlardan ayrı tutmaya çalıştığımız şeydir. Şiir sanatının söz varlığındaki sorunlardır bunlar.

Sembolizmin lafzi ve betimsel aşamaları, elbette her edebiyat eserinde mevcuttur. Ancak, aynı zamanda her bir aşamanın (tüm diğer aşamalarda da bulunabileceği gibi) özellikle belli bir tür

edebiyatla ve belli bir tip eleştirel yöntemle yakından ilişkili olduğunu fark ederiz. Sembolizmin betimsel boyutundan derinlemesine etkilenmiş bir edebiyat; büyük olasılıkla anlatısında gerçekçi olana, anlamında ise didaktik ve betimsel olana yönelir. Ritmine dolaysız anlatımlı nesir hâkim olacaktır ve asıl çabası da varsayımsal bir yapının mümkün kıldığı kadar açık ve dürüst bir dışsal gerçeklik etkisi yaratmak olacaktır. Genellikle Zola ve Dreiser gibi isimlerle ilişkilendirilen, belgelere dayanan natüralizmde, edebiyat bir sözcük yapısı olarak birliğinden ziyade, betimlemelerinin isabetliliği açısından değerlendirilen bir yaşam temsili olarak gidebildiği kadar öteye gider, ne kadar öteye gitse de edebiyat olarak kalmayı sürdürür. Bu noktanın ötesine geçilse, edebiyattaki varsayımsal ya da kurgusal öğe çözülmeye başlardı. Bu türden bir edebi anlatımın sınırları, elbette oldukça geniştir ve gerçekçi şiirin, dramanın ve nesir kurmacanın büyük imparatorluğu da neredeyse bunun içinde yer alır. Ancak belgeye dayanan natüralizmin altın çağı -yani on dokuzuncu yüzyılın- hayalgücünün yaratım sürecine odaklanarak, edebiyattaki varsayımsal ve asörtiv öğeler arasında gerilime benzer bir şey olduğunu gösteren romantik şiirin de çağıdır.

Bu gerilim, sonunda genellikle *sembolizm* olarak adlandırılan akımla kırılır -burada sembolizm terimini Fransa'da Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Almanya'da Rilke ve İngiltere'de Pound ve Eliot gibi şairler vasıtasıyla, kapsamlı bir tutarlılık içinde olgunlaşan bir geleneğin tamamını içine alacak şekilde genişletmiş bulunuyoruz. Sembolizmin teorisinde aşırı natüralizmi tamamlayan öğeleri buluruz, onda anlamın lafzi boyuna dair bir yaklaşım vardır ve edebiyatı dolaysız ve doğrulanabilir sözün öğelerinin, o örüntünün bütünlüğüne bağlı olduğu merkezcil bir sözel örüntü olarak ele alır. "Saf" şiir kavramı ya da asörtiv anlam tarafından sakatlanmış çağrışımcı sözel yapı, aynı hareketin minör bir yan ürünüdür. Sembolizmin büyük gücü, edebiyatın varsayımsal hücresini tecrit etmekteki başarısından kaynaklanır -bu tecridi yaratıcı sürece denk kılma eğilimi yüzünden daha erken evrelerinde ne denli sınırlı kalmış olursa olsun. Sembolizmin tüm karakteristik özellikleri, somut bir biçimde -anlamın merkezcil boyutuyla alâkadar olan- kendi şiir kavramına dayanır. Bu nedenle, makul bir lafzi anlam teorisinin eleştirideki başarısı, edebiyatta nispeten yakın zamanda yaşanan gelişmelere bağlıdır.

Sembolizm, örneğin Mallarmé'nin ifade ettiği gibi şunu savunur: Şiir okurken "Bu ne anlama geliyor?" sorusuna temsili bir yanıt vermekten kaçınmamak gerekir; çünkü şiirsel sembolün anlamı, şiirle ilişkili olarak öncelikle kendisidir. Öyleyse, bir şiirin bütünlüğü de, en iyi şekilde bir ruh durumu bütünlüğü olarak kavranır; duygunun, ruh durumu ve hazzın tecrübe edilmesi ya da güzelliğin seyrine yönelmiş bir zihin durumunu karşılamak için kullandığımız sıradan bir sözcük olan duygunun bir evresi olarak. Ve ruh durumları uzun süreli olmadığından, sembolizm içinedebiyat temelde süreksizdir; uzun şiirler betimsel yazına daha uygun düşen dilbilgisel yapıların kullanımı sayesinde bütünlüklerini korurlar. Şiirsel imgeler ne bir şey bildirir, ne de bir şeye işaret eder; ancak birbirlerine işaret ederek, şiiri canlandıran duygudurumunu sezdirir veya çağırırlar. Bu şu anlama gelir: Onlar duygudurumunu dışavurur ve dile getirirler. Duygu kaotik ya da dilsiz değildir: Bir şiire dönüşmemiş olsaydı, zorlukla varlığını sürdürürdü ve bir şiire dönüştüğünde, ardındaki de şiirden başka bir şey olamaz. Buna rağmen, sözcükleri sezdirmek ve çağırmak uygun düşmez; çünkü sembolizmde sözcük, diğer sözcükler dışında bir şeyi yansıtmaz ve bu nedenle de sembolizmin okur üzerindeki dolaysız etkisi, büyülü sözlerden, seslerin ahenginden ve düzanlamla sınırlanmamış anlamın artan zenginliğinin verdiği histen oluşur. Tüm anlamın betimsel olduğunu ileri süren bazı filozoflar bize, bir şiir, nesneleri rasyonel bir şekilde betimlemiyorsa, betimleme bir duygunun betimlemesi olmalıdır, derler. Buna göre, şiirin lafzi özü, bir köpeğin Ay'a uluması gibi, duygusal bir yanıtı bekler gibi görünen bir şeyle karşılaşmış kaygılı organizmanın dolaysız sözü olmalıdır, seçkin bir ifadeyle bir *cri de coeur*[32] olmalıdır. *L'Allegro* ve *Il Penseroso*, bu teoriye göre, sırasıyla "Mutlu hissediyorum," ve "Düşünceli hissediyorum," ifadelerinin detaylandırılmış halleri olurdu. Neyse ki şiirin asıl özünün, uzak durduğu nükteli ve ifade edilmesi güç sözel örüntü olduğunu ve bu türden yavan açıklamalara yol açmadığını keşfetmiş durumdayız. Ayrıca şunu da fark ettik ki bilmece, kehanet, sihir ve işaretlerin edebiyattaki tarihi, öznel duygulanımların sunumundan daha eskilere uzanır. Bize şiirsel anlatımın kökeninin ironi ya da açık anlamdan yüz çeviren (örn. diskörsiv) söz örüntüsü olduğunu söyleyen eleştirmenler, edebi tecrübenin olgularına, en azından

32. Fr. Kalbin haykırışı. (ç.n.)

lafzi seviyede daha yakındırlar. Edebi yapı ironiktir; çünkü "anlattığı şey", "anlamına geldiği şey"den tür ve derece olarak her zaman farklıdır. Diskörsiv yazında "anlatılan şey", "anlamına geldiği şey"e yaklaşma, ideal olarak onunla bir tutulma eğilimindedir.

Eleştiri, tıpkı edebiyatın yaratımı gibi, sembolizmin lafzi ve betimsel boyutları arasındaki ayrımı yansıtır. Araştırma ve akademik dergilerin yarattığı eleştiri türü şiire, şiirin yansıttığı tarih ya da fikirlerle mümkün olduğunca ilişkilendireceği sözel bir belge muamelesi yapar. Şiirin bu eleştiri türü için en değerli hali, şiirin en açık ve en betimsel olduğu zaman ya da yaratıcı önermesinin özünün en kolayca ayrılabildiği zamandır. (Burada bir eleştirmen değil, bir eleştiri türünden söz ettiğimi göz önünde bulundurunuz.) Bugün "yeni eleştiri" olarak adlandırılan şey[17] ziyadesiyle, şiiri edebi açıdan şiir olarak kavramlaştıran bir eleştiriye dayanır. Bir şiirin sembolizmini, birbirine bağlanmış motiflerin muğlak yapısı olarak inceler; anlamın şiirsel örüntüsünü, bağımsız bir "doku" olarak görür ve şiirin dışsal ilişkilerini, diğer sanatlarla olduğu gibi, tarihsel ya da didaktik olanla değil, Horatiocu *favete linguis*[33] uyarısıyla ele alınacak şekilde düşünür. Örüntü sözcüğü, karmaşık bir yüzeyin ahengine sahip olduğundan, bu yaklaşım için en anlatımsal olana karşılık gelir. Eleştirinin bu iki boyutu, genellikle karşıt olarak düşünülür ki geçtiğimiz yüzyılda öyleydi; bunlar, yazışan yazar gruplarıydı. Elbette karşıt değil, birbirlerini tamamlar nitelikteydiler; ancak sembolizmin üçüncü evresindeki anti-tezi çözümlemeye girişmeden önce yaklaşımlarındaki farklılığı anlamamız önem taşımaktadır.

BİÇİMSEL EVRE: İMGE OLARAK SEMBOL

Böylece edebi eleştiri bağlamında "lafzi anlam" terimi için yeni bir anlayış kurduk ve anlamın boyutlarına bağımlı şeylerden biri olarak, edebiyat eserlerinin diğer söz yapılarıyla paylaştığı gündelik betimsel anlamı da edebiyata tahsis ettik. Ancak haz ve bilgi arasındaki, gerçeklikten ironik geri çekilme ve gerçeklikle açık bir bağ kurma arasındaki bu muzip anti-tezle duraklamak tatmin edici görünmüyor. Eminim ki edebiyat eserlerinde, tüm eleştirel terimlerin en yaygını olan, "biçim" sözcüğü[18] tarafından ifade edilen, temel bir birliği gözden kaçırdığımız söylenecektir.

33. Lat. Dilini tut. (ç.n.)

Çünkü "biçim"in alışıldık çağrışımlarının bariz biçimde çatışan bu iki boyutu biraraya getirdiği söylenebilir. Diğer yandan biçim, bizim lafzi anlam ya da yapının birliği olarak adlandırdığımız şeyi ifade eder; bir diğer yandan da içerik ve konu gibi tamamlayıcı terimleri ifade eder; dışsal doğayla neyi paylaştığını göstererek. Şiir biçim bakımından doğal değildir, ancak kendisini doğal bir biçimde doğayla ilişkilendirir; bir kez daha Sidney'den alıntı yaparsak, "gerçekte ikinci bir doğa yetiştirir".

Burada anlatı ve anlamın daha bütünlüklü bir kavrayışına ulaşırız. Aristoteles *mimesis praxeos*'tan söz eder, eylemin bir taklidinden ve görünen o ki bu *mimesis praxeos*'u *mythos* ile tanımlamaktır. Aristoteles'in fazlasıyla kısaltttığı bu tanım, bir miktar yeniden yapılandırmaya ihtiyaç duyar. İnsan eylemi (*praxis*) öncelikle tarihler ya da belirli ve tikel eylemleri betimleyen sözel yapılar tarafından taklit edilir. *Mythos* bir eylemin ikincil taklididir. Bu onun, gerçeklikten koparan bu iki şeyden biri olduğunu değil, tipik eylemleri tarihin betimlediğinden daha felsefi biçimde betimlediğini gösterir. İnsan-düşüncesi (*theoria*) öncelikle belirli ve tikel yüklemlemeler yapan diskörsiv yazın tarafından taklit edilir. Bir *dianoia*, düşüncenin ikincil bir taklididir; o, tipik düşünceyle, imgeler, metaforlar, diyagramlar ve belirli fikirlerin doğduğu sözel muğlaklıklarla meşgul bir *mimesis logos*'tur. Şiir bu nedenle felsefeden daha tarihseldir, imgeler ve emsallere daha çok ilgi gösterir. Açıktır ki anlama sahip tüm sözel yapılar, düşünce olarak bilinen, anlaşılması zor bir psikolojik ve fizyolojik sürecin sözel taklitleridir; düşünce denen bu süreç nihayetinde iletişime tamamen kapalı bir önseziye ulaşmak için duygusal engeller, ani irrasyonel kanılar, sezginin istemdışı anlık pırıltıları, rasyonelize edilmiş önyargılar boyunca sendeler. Felsefenin, bu sürecin bizzat kendisinin sözel bir taklidi olduğunu hayal eden kişi, düşünmeye düpedüz pek mesai harcamamıştır.

İster durağan olarak isterse de baştan sona hareket halindeyken incelensin, şiirin, tüm ayrıntıların bağlantılı olduğu biçimi değişmez; tıpkı bir müzik parçasının, partisyonunu olduğu gibi incelediğimizde ve onu bir performans olarak dinlediğimizde aynı biçime sahip olması gibi. *Mythos*, hareketteki *dianoia*'dır; *dianoia* duraklamış *mythos*'tur. Edebi sembolizmi yalnızca anlam bağlamında düşünmemizin sebeplerinden biri, bir edebiyat eserinde imgelemin *hareket halindeki* gövdesine karşılık gelecek bir

sözcüğe genel olarak sahip olmayışımızdır. Biçim sözcüğü normalde iki tamamlayıcı terime sahiptir: Öz ile içerik. Muhtemelen kendisini, şekillendirici bir ilke olarak mı; yoksa kapsam olarak mı düşündüğümüze bağlı olarak bu terimler arasında da bir ayrım yapar. Şekillendirici ilke olduğu noktada, anlatı olarak, –geçici bir düzenlemeyle– Milton'ın daha kesin bir terminolojinin olduğu bir çağda şarkısının "öz"ü diye adlandırdığı şey halinde düşünülebilir. Kapsama ilkesi de, eşzamanlı bir yapının içinde şiiri birarada tutan anlam olarak düşünülebilir.

Batı Avrupa'da on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla dek egemen olan genellikle "klasik" ya da "neo-klasik" olarak adlandırılan standartlar, bu biçimsel evreyle birinci dereceden akrabadır. Düzen ve açıklığın özellikle üzerinde durulmuştur: Asli bir biçimin kavranmasındaki rolü nedeniyle *düzen*; ve bu biçimin muğlaklık içinde çözünmemesi ya da muğlaklığa çekilmemesi gerektiği ama kendi içeriğini oluşturan doğayla sürekli bir ilişkiyi muhafaza etmesi gerektiği için de *açıklık*. Bu, tarihsel anlamda "hümanizm"in karakteristik tavrıdır; bu tavrın işaretlerinden biri retoriğe ve sözel zanaatkârlığa duyulan adanmışlık, diğeri ise tarihsel ve etik ilişkilere duyulan güçlü bir bağlılıktır.

Biçimsel evrenin tipik yazarları –Ben Jonson, örneğin– gerçekle ilişki içinde olduklarından ve doğayı takip ettiklerinden emindirler; ancak ürettikleri anlam on dokuzuncu yüzyılın betimsel gerçekçiliğinden oldukça farklıdır; bu fark bir ölçüde meseleye dahil olan taklit kavramındadır. Biçimsel taklitte ya da Aristotelesci *mimesis*'te, sanat eseri dışsal olayları ve fikirleri yansıtmaz, emsal ile ahlaki öğreti arasında varolur. Olaylar ve fikirler, gözlemin harici alanında değildir, artık onun içeriğinin boyutlarıdır. Tarihi kurmacalar tarihin bir dönemine dair içgörü kazandırmak için tasarlanmamışlardır ama örnek teşkil ederler; eylemi örneklerler ve insan eyleminin evrensel biçimini dışavurmak anlamında idealdirler. (Dilin aşırılıkları "ibretlik" sıfatını hem emsal, hem de öğreti için kullanır.) Shakespeare ve Jonson, oyunları zamandışı görünse de, tarihle hayli ilgiliydiler; Jane Austen tarihi kurmaca yazmadı ama yine de doğayı izlemenin geç ve daha da dışsallaştırılmış bir yöntemini sunduğu için, Regency toplumuna dair sunduğu portrenin belirgin bir tarihsel değeri vardır.

Bir şiir, Hamlet'e göre –oyunculuktan söz ediyor olsa da– şiir sanatının konvansiyonel Rönesans çizgisini izlemektedir; doğaya

ayna tutmaktadır. Bunun ima ettiği şeye karşı dikkatli olmalıyız: Şiirin kendisi bir ayna değildir. Şiir doğanın bir gölgesini yeniden üretmekle kalmaz; doğanın kendi kapsayıcı biçimine yansıtılmasına yol açar. Sembollerle uğraşmak zorunda kalmış biçimsel bir eleştiri de bu nedenle şiir ve onun taklit ettiği doğa arasındaki orantının bir analojisini sunan birimleri seçip çıkaracaktır. Bu görünümü alan sembolü, en doğru biçimde imge olarak adlandırabiliriz. "Doğa" terimini öncelikle dış fiziksel dünyayla ilişkilendirmeye alışığızdır ve bu nedenle de bir imgenin öncelikle doğal bir nesnenin replikası olduğunu düşünmeye eğilimimiz vardır. Ancak her iki sözcük de fazlasıyla kapsayıcıdır: Doğa, mekânsal olan gibi, kavramsal ya da kavranabilir birdüzeni de içine alır ve "düşünce" de şiirsel bir imge olabilir.

Edebi kurmacadaki olayların gerçek değil, varsayımsal olduğu hakikatinden daha temelde eleştirel bir ilke bulmak zordur. Bazı nedenlerle, edebiyatın düşüncelerinin gerçek önermeler değil, gerçek önermeleri taklit eden sözel formüller olup olmadığı asla tutarlı bir şekilde anlaşılmamıştır. *The Essay on Man* varlık zinciri üzerine kurulmuş metafizik bir iyimserlik dizgesini açıklamaz: Bu türden bir dizgeyi, daha çok ya da daha az gereksiz ama hicve uygun bir bağlamda okunduklarında tükenmek bilmez derecede zengin ve davetkâr olan, bir varsayımsal ifade dizisini üzerine kurduğu bir model olarak kullanır. Hicivler ki sağlam, yankılı, merkezcil sözel yapılar olarak, metafizik iyimserlikle hiçbir ilgisi bulunmayan milyonlarca insani duruma anlamlı bir şekilde uygulanabilirler. Wordsworth'ün panteizmi, Dante'nin Thomizmi, Lukretius'un Epikürcülüğü, hepsi aynı şekilde okunmalıdır; özne meselesi yerine stil üzerinden okunduklarında, Gibbon veya Macaulay ya da Hume'da olduğu gibi.

Biçimsel eleştiri, şiirin betimsel örüntüsünü ortaya çıkaracak bir bakış açısıyla bir şiirin imgesel yapısının incelenmesiyle başlar. Yineleyen ya da sıkça tekrar edilen imgeler, deyim yerindeyse, genel tonu oluşturur ve ton değiştiren, süreksiz ve tekil imgelerse kendilerini bununla hiyerarşik yapı içinde ilişkilendirir. Buhiyerarşik yapı, şiirin kendi parçalarının eleştirel bir analojisidir. Her şiir, kendi türünün gereklerinin, kendi yazarının tercihlerinin ve sayısız başka faktörün belirlediği, kendi hususi spektroskopik [izgeölçümsel] imge dizgesine sahiptir. *Macbeth*'te örneğin, kan ve uykusuzluk imgeleri aynı tematik öneme sahiptir, cinayet ve

pişmanlığı anlatan bir tragedya için bu çok doğaldır. Bu yüzden "Yeşil olanı kırmızı yapma" ifadesinde renkler farklı tematik yoğunluklara sahiptir. Yeşil tesadüfi olarak ve zıtlık yaratmak için kullanılmıştır; kırmızı, oyunun bir bütün olarak anahtarına daha yakın olarak, müzikteki vurgulu bir akorun tekrarı gibidir daha çok. Bunun tam tersi, Marvell'ın *The Garden*'ındaki kırmızı ve yeşil zıtlığı için geçerli olurdu.

İster anlatı, ister anlam olarak incelensin, şiirin biçimi aynıdır; bu yüzden de *Macbeth*'teki imgelemin yapısı metinden türemiş bir örüntü olarak da, seyircinin kulağına çarpan bir ritmin tekrarı olarak da incelenebilir. İkinci yöntemin daha basit bir sonuç ürettiği yönünde belirsiz bir kavrayış vardır ve dolayısıyla da bu yöntem metin incelemesinin aşırı titiz inceliklerini sağduyulu bir şekilde tatmin etmek için de kullanılabilir. Müzik analojisi yine faydalı olabilir. Bir senfoniyi dinleyen ortalama dinleyici, sonat biçimi hakkında çok az şey bilir ve partisyonun analizi tarafından tespit edilen inceliklerin neredeyse tümünü gözden kaçırır; incelikler gerçekten orada olsa da ve dinleyici orada çalınan her şeyi duyabiliyor olsa da, onları doğrusal bir tecrübenin parçası gibi algılar; farkındalık daha az bilinçlidir ama daha az gerçek değildir. Aynı durum, şiirsel dramanın yüksek yoğunluğa sahip imgesel yapısına verilen yanıt için de geçerlidir.

Tekrarlayan imgelerin analizi, elbette, retorik ya da "yeni" eleştirinin başlıca tekniklerinden biridir: Biçimsel eleştirinin farkı, imgelemi şiirin temel biçimiyle ilişkilendirdikten sonra, biçimin bir boyutunu diskörsiv yazının önermelerine tercüme eder. Biçimsel eleştiri, başka bir deyişle, yorumdur ve yorum şiirde gizli olan şeyin açık ve diskörsiv bir dile tercüme edilmesi sürecidir. İyi yorum elbette şiirdenyeni düşünceler çıkarmaz; orada ne varsa onu çıkarır ve tercüme eder, düşüncenin içkin varlığının kanıtını sunansa ilk baştaki imgesel yapı incelemesidir. Yorumda "aşırıya" kaçmamanın hoşa giden, ince düşünceli bir tavır olması, eleştirideki vurgunun dozajının, genellikle şiirdeki vurgunun dozajıyla kabaca benzeşmesi gerektiği düşüncesinin bir neticesidir.

Uygulamada edebiyatın, kurmaca ve gerçek, hipotez ve sav, yaratıcı ve diskörsiv yazın arasındaki ayrımlar gibi, en ilkel ayrımlarını yapmakta başarısız olmak, eleştiride "kasıtlı yanılgı"[19] denilen şeyi, şairin okura anlamını iletmek gibi birincil bir niyeti olduğunu ve eleştirmenin ilk görevinin de bu niyeti yakalamak

olduğunu ileri süren nosyonuyaratır. Niyet sözcüğü, analojiktir: İki şey arasındaki ilişkiyi ima eder; genellikle bir kavram ve bir eylem arasındaki. Bazı ilişkili terimler bu ikiliği daha da açık şekilde gösterir: Bir şeyi "nişan almak", bir hedef ve bir okun aynı hizaya getirilmesi anlamına gelir. Bu yüzden bu tür terimler layıkıyla sadece sözel örüntünün tasvir ettiği şeyle örtüşmesinin öncelikli bir önem taşıdığı diskörsiv yazına ait olabilir. Ancak şairin birincil kaygısı, bir sanat eseri üretmektir ve bu yüzden de onun niyeti ancak gereksiz bir tekrar tarafından ifade edilebilir.

Diğer bir deyişle, bir şairin niyeti, merkeze dönüktür; sözcükleri anlamlarla biraraya getirmeye değil, sözcükleri sözcüklerle biraraya getirmeye. Diyelim ki Shakespeare'e şu ya da bu pasajla neyi kastettiğini sormak istiyoruz ve hayalet çağırmak için Gulliver'in Glubbdubdrib'deki ayrıcalığına sahibiz; ondan alabileceğimiz tek yanıt, çıldırtıcı bir yinelemeyle, "Oyunun bir bölümünü meydana getirmesini kastettim" olurdu. Asıl niyeti, tür boyunca yalnızca bir şiir olarak değil, bir şairin üretmek niyetinde olduğu şey, belli bir tür şiir olarak izleyebiliriz. Örneğin *Zuleika Dobson*'ı Oxford'daki yaşamın bir tasviri olarak okurken, ironik niyete de fırsat verecek kadar tedbirli olmamız gerekir. Temel bir bulgusal aksiyom olarak, şunu varsaymamız gerekir: Yapıt, üretildiği haliyle yazarın niyetinin nihai bir kaydıdır. Tecrübesiz bir eleştirmenin tespit ettiğini düşündüğü aksaklıkların çoğu için, "Ama bu şekilde olması gerekiyordu" yanıtını vermek yeterli olacaktır. Diğer tüm niyet bildirimleri, tamamen belgelenmiş olsa da şüphelidir. Şair fikrini ya da ruh durumunu değiştirebilir; bir şeye niyetlenip başka bir şey yapmış olabilir ve sonrasında da yaptığı şeyi rasyonalize etmiş olabilir. (Yıllar öncesinden bir *New Yorker* karikatürü bu son soruna güzel bir şekilde temas eder: Yeni tamamladığı heykeline bakan arkadaşına düşüncesini söyleyen bir heykeltıraş tasvir edilir: "Evet, kafası çok büyük oldu. Bunu sergiye koyduğumda, ona 'Koca Kafalı Kadın' ismini vereceğim.") Eğer niyetin şiirin kendisinde görünür olduğu düşünülüyorsa, şiir yarım kabul edilir; okurun, yazarın aklında ne olduğu hakkında sürekli spekülasyon yaptığı –bir birinci sınıf öğrencisinin yazacağı türden– bir makalede olduğu gibi. Eğer yazar yüzyıllar önce ölmüşse, –ne denli cazip olursa olsunlar– bu tür spekülasyonlar bizi çok da öteye götürmezler.

Öyleyse şairin kastettiği şey, sözcüğün ilk anlamıyla, şiirin kendisidir; verili herhangi bir pasajda kastettiği şey, lafzi anlamda şiirin bir bölümüdür. Lafzi anlam, gördük ki çeşitli ve muğlaktır. Okur Shakespeare'in hayaletinin yanıtıyla tatmin olmamış olabilir: Shakespeare, diyelim ki Mallarmé'nin aksine, okurun güvenebileceği bir şairdir ve aynı zamanda yazdığı pasajın kendi içinde anlaşılabilir olduğunu (örneğin, betimsel ya da başka bir biçimde ifade edilebilen bir anlama sahip olduğunu) kastetmiştir. Kuşkusuz bunu yapmıştır; ancak pasajın oyunun geri kalanıyla ilişkisi şair açısından sayısız anlam yaratır. Tıpkı iyi çizim yapan biri tarafından yapılmış canlı bir kedi çizimindeki bazı kıvrık çizgilerin, ona bakan herkesin kedigillere dair tüm tecrübesini kapsaması gibi; demek ki *Hamlet* olarak bildiğimiz güçlü sözcük örüntüsü de, bu oyun hakkındaki eleştirilerin giderek büyüyen devasa kütüphanesinin tüketmeyi başaramayacağı kadar çok sayıda anlam içerebilir. Örtülü olanı açık olana tercüme eden geniş ya da dar yorum, anlamın sadece belli bir zamanda belli okurların uygun ve ilginç bulacağı bir boyutunu sunabilir. Böyle bir tercüme faaliyeti, şairi çok az alâkadar eder. Yorum ve bir kutsal kitap arasındaki –*İncil* ya da Vedik ilahileri arasındaki gibi– toplu ilişki daha da çarpıcıdır. Bu ilişki gösteriyor ki şiirsel yapı belli bir yoğunluğa ve toplumsal üne ulaştığında, taşıdığı yorum miktarı da sonsuz olacaktır. Bu gerçek, bir bilimadamının gözlemleyebileceği ya da sayabileceğinden çok daha fazla sayıdaki olguyla örneklediği bir kanun yaratmasından daha olağanüstü değildir ve Goldsmith'teki magandaların yaptığı gibi, kalkıp da Shakespeare'le Dante'nin dünyaya sunduğu miktardaki zekâ, bilgelik, bilgi ve anlamın bir küçük şair kafasına nasıl sığdığını merak etme lüksümüz de yoktur. Buna rağmen, sanatta özgün bir gizem ve merak için gerçek bir alan vardır. *Sartor Resartus*'taki Carlyle, kendi içinde bir değeri olmayan, ancak varoluşa dair bir şeylerin işareti ya da göstergesi olan –haç ya da ulusal bayrak gibi– harici sembolleri, sanat eserine içkin sembollerden ayırır. Buna dayanarak, iki tür gizemi birbirinden ayırabiliriz. (Bir üçüncü tür, çözülecek ve ortadan kaldırılacak bir bulmaca, bir problem olarak gizem, diskörsiv düşünceye aittir ve teknik meseleler dışında onun sanatla pek ilişkisi yoktur.) Bilinmeyen ya da bilinemez özün gizemi dış kaynaklıdır, sanatı sadece sanat aynı zamanda başka şeyleri örneklediği sürece kendine dahil eder, önceliği tapınmak olan bir insan için

dini sanat nasıl bir gizem taşıyorsa, bu da öyle bir gizemdir. Ama içkin gizem, ne denli tam olarak bilinirse bilinsin bir gizem olmayı sürdüren ve bu nedenle de hakkında bilinen şeyden ayrı tutulamayan bir gizemdir. *Kral Lear* ya da *Macbeth*'in büyük eserler olmasının sırrı, bu büyüklüğün gizlenmiş olmasından değil, ifşa edilmiş olmasından ileri gelir; yani eserin içindeki *bilinmeyen* ya da *bilinemez*'den değil, eserdeki *sınırlandırılamayan* şeyden.

Denebilir ki, elbette, şiir üründür; şiir, diskörsiv yazın gibi, bilincin yalnızca kasıtlı ve gönüllü bir eyleminin ürünü değildir, hangi psikolojik metafor tercih edilirse edilsin, bilinçaltı, bilinçöncesi hatta yarı-bilinçli veya bilinçdışı süreçlerin bir ürünüdür. Şiir yazmak, büyük bir irade gücü gerektirir; ancak bu irade gücünün bir bölümünün iradeyi rahatlatmakta kullanılması gerekir ki yazma işinin büyük bir kısmı da gönüllü bir faaliyete dönüşsün. Bu şüphesiz doğrudur, diğer bir doğru şey de, diğer teknikler gibi şiirsel tekniğin de, alışkanlığa bağlı olduğu ve bu nedenle de artan derecede bilinçdışı olduğu, hatta bir yetenek olduğudur. Ama edebi yeteneğin eleştiri içinde ancak uzun vadede açıklanabilir olduğunu düşünüyorum ve edebi gerçekleri psikolojik klişelerle açıklamak konusunda çekinceliyim. Yine de, bugün sanattan söz ederken, sunduğu tüm biyolojik analojilerle birlikte "yaratıcı" sözcüğünü göz ardı etmek neredeyse olanaksız görünüyor. Ve öyle görünüyor ki yaratım denen faaliyetin –Tanrı'nın, insanın ya da doğanın, kimin yaratımı olursa olsun– tek niyeti hükümsüz kılmak, bir şeye duyulan nihai bağımlılığı ya da bir şeyle olan nihai ilişkiyi devredışı bırakmak, kendisi ve kavramı arasına düşen gölgeyi yok etmektir.

Keşke edebiyat eleştirisinin de, sanat eseri ve organizma arasındaki bu koşut çizgide devrede olan bazı paradoksları formüle dökecek bir Samuel Butler'ı olsaydı. Bir lale ilkbaharda ya da bir krizantem sonbaharda açtığında, ne olduğunu nesnel bir biçimde tasvir edebiliriz ama bunu bitkinin içinden yola çıkarak yapamayız, bu tasviri sadece insan bilincinden devşirdiğimiz ya da Tanrı, doğa, élan vital[34] veya bitkinin kendisi gibi aracılara yüklediğimiz metaforlarla yapabiliriz. Bir çiçeğin, kendisinin ne zaman açacağını "bilmesi" yansıtılmış bir metafordur ve "doğa bilir" demek, silinip gitmiş ana-tanrıça kültünü biyolojiye taşımaktan ibarettir.

34. Lat. Henri Bergson'un yaşamın canlılığını ifade etmek için kullandığı kavram. (ç.n.)

Biyologların kendi alanlarında hem gereksiz, hem kafa karıştırıcı bu türden teolojik metaforlarla, maddi bir yanılgıyla karşılaşabileceklerini elbette anlayabiliyorum. Aynı durum, eleştiri bilinçli ve mantıklı bir şekilde idare edilen iradeyle değil de ölçülemez olanla meşgul olduğu sürece, eleştiri için de geçerli olurdu. Bir eleştirmen, diğer bir eleştirmenin bir şairde, şairin kendisinin dahi habersiz olduğu tonla ustalık bulduğunu söylerse, bu cümle biyolojik bir analoji olur. Bir kar tanesi bir kristal meydana getirme konusunda muhtemelen fazlasıyla bilinçsizdir; ama yaptığı şey, kar tanesinin kendi içindeki zihinsel süreçlerle uğraşmasak dahi, incelenmeye değer olabilir.

Tüm yorumların alegorik birer tercüme, şiirsel imgelemin yapısına düşünceler iliştirmek olduğu genellikle anlaşılmaz. Bir eleştirmenin kendisine bir şiir hakkında özgün bir yorum (örneğin, "*Hamlet*'te, Shakespeare, tereddüdün trajedisinin portresini çizer gibidir") yapma iznini verdiği an, o eleştirmenin kinaye yapmaya başladığı andır. Yorum bu nedenle edebiyata –biçimsel evresinde– olayların ve düşüncelerin potansiyel bir alegorisi olarak bakar. Böyle bir yorumun şiirin kendisiyle olan ilişkisi, romantik dönemin çeşitli eleştirmenleri tarafından geliştirilen "sembolizm" ve "alegori" zıtlığının da kaynağıdır; buradaki sembolizm, tematik açıdan anlamı taşıyan imgelem olarak kullanılmaktadır. Zıtlık şu iki yaklaşım arasındadır: Gerçek şeylerin görüntüleriyle başlayıp, dışarı doğru düşüncelere ve önermelere ilerleyen "somut" yaklaşım ile düşünceyle başlayıp onu temsil etmek için somut bir görüntü bulmaya çalışan "soyut" yaklaşım. Bu ayrım, kendi içinde yeterince geçerlidir; ancak alegori terimi büyük çeşitlilikteki bir edebi fenomen için rastgele kullanıldığı için, modern eleştirinin içinde kendisi hakkındaki büyük bir karışıklık buzulunu muhafaza etmeyi de sürdürmüştür.

Bir şair açıkça kendi imgeleriyle emsal ve öğretiler arasındaki ilişkiyi belirleyip, kendisi hakkındaki bir yorumun nasıl ilerlemesi gerektiğini göstermeye çalışıyorsa, elimizde gerçek bir alegori var demektir. Ne zamanki bir yazar "Bununla aynı zamanda (*allos*) şunu da kastediyorum," diyorsa, o yazar açıkça alegoriktir. Bu durum kesintisiz sürüyorsa, tedbirli bir şekilde, şairin yazdığı şeyin bir alegori "olduğunu" söyleyebiliriz. Örneğin *The Faerie Queene*'de anlatı, sistemli bir şekilde –şiirde üzerlerine düşene ek olarak– tarihsel örneklere ve ahlaki öğretilere de başvurur. Alegori,

öyleyse, kontrpuana dayalı bir tekniktir, müzikteki kanonik taklit gibi. Dante, Spenser, Tasso ve Bunyan bunu, eserlerinin tamamında kullanırlar: Eserleri edebiyatın ayinleri ve oratoryolarıdır. Aristoteles, Goethe, İbsen, Hawthorne *freistimmige*[35] stilinde yazar; bu stilde alegori, yakalanıp, hazzın içine geri atılabilir. Ama kesintisiz alegori, yine de imgelerin yapısıdır, gizli düşüncelerin değil ve yorum tam olarak, onunla da, bir bütün olarak imgelem tarafından hangi öğretilerin ve emsallerin sunulduğunu anlamaya çalışarak, diğer tüm edebiyat eserlerinde ilerlediği gibi ilerlemelidir.

Yorum yapan eleştirmen, gerçek sebebi bilmeden alegori hakkında haksız hüküm verir; bunun gerçek sebebi, kesintisiz alegorinin, eleştirmenin yorumunun yönünü tayin etmesi ve yorumun özgürlüğünü sınırlandırmasıdır. Dolayısıyla bizi sıklıkla Spenser ya da Bunyan'ı sadece bir hikâye olarak, alegoriye takılmadan okumaya sevk eder, bu da kendi alegori yorumunu, şairinkinden daha ilginç bulduğu anlamına gelir. Ya da kendi hoşlandığı şiirleri dışarıda bırakacak bir alegori tanımının çerçevesini çizecektir. Böyle bir eleştirmen genellikle tüm alegoriye, saf alegori olarak ya da düşüncelerin imgelere dönüştürülmüş halleriymiş gibi davranmaya eğilimlidir.

Saf alegori, diskörsiv yazının gizli bir biçimidir ve aslen başlangıç seviyesindeki öğretici edebiyata aittir: Derslik ahlakı, ibadete dair seçmeler, yerel geçit törenleri vs. Dayanağı, eğitim ve tören tarafından teşvik edilen alışıldık, örfi düşüncelerdir ve normal biçimi, gelip geçici gösteriden doğmuştur. İstisnai bir vesilenin heyecanıyla, tanıdık düşünceler birdenbire duyusal tecrübelere dönüşür ve vesile bitince de silinip giderler. "İsyanın Bastırılması, Mevcut Hükümetle Anlaşmazlık, Ticaretin Teşvik Edilmesi" yalnızca yarım saat için ziyaret eden bir monarkı eğlendirmek için tasarlanmış bir geçit töreni için doğru bir tema olurdu. "Kitle iletişim aygıtları" ve "görsel işitsel cihazlar" da çağdaş eğitimde benzer bir alegorik rolü oynamaktadır. Gösterideki bu dayanak sayesinde, saf alegorinin merkezi, resimli sanatların ağırlık merkezine yerleşmiştir ve bir sanat olarak en başarılı olduğu an, tıpkı siyasi bir karikatürde olduğu gibi, daimi olmayan ince zekânın bir biçimi olarak tanındığı zamandır. Resmi duvar resimleri ve heykellerindeki daha kutsal ve kalıcı olan saf alegorilerde tarih belirtmek konusunda belirgin bir eğilim vardır.

35. Alm. Serbest stil. (ç.n.)

Öyleyse yorumun bir ucunda, hiçbir edebi ya da varsayımsal temeli olmayan kendi alegorik çıkarımlarını sunmak konusunda aşırı istekli olan saf bir alegori vardır. Saf alegori "tarih atar" dediğimde, imgelerin birincil analizine direnç gösteren -yani bir iki örnekleyici imgenin tıkıştırıldığı bir söylem yazını olan- her alegorinin, edebiyattan çok, düşünceler tarihindeki bir belge olarak değerlendirilmek zorunda kalacağını kastediyorum. Örneğin *II. Esdras*'ın yazarı, bir kartalın alegorik görüntüsünü sunarken ve "İzle, sağ tarafta bir tüy yükseldi, tüm dünya üzerinde hüküm sürmüş" dediğinde, edebi anlatımın doğal sınırları içinde kalmak için, kartalla şiirsel bir imge olarak yeterince ilgilenmediği açıktır. Şiirsel anlatımın temeli, metafordur ve saf alegorinin temeli de karmaşık metafordur.

Edebiyatın sınırları dahilinde, bir değişken ölçek buluruz, bu değişken ölçek en bariz biçimde alegorik olan, edebi olmakla hiçbir alâkası bulunmayan bir uçtan, en anlaşılmaz, en kapalı ve anti-alegorik olan diğer uca doğru gidip gelir. İlk olarak, *Hac Yolunda* ve *The Faerie Queene* gibi kesintisiz alegorilerle karşılaşırız ve sonra da az önce sözünü ettiğimiz serbest stildeki alegorilerle. Ondan sonra sıra kapsamlı ve ısrarcı bir dogmatik ilgiye sahip içsel kurmacalara, Milton'ın kıssa denebilecek epiklerine benzeyen şiirsel yapılara gelir. Sonrasındaysa tam merkezinde, imgesel yapının sadece olay ve düşüncelerle gizli bir bağ kurduğu ve Shakespeare'in hacmini de içine alan eserlere geçeriz. Bunun altına inince, şiirsel imge, emsal ve öğretiden uzaklaşır ve giderek ironik ve paradoksal olmaya başlar. Bu noktada modern eleştirmen daha da rahat hisseder; bunun nedeni bu türün, sanatın lafzi görünümüyle, açık bir ifadeden devşirilmiş şiir anlayışıyla olduğundan daha uyumlu olmasıdır.

Bu ironik ve anti-alegorik imgelerin bazıları bize tanıdık gelebilir. Bir tanesi Barok dönemin metafizik ekolünün tipik sembolüdür; "azamet" ya da normalde benzeşmeyen şeylerin kasıtlı zoraki birliği. Metafizik şiirin paradoksal teknikleri, sanat ve doğanın içsel ilişkisinin, dışsal bir ilişkiye dönüşmesinin yarattığı bir çöküntü hissine dayanır. Bir diğeriyse, sembolizmin ikameimgesidir; şeyleri akla getirmek ya da çağrıştırmak için ve onların açık isimlendirilmesini önlemek için kullanılan tekniğin bir parçası. Bunun bir diğer türü de, Bay Eliot'ın nesnel bağıntılı imge olarak tarif ettiği başka bir imge türüdür; bu imge, şiirde duy-

gunun içe doğru yoğunlaşmasını temin ederken kendisini de bir düşünceye bağımlı kılan imgedir. Bir başka türü denesnel bağıntılı imgeyle özdeş değilse de, hanedana ait bir semboldür, modern edebiyatta "sembol" sözcüğünü düşündüğümüzde hemen aklımıza gelen sembolik resmin aslıdır. Hawthorne'un kızıl damgasını, Melville'in beyaz balinasını, James'in altın kâsesini ya da Virginia Woolf'un deniz fenerini düşünürüz örneğin. Bu imge, sanat ve doğa arasında kesintisiz bir ilişki bulunmaması anlamında, biçimsel alegoriden farklılık gösterir. Spenser'ın alegorik sembollerinin aksine, hanedanın sembolik resmi gibi, hem anlatı hem de anlamla paradoksal ve ironik bir ilişki kurar. Anlamın bir birimi olarak, anlatıyı tutuklaştırır; anlatının bir birimi olarak, anlamı çapraşık duruma getirir. Carlyle'ın içkin sembolünün nitelikleriyle, kendi içindeki anlamıyla ve dalga geçer gibi başka bir şeye işaret eden yabancı sembolü biraraya getirir. Bu sembolizm tekniği, sembollerin lafzi ve betimsel boyutları arasına gizlenmiş güçlü bir uzlaşmazlık anlayışına dayanır; bu uzlaşmazlık, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında Mallarmé ve Zola'yı aşırı bir zıtlık içinde konumlandıran uzlaşmazlığın da ta kendisidir.

Bunun altına inince, kişisel çağrışım gibi daha dolaylı tekniklerle karşılaşırız; tamamen anlaşılır olmak istemeyen bir sembolizmle, dadaizmin kasıtlı yanıltıcılığıyla ve edebi ifadenin sınırlarına yaklaşan aynı soydan gelme işaretlerle. Olası yorumlardan oluşan bu çeşitliliği akılda tutmaya çalışmalıyız; ama tüm büyük şiirlerin olabildiğince kesintisiz alegoriyle ele alınması gerektiğini sanan Ortaçağ ve Rönesans döneminin eleştirmenlerinin ve şiirin esas olarak anti-alegorik ve paradoksal olduğu düşüncesini sürdüren modern eleştirmenlerin bakış açılarını düzeltmek suretiyle.

Böylece elde ettiğimiz edebiyat kavramı, hakikat ve olgu dünyalarıyla meşgul olması gerekmeyen, onlardan fikir devşirmek zorunda olmayan ama yine de onlarla en açığından en gizlisine kadar her türlü ilişkiyi kurabilen bir varsayımsal yaratımlar toplamıdır. Bize fena halde matematiğin doğa bilimleriyle ilişkisini anımsatıyor. Edebiyat gibi matematik de betimsel olarak ya da doğaya duyduğu dışsal bir sadakatle değişir, varsayımsal olarak ve içsel bir tutarlılıkla ilerler. Dışsal olgulara uygulandığında ortaya çıkan, onun hakikati değildir; onaylanan tek şey onun uygulanabilir olmasıdır. Bu denemede kullandığım semantik simge

olan kediye kafayı taktıkça, bu düşüncenin keskin bir biçimde Ruskin'in kedisi hakkında Yeats ve Sturge Moore[20] arasında geçen tartışmadan çıktığını fark ediyorum -bu tartışma içeride olmamasına rağmen Ruskin tarafından tutulup, camdan dışarıya fırlatılan bir kedi hakkındadır. Zihnini dışsal bir gerçeklikle ölçen kimse, son çare olarak inancın aksiyomuna başvurmak zorundadır. Ampirik olgu ile yanılsama arasındaki ayrım, rasyonel bir ayrım değildir ve mantık çerçevesinde ispat edilemez. Sadece ayrım olduğu varsayımının pratik ve duygusal gerekliliği tarafından "onaylanır". Şair, şair sıfatıyla, böyle bir şeye ihtiyaç duymaz ve gerçek ya da Ruskinci olması fark etmez, herhangi bir kedinin varlığını kanıtlamasını ya da inkâr etmesini gerektirecek herhangi bir şiirsel gerekçe yoktur.

Sanat kavramı, gerçeklikle dolaysız veya olumsuz olmayan ama potansiyel bir ilişki kurabildiği için, tat ve bilgi, stil ve mesaj arasındaki ikilemi de çözüme kavuşturur. "Tat" hazdan kolayca ayrılamaz ve bu nedenle de giriş bölümünde göz attığımız estetik hedonizme, değer biçmenin kişisel ve kişisel olmayan boyutlarını ayırmaktaki başarısızlığa yol açar. Geleneksel *catharsis* teorisi, sanata verilen yanıtın, mevcut bir duygunun yükselmesi olmadığına, mevcut duygunun başka bir dalganın üzerinde yükselmesi ya da sönmesi olduğuna işaret eder. Buna başka bir isim verebiliriz, mesela, neşe ya da coşku: Tecrübeden özgürleşmiş bir şeyin görüsü, tecrübenin başkalaşarak *mimesis*'e, yaşamın başkalaşarak sanata, rutinin başkalaşarak oyuna dönüşmesinin okurda tutuşturduğu yanıt. Liberal eğitimin temelinde, elbette ki bir şeylerin özgürleşmesi vardır. Yaratım metaforu doğumun, yeni doğmuş bir organizmanın bağımsız bir yaşama kavuşmasının koşut bir imgesini sunar. Yaratımın ve ona verilenyanıtınesrikliği, yaratıcı gayretin bir aşamasında gıdaklama; diğer bir aşamasındaysa, İtalyan eleştirmenlerin *sprezzatura* dediği ve Hoby'nin Castiglione[36] yorumunda "pervasızlık" olarak adlandırdığı şeyi üretir (dansçıyı artık dans edişinden tanıyamaz duruma geldiğimizde, kusursuz bir disiplinin eşlik ettiği bir canlılık ve gevşeme hissini).

36. İtalyan Rönesans'ının önemli eserlerinden *Il Cortegiano* (*Nedimin Kitabı*), Baldassare Castiglione'nin 1500'lerin ilk çeyreğinde verdiği dersleri içermektedir. Kitabın Thomas Hoby tarafından yapılan İngilizce çevirisi 1561 yılında yayımlanmıştır. (y.h.n.)

Milton'ın "Görkemli Tragedya" olarak adlandırdığı şeyin, kasvet ve matem duygusu üreterek yarattığı etkinin ne olduğunu anlamak olanaksızdır. Aeschylus'un *Persler*'in ve Shakespeare'in *Macbeth*'i elbette tragedyadır; ancak bu tragedyalar sırasıyla Salamis'in zaferi ve I. James'in tahta çıkışıyla da bağlantılıdır; her ikisi de ulusal bayram mahiyetindeki olaylardır. Bazı eleştirmenler, gerçek duygu teorisini Shakespeare'in kendisine taşır ve Shakespeare'in, kendisini kederli hissetmesi gereken 1600-1608 yılları arasındaki döneminden "trajik dönem" olarak söz eder. Birçok insan, *Kral Lear* kadar güzel bir eser yazmayı bitirdikten hemen sonra bir tür sarhoşluk içinde olacağını düşünür –böyle bir ruh halini Shakespeare'e yüklemeye hakkımız olmadığına göre, bu sadece bizim oyuna verdiğimiz yanıtı tarif etmenin en doğru yolu olabilir. Diğer yandan, Gloucester'ın gözlerinin oyulmasının öncelikle eğlence olduğunu anlamak bir tür şok gibi gelir bize, ondan aldığımız hazzın bariz bir şekilde sadizmle hiç alâkası yoktur. Bir edebiyat eseri duygusal açıdan "depresif"se, ya yazıda ya da okurun algısında yanlış olan bir şeyler vardır. Sanat, genelde haz olarak adlandırılsa da, örneğin Wordsworth'te de olduğu gibi, hazdan daha kapsayıcı olan bir tür neşe üretir. "Coşkunluk güzelliktir," demişti Blake. Bu bana pratik açıdan tanımlayıcı bir çözüm olarak görünüyor; yalnızca güzelliğin ne olduğuna dair minör bir sorun için değil; aynı zamanda *catharsis* ve esrime kavramlarının aslında ne anlama geldiğine dair çok daha önemli bir sorun için de.

Bu coşkunluk, elbette, duygusal olduğu kadar da düşünseldir: Şiir sanatını "düşünsel güçlere gönderilmiş alegori" olarak tanımlamak isteyen Blake'in kendisiydi. Üç parçalı dışsal bir itkinin dünyasında yaşıyoruz: Eylem ya da adalet itkisi; düşünce ya da olgu itkisi; ister *Cennet* ister dondurmalı gazoz tarafından üretilmiş olsun, tüm hazzın karakteristiği olan hissetme itkisi. Ancak hayalgücünün dünyasında bir dördüncü güç daha vardır; ahlak, güzellik ve hakikati içine alan ama asla onlara bağımlı hale gelmeyen ve bunların tüm itkilerinden bağımsız bir şekilde yükselen. Hayalgücünün eseri bize kendisini bir görüyle sunar, şairin kişisel büyüklüğüyle değil; pek de kişisel olmayan ve ondan çok daha büyük olan bir şeyle: Ruhsal özgürlüğün kararlı eyleminin görüsüyle, insanın yeniden yaratılmasının görüsüyle.

MİTİK EVRE: ARKETİP OLARAK SEMBOL

Biçimsel evrede, şiir ne "sanatsal" sınıfına, ne de "sözel" sınıfına aittir: O kendi sınıfını temsil eder. Bu nedenle onun biçiminin iki boyutu vardır. İlk olarak o, biriciktir, kendi özgün imgesel yapısına sahip, ona benzer başka şeylere anlık olarak başvurulmadan yalnızca kendi kendisiyle incelenmesi gereken, bir *techne* ya da insan elinden çıkma bir yapıttır. Eleştirmen de işe, bu yüzden bir öncül şiir kavramı ya da tanımıyla değil, şiirlerle başlar. İkinci olarak, şiir benzer biçimlerin oluşturduğu sınıflardan biridir. Aristoteles, *Kral Oedipus*'un bir anlamda diğer hiçbir tragedyaya benzemediğini ama aynı zamanda tragedya denen sınıfa ait olduğunu bilir. Shakespeare ve Racine'i tecrübe eden bizler, tragedyanın, Yunan dramasının bir evresinden daha büyük bir şey olduğu doğal sonucunu buna ekleyebiliriz. Aynı zamanda, tragedyayı drama olmayan edebi yapıtlarda da bulabiliriz. Tragedyanın ne olduğunu anlamak, bu nedenle, bizi yalnızca tarihsel olanın ötesine, edebiyat alanının bir bütün olarak ne olduğu sorusuna taşır. Bir şiirin, diğer şiirlerle dışsal bir ilişki içinde olduğu düşüncesi sayesinde, eleştiride ilk kez iki anlayışın önem kazandığını görüyoruz: Konvansiyon ve tür.[21] Tür çalışması, biçimdeki benzeşmelere dayanır. Belgeye dayanan eleştirinin ve tarihsel eleştirinin karakteristik özelliği, bu türden benzeşmeler ile meşgul olmamalarıdır. Ciddi bir akla yatkınlıkla –ister varolsun ister varolmasın– belli bir tesirin izini sürebilir, ancak Shakespeare'in bir tragedyası ile Sophokles'in bir tragedyası –zira her ikisi de tragedyadır– karşılaştırılmak üzere karşısına dikildiğinde, tarihsel eleştiri kendini yaşamın ciddiyetine dair genel yansımalara hasretmek zorundadır. Benzer şekilde, retorik eleştiride hiçbir şey, tür düşüncesinin yokluğundan daha dikkat çekici değildir: Retorik eleştiri, onun bir oyun mu, bir lirik mi yoksa bir roman mı olup olmadığına pek fazla önem vermeden önündeki her neyse onu analiz eder. Hatta edebiyatta tür diye bir şey olmadığını ileri sürmeye kalkabilir. Bunun nedeni, yapıtın kendi yapısıyla, olası bir işleve sahip olan, insan elinden çıkma bir yapıt, basitçe bir sanat eseri olarak ilgilenmesidir. Ancak edebiyatta kaynaklar ve etkilerden (birçoğu elbette benzer bile değildir) tamamen uzak birçok benzeşme vardır ve bu benzeşmelerin farkına varılması, eleştirideki rolleri ne olursa olsun, bizim gerçek edebiyat tecrübemizin büyük bir kısmını meydana getirir.

Biçimsel evrenin temel ilkesi, şiirin doğanın taklidi olduğudur ki bu ilke, kusursuz bir şekilde esaslı ve hâlâ bireysel olan bir şiiri ayrı tutar. Ve açıktır ki, her şiir yalnızca doğanın bir taklidi olarak değil, diğer şiirlerin bir taklidi olarakda incelenebilir. Pope'a göre, Vergilius doğayı takip etmenin önünde sonunda Homeros'u takip etmek olduğunu keşfetmiştir. Bir şiiri diğer şiirlerle olan ilişkisi içinde, şiir sanatının bir birimi olarak düşündüğümüzde, tür incelemesinin konvansiyon incelemesi üzerine kurulması gerektiğini görebiliriz. Bu tür meselelerle uğraşan eleştirinin; bir şiiri, bir başka şiirle ilişkilendiren sembolizm anlayışı üzerine kurulması gerekecektir ve eleştiri, asıl çalışma alanı olarak şiirleri birbirine bağlayan sembolleri seçecektir. Dikkate alınması gereken nihai nesne, doğanın taklidi olan bir şiir değildir sadece; ona karşılık gelen sözcük düzeni tarafından taklit edilen bir bütün olarak doğanın düzenidir.

Tüm sanatlar topluma uyumlu hale getirilmiştir ama konvansiyona alışık olmadığımız sürece bu gerçeğin farkına olağan bir şekilde varamayız. Günümüzde edebiyattaki konvansiyonel öğe, her sanat eserine patentlenebilecek kadar özgün bir keşifmiş gibi davranan telif yasası tarafından özenle gizlenmiştir. Modern edebiyatın gelenekselleştirici güçleri –örneğin, bir editörün politikası ve okurlarının beklentisini bir süreli yayında görüneni konvansiyonel kılmak için biraraya getirmesi gibi– genellikle onaylanmaz. A'nın B'den ne kadar etkilendiğini ortaya koymak, eğer A ölmüşse sadece bilimin bir göstergesidir, ama A hayatta ise bu ahlaki bir kabahatin kanıtı olur. Bu durum, şiirlerinin büyük bir bölümü başkaları tarafından yorumlanmış ya da alıntılanmış Chaucer'ı, oyunları bazen kendi kaynaklarını kelimesi kelimesine izleyen Shakespeare'i ve *İncil*'den olabildiğince fazla şey çalmaktan başka bir derdi olmayan Milton'ı da içine alan bir edebiyatın kıymetini takdir etmeyi zorlaştırır. Bu türden eserlerde *artakalan* bir orijinallik arayan yalnızca tecrübesiz okur değildir. Çoğumuz şairin asıl başarısının, çaldığı şeydeki mevcut başarıdan farklı, hatta ona zıt bir konumda olduğunu düşünürüz ve bu nedenle temel eleştirel gerçeklerden ziyade tali olanlara odaklanırız. Örneğin, *Paradise Regained*'in asıl büyüklüğü, bir şiir olarak, Milton'ın kendi kaynağına eklediği retorik dekorasyonların büyüklüğünden değil, Milton'ın kendi kaynağından okuruna ilettiği, konunun kendisinin büyüklüğünden kaynaklanır. Büyük temalara yazgılı büyük

şair kavramı, Milton'a göre fazlasıyla ilkeldir ama bu kavram yaratım hakkındaki, -çoğumuza öğretilmiş- altmimetik önyargıları ihlal eder. Konvansiyonun küçümsenmesi, öyle görünüyor ki bireyin kendi toplumundan ideal olarak daha ileride olduğunu düşünme eğiliminin -romantik zamanlardan bugüne gelen- bir sonucu, hatta onun bir parçasıdır. Buna itiraz eden, yeni doğmuş bir bebeğin, halihazırda varolan bir topluma kalıtımsal ya da çevresel bir yakınlık tarafından koşullandırıldığı bakışı -ondan hangi doktrinler çıkarılırsa çıkarılsın- uğraştığı gerçeklere yakın olmanın başlangıçtaki avantajına sahiptir. İkinci bakışın edebi sonucu, yeni bir şiirin, yeni bir bebek gibi, halihazırda varolan bir sözcük düzeni içine doğduğu ve bağlı olduğu şiir yapısının tipik özelliklerini gösterdiğidir. Yeni bebek, kendi toplumunda yeni bir bireysel birim olarak ortaya çıkar ve yeni şiir de kendi şiir topluluğuna benzer bir bağla bağlıdır.

Orijinal olan ile aborijinal[37] olanı birbirine karıştıran ve "yaratıcı" şairin bir kalem ve boş bir sayfayla oturup, sonunda *ex nihilio* özel bir yaratma eyleminde yeni şiir ürettiğini hayal eden bir eleştirel bakışı kabul etmek mümkün değildir. İnsanlar böyle yaratmazlar. Yeni bir bilimsel keşfin doğanın düzeninde potansiyel olarak bulunan bir şeyi göstermesi gibi, yeni şiir de sözcüklerin düzeninde potansiyel olarak bulunan bir şeyi gösterir. Edebiyat yaşama, gerçekliğe, tecrübeye, doğaya, hayali gerçekliğe, toplumsal koşullara ve içeriğinde ne olmasını istiyorsanız ona sahip olabilir ama edebiyatın kendisi bunlardan meydana gelmemiştir. Şiir sanatı sadece diğer şiirlerden meydana gelir, roman da diğer romanlardan. Edebiyat kendini şekillendirir, dışsal olarak şekillendirilmez; sonat, füg ve rondonun biçimleri müziğin dışında varolabilirken, edebiyatın *biçimleri* edebiyat dışına çıktıklarında artık varlık gösteremezler.

Edebiyatın, eleştirinin hakikatini gizleyen kişisel girişimler tarafından sindirilmesinden önce tüm bunlar çok daha açıktı. Milton, Kral Edward hakkında bir şiir yazmaya oturduğunda, kendisine "Kral hakkında söyleyecek ne bulabilirim?" sorusunu değil "Şiir bu türden bir konunun işlenmesini nasıl gerekli kılıyor?" sorusunu sormuştu. Konvansiyonun bir duygu eksikliğini gösterdiği

37. Yazar, *original* (orijinal) sözcüğünü -ab önekiyle *aboriginal* (orijinal olmayan) sözcüğüne dönüştürürken, aborjinlere yani yerlilere gönderme yaparak ilkel olana işaret ediyor. (ç.n.)

mefhumu ve bir şairin samimiyeti önemsemeyerek "samimiyet"e (ki bu genellikle kolay anlaşılan duygu anlamına gelir) ulaşması, edebi tecrübe ve edebiyat tarihinin tüm gerçeklerine karşıdır. Bunun kaynağı, yine, şiir sanatının bir duygunun tasviri olduğunu ve onun "lafzi" anlamının şairin kişisel duygularıyla ilgili olduğunu iddia eden görüştür. Ancak her ciddi edebiyat çalışması, kısa süre içinde orijinal ve taklitçi şair arasındaki gerçek farkın basit bir biçimde şu olduğunu gösterecektir: Orijinal olan, daha derinlemesine mimetiktir. Orijinallik, kendi köklerine geri dönen radikalizm gibi edebiyatın kaynağına geri döner. Bay Eliot'un *iyi bir şair taklit etmektense çalar* yorumu,[22] şiirin belirsizce gelenek ya da tarz gibi soyutlamalarla değil, bariz bir biçimde diğer şiirlerle ilgilendiğini göstererek, konvansiyon konusundadaha dengeli bir bakış açısı sunar. Telif yasası ve ona bağlı diğer uygulamalar, modern romancının, edebiyatın kalanından kendi eserinin adı dışında bir şeyi çalmasını zorlaştırmaktadır: Bu nedenle, bir yazarın yalnızca konvansiyonun komünizmi sayesinde ne denli büyük, kişisel olmayan bir itibar ve çağrışım zenginliği kazanabileceğini genelde *Çanlar Kimin için Çalıyor*, *Gazap Üzümleri* ya da *Ses ve Öfke* gibi yapıt isimlerinde görürüz.

İlahi etkinliğin diğer ürünlerinde olduğu gibi, bir şiirin babasının saptanması annesinin saptanmasından daha zordur. Annenin her zaman doğaya karşılık gelmesi, iletişim alanı olarak düşünülen nesnenin gerçekliği, hiçbir ciddi eleştiri tarafından yadsınamaz. Ancak şiirin babası şairin kendisi olarak düşünüldüğü sürece, edebiyatı diskörsiv sözel yapılardan ayırmakta yine başarısız olmuşuz demektir. Diskörsiv yazar için yazmak, bilinçli iradenin bir eylemidir ve bu bilinçli irade, kullandığı sembolik sistemle birlikte, yazarın tasvir ettiği şeyler karşılığında harekete geçirilir. Ancak kasıtlı olmaktan ziyade yaratıcı olarak yazan şair, şiirinin babası değildir; en iyi ihtimalle bir ebedir ya da daha doğru bir ifadeyle, Doğa Ana'nın rahmidir: Adeta onun mahrem yeridir. Düzeltme yapmanın olanaklı olduğu gerçeği, yani bir şairin bir şiirde daha çok beğendiği için değil ama daha iyi olduğunu düşündüğü değişiklikleri yapması, şairin şiiri kendi zihninden geçtiği haliyle dünyaya getirmesi gerektiğini açıkça gösterir. Onu mümkün olduğunca en az zarar görmüş şekilde dünyaya getirmekten sorumludur ve şiir de eğer hayattaysa, şairden bir an evvel kurtulmak konusunda aynı derecede isteklidir ve göbek kordonu,

şairin egosunun besleyici kanallarından tamamen koparılmak için feryat etmektedir.

Şiirin asıl babası ve şekillendirici ruhu, şiirin biçiminin kendisidir ve bu biçim, şiirin evrensel ruhunun bir dışavurumudur, (Shakespeare'in sonelerinin, Shakespeare'in kendisi olmayan "onlie begetter"i –o bunaltıcı hayalet Mr. W.H.[38] şöyle dursun–) Shakespeare'in öznesinin, tutkusunun hem efendisi, hem de –gözdesi olan şeyin– bir dışavurumudur. Bir şair, şiiri şekillendiren içsel ruhtan söz ettiğinde, dişi ilham perilerine yakarma geleneğini bırakmaya meyillidir ve kendisini dişil bir halde ya da en azından dişil bir açıklıkta –isterse Apollon, Dionysos, Eros, İsa veya (Miltonda olduğu gibi) Kutsal Ruh olsun– bir tanrı ya da peygamberle bağlantılı olarak düşünür. Ovidius, *est deus in nobis*[39] der: Modern zamanlarda bunu, *Ecce Homo*'da Nietzsche'nin ilhama dair söyledikleriyle karşılaştırabiliriz.

Konvansiyon, sanatın nasıl iletişimsel olabileceği sorunudur; edebiyat da açıkça, en az asörtiv sözlü yapılar kadar iletişim tekniği sayılır. Şiir, bir bütün olarak ele alındığında, doğanın taklidinin insan yapımı eserlerinin bir kümesi değildir artık, bir bütün olarak ele alınan insani becerinin faaliyetlerinden biridir. Bunun için "medeniyet" sözcüğünü kullanabilirsek, dördüncü evrenin şiire medeniyetin yöntemlerinden biri olarak baktığını da söyleyebiliriz. Bu, bu nedenle, şiirin toplumsal boyutuyla, bir topluluğun odağı olan şiirle ilgilidir. Bu evredeki sembol, iletişimsel öğedir, benim arketip ismini verdiğim öğe, tipik ya da tekrar eden görüntü demektir. Arketip derken, bir şiiri başka bir şiire bağlayan ve bu sayede edebi tecrübemizin birleşmesine ve bütünleşmesine yardımcı olan bir sembolü kastediyorum. Ve arketip iletişimsel bir sembol olduğu sürece, arketipik eleştiri de edebiyatla öncelikle toplumsal bir olgu ve iletişimin bir yolu olarak ilgilenir. Konvansiyonlar ve türlerin incelenmesi sayesinde, şiirleri, bir bütün olarak şiir sanatına yerleştirmeye çalışır.

Birçok şiirde bulunan, deniz ya da orman gibi fiziksel doğanın belli başlı ortak imgelerinin tekrarı, kendi içinde, bir "tesadüf" olarak bile nitelendirilemez; tesadüf, nasıl fayda elde edeceğimi-

38. Shakespeare'in sonelerinin büyük bir kısmını ithaf ettiği gizemli kişi. Bkz. William Shakespeare, *Soneler*, "Önsöz", Çev. Talât Sait Halman, İş Kültür Yayınları, 2012. (ç.n.)

39. Lat. İçimizde bir tanrı vardır. (ç.n.)

zi bilmediğimiz zaman, tasarımın bir parçasına verdiğimiz isimdir. Ama yine de şiirin taklit ettiği doğadaki ve şiir sanatının bir parçasını meydana getirdiği iletişim faaliyetindeki belli bir birliği ifade eder. Eğitimin çok daha geniş iletişimsel bağlamı nedeniyle, denizle ilgili bir hikâyenin Saskatchewan'dan dışarı adım atmamış okurun üzerinde derin ve yaratıcı bir etki yaratmak amacıyla arketipik olması bizi şaşırtmaz. Ve *Lycidas*'ta, pastoral imgeler sırf konvansiyonel oldukları için kasıtlı olarak kullanıldığında, pastoral konvansiyonu bizim bu imgeleri edebi tecrübenin diğer parçaları arasında eritmemizi sağlar. Aklımıza ilk önce pastoralin Theocritus'taki kökeni gelir; Theocritus'ta pastoral ağıt, ilk önce Adonis töreninin edebi bir uyarlaması[23] olarak ortaya çıkar, daha sonra Vergilius'a ve *The Shepheardes Calender*'a dek uzanan tüm pastoral geleneğe ve *Lycidas*'ın ötesine uzanır. Sonra, *İncil* ve Hıristiyan kilisesinin, Habil'in ve yirmi üç *Zebur*'un; İsa, yani iyi kılavuzun; "pastor"[40] ve "sürü"nün; Vergilius'un Mesih'e dair *eklog*'undaki klasik ve Hıristiyan gelenekler arasındaki ilişkinin karmakarışık pastoral sembolizmini düşünürüz. Sonra Sidney'in *Arcadia*'sında, *The Faerie Queene*'de, Shakespeare'in orman komedyalarında ve benzerlerindeki pastoral sembolizmin uzantılarını düşünürüz; devamında ise pastoral yasın Shelley, Arnold, Whitman ve Dylan Thomas'taki Milton sonrası gelişimini düşünürüz; muhtemelen resim ve müzikteki pastoral konvansiyonları da. Kısacası, tek bir konvansiyonel şiiri seçip edebiyatın geri kalanına uzanırken, seçtiğimiz şiirin arketiplerini takip ederek bu bilgiyi basitçe elde edebiliriz. Açıkça konvansiyonel olan *Lycidas* gibi bir şiir, derhal, edebiyat incelemesinin bir bütün olarak özümseyeceği türden bir eleştiriyi talep eder ve bu faaliyetin ilk kültürlü okurla derhal başlaması beklenir. Bu noktada edebiyatta daha çok matematik ya da bilimin durumuna benzer bir durumla, dehanın eserinin bütün tarafından derhal sindirildiği, bu sayede de insanın yaratıcı eylem ile eleştirel eylemi birbirinden kolaylıkla ayırt edemeyeceği bir durumla karşılaşırız.

Bir şiiri diğerine bağlayan imgelemdeki arketipik ya da konvansiyonel öğeyi kabul etmezsek, yalnızca edebiyat okuyarak, sistematik bir zihinsel eğitim gerçekleştirmemiz de olanaksız hale gelir. Ancak edebiyatı bilmek arzumuza, onu nasıl bildiğimizi bilme arzusunu da eklersek, tüm okumamızın geçtiği bilinçdışı

40. Lat. Çoban. Pastoral sözcüğünün kökeni olan sözcük. (ç.n.)

bir süreçte genişleyen imgelerin, edebiyatın konvansiyonel arketiplerine dönüştüğünü keşfetmemiz kaçınılmazdır. Deniz ya da fundalık gibi bir sembol, Condrad ya da Hardy'de aynı şekilde kalmaz: Çokça emek sonrasında bir bütün olarak edebiyatın arketipik bir sembolü olacak şekilde genişlemeye yazgılıdır. *Moby Dick*, Melville'in romanındaki gibi kalamaz: *Eski Ahit*'ten bu yana, derinliğin *leviathan*'ları ve ejderhaları, yaratıcı tecrübemiz tarafından özümsenmiştir. Ve okur için zaten doğru olan şey, kendi ruhu için kendi görkeminin anıtlarının incelenmesinden başka bir okul olmadığını çok hızlı bir şekilde öğrenen şair için, *a fortiori* doğrudur.

Sembolizmin her evresinde eleştirinin, şairin şahsi bilgi birikimindeki çeşitlilikten kaçıp kurtulmaya çalıştığı bir nokta vardır. Bu nedenle, tarihsel ya da belgeci eleştiri, önünde sonunda Dante'yi bir "Ortaçağ" şairi ilan etmek zorundadır, Dante açısındansa bu, bilinmez ve anlaşılmaz bir mefhumdur. Arketipik eleştiride, şairin bilinçli bilgisi, şair imada bulunduğu ya da diğer şairleri ("kaynakları") taklit ettiği ya da bir konvansiyonu kasten kullandığı sürece dikkate alınır. Bunun ötesinde, şairin kendi şiiri üzerindeki denetimi şiirle sona erer. Sadece arketipik eleştirmen, bunun edebiyatın geri kalanıyla bağlantısına bakar. Ancak burada yine, *Lycidas* gibi, şairin kendisinin Theocritus, Vergillius, Rönesans pastoral şairlerine ve *İncil*'e atıfta bulunarak bizi yola çıkaran, bariz biçimdekonvansiyona katılmış edebiyat ile bunun konvansiyonel bağlantılarını perdeleyen ya da görmezden gelen edebiyat arasında bir ayrım yapmak zorundayız. Telif kavramı ve yaratımın altmimetik bakış açısının devrimci doğası, diğer yandan telif çağında, yazarları da kendi imgelemlerinin konvansiyonel bir incelemeye tabi tutulması konusunda daha da isteksiz hale getirir ve bu dönemle uğraşan eleştiri, çoğu arketipi kendi başına kurmak zorunda kalır.

Rastgele bir örnek vermek gerekirse, on dokuzuncu yüzyılın en yaygın konvansiyonlarından biri, iki kadın kahraman kullanmaktı; biri karanlık diğeriyse aydınlık. Karanlık olan, kural gereği tutkulu, mağrur, sade, yabancıdır ya da Yahudidir ve bir şekilde arzu edilmez olanla ya da ensest benzeri yasak bir tür meyveyle ilişkilidir. İkisi aynı kahramanla karşılaştıklarında, olay örgüsü genellikle karanlık olandan kurtulmak zorundadır ya da eğer hikâye mutlu bitecekse ondan bir kız kardeş yaratılmalıdır. Örnekler, *Ivanhoe*,

Son Mohikan, Beyazlı Kadın, "Ligeia", *Pierre* (bir tragedyadır; çünkü kahraman, kendi kız kardeşi olan karanlık kızı seçer) *The Marble Faun* ve sayısız önemsiz metni içine alır. Bunun erkek için olan versiyonu da, *Uğultulu Tepeler*'in sembolik temelini şekillendirir. Milton'ın Kral Edward'a Vergilius'un *eklog*'larından bir isimle seslenmesi ne denli konvansiyonelse, bu araç da o denli konvansiyoneldir; ancak kafası karışıktır ya da söylediğimiz gibi, konvansiyonlar konusunda "bilinçdışı" bir yaklaşımı sergiler. Yine, *Kayıp Cennet*'in dokuzuncu kitabında bir erkeğin, bir kadının ve bir yılanın imgeleriyle karşılaştığımızda, bunların İfşaat'takine benzer figürlerle konvansiyonel bağlarından şüphe etmeyiz. Hudson'ın *Green Mansions*'ında, erkek ve kadın kahraman ilk olarak yarıcennetimsi bir ortamda bir yılanın üzerinde tanışırlar: Burada imgelemin konvansiyonel doğası, yazarın bize hiç yardımcı olmadığı bir konu üzerinedir. Eleştirmen, Spenser'daki, beyaz zemin üzerine kırmızı haçı taşıyan kızılhaç şövalyesi Aziz George ile tanıştığında, bu figürle ne yapacağı konusunda bazı fikirlere sahip olur. Henry James'in *The Other House*'undaki bir kadınla, beyaz elbiseli ve kırmızı şemsiyeli Rose Armiger ile karşılaştığındaysa okur günümüzün deyişiyle afallar.[24] Çağdaş eğitimde genellikle şikâyete konu olan bir kusurun –ortak bir kültürel zeminin, modern bir şairin *İncil* ya da klasik mitolojiye dair imalarının gereğinden daha hafif kalmasına yol açacak bir biçimde yok olmasının– arketiplerin aleni kullanımındaki çöküşle epeyce ilgisi vardır.

Whitman, çok iyi bilindiği üzere, edebiyatta arketip karşıtı bir yaklaşımın sözcüsüydü ve ilham perisini, Troya meselesini unutması ve yeni temalar geliştirmesi için zorladı. Bu altmimetik bir önyargıdır ve bu nedenle de hem haklı, hem de haksız olan Whitman için yeterince münasiptir. Haksızdır; çünkü Troya meselesi her zaman, öngörülebilir gelecekte, Batı kültürel mirasının ayrılmaz bir parçası olmayı sürdürecektir ve bu nedenle Yeats'in *Leda*'sındaki ya da Eliot'ın *Bülbüller Arasındaki Sweeney*'sindeki Agamemnon referansları, doğru dürüst eğitilmiş her okur için her daim artan bir güce sahip olacaktır. Ancak şiirin içeriğinin, kendine has, normal olarak anlık ve çağdaş bir ortam olduğu hissinde de elbette sonuna kadar haklıdır. Bir şair olarak, kendi *When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed*'unun içeriğini konvansiyonel bir Adonis ağıtı değil, Lincoln'e ağıt olarak tasarlarken de haklıydı. Kaldı ki bu ağıt, biçimi itibarıyla, en az *Lycidas* kadar

konvansiyoneldir, tabutlar üzerine atılan mor çiçekler, batıda kayan büyük bir yıldız, "sürekli geri dönen"in imgelemiyle bu anlamda eksiksizdir. Şiir, şairin önüne geçerken dünyanın içeriğini de düzenler; ama içeriğin düzenlendiği biçimler, şiir sanatının yapısının kendisinden ileri gelir.

Arketipler bağdaşık kümelerdir ve karmaşık değişkenler oldukları için de sembollerden ayrılırlar. Karmaşık olanlar çok sayıda öğrenilmiş çağrışım içerir, bu çağrışımların ifade edilebilmesini sağlayan da, belli bir kültüre mensup insanların büyük bir kısmının bu çağrışımlara aşina olmasıdır. Gündelik yaşamdaki "sembolizm"den söz ettiğimizde, genelde haç ya da taç gibi öğrenilmiş kültürel arketipleri ya da beyazın saflığı, yeşilin kıskançlığı sembolize ettiği konvansiyonel çağrışımları düşünürüz. Bir arketip olarak yeşil, kıskançlığı ne denli kolayca sembolize ediyorsa, umudu ya da bitki doğasını ya da trafikteki geç işaretini ya da İrlanda vatanseverliğini de o denli kolayca sembolize edebilir; ama sözel bir işaret olarak yeşil sözcüğü her zaman belli bir renge işaret eder. Bazı arketipler, konvansiyonel çağrışımlara öylesine derinden kök salmıştır ki haçın geometrik figürü İsa'nın ölümünü ifade ederken, çağrışımın akla gelmesine engel olmak pek de mümkün değildir. Tamamen konvansiyonel bir sanat, arketiplerin ya da iletişime açık birimlerin, temelde ezoterik bir işaretler grubunun meydana getirdiği bir sanat olurdu. Bunun sanatta meydana gelmesi olanaklıdır –örneğin Hindistan'ın bazı kutsal danslarında– ancak Batı edebiyatında henüz meydana gelmemiştir ve modern yazarların, arketiplerinin deyim yerindeyse "fark edilmesine" karşı koyduğu direnç, tek bir çözümlemeye indirgemeyen, eseri mümkün olduğunca çok yönlü tutmaya dair doğal bir kaygıdan kaynaklanır. Bir şair, belli bir çağrışıma özellikle işaret ediyorsa, ezoterik bir eğilim gösteriyor olabilir; Yeats'in bazı ilk dönem şiirlerinin dipnotlarında yaptığı gibi. *Gerekli* çağrışım diye bir şey yoktur: Aşırı derecede bariz olanları vardır, karanlık ile terör ve gizem arasındaki çağrışım gibi; ama değişmeksizin mevcut olması gereken kendiliğinden ya da doğuştan örtüşme diye bir şey yoktur. Daha ileride de göreceğimiz gibi, "evrensel sembol" ifadesinin anlamlı olduğu bir bağlam vardır ama o bağlam bu bağlam değildir. Edebiyat nehri de diğer her nehir gibi önce en kolay akabileceği yatağı arar: Beklenmedik çağrışımları kullanan şair, çok daha süratle iletişim kuracaktır.

Edebiyatın bir ucunda, bir şair tarafından sırf daha önce de sıklıkla aynen kullanıldığı için kullanılan saf konvansiyon vardır. Bu en çok saf şiirde yaygındır, Ortaçağ romansları ve baladlarının, sabitlenmiş sıfat ve cümle kalıplarında, saf dramanın değişmeyen olay örgülerinde, karakter çeşitlerinde ve daha az miktarda *tòpoi*'de[25] ve edebiyattaki diğer fikirler gibi, bir sav olarak ortaya koyulduğunda son derece tekdüze olan ve edebiyatta yapısal ilkeler olarak kullanıldıklarındaysa son derece zengin ve rengârenk bir görünüm kazanan sözbilimin beylik sözlerinde. Diğer aşırı uçtaysa saf değişkenlik vardır; saf değişkenlikte yenilik ve yabancılık yaratmaya ve sonuç olarak da arketiplerin kılık değiştirmesine, anlaşılmaz hale gelmesine yönelik bir girişim vardır. Böyle teknikler edebiyatın işlevlerinden biri olan iletişimin kendisine dair neredeyse bir güvensizlik hissi yaratır. Yine de, bu aşırı uçlar Coleridge'in söylediği gibi, bir yerde kavuşurlar ve konvansiyon karşıtı şiir sanatının kendisi de edebiyatın karanlık topraklarının kasvetine alışık cüretkâr uzmanlar tarafından keşfedilecek bir konvansiyona dönüşür. Konvansiyonlar, halihazırda hakkından gelinmiş alegori ve paradoksun ölçeğine paralel bir ölçek boyunca, bu iki aşırı uç arasında en dolaysız olandan en dolaylı olana uzanan bir çeşitlilik gösterir. İki ölçek genellikle ya birbirine karıştırılır ya da tanımlanır ama imgelemi örneklere ve ilkelere tercüme etmek, imgeleri şiire giden yolda izlemekten oldukça ayrı bir süreçtir.

Saf konvansiyonun aşırı ucu neredeyse tercümenin kendisidir; yorum, Chaucer'ın *Troilus*'unda ve Şövalyenin Hikâyesi'nde Boccaccio'dan aldığına benzer bir kullanımdır. Sonra, *Lycidas*'takine benzeyen kasıtlı ve dolaysız konvansiyona geliyoruz. Ondan sonra paradoksal ve ironik konvansiyon geliyor, paradodi de dahil olmak üzere –parodi genellikle belli modaların konvansiyonla başa çıkmak için fazla aşınmış olduğuna işaret eder. Sonrasında, Whitman'da tespit ettiğimiz türden örtülü konvansiyon olarak neticelenen, dolaysız konvansiyona sırtını dönerek orijinalliğe ulaşma girişimi geliyor. Ve sonra günümüzdeki bilimsel keşif benzeşmesine dayanan ve çoğunlukla "konvansiyon ile bağını koparmak" olarak dillendirdiğimiz orijinalliği, "deneysel" yazınla tanımlama eğilimine sıra gelir. Ve elbette, edebiyatın her seviyesinde –sonuncu da dahil olmak üzere– çoğu edebiyat öğrencisinin orta karar bir mesafeyi korumaya çalıştığı türde bir

yazını üreten yüzeysel ve yapay konvansiyondan bolca bulunur: Elizabeth döneminin alelade soneleri ve lirik şiirleri, Plautuscu komedya formülleri, on sekizinci yüzyıl pastoral şiirleri, on dokuzuncu yüzyılın mutlu sonla biten romanları, genel olarak takipçilerin, müritlerin, okulların ve yönelimlerin eserleri.

Tüm bunlardan anlaşıldığı kadarıyla, arketiplerin en zahmetsizce incelenebileceği edebiyat, aşırı konvansiyonel edebiyattır ki bu çoğunluk için saf, ilkel ve popüler edebiyat anlamına gelir. Arketipik eleştiri olasılığını ileri sürmekle, demek ki ben, şu anda halk masalları ve baladlar üzerinde gerçekleştirilen karşılaştırmalı ve morfolojik bir incelemeyi, edebiyatın geri kalanına doğru yayma olasılığını ileri sürmüş oluyorum. Popüler ve ilkel edebiyatı, olağan edebiyattan hep yaptığımız gibi keskin bir şekilde ayrı tutmamızın artık pek de moda olmadığı, artık daha zahmetsizce kavranabilir. Aynı zamanda, yapay edebiyatın, az önce bahsettiğimiz haliyle, konvansiyonel olduğu için arketipik eleştiri için son derece önemli olduğunun da farkına varmamız gerekir. Bu kitap boyunca büyük romanlar ve epiklere atıfta bulunduğum sıklıkta popüler kurmacaya da atıfta bulunuyorsam; bu, tıpkı kontrpuan hakkındaki olgunlaşmamış gerçekleri açıklamaya çabalayan bir müzisyenin, muhtemelen, en azından en başta "Three Blind Mice"tan[41] sonrasında ise karmaşık bir Bach füginden örnek verme gerekçesi gibi bir gerekçeden kaynaklanıyordur.

Sembolizmin her evresi, anlatıya ve onun anlamına yönelik ayrı bir yaklaşıma sahiptir. Lafzi evrede anlatı, anlamlı seslerin bir akışıdır ve anlam muğlak, karmaşık bir sözel örüntüdür. Betimleyici evrede, anlatı gerçek olayların bir taklididir ve anlam, gerçek nesnelerin ve önermelerin bir taklididir. Biçimsel evrede, şiir, emsal ve öğreti arasında varolur. Emsal olayda, yineleme unsuru bulunur ya da ne olması gerektiğine dair bir açıklama, güçlü bir arzu unsuru vardır ya da "gerçeklerden kaçma" olarak adlandırabileceğimiz bir şey. Şiirleri, bir bütün halinde şiir sanatının birimleri olarak, sembolleri de iletişimin birimleri olarak inceleyen arketipik eleştiride bu yineleme unsurları ve arzu ön plandadır.

Bu açıdan bakınca, edebiyatın anlatı boyu, sembolik iletişimin yineleyen bir eylemidir: Diğer bir deyişle, bir törendir. Anlatı, arketipik eleştiri yapan eleştirmen tarafından bir tören, bir bütün olarak insan eyleminin bir taklidi olarak incelenir, sadece bir *mi-*

41. "Üç Kör Fare". İlk kez 1609'da kayda alınan bir çocuk şarkısı. (y.h.n.)

mesis praxeos ya da bir eylemin taklidi olarak değil. Benzer şekilde, arketipik eleştiride, anlamlı içerik, zemininde rüya işleyişinin[26] bulunduğu, arzu ve gerçek arasındaki çatışmadan oluşur. Arketip analizinde, bir romanın ya da bir oyunun olay örgüsü, tür, yineleyen öğeler veya törenlerle benzeşme gösteren konvansiyonel eylemler bakımından ele alınır: Düğünler, cenazeler, düşünsel ve toplumsal inisyatifler, infazlar ya da yalancı infazlar, günah keçisi, kötü adamı kovmalar ve buna benzer diğer hususlar. Bu türden bir yapıtın anlamının ya da öneminin arketip analizindeyse, türe dair yinelenen öğeler ve yapıtın gerek trajik, gerek komik, gerek ironik ya da içinde arzu ve deneyim ilişkisinin dile getirildiği her nevi kipin ve çözülümün işaret ettiği konvansiyonel stilele alınır.

Yineleme ve arzu birbirine tamamen nüfuz eder, tören ve rüya söz konusu olduğunda ikisi de eşit derecede önemlidir. Şiir, arketipik evresinde doğayı (biçimsel evresinde olduğu gibi) bir yapı ya da sistem olarak değil, döngüsel bir süreç olarak taklit eder. Sanatın ritmindeki yineleme prensibi öyle görünüyor ki doğanın, zamanı bizim için anlaşılır kılan tekrarlarından kaynaklanmaktadır. Törenler, Güneş'in, Ay'ın, mevsimlerin ve insan yaşamının döngüsel hareketleri etrafında kümelenirler. Her kritik dönemsel tecrübe, gündoğumu, günbatımı, Ay'ın evreleri, tohum ekme zamanı ve hasat zamanı, ekinokslar ve gündönümleri, doğum, kabul törenleri, evlilik ve ölüm kendi törenlerini yaratır. Törenin gayreti –eğer böyle bir şey mümkün olabilseydi– otomatik ve bilinçdışı bir yinelemeye sahip saf döngüsel anlatıya yönelmiştir, diyebiliriz. Oysaki tüm bu yinelemenin ortasındaki şey, uyku ve uyanıklığın yineleyen temel döngüsüdür, egonun gündelik hayalkırıklıkları ve gece uyanan devasa benliğin kendisi arasındaki döngü. Arketipik eleştiri, şiiri, şiir sanatının ve şiir sanatını da, bizim medeniyet adını verdiğimiz, doğanın bütünsel, insan taklidinin bir parçası olarak inceler. Medeniyet, yalnızca doğanın bir taklidi değildir; aynı zamanda doğanın tamamen insani biçimlere dönüştürülmesi sürecidir. Bu süreç, az önce arzu olarak adlandırdığımız güç tarafından harekete geçirilir. Beslenme ya da barınma arzusu, bitki kökleri ve mağaralarıyla tatmin olmaz: Bu, doğanın bizim çiftlik ve mimari adını verdiğimiz insani biçimlerini üretir. Arzu, bu nedenle ihtiyaca verilen basit bir yanıt değildir, bir hayvan için bu bir yanıt olabilir, yiyecek ihtiyacı duyar ama onu yetiştirmek için bir bahçeyi ekmeye ihtiyaç duymaz; bu ne isteğe verilen basit bir

yanıttır ne de herhangi bir belli şeye duyulan arzudur. Nesnelerle sınırlanamadığı gibi nesneler tarafından da tatmin edilemez; arzu, insan topluluğunu kendi biçimlerini geliştirmeye sevk eden enerjidir. Arzu bu anlamda –lafzi seviyedeki bir duygu olarak– şiir tarafından biçim kazandırılarak özgürleştirilmemiş olsa biçimsiz kalacak, anlatma itkisi olarak karşılaştığımız şeyin toplumsal boyutudur. Arzunun biçimi, benzer şekilde, medeniyet tarafından özgürleştirilmiş ve görünür kılınmıştır. Medeniyetin etkin gayesi yapıttır ve şiir, toplumsal anlamda, sözlü bir önerme sıfatıyla, yapıtın hedefinin bir görünümünü ve arzunun biçimlerini ifade etme işlevine sahiptir.

Arzuda, yine de ahlaki bir diyalektik vardır. Bahçe kavramı, "yabani ot" kavramını geliştirir ve bir ağıl inşa etmek, kurdu en büyük düşmana dönüştürür. Şiir sanatı, toplumsal ya da arketipik anlamda, bu nedenle, yalnızca arzunun doyurulmasını resimlemeye çalışmaz, ama aynı zamanda ona ulaşmanın önündeki engelleri de tanımlar. Tören yalnızca yineleyen bir eylem değildir; bir arzu ve iğrenme diyalektiğinin anlatımsal eylemidir: Bereket ya da zafere duyulan arzu, kuraklık ya da düşmana duyulan isteksizlik. Toplumsal uyumun törenleri var elimizde ve sınırdışı etme, idam etme ve cezalandırma törenlerimiz de var. Rüyada, paralel bir diyalektik vardır, arzu ya da kaygının tatmin edildiği rüya ve isteksizliğin rüyası, yani kâbusta olduğu gibi. Arketipik eleştiri, bu nedenle, iki düzenleyici ritim ya da kalıba dayanır, biri döngüsel, diğeriyse diyalektiktir.

Tören ve rüyanın, sözel iletişim bedeninde birleşmiş hali, mite karşılık gelir. Bu, bir önceki denemede kullanıldığımız mitten bir nebze farklıdır. Ancak, öncelikle anlamları neredeyse aynıdır ve bu muğlaklık benden değil sözlükten kaynaklanmaktadır. İkinciyse, ilerledikçe daha belirgin hale gelecek bu iki anlam arasında gerçek bir bağlantı olduğudur. Mit, tören ve rüyaya fayda sağlar ve onları iletişim kurabilir duruma getirir. Tören, kendi başına, kendi faydasını gözetemez: Mantık öncesidir, söz öncesidir ve bir anlamda insan öncesidir. Öyle görünüyor ki onun takvimle bağlantısı, insan yaşamını, bitkilerin ve bir yere kadar hayvanların hâlâ sahip olduğu bir doğal döngüye duyduğu biyolojik bağımlılıkla birleştirmektedir. Sanat eseriyle bir tür analojik ilişki içinde algıladığımız doğadaki her şey, çiçek gibi ya da kuş ötüşü gibi, bir organizma ile onun doğal çevresinin, özellikle Güneş yılı denen şe-

yin ritimleri arasındaki eşzamanlılıktan doğar. Hayvanların bazı eşzamanlı hareketleri, kuşların çiftleşme dansları gibi, neredeyse tören olarak adlandırılabilir. Mit belirgin bir şekilde daha insana özgüdür, en zeki keklik bile çiftleşme mevsiminde neden tamtam çaldığını açıklayan absürd bir hikâye anlatamaz. Benzer şekilde, rüyanın kendisi, rüya görenin kendi yaşamına, rüya görenin kendisi tarafından tamamen anlaşılamayan ve bildiğimiz kadarıyla da ona hiçbir gerçek faydası da bulunmayan bir gizemli anıştırmalar sistemidir. Ama tüm rüyalarda, bağımsız iletişim gücüne sahip mitik bir öğe bulunur, açık olduğu üzere, yalnızca klasik Oedipus örneğinde değil, herhangi bir halk masalı seçkisinde karşılaşılabilecek cinsten bir öğedir bu. Mit bu nedenle, yalnızca törene anlam ve rüyaya anlatı vermekle kalmaz: O, tören ve rüyanın tanımlanmasıdır –tören hareket halindeyken rüya gibi görünür. Tören ve rüya için, birini diğerinin toplumsal ifadesi yapan ortak bir etmen olmadan bu olanaklı değildir; bu ortak değişkenin araştırılmasını daha ileriki bir çalışmaya bırakmak zorundayız. Burada söylememiz gereken tek şey, törenin *mythos*'un ve rüyanınsa *dianoia*'nın arketipik ifadesi olduğudur.

İlk denemede kurgusal ve tematik edebiyatın farklı hususlara vurgu yaptığını görmüştük, aynı farkla burada da karşılaşıyoruz. Drama gibi bazı edebi biçimler, bize tören analojilerinin istisnai canlılığını anımsatır –tıpkı dindeki tören gibi–, edebiyattaki drama da, öncelikle toplumsal bir performans, bir grup performansıdır. Diğerleriyse, romans gibi, rüyayaanalojiler önerir. Genellikle en kolayca görülebilenler, eğitimli bir seyirci grubuna yönelik-yerleşik bir tiyatronun draması değil, saf ve gösterişli dramadaki tören analojileridir: Halk tiyatrosunda, kukla gösterisinde, pantomimde, kaba güldürüde, törensel oyunlarda ve onların soyundan gelen maskeli komedya, komik opera, ticari film ve revüde bulunacak cinsten analojiler. Rüya analojilerini incelemenin en iyi yolu onları saf romans üzerinden incelemektir, saf romans muhteşem hayallerin gerçek olduğu rüyalar ve canavarlar, cadıların belirdiği kâbuslarla bağlantılı halk masallarını ve masalları da kapsar. Saf drama ve naif romans, elbette, aynı zamanda iç içe de geçmişlerdir. Naif dramanın dramatize ettiği şey genellikle bir tür romanstır, romans ve tören arasındaki yakın ilişkiyi görmek için, takvimin bir bölümüne, kış gündönümüne, bir mayıs sabahına ya da bir azizin bayramına ya da turnuva gibi bir toplumsal sınıfın

törenine bağlı Ortaçağ romanslarının sayısına bakmak yeter. Mesele şu ki arketip öncelikle iletişime açık bir semboldür, arketipin bu özelliği baladların, halk masallarının ve mimlerin –tıpkı kendi kahramanlarının çoğu gibi– dilin ve kültürün sınırlarını aşarak tüm dünyayı dolaşmasının neden bu denli kolay olduğunu da açıklar. Sembolizmin, arketipik evreden en çok etkilenmiş edebiyatın, bizi ilkel ve popüler bir görünümle etkilediği gerçeğiyle bir kez daha karşılaşıyoruz.

İlkel ve popüler sözcükleriyle, sırasıyla zaman ve uzamda iletişim kurabilmek kabiliyetine sahip olmayı kastediyorum. Aksi takdirde, neredeyse aynı anlamı ifade ederlerdi. Popüler sanat, doğal olarak, zamanının kültürlü insanlarınca bayağı bulunarak yerin dibine geçirilir; sonra da yeni bir nesil gelir, popüler olan da o vakte kadar asıl izleyicisinin gözünden düşmüş olur; bu sefer de "yabansı" olanın sönük şimşek çakmasına karışıp gözden kaybolmaya başlar ve kültürlü insanlar onunla ilgilenir duruma gelirler ve vaktinde popüler olan sonunda ilkel olanın arkaik değerini üstlenmeye başlar. Yüksek sanat, popüler biçimleri ne zaman kullansa, bu arkaiklik hissi de tekrar eder, tıpkı Shakespeare'in kendi son döneminde yaptığı gibi ya da yardıma muhtaç bir kadın, ejderhaları öldüren bir kahraman, şeytani bir cadı ve mücevherlerle ışıldayan muhteşem bir şehir hakkındaki masalla sona eren *İnci*'in yaptığı gibi. Arkaizm, arketiplerin tüm toplumsal kullanımlarının normal bir özelliğidir. Sovyet Rusya, traktör üretimiyle fazlasıyla gurur duyar ama traktörün Sovyet bayrağındaki orağın yerini alması için bir süre geçmesi gerekecektir.

Mitolojik sözleşme teorisinin yanılgısının farkında olup ondan kaçınmak zorunda olduğumuz nokta tam da burasıdır. Bu noktada eğer tartışmayı toplumun mevcut yapısındaki gözlemlenebilir olgularla sınırlandırırsak, siyaset teorisinde toplumsal sözleşmenin varolduğunu söylemiş oluruz. Ancak bu olgular, anlatıcının iddialarını boşa çıkaramayacak kadar uzak bir geçmişte yaşanmış bir olayla ilgili bir hikâyeyle ilişkilendirilirse ve eğer bize bir zamanlar insanların güçlerini terk ettikleri ya da devrettikleri ya da terk etmeleri için tuzağa düşürüldükleri anlatılmış olsaydı, siyaset teorisi de Platon'un telkinci yalanlarından biri olurdu. Ve uzak geçmişteki bu olayın tek kanıtı, onun güncel olgularla benzeşmesi olduğu için, güncel olgular kendi gölgeleriyle karşılaştırılmaktadır. Belirgin bir şekilde benzer bir hikâyeleştirme süreci, tarihsel

sözleşme aşamasını geçip, gün ışığına zorlukla daha yeni çıkarılmış mitle ilgilenen edebiyat eleştirisinde de yaşanmıştır.

Arketipik eleştiri, tören ve düşle ilgilenir, tören konusunda çağdaş antropolojik çalışmalarda, rüya konusundaysa çağdaş psikolojik araştırmalarda ilgisini çekecek çok şey bulabilir. Özellikle, Frazer'ın *Golden Bough*'undaki saf dramanın tören zemini hakkında yapılmış çalışmalar ile Jung ve Jungcuların saf romansın düş zemini üzerine yaptığı çalışmalar, onun için doğrudan en değerli olanlardır. Ama antropoloji, psikoloji ve edebiyat eleştirisi henüz net bir şekilde birbirlerinden ayrılmış değildir ve bu determinizm tehlikesine karşı dikkatli olmamız gerekir. Edebiyat eleştirmenine göre tören, dramatik aksiyonun *içeriği*dir, onun kaynağı ya da kökeni değildir. *The Golden Bough*, edebiyat eleştirisinin bakış açısından, saf dramanın törensel içeriğine dair bir denemedir. Bu, şu anlama gelir: Eser, kronolojik olarak değil, mantıksal açıdan dramanın yapısal ve türe dair ilkelerinin türetildiği arketipik bir töreni yeniden kurmaktadır. Böyle bir törenin tarihte gerçekten varolup varolmadığı, edebiyat eleştirmeni açısından önemli değildir. Frazer'ın varsayımsal töreni ile güncel törenler arasında bol sayıda, çarpıcı analojiler olması ve onun bu analojileri toplaması, muhtemelen savının önemli bir parçasıdır. Ancak bir analoji, bir özdeşlik olması şöyle dursun, ille de bir kaynak, bir etki, bir gerekçe ya da gelişmemiş bir biçim değildir. Tören ve drama arasındaki edebi ilişki, insan eyleminin herhangi bir boyutunun dramayla kurduğu ilişki gibi, bir kaynak ve köken ilişkisi değil, yalnızca bir içerik-biçim ilişkisidir.

Eleştirmen bu nedenle yalnızca, oraya nasıl geldikleri belli olmayan, üzerinde bilfiil çalıştığı metindeki tören ya da düş örüntüleriyle ilgilenir. Frazer'ın liderliğini izleyen klasik akademinin uzmanlarının eserleri, gösterişli dramanın ya da Yunan dramasının içeriğine dair genel bir teori üretmiştir. *The Golden Bough*, bir antropoloji eseri gibi görünür ama edebiyat eleştirisini, kendi sözümona alanını etkilediğinden daha çok etkilemiştir ve gerçek bir edebiyat eleştirisi eseri olduğu bile söylenebilir. Eğer tören örüntüleri oyunlarda varsa, bu bir olgudur, bir görüş değildir. Tauris'teki[42] Iphigenia'nın ana temalarından biri, örneğin insanın kurban edilmesidir; eleştirmenin Yunan dramasının tören kökeni hakkındaki epeyce bağımsız tarihsel bir ihtilafta taraf tutmasına

42. Antik çağda Kırım. (ç.n.)

gerek yoktur. Kaldı ki tören, aksiyonun ve özellikle dramatik aksiyonun içeriği olarak, sözcük düzeninde gizliliğini sürdüren bir şeydir ve doğrudan etki almaktan oldukça uzaktır. On dokuzuncu yüzyılda bile, mevcut dramanın ilkel ve popüler hale geldiğini görüyoruz, *The Mikado*'da olduğu gibi; daha önce verdiğimiz bir örneği tekrar edersek; Frazer'ın tüm düzeneği, kralın oğlu, sahte kurban etme, Sacaea festivaliyle benzeşim ve Gilbert'ın hakkında hiçbir şey bilmediği ve umursamadığı birçok şey geri gelir. Geri gelir; çünkü bu seyircinin dikkatini muhafaza etmenin hâlâ en iyi yoludur ve tecrübeli her drama yazarı bunu bilir.

Belgeci eleştiri tamamen kaynaklarla ve tarihsel aktarımla uğraşır, bu eleştirinin saygınlığı, arketipik eleştiriyi tüm bu törensel öğeleri –tıpkı kraliyet sülalesi gibi– doğrudan, olabildiğince geriye doğru, inanmanın gönüllü olarak askıya alındığı bir noktaya dek izlemeye yönlendirmiştir; bu yanlış bir yönlendirmedir. Neticede ortaya çıkan devasa kronolojik boşluklar, genellikle bir ırk hafızası teorisi ya da yüzyıllarca ezoterik kültler ya da gelenekler sayesinde kıskançlıkla muhafaza edilen sırlara sahip komplocu bir tarih kavramı tarafından doldurulur. Merak uyandırıcı hususlardan biri de şudur: Arketipik eleştiriler tarihsel çerçeveye dayandıkları zaman, genellikle antikitede kaybolmuş bir altın çağın yozlaşmasından yola çıkarak bazı hipotezler üretirler. Dolayısıyla Thomas Mann'ın *Joseph* serisinin girişi, çoğu kült mitin izini Atlantis'e dek sürer. Bunun sebebi, arketipik bir fikir olan Atlantis'in tarihsel bir fikirden daha kullanışlı olmasıdır. Arketipik eleştiri, on dokuzuncu yüzyılda güneş mitlerinin gördüğü rağbetle yeniden doğduğunda, Napoléon'un bir güneş miti olduğunu, eşit derecede makul bir şekilde kanıtlayarak, onu bir alay konusu haline getirme girişimi olmuştu. Alay, yalnızca yöntemin tarihsel olarak çarpıtılmasına karşı etkili olabilir. Arketipik açıdansa, onun kariyerindeki yükselişe, onun ününün zirvesine ya da onun bahtının tutulmasına dair ne zaman konuşsak onu bir güneş mitine dönüştürürüz.

Genişletilmiş bir anlamda antropoloji olarak adlandırılabilecek, toplumsal ve kültürel tarih, eleştiri bağlamının her zaman bir parçası olacaktır, tören hakkındaki antropolojik ve eleştirel değerlendirmeler ne denli açık ayrıştırılırsa, birbirleri üzerindeki etkileri de birbirlerine o denli fayda sağlayacaktır. Aynı durum, psikolojinin eleştiriyle ilişkisi için de geçerlidir. Şiir sanatının te-

kil şiirlerden daha kapsamlı ilk ve en dikkat çekici birimi, şiiri yazanın yapıtlarının toplamıdır. Biyografi, her zaman eleştirinin bir parçası olacaktır ve biyografi yazarı, doğal olarak ele aldığı şairin şiiriyle kişisel belge olarak ilgilenecektir; onun kişisel rüyaları, çağrışımları, hırsları, ifade edilmiş ya da bastırılmış arzularıyla da. Bu tür konuların incelenmesi, eleştirinin temel bir bölümünü meydana getirir. Elbette doğrudan eleştirmenin kendi erotikasını, rasyonalize edilmiş klinik kisve altında kendi düşmanına yansıttığı ahmakça örneklerinden söz etmiyorum. Hem psikoloji hem de eleştiri alanında teknik açıdan yetkin ciddi çalışmalardan, çalışmaya ne denli çok sayıda tahminin dahil edildiğinin ve tüm sonuç çıkarmaların ne denli az kesinlik içermesi gerektiğinin farkında olanlardan söz ediyorum.

Altmimetiğin yazarları olarak adlandırdığımız yazarlar –ki başta, şairin kendi psikolojik süreçlerinin sıklıkla temanın da bir parçası olduğu romantik şairler gelir– üzerinde çalışırken benimsenebilecek en kolay ve en kazançlı yaklaşımdır. "Hoşa gitmek için yaşayanlar, yaşamak için de memnun etmek zorundadırlar" yazdığının daha ilk sözcüğünden beri farkında olan bir drama yazarı, diğer yazarlar yüzünden, kendi edebi cemaatinden gerçek olmayan bir şekilde soyutlanma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bir eleştirmenin, Shakespeare'in oyunlarında aynı belli örüntünün art arda tekrar edildiğini keşfettiğini varsayalım. Eğer Shakespeare eşsiz veya olağandışı ya da hatta kuraldışıysa, bu örüntünün kullanılmasının, onun bu örüntüyü kullanma gerekçesinin en azından bir kısmı psikolojik olabilir. Eğer seyirciyi memnun etmekte başarısız olduğu zaman bile onu kullanmakta ısrar etmiş olduğuna dair herhangi bir kanıt olsaydı, kişisel psikolojinin gerekçe olma olasılığı hayli yüksek çıkardı. Ancak eğer aynı örüntüyü yarım düzine çağdaşında da bulabiliyorsak konvansiyona müsaade etmemiz gerektiği açıktır. Ve eğer bunu yapan, farklı çağlar ve kültürlerden bir düzine drama yazarı bulursak, o zaman, dramanın kendisinin yapısal gereklilikleri uğruna, türe müsaade etmemiz gerekir. Şimdi aslında Shakespeare'in komedyalarında aynı düzeneklerin tekrar tekrar kullanıldığını görüyoruz ve bu düzenekleri komedya biçiminin morfolojik bir incelemesi kapsamında diğer drama yazarlarınınkilerle karşılaştırmak edebiyat eleştirmenin işidir. Aksi takdirde, kendimizi, Shakespeare'in ustalıklı niteliklerinin kusursuzca meşru bir takdirinden, onun komedyanın bir tür füg

sanatı olan komedyalarında tekrar eden düzenekleri görmekten mahrum bırakmış oluruz.

Bir psikolog bir şiiri incelerse, rüyada gördüğünü şiirde de aramaya meyleder –örtülü ve açık içeriğin bir karışımını. Edebiyat eleştirmeni için, şiirin açık içeriği biçimdir, bu nedenle örtülü içeriği de onun asıl içeriğine dönüşür, onun *dianoia*'sına[27] ya da temasına. Ve arketipik seviyedeki bu *dianoia* bir düştür, arzu ve mevcut durum arasındaki çatışmanın bir sunumudur. Yerimizde sayıyor gibi görünüyoruz ama hayır, pek de öyle sayılmaz. Eleştirmen için, saf psikolojik analiz için varolmayan bir sorun belirir: İletişim kurulabilir örtülü içerik sorunu, anlaşılabilir rüyanın sorunu, Platon'un ayık zihinler için bir rüya olan sanat kavramı. Psikolog için tüm rüya sembolleri kişiseldir, rüyayı görenin kişisel yaşamı tarafından tercüme edilir. Eleştirmen için kişisel sembolizm diye bir şey yoktur, varsa da, onun işi onun öyle kalmamasını sağlamaktır.

Bu problem Freud'un *Kral Oedipus* yorumunda da vardır, bu oyun gücünün büyük bir kısmını Oedipus kompleksini dramatize etmesine borçludur. Dramatik ve psikolojik unsurlar, hiçbir referansa ihtiyaç duymaksızın, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz Sophokles'in kişisel yaşamıyla ilişkilendirilebilirler. Kişisel olmayan içeriğe yapılan vurgu, arketiplerin iletişime açıklığını kolektif bilinçdışı teorisiyle açıklayan Jung ve onun okulu tarafından geliştirilmiştir –edebiyat eleştirisinde gereksiz bir hipotezdir bu, hükmettiğim kadarıyla.

Yazarın niyetine dair doğru olduğunu keşfettiğimiz şey, seyircinin dikkati için de geçerlidir. Her ikisi de merkeze doğru yönlendirilmişlerdir ve seyircinin açık bir şekilde farkında olmadığı çıkarımlar, sanatın yaratımında da sanatın algılanmasında da mevcuttur. Bu durum, örneğin Tennyson'ın, kendi dilinin saflığı için şükretmesine ve güçlü erotik duyarlılığı için okunmasına izin vermiştir. Bu aynı zamanda çağdaş bir eleştirmenin, modern bilginin tüm kaynaklarından, herhangi bir anakronizme yol açma korkusu duymadan yararlanmasını olanaklı kılmıştır.

Mesela, *Hastalık Hastası*, on yedinci yüzyıl ifadeleriyle, şüphesiz Molière'in kendi ifadelerini de içererek, gerçekten hasta olmayan ama hasta olduğunu düşünen bir adam hakkındaki bir oyundur. Modern bir eleştirmen hayatın bu denli basit olmasına itiraz edebilir: Bu hastalık hastasının gerçekten hasta olma olası-

lığı vardır ve Argan'ın sorunu açıkça çocuklarının büyüdüğünü görmeye duyduğu isteksizlik, onun üzerine titreyerek ve "pauvre petit fils"[43] gibi sözler mırıldanarak onu anladığını gösteren karısının –tesadüfen, ikinci karısının– çocukluğa regrese olmasıdır. Bu eleştirmen, Argan'ın tüm davranışlarının ipucunu, onun, (erotik doğasını eleştirmenin de fark edeceği) küçük kız Louison'nun olduğu sahneden sonraki savunmasız sözlerinde bulabilirdi: "Il n'y a plus d'enfants."[44] Şimdi bu okuma ister doğru ister yanlış olsun, Molière'in metninden sapmaz, ayrıca bize Molière'in kendisi hakkında da hiçbir şey söylemez. Oyun, dışarıdan bakınca bir komedyadır; bu nedenle de mutlu sonla bitmelidir; Argan da bu nedenle bir hikmet bulmaya itilir; dramatik işlevi onu saplantısı içinde tutmak olan karısı Argan'a ters düşecek bir şekilde teşhir edilmelidir. Olay örgüsü, günah keçisinin reddini izleyen evliliğe doğru ilerler ve tema, gerçeklikle çatışma halindeki irrasyonel arzunun bir düş-örüntüsüdür.

Bu kitaptaki diğer bir deneme, arketipik eleştirinin ayrıntıları ve uygulamalarına eğilecek. Burada yalnızca onun bir bütün olarak edebiyat eleştirisi bağlamındaki yeriyle ilgilenmekteyiz. Arketipik boyutuyla sanat, medeniyetin bir parçasıdır ve medeniyeti doğadan insani bir yapı çıkarma süreci olarak tanımlamıştık. Bu insani yapının şekli, gelişmesi sırasında medeniyetin kendisi tarafından ortaya çıkarılır: En önemli bileşenleri şehir, bahçe, çiftlik, ağıl vs. şeylerdir, bir de insan topluluğunun kendisi elbette. Arketipik bir sembol, genellikle insani bir anlama sahip doğal bir nesnedir ve medenileşmiş bir ürün olarak sanatın eleştirel bakışının bir parçasını meydana getirir, insan üretiminin hedeflerinin tasavvuru olarak.

Böylesi bir tasavvur, medeniyetin bazı yanlarını idealize etmeye ve bazı yanlarınıysa alaya almaya, görmezden gelmeye mahkûmdur; diğer bir deyişle sanatın toplumsal bağlamı aynı zamanda onun ahlaki bağlamdır. Tüm sanatçılar kendi cemaatleriyle mutabık olmak zorundadır: Birçok sanatçı ve birçok büyük sanatçı onların sözcüsü olmaktan memnundur. Ama ahlaki ağırlığı açısından, sanatçı yansıtır ve kendi cemaatinin yapıtlar üzerinden elde ettiklerini bir mesafeden takip eder. Bu yüzden sanatçının ahlaki görüşü de değişmez bir biçimde şudur: Yapıta

43. Fr. Zavallı küçük çocuk. (ç.n.)
44. Fr. Çocuklar yok artık. (ç.n.)

dönüşebilecek hipotezlerin çerçevesini çizmek, insan eyleminin ve düşüncesinin, her ikisinin de gerçeğe dönüştürülmesi olanaklı biçimlerini sunarak taklit etmek suretiyle toplumsal yapıta katkı sağlamak zorundadır. Bunu yapmazsa, en azından açıkça oyunbaz ya da fantastik olarak etiketlenebilir bir hipoteze sahip olmak zorundadır. Marksizmin benimsediği sanat görüşü hemen hemen budur ve o sebeple de *Devlet*'in sonunda ulaştığımız argümanı tekrar eder.

Bu görüşe göre, bu argümanı olduğu gibi kabul edersek, adalete ya da hakkıyla yerine getirilmiş toplumsal vazifeye göre ressamın yatağı, zanaatkârın yatağının dışsal bir taklididir. Sanatçı da bu nedenle, ya yansıtmak ya da gerçek işçinin algıladığı dünyadan kaçmak seçenekleriyle sınırlandırılmıştır.

Bu denemede, şiirdeki olaylar ve fikirlerin, sırasıyla eylem ve düşüncenin taklidi olan tarihin ve diskörsiv yazının varsayımsal taklitleri olduğu ilkesini benimsedik. Bu ilke bizi, şiirin, gerçekliğin ikincil bir taklidi olduğu düşüncesine yaklaştırıyor. *Mimesis*'i yorumluyoruz, yine de, bir Platoncu "hafıza" olarak değil, dışsallığın görüntüye, doğanın sanata dönüşmesinden doğan bir özgürleşme olarak. Bu açıdan bakınca, sanat eseri kendi kendisinin nesnesi[28] olmalıdır: En nihayetinde herhangi bir şeyin betimleyeni olamaz ve yine nihayetinde başka bir fenomen, standart, değer ya da esas amaç sistemiyle bağlantılı olması asla mümkün değildir. Tüm dışsal ilişkiler "niyete dair yanılgı"nın parçalarını oluştururlar. Şiir sanatı ahlak, hakikat ve güzellik için bir vasıtadır ama şair bunları amaçlamaz, o sadece şiirin içindeki sözel gücü hedefler. Şair, şair sıfatıyla yalnızca bir şiir yazmak niyetindedir ve asıl işinden uzaklaşıp diğer baştan çıkarıcı bataklık fenerlerini takip etmeye başlayan, bir kural olarak, sanatçının kendisi değil, sanatçının egosudur.

Ahlaki açıdan aslanın kuzuyla birlikte uzanması, eleştiride basit bir aksiyomdur. Bunyan ve Rochester, Sade ve Jane Austen, *Değirmencinin Hikâyesi* ve *Rahibenin Hikâyesi*, bunların tümü eşit ölçüde liberal eğitimin unsurlarıdır ve onlara uygulanabilecek tek ahlaki ölçüt, yerindeliğe ilişkindir. Benzer şekilde, şairin eserinde benimsediği ahlaki tavır, çoğunlukla eserin yapısından doğar. Bu nedenle de, *Hastalık Hastası*'nın bir komedya olması, Argan'ın karısını ikiyüzlü kılmanın tek gerekçesidir –oyunun mutlu sonla bitmesi için de ondan kurtulmak gerekir.

Güzellik arayışı, hakikat ya da iyilik arayışından daha tehlikeli bir lakırtıdır, çünkü egoyu daha güçlü bir şekilde baştan çıkarır. Güzellik de hakikat ya da iyilik gibi, bir anlamda tüm yüksek sanat eserlerine dayandırılabilecek bir niteliktir ama her kasıtlı güzelleştirme girişimi, kendi içinde, yaratıcı enerjiyi yalnızca güçsüzleştirir. Sanattaki güzellik, ahlaktaki mutluluk gibidir: Eyleme eşlik edebilir ama eylemin amacı olamaz, insanın "mutluluğu kovalama"sı nasıl mümkün değilse, sadece mutluluk veren bir şey olabilir. Güzelliği amaç edinmek, en iyi durumda, çekici olanı üretir: Güzelliğin, hoşa giden ifadesiyle temsil edilen niteliğini, hem konu hem de teknik hususunda özenle sınırlandırılmış bir seçime dayanan niteliğini. Dindar bir ressam, örneğin, bu niteliği ancak kiliseler Madonnaları kabul etmeyi sürdürdüğü sürece üretebilir: Kilise kendisinden çarmıha gerilme resmi isterse, onun yerine derhal zulüm ve korkuyu resmetmek zorunda kalır.

İnsan bedeninden "güzel" olarak bahsederken, genellikle on sekiz ila otuz yaş arasında iyi bir fiziksel duruma sahip birinin bedeninden bahsediyoruzdur ve örneğin Degas bize oturma banyosunda çömelmiş geniş kalçalı yaşlı kadınların resimlerini gösterdiğinde, şoku görgümüze yönelmiş estetik bir yargı olarak tercüme ederiz. Güzellik sözcüğü, ne zaman sevimlilik ya da çekicilik anlamına geliyorsa, mahkûm olduğu üzere ne zaman sanatın niyeti yapılsa, tutuculaşır: Ya konuyu ya da sanatçının onu ele alırken kullanmayı seçebileceği yöntem seçeneklerini sınırlandırmaya çalışır ve onun vizyonunu çorak ve yavan sözde-klasisizmin ötesine genişletmekten alıkoymak için aşırı ahlakçılığın tüm kuvvetlerini seferber eder. Ruskin'in en haklı eleştirel öngörülerinin çoğunu bu yanılgıyla mahvetmiştir; Tennyson onun yüzünden kendi şiirinin coşkusuna sıklıkla bastırmıştır ve aynı dönemin daha az güzellik uzmanı sayılan sanatçılarında her şeyi güzelleştirmek için duyulan nevrotik itkinin yol açtıklarını da açıkça görebiliriz. Abartılmış bir stil kültüne, bir sanat eserindeki her şeyin, hatta dramanın bile, kulağa aynı şekilde ve yazarın kendisi gibi, yazarın en etkileyici olduğu andaki gibi gelmesini sağlayan bir tekniğe yol açar. Egonun boş gururu, bir kez daha zanaatkârın dürüst gururunun yerine geçmiştir.

Anlatı ve anlamın biçimsel ya da üçüncü evresi, edebiyatın olaylar ve fikirlerle dışsal ilişkilerini içerse de, buna rağmen bizi, sanat eserinin estetik bakışının önünde sonunda derin düşünce-

nin bir nesnesi, faydadan ziyade süsleme ve haz için tasarlanmış bir *techne* olduğunu düşündüğümüz eski konumumuza geri getirir. Bu bakış, bizi estetik nesneleri, insan elinden çıkma diğer yapıtlardan ayırmak konusunda ve estetik tecrübeyi diğer tecrübelerden farklı türde bir tecrübe olarak kabul etmemiz konusunda cesaretlendirir. Yazılagelmiş tüm kitapların, oyunların ve şiirlerin bir kümesi, bir birikimi olarak edebiyatın bibliyografik bakışına karşın, eleştirinin estetik bakışının, özel (bazen belirsiz bir şekilde kutsal) kavrayışlardan oluştuğunu keşfederiz. Edebi tecrübeye kendi geçerliliğini bağışlamamak için herhangi bir sebep yoktur: İnsan buna sadece, diğer yaklaşımların devredışı bırakılması halinde itiraz eder.

Edebiyatın arketipik görünümü, bize edebiyatı toplu bir biçim ve edebi tecrübeyi de –şairin işlevlerinden birinin insan yapıtının amaçlarını görüntüye dönüştürmek olduğu– yaşamın sürekliliğinin bir parçası olarak gösterir. Bu yaklaşımı diğer üç yaklaşıma ekler eklemez, edebiyat etik bir araca dönüşür ve bu sayede Kierkegaard'un estetik putperestlik ve etik özgürlük arasındaki "Ya/Ya da" ikileminin ötesine geçmiş oluruz, üstelik bu süreçte sanatlardan kurtulmak konusunda hiçbir ayartmayla da karşılaşmayız. Bunun sonucu olarak da edebiyatın bu görünümünün geçerliliğini kabul ettikten sonra, ahlakilik, güzellik ve hakikatin dışsal amaçlarını reddetmenin önemini anlarız. Dışsal oldukları gerçeği, onları önünde sonunda putperest ve fazlasıyla şeytani kılmaktadır. Ama toplumsal, ahlaki ya da estetik hiçbir standart, uzun vadede sanatın değerinin dışsal belirleyicisi değilse, sanatın, medeniyetin bir parçası olduğu arketipik evrenin de nihai evre olmadığı sonucu çıkar. Medeniyetten geçiş yapabileceğimiz, şiirin kültür için hâlâ faydalı ve işlevsel, önyargısız ve özgür olduğu, kendi ayakları üzerinde durduğu bir başka evreye daha ihtiyacımız var.

ANAGOJİK EVRE: MONAT OLARAK SEMBOL

Edebi sembolizmin farklı evrelerini izlerken, Ortaçağ eleştirisininkiyle paralel bir dizgeye yükselmekteydik. "Lafzi" sözcüğü için yeni bir anlam kurduk, bu doğru. Ortaçağ düzeninin tarihsel ve lafzi olanına karşılık gelen ikinci ve betimsel evremize ya da her durumda Dante'nin versiyonuna karşılık gelir bu. Üçüncü evremiz olan yorum ve çözümleme evresi, Ortaçağ'ın ikinci ve

alegorik evresine denk gelir. Mitlerin ve şiirin toplumsal iletişim yöntemi olarak incelendiği dördüncü evremiz, anlamın toplumsal ve figüratif boyutuyla ilk elden ilgilenen ahlaki ve tropolojik anlamın Ortaçağ'daki üçüncü evresine karşılık gelir. İnsanın inandığı (*quid credas*) alegorik ile insanın yaptığı (*quid agas*) ahlaki arasındaki Ortaçağ'a özgü ayrım, bizim estetik ve spekülatif bir kavram olan biçimsel evre kavramımız ile toplumsal olan ve eserin sürekliliğinin bir parçası olan arketipik evre kavramlarımızda da ifadesini bulmuştur. Şimdi, anagoji ya da evrensel anlam için, Ortaçağ'a özgü kavramına paralel modern bir kavram inşa edip edemeyeceğimize bakacağız.

Yine, okur ilk denememizdeki beş kiple bu denememizdeki sembolizmin evreleri arasında adım adım şekillenen paralelliği fark edebilir. Lafzi anlam, açıkladığımız haliyle, sembolizm tarafından sunulan tematik ironi teknikleri ve "yeni" eleştirmenlerin çoğunun şiirin öncelikle (örneğin edebi açıdan) ironik bir yapı olduğu görüşüyle fazlasıyla ilgilidir.

En ödün verilmez ifadesini on dokuzuncu yüzyılın belgeye dayanan natüralizminde bulan betimleyici sembolizm görünüşe bakılırsa –en kolaylıkla Rönesans yazarları ve neo-klasik yazarlarda incelenebilen– altmimetik ve biçimsel sembolizmle, bir de üstmimetikle yakın bir ilişki kurar. Arketipik eleştiri, ağırlık merkezini romans kipinde bulmuş görünmektedir, baladlar, halk masalları ve popüler hikâyelerin değiştokuşunun en kolay olduğu bir dönemde. Eğer bu koşut çizgi değişmezse, sembolizmin son evresi de tıpkı ilk evresinde olduğu gibi, edebiyatın efsanevi boyutuyla ilişkili olmayı sürdürecektir –ilahi ya da yarı-ilahi varlıklar ve güçlerle ilgili kurmacalar ve temalarda karşılaştığımız en dar ve en teknik anlamındaki mitle.

Arketipler ve mitleri özellikle ilkel ve popüler edebiyatla ilişkilendirmiştik. Aslında popüler edebiyatı, neredeyse herkesin kabul edebileceği döngüsel bir yolla, arketiplerin engellenmemiş görünümünü sunan bir edebiyat olarak tanımlayabilirdik. Bu niteliği edebiyatın her seviyesinde bulabiliriz: Masallarda, halk masallarında, Shakespeare'de (en çok komedyalarında), (kutsal bir kitap olmasaydı yine de popüler bir kitap sayılabilecek) *İncil*'de, Bunyan'da, Richardson'da, Dickens'ta, Poe'da ve elbette kısa ömürlü ıvır zıvırın muazzam bir kısmında. Bu kitaba, popülerlik ve

değeri ilişkilendiremeyeceğimizi belirterek başlamıştık. Ama yine de bir indirgeme ya da edebiyatın temelde ilkel ve popüler olduğunu varsayma tehlikesi mevcuttur. Bu bakış on dokuzuncu yüzyılda fazla rağbet görmüştü ve hâlâ da yok olmuş değil ama onu benimseyeceksek, arketipik eleştiri için üçüncü ve önemli bir kaynağı kesip atmamız gerekir.

Fark ediyoruz ki eserleri sabırlı bir çalışma gerektiren öğrenilmiş ve anlaşılmaz yazarların çoğu açıkça efsanevi yazarlardır. Bu örnekler Dante ve Spenser'ı içerir ve yirminci yüzyılda hem şiir ve nesirdeki "zor" yazarların neredeyse tamamını kucaklar. Bu türden bir eser, kurmaca olduğu sürece, genellikle naif dramanın (*Faust*, *Peer Gynt*) ya da saf romansın (Hawthorne, Melville, Charles Williams ve C.S. Lewis'in çoğunlukla *Boy's Own Paper*'ın formüllerine dayanan karmaşık alegorileri günümüzde karşılaştırılabilir) üzerine inşa edilmiştir. Öğrenilmiş efsanevilik, Henry James'in son döneminde ve James Joyce'da bulduğumuz anlamda mesela, sersemletici derecede karmaşık olabilir; ancak bu karmaşıklıklar miti ifşa etmek ve gizlememek için tasarlanmıştır. İlkel ve popüler mitin, laf kalabalığıyla bir mumya gibi sarıldığını varsayamayız; indirgemenin yanılgısına yol açan bir varsayım olur bu. Çıkarılacak sonuç öyle görünüyor ki öğrenilmiş ve ustaca olanın, tıpkı ilkel ve popüler olan gibi, hayalgücü yüksek bir tecrübenin merkezine yöneldiğidir.

Veronalı İki Centilmen'in Shakespeare'in erken dönemine ve *Kış Masalı*'nınsa geç dönemine ait bir komedya olduğunu bilen öğrenci, daha geç yazılan oyunun daha ustaca ve karmaşık olmasını bekler; onun daha arkaik ve ilkel olmasını, antik mitler ve törenler konusunda daha davetkâr olmasını beklemeyebilir. Geç tarihli oyun da popülerdir, elbette alt-orta sınıf seyircinin istediğini düşündüğü şeyi vermek anlamında pek de popüler değildir. Dramanın içsel biçimlerini artan bir güç ve yoğunlukla ifade etmenin bir sonucu olarak, Shakespeare son döneminde, dramanın kökenine, tragedya ve toplumsal komedya gibi dramanın daha özelleşmiş biçimlerinin içinden çıktığı ve tekrar tekrar geri döndüğü romantik gösteriye ulaştı. Dante ve Shakespeare'in büyük anlarında, örneğin *Fırtına*'da ya da Âraf'ın doruk noktasında birbirine yaklaşan bir anlamı hissederiz, bu his, tüm edebi tecrübemizin ne olageldiğini görmeye yakın olduğumuz hissidir, bu his sözcük düzeninin sessiz merkezine taşındığımız hissidir. Bilgi

olarak eleştiri, özne hakkında konuşmayı sürdürmeye zorlanmış eleştiri, sözcük düzeninin bir merkezi olduğu hakikatini kavrar.

Böyle bir merkez varolduğu sürece, konvansiyon ve tür tarafından sağlanan analojilerin, serbest çağrışımlara, belki fikir verici, hatta belki cezp edici ama asla gerçek bir yapı yaratmayan sonsuz bir dizgeye dönüşmesine engel olabilecek hiçbir şey yoktur. Arketiplerin incelenmesi, edebi sembollerin, bir bütünün parçaları olarak incelenmesidir. Arketip diye bir şey varsa, başka bir adım daha atmamız gerekiyor demektir ve diğer her şeyden bağımsız olarak işleyen edebi bir evren olasılığını göz önünde bulundurmak zorundayız. Arketipik eleştiri ya boş bir hayal, çıkış noktası ve sonu olmayan bir labirenttir ya da edebiyatın bütüncül bir form olduğunu ve varolan edebi eserlerin toplamına basitçe verilmiş bir isim olmadığını varsaymak zorundayız. Kendisine karşılık gelen bir sözcük düzeni tarafından taklit edilen bir bütün olarak doğanın düzeni kavramına yönlendiren mitik bir edebiyat anlayışından daha önce bahsetmiştik.

Arketipler iletişime açık sembollerse ve arketiplerin bir merkezi varsa, o merkezde, bir grup evrensel sembol bulmayı beklememiz gerekir. Bu cümleyle, istisnasız olarak tüm toplumlar tarafından ezberlenmiş bir arketipik kodlar kitabı olduğunu söylemeye çalışmıyorum. Söylemeye çalıştığım, bazı sembollerin tüm insanlar için ortak bazı şeylerin görüntüsü olduğudur ve bu nedenle de potansiyel olarak sınırsız bir ifade gücüne sahip olduklarıdır. Bu semboller, yiyecek ve içeceğe, macera ya da seyahate, ışık ve karanlığa ve genellikle evlilik görünümü almış cinsel doyum sembollerini içerir. Adonis ya da Oedipus mitlerinin ya da bazı çağrışımların, örneğin falluslu İblis'in, evrensel olduğunu ileri sürmek pek akla uygun değildir, çünkü bu konularda hiçbir fikri olmayan bir grup insanla karşılaştığımızda, onların bunu bir zamanlar bildiğini ama unuttuğunu veya hâlâ bildiğini ama söylemeyeceğini ya da insan ırkının mensupları olmadığını ileri sürmek durumunda kalırız. Diğer yandan, yiyecek kavramını anlayamazlarsa, insan ırkından emin bir şekilde dışlanabilirler ve yiyecek üzerine kurulmuş her nevi sembolizm, genişliği belirsiz bir kapsama sahip olmak anlamında evrenseldir. Bu, onun anlaşılırlığının da sınırsız olduğu anlamına gelir.

Arketipik evrede, edebi sanat eseri bir mittir ve tören ile düşü birleştirir. Bunu yaparak, düşü sınırlar: Onu makul ve toplum-

sal bilincin kabul edebileceği hale getirir. Öyleyse, medeniyetteki ahlaki bir olgu olarak edebiyat, düşün kendi içinde sansür olarak adlandırılan ruhu bir hayli somutlaştırır. Ancak sansür, düşün dürtüsüne engel olur. Düşe bir bütün olarak baktığımızda, onunla ilgili üç şeyin farkına varırız. İlki, sınırlarının gerçek değil, düşünülebilir oluşudur. İkincisi, düşünülebilir bu sınırın tüm kaygılar ve hayalkırıklıklarından kurtarılmış, doyurulmuş arzunun dünyası oluşudur. Üçüncüsü, düşler evreninin tamamen düşleyenin zihninde oluşudur.

Anagojik evrede edebiyat, insanın bütün düşlerini taklit eder ve dahası onun gerçekliğinin merkezinde olmayan ama çevresinde olan insan zihninin düşüncesini taklit eder. Burada görüyoruz ki hayalgücü devriminin tamamlanması, sembolizmin betimsel evresinden biçimsel evresine geçtiğimizde başlamıştır. O noktada, doğanın taklidi, dışsal bir doğanın yansımasından, doğanın içeriğini oluşturduğu biçimsel bir yapılanmaya dönüşmüştür. Ama biçimsel evrede, şiir hâlâ doğaya dahildir ve arketipik evrede tüm şiir sanatı hâlâ doğal olanın ya da akla yatkın olanın sınırları dahilindedir. Anagojiye geçtiğimizde, doğa içeren olmaktan çıkar, içerilen şeye dönüşür ve arketipik evrensel semboller, şehir, bahçe, macera, evlilik, insanın doğanın içinde kurmak istediği arzu edilir formlar olmaktan çıkar ve kendileri birer doğa biçimi kazanırlar. Doğa artık Samanyolu'nun dışında şehirler inşa eden sonsuz bir insanın zihninin içindedir. Bu gerçeklik değildir ama hayal edilebilirdir ve sonsuz, ölümsüz ve dolayısıyla da vahyi arzunun hayali sınırıdır. Vahiy ile öncelikle sonsuz ve ölümsüz bir canlı bedenin içeriği olarak doğanın tamamına dair hayali bir kavrayışı kastediyorum; bu beden insan değilse de, insan olmaya cansız olmaktan daha yakındır. "İnsanın arzusu sonsuzdur" demişti Blake, "Mülk sonsuzdur ve insanın kendisi sonsuzdur." Eğer Blake bu noktada taraflı bir şahit olarak düşünülüyorsa, Hooker'dan da alıntılayabiliriz:

> Bu ikisinden (duyusal ve düşünsel kusursuzluk) daha yüce bir şey vardır, bunu göstermek için doğal olarak hayalkırılığına uğrayan insan arzusunun asıl sürecinden başka bir kanıta da gerek yoktur, ilkinde yapamayacağı şeyi yapıp, memnun olduğu sürece içinde dinlenebileceği daha ileri bir başka şey yoksa elbette.

Törene dönersek, onda bizim büyü olarak adlandırdığımız güçlü bir unsura sahip doğanın taklidini görürüz. Büyü, doğal döngüyle yitirilmiş bir uyumun yeniden elde edilmesi için gösterilen gönüllü çabaya benzer bir şey olarak ortaya çıkmış gibi görünüyor. Artık sahip olunmayan bir şeyin kasıtlı olarak yeniden ele geçirilmesi anlayışı, insan töreninin ayırt edici bir işaretidir. Tören bir takvim yaratır, gök cisimlerinin hareketlerinin ve onlara verilen dirimsel yanıtın belirgin ve hassas tutarlılığını taklit etmek için çaba harcar. Bir çiftçi ekinini yılın belli bir zamanında biçmek zorundadır, bunu her durumda yapmak zorunda olduğu için, biçmenin kendisi belirgin bir şekilde bir tören değildir. Bizim törenle ilişkilendirdiğimiz, hasat türkülerinin, hasat kurban etmelerinin ve hasat geleneklerinin üretildiği o zamandaki insani ve doğal enerjilerini eşzamanlı hale getirme isteğinin bir ifadesidir. Ama törendeki büyüsel öğenin dürtüsü açıkça, aptal ve kayıtsız doğanın artık insan topluluğunu içermediği, ama doğanın o topluluk tarafından içerildiği, doğanın insanın zevkine uyarak yağmur yağdırmak ya da güneş açmak zorunda olduğu bir evrene yönelir. Törenin yalnızca döngüsel değil ama daha önce de belirtildiği gibi ansiklopedikleşme eğilimi olduğunu da fark ediyoruz. Öyleyse şiir, anagojik evresinde, insan eylemini tam bir tören olarak taklit etmektedir ve hatta doğanın tüm güçlerini kendi içinde barındıran, her şeye gücü yeten bir insan topluluğunun eylemlerini taklit etmektedir.

Anagojik açıdan, demek ki şiir, törenin ya da sınırlandırılmamış tüm toplumsal eylemi, düşle ya da sınırlandırılmamış bireysel düşünceyle birleştirir. Onun evreni sonsuz ve hudutsuz bir hipotezdir: Hiçbir mevcut medeniyet ya da ahlaki değer sistemi tarafından içerilemez ve aynı sebepten imgesel hiçbir yapı tek bir alegorik çözümlemeyle sınırlandırılamaz. Burada sanatın *dianoia*'sı artık bir *mimesis logou*[45] değildir, hem akıl, hem de Goethe'nin *Faust*'unun eğildiği gibi *praxis* ve yaratıcı hareket olan biçimlendirici sözcüktür, *Logos*'tur. Sanatın *ethos*'u doğal bir dekordaki bir grup karakter değil, aynı zamanda ilahi bir varlık olan evrensel insan ya da antromorfik terimler tarafından tasarlanan ilahi bir varlıktır.

Anagojik evreden derinlemesine etkilenmiş edebi biçim, kutsal metinler ve vahyi ifşaatlardan oluşur. Tanrı, ister geleneksel anlamda ilah, ister ilahlaştırılmış bir kahraman, isterse idolleşti-

45. Yun. Söylem taklidi. (ç.n.)

rilmiş bir şair olsun, şiirin her durumda, insani biçimdeki sınırsız güç anlayışını iletme çabasında başvurduğu asli bir imgedir. Bu ilahi metinlerin çoğu aynı zamanda dini belgelerdir ve dolayısıyla da "hayali" ile "varoluşsal"ın karışımıdırlar. Varoluşsal içeriği yitirdiklerinde katıksız bir şekilde hayali olurlar, Hıristiyanlığın yükselişinden sonra klasik mitolojinin başına geldiği gibi. Genel olarak her ikisi de, elbette mitik ya da tanrısal kipe aittir. Kendi kültürünün içinde hayalgücüne dayanan davetlerin bereketli mahzeni olarak duran, uygulanabilir olmak ya da edebi evrenin her parçasıyla analojik bağlara sahip olmak için fiziksel evrendeki yerçekimi ya da göreçelilik teorileri gibi ve kendi içinde de bütünsel bir dünya gibi görünen şiirin muazzam ansiklopedik yapısında da anagojiyle bir bağlantı olduğunu görüyoruz. Bu eserler kusursuz mitlerdir ya da arketiplerin eksiksiz bir düzenlemesini sunarlar. Bir önceki denememizde, ifşaat analojileri olarak adlandırdığımız şeyi içerirler: Dante ve Milton'ın epiklerini ve onların diğer kiplerdeki karşılıklarını.

Anagojik perspektif yalnızca her şeyi kapsar görünümdeki eserlerle sınırlandırılamaz, çünkü anagoji ilkesi, her şeyin şiirin konusu olduğunu söylemez basitçe, her şeyin şiirin konusu olabileceğini söyler. Şiirin sonsuz çeşitliliğe sahip olduğu anlayışı, kaynağını bariz bir şekilde vahyi bir epikten almaz, örtük bir şekilde her şiirden alır. Konvansiyonel bir şiir seçmek, mesela *Lycidas*'ı ve ondaki arketiplerin izini edebiyata dek sürmek suretiyle tam bir eğitim alabileceğimizi söylemiştik. Demek ki, edebi evrenin merkezi, bizim o sırada okumakta olduğumuz şiirdir. Bir adım ileri ve o şiir tüm edebiyatın mikrokozmosu olarak belirir, sözcüklerin tüm düzeninin bireysel bir dışavurumu olarak. Anagojik olarak o sembol demek ki monattır, tüm sembollerin *dianoia* için *Logos* ve *mythos* için yaratıcı eylemin tamamına karşılık gelen tek bir sonsuz ve ölümsüz sözlü sembolde birleşmesi. Joyce'un tematik açıdan kullandığı "epifani" kavramı ve Hopkins'in, biçim açısından, "inscape"[46] olarak adlandırdığı kavram.

46. Şair G. M. Hopkins'in kendi şiirinin stilini açıklarken kullandığı temel iki kavramdan biri olan "inscape" sözcüğünün karşıt anlamlısı olarak kabul edilebilecek sözcük. Hopkins kendi şiir stilinin karanlık noktalarını açıklarken günlük ve mektuplarında "inscape" ve "instress" kavramlarına başvurmuştur. "Inscape", şiiri diğerlerinden farklı kılan ve ona eşsiz olma niteliğini kazandıran karakteristik özelliklerin karmaşık birliğini ifade ederken, "instress" ise "inscape"i birarada tutan ya da "inscape"i bir birlik içinde akla getiren itkiyi ifade eder. (ç.n.)

Lycidas'a anagojik açıdan bakınca, örneğin, ağıtın konusunun hem batı okyanusundan batan güneş, hem de sonbaharda ölen bitki yaşamında kişiselleştirilen bir tanrıyla özdeşleştirildiğini görüyoruz. Sonuncusunda *Lycidas*, Adonis ya da Tammuz'dur, Milton'ın başka bir yerde adlandırdığı gibi, "senelik yaralar" Akdeniz dininde yas töreninin konusuydu ve Theocritus'tan bu yana pastoral yasla ilişkiliydi –Shelley'in Adonais'inin isminin daha açık bir şekilde gösterdiği gibi. Bir şair olarak, *Lycidas*'ın arketipi yine genç yaşta ölmüş, az çok Adonis'le aynı roldeki ve suya fırlatılmış Orpheus'tur. Rahip arketipi, İsa'nın yardımı olmasa "Galile Gölü'nde boğulacak Peter"dir. *Lycidas*'ın her boyutu, insan yaşamı, şiir ve kiliseyle ilişkili olarak erken ölüm sorusunu sorar. Ama İsa figürü tüm bu boyutları içerir, ebediyen yaşayacak olan ölmekteki genç tanrıyı, ayrıca tüm şiiri, kilisenin başını ve tüm bedenini, pastoral dünyası hiç kış görmeyen ve dürüstlüğünün güneşi asla batmayan, gücü *Lycidas*'a vücut veren, Peter gibi, dalgaların içinden, aşağılık dünyadan ruhları kurtardığı gibi, Orpheus'un yapamadığı şeyi içeren Söz'ü. İsa, şiire bir karakter olarak katılmaz ama onun her mısrasına öylesine nüfuz etmiştir ki deyim yerindeyse şiir ona katılır.

Anagojik eleştiri, genellikle dinle doğrudan ilişki içindedir ve başta şairlerin kendilerinin daha çekincesiz sözlerinde keşfedilir. Eliot'ın, şairin sözcüklerinin enkarne Söz bağlamında yerleştirildiği kuartetlerindeki pasajlarında ortaya çıkar. Daha da açık bir ifadesi, Rilke'nin bir mektubunda[29] yer alır, bu mektupta Rilke şairin işlevinin, bir meleğinkine benzer şekilde, tüm zaman ve uzamı içine alarak, kör ve kendi içine bakmadan, gerçekliğin bir görünümü ifşa etmek olduğunu söyler. Rilke'nin meleği, daha alışıldık bir Tanrı'nın ya da İsa'nın tadilidir, Rilke'nin Hıristiyan olmayışı, onun bu söylediğini daha da değerli kılar ve anagojik öngörünün, şairin gerçekliğin merkezi yerine çevresinden konuşmak girişiminin, belli bir dinin kabulünden bağımsızlığına örnek teşkil eder. Benzer görüşler Valéry'nin M.Teste karakterinde daha garip bir şekilde ortaya çıkan bütüncül zekâ kavramında dile getirilmiş ya da ima edilmiştir: Yeats'in ebediyetin marifeti hakkındaki –"The Tower" ve diğer şiirlerindeki– yaşam ve ölüm dahil tüm yaratımın yaratıcısı olan insan hakkındaki şifreli sözcelemelerinde; Joyce'un teolojik bir terim olan epifaniyi teolojik olmayan bir anlamda kullanmasında; Dylan Thomas'ın evrensel insan bedenine[30] yazdığı

coşkun ilahilerde. Bunları katederken, şiirsel ve eleştirel işlevlerini ne denli keskin bir şekilde ayırırsak, büyük yazarların kendi eserleri hakkında söylediklerini ciddiye almamızın o denli kolaylaştığını da fark edebiliriz.

Anagojik eleştiri bu nedenle, bizi hayat ya da gerçeklik hakkında yorum yapmayan ama sözlü ilişkilerin bir sistemi içinde yaşamı ve gerçekliği kapsayan, kendi evreni içinde varolan bir edebiyat kavramına götürür. Bu bakış açısına göre eleştirmen, edebiyatı akıl almaz büyüklükteki "yaşam"ı seyreden bir sırça köşk olarak düşünmeyi bırakır. "Yaşam" onun için, edebiyatın tohumuna dönüşmüştür, potansiyel edebi biçimlerin uçsuz bucaksız bu yığınından yalnızca birkaç yapıt, kendisininkinden daha büyük edebi evrende gelişebilecektir. "Kendimize gerçeklerin resimlerini yaparız," der Wittgenstein ama resimlerle kastettiği, resim olmayan temsili örneklerdir. Resimler, resimken kendileri birer olgudurlar ve yalnızca resme ait bir evrende varolurlar. "Tout, au monde" der Mallarmé, "existe pour aboutir à un livre."[47]

Buraya kadar sembollere tekil birimler olarak değindik, müzikteki cümleye karşılık gelen iki sembol arasındaki ilişkinin birliği de açıkça aynı önemdedir. Aristoteles'ten bu yana eleştirmenler, bu ilişki birliğinin bir metafor olduğu konusunda adeta sözleşmişlerdir. Ve bu metafor, en radikal biçiminde, "A, B'dir" özdeşliğinin bir ifadesidir ya da daha doğrusu, "X, Y olsun"un (harfler ahenk yaratmak için değiştirilmiştir) en makul varsayımsal ifadesidir. Bu yüzden bu metafor, gündelik betimsel anlama sırtını dönmüştür, edebi açıdan ironik ve paradoksal bir yapıyı sunmaktadır. Gündelik betimsel anlamda, eğer A, B ise, B de A'dır ve gerçekte söylediğimizin tamamı, A'nın kendisinden ibarettir. Bu metaforda her iki şey de kendi biçimini muhafaza ederken tanımlanır. Bu nedenle de eğer "kahraman bir aslandır" dersek, kahramanı aslanla tanımlamış oluruz; bir yandan da hem kahramanı hem de aslanın kendisini tanımlarız. Edebi bir sanat eseri, birliğini, bu tanımlama sürecine ve bu sürecin çeşitliliğine, şeffaflığına ve yoğunluğuna borçludur.

Anlamın edebi seviyesinde metafor, lafzi şekliyle ortaya çıkar, ki bu basit bir yan yanalıktır. Ezra Pound, metaforun bu yanını açıklarken, yüklemleme olmadan bir grup öğeyi gelişigüzel biraraya getirerek karmaşık bir imgeyi dile getiren Çinli ideogramın

47. Fr. Dünyadaki her şey bir kitaba dönüşmek için varolur. (ç.n.)

örnekleyici figürünü kullanır. Pound'un bir metafor için verdiği ünlü kara tahta örneği, iki mısralık "Metro İstasyonunda" şiirinde, kalabalıktaki yüzlerin görüntüsü ile karaağaç dalındaki taç yapraklarını hiçbir dayanak olmaksızın ilişkilendirir ve biraraya getirir. Dayanak, tasdike ve betimsel anlama aittir, şiirin lafzi yapısına değil.

Betimsel seviyede, sözel yapı ve onun bağlı olduğu fenomenin çifte öngörüsüne sahibizdir. Burada anlam, eleştiriye uygun olmadığını açıkladığımız ortak algıdaki haliyle "lafzi"dir, sözcüklerin ve olguların belirsizliğe mahal vermeyen bir dizilişidir. Öyleyse, betimsel açıdan tüm metaforlar benzetmedir. Olağan diskörsiv bir nesir yazarken bir metafor kullandığımızda, A'nın B olduğunu ileri sürmüyoruz; "aslında" A'nın bazı açılarından B ile karşılaştırılabilir olduğunu söylüyoruz; bir şiirin betimsel ya da açıklanmış anlamının özünü bulup çıkardığımızda da durum benzerdir. "Kahraman bir aslandı", demek ki betimsel seviyede daha canlı kılmak ve analojinin yalnızca varsayımsal olduğunu daha açık bir şekilde göstermek için ihmal edilmiş "gibi" sözcüğüyle birlikte bir benzetmedir. Whitman'ın "Out of the Cradle Endlessly Rocking" şiirinde, gölgeler "canlıymışçasına ikiz doğurur ve bükülür" ve ay "ağlıyormuşçasına" şişer. Gölgelerin canlı olmaması ve ayın gözüyaşlı olmamasını açıklayacak şiirsel bir gerekçe olmadığı gibi, ihtiyatlı "sanki"de altmimetik söylemsel nesrin bilincinin işleyişini bir ihtimal görebiliriz.

Sembollerin öz ya da içerik olarak değerlendirilen imgeler ya da doğal fenomenlere karşılık geldiği biçimsel seviyede, metafor, doğal orantının bir analojisidir. Edebi açıdan, metafor başka sözcüklerle ifade etmedir; basitçe "A:B" deriz, betimsel açıdan "A, B (gibidir)" deriz. Ancak biçimsel açıdan, "B (olarak), A" deriz. Orantının analojisi, bu nedenle, iki tanesi aynı değişkene sahip olan, dört terimi gerektirir. Bu yüzden, "Kahraman bir aslandı", kendi içeriğine uygun bir doğası olan bir ifade biçimi olarak, üçüncü ve dördüncü terimler için ortak değişken olan cesaret, *kahraman insan cesareti için neyse aslan da hayvan cesareti için odur*, anlamına gelir.

Arketipler açısından, sembolün çağrışımsal bir öbek olduğu yerde, metafor, her biri bir sınıfın ya da bir türün temsilcisi olan iki bağımsız imgeyi birleştirir. Dante'nin *Cennet*'indeki gül ve Yeats'in erken dönem lirik şiirlerindeki gül farklı şeylerle ta-

nımlanırlar ama her ikisi de tüm şiirsel gülleri simgeler, elbette botanikteki tüm türlerini değil. Arketipik metafor bu nedenle somut evren denen şeyin kullanımını içerir, kendi sınıfıyla tanımlanan bireyi, Wordsworth'ün "birçok taneden üç"ünü. Elbette şiirde gerçek evrenseller yoktur, sadece "şiirsel"ler vardır. Metaforun bu dört boyutluluğu Aristoteles'in *Poetika*'daki metafor tartışmasında da onaylanmıştır, her ne kadar kimi zaman fazla kısaca ve yuvarlak bir biçimde ele alınmış olsa da.

Anlamın anagojik boyutunda, metaforun radikal görünümü olan "A, B'dir" düzelir. Burada şiirle onun tamlığı içinde, "A, B'dir" formülü herhangi bir şeye varsayımsal açıdan uygulanabilir –çünkü ortada okurun öncesinde tartışma hakkına sahip olduğu bir metafor, "siyah, beyazdır" dahi yoktur. Bu nedenle edebi evrende her şey potansiyel olarak her şeyle özdeştir. Bu, kabuk içindeki bezelyeler gibi ya da tek yumurta ikizlerinden söz ederken kullandığımız sözcüğün argo ve yanlış anlamında, ona dahil herhangi iki şeyin birbirinden bağımsız ve çok benzer olduğu anlamına gelmez. Eğer ikizler gerçekten özdeşse, aynı insan olmaları gerekirdi. Diğer yandan, yetişkin bir insan kendini yedi yaşındaki haliyle özdeş hisseder, her ne kadar kimliğinin iki ayrı dışavurumu olsalar da, adam ve erkek çocuğun yakınlık ya da benzerlik anlamında çok az ortak noktası vardır. Biçimde; konu, kişilik, zaman ve uzam, adam ve erkek çocuk hiç de benzeşmezler. Bağımsız iki biçimin tanımlanması sürecini resmedeceğini düşündüğüm aklıma gelen tek imge bu. Demek ki şiirin tümü, tüm şiirsel imgeler tek bir evrensel bedene dahilmiş gibi ilerler. Özdeşlik, yakınlık ve benzerliğin zıddıdır ve bütünsel özdeşlik tektip olmak demek değildir; daha az monotonluk, çeşitli şeylerin bir birleşimi demektir.

Sonuç olarak, özdeşleştirme, yalnızca şiirin yapısına değil, aynı zamanda eleştirinin yapısına, en azından yoruma hizmet eder. Çözümleme, yaratımla olduğu kadar ve hatta yaratımla olduğundan daha bariz biçimde metaforla da yol alır. Örneğin, Aziz Paul, İbrahim'in karılarının İfşaat'taki hikâyesini çözümlerken, "Hacer Arabistan'daki Sina Dağı'dır" der, Coleridge[31] ise "Ve şiir, bilginin özdeşliğidir."

Şiirin evreni, edebi bir evrendir ve bağımsız, varoluşsal bir evren değildir. Vahiy, ifşaat anlamına gelir ve sanat vahyi olduğunda, ifşa eder. Ancak sadece kendi koşullarıyla ve kendi formları içinde ifşa eder: Esinin bağımsız bir içeriğini tasvir ya da temsil

etmez. Şair ya da eleştirmen arketipik evreden anagojik evreye geçtiğinde, sadece dinin ya da kendi alanında bir din kadar sonsuz olanın evresine girmiş olur, dışsal bir amaç yaratması mümkün hale gelir. Şiirsel hayalgücü, içinde Hardy'nin ve Housman'ın hayalgüçlerinin varolduğu belli bir yöntem dahilinde kendini disipline ettiği takdirde, yalnızca insan doğası ve insan dışındaki doğa hakkında konuşma iznini elde ettiği zaman klostrofobiyi alt etmeye meyleder ve şairler, siyasete hizmet etmektense dine hizmet etmeyi tercih ederler. Çünkü dinin transandantal ve vahyi bakış açısı, hayalgücü yüksek zihne muazzam bir özgürleşme gibi gelir. Bacon'ın uzun zaman önce işaret ettiği gibi, eğer insanlar ateizm ve batıl inanç arasında melankoliden yana seçim yapmak zorunda bırakılmış olsalardı, bilimadamı ateizmi seçerken, şair batıl inancı seçmek zorunda kalırdı, batıl inanç karşılığında, batıl inancın değerler karmaşası, şairin hayalgücüne hayali bir sonsuzluğun dogmatik reddinden daha geniş olanaklar sunardı. Ancak en ulvi din bile, en az şişkin batıl inanç kadar, şaire, şair sıfatıyla, yalnızca Yeats'i ziyaret eden ruhlar gibi, ona şiir için metaforlar vermek için gelir.

Edebiyat incelemesi, şiiri, sonsuz toplumsal eylemin ve sonsuz insan düşüncesinin, tüm insanlara karşılık gelen tek bir insanın zihninin, tüm sözcüklere karşılık gelen evrensel yaratıcı sözcüğün taklidi olarak görmeye sevk eder. Bu insan ve sözcük hakkında, eleştirmen sıfatıyla konuşabilir ve ontolojik açıdan tek bir şey söyleriz: Onların varoldukları ya da varolmadıklarına inanmak için bir gerekçemiz yoktur. Onları ilahi olarak adlandırırız, ilahi olan ile hudutsuz ve yansıtılmış insanı kastediyorsak tabii. Ancak eleştirmen sıfatıyla, dinin bu kavramlardan çıkardığı olumlamaların lehine ya da aleyhine söyleyecek bir şeyimiz yoktur. Eğer Hıristiyanlık, edebi evrenin sonsuz Söz ve İnsan'ını Tanrı'nın Sözü ile tanımlamayı diliyorsa, İsa'nın şahsı, tarihsel İsa, *İncil* ve kilise dogması, bu özdeşleştirmeler, her şair ya da her eleştirmen tarafından kendi eserine halel vermeden kabul edilebilir, hatta bu kabullenme, şairin ya da eleştirmenin mizacına ve konumuna bağlı olarak, esere açıklık getirip onu derinleştirebilir. Ancak bir bütün olarak asla şiir olarak ya da eleştiri olarak kabul edilemezler. Edebiyat eleştirmeni, dinler her ne kadar insanlara ait hipotezler olsa da, başka bir bağlamda haklarında ne düşünürse düşünsün, tarihçi gibi dinlere, dinlerin birbirlerine davrandıkları gibi davranmaya

zorlanır. *Chhandogya Upanishad*'ın girişinde (kutsal "aum" sözcüğü ile sembolize edilen) Evrensel Söz'ün tartışması, edebiyat eleştirisiyle *Forth Gospel*'ın açılışındaki tartışma kadar alâkalıdır ya da değildir. Coleridge, bir eleştirmen olarak "Logos"un yapıtlarının amacı olduğunu düşünürken haklıydı ama şiirsel *Logos*'unun, edebiyat eleştirisini bir tür doğal teoloji gibi ifa ettiği anda İsa tarafından kaçınılmaz olarak sindirileceğini düşünürken haklı değildi.

Eleştirinin tüm *Logos*'u, kendi başına asla inancın ya da ontolojik bir şahsiyetin nesnesine dönüşemez. Bütüncül Söz kavramı, sözcüklerin düzenine benzer bir şeyin olmadığı ve onu inceleyen eleştirinin, onu bütünsel bir anlam kılabileceği varsayımıdır. Aristoteles'in *Fizik*'i fiziksel dünyanın çevresinde hareket ettirilmemiş bir ilk hareket ettiren olduğu düşüncesine varır. Bu, kendi içinde, temel olarak fiziğin bir evreni olduğu anlamına gelir. Hareketin tüm fenomenleri birleştirici ilkelerle ilişkilendirilebilmiş olmasa ve bu ilkeler de bir fenomenden başka bir şey olmayan harekete dair bütüncül ve birleştirici bir ilkeye dönüşmese, hareketin sistematik bir incelemesi mümkün olamazdı. Eğer teoloji, Aristoteles'in hareket ettirilmemiş hareket ettiricisini yaratıcı bir Tanrı ile tanımlıyorsa, bu teolojinin işidir; fizik, fizik olarak bundan etkilenmiş olmayacaktır. Hıristiyan eleştirmenler, Ortaçağ eleştirmenlerinin yaptığı gibi, şu bütüncül Söz'lerinin bir İsa analojisi olduğunu görebilirler, edebiyata kültürün içinde herhangi bir din eşlik edebilir; ama eleştiri kendini bundan korumalıdır. Kısacası, edebiyat incelemesi, "sosyal bilimlere" mensuptur ve sosyal bilimler, isminin de gösterdiği gibi yalnızca insanüstü olanın insan görüşünü kullanır.

Anagojik eleştiri ve dinin kavramları arasındaki yakın benzerlik, birçok insanı, birini üst diğerini ast olarak kabul ederek ilişkilendirilebileceklerini varsaymaya sevk etmiştir. Coleridge gibi dini seçenler, eleştiriyi onun gibi doğal bir teolojiye dönüştürmeyi deneyecektir; Arnold gibi kültürü seçenler, dini nesnelleştirilmiş kültürel mite indirgemeye çalışacaklardır. Ancak her ikisinin de safça varlık gösterebilmesi için, her ikisinin de özerkliğinin garanti edilmiş olması gerekir. Kültür, gündelik yaşam ile dinsel yaşam arasında, olasılıkların bütüncül görünümüne karşı koyar ve kültürden din ya da devlet tarafından dışlanmış ne varsa intikamını öyle ya da böyle alacaktır düşüncesindeki bütünsellikte ısrar eder. Bu nedenle kültürün dine sunduğu en temel hizmet,

düşünsel putperestliği yok etmesidir; dinin, tapınma nesnesini mevcut anlayışı ve o nesneye yaklaşım biçimleriyle değiştirmek yönündeki tekrarlayan eğilimini. Düşünsel açıdan dürüst olmadıkça ve mantığın özerkliğini garanti etmedikçe, hiçbir argüman dini ya da politik doktrine hizmet edemez; aynı şekilde, eğreti bir ifadeyle bir toplumdaki ya da onun geleneğindeki yaratıcı hipotezin tümü olarak tanımlayabileceğimiz kültür özerkliğini kabul etmeyen bir dini ya da politik mitin de değerli veya geçerli olduğu söylenemez. Bu anlamda kültürün özerkliğini savunmak modern dünyada "entelektüel"in toplumsal görevidir gibi geliyor bana: Onun her nevi dini ya da politik bütüncül senteze tabi olduğunu savunmak, *trahison des clercs*'in[48] özgün bir biçimi olurdu.

Bu ayrıca, yaratıcı kültürün hayati unsurudur da: Öte yandan, doğal olarak olanaklı ve ahlaki açıdan kabul edilebilir olanın sınırların aşmak, yaratıcı kültürün özünde vardır. Kendine yeten bir insan topluluğunda şairlere yer olmadığı argümanı, bu topluluk Tanrı'nın insanlarından oluşsa dahi yanıtsız kalmaya mahkûmdur. Din, aynı zamanda bir toplumsal kurumdur ve böyle olduğu sürece, tıpkı Marksist ya da Platoncu devletin yaptığı gibi sanata sınırlamalar dayatır. Hıristiyan teolojisinin, devrimci diyalektiktiğin ya da teori ve toplumsal pratiğin ayrışmaz birliğinden eksik kalır yanı yoktur. Dinler, genişletilmiş bakış açılarına rağmen, toplumsal kurumlar olarak bir sınırsız önerme sanatını bünyelerinde barındıramazlar. Sanatlar da buna karşılık, yollarına çıkan tüm varoluşsal taşları eritmek girişimlerinde hiciv, gerçekçilik, müstehcenlik ve fantazinin güçlü asitlerini salgılamadan edemezler. Sanatçı yeterli sıklıkta, *Faust*'ta Tanrı'nın söylediği gibi, şeytan gibi çalışma zorunluluğundan fazlasını ifade ettiğini düşündüğüm, "muss als Teufelschaffen"[49] eylemine mecbur kılındığını görmek zorundadır. Dinin "bu budur"u ile şiirin "ancak farz et ki budur"u arasında,"mümkün" ile "mevcut" sonsuzlukta birleştiği sürece her zaman bir tür gerilim olmak zorundadır. Hiçkimse şairi kusursuz insan olarak görmek istemez ve hatta şairlerin bize söylediği gibi, Tanrılar Şehri'ndeki bir canavara Tanrı'nın kendisi hariç kimse katlanamaz.

48. Fr. Entelektüellerin ihaneti, anlamında kullanılan deyim. (ç.n.)

49. Alm. Bir şeytan gibi üretmeliyim. Goethe'nin *Faust* isimli eserinin "Gökte Prolog" bölümünde yer alan, *Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu / Der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen* sözlerinin sonu: "Bir arkadaş diye veriyorum ona ben de / Kandıran, yanıltan, etkileyen şeytanı." (Çeviri: İsmet Zeki Eyüpoğlu) (ç.n.)

ÜÇÜNCÜ DENEME

Arketipik Eleştiri: Mit Teorisi

GİRİŞ

Resim sanatında hem yapısal hem de temsili öğeleri görmek kolaydır. Bir resim doğal olarak "bir şey"in resmidir: Tecrübe anlamında "nesneler"le benzeşen şeylerden meydan gelen bir "konu"yu betimler ya da canlandırır. Aynı zamanda resim tasarımının belli başlı öğeleri de yer alır onda: Bir resmin temsil ettiği şey, resme özgü yapısal kalıplar ve konvansiyonlar dahilinde düzenlenmiştir. "İçerik" ve "biçim" sözcükleri, sıklıkla resmin bu tamamlayıcı boyutlarını tarif etmek için kullanılır. "Realizm", resmin temsil ettiği şeye dair bir yaklaşımı, ister ilkel olsun ister karmaşık olsun stilizasyona, resimdeki yapıya dair bir yaklaşımı ifade eder. Hayali olanın ya da *trompe l'oeil*[50] tarzının aşırı gerçekçiliği, ressamın belli bir tür yaklaşımda ne denli uzağa gidebildiğiyle ilgilidir: Soyut ya da daha kesin bir ifadeyle, nesnel olmayan resim, ressamın başka bir yönde ne denli uzağa gidebildiğiyle ilgilidir. ("Temsili olmayan resim" ifadesi, resmin kendisi bir temsil olduğundan, bana mantıksız görünüyor.) Gelgelelim hayali olanı resmeden ressam, resmin konvansiyonlarından kaçamaz ve nesnel olmayan resim hâlâ Aristoteles'in kullandığı anlamda taklitçi bir sanattır, öyleyse geçerli bir çelişkiden çok fazla ürküntü duymadan, resim sanatının tamamının resme özgü "biçim" ya da yapı

50. Fr. Göz aldanması. Objenin üç boyutlu görünmesini sağlayan bir optik yanılsama yaratmak için gerçekçi bir imgelem kullanan resim tekniği. (ç.n.)

ve resme özgü "içerik" ya da konunun bir bileşiminin içinde kaldığını söyleyebiliriz.

Batı resminde hem pratiğin hem de teorinin dayandığı konvansiyonlar, bazı nedenlerle, taklitçi ya da temsili olana yüklenmiştir. Klasik resimden bile, Yunan ressamların uydurdukları *trompe l'oeil* bulmacalarıyla iftihar ettiğini sanan, resmedilmiş üzümleri ya da benzeri şeyleri gagalayan kuşlar hakkındaki birden çok depresif hikâyeyi miras almış durumdayız. Perspektifin Rönesans dönemindeki gelişimi, özünde bir *trompe l'oeil* aracı olan iki boyutlu bir yüzeyde, üç boyutun bulunduğunu ortaya koyarak bu türden becerilere büyük bir itibar kazandırmıştır. Bir modern sanat galerisindeki konuşmalara kulak misafiri olan biri, bir konuda tanınabilir bir benzerliği yakalamanın ve bu benzerliği resmindeki öncelikli şey kılmanın, ressamın ahlaki sorumluluğu olduğu hissinin ne denli güçlü ve sürekli olduğunu kolaylıkla keşfedebilir. Geçtiğimiz yarım yüzyıl ya da ondan biraz uzun bir süre boyunca, resimdeki deneysel hareketlerin acayipliklerinin büyük bir kısmı, temsili yanılgının tiranlığına karşı başkaldırısının enerjisi sayesinde ortaya çıkmıştır.

Özgün bir ressam, insanlar bir nesneyle benzeşme yaratılması talebinde bulunduklarında, onların genellikle tam tersini, aşina oldukları resim konvansiyonlarıyla benzeşen bir resim istediklerini elbette bilir. Bu yüzden, bu konvansiyonların dışına çıktığı zaman, bir gözden başka bir şey olmadığını, gördüğü şeyi gördüğü şekilde resmettiğini ya da buna benzer şeyleri iddia etmeye yönelir çoğunlukla. Bu saçmalığı söylemesinin gerekçesi yeterince açıktır: Resmin yalnızca yüzeysel bir süsleme olmadığını, onun bazı gerçek uzamsal sorunları alt etmeye yönelik zorlu bir çabayı da kapsadığını söylemeyi arzulamaktadır. Ama bu, ciddiye alınırsa sanatın tamamını yıkıma uğratabilecek, resmin biçimsel sorununun resmin dışında olduğu iddiasıyla mutabık olmadan da rahatça kabul edilebilecek bir düşüncedir. Gerçekte yaptığı şey, geleneği daha derin bir seviyede yeniden keşfedebilmek, kendi çağındaki yerleşik konvansiyonlara karşı çıkmak konusunda duyduğu muğlak, ancak derinlikli itkiye boyun eğmektir. Manet, Barbizon okulunun konvansiyonlarının dışına çıkarak, Goya ve Velasquez'e derinden benzediğini keşfetti; Cézanne empresyonist konvansiyonun dışına çıkarak kendisiyle Chardin ve Masaccio arasında daha derin bir benzerliği keşfetti. Orijinal olması, bir

ressamı anti-konvansiyonel kılamaz, bu orijinallik onu kendini sürekli yeniden biçimlendirmenin peşindeki değişimin minör becerilerine kafa yorarken, bir yandan da dönüşümün majör becerilerini etraflıca ele alan sanatın kendi yasasına riayet etmeye, konvansiyonun içinde daha da ileriye gitmeye sevk eder.

Müzik, kendi eleştirel teorisiyle resme, tazeleyici bir zıtlık getirmiştir. Resimde perspektif keşfedildiğinde, müzik de aynı yönde ilerlemiş olabilirdi, ancak gerçekte "temsile dayanan" müziğin ya da "program" müziğinin gelişimi katı bir şekilde kısıtlanmıştır. Dinleyiciler müzikte hâlâ dışsal seslerin akıllıca taklit edilmesinden zevk alabilirler, ancak hiçkimse, bu tür taklitleri üretmekte başarısız olmuş bir bestecinin itibarını yitirmiş bir sanatçı ya da şarlatan olduğunu ileri sürmeye kalkışmaz. Ya da bu taklitlerin, müziğin kendi biçimlerinden daha önemli olduğu düşünülmez; zira o biçimleri meydana getiren bu taklitlerdir.

Mesela, bu kitabın şiir sanatı yerine, müzik teorisine giriş kitabı olduğunu farz edelim. Öyle bir durumda, oktavın entervalini[51] dinlenilebilir seslerin yelpazesinden ayırmakla işe başlardık ve kitabın okurunun sıradan bir şekilde duyacağı tüm melodileri ve harmonileri potansiyel olarak içeren on iki notalık diziyi oluşturarak, oktavın teorik açıdan birbirine eşit on iki yarım ses aralığına bölünmüş olduğunu açıklardık. Sonrasında bu dizi içindeki iki puanlık sessizliği ayırabilir, majör ve minör akorları ve kesişen yirmi dört anahtar düzeneğini ve bir parçanın normalde aynı anahtarla açılıp kapanmasını gerektiren tonalite konvansiyonlarını açıklayabilirdik. Ritmin temelini, her bir saniyenin ya da her bir üçüncü vuruşun vurgulanması olarak tarif edebilir ve ilkeler listesinin tamamının üzerinden geçebilirdik.

Böyle bir özet, 1600'den 1900'e kadarki Batı müziğinin yapısının ve nitelikli, daha esnek ama esasta farklılık arz etmeyen bir biçimde, kitabın kullanıcısının müzik olarak adlandırmaya alışık olduğu her şeyin rasyonel bir açıklamasını sunardı –meseleye derinlemesine dalmadan önce. Batı geleneği dışındaki tüm müziği önsöz niteliğinde bir bölümün müstakil sınırları içinde devredışı bırakabiliriz. C# ve Db notalarının aynı notalara karşılık geldiği eşit ölçü sistemine itiraz edenler çıkabilir. Bir başkası da çıkıp bir bestecinin konvansiyona sıkıca bağlı müzikal öğeler toplamına bağımlı kalma zorunluluğuna ve müzikte ifade kaynaklarının

51. Müzikte iki ses arasındaki perde farkı. Aralık. (ç.n.)

hava kadar özgür olması gerektiğine itiraz edebilir. Bir üçüncü kişi de çıkıp hiçbir surette müzikten konuşmadığımızı söyleyerek, tamamına itiraz edebilir: *Jüpiter Senfonisi* C majör ve Beethoven'ın *Beşinci Senfoni*'si C minörle yazılmıştır, bu iki anahtarın farkını açıklamak iki senfoni arasındaki farka dair kimseye elle tutulur bir fikir vermez. Tüm bu itirazlar pekâlâ görmezden gelinebilir. Bunun neticesinde de el kitabımız, okura ne tam bir müzikal eğitim ne de Tanrı'nın aklında varolduğu haliyle müziğin, yani ne de meleklerin müzik yapışının bir açıklamasını verirdi; ama yine de amacına uygun bir şey yapmış olurdu.

Bu kitapta edebi anlatımın *birkaç* dilbilgisel ilkesini ve onun tonalite, basit ve bileşik ritim, kanonik taklit ve benzeri müzikal öğelere karşılık gelen öğelerini ana hatlarıyla ortaya koymak çabası içindeyiz. Burada amaç, Batı edebiyatının yapısal prensiplerinden bazılarının Klasik ve Hıristiyan mirası bağlamında rasyonel bir açıklamasını vermektir. Sözel anlatımın kaynaklarının, deyim yerindeyse ritim ve anahtarın edebi karşılıkları tarafından sınırlandırılmış olduğunu ileri sürüyoruz ama bu düşünce müziğin kendi içinde anlam ifade ettiğinden, kaynaklarının sanatsal olarak tüketilebilir olmasından daha fazlasını da ifade etmiyor. Şüphesiz müzik için hayal ettiklerimize benzeyen kategorilerimizin yapay olduğunu, edebiyatın çeşitliliğine adil davranmadıklarını ya da okumaya dair özgül tecrübeleriyle alâkaları olmadığını söyleyen itirazcılarla burada da karşılaşıyoruz. Yine de, edebiyatın yapısal prensiplerinin ne olduğu sorusu, tartışmaya değer görünmektedir ve edebiyatın bir söz sanatı olduğu düşünüldüğünde, en azından bu prensipleri tarif etmek için sözcükler bulmak, müzikte sonat ya da füg sözcüklerini bulmak kadar kolay olmalıdır.

Resimdeki gibi, edebiyatta da, geleneksel yaklaşım hem uygulamada hem de teoride, temsil ya da "yaşamla benzeşme" üzerine kurulmuştur. Mesela, Dickens'ın bir romanını seçtiğimiz zaman, ilk tepkimiz, aşina olduğumuz eleştiri tarafından beslenmiş bir alışkanlıkla onu, ister bizim isterse de Dickens'ın çağdaşlarının yaşadığı bir "yaşam"la kıyaslamak olacaktır. Sonrasında Keep ya da Quilp gibi karakterlerle tanışırız, merak uyandırıcı bu canavarlar "gibi" karakterler bizim için de, Viktoryenler için de yenidir, bu nedenlede bu yöntem ânında çöker. Bazı okurlar, Dickens'ın "salt" karikatürize etme âdetinin (sanki karikatürize etmek kolaymış gibi) nüksetmesinden şikâyet eder, bazıları da, daha makul

bir şekilde, yaşam-benzerliği ölçütünü tamamen bir kenara bırakıp, yaratımın kendisinden yaratımın kendi hatırına zevk alırlar.

Resmin yapısal prensipleri, çoğunlukla düzlem geometrisindeki (ya da daha ileri bir analojiyle uzay geometrisindeki) benzeş terimlerle betimlenmektedir. Cézanne'ın ünlü bir mektubu, resimdeki biçimin küre ve kareyle benzerliği hakkındadır ve soyut resim yapan ressamların pratiği bu noktayı doğrular görünmektedir. Geometrik şekiller resimdeki biçimlerle yalnızca benzeşir, asla onlarla özdeş değildir, resmin asıl yapısal prensipleri, resmin dışındaki bir şeyle kurulacak bir analojiden değil, sanatın kendi içsel analojisinden türetilebilir. Edebiyatın yapısal prensipleri de, benzer şekilde, arketipik ve anagojik eleştiriden, bunların bir bütün olarak edebiyatın daha geniş bir bağlamını oluşturduğunu varsayan eleştiriden türetilir. Ancak ilk denemede gördük ki kurmaca kipleri mitik olandan altmimetik ve ironik olana doğru hareket ettikçe, aşırı "realizm" ya da yaşamla temsili benzeşme noktasına yaklaşırlar. Bundan şöyle bir sonuç çıkıyor: Mitik kip –karakterin en büyük eylem gücüne sahip olduğu tanrılarla ilgili hikâyeler– edebi kipler içinde en soyut ve konvansiyonel olanıdır, tıpkı diğer sanatlarda bu kipe karşılık gelen kiplerin yapısal olarak en yüksek stilizasyonu –dini Bizans resmi– sergilemesi gibi. Bu nedenle, edebiyatın yapısal prensipleri mitoloji ve karşılaştırmalı dinle, resmin geometriyle arasındaki ilişki kadar yakın bir ilişki kurar. Bu denemede, edebi arketiplerin grameri olarak *İncil*'in sembolizmini ve bir dereceye kadar da klasik mitolojiyi kullanacağız.

Yusuf efsanesindeki Potifar'ın karısına dair hikâyenin kaynağı olduğu düşünülen *İki Erkek Kardeş* isimli Mısır masalında, büyük kardeşin karısı, onlarla birlikte yaşayan evlenmemiş genç diğer kardeşi baştan çıkarmaya çalışır ve genç adam kendisine direndiğinde de onu kendisine tecavüz etmeye teşebbüs etmekle suçlar. Genç kardeş daha sonra kaçmaya zorlanır, öfkeden gözü dönmüş büyük kardeş de peşindedir. Olaylar belli bir yere kadar, yaşamın az ya da çok inanılır gerçeklerini[32] yeniden üretir. Sonra, genç kardeş davasında adaletin yerini bulmasını dileyerek Ra'ya dua eder ve ondan yardım ister; Ra, o ve kardeşi arasına büyük bir göl yerleştirir ve ilahi bir coşku patlamasıyla gölü timsahlarla doldurur. Bu olay, kendisinden önce gelen hiçbir şeye benzemeyecek kadar kurgusaldır, olay örgüsünün bütünündeki herhangi bir başka epi-

zotla mantık çerçevesinde ilişkilendirilemez de. Ama, "yaşam"la kurulan dışsal analojiden vazgeçmiştir: Bu, diyebiliriz ki, yalnızca hikâyelerde olabilecek bir şeydir. Mısır masalı, ilerleyen bölümlerinde, mitik kısmında, soyut edebi bir niteliği gerektirmiştir ve anlatıcı, bu küçük sorunu da "realist" bir yolla kolaylıkla çözebilirdi ama görünen o ki Mısır edebiyatı da diğer sanatlar gibi belli bir derecede stilize etmeyi tercih etmiştir.

Benzer şekilde, bir Ortaçağ azizi başını çevreleyen bezenmiş koca haleyle yaşlı bir adam gibi görünebilir ama mitik öğe, yani hale, resme hem daha soyut bir yapı kazandırmaktadır hem de azize, bir insanın sadece resimlerde görebileceği türden bir görünüm vermektedir. İlkel toplumlarda, mitteki ve halk masalındaki dörtbaşı mamur gelişmeye genellikle plastik sanatlardaki geometrik süsleme zevki eşlik eder. Bizim geleneğimizde, gerçeğe benzemeye, becerikli ve kalıcı bir insan tecrübesi taklidine yer vardır. Defoe'nun *Veba Yılı Günlüğü* ya da Samuel Butler'ın *The Fair Haven*'ı gibi kurmacanın gerçek olarak sunulduğu ve hatta gerçek olarak kabul edildiği nadide hileler, resimdeki *trompe l'oeil* tekniğine karşılık gelir. Diğer uçtaysa, mitler ve tanrılarla diğer varlıkların dilediğini -pratikteyse anlatıcının hoşuna ne gidiyorsa onu- yaptığı kurgusal tasarımlar vardır. İlk denemede sözünü ettiğimiz, ironinin mite geri dönüşü, soyut sanat, ekspresyonizm, kübizm ve resimdeki bağımsız yapıyı vurgulamak konusundaki diğer benzer çabalarla çağdaştır ve onlarla aynı paralel çizgidedir. Altmış yıl önce, Bernhard Shaw, İbsen oyunlarındaki ve kendi eserlerindeki temaların toplumsal anlamına vurgu yapmıştı. Bugün Bay Eliot dikkatimizi *Kokteyl Partisi*'ndeki Alcestis arketipine, *The Confidential Clerk*'teki İyonyalı arketipe çekiyor. İlkinin çağı Manet'nin, Degas'nın çağıydı, sonrakinin çağıysa, Braque ve Graham Sutherland'ın çağıdır.

Arketipler üzerinde çalışmaya başlayıp, mitin dünyasına, alışıldık tecrübeye makul uyarlamalar yapmakla meşgul kanonların etkilemediği kurgusal ve tematik tasarımın soyut ve katıksızca edebi dünyasına geçeceğiz. Anlatıcı açısından mit, arzunun sınırlarına yakın ya da arzunun sınırları üzerinde yer alan makul bir noktadaki eylemlerin taklididir. Tanrılar güzel kadınlardan hoşlanır, birbirleriyle olağanüstü bir kuvvetle savaşır, insanoğlunu avutur ve ona yardım eder ya da kimileri kendi ebedi özgürlüklerinin doruklarından insanoğlunun çektiği sefaleti seyreder.

Mitin, insan arzusunun en üst seviyesini işliyor olması, onun kendi dünyasını mutlaka insan tarafından erişilmiş ya da erişilebilir sunduğu anlamına gelmez. Anlam ya da şiirin örüntüsünün, kavramsal sorunları olan imgesel bir yapı olduğuna dair prensibimizi göz önünde bulundurursak; anlam ya da *dianoia* açısından mit, bir mecra ya da bir faaliyet alanı olarak görülen dünyanın aynısıdır. Mitik imgelemin dünyası genellikle dindeki gök ya da cennet kavramlarıyla temsil edilir ve sözün halihazırda açıklanmış olması anlamında vahyidir. Bu dünya sırf metafordan oluşur, tek bir ölümsüz bedenmişçesine, içindeki her şey potansiyel olarak birbirine özdeştir.

Realizm ya da yaşam-benzerliği[52] sanatı, sanata yansıyan yaşamın "bildiğimiz haline ne kadar benzediği" tepkisini doğurur. Yazılı olanın, bilinen *gibi* olduğu durumda, genişletilmiş ve kasıtlı bir teşbih sanatını elde ederiz. Ve realizm, açık teşbihin bir sanatıysa, mit de açık metaforik bir özdeşliğin sanatıdır. Vurgulamak yerine bir tireyle yazılan "güneş-tanrı" sözcüğü, Pound'un terminolojisinde saf bir ideogramdır ya da bizim terminolojimizde lafzi bir metafordur. Mitte, edebiyatın yapısal prensiplerinin yalıtıldığını görürüz, realizmdeyse aynı prensiplerin (benzer değil) akla yatkınlık bağlamına uyumlu hale geldiğini görürüz. (Benzer şekilde müzikte, Purcell'in bir parçası ile Benjamin Britten'in bir parçası kesinlikle birbirlerinin aynısı olamaz ama, eğer her iki parça da D majörse, parçaların tonaliteleri aynı olacaktır.) Gerçekçi kurmacadaki mitik yapının varlığı, her durumda, kurmacayı daha akla yatkın kılmak için belli teknik sorunlar ortaya çıkarır ve bu sorunları çözmek için kullanılan araçlara genel olarak yerdeğişimi [*displacement*] ismi verilebilir.

Demek ki edebi tasarımın bir ucu mit, diğeriyse natüralizmdir. Ve ikisi arasında romansın tüm alanı uzanır, bu terimle ilk denemedeki tarihsel kipi değil, aynı denemede daha sonra sözü edilen eğilimi; mit yerdeğişimiyle onu insan tarafında konumlandırma ve hatta "realizm"e zıtlık teşkil edecek şekilde, içeriği idealize edilmiş bir yönde konvansiyonel kılma eğilimini kastediyorum. Yerdeğişiminin temel prensibi şudur: Bir mitte metaforik olarak özdeşleştirilebilen şey, romansla sadece bir tür teşbih olarak ilişki

52. İng. Verisimilitude. Anlatının gerçeğe benzerliğini, daha geniş anlamdaysa, inanılırlığını ifade etmek için kullanılan, kökeni Latince *verum* (gerçek) ve *similis* (benzer) sözcüklerinin birleşimi olan sözcük. (ç.n.)

kurabilir, analoji, anlamlı çağrışım, rastlantısal imgelem vs. gibi biçimlerde. Bir mitte, bir güneş-tanrı ya da ağaç-tanrı olabilir, romanstaysa güneş ya da ağaçlarla arasında anlamlı bir bağ bulunan bir insan olabilir. Daha gerçekçi kiplerde, bağdaşım daha anlamsız hale gelir ve bu, arızi, hatta rastlantısal ya da kazara bir imgelem meselesidir daha çok. Aziz George ve Perseus ailesinin ejderha-öldürme efsanesinden çok daha sonra, yaşlı güçsüz kralın yönettiği bir ülke, neticede kralın kızını talep eden bir ejderha tarafından tehdit edilir ama ejderha, kahraman tarafından katledilir. Bu, romantik bir bereket tanrısı tarafından yeniden canlandırılan çorak arazi mitinin romantik bir analojisi gibi görünmektedir. (Hatta bu durumda aynı soydan geldikleri bile söylenebilir.) Mitte olsa, bir sonraki adımda ejderha ve yaşlı kral özdeşleşirdi. Aslında miti, kahramanın yaşlı kralın damadı değil, öz oğlu olduğu bir Oedipus fantazisine doğru daha da yoğunlaştırabiliriz. Eğer hikâye kişisel bir düş olsaydı, bu türden özdeşleştirmeler bir yöntem meselesi olarak ortaya çıkardı. Ama onu akla yatkın, simetrik ve ahlaki açıdan kabul edilebilir bir hikâye kılmak için ciddi yerdeğişimleri yapmak gerekir ve ondaki metaforik yapıyı, ancak hikâye türünün karşılaştırmalı bir incelemesini yaptıktan sonra görebiliriz.

Hawthorne'un *The Marble Faun* eserinde, hikâyeye ismini veren heykelle, Donatello adındaki karakter arasında öyle güçlü bir bağlantı vardır ki okur, Donatello'nun "heykelin kendisi" olduğunu gözden kaçıracak kadar safdil ya da dikkatsiz davranabilir. Sonrasında müstesna bir saflık ve nezakete sahip, güvercinlerce kuşatılmış bir kulede yaşayan Hilda adındaki kızla karşılaşırız. Güvercinler onu çok sever: Başka bir karakter de onu kendi "güvercin"i olarak çağırmaktadır ve hem yazar hem de karakterler tarafından onun güvercinlerle arasındaki bir tür özel benzerliğe işaret eden yorumlar yapılmaktadır. Hilda'nın Venüs gibi, güvercinleriyle tanımlanan bir güvercin-tanrıça olduğunu söyleseydik, hikâyeyi doğrudan kendi kipinde okumamamız, onu doğrudan mite çevirmemiz gerekirdi. Hawthorne'un mite ne denli yakın olduğunu bilmemizse burada haksızlık sayılmaz. Çünkü bu, *The Marble Faun*'un tipik bir altmimetik kurmaca olmadığını algıladığımız anlamına gelir: Buna, geçmişin kurgusal romanına ve ileri gidip Kafka'ya ya da Cocteau'ya dek uzanan bir sonraki yüzyılın ironik mitik yazarlarına göz atan bir ilgi hâkimdir. Bu

ilgi, genellikle alegori olarak isimlendirilir ama büyük ihtimalle Hawthorne'un kendisi onu romans olarak isimlendirmekte haklıydı. Şimdi bu ilginin karakter yaratmada nasıl soyutlamaya doğru yöneldiğini görebiliyoruz ve eğer altmimetik kanonlar dışında herhangi bir başka kanon bilmiyorsak, bundan şikâyet edebiliriz.

Yahut yine her yıl altı aylığına ölüler diyarına gidip gözden kaybolan Proserphine'in hikâyesini buluruz mitte. Saf mit, açıkça bir ölüm ve dirilişle ilgilidir, hikâye elimizdeki haliyle hafiften yerdeğişimine uğramıştır ama mitik örüntüyü görmek zor değildir. İnandırıcılığın üstmimetik bir seviyesine kabaca uyumlu hale getirilmiş aynı yapısal öğeyle, Shakespeare komedyasında da sıklıkla karşılaşırız. *Kuru Gürültü*'deki karakter, bir cenaze töreni şarkısına sahip olacak kadar ölüdür ve akla yatkın açıklamalar oyunun bitişinden sonrasına ertelenmiştir. *Cymbeline*'deki Imogen'in takma bir adı ve boş bir mezarı vardır ama o da bir cenaze töreniyle nasiplenmiştir. Ancak Hermione'un ve Perdita'nın hikâyesi, hakkında akla yatkın neredeyse hiçbir ciddi açıklama bulunmayan Demeter ve Proserpine mitine çok yakındır. Hermione, ortadan kaybolmasından sonra, bir rüya içinde bir sefer hayalet olarak geri döner ve onun bir heykelken canlanmasının, Pygmalion mitinden yapılan bir yerdeğişiminin, inancın uyanışını, hatta bir nebze akla yatkınlık gerektirdiği söylenir. O hiçbir zaman bir heykel olmamıştır ve olan biten zararsız bir aldatmacadan başka bir şey değildir. Tematik bir yazarın, kurgusal bir yazardan nasıl da daha soyut bir biçimde mitik olabildiğini görürüz: Spenser'ın Florimell'i örneğin, hiçbir soru sorulmaksızın "snowy lady"yi ["karlı hanım"] evinde bırakıp, kış için denizin altına inip orada gözden yiter, dördüncü kitabın sonunda ilkbahar sellerinin büyük taşkınlarıyla geri döner.

Altmimetikte, Esther Summerson çiçek hastalığına yakalandığında ya da Loma Doone evlilik mihrabında vurulduğunda, kadın kahramanın ölümü ve dirilişinin yapısal örüntüsünün farkına varırız. Ama realizmin konvansiyonuna yaklaşıyoruz ve Loma'nın gözleri her ne kadar "ölümle sönmüş" olsa da, onu yeniden diriltmeyi planladığı sürece, yazarın gerçek anlamda ölümü kastetmediğini biliriz. Burada yine, bu eserle, heykeltıraşlar ve heykellerin yaşayan insanlarla ilişkisine dair çok şey bulabildiğimiz, neredeyse *Kış Masalı*'ndakine benzer bir son beklediğimiz *The Marble Faun*'u karşılaştırmak ilginç olacaktır. Hilda gizemli bir şekilde

ortadan kaybolur ve onun yokluğunda âşığı, heykeltıraş Kenyon, topraktan Hilda ile ilişkilendirdiği bir heykel yapar. Sonra neticede yokluğunu açıklayan akla yatkın gerekçeyle Hilda geri döner. Bu gerekçelere Hawthorne'un kendisinin akla yatkın açıklamalar uydurmakla ilgilenmediğini, okur için yaptığı okumanın ona biraz daha özgürlük sağlamasını dilediğini gösteren, daha çok, keskin ve hırçın olarak nitelendirilebilecek yorumları eşlik eder. Oysaki mitik ölüm ve diriliş örüntüsünün doğrudan, hiçbir özür olmaksızın sunulduğu Poe'nun "Ligeia"sına dönüp baktığımızda görebileceğimiz gibi, Hawthorne'un engellemeleri en azından kısmen kendisinden kaynaklanmaktadır. Poe açıkça Hawthorne'dan daha radikal bir soyutlayıcıdır, bu da onun etkisinin yaşadığımız yüzyılda neden daha doğrudan olduğunu kanıtlar.

Edebi olanın mitik ve soyut halleri arasındaki akrabalık, kurmacanın birçok boyutunu aydınlatır; özellikle de olaylarının makul olması bakımından yeterince gerçekçi ve "iyi bir hikâye" sayılacak kadar romantik, yani iyi tasarlanmış olan nispeten popüler bir kurmacanın. Bir kehanetin veya bir alametin sunulması ya da tüm hikâyeyi başlangıçta sözü edilen kehanetin çıkması gibi anlatma, buna verilecek bir örnektir. Böyle bir düzenek, varoluşsal tasarımı içinde, kaçınılmaz kader ya da her şeye kâdir gizli bir irade kavramını ortaya koyar. Aslında, giriş ve sonuç bölümleri arasında simetrik bir ilişki yaratma eğilimi, edebi tasarımın doğal bir parçasıdır ve bu konuda kaçınılması mümkün olmayan tek irade, yazarın iradesi olacaktır. Dolayısıyla, yaradılışı gereği mucizevi olana pek sempati duymayan yazarlarda bile bununla sıkça karşılaşırız. Örneğin *Anna Karenina*'da kitabın başında yer alan demiryolu işçisinin ölümü, Anna tarafından kendisiyle ilgili bir alamet olarak kabul edilir. Benzer şekilde, Sophokles'te kehanet ve alametler bulabiliyorsak, nedeni; bunların onun yazdığı türdeki dramatik tragedyanın yapısına uygun olmasıdır ve bunların varlığı drama yazarının ya da seyircinin kader inancına dair hiçbir şeyi kanıtlamaz.

Demek ki edebiyatta, mitlerin arketip sembolleri üç biçimde düzenlenir: İlkinde, yerdeğişimine uğratılmamış mit vardır; genellikle tanrılar ve şeytanlarla ilgilidir ve bütünsel bir metaforik özdeşleşmenin biri arzu edilir. Diğeri, arzu edilmez olan; birbirine zıt iki dünyayla şekillenir. Bu dünyalar sıklıkla, söz konusu edebiyatın çağdaşı dinlerin varoluşsal cennetleri ve cehennemleri

olarak tanımlanır. Metaforik düzenlenişin diğer iki biçimini, sırasıyla vahyi ve şeytani olarak adlandırıyoruz. İkincisinde, romantik olarak adlandırdığımız genel eğilim, insani tecrübeyle daha kolayca ilişkilendirebildiğimiz bir dünya içinde görünmeyen mitik örüntüler yaratma eğilimi vardır. Üçüncüsündeyse, hikâyenin biçiminden ziyade içerik ve temsile vurgu yapan "realizm" (Bu uygunsuz terime duyduğum nefret onu içine alan tırnak işaretlerine yansıtılmıştır) eğilimi vardır. İronik edebiyat, realizmle başlar ve mite doğru ilerler, her ne kadar bazen sadece stilize etmenin romantik geleneğini sürdürse de onun mitik örüntüleri kural olarak vahyiden ziyade şeytanidir. Hawthorn, Poe, Conrad, Hardy ve Virginia Woolf, hepsi, bize bu konuda örnekler sunar.

Bir resme bakarken, ona yakın durabilir, fırçanın yaptıklarını ve spatulanın hareketlerini analiz edebiliriz. Edebiyatta bu yaklaşık olarak yeni eleştirinin retorik analizine karşılık gelir. Biraz geri çekilip baktığımızda, tasarım daha açık bir görünüme kavuşur ve bu durumda daha çok temsil edilen içeriği inceleriz: Bu mesafe, örneğin, bize kendimizi resim okur gibi hissettiren realist Hollanda resimleri için ideal mesafedir. Ne kadar geride durursak, düzenleyici desenin o denli bilincine varırız. Uzak bir mesafeden, diyelim Madonna'ya bakıyoruz; Madonna'nın, merkezindeki cazibeye zıt bir noktadan yönelen geniş bir mavilik halindeki arketipinden başka bir şey göremeyiz. Edebiyat eleştirisinde de şiirin arketipik düzenlenişini görebilmek için ondan "geride" durmamız gerekir. Eğer Spenser'ın *Mutabilitie Cantoes*'undan "geride" durursak, düzenlenmiş dairesel ışığı ve *Eyüb Kitabı*'nın açılışında gördüğümüzle aynı arketipik alt-önplana doğru hücum eden, uğursuz bir kara yığının oluşturduğu arkaplanı görürüz. *Hamlet*'in beşinci perdesinin başından "geride" durursak, sahnede bir mezarın açıldığını, kahramanın, düşmanının ve kadın kahramanın mezara indiğini[33] ve bunu takiben yukarıdaki dünyada ölümcül bir mücadele başladığını görürüz. Tolstoy'un *Diriliş* romanı gibi, Zola'nın *Germinal*'i gibi gerçekçi romanlardan "geride" durursak, bu başlıkların ifade ettiği efsanevi tasarımları görebiliriz. Diğer örnekler, izleyen kısımda verilecektir.

Öncelikle ağırlıkla bizim geleneğimize ait, yerdeğişimi içermeyen bir ana kaynaktan, yani *İncil*'den çıkarılmış iki dünyanın -vahyi ve şeytani-, imgesel yapısını ya da *dianoia*'sının yapısını açıklamak üzere ilerliyoruz. Sonra da, orta düzeydeki iki imgesel

yapıyla devam edeceğiz ve son olarak da hareket halindeki imgesel yapıları ifade eden genel anlatı türü ya da *mythoi*'yi ["mythos"ları] ele alacağız.

ARKETİPİK ANLAM TEORİSİ (1): VAHYİ İMGELEM

Yirmi Soru oyununun genel şemasına ya da dilerseniz anlam bilgisini sınıflandırmanın geleneksel şeması olan Büyük Varlık Çemberi'ne göre ilerleyelim.

Vahyi dünya, dinin cenneti, öncelikle insan medeniyetinin yapıtı altında büründüğü biçimlerin gösterdiği gibi, insan arzusu biçimindeki gerçeklik kategorilerini sunar. Örneğin *bitkiler* dünyasına insan yapıtı ve arzusu tarafından uygulanan biçim; bahçe, çiftlik, koru ya da parktır. Hayvanlar dünyasının insani biçimi, evcilleştirilmiş hayvanların dünyasıdır; bu dünyada koyun, hem Klasik hem Hıristiyan metaforunda geleneksel bir ayrıcalığa sahiptir. Maden dünyasının insani biçimi, insan yapıtının taşı dönüştürdüğü biçimdir, şehirdir. Şehir, bahçe ve ağıl *İncil*'in ve Hıristiyan sembolizminin büyük bir kısmının düzenleyici metaforlarıdır ve bu metaforlar, bir bütün olarak *İncil* için yerdeğişiminde bulunulmamış mitik bir kapanış yaratmak üzere özenle tasarlanmış, açıkça *Vahiy* ya da *İfşaat* olarak adlandırılan kitapta tam bir metaforik özdeşleşme meydana getirmişlerdir. Bizim bakış açımıza göre bu, *İncil*'in *Vahiy* bölümünün bizim vahyi imgelemimizin grameri[34] olduğu anlamına gelir.

Bir önceki denemede arketipik metafor prensibiyle ele aldığımız ve hatırladığımız üç kategorinin her biri –şehir, bahçe, ağıl– diğerleriyle ve kendileriyle özdeş olan somut evrensellerdir. Bu yüzden *ilahi* dünya ile *beşeri* dünya da benzer bir biçimde ağıl, şehir ve bahçeyle özdeştir ve her birinin toplumsal, bireysel boyutları da özdeştir. Bu yüzden, *İncil*'in vahyi dünyası aşağıdaki örüntüyü sunmaktadır:

İlahi dünya = tanrılar topluluğu = Tek Tanrı
Beşeri dünya = insanlar topluluğu = Tek İnsan
Hayvan dünyası = ağıl = Tek Kuzu
Bitki dünyası = bahçe ya da park = Tek Ağaç (Hayat Ağacı)
Maden dünyası = şehir = Tek Bina, Mabet, Taş

"İsa" bir kavram olarak, özdeşlikteki tüm bu kategorileri birleştirmektedir: İsa hem bir Tanrı hem de bir İnsan'dır, Tanrı'nın Kuzusu'dur, hayat ağacıdır, dallarını meydana getirdiğimiz filizdir, yapı ustalarının reddettiği taştır ve onun yükselen bedeni yeniden inşa edilmiş mabettir. Dini ve şiirsel özdeşleştirmeler, yalnızca niyet bakımından farklılık gösterir; niyet varoluşsaldır, diğeriyse metaforiktir. Ortaçağ eleştirisinde, bu fark çok az önem arz etmektedir ve "figura"[35] sözcüğü, bir sembolün İsa ile özdeşleştirilmesine uygulandığı sürece, genellikle her iki türü de ifade eder.

Şimdi bu örüntüyü biraz daha genişletelim. Hıristiyanlıkta somut evrensel olan, ilahi dünyaya Teslis şeklinde uygulanır. Kaydırmalara [*dislocation*] hangi bilindik zihinsel süreçler eşlik ederse etsin Hıristiyanlık, Tanrı'nın üç insan ve yine de tek Tanrı olduğunda ısrar eder. Bir insan ya da madde düşüncesi, metaforu mantığa doğru genişletmekte yaşanan bazı zorlukların ürünüdür. Saf metaforda, elbette Tanrı'nın birliği beş veya on yedi ya da bir milyon tane tanrısal insana, üç adede uygulandığı kadar kolaylıkla uygulanabilir ve şiirde, ilahi somut evrensel dediğimiz şey, Teslis prensibinin ekseni dışında bulunabilir. *İlyada*'nın sekizinci kitabının başında, Zeus tüm varlık zincirini ne zaman dilerse o zaman kendi içine çekebileceğine işaret ettiğinde, Homeros açısından -çekişmekte olan bir grup tanrısal varlığın herhangi bir anda aniden tek bir tanrısal irade görünümünü kazanabildiği- Olympos'ta bir tür çifte perspektif kavramının mevcut olduğunu görebiliyoruz. Vergilius'ta, ilk önce kötücül ve şımarık Juno'yla karşılaşırız, ancak birkaç satır sonra Aeneas'ın kendi adamları hakkındaki "deus dabit his quoque finem"[53] yorumu, benzer bir çift perspektifin Vergilius için de varolduğunu ortaya koyar. Belki de bunu *Eyüb Kitabı* ile karşılaştırabiliriz, Eyüb ve arkadaşları bu kitaba o kadar bağlıdırlar ki Tanrı ve İblis arasındaki yarı şakacı bir iddianın sonucunda Eyüb'ün çok acı çekmiş olabileceğini akıllarına bile getirmezler. Onların haklı oldukları ve cennetteki İblis'e dair okura verdikleri bilginin yanlış olduğu hissi vardır. İblis, şiirin sonunda bırakılır ve -bunun sorumlusu yeniden yazımların hangisi olursa olsun- Eyüb'ün nihai aydınlanmasının, tek ilahi irade kavramından, açılış sahnesindeki ruh durumuna nasıl geçtiğini anlamak yine de zordur.

53. Lat. Tanrı bunlara elbet bir son verecektir. (ç.n.)

İnsan topluluğu için, hepimizin dahil olduğu bir beden olan metafor, en çok Platon'dan günümüze uzanan siyaset teorisini düzenlemiştir. Milton'ın "İngiliz Milletler Topluluğu varolmalıdır ama tek bir devasa Hıristiyan kişilik, tek bir kudretli gelişim ve dürüst bir insanın fazileti olarak" sözleri, bu metaforun Hıristiyanlaşmış bir versiyonuna aittir ve bu versiyonda, Teslis doktrininde olduğu gibi, tam metaforik sözce olan "İsa Tanrı'dır ve İnsan'dır" ifadesi Ortodokstur ve teşbih ya da benzeşme anlamında Arian ve Docetic sözceleriyse, inanışa ters düşmekle suçlanır. Hobbes'un, tek bir canavarın bedeninin içinde birden fazla mankeni tasvir eden orijinal bir ilk sayfa süslemesine sahip *Leviathan*'ı da aynı türden bir özdeşleştirmeyle bağlantılıdır. Bireyin akıl, irade ve arzusunun devletin filozof kralı, muhafızı ve zanaatkârları suretinde ortaya çıktığı Platon'un *Devlet*'i de yine, aslında ne zaman bir grup hakkında konuşsak ya da insanları bir "beden"de biraraya getirmeye çalışsak, hâlâ kullandığımız bu metafor üzerine kurulmuştur.

Cinsel sembolizmde, elbette, aşkla bir beden olmuş iki bedenin metaforu olan "tek beden" metaforunu kullanmak hâlâ bundan daha kolaydır. Donne'un *The Extasie*'si, bu imge üzerine kurulmuş birçok sayıdaki şiirden oluşur, Shakespeare'in *Anka Kuşu ve Kaplumbağa*'sı bu türden bir özdeşleşmenin "akla" verdiği zülüm hakkında harika bir oyundur. Sadakat, kahramana tapınma, sadık takipçiler ve benzeri temalar da aynı metaforu kullanır.

Hıristiyanlığın dine geçiş doktrininde, hayvan ve bitki dünyaları birbirleriyle özdeşleştirildikleri gibi, ilahi dünya ve beşeri dünya ile de özdeşleştirilirler; bitkiler dünyasının asıl insani formları olan yemek ve içki, hasat ve bağbozumu, ekmek ve şarap, hem Tanrı hem de İnsan olan, hem de bedeninde bir şehir ya da mabet olarak varolduğumuz Kuzu'nun *bedeni* ve *kanı*dır. *Yasalar*'ın açılışından anlaşıldığı kadarıyla, Platon için şölende de aynı komünyon sembolizminden bir şeyler vardır. İnsanın doğayı kuşatmak için çabaladığı ve içine kutsal yemek yerine, kendi (toplumsal) bedenini koyduğu insan medeniyetinin daha basit ve daha canlı bir imgesine ulaşmak zor olurdu.

Hayvanlar dünyasındaki koyunu uyumlu duruma getiren konvansiyonel faziletler, bize dindeki "papaz" ve "sürü" gibi metaforları temin ettiği gibi pastoral imgelemin de temel arketipini temin eder. Kendi halkının çobanı olan kral metaforunun kökü, antik

Mısır'a dek uzanır. Belki de özellikle konvansiyonun kullanılmış olması, aptal, sevecen, sürü halinde yaşamayı seven ve kolaylıkla damgalanan, koyun ile biçim bulan toplumların en insani toplumlar olduğu gerçeğine bağlıdır. Ancak elbette şiirde, başka bir hayvan da, eğer şairin dinleyicisi buna hazırsa, aynı işlevi hakkıyla görür: Örneğin *Brihadaranyaka Upanishad*'ın açılışındaki, bedeni tüm evreni içine alan kurbanlık ata da bir Hıristiyan şair Tanrı'nın Kuzusuna nasıl davranıyorsa, öyle davranır. Kuşlardan[36] güvercin de, hem Venüs'ü, hem de geleneksel olarak Hıristiyan Kutsal Ruhunun evrensel ahenk ve sevgisini temsil etmiştir. Tanrıların ve insan topluluğunun hayvanlar ya da bitkilerle özdeşleştirilmesi totemci sembolizmi meydana getirir. Etiyolojik halk masallarının bazı türleri, doğaüstü varlıkların bildiğimiz hayvanlara ya da bitkilere nasıl dönüştükleri hakkındaki hikâyeler, aynı tip bir metaforun küçültülmüş halini temsil eder ve Ovidius'tan tanıdık olduğumuz "metamorfoz" arketipi olarak geçerliliğini korur.

Benzer bir esneklik, bitki imgeleriyle de sağlanabilir. *İncil*'de bir başka yerde, hayat ağacının yaprakları ya da meyvesi, ekmek ve şarabın yerine komünyon sembolleri olarak kullanılır. Ya da somut ve evrensel olan, bir ağaca kolaylıkla uygulanamamıştır ama tek bir meyve ya da çiçeğe uygulanabilmiştir. Batı'da gül diğer vahyi çiçekler arasında geleneksel bir ayrıcalığa sahiptir: Akla hemen gülün *Cennet*'te bir komünyon sembolü olarak kullanılması gelir ve *The Faerie Queene*'in ilk kitabındaki Aziz George simgesi, beyaz bir zemin üzerindeki kırmızı haç. Bu yalnızca İsa'nın yükselen bedeni ve ona eşlik eden kutsal sembolizmle bağlantılı değildir, aynı zamanda Tudor Hanedanı'ndaki kırmızı ve beyaz güllerin birleşimine de işaret eder. Doğu'da gülün yerini genellikle, lotus çiçeği ya da Çin edebiyatındaki "altın çiçek" işgal eder ve mavi peygamberçiçeği de Alman romantizminde kısa süren bir ilgiden nasiplenmiştir.

İnsan bedeninin ve bitki dünyasının kimliği bize, *Arcadia*'nın imgeleminin, Marvell'ın yeşil dünyasının, Shakespeare'in orman komedyalarının, Robin Hood'un dünyasının ve romans ormanında pusuda bekleyen diğer toy adamların imgeleminin arketipini verir; bunlar metaforik ağaç-tanrı mitinin romansındaki emsallere dayanır. Marvell'ın *The Garden*'ında, insan ruhunun hayat ağacının dallarına tünemiş bir kuşla özdeşleştirilmesinde daha ileri ama yine de konvansiyonel bir genişlemeyle karşılaşırız. Zeytin

ağacı ve onun yağı, "kutsal yağ ile vaftiz edilmiş" hükümdar imgesine farklı bir özdeşleşme daha katmıştır.

Şehir –Kudüs olarak adlandırılsın ya da adlandırılmasın– vahyi açıdan tek bir bina ya da mabedile, "köşklerin hanesi" özdeştir, *Yeni Ahit*'in diğer bir cümlesiyle ifade edersek insanlar da onun "yaşayan taşları"dır. Organik olmayan dünyanın insani kullanımı, sokaklarıyla birlikte şehir kadar otoyol ya da yolu da kapsar ve "yol"un metaforu, *Hac Yolunda*'daki gibi örtülü bir şekilde Hıristiyan olsun ya da olmasın, macera edebiyatı külliyatından ayrı düşünülemez. Bu kategoriye ayrıca geometrik ve mimari imgeler de dahildir: Dante ve Yeats'in kulesi ve sarmal basamakları, Jacob'un merdiveni, Yeni-Platoncu aşk şairlerinin merdiveni, yukarı çıkan spiral ya da boynuz biçimli kaplar, Kubilay Han'ın gereğini düşündüğü "haşmetli haz evi", Browne'ın sanatın ve doğanın her köşesinde aradığı haç ve zar beşlisi, sonsuzluk simgesi olarak çember, Vaughan'ın "saf ve sonsuz ışık halkası" ve diğerleri.

Şiirin insan medeniyetinin yapıtı olduğu arketipik seviyede, doğa insanı içine alır. Anagojik seviyede, bu kez insan doğayı içine alır ve onun şehirleri, bahçeleri artık dünya üzerindeki küçük oyuklar değil, insan evreninin biçimleridir. Dolayısıyla vahyi sembolizmde, insanı yalnızca toprak ve havaya, bu iki elemente hapsedemeyiz ve bir seviyeden diğerlerine geçerken, sembolizm, *Sihirli Flüt*'teki Tamino gibi, su ve ateşin zor sınavlarını da vermek zorundadır. Dante hâlâ bizim dünyamız üzerinde bulunan araftan, *Cennet*'te ya da asıl vahyi dünyaya gidebilmek için bir ateş çemberinden ve Cennet nehrinden geçmek zorundaydı. *İncil*'de, melekleri saran ışık ve ateşin imgelemi, Pentecost'a inen alev dilleri ve Yeşaya peygamberin ağzına yüce melek tarafından sürülen ateş kömürü, ateşi, insan ve tanrı arasındaki ortayolda tinsel veya meleklere özgü dünyayla ilişkilendirir. Prometheus'un klasik mitolojideki hikâyesi, Zeus'un şimşek oku ya da şimşek ateşiyle ilişkisinde olduğu gibi ateşin benzer bir kökenine işaret eder. Kısacası, güneşin ateşli bloklarını, ayı ve yıldızları içine alan gök anlamındaki cennet, genellikle vahyi dünyanın cenneti ile özdeşleştirilir ya da ona bir geçiş alanı olarak düşünülür.

Dolayısıyla, diğer tüm kategorilerimiz ateşle ya da yanma düşüncesiyle özdeşleştirilebilir. Yahudi-Hıristiyan tanrısının, ateş melekleri (*seraphim*) ve ışık melekleri (*cherubim*) ile kuşatılmış halde ateş içinde ortaya çıktığını zikretmemiz yetecektir.

Kurban etme töreninin yanan hayvanı, hayvan bedeninin ilahi ve beşeri dünyalar arasındaki komünyona geçişi, yumuşatılarak mihraptaki ateş ve duman, yükselen tütsü ve benzeri şeylerle bağlantılı tüm imgeleme dönüşmüştür. Yanan insan,[37] azizin halesi ve kralın tacında temsil edilir, her ikisi de güneş-tanrının analogudur: Soutwell'in Christmas şiirindeki "yanan bebek" ile de karşılaştırılabilir. Yanan kuş imgesi, efsanevi Anka kuşunda ortaya çıkar. Hayat ağacı da pek tabii yanan bir ağaç olabilir, Musa'nın sönmeyen çalısı, Yahudi ayininin şamdanı ya da geç okültizmin "gül renkli haç"ı da. Simyadaki[38] bitki, maden ve su dünyaları, simyanın gül, taş ve iksirinde özdeşleştirilir; çiçek ve değerli taş, Budist duasındaki "lotustaki cevher"de özdeşleştirilir. Sarhoş eden şarabın ve hayvanların sıcak kırmızı kanının ateşle olan bağlantısı da ortaktır.

Şehrin ateşle özdeşleştirilmesi, *Vahiy*'de "Tanrı'nın Şehri"nin neden kor gibi parlayan altın ve değerli taş yığınlarıyla tasvir edildiğini açıklar; her bir taş sert bir mücevher ateşiyle yanıyordu muhtemelen.Vahyi sembolizmde, cennetin yanan parçaları, güneş, ay ve yıldızların tümü, evrensel tanrı ve insan bedeninin içindedir. Simyanın sembolizmi, aynı türden bir vahyi sembolizmdir: Doğanın merkezi, toprakta saklı altın ve cevher, sonuç itibarıyla onları çevreleyen gökyüzünün güneşi, ayı ve yıldızlarında birleşir; tinsel dünyanın merkezi, insan ruhu da çevresiyle Tanrıda birleşir. Dolayısıyla, insan ruhunun arındırılmasıyla ve yeryüzünü altına, yalnızca lafzi anlamda değil ama gökyüzündeki varlıkları meydana getiren ateş içindeki altının ta kendisine dönüştürmek arasında yakın bir ilişki vardır. *Sailing to Byzantium*'daki mekanik bir kuşa sahip altın ağaç, bitki ve maden dünyalarıyla, simyanın geçmişini anımsatan bir formda özdeşleşir.

Diğer yandan su, geleneksel olarak insan yaşamının temelindeki bir varoluş gerçekliğine, kaos haline ya da olağan ölümü izleyen, çözünmeye ya da inorganik olana indirgenmeye aittir. Dolayısıyla, ruh sıklıkla suyu geçer ya da ölümde onun içine batar. Vahyi sembolizmde, "hayat suyu" vardır, Tanrı'nın Şehri'ndeyse yeniden görünen ve ayinde vaftizle temsil edilen, cennetin dört kola ayrılan nehri vardır. Hezekiel'e göre, nehrin denize geri dönüşü, denizi tazeler, bu da İfşaat'ın yazarının vahiyde neden artık "deniz yoktur" dediğini de açıklar. Bu nedenle vahyi anlamda su, evrensel bedende insan bedenindeki kan gibi dolaşır. Belki de, *İn-*

cil'deki temalarla kan dolaşımı bilgisini bağlayan bir anakronizme yol açmamak için, içinde "dolaşır" yerine içinde "tutulur" demeniz gerekir. Yüzyıllar boyunca kan elbette, dört hayati "salgı"dan ya da bedensel sıvıdan biri olmuştur, tıpkı hayat nehrinin geleneksel olarak dört kola ayrılması gibi.

ARKETİPİK ANLAM TEORİSİ (2): ŞEYTANİ İMGELEM

Vahyi sembolizmin tam karşısında, arzunun tamamen reddettiği bir dünyanın temsili vardır: Kâbusun, günah keçisinin, esaretin, acının ve kafa karışıklığının dünyası; insanın hayalgücünün dünya üzerinde çalışmaya henüz başlamadığı zamanların dünyası ve şehir ya da bahçe gibi, insan arzusunun hiçbir görüntüsünün henüz sağlam bir şekilde kurulmadığı, sapkın ve boşa gitmiş çalışmanın, yıkıntıların, katakompların, işkence aletlerinin ve delilik anıtlarının dünyası. Ve şiirdeki vahyi imgelem, dini cennetle nasıl yakından ilişkiliyse, vahyi imgelemin diyalektik karşıtı da Dante'nin *Cehennem*'i gibi varoluşsal bir cehennemle ya da son ikisinin isimlerinden de anlaşılacağı üzere *1984*, *No Exit*, *Darkness at Noon*'da olduğu gibi insanın dünya üzerinde yarattığı cehennemle yakından ilgilidir. Dolayısıyla, şeytani imgelemin temel temalarından biri parodidir, sanatın coşkun oyunu, kendi taklidini ortaya koymak suretiyle "gerçek hayat"la alay eder.

Şeytani tanrısal dünya, doğanın uçsuz bucaksız, tehditkâr ve budalaca güçlerini, teknik açıdan daha az gelişmiş bir topluma nasıl görünüyorlarsa öyle kişileştirir. Böylesi bir dünyadaki cennet sembolleri, erişilemez gökyüzüyle bağlantılı duruma gelme eğilimi taşır ve buradan çıkan ana düşünce, esrarengiz kader ya da dışsal bir gücün varlığına duyulan gereksinimdir. Kader çarkı uzaklardaki bir grup tanrı tarafından çevrilir, bu tanrıların özgürlüğü ve hazzı ironiktir; çünkü insanı dışarıda bırakırlar ve insan ilişkileri en başta kendi önceliklerini muhafaza etmek için karışırlar. Kurban talep eder, küstahlığı cezalandırır, doğal ve ahlaki yasayı sırf kendi keyifleri öyle istediği için güçlendirirler. Burada, örneğin Yunan tragedyasındaki tanrıları tasvir etmeye çalışmıyoruz: Burada yaşamın en trajik görünümleri arasındaki tek ve esas öğe olan ilahi düzen karşısında insanın ne denli küçük ve beyhude kaldığını göstermeye çalışıyoruz. Daha sonraki çağlarda şairler bu tanrısallık bakışı hakkında daha açıksözlü duruma

geldiler: Blake'in Nobodaddy'si, Shelley'in Jupiter'i, Swinburn'ün "yüce şeytan, Tanrı"sı, Hardy'nin afallamış Will'i ve Housman'ın "yabani ve alçak"ı buna verilebilecek örneklerdir.

Şeytani insan dünyası, egoların moleküler tansiyonu, bir gruba duyulan sadakat veya bireyi ortadan kaldıran ya da vazife ve onuruyla, hazzını karşı karşıya getiren bir lider tarafından birarada tutulur. Böyle bir toplum, *Hamlet* ve *Antigone*'dakilere benzer trajik açmazların sonsuz bir kaynağıdır. İnsan yaşamının vahyi kavrayışında, üç tip doyumla karşılaşırız: Bireysel, cinsel ve toplumsal. Günahkâr insan dünyasında, bireysel kutuplardan birinde tiran lider yer alır, gizemli, zalim, kasvetlidir ve doymak bilmez bir istence sahiptir, kendi taraftarlarının kolektif egosunu temsil edecek kadar benmerkezciyse şayet, sadakati emreder. Diğer kutup ise, *pharmakos* ya da diğerlerini güçlendirmek için öldürülmesi gereken kurban tarafından temsil edilir. Şeytani parodinin en yoğun biçiminde, bu ikisi aynı şeye dönüşür. Frazer'daki tanrısal kralın öldürülme töreni –antropolojide ne anlama gelirse gelsin– edebi eleştiride trajik ve ironik yapıların şeytani ya da yerdeğişimine uğramamış radikal biçimlerine karşılık gelir.

Dinde tinsel dünya, fiziksel dünyadan farklı bir gerçekliktir. Şiirdeyse fiziksel ya da fiili olan, tinsel-varoluşsal olanın değil, varsayımsal olanın zıddıdır. İlk denemede, eylemin taklide dönüşmesinin, bir törenin dışavurumundan bir törende rol almaya doğru ilerlemenin, vahşilikten kültüre doğru gelişmenin başlıca özelliklerinden biri olduğunu görmüştük. Tenis ve futbolda bir *mimesis* çatışması görmek kolaydır; ancak tam da bu nedenle, tenis ve futbol oyuncuları düellocu öğrenciler ve gladyatörlerin kültüründen daha üstün bir kültürü temsil ederler. Lafzi eylemin oyuna dönüşmesi, liberal eğitim gibi, hakikatin hayalgücü içinde serbest bırakılması gibi daha entelektüel aşamalarda görünür hale gelen, yaşamın özgürleştirilmesinin esas biçimidir. Bu düşünce şununla tutarlılık içindedir: Vahyi dünyanın Efkaristiya[54] sembolizmi, bitki, hayvan, insan ve tanrısal bedenlerin metaforik özdeşleşmesi, kendi şeytani parodisini yaratabilmek için yamyamlığın imgelemine sahip olmalıdır.

Dante'de insan cehennemin en son görüntüsü, kendi işkencecisini kemiren Ugolino'nun görüntüsüdür; Spenser'ın son bü-

54. Yun. Şükran duymak. Hıristiyanlığın terminolojisinde komünyon, Mesih'in bedeni gibi anlamlara da gelir. (ç.n.)

yük alegorik görüntüsüyse soyulmuş ve bir yamyam ziyafeti için hazırlanmış Serena'nın görüntüsüdür. Kannibalizmin imgelemi genellikle, sadece işkence ve sakatlama imgelerini değil, Osiris, Orpheus ve Pentheus mitlerinde bulunabilecek bir imgeyi de içerir. Edebiyata Polyphemus olarak giren, insan eti yiyen ya da halk masallarının canavarı, dev buraya aittir, Thyestes hikâyesinden Shylock'un prangasına kadar uzanan uzunca bir günahkâr uğraşlar serisi. Frazer tarafından tarihsel açıdan orijinal bir biçim olarak tasvir edilen biçim, edebi eleştirideki radikal şeytani biçimdir. Flaubert'in *Salambo*'su yazıldığı dönemde arkeolojik olduğu sanılan ama kâhince olduğu anlaşılan şeytani imgelem üzerine bir incelemedir.

Şeytani ve erotik ilişkisi, sadakate karşı duran ve kendisine sahip olanı hüsrana uğratan şiddetli yıkıcı bir tutkuya dönüşür. Genellikle fahişe, cadı, siren ya da boş ümitler veren dişiyle, sahip olunduğu sanılan ama asla ele geçirilemeyen fiziksel bir arzu nesnesi tarafından sembolize edilir. Evliliğin ve iki ruhun tek bir bedende birleşmesinin şeytani parodisi, hermafrodizm, ensest (en yaygın olan) ya da eşcinsellik şeklini alabilir. Sosyal ilişkiler, temelde kendisine bir *pharmakos* arayan ayaktakımının sosyal ilişkileridir ve ayaktakımı çok başlı yılan, Vergillus'ın faması[55] ya da Spenser'in Btalant Beast'indeki gibi bazı günahkâr hayvan imgeleriyle özdeşleştirilir.

Diğer dünyalar kısaca şöyle özetlenebilir: Hayvanlar dünyası, yaratıklar ve av canavarları olarak resmedilir. Koyunun geleneksel düşmanı kurt, kaplan, akbaba, soğuk ve yere bağımlı yılan ve ejderha, bunların hepsi ortaktır. *İncil*'de şeytani toplum, Mısır ve Babil ile temsil edilir, her birinin hükümdarı korkunç canavarlarla özdeşleştirilir: Nebukadnezar,[56] Daniel'de bir canavara dönüşür ve Firavun, Hezekiel tarafından bir nehir-ejderi olarak adlandırılır. Ejder, özellikle uygunsuzdur; çünkü sadece korkunç ve günahkâr olmakla kalmaz, aynı zamanda muhteşemdir de ve bu sayede şeytanın ahlaki bir hakikat ve ebedi bir yadsıma olan paradoksal doğasını temsil eder. *Vahiy*'de, ejderha, "o, canavardı, canavar olmayandı ve nihayetinde öyledir" ifadesiyle tanımlanır.

55. Roma mitolojisinde ünü, dedikoduyu simgeleyen tanrıça. Vergillus'un *Aeneid* eserinin dördüncü kitabında güçlü bir tasvirl yer alır.(ç.n.)
56. İsrailoğullarını Mısır'dan süren Babil kralı. (ç.n.)

Bitkiler dünyası, *Comus*'ta ya da *Cehennem*'in açılışında karşılaştığımız gibi bir günahkâr orman ya da Shakespeare'den Hardy'ye dek trajik kaderle ilişkilendirilmiş çalılıktır veya Browning'in *Childe Roland*'ı ya da Eliot'un *Çorak Ülke*'sindekine benzeyen yabani el değmemiş bir arazidir. Ya da belki Kirke'ninkine benzer efsunlu bir günahkâr bahçesidir ve onun Tasso ile Spenser'daki Rönesans dönemi varisleridir. *İncil*'de boş toprak, İfşaat'taki yasak bilginin ağacı, dört *İncil*'in bereketsiz incir ağacı ve haç suretindeki ölüm ağacının evrensel biçiminde ortaya çıkar. Kukuletalı kâfirin geçirildiği kazık, ona bağlanmış siyahi adam ya da cadı, cehennemi dünyanın yanan ağacı ve bedenidir. Darağacı, asma tahtası, kütük, teşhir direği, kırbaç ve sopa dayağı bunların değiştirilmiş halleridir ya da öyle olmuş olabilirler. Hayat ağacı ile ölüm ağacı arasındaki zıtlık, Yeats'in *The Two Trees* şiirinde pek güzel ifade edilmiştir.

Organik olmayan dünya, çöllerin, kayaların ve boş arazilerin işlenmemiş biçimlerinde varlığını sürdürebilir. Yıkımın ve ürkütücü gecelerin şehirleri ve Babil kulesinden Ozymandias'ın kudretli eserlerine kadar uzanan gururun tüm büyük harabeleri, buraya aittir. Sapkın yapıtın görüntüleri de uzun zaman burada kalacaktır: İşkence aletleri, savaş silahları, zırhlar ve doğayı insanileştirmediği için, doğal olmayanın insani olmayana karşılık geldiği ölü mekanizmaların görüntüleri. Mabede ya da *Vahiy*'in Tek Bina'sına karşılık gelen hapishane ya da zindan, Dante'deki Dis'in Şehri gibi, ışıksız, yalıtılmış bir ocak var elimizde. Geometrik imgelerin günahkâr karşılıkları da var burada elbette: Günahkâr spiral (girdap, burgaç ya da *charybdis*[57]), günahkâr haç, günahkâr çember, kader ya da şans çarkı. Çemberin, konvansiyonel olarak şeytani bir hayvan olan yılanla özdeşleştirilmesi, bize *ouroboros*'u[58] verir ya da kendi kuyruğunu ağzına almış yılanı. Vahyi yola ya da namuslu yola karşılık gelen, Yeşaya tarafından önceden müjdelenen yol, Tanrı için çölde bulunacak anayoldur, bu dünyada dolambaç ya da dolambaç gibi olan, özünde Minotaur gibi bir yaratıkla birlikte yön kaybının imgesini taşır. İsrail'in çöldeki dolambaçlı gezintilerin, şeytan (ya da Marcus'a göre "vahşi canavar") yanında olduğu halde İsa tarafından tekrar edilmiş

57. Yunan mitolojisinde Poseidon'un kızı olan, denizde anafor yaratan deniz canavarıdır. (ç.n.)
58. Kendi kuyruğunu ısıran halka şeklindeki ejderha. (ç.n.)

olması bu örüntüye uygundur. Labirent, *Comus*'ta olduğu gibi, bir günahkâr ormanı da olabilir. Katakomplar, *The Marble Faun*'dakiyle aynı bağlamda –elbette metaforun daha yoğun bir kullanımıyla– etkin bir şekilde kullanılır –labirentimsi yapı, günahkâr yaratığın kendi içindeki dolambaçlı iç organlara dönüşür.

Ateşin dünyası, serap ya da cehennemden kaçmış ruhlar gibi habis iblislerin dünyasıdır ve bu dünyada, sözünü ettiğimiz gibi *auto-da-fé*[59] ya da Sodom gibi yanan şehirler biçiminde ortaya çıkar. Daniel peygamberin hikâyesindeki hararetli ocak gibi ruhu temizleyen ve arındıran ateşle zıtlık içindedir. Suyun dünyası, ölümün suyudur, *Passion*'da ve Dante'nin sembolik tarih figüründe ve hepsinden daha önemlisi dünyanın tüm nehirlerini emen ve taze su dolaşımı adına kıyamette ortadan kaybolan "derinliği ölçülmemiş, tuzlu, uzaklara sürükleyen deniz" ifadesinde olduğu gibi, sıklıkla boşalan kanla özdeşleştirilir. *İncil*'de deniz ve hayvani yaratık, Babil ve Mısır'ın toplumsal tiranlıklarıyla özdeşleştirilen deniz canavarı leviathan figürüyle özdeşleştirilir.

ARKETİPİK ANLAM TEORİSİ (3): ANALOJİK İMGELEM

Şiirdeki imgelemin çoğu, elbette, cennet ve cehennemin sonsuza dek değişmeyen dünyaları olarak yansıtılan bu iki dünyadan çok daha aşırı dünyalarla başa çıkmak zorundadır. Vahyi imgelem mitik kipin, şeytani imgelemse ironik kipin mite geri dönen son evrelerine özgüdür. Bu iki yapı diğer üç kipte diyalektik olarak işler, okuru yerdeğişimine uğramamış metaforik ve mitik özüne doğru çeker. Bu nedenle imgelemin, kabaca romantik, üstmimetik ve altmimetik kiplere karşılık gelen orta düzey üç yapı içermesi beklenir. Bu denemenin başında verilen yerdeğişimine uğramamış iki yapının içindeki romantik ve "gerçekçi" eğilimlerin daha sade örüntülerini muhafaza etmek için dikkatimizi biraz da üstmimetik imgeleme vermemiz gerekiyor.

Bu üç yapı pek kesin olmasa da metaforiktir ve daha çok, anlamlı imge kümeleridir, bu kümeler biraradayken, kısmen –çaresizce– "atmosfer" olarak adlandırılan şeyi meydana getirirler. Romans kipi idealize edilmiş bir dünyayı sunar: Romansta, erkek kahramanlar cesur, kadın kahramanlar güzeldir, kötü adamlar ise kötüdür ve gündelik yaşantının hayalkırıklıkları, belirsizlikleri

59. Lat. Engizisyon. (ç.n.)

ve utançları küçümsenir. Dolayısıyla imgelemi de masumiyetin analojisi olarak adlandırabileceğimiz, vahyi dünyanın insani bir karşılığını sunar. Bize en tanıdık gelen hali, romans çağındaki halleri değil, daha sonraki romantikleştirmelerdir: *Comus, Fırtına*, Rönesans dönemindeki *The Faerie Queene*'in üçüncü kitabı; Blake'in *Masumiyet Şarkıları* ve "Beulah"[60] imgelemi, asıl Romantik dönemden Keats'in *Endymion*'u ve Shelley'in *Epipsychidion*'u.

Masumiyet analojisinde, tanrısal ve tinsel figürler genellikle ebeveynle ya da Prospero gibi büyüsel güçleri olan yaşlı bilge adamlarla ya da İsrafil gibi Âdem'in cennetten kovulmasından önceki dostane ve koruyucu ruhlarla ilgilidir. İnsan figürleri arasında öne çıkansa, çocuklardır; erdem de çocukluk ve masumiyetle ilişkilendirilir –iffet, bu imgelem yapısında bekâreti de kapsamaktadır. *Comus*'ta, Leydi'nin iffeti, Prosperous'un bilgeliği gibidir; Spensper'ın Britomart'ının yenilmez iffetinde olduğu gibi büyüyle ilişkilidir. Bunu genç kadınlarla ilişkilendirmek en kolayıdır, Dante'nin Matelda'sı ve Shakespeare'in Miranda'sı buna verilebilecek örneklerdir, "kâse" romanslarının da göstereceği gibi erkeğin bekâreti de aynı derecede önemlidir. Sör Galahad'ın Tennyson ile ilgili olarak, onun kalbinin saflığının ona on kat daha güç kattığına dair yorumu, Tennyson'ın ait olduğu dünyanın imgelemiyle de uyumludur. Masum dünyadaki ateş, genellikle arındırıcı bir semboldür, Spenser'ın Busirane kalesindeki, Dante'nin ârafının tepesindeki temizleyici ateşteki, kovulmuş Âdem ve Havva'yı cennetten uzak tutan alevli kılıçtaki gibi alevden bir dünyanın içinden yalnız ve yalnızca lekesiz bir insan geçebilir. Buraya ait olan *Uyuyan Güzel* hikâyesindeki ateşten duvar, diken ve böğürtlen çalısının yerini almıştır: Wagner'in *Die Walküre*'üyse sahne yöneticilerinin telaşına rağmen ateşin sönmesine izin vermez.

Hayvanlar içinde en bariz olanları, romansın sadakat ve kendini adamanın daha nazik görünümleri içindeki atları ve tazılarıyla birlikte, pastoral koyun ve kuzulardır. Geleneksel bekâretin simgesi ve bakirelerin âşığı olan tek boynuzlu at (*unicorn*) burada çok daha şerefli bir yere sahiptir; yunus da öyle, Arion ile ilişkisi onu bir çırpıda yutan leviathan'ın zıddı durumuna getirmiştir; ayrıca bu hayvanlar arasında tevazusu ve itaatkârlığıyla oldukça farklı bir hayvan olan merkebi de sayabiliriz. Çocuk Piskopos[61] yortu-

60. Bunyan'ın adı geçen eserinde tasvir edilen huzurlu topraklar. (ç.n.)

61. Boy Bishop. Ortaçağ'da oldukça yaygın bir şekilde kutlanan, kilisedeki korist

sundan daha önemsiz olmayan dramatik merkep yortusu bu imgelem yapısına aittir ve Shakespeare, Fairyland'e bir merkep başı koyduğunda, Robinson'un şiirinde ima ettiği gibi, eşsiz bir şey yapmıyordu; ancak Apuleius'ta Cupid ve Psyche'nin hikâyesini dinleyen dönüşüm geçirmiş Lucius'a dek uzanan bir geleneği izliyordu. Kuşlar, kelebeklerle (Psyche'nin dünyası içindir ve Psyche kelebek demektir), Ariel ve Hudson'un Rima'sı gibi özel ruhlar, bu dünyanın vatandaşlığa kabul edilmiş diğer sakinleridir.

Cennetimsi bahçe ve hayat ağacı, gördüğümüz üzere, vahyi yapıya aittir. Ama Cennet Bahçesi Aden'in (Eden) kendisi, *İncil*'de ve Milton'ın eserlerinde sunulduğu haliyle, daha çok bu yapıya aittir ve Dante onu, *Cennet*'in hemen altına yerleştirir. Spenser'ın *Comus*'undaki gibi, refakatçi ruhun geldiği Adonis Bahçeleri, *locus amoenus*[62] temasındaki Ortaçağ gelişmelerinin tamamıyla paralel bir yol izler. Özel bir öneme sahip sembollerden biriyse, bir *hortus conclusus* (saklı bahçenin arketipi) olarak Bakire'nin bedeninin sembolüdür ve *Hz. Süleyman'ın Şarkısı*'ndan[63] türetilmiştir. Hayat ağacının romantik bir muadili, büyücünün yaşam veren sihirli değneğinde ve *Tannhauser*'deki çiçek açan âsâ gibi paralel sembollerde ortaya çıkar.

Şehirler, bu dünyanın pastoral ve kırsal ruhuna daha yabancıdır; kule ve kale çok amaçlı bir kulübe ya da inziva eklentisiyle, meskenin başlıca imgeleridir. Su sembolizmi, en çok, çeşme, havuz, bereketli yağmur ve Dante'deki Lethe Nehri gibi, bir adam ve bir kadını ayıran ve bu sayede ikisinin de iffetini koruyan rastlantısal bir nehri karakterize eder. *Burnt Norton*'ın başındaki gül bahçesi bölümü, masumiyet analojisinin sembollerinin kısa fakat sıra dışı bir şekilde tam bir özetini verir; bu konuda yarıca Auden'in *Kairos and Logos*'unun ikinci kısmı da karşılaştırılabilir.

Masum dünya, ne vahyi olan gibi tamamen hayattadır, ne de bizimki gibi tamamen ölüdür; doğadaki ruhlarla dolu, animistik bir dünyadır. *Comus*'un, Lady ve erkek kardeşleri hariç olmak üzere tüm karakterleri doğaya özgü ruhlardır; Ariel'in hava-ruhları ile, Puck'ın ateş-ruhları ile (Burton ateş-ruhlarından söz ederken "Biz onları genellikle Pucklar diye çağırırız" der) ve Caliban'ın

çocuklardan birinin seçilerek, bir günlüğüne piskoposu taklit ettiği yortu. (ç.n.)

62. Lat. Keyif veren mekân.(ç.n.)

63. *Tanah*'ın son bölümünü olan "Ketuvim"deki ["Yazılar"] beş "megillah" ["İzahat"] kitabından biri *Süleyman'ın Ezgisi*'dir. (ç.n.)

toprak-ruhları ile bağları yeterince açıktır. Spenser'da Florimell ve Marinell'i buluruz, isimleri onların çiçeklerin ve suyun ruhları olduklarını, bir Proserpine ve bir Adonis olduklarını gösterir. Çoğunlukla da, *Comus* ve *Nativity Ode*'da olduğu gibi, masum ve günahsız doğa, ilahi olarak tasdik edilmiş bir düzen olarak doğa, gökkubbenin müziğinin duyulması olanaksız harmonisi tarafından temsil edilir.

Tıpkı romansın düzenleyici fikirlerinin iffet ve büyü olması gibi, üstmimetik alanın düzenleyici fikirleri de aşk ve biçim gibi görünmektedir. Ve romantik imgelerin alanı nasıl masumiyetin bir analojisi olarak adlandırılabiliyorsa, üstmimetik imgelemin alanı da, *doğa ve aklın bir analojisi* olarak adlandırılabilir. Burada, gösteriş ve merkeze dönük bir bakışlave üstmimetik için karakteristik olan ilahi ve tinsel dünyanın insan temsilcilerinin idealize edilmesi eğilimiyle karşılaşırız. Tanrısallık kralı kısıtlar ve kralın metresi bir tanrıçadır; ikisinin aşkı, tinsel ve ilahi dünyaları biraraya getiren eğitici ve bilgilendirici bir güçtür. Melekler dünyasının ateşi, kralın tacında ve leydinin gözlerinde alev alev yanar. Hayvanlar, güzelliğin azametine sahiptir: Kartal ve aslan, nazarındaki kraliyeti at ve doğan, "şövalyelik" ya da at sırtındaki aristokrasiyi temsil eder; tavuskuşu ve kuğu, gösterişin kuşlarıdır ve Anka kuşu ya da eşsiz ateş-kuşu, özellikle İngiltere'de, Kraliçe Elizabeth için, beğenilen şiirsel bir simgedir. Bahçe sembolizmi, romansta şehir sembolizminin başına geldiği gibi, arkaplana düşer; binalarla yakın bağlantıları bulunan resmiyete uygun bahçeler vardır; ancak bahçe dünyası fikri, romantik bir fikir olmayı sürdürür. Büyücünün sihirli değneği, kraliyetin saltanat âsâsına, büyülü ağaç da dalgalanan flamaya dönüşür. Şehir, rakipsiz bir şekilde, merkezindeki saray ve saray bünyesindeki birinci derece maiyetiyle kraliyet ailesinin "varlığı"yla doruğa ulaşan başkenttir. Kiplerde aşağı doğru indikçe, hayatın mevcut toplumsal koşullarından alınmış şiirsel imgelerin sayısında bir artış olduğunu fark ederiz. Su-sembolizmi, ıslah edilmiş bir nehri merkez alır. İngiltere'de bu, Spenser'da ve Denham'ın neo-klasik ritimlerinde usulca akan Thames Nehri'dir –en uygun aksesuarı saltanat kayığı olan bir nehir.

Altmimetik alanda, *tecrübenin analojisi* olarak adlandırabileceğimiz ve romantik masum dünyanın vahyi olanla ilişkisine karşılık gelecek bir ilişkiyi şeytani dünyayla kuran başka bir dünyaya

gireriz. İmkân dahilinde ironik olan bu bağlantıyla, papaz sınıfına ait ya da Hawthorne'un kızıl damgasında ve Henry James'in altın kâsesinde, fildişi kulesinde özellikle işaret edilen, belli sayıdaki semboldışı imgeler, tecrübenin olağan imgeleridir ve bazı belli nitelikler hakkında az sayıdaki kullanışlı yorumun ötesinde açıklama ihtiyacı doğurmazlar. Düzenleyici altmimetik fikirler, *ifşaat* ve yapıt olarak görünmektedir. Tanrısal ve tinsel varlıkların, altmimetik kurmacada işlevsel olarak çok az yeri vardır ve tematik yazında genellikle kasti bir şekilde yeniden keşfedilir ya da ikame bir estetik muamelesi görürler. Erewhon'daki doğmamışa şu öğüt verilir: Eğer tinsel bir dünya varsa, insan ona sırtını dönmeli ve onu dolaysız yapıtta yeniden bulmalıdır (bu fikri *Life and Habit*'te tekrarladığına bakılırsa, belli ki Butler'ın kendi bakış açısına yakındır). İnancın yapıtlar aracılığıyla yeniden keşfi doktrini, aynı şekilde Carlyle, Ruskin, Morris ve Shaw'da da bulunabilir. Şairlerde, açık bir şekilde kutsal olanlarda bile, buna paralel eğilimler bulunabilir. Birçok açıdan, Wordsworth'ün *Tintern Abbey*'de keşfettiği "hareket ve tin" ile Hopkins'in *The Windhover*'da keşfettiği "şövalye" karşıtlığından daha büyük bir karşıtlığın bulunması zordur – tinsel bir görüyü deneysel psikolojik tecrübeye demirlemek konusunda müşterek bir eğilime sahip olsalar da.

İnsan topluluğunu ele alırken kullanılan altmimetik yöntemi, elbette, Wordsworth'ün, şairin temel insani durumları ortak ve tipik durumlar olarak kabul ettiğini ileri süren doktrinini yansıtır. Bununla birlikte, romansta yaşamın idealize edilmesinin parodisinden, dini ve estetik olana doğru genişleyen bir parodiden de bolca bulunur. Hayvanlar dünyasına gelince, Thomas Huxley'in insanlığın, maymun ve kaplanla paylaştığını söylediği ortak özellikler bariz bir altmimetik tercihin eseridir. Maymun her zaman tamamen mimetik bir hayvan olagelmiştir ve evrim düşüncesinden çok zaman önce de, özellikle insanın taklitçisiydi. Evrimin yükselişiyse buna rağmen, Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ünde olduğu gibi, mevcut insanın gelecekte kendi maymun karşılığına dönüşeceği düşüncesini sunarak bir nispet analojisi ortaya koymuştur. Huxley'in maymun ve kaplan çifti, hem maymunlar hem de "mağara adamları"nın amansız ve daimi vahşiliğine duyulan popüler inancı anımsatır. Bu inanç, tek boynuzlu atlar ve Anka kuşlarından bir nebze daha fazla kanıta dayansa da, yine de onlar gibi, doğanın tarihine, şiirsel metaforların uygun bir çerçevesi dahi-

linde bakan bir eğilimin varlığını gösterirler. Altmimetik, hayvan sembolizmi için zengin bir alan değildir; ancak Huxley'in maymunu ve kaplanı Kipling'in *Orman Kitabı* eserinde tekrar ortaya çıkar. Bueserde, insan-hayvanlar aşağıdaki ormanda panterin yırtıcı bilgeliğini öğrenmeye çalışırken, maymunlar ağaç tepelerinde amaçsızca, entelektüeller gibi gevezelik ederler.

Altmimetikteki bahçeler bize çiftlikleri, insanın elinde çapayla giriştiği zahmetli çalışmayı, Hardy'de "hiçe sayılmış ve cefakâr" sıfatıyla, insanın kendi görüntüsü olarak yer alan rençber ya da katırtırnağı kesen adamı verir bize. Şehirler, elbette, asıl duygusal gerginliğin yalnızlıktan ve iletişim eksikliğinden kaynaklandığı modern metropol labirentinin şeklini alır. Ve masumiyet dünyasındaki su sembolizminin çok sayıda çeşme ve akan nehir ihtiva etmesi gibi, altmimetik imgelem de Conrad'ın "yıkıcı öğe"sini, yani denizi arar ve genellikle üzerinde de insanileştirilmiş *leviathan* ya da *bateau ivre*[64] bulunur, bu gemi herhangi bir boyutta olabilir. Hardy'nin Titanic'inden alabora olmaya müsait açık gemiye kadar çeşitlilik gösterir. Bu imge –edebiyatta bile nadir karşımıza çıkan bir ironiyle– Shelley'in çok sevdiği imgelerden biridir. *Moby Dick*, bizi *leviathan*'ın daha geleneksel bir biçimine geri döndürür. H.G.Wells'in *Tono-Bungay*'ının sonunda ortaya çıkan yok edici karakter, papaz sınıfına ait sembolleri pek de kullanmayan altmimetik bir yazardan çıkması açısından oldukça dikkate değerdir. Ateş sembolizmi genellikle ironik ve yıkıcıdır, *The Spoils of Poynton*'un eylemlerini sona erdiren ateşte olduğu gibi. Endüstri çağında, yine de, insanın kullanımı için ateşi çalan Prometheus bizim favorilerimizden biridir, şairler arasında en sevilen mitolojik figür olmasa da.

Masumiyet ve tecrübenin vahyi ve şeytani imgelemle olan ilişkisi, yerine konma'nın şu aşamaya dek hakkında çok az şey söylediğimiz bir boyutunu gözler önüne serer: Ahlaki yönde bir yerdeğişimi. Bu iki diyalektik yapı, radikal bir şekilde, arzu edilen ve sakıncalı olandır. İşkence sehpaları ve zindanlar, günahkâr vizyona aittir; ahlaki açıdan yasaklanmış olmaları yüzünden değil, bu nesnelerin arzu nesnelerine dönüştürülmesi olanaksız olduğu için. Diğer yandan cinsel doyum, ahlaki olarak lanetlenmiş olsa da arzu edilebilirdir. Medeniyet, arzu edilebilir olanı ve ahlaki uyumu yaratmaya çalışır. Karşılaştırmalı mitoloji okuyan bir öğ-

64. Fr. Sarhoş gemi. Yazar, Rimbaud'nun aynı isimli şiirine gönderme yapıyor. (ç.n.)

renci, ilkel ve antik bir kültte, tüm büyük dinlerin vahyi vizyonlarını nasıl da ahlaki açıdan kabul edilebilir olanla sınırlandırdığını anlamasını sağlayan bir miktar yasaklanmamış kurgusal mitoloji keşfeder. Yahudi ya da Yunan mitolojilerinde ve diğer mitolojilerin arkasında, bolca sansür gizlidir; ya da mit üzerinde çalışan Viktorya dönemi öğrencilerinin söylediği gibi, tiksindirici ve grotesk bir barbarizm, gelişen etik bir zarafet tarafından arındırılmıştır. Mısır mitolojisi, dünyayı mastürbasyon yaparak yaratan bir tanrıyla başlar *-de Deo*[65] yaratım sürecini sembolize etmek için mantıklı bir yoldur bu; ancak Homeros'ta bulmayı umacağımız türden bir yol değildir, *Eski Ahit*'ten söz etmiyoruz bile. Şiir, ahlaki olana yönelirken dini izlediği sürece, dini ve şiirsel arketipler birbirlerine çok yakın olmayı sürdürecektir, Dante'de olduğu gibi. Bu türden bir etkinin altında, örneğin vahyi cinsel imgelem, evlilik ya bekârete ilişkin olacaktır; ensest, eşcinsellik ve zina, şeytani kampta sürecektir. Sanatın, Aristoteles'in *spoudaios* olarak adlandırdığı ve Matthew Arnold'ın "yüce ciddiyet" olarak tercüme ettiği niteliği, din ve şiirin ortak ahlaki çerçevede uzlaşmasının bir neticesidir.

Ancak şiir, sürekli olarak kendi dengesini sağlamaya, konvansiyonel olandan, ahlaki olandan uzaklaşıp, arzunun örüntüsüne geri dönmeye çalışır. Bunu genellikle, "yüce ciddiyet"e en mesafeli tür olan hicivde yaparama her zaman değil. Ahlaki olan ile arzu edilebilir olan arasında birçok önemli ve belirgin bağ vardır ama yine de tecrübe ve gereklilikle uzlaşan bir ahlak ile gereklilikten kaçmaya çalışan arzu başka şeylerdir. Bu nedenle edebiyat, kural olarak ahlaktan daha az katıdır ve bir sanat olarak da konumunu bu gerçeğe borçludur. Ahlakın ve dinin genel olarak küfürbaz, müstehcen, yıkıcı, şehvet düşkünü ve kâfir olarak adlandırdıklarının edebiyatta esaslı bir yeri vardır ama sıklıkla yerdeğişiminin ustaca teknikleri sayesinde ifade bulabilirler.

Bu tekniklerin en basiti, "şeytani uyarlama" olarak adlandırabileceğimiz fenomendir ya da arketiplerin alışıldık ahlaki ilişkilerinin kasten tersine çevrilmesidir. Hiçbir sembol, anlamını öncelikli olarak bağlamından almaz: Bir ejderha, Ortaçağ romansında bir günahkâr olabilir ama Çin romansında dostanedir; bir ada, Prospero'nun adası da olabilir, Kirke'nin adası da. Ancak edebiyattaki verili ve geleneksel sembolizmin boyutu büyük olduğu

65. Lat. Tanrı'dan. Bu bağlamdaysa, "tanrısal" yaratım süreci kastediliyor. (ç.n.)

için, bazı ikincil bağlantılar mutad hale gelirler. Yılan, Cennet Bahçesi hikâyesindeki rolü yüzünden genellikle Batı edebiyatındaki katalogumuzun günahkâr kısmında yer alır; Shelley'in devrimci sempatisi, onu *The Revolt of Islam*'da masum bir yılanı kullanmaya itmiştir. Ya da özgür ve eşit bir toplum, hırsız, korsan ya da çingene çetesiyle sembolize edilebilir; ya da birçok aşk üçgeni komedyasında olduğu gibi, evlilik dışı bir ilişkinin evliliğe karşı kazandığı zaferle ya da birçok romantikte olduğu gibi eşcinsel bir tutkuyla (Virgilius'un ikinci ekologunda kutlanan gerçek aşk olması kaydıyla) ya da ensestle sembolize edilebilir. On dokuzuncu yüzyılda, –şeytani mit yaklaşırken– tersine çevrilmiş sembolizmin bu türü, birçok "dekadan"da, dinin hiçbir avantajına sahip olmayan bâtılın tüm dezavantajlarına sahip bir şekilde beliren başta sadizm, Prometheanizm ve şeytana tapınma olmak üzere, "romantik ıstırap"ın tüm örüntüleri içinde örgütlenmiştir. Buna rağmen şeytana tapınma genel olarak karmaşık bir gelişme sayılmaz: Örneğin *Huckleberry Finn* avlanmış arkadaşıyla birlikte cehennemi, köle sahibi tanrının cennetine yeğleyerek bizim sempatimizi kazanır. Diğer yandan, geleneksel olarak şeytani imgelem, *Hac Yolunda*'nın Yıkım Şehri gibi, günahtan arınma hareketinin başlangıç noktası olarak kullanılabilir. Simya sembolizmi, bu kurtarıcı bağlamda, geleneksel romantik ejderhayı kullandığı gibi *ouroboros* ve hermafroditi (*resbina*) de kullanır.

Vahyi sembolizm sonsuza dek arzu edilebilir olanı sunar, burada insanın ihtiras ve tutkuları tanrılarla özdeşleştirilir veya onlara uyarlanır ya da onlara yansıtılır. "Komik", cenneti andıran, romantik, hürmetkâr, övülesi, ideal ve büyülü olanın çoğunu içeren masumiyet analojisinin sanatı çoğunlukla, arzu edilebilir olanı insani, alışıldık, ulaşılabilir ve ahlaki açıdan caiz bir şekilde sunmak çabası içindedir. Şeytani dünyanın, tecrübenin analojisiyle ilişkisi söz konusu olduğunda da hemen hemen aynı durum geçerlidir. Örneğin tragedya, ne olduğuna ve neyin kabul edilmesi gerektiğine dair bir görüdür. Bu açıdan, insanlığın arzularının önüne çıkan engellere duyduğu amansız kinin ahlaki ve akla yatkın bir yerdeğişimini içerir. Athena'nın Sophokles'in *Aias*'ında bulunması konusunda ne kadar kötü niyetli düşünürsek düşünelim, tragedya, en azından düşüncelerimizde Athena'nın iktidar sahibi olmasıyla uzlaşmamız gerektiğine işaret eder. Yunan tanrılarının şeytandan başka bir şey olmadığına inanan bir

Hıristiyan, Sophokles'in bir tragedyasını eleştiriyor olsa, onun yerdeğişimine uğratılmamış ve şeytani bir yorumunu yapar. Bu yorum, Sophokles'in söylemeye *çalışmadığı* her şeyi ortaya çıkarır; tüm bunlar sayesinde de örtülü ve altta yatan şeytani yapının zekice bir eleştirisi olabilir. Böyle bir yorum, şeytani bileşeni sıklıkla nefret edilen baba figürüne karşılık gelen Tanrı'nın adil gazabını işleyen çoğu Hıristiyan şiirinin çok sayıdaki pasajı için de yapılabilirdi. Bir edebi eserdeki örtülü vahyi ve şeytani örüntülere işaret ederken, bu örtülü içeriğin, yalancı sansür tarafından ikiyüzlülükle gizlenmiş müstehcen bir içerik olduğunu varsaymak hatasını yapmamız gerekir. Bu, eksiksiz bir eleştirel analizin değişkenlerinden yalnızca bir tanesidir. Yine de, sıklıkla, bir edebiyat eserini, sadece tarihsel olanın kategorisinden çekip çıkaran bir değişkendir bu.

MYTHOS TEORİSİ: GİRİŞ

Bir şiirin anlamı, imgelem yapısı, statik bir örüntüdür. Burada verdiğimiz beş anlam yapısı, başka bir müzik analojisini kullanırsak, *anahtarlar* eserin neye göre yazıldığını ve nasıl sonuçlandığını gösterir ama anlatı, bir yapıdan diğerine doğru bir hareketi içerir. Bu hareketin asıl bölgesi, üç orta düzey alanı kapsar. Vahyi ve şeytani dünya saf metaforik özdeşleşme yapıları olarak, sonsuz değişmezliği ifade eder ve varoluş düzeyinde kolaylıkla sürekli bir yaşamın olduğu ama bir yaşam sürecinin olmadığı cennet ve cehennem olarakyansıtılabilirler. Masumiyet ve tecrübenin analojileri, mitin doğaya uyum sağlayışını temsil eder: Bize insanın görüsünün nihai hedefindeki şehir ve bahçeyi vermezler; ancak bize inşa etme ve bitki yetiştirme süreçlerini verirler. Sürecin asli biçimi, döngüsel harekettir; sürecin ritmi olan başarı ve çöküş, gayret ve sükûnet, yaşam ve ölümün değişimli halleridir. Bu nedenle yedi imge kategorimiz, dönüşümlü ya da döngüsel hareketin farklı biçimleri olarak da görülebilirler. Şöyle:

1. İlahi dünyada, asıl süreç ya da hareket, ölüm ve yenidendoğuştur ya da bir tanrının ortadan kayboluşu ve geri dönüşü ya da enkarne olması ve geri çekilmesidir. Bu ilahi eylem, genellikle doğanın bir ya da daha çok döngüsel süreciyle özdeşleştirilir ya da ilişkilendirilir. Tanrı, güneş-tanrı ola-

bilir, gece ölüp tan vakti yenidendoğan ya da kış gündönümünde her yıl tekrarlanan bir yenidendoğuşa sahip herhangi bir başkası ya da (Buda'nın doğum taşlarında olduğu gibi) insan ve hayvan yaşam döngülerinin bir serisinden geçen enkarne olmuş bir tanrı olabilir. Tanrı tanım itibarıyla ölümsüz olduğu için, tüm bu mitlerin genel özelliği de ölen tanrının tıpkı insan suretinde yeniden dünyaya gelmesidir.Dolayısıyla döngünün mitik ya da soyut yapısal prensibi şudur: Bireyin doğumdan ölüme kadar geçen yaşamındaki özdeşliğin sürekliliği, ölümden yenidendoğuşa kadarki süreci de içine alacak biçimde genişler. Tüm diğer döngüsel örtüntüler, kural olarak bu özdeş tekrarla, aynı bireyin ölümü ve yaşama geri dönüşüyle benzeşirler. Bu benzeşme elbette reenkarnasyonun genel kabul gördüğü Doğu kültürüne, Batı kültüründen daha yakın olabilir.

2. Göksel varlıkların ateş-dünyası bize üç önemli döngüsel ritmi sunar. En bariz olanı, güneş-tanrının gökyüzündeki günlük seyahatidir, bu genellikle rehberlik eden bir gemi ya da bir araba şeklinde düşünülür. Bunu karanlık yeraltı dünyasına açılan gizemli bir kapı izler, bazen de başlangıç noktamıza dönerek, açgözlü bir canavarın karnı gibi algılanır. Güneş yılının gündönümü döngüsü, Noel edebiyatımızı da içine alacak şekilde, bir ölçüye kadar benzer bir sembolizmi sunar. Bu edebiyatta daha çokkaranlık güçlerin tehdidi altındaki yeni doğmuş bir aydınlık temasına vurgu yapılır. Ay döngüsü –tarih öncesindeki rolü her neyse– tarihin başlangıcından sonraki Batı şiiri için çok daha az önemli olmuştur. Ama küçülme evresi, "ay döngüsünün başı ve sonu arasındaki oyuk" ve Yeni Ay önemlidir. Bunun sebebi de Paskalya sembolizmindeki üç günlük döngünün (daha çok Doğu sembolizminde karşımıza çıkan; ölüm, yok oluş ve diriliş) ritmiyle benzeşmesi olabilir.
3. Beşeri dünya, tinsel ve hayvani dünya arasındaki bir orta yoldur ve döngüsel ritimlerinde bu ikiliği yansıtır. Işık ve karanlığın güneşe bağımlı döngüsüne asıl paralel olan, uyanık yaşam ve düş yaşamının yaratıcı döngüsüdür. Bu döngü, daha önce ele aldığımız tecrübe ve masumiyetin hayalgücünün bir anti-tezini oluşturur. İnsan ritmi, güneş ritminin tam tersidir: Devasa bir libido güneş uyurken uya-

nır ve gün ışığı genellikle arzunun karanlığını taşır. Sonra yine insan, hayvanlar gibi, türe dair olan ama bireysel olmayan bir yenidendoğuşun olduğu, yaşam ve ölümün sıradan döngüsünü sergiler.

4. Yaşamda olduğu gibi, edebiyatta da, nihai bir *nunc dimittis*'e[66] ulaşmak için huzurla tam bir ömür yaşayan evcilleştirilmiş bir hayvan bulmak nadiren mümkündür. Odysseus'un köpeği gibi istisnalar, *nostos* temasına ve döngüsel hareketin kusursuz yoldaşı temasına özgüdür. Benzer biçimde doğanın düzenine tabi olan hayvan yaşamı[39] ve insan yaşamı daha çok kaza, kurban edilme, vahşetle kesintiye uğrayan bir yaşamın trajik sürecidir ya da ağır basan bir ihtiyaçtır, sürekliliktir, yani yaşamın kendisi dışındaki trajik bir durumdan sonra da akmaya devam etme ihtiyacı.
5. Bitki dünyası, bize elbette, çoğunlukla sonbaharda ölen ya da hasat toplama ve bağbozumuyla öldürülen, kış geldiğinde yok olan ve ilkbaharda yeniden canlanan ilahi bir figürle özdeşleştirilen ya da temsil edilen mevsimlerin yıllık döngüsünü sunar. İlahi figür, erkek (Adonis) ya da dişi (Proserpine) olabilir ama sembolik yapıların neticeleri bir dereceye kadar farklılık arz eder.
6. Şairler de eleştirmenler gibi, genellikle Spenglerci[67] olagelmişlerdir: Şiir sanatı anlamında, Spengler'da olduğu gibi, medeni yaşam genellikle, büyüme, yetişkinlik, çöküş, ölüm ve başka bir birey suretinde yenidendoğuşun organik döngüsüne benzer. Geçmişin altın çağı ve kahramanlık çağı, gelecekteki binyıl, toplumsal ilişkilerdeki kader çarkı, *ubi sunt* ağıtı, harabeler üzerine derin düşünme, kayıp pastoral sadeliğin nostaljisi, bir imparatorluğun çöküşünün verdiği esef ya da kıvanç temaları hep buraya aittir.
7. Su-sembolizminin de kendi döngüsü vardır; yağmurdan su kaynaklarına, su kaynaklarından, pınarlardan derelere ve nehirlere, nehirlerden denize ya da kış karına ve başa döner.

66. "Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim." (Luka: 2:29) Latince'si şöyle başlar: "*nunc dimittis* servum tuum Domine secundum verbum tuum in pace". Bu bağlamda Frye, hizmetini tamamlayıp huzurdan sonsuza dek ayrılmayı kastediyor. (ç.n.)
67. Oswald Spengler (1880-1936), Alman tarih felsefecisi. (ç.n.)

Bu döngüsel semboller genellikle dört ana evreye ayrılır: Yılın dört mevsiminin model teşkil ettiği günün dört parçası (sabah, öğle, akşam, gece), su döngüsünün dört yönü (yağmur, pınar, nehir, deniz ya da kar), yaşamın dört dönemi (gençlik, yetişkinlik, yaşlılık ve ölüm) ve benzerleri. Keats'in *Endymion*'unda birinci ve ikinci evrelerden, (Batı kültürünün dört aşamasını, Ortaçağ, Rönesans, on sekizinci yüzyıl ve çağdaş aşamaları eklememizi gerektiren) *Çorak Ülke*'deyse üçüncü ve dördüncü evrelerden bolca sembol buluyoruz. Herhangi bir hava döngüsü olmadığını fark etmiş olabiliriz: "Rüzgâr ne yöne isterse oraya eser"[68] ve "tin"in hareketlerini ifade eden imgeler genellikle öngörülemezlik ya da ani bir krizle ilişkilendirilir.

Komedya ya da *Kayıp Cennet* gibi kapsamı engin şiirleri incelerken, iyi derecede kozmoloji öğrenmek zorunda olduğumuzu fark ederiz. Kozmoloji, oldukça doğru bir şekilde elbette, zamanının bilimi olarak, bize pek de etkili olmayan bir takvim ve "duygusuz" ve "şen" gibi birkaç sözcüğü sunduktan sonra, bilim olarak feshedilmiş bir benzerlikler şeması olarak sunulmaktadır. Bu hükümsüz bilimi bünyesinde barındıran başka şiirler de vardır; *The Purple Island*, *The Loves of the Plants*, *The Art of Preserving Health* –bu şiirler hâlâ merak uyandırmaktadır. Edebiyat eleştirmeni, bazı *şiirlerin varlığının* işaret ettiği *şiir sanatına övgüde bulunmayı* ıskalamamalı. Bir anlamda nazım bilimi, bilimin tanımından ileri gelen yapısını üstlenir ve onu şiire, şiirsel olmayan bir şekilde uygular. *Şiiri şiir olarak başarılı kılmak, büyük ölçüde ince bir anlayışı gerektirir* –gerçi bu konuların cazibesine en çok kapılan şairler, inceliksiz olmaya meyyaldir. Dante ve Milton, hiç şüphesiz Darwin ve Fletcher'dan daha iyi şairlerdi: Belki de, buna rağmen, onları bilimsel ve betimsel temalardan uzağa, kozmolojiye yönlendirenin bizzatihi ince sezgileri ve muhakemeleri olduğunu söylemek daha anlamlı olacaktır.

Biçimsel açıdan kozmoloji açıkça daha çok şiir sanatına yakındır ve bu düşünce kendisini, simetrik kozmolojinin, mitin olası bir kanadı şeklinde sunar. Eğer öyleyse, bu da, mit gibi şiir sanatının yapısal bir prensibi olduğu anlamına gelebilir. Oysa bilim için simetrik kozmoloji, Bacon'ın söylediği gibi, kesinlikle tiyatronun idolü konumundadır. Belki de üç ruhun, dört miza-

68. "The wind bloweth where it listeth": Yuhanna 3:8. Bu aynı zamanda "Kutsal Ruh" tasvirinin bir parçasıdır. (ç.n.)

cın, beş elementin, yedi gezegenin, dokuz kürenin, on iki Zodyak burcunun ve diğerlerinin bu sözde-bilimsel dünyasının tamamı gerçekte, pratikte olduğu gibi, edebi imgelemin gramerine aittir. Batlamyuscu evrenin, sembolizmin talep ettiği özdeşleştirmeler, ilişkilendirmeler ve karşılıklar açısından Kopernikçi evrenden daha iyi bir sembolizm çerçevesi sunduğu uzun zaman önce fark edilmiştir. Belki de şiirsel sembollerin çerçevesini sunmakla yetinmeyip, bilim olarak hükmünü yitirdikten sonra kendisi bir çerçeveye dönüşmektedir; tıpkı kehanetleri sona erince saf şiirsel bir hal kazanan klasik mitoloji gibi. Şairlerin bir ya da iki yüzyıl önce okült sistemlere ve Yeats'in *Vision*'ıyla Poe'nun *Evreka*'sını meydana getiren öğretilere ilgi duymasını da aynı prensiple açıklayabiliriz.

Yukarıdaki cennet, yerdeki cehennem, ikisi arasındaki döngüsel kozmos ya da doğanın düzeni, hem Dante, hem de Milton için temel diziliş, *mutatis mutandis*[69] budur. Aynı diziliş, kurtarılmış olanların sağa ve lanetlenmiş olanların sola düştüğü *Son Akşam Yemeği* resimlerinde de vardır. Bunu, anlatının iki esas hareketi olduğuna dair prensibimizi yorumlamak için kullanabiliriz: İki hareketten ilki, doğanın düzenindeki döngüsel hareket, ikincisi de o düzenden yukarıya, vahyi dünyaya yönelmiş diyalektik harekettir. (Aşağıdaki şeytani dünyaya yönelmiş bir hareket nadirdir, çünkü doğanın düzeninde sürekli bir dönüşüm olduğu fikrinin kendisi şeytanidir.)

Doğal döngünün üst yarısı, romans dünyası ve masumiyet analojisidir; aşağıdaki yarıyı ise "gerçekçilik"in dünyası ve tecrübenin analojisi meydana getirir. Bu nedenle, mitik hareketin dört ana türü vardır: Romansta, tecrübede, aşağıda ve yukarıda. Aşağıya doğru hareket trajik harekettir, masumiyetten *hamartia*'ya doğru, *hamartia*'dan da felakete doğru inen kader çarkıdır. Yukarıya doğru hareket, komik harekettir, tehditkâr zorluklardan mutlu bir sona ve herkesin sonsuza dek mutlu yaşadığı, zamanı geçmiş bir masumiyetin genel varsayımına. Dante'de yukarıya giden yol, araftan geçer.

Böylece şu soruya yanıt vermiş olduk: Edebiyatta, alışıldık edebi tür ayrımından daha kapsamlı ve mantıksal açıdan daha öncelikli anlatı kategorilerinin varlığından söz edilebilir mi? Evet, bu tarife uyan dört kategori vardır: Romantik, trajik, komik ve ironik

69. Lat. Değişmesi gereken değişkenlerin değişmesi yoluyla. (ç.n.)

ya da satirik. Bu terimlerin sıradan anlamlarına baktığımızda da, bu anlamları irdeleyerek aynı yanıta ulaşabiliriz. Tragedya ve komedya, dramanın iki türü için kullanılan asıl isimler olabilirler; ancak biz bu terimleri türe bakmadan edebi kurmacaların genel karakteristiklerini tarif etmek için de kullanıyoruz. Komedyanın yalnızca sahne oyununun bir türü anlamına gelebileceğinde ısrar etmemiz saçma olacaktır ve bu, Chaucer ya da Jane Austen söz konusu olduğunda asla dile getirilmemelidir. Chaucer'ın kendisi de, komedyayı tıpkı bir keşişin trajediyi tanımlayabildiği gibi, hatta ondan daha kapsamlı bir şekilde tanımlayabilirdi elbette. Okumak üzere olduğumuz şeyin trajik ya da komik olduğu bize söylenirse, belli türde bir yapı ya da ruh hali beklentisi içine gireriz ama belli bir edebi tür beklentisine girmeyiz. Aynı durum, romans sözcüğü için de, ironi, hiciv sözcükleri için de -ki ironi ve hiciv tecrübenin edebiyatına ait unsurlar olarak kullanılırlar genelde- geçerlidir ve bunları "gerçekçilik"in yerine yerleştirmek durumundayız. Böylece, *mythoi* ya da türe özgü olay örgüsü olarak adlandıracağım, edebiyatın dört tip tür-öncesi anlatı öğesini elde etmiş bulunuyoruz.

Mythos'lara dair tecrübemizi düşünürsek, *mythoi*'lerin birbirine zıt iki çift meydana getirdiklerini görürüz. Tragedya ve komedya, kaynaşmadan çok zıtlık yaratırlar ve aynı durum, sırasıyla en ideal ve en gerçek olana karşılık gelen romans ve ironi için de geçerlidir. Diğer yandan komedya, belli belirsiz olarak, bir uçta hiciv diğer uçta romansla kaynaşır; romans komik ya da trajik olabilir; trajik olan, yüksek romanstan, acı ve ironik gerçekçiliğe doğru genişler.

İLKBAHAR *MYTHOS*'U: KOMEDYA

Kurgusal komedyanın asıl çıkış noktası olan dramatik komedya, yapısal prensipleri ve karakter tipleri konusunda dikkat çekecek derecede ısrarcıdır. Bernhard Shaw, yöntemi Molière'den ve karakterleriyse Dickens'tan çalan bir komedya yazarının, cüretkâr orijinalliğiyle nam salabileceğini söylemişti: Menander ve Aristophanes'i, Molière ve Dickens hatrına okuyorsak, bu önerme daha az doğru olacaktır, en azından genel bir kural olarak. Günümüze ulaşan en eski Avrupalı komedyada, yani Aristophanes'in *Akharnialılar*'ında *miles gloriosus* ya da Chaplin'in *Büyük Dik-*

tatör'ünde güç kazanmayı sürdüren askeri kabadayı vardır; O'Casey'nin Joxer Daly'si ve *Juno and the Paycock*, yirmibeş yüzyıl öncesinin asalaklarıyla aynı karakter ve aynı dramatik işleve sahiptir ve vodvilin, çizgi roman ve televizyon programlarının izleyicileri, *Kurbağalar*'ın açılışında çağın gereklerini karşılamadıkları ilan edilen şakalara hâlâ gülmektedir.

Plautus ve Terentius'un aktardığı haliyle, Yunan Yeni Komedya'sında olay örgüsünün yapısı –biçim açısından bir formül olmaktan öteye gitmez– günümüze gelene dek, çoğu komedyanın, özellikle de komedyanın yüksek derecede konvansiyonel olan dramatik biçiminin temeli durumuna gelmiştir. En doğrusu, komik yapının teorisini drama üzerinden ele almak, kurmacanın canlandırmalarını yalnızca laf arasında kullanmak olacak. Normalde olan şudur: Genç bir adam, genç bir kadını arzular, arzusuna bazı itirazlarla karşı çıkılır, bu itirazlar genellikle babadan gelir ve oyunun sonuna doğru olay örgüsündeki bir şaşırtmaca kahramanın arzusuna ulaşmasını mümkün kılar. Bu basit örüntüde, birden çok karışık unsur bulunur. Öncelikle, komedyanın hareketi genellikle belli bir toplumdan başka türden bir topluma doğru bir harekettir. Oyunun başlangıcında engellere karşı koyan karakterler oyundaki toplumdan da sorumludur ve izleyici bu karakterlerin gasbedenler olduğunun farkına varır. Oyunun sonunda, olay örgüsünde erkek ve kadın kahramanı biraraya getiren düzenek, kahramanın çevresinde yeni bir toplumun kristalize olmasına yol açar ve bu yeni toplumun kristalize olduğu an, eylemdeki çözülme ânıdır, komik keşiftir, *anagnorisis* ya da *cognitio*'dur.

Bu yeni toplumun ortaya çıkışı, sıklıkla, her ikisi de oyunun sonunda ya da oyunun bitiminin hemen ardından gerçekleşeceği varsayılan bir eğlenti ya da bir şenlik törenini karakterize eder. Düğünlere pek rastlanmaz ve bazen diğer bir yaygın kapanış olan ve *masque* için normal bir kapanış kabul edebileceğimiz, bir dans sırasındaki toptan eşleşmeyi akla getiren, *Nasıl Hoşunuza Giderse*'nin sonundaki dörtlü düğünde olduğu gibi çok fazla sayıda düğün birarada olur. *Hırçın Kız*'ın sonundaki ziyafet, Orta Yunan Komedya'sına uzanan bir mirası taşır; Plautus'ta, seyirci bazen şakayla sonradan gerçekleşecek hayali bir ziyafete davet edilir. Eski Komedya, modern Hıristiyan pantomimi gibi, daha cömertti ve zaman zaman da seyirciye yemek parçaları atardı. Komedyada ulaşılan nihai toplum, seyircinin başından beri onayladığı düzgün

ve arzu edilir ilişkilere sahip bir toplumdur, seyircinin de dahil olduğu bir komünyon usulüne uygun bir biçimde oradadır. Trajik aktörler de komik olanlar gibi alkışlanmayı bekler ama buna rağmen, Roma komedyasının sonundaki "alkış" sözcüğü, seyircinin güldürü toplumunun bir parçasını oluşturmak üzere davet edilmesi, bir tragedyanın sonu için daha çok abes kaçar. Komedyanın çözülümü, tabir caizse, seyirciden gelir; bir tragedyadaysa tam zıt taraftaki gizemli bir dünyadan gelir. Seyircinin karanlık sayesinde daha erotik bir konum aldığı sinemada, olay örgüsü genellikle, Yunan tragedyasındaki ölüm gibi, sahne arkasında geçen bir eyleme doğru hareket eder ve bir kapanış kucaklamasıyla sembolize edilir.

Kahramanın arzusunun önüne çıkan engeller, sonrasında komedyanın aksiyonunu ve onların üstesinden gelme, komik çözülümü meydana getirir. Engeller genellikle babadan kaynaklanır ve dolayısıyla komedya genellikle oğlun ve babanın arzusu arasındaki bir çekişmeyi başlatır. Dolayısıyla komik drama yazarı kural olarak, seyircinin arasındaki daha genç insanlar için yazar ve seyircinin daha yaşlı üyeleri neredeyse tüm toplumlarda, komedyada yıkıcı bir şeyler bulmak eğilimindedir. Bu, Püritenlere ve hatta Hıristiyanlara özgü olmayan, dramanın toplumsal zulmünün bir parçasıdır, tıpkı Terentius'un, pagan Roma'da, Ben Jonson'ın karşılaştığına benzer bir toplumsal muhalefetle karşılaşması gibi. Plautus'ta, oğul ve babanın aynı saraylıyla seviştiği ve oğlun babasına annesini gerçekten sevip sevmediğini açıkça sorduğu bir sahne vardır. Bu sahne, Roma aile yaşantısının arkaplanına tamamen karşı bir sahne olarak görülmelidir; onun psikolojik bir boşalma olarak anlamını kavramak buna bağlıdır. Shakespeare'de bile, yaşlı adamların ürkütücü kızgınlık patlamaları vardır ve çağdaş filmlerde gençliğin zaferi, film yapımcılarının on yedi yaş üstündekileri seyirci kitlelerine katmak konusunda zorlanmalarına neden olacak kadar acımasızdır.

Kahramanın isteklerine karşı olan, eğer baba değilse, genellikle babanın mevcut toplumla yakın ilişkisini andıran başka birisidir; daha yaşlı ve daha varlıklı bir rakiptir. Plautus'ta ve Terentius'ta bu kişi ya kıza sahip olan kadın satıcısıdır ya da parası bol serseri bir askerdir. Bu karakterlerin sahneden taşan ve kışkırtan öfkesi, onların babanın vekili olduklarını hatta öyle değillerse bile, zorla alan kimseler olduklarını ve kızı ele geçirmekteki ısrarlarının

az çok hilekârca bir şey gibi sunulması gerektiğini gösterir. Bunlar, sözün kısası, düzenbazdır ve sahip oldukları gücün boyutu, onlara bu gücü sağlayanın toplumun eleştirileri olduğuna işaret eder. Plautus ve Terentius'ta, eleştiri seyrek olarak genelevlerin ölümsüzlüğünden ve profesyonel fahişelerden öteye geçer ama Rönesans döneminin drama yazarlarında, Jonson da dahil olmak üzere, paranın yükselen gücüne ve onun yarattığı bir tür üst sınıfa dair keskin gözlemler bulunur.

Komedyanın eğilimi, nihai toplumuna mümkün olduğunca çok insan dahil etmektir. Buna engel olan karakterler çoğunlukla uzlaştırılır ya da dönüştürülür ve sonra da basitçe reddedilirler. Komedya genellikle uzlaştırılamaz bir karakterden kurtulmayı sağlayan, bir uzaklaştırma törenindeki günah keçisini içerir; ancak ifşa ve rezalet *pathos*'a ve hatta tragedyaya doğru hareket eder. *Venedik Taciri*, komedya dengesini çökertmeye ne derece yaklaşılabileceği konusunda neredeyse bir deney gibi görünmektedir. Shylock'un dramatik rolü, sırf kumpanyanın baş aktörüne verildi diye -genelde olduğu gibi- hafiften abartılmışsa, oyun çoktan çökmüştür ve oyun, Venedik Yahudisi'nin, komik bir epilogu içeren tragedyasına dönüşür. *Volpone*, kürek cezasına ve kadırgalara dair büyük laflarla dolu bir karmaşayla sonlanır ve toplumun kurtulması isteğinin genelde çok güçlü olmadığını hissederiz. Ama bu durumda, Volpone'nin *hubris*'ine özenle işaret edildiği[40] bu oyunun, bir tragedyanın komik taklidi olmak konusunda istisnai bir örnek olduğunu söylememiz gerekir.

Dönüştürme prensibi, ana işlevleri seyirciyi eğlendirmek olan karakterlerle daha belirgin duruma gelir. Plautus'taki orijinal *miles gloriosus*[70] Jüpiter ve Venüs'ün oğludur, yumruğuyla bir fili ve bir gün dövüşürken yedi bin adamı öldürmüştür. Başka bir deyişle, ortaya sağlam bir gösteri koymaya çalışmaktadır. Böbürlenmesinin coşkusu, hikâyeyi yutmamızı sağlar. Konvansiyon der ki böbürlenen ifşa edilmelidir, onunla alay edilmelidir, kafeslenmelidir ve dövülmelidir. Ancak herkese hitap eden profesyonel bir drama yazarı neden ortaya iyi bir gösteri çıkarmış karakteri, kendi gösterisini yıkıp yok etsin ki? *Windsor'un Şen Kadınları*'nda Falstaff'ın son ziyafete davet edildiğini, Caliban'ın cezasının ertelendiğini, kendi utançlarını yaşamalarına izin verilen Malvolio,

70. Yazar burada aynı zamanda, Titus Maccius Plautus'un aynı adlı komedya oyununa gönderme yapmaktadır. (y.h.n.)

Angelo ve Parolles'i teskin etme girişimlerini gördüğümüzde, aslında komedyanın devrede olan temel bir prensibini görmekteyizdir. Komik toplumun dışlamaktan ziyade içine almak eğilimi, son kutlamayla hiçbir işi olmayanama yine de orada bulunan asalağın geleneksel açıdan neden önemli olduğunu da açıklar. "Nezaket" sözcüğü, Castiglione'nin nezaket sahibi saraylısından Hıristiyanlığın bağışlayıcı tanrısına uzanan tüm Rönesans dönemindeki anlamlarıyla, Shakespeare komedyasındaki en önemli tematik sözcüklerden biridir.

Komedyanın, toplumsal bir merkezden diğerine doğru hareket etmesi, bir hukuk davasını davacı ve davalının farklı yorumlamasındaki hareketle aynıdır. Neticede versiyonlardan birinin hakikat, diğerininse asılsız olduğuna hükmedilir. Komedyanın retoriğinin, hukuk retoriğine benzediğini, çok eski zamanlardan beri biliyoruz. Aristoteles'in *Poetika*'sıyla yakından ilişkili olarak, komedya hakkındaki temel unsurları bir buçuk sayfada anlatan *Tractatus Coislinianus*[41] adındaki kitapçık, komedyanın *dianoia*'sını ikiye ayırır: Düşünce (*pistis*) ve kanıt (*gnosis*). Bunlar kabaca, sırasıyla gaspçı ve arzulanan toplumlara karşılık gelirler. Kanıtlar (yani daha mutlu bir toplumu oluşturmanın araçları); antlar, akitler, tanıklar, sorgular (ya da işkenceler) ve kanunlar olarak alt bölümlere; başka bir deyişle hukuk davalarındaki maddi kanıtların *Retorik*'te sıralanan beş formuna ayrılmıştır. Bir Shakespeare komedyasında aksiyonun genellikle absürd, zalim ya da irrasyonel bir yasayla başladığını fark ederiz: *Yanlışlıklar Komedyası*'nda Siraküzalıları öldürme yasası, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki zorunlu evlilik yasası, Shylock'un bağını doğrulayan yasa, Angelo'nun insanlara doğruluk yasası yapma girişimleri ve benzerleri, komedyanın aksiyonunun sonradan yakasını kurtardığı ve çiğnediği tüm yasalardır. Akitler, kural olarak kahramanın toplumu tarafından kurulmuş komplolardır; tanıklar, konuşmalara kulak misafiri olan ya da özel bir bilgiye sahip insanlar (mesela, kahramanın doğum lekeleri konusunda sağlam bir hafızaya sahip eski bakıcısı) gibi komik keşfe yol açmayı sağlayan en yaygın araçlardır. Sorgular *(basanoi)* genellikle kahramanın karakterinin sınavları ya da mihenktaşlarıdır: Yunanca sözcük aynı zamanda mihenktaşları anlamına da gelir ve bu özdeşlik, sorgusunun amacı metallerin değeri üzerine bir yargıya varmak olan Bassanio'da adeta yankılanır.

Komedyanın biçimini geliştirmenin iki yolu vardır: Biri asıl dikkati gelişimi engelleyen karakterlerin üzerine çekmektir, diğeriyse keşif ve uzlaşma sahnelerini ötelemektir. Biri komik ironinin, hicvin, gerçekçiliğin ve adabımuaşeret çalışmalarının genel eğilimidir; diğeriyse Shakespeare komedyasının ve romantik komedyanın diğer türlerinin eğilimidir. Karakter komedyasında etik açıdan asıl dikkat, kural olarak engelleyici karakter üzerindedir. Teorik açıdan oyunun erkek ve kadın kahramanı olanlar, genellikle pek ilginç insanlar değildir: Plautus'un ve Terentius'un *adulescente*'ları hep birbirine benzer, karanlıkta bile ayırt edilemeyen Demetrius ve Lysander gibi –ki bu karakterlerin *adulescente* parodisi olduğu söylenebilir. Kahramanın karakteri genellikle yansızdır, bu da onun arzu gidermeyi temsil etmesine olanak verir. Cimri ya da acımasız bir ebeveyn, böbürlenen ya da züppe bir rakip ya da eylemin önüne geçen diğer karakterler varsa, durum oldukça farklılaşır. Molière'de etik dikkatin tek bir engelleyici karakter üzerinde yoğunlaştığı, sade ama tam anlamıyla test edilmiş bir formül buluruz; ağır bir baba, bir cimri, insandan kaçan biri, bir ikiyüzlü ya da bir hastalık hastası. Hatırladığımız şahıslar bunlar ve oyunlar genellikle onların ismini taşır ama kuluçkasında kıpırdanan tüm Valentin'leri ve Angelique'leri nadiren hatırlarız. *Windsor'un Şen Kadınları*'nın teorik kahramanı Fenton adındaki adamdır ama bu adamın oyunda çok az rolü vardır ve bu oyun Plautus'un erkek ve kadın kahramanın sahneye bile çıkarılmadığı *Casina* oyunundan bir iki ipucu taşır. Kurgusal komedya, özellikle Dickens, ilginç karakterlerini genellikle bir çift donuk, teknik uç etrafında kümelenmesini sağlayarak aynı pratiği izler. *Tom Jones* bile –*çok daha iyi anlaşılmış olsa da*– basmakalıp isminden de anlaşılacağı üzere, konvansiyonel ve tipik olanla kasıtlı olarak ilişkisini sürdürür.

Komedya genellikle mutlu bir sonra doğru hareket eder ve seyircinin mutlu bir sona verdiği normal yanıt "Olması gereken buydu"dur –ki bu ahlaki bir yargı gibi gelir kulağa. Bu nedenle, dar anlamda ahlaki olmasa da toplumsaldır. Bunun tam tersi, alçaklık değil, absürdtür ve komedya, Malvolio'nun erdemlerini Angelo'nun ahlaksızlıkları kadar absürd bulur. Molière'in insandan kaçanı, samimiyete bağlı olarak –ki bu bir erdemdir– ahlaki açıdan güçlü bir konumdadır; ancak seyirci bir süre sonra onun, insanların özsaygılarını korumalarını olanaklı kılmak için hayli

keyifli bir şekilde yalan söylemeye hazır arkadaşının, ikisi arasında gerçekten de daha samimi olan Philinte'in farkına varır. Ahlaki bir komedya yazmak elbette mümkündür ama çoğunlukla ortaya bizim mizahsız komedya olarak tarif ettiğimiz ve çoğu komedyanın sakındığı tarzda bilgiççe bir tona sahip, kendi mutlu sonuna ulaşan bir tür melodram çıkar. Çatışmanın olmadığı bir drama hayal etmek çok güçtür ve bir husumet olmadan da bir çatışmayı hayal edemeyiz. Ama tıpkı aşkın, cinsel aşk da dahil olmak üzere, şehvetten farklı bir şey olması gibi, husumet de düşmanlıktan tamamen farklıdır. Tragedyada, elbette, husumet neredeyse her zaman düşmanlığı da içine alır; komedya farklıdır ve (absürdün karşısında duran) toplumsal yargının komik düstura, (günahkârın karşısında duran) ahlaki yargıdan daha yakın olduğunu hissederiz.

Sonra engelleyici karakteri absürd kılanın ne olduğu sorusu ortaya çıkar. Ben Jonson bunu, kendi "mizah" teorisi ile açıklamıştır: Engelleyici karakter, Pope'un hâkim tutku olarak adlandırdığı şeyin egemenliği altına girmiş bir karakterdir. Mizah'ın dramatik işlevi, tören esareti olarak adlandırılabilecek şeyin ruh halini ifade etmektir. Jonson, kendi mizahı konusunda saplantılıdır ve bu ruh halinin oyundaki öncelikli işlevi bu saplantıyı tekrar etmektir. Hasta bir adam mizahi bir konu değildir ama bir hastalık hastası öyledir; hastalık hastası sıfatıyla, iyi bir sağlığa asla izin vermez ve kendisi için öngördüğü rolle örtüşmeyen hiçbir şey yapamaz. Bir cimri, altının muhafaza edilmesi ya da para biriktirmekle ilişkili olmayan hiçbir şey yapamaz ya da söyleyemez. Jonson'ın Molière tarzı kurguya en yakın yaklaşımı sergilediği *The Silent Woman*'da, tüm aksiyon Morose'un mizahı yüzünden geri plana düşer, tüm derdi yaşamından gürültüyü çıkarmak olan Morose'un fena halde çenebaz olması komik bir aksiyon yaratır.

Mizahın prensibi, *artan bir yineleme, tören esareti komiktir* diyen bir prensiptir. Tragedyada –*Kral Oedipus* klasik örnektir– yineleme, mantıken bir felakete yol açar. Fazla yineleme ya da hiçbir noktaya varmamak komedyaya özgüdür, kahkaha kısmen bir tür tepkidir ve diğer tepkiler gibi, basit yinelenmiş bir örüntü tarafından koşullandırılabilir.

Synge'in *Riders to the Sea* isimli eserinde, bir anne, kocasını ve beş oğlunu denizde kaybettikten sonra, son olarak son oğlunu da denizde kaybeder ve ortaya güzel, aynı zamanda da dokunaklı bir

oyun çıkar. Ama eğer, boydan boya, birbiri ardına yedi boğulma vakasını ağır kasvetli bir akışta anlatan bir tragedya olmuş olsaydı, seyirci, oyunun bitmesinden çok önce soğuk bir kahkahayla çaresiz duruma düşmüş olurdu. Mizahın temelindeki yineleme prensibine fazlasıyla aşina olan yaratıcılar arasında, bir karakterin –hem Jonson'ın kullandığı anlamda hem de bizim kullandığımız anlamda– bir asalak, bir obur (sıklıkla tek öğüne mahkûm edilmiş) ya da bir acuze olarak tasarlandığı ve aynı düşüncenin birkaç ay boyunca her gün dile getirilmesinden sonra karakterin komik olmaya başladığı çizgi romanların yazarları da vardır.Komik radyo programları da takipçilerine, yeni dinleyicilere geldiğinden daha komik gelir. Falstaff'ın kuşağı ve Quijote'nin sanrıları büyük ölçüde aynı komik yasalara dayanmaktadır. Bay E. M. Forster,[42] Dickens'ın Mrs. Micawber'inden küçümsemeyle söz eder; Mrs. Micawber, Mr. Micawber'i asla terk etmeyeceğinden başka söz etmez: Bununla güçlü bir karşıtlığa, popüler formüller konusunda oldukça titiz olan seviyeli yazar ile bu formülleri acımasızca kendi çıkarına kullanan büyük yazar arasındaki karşıtlığa işaret etmek istiyoruz.

Komedyadaki mizah, oyundaki toplumsal temsili, kendi saplantısı olan toplumla aynı hizaya gelmeye zorlayabilen, çoğunlukla sosyal itibara ve güce sahip bir karakterde yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla mizah, komedyanın aksiyonu ihlal etmeye yöneldiği absürd ve irrasyonel yasa temasıyla derinden ilgilidir. En eski mizah komedyamızın, *Eşekarıları*'nın ana karakterinin hukuk davalarını saplantı haline getirmiş olması dikkat çekicidir: Shylock da, yasa ile intikamın mizahını birleştirmeyi arzular durur. Absürd yasa genelde, Leontes ya da Shakespeare'deki gülünç Dük Frederick gibi, keyfi bir karar alan ya da tedbirsizce bir vaatte bulunan, gerçek isteğiyse düzen olan şaşkın bir tiranın kaprisi olarak ortaya çıkar: Burada yasa, "yemin"in yerine geçmiştir; bundan *Tractatus*'ta da söz edilir. Ya da düzmece bir Ütopya, *Aşkın Emeği Boşuna*'daki akademik tımarhane gibi gülünç ve bilgiç bir kanun tarafından kurulmuş törensel bir esaret toplumu görünümünü de alabilir. Bu tema da, onu *Kuşlar* ve *Ecclesiazusae*'deki Platoncu toplumsal şema parodilerinde işleyen Aristophanes kadar eskidir.

Bunun tersine, komedyanın sonuç bölümünde temsil edilen yeni gelişmekte olan toplum, bir tür ahlaki norm ya da faydacı, özgür bir toplumdur. Onun idealleri nadiren tanımlanmış ya da

formüle edilmiştir: Tanım ve yöntem, öngörülebilir bir hareketi talep eden mizaha aittir. Biz basitçe, yeni evlenmiş bir çiftin sonsuza dek mutlu yaşayacağı ya da her halükarda görece gülünç olmayan ve sağduyulu bir tutumla birbirleriyle anlaşacaklarına inandırılırız. Bu, başarılı kahramanın çoğunlukla gelişmemiş halde bırakılmasının sebeplerinden biridir: Onun gerçek yaşamı, oyunun sonunda başlar ve biz de onun –potansiyel olarak– göründüğünden daha ilginç bir karakter olduğuna inanmak zorundayızdır. Terentius'un *Adelphoi*'sinde, Demea, sert bir baba olarak, anlayışlı erkek kardeşi Micio ile zıtlık içerisindedir. Micio, daha özgürlükçü biri olarak, komik çözülmeye giden yolu açar ve Demea'yı dönüştürür ama daha sonra Demea, Micio'nun bağımsızlığının büyük bir kısmına ilham veren ataletine işaret eder ve onu tamamlayıcı gülünç bir esaretten kurtarır.

Dolayısıyla hareket, *pistis*'ten *gnosis*'e doğru, alışkanlık, töre esareti, keyfi yasalar ve daha yaşlı karakterlerin kontrolü altındaki bir toplumdan, gençlik ve faydacı özgürlüğün kontrol ettiği bir topluma, temelde Yunanca sözcüklerin de ifade ettiği gibi, yanılsamadan gerçekliğe doğrudur. Yanılsama, sabitlenmiş ya da tanımlanabilen her şeydir ve gerçeklik en doğru biçimde ancak yadsınarak anlaşılabilir: Gerçeklik her ne ise, aslında *o* değildir. Bunun sonucu olarak, komedyada yanılsama yaratma ve onu yok etme temasının önemi şu görünümleri kazanır: Sahtelik, saplantı, ikiyüzlülük ya da bilinmeyen soyun yol açtığı yanılsamalar.

Komik son, genellikle olay örgüsündeki bir düğüm tarafından kışkırtılır. Roma komedyasında, genellikle bir köle ya da saraylı olan kadın kahramanın, saygıdeğer birinin kızı olduğu ortaya çıkar ve böylece erkek karakter saygınlığını yitirmeden onunla evlenebilir. Komedyadaki karakterlerin akrabalarının kim olduğunu ve karşı cinsten karakterin akraba olmadığını ve dolayısıyla da evlilik için bir engel olmadığını öğrendiği *cognitio*, komedyanın zaman içinde pek değişikliğe uğramamış özelliklerinden biridir: *The Confidential Clerk*, drama yazarlarının ilgisini hâlâ çektiğinin sinyalini verir. *Major Barbara*'nın Undershaft'ı damadı yaris ilan etmeme kuralını, sadece şu sebeple ihlal eder: Damadının babası, Undershaft'ın ölmüş karısının Avustralya'daki kız kardeşiyle evlenir, Undershaft da böylece damadıyla kuzen olur. Bu son, çok başarılı bir *cognitio* parodisidir. (Bu oyunun kahramanının Yunanca öğretmeni olması, belki Euripides ve Menander'in konvan-

siyonları arasındaki alışılmadık benzerliği de gösteriyor olabilir.) Kulağa oldukça karmaşık geliyor ama komedyadaki olay örgüleri zaten karmaşıktır, çünkü bu karmaşalarda tabiatları gereği absürd bir şeyler vardır. Başkarakterin ilgisi genellikle mağlup edilmiş karakterde yoğunlaşırken, komedya daima keyfi bir olay örgüsünün, bu karakterin tutarlılığına galip gelmesini canlandırır. Bu nedenle tragedyayla arasında çarpıcı bir zıtlık vardır; bireysel aksiyon söz konusu olduğu sürece komedyada "kaçınılmaz" diye bir şey yoktur. Komedyanın konvansiyonunun bir tür mutlu sonu kaçınılmaz kılacağını bilebiliriz ama yine de drama yazarı her bir oyun için farklı bir "bit yeniği"ni ya da *anagnorisis*'in kaba Hollywood ağzıyla yeni yeni "numaralar" üretmek zorundadır. Mutlu sonlar, bizi hakikat olarak değil, arzu edilir oldukları için etkilerler –ki bu da onları mümkün kılan hiledir. Ölümün bekçisi ya da tragedya izleyicisi mecburen oturup kaçınılmaz sonu bekler; oysa komedyanın sonunda yeni bir şey dünyaya gelir ve bu doğumun bekçisi, kalabalık topluluğun üyeleridir.

Olay örgüsü, her zaman karakterin dönüşümü tarafından yönlendirilmez ama yönlendirilse de bu, komedyanın yerindeliğine aykırı düşmez. İmkânsız değişimler, mucizevi dönüşümler ve Tanrı'nın hikmeti komedyadan ayrı düşünülemez. Bundan da öte, meydana gelen her şey süreklilik göstermek zorunda kalır: Huysuz bir karakter sevilesi hale gelirse, anlarız ki eski alışkanlıklarını tekrarlamakta acele etmeyecektir. Gerçek ve bilimsel bakışın karşısında yer alan dinden ziyade, arzu edilir olanı önemseyen medeniyetler, dramayı neredeyse sırf komedya bağlamında algılarlar. Klasik Hint dramasında trajik sonların "zevksiz" kabul edildiğini, ironik gerçeklikle ilgilenen romancıların da komedyanın manipüle edilmiş bu sonlarını "zevksiz" addettiğini gayet iyi biliyoruz.

Komedya *mythos*'unun bütünü –genelde sadece küçük bir kısmı sahnelenir– daima, müzikteki üçlü biçimi (*ternary*) andıran bir biçime sahiptir: Kahramanın toplumu, *senex*'in ve zaferlerin toplumuna başkaldırır ama kahramanın toplumu bir Saturnalia'dır, yani oyunun aksiyonu başlamadan önce, geçmişteki bir altın çağı anımsatan toplumsal standartların tersine çevrilmiş halidir. Dolayısıyla da ahmaklık, saplantı, unutkanlık, "gurur ve önyargı" ya da karakterlerin kendilerinin bile anlamadığı olaylarla altüst olan, sonra da onarılan durağan ve ahenkli bir düzen vardır. Genel-

likle, tabir caizse engel teşkil eden mizahın hazırladığı aksiyonu hükümsüz kılarak, birinci ve üçüncü bölümü birbirine bağlayan yüce gönüllü bir büyükbabayla karşılaşırız. *The Vicar of Wakefield*'daki ahlaksız toprak sahibinin kılık değiştirmiş amcası Mr. Burchell, buna verilecek örneklerden biridir. Hintçe *Sakuntala* gibi çok uzun bir oyun, üç evreyi de sahneleyebilir; birçok Menander oyunu gibi çapraşık bir oyun da üç evrenin en azından ana hatlarını ortaya koyabilir. Ama elbette ilk evre bazen hiç verilmez: Seyirci, ilişkilerin oyunda ifşa edilenden daha ideal halinin ne olduğunu kendiliğinden kavrar. Bu üçlü aksiyon, törensel olarak, kışın ortadaki aksiyonu *işgal ettiği*,[43] bir yaz ve kış çekişmesine benzer; psikolojik olaraksa bir nevrozdan ya da bir engelden kurtulup, enerjiyle hafızanın zarar görmemiş akışını onarmaya benzer. Ortada *masque*'ın karşıtı bir aksiyonu barındıran Jonsoncı *masque* da bunun son derece konvansiyonel ve "soyut" bir versiyonunu sunar.

Şimdi komedyanın tipik karakterlerine geçiyoruz. Dramadaki karakterizasyon işleve bağlıdır; bir karakterin ne olduğunu, yapması gereken şeyler belirler. Dramatik işleve gelince, o da oyunun yapısına göre değişir; karakterin yapması gereken belli şeyler vardır, çünkü oyunda yapılması gereken şeyler vardır ve oyun ona göre şekillenir. Oyunun yapısıysa, oyunun türüne göre değişir; oyun bir komedyaysa, yapısı komik çözülme ve oyuna hâkim bir komedya kipini gerektirecektir. Bu yüzden de, tipik karakterlerden söz ettiğimizde, yaşamda karşılaştığımız karakterleri standart tiplere indirgemeye çalışmıyoruz. Kesin olarak ileri sürdüğümüz şey şudur: Gerçek yaşamdakilere benzeyen karakterlerle basmakalıp karakterleri zıtlık içinde algılayan duygusal tasarım adi bir hatadır. İster dramada, ister kurmacada olsun, gerçek yaşamdakilere benzeyen karakterlerin tutarlı olması –ister dramada, ister kurmacada olsun– bu karakterlerin dramatik işlevlerine dahil olan basmakalıp tiplerin, doğru seçilmesine bağlıdır. Basmakalıp tip bir karakter değildir ama ona can veren aktör ve oyundaki başka bir karakter için de bir iskelet kadar gereklidir.

Komedyadaki karakterizasyon konusunda *Tractatus* komik karakterlerin üç tipini sıralar: *alazon*'lar ya da sahtekârlar, *eiron*'lar ya da kendini küçümseyenler ve soytarılar (*bomolochoi*). Bu liste *Etik*'te yer alan ve ilk iki tipin karşılaştırıldığı pasajla yakından ilgilidir, sonrasında da soytarı ile Aristoteles'in *agroikos* ya da gör-

güsüz olarak adlandırdığı karakterle, –basit bir ifadeyle– köylü ile soytarıyı karşılaştırır. Cimriyi bir dördüncü karakter olarak kabul edebiliriz ve böylece birbirine zıt iki çift elde etmiş oluruz. *Eiron* ve *alazon* çekişmesi komik aksiyonun temelini oluştururken, soytarı ve cimri de komik kipi kutuplaştırır.

Daha önce *eiron* ve *alazon* terimleri üzerinde durmuştuk. Komedyanın engeller çıkaran mizahi karakterleri neredeyse her zaman sahtekârdır; özellikleri ikiyüzlü olmaları değil, kendilerini bilmemeleridir. Komik sahnelerin çokluğu, bir karakterin alçak sesle seyirciye sarkastik sözler söylediği sırada bir diğer karakterin ilgisizce kendi kendine konuşması, *eiron* ve *alazon* çekişmesini en saf haliyle gösterir – diğer yandan da seyircinin *eiron*'a sempati duyduğunu gösterir. *Alazon*'lar için asıl önemli olan *senex iratus* ve sert bir babadır; bu karakter de Polyphemus gibi öfkesi ve tehditleri, saplantıları ve ahmaklığıyla romansın şeytani karakterlerinden bazılarıyla yakından ilişkili görünmektedir. Bir karakter arada sırada kendi karakteristik özellikleri dışına çıkıp, böyle bir figürün dramatik işlevini de üstlenebilir: Buna örnek olarak *Tom Jones*'un karakterlerinden birini, olay örgüsü söz konusu olduğu sürece, neredeyse Squire Western kadar aptalca davranan Squire Allworthy'i gösterebiliriz. Sert baba figürünün yerini alan figürden, *miles gloriosus*'tan söz etmiştik: Onun popülerliği çoğunlukla eylemden çok söz adamı olmasından kaynaklanır ve sonuç olarak, oyunun yazılması sırasında, drama yazarına herhangi bir ağzı sıkı karakterden daha çok fayda sağlar. Rönesans komedyasındaki bilgiç, genelde büyü bilimleri öğrencisidir; göçmen ya da züppe ve benzer komik halleri yorum bile gerektirmez. Kadın *alazon* nadir olarak bulunur: Katharina, cadı kadın, bir noktaya kadar dişi *miles gloriosus*'u ve *La precieuse ridicule*'ü;[71] bilgiçlik taslayan kadını temsil eder; ancak baş kadın karakterin yoluna çıkan "tehdit" ya da siren, karşımıza, komedyanın gülünç bir figürü olarak değil, daha çok melodram ya da romansın günahkâr bir figürü olarak çıkar.

Eiron figürüne biraz daha yakından bakmamız gerekiyor. Bu grup için temel olan, bir *eiron* figürü olarak kahramanın ta kendisidir; çünkü drama yazarı –açıklandığı üzere– onu önemsememek ve bir karakter olarak tarafsız, şekillendirilmemiş bir halde

71. Fr. Gülünç, kibar kadın. Yazar, Molière'in *Gülünç Kibarlar* eserindeki kadın karakterlere gönderme yapıyor. (ç.n.)

bırakmak eğilimindedir. Önem sıralamasında onu kadın kahraman izler, o da çoğunlukla pek önemsenmez: Eski Komedya'da oyunda erkek kahramana zaferinde eşlik eden bir kız varsa, o kız genelde bir sahne aksesuarıdır, daha önce takdim edilmemiş bir *muta persona*'dır. *Cognitio*'nun daha zahmetli bir biçimine, kadın kahraman kendisini gizlediğinde ya da komik çözülmeyi beraberinde getiren diğer bazı tertipler üzerinden ulaşılır, böylece kahramanın aradığı kişi, kahramanı arayan kişiye dönüşür. Shakespeare'in "fethetmek için eğilen kız" temasına duyduğu düşkünlükten –romansın *mythos*'una ait olsa da– yalnızca burada söz edilmelidir.

Diğer bir temel *eiron* figürü, kahramanın zaferini beraberinde getiren dolapları çevirmekle görevlendirilmiş tiptir. Roma komedyasında bu karakter, neredeyse hep hünerli bir köle (*dolosus servus*) tarafından temsil edilir ve Rönesans komedyasında bu karakter, Avrupa oyunlarında sıklıkla karşılaştığımız entrikacı uşağa dönüşür ve İspanyol dramasında *gracioso* olarak adlandırılır. Modern seyirci ona en çok *Figaro*'dan ve Don Giovanni'nin *Leporello*'sundan aşinadır. Micawber ve Scott'ın *St.Ronan's Well*'inin Touchwood'u gibi aradaki on dokuzuncu yüzyıl figürleri üzerinden, *gracioso* gibi soytarıya yakındır ve modern kurmacanın amatör dedektifine[44] evrilmiştir. P. G. Wodehouse'un *The Jeeves*'i daha doğrudan bir haleftir. Bu büyük ailenin kadın sırdaşları da genellikle, iyi yazılmış bir oyunun makine yağı vazifesini görür. Elizabeth dönemi komedyasında entrikacı bir tip daha vardır, *Ralph Roister Doister*'ın Matthew Merrygreek'i tarafından temsil edilir, genellikle ahlaki oyunların yardımcı figüründen ya da günahtan doğduğu söylenir: Her zaman olduğu gibi, tarihçiler kökeni hakkında ne türden bir karar verirse versin, benzerlik yeterince açıktır. "Yardımcı", ona bu adı vermek, komedya yazarı için oldukça faydalıdır, çünkü o, haylazlığa duyduğu saf aşkla hareket eder ve asgari motivasyonla süren bir komedya akışı yaratabilir. Yardımcı, Puck kadar gamsız olabileceği gibi, *Kuru Gürültü*'deki Don John kadar kötücül de olabilir ama kural olarak yardımcının yaptıkları –ismi bir yana– iyicildir. Plautus'taki hünerli kölelerden biri, bir monologda, komik aksiyonun *architectus*'u[72] olmakla övünür: Böyle bir karakter, yazarın mutlu sona varma arzusunu hayata geçirir. O aslında, komedyanın ruhudur ve Shakespeare'deki en

72. Lat. Oyunun mimarı. (ç.n.)

bariz iki örneği, Puck ve Ariel de ruhsal varlıklardır. Hünerli kölenin aklında genellikle çabalarının karşılığı olarak kendi özgürlüğü vardır: Ariel'in azat edilmeye duyduğu güçlü istek de aynı gelenek içinde yer alır.

Yardımcının rolü, bolca kılık değiştirme içerir ve bu tip, çoğunlukla kılık değiştirmeyle tanınır. Buna verilecek iyi bir örnek, oyunun aksiyonunu, kendi dönüşümlerinin günü olarak adlandıran Jonson'ın *Every Man in His Humour* oyunundaki Brainworm'dur. Benzer şekilde Ariel de zor bir sahne yönergesi olan "görünmez giriş"in üstesinden gelmek zorundadır. Kahraman eğer dolap çeviren ve zengin babasını ya da amcasını aldatarak kızla birlikte onun mirasına konan yüzsüz, basiretsiz genç bir adamsa, seyircinin algısında yardımcı da kahramanla bütünleşir.

Diğer *eiron* tipi pek fark edilmemiştir. Bu bir karakterdir, genellikle yaşlı bir adamdır, oyundan çekilerek oyunun aksiyonunu başlatır ve geri dönerek oyunu sonlandırır. Çoğunlukla merakla oğlunun ne yapacağını bekleyen bir babadır. *Every Man in His Humour*'ın aksiyonu, böyle ilerlemek üzere Knowell Senior tarafından kurulur. *The Alchemist*'te evin sahibi Lovewit'in ortadan kaybolup, geri döndüğü sahneler de, karakterizasyonu farklı da olsa, aynı dramatik işleve sahiptir. Shakespeare'deki en bariz örneği *Kısasa Kısas*'taki düktür ama Shakespeare onun yarattığı anlık etkiden ziyade, tipin kendisine bağımlıdır. Shakespeare'de yardımcı, nadir olarak gerçek bir *architectus*'tur: Puck da Ariel de yaşlı bir adamın emirleri doğrultusunda hareket ederler, Oberon'u "adam" olarak adlandırabilirsek elbette. *Fırtına*'da Shakespeare, yaşlı bir adamın aksiyondan ayrılmak yerine, sahnede aksiyonu inşa ettiği, Aristophanes tarafından kurulmuş komik harekete geri döner. Shakespeare'de kadın kahraman yardımcı rolünü aldığında, bu kadın kahraman genellikle babasına da dikkat çekici şekilde bağlıdır, babasının oyunda olmaması durumunda bile bu böyledir; baba kız arasında, Helena'yla tıbbi bilgisini kızıyla paylaşan babası ya da Portia'yla kutuların düzenini ayarlayan babası arasındaki gibi bir ilişki vardır. Daha konvansiyonel değerlendirilen bir örnek olarak yüce gönüllü Prospero figürü, son zamanlarda *Kokteyl Partisi*'ndeki psikiyatriste dönüşmüştür ve *The Lady's Not for Burning*'in kadın karakterinin babası olan gizemli simyacıya da benzetilebilir. Bu formül, komedyayla sınırlı değildir: Edebiyat eğitiminin dezavantajlarının çoğuna sahip Po-

lonius, geri çekilen baba *eiron* rolüne bir kereden fazla, tam üç kez girişir. Gloucester'in hikâyesi alışıldık ahmak *senex* temasının zeki ve prensipsiz bir oğul tarafından dolandırıldığı bir hikâyedir. *Hamlet* ve *Kral Lear* da basmakalıp komedya temalarının ironik versiyonları olan alt olay örgüleri içerir.

Şimdi, işlevi olay örgüsüne katkı sağlamaktan çok şenlik halini arttırmak olan soytarı tiplemesine geçiyoruz. Bu karakter konusunda Rönesans komedyası, Roma komedyasının aksine, büyük bir çeşitlilik sunar; profesyonel soytarılar, palyaçolar, tellaklar, şarkıcılar ve sözcükleri bozuk kullanma ya da yabancı aksanla konuşma gibi komik alışkanlıkların kurduğu ikinci dereceden karakterler. Bu ikincil tabiata sahip en eski soytarı, herhangi bir işle görevlendirilebilen asalaktır; Jonson'ın, kendi iştahı hakkında konuşarak seyirciyi eğlendirmekten başka bir şey yapmayan Mosca'ya asalak sıfatıyla *Volpone*'daki yardımcı rolünü vermesi gibi. Bu karakter, aslen yeme içmeyle dolu Yunan Orta Dönem Komedyası'ndan türemiştir ve anormal olmayan bir şekilde, diğer bir soytarı tiplemesi olan, komedyaya canlılık katmak, emir yağdırmak ve yemek pişirmenin gizemlerine dair uzun söylevler çekmek için sahneye dalan konvansiyonel aşçı tiplemesiyle yakından ilişkilidir. Soytarı ya da eğlendiren karakter, asalak gibi sadece sebepsiz bir eklenti halinde değil; aşçı rolünde, komik kipin temel suretinde bir merasimler ustası olarak karşımıza çıkar. Shakespeare'de hiç aşçı yoktur, yine de *Yanlışlıklar Komedyası*'nda muhteşem bir aşçı tasviri vardır, yine genellikle *Windsor'un Şen Kadınları*'nın "çılgın ev sahibi" ya da *The Shoemakers Holiday*'in Simon Eyre'ı gibi, şen şakrak ve çenebaz ev sahibiyle bağlantılıdır. Middleton'ın *A Trick to Catch the Old One* eserinde, çılgın ev sahibi tiplemesi, yardımcıyla birleştirilir. Falstaff ve Sir Toby Belch'de, soytarı ve eğlendiren tipin, asalak ve teşrifatçıyla ilişkisini görebiliriz. Bu eğlence adamını ya da ev sahibi rolünü dikkatle incelersek, kısa süre sonra onun, Aristophanes komedyasında koroyla temsil edilen şeyin gelişmiş hali olduğunu, sırası geldiğinde *komos*'a ya da komedyanın kaynağı olduğu söylenen cümbüşe geri döndüğünü görürüz.

Son olarak, genellikle bağlama göre görgüsüz ya da köylü anlamına gelen *agroikos* sözcüğünü atadığımız dördüncü bir grup daha vardır. Bu tip, Elizabeth dönemi budala tipini karşılayacak biçimde genişletilebilir. Bu karakter vodvilde "ciddi" karakter

olarak adlandırılmıştır ve deyim yerindeyse mizahın kendisini ıskalamasına izin veren vakur ya da konuşmayan karakterdir. Bu huysuzluklarla, şenliği reddeden, eğlenceyi kesmek isteyen, keyif kaçıran ya da ikrama hazırlamak yerine yemek ve içecekleri saklayan Malvolio gibi pinti, ukala ya da bilgiçlik taslayan karakterlerde karşılaşırız. *Nasıl Hoşunuza Giderse*'de, son şenliklerden çekip giden melankolik Jaques karakteri bununla yakından ilişkilidir. *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'in asık suratlı ve benmerkezci Bertram'ı, bu tiplemenin kahramanla birleşiminin en alışılmadık ve zekice örneğini sunar. Oysaki huysuzluk çoğunlukla *alazon* grubuna mahsustur; komedyalardaki tüm yaşlı pinti adamlar, Shylock dahil olmak üzere, huysuzdurlar. *Fırtına*'daki Caliban'ın huysuz tiple ilişkisi, neredeyse Ariel'in yardımcı ve hünerli köleyle ilişkisine benzer. Ama genellikle, ruh halinin kaygısız olduğu durumlarda, sayısız köy ağasını ve dramanın kentli yerleşimindeki eğlence kaynağı benzer karakterleri *göz önünde* bulundurarak, *agroikos*'u doğrudan köylü olarak tercüme edebiliriz. Bu tipler, şenlik ruhunu reddetmezler ama onun çeşitliliğinin boyutunu gösterirler. Pastoral komedyada, kırsal yaşamın idealize edilmiş erdemleri, pastoral ideal için konuşan basit bir adam tarafından temsil edilebilir, *Nasıl Hoşunuza Giderse*'nin Corin'i gibi. Corin, aynı *agroikos* rolünü, daha kentli sayılabilecek komedyaların "taşralı"sı ya da "hödük"ü olarak üstlenmiştir ama role karşı alınan ahlaki tavır tersine dönmüştür. Bir kez daha dramatik yapının kalıcı ve ahlaki bir tavır, edebiyat açısındansa değişken bir etmen olduğu prensibiyle karşılaşıyoruz.

Fazlasıyla ironik bir komedyada, şenliği reddeden rolünü farklı bir karakter oynayabilir. Komedya ironikleştikçe, toplum da o denli absürdleşir ve absürd bir toplum, basit tüccar ya da seyircinin sempatisini kazanmış bir ahlaki normun sözünü sakınmayan avukatı olarak adlandırabileceğimiz bir karakter tarafından lanetlenmiş olabilir ya da en azından bu karakter böyle bir topluma zıt konumlandırılmış olabilir. Wycherley'in Manly'si, her ne kadar bu tipin ismini sağlıyor olsa da, onun pek de iyi bir örneğini teşkil etmez: *Tartuffe*'ün Cléante'ı daha isabetli bir örnektir. Böyle bir karakterin kullanılması, oyun toplumsal norm hakkında seyircinin kafasını karıştırmaya yetecek kadar ironikse mümkün olabilir: Bu karakter tragedyada neredeyse aynı sebeple oyuna katılan koroya karşılık gelir. Ton, ironik tondan acılı bir tona doğru

derinleştikçe, o basit tüccar, bir yere kadar Marston'ın aynı isimli oyunundaki gibi, toplumuna ahlaki açıdan üstün bir şikâyetçiye ya da demiryolu çalışanına dönüşebilir; aynı zamanda da Thersites gibi ya da bir noktaya kadar Apemantus gibi, yaşadığı toplumun kötülüğünün boyutlarından biri olmanın ötesine geçmek, bir boyuttan fazlası olmak arzusuyla harekete geçirilebilir.

Tragedyada acıma ve korku, ahlaki çekimi ve itimi yaratan duyguları tırmandırır, uzaklaştırır. Öyle görünüyor ki komedya –tragedyaya kıyasla– toplumsal, hatta ahlaki yargının daha işlevsel bir kullanımını sunar. Birbirine karşılık gelen sempati ve alay duygularını aynı şekilde coşturup devreden çıkarır. Komedya en vahşi ironiden en hayalci dilekleri gerçekleştiren romansa kadar uzanan bir çeşitlilik barındırır ama yapısal örüntüleri ve karakterizasyonu bu çeşitliliğin tamamında neredeyse hiç değişmeden aynı kalır. Komik yapının, durumlar değişse de yeknesek kalma prensibi, Aristophanes'te açıktır. Aristophanes yazarlar içinde en bireysel olanıdır ve oyunlarında, onun her konudaki görüşlerini bulabiliriz. Sparta ile barış istemişti ve Cleon'dan nefret etmişti; öyleyse, onun komedyası da, barışa katılmayı ve Cleon'un alt edilmesini işlediğinde –biliyoruz ki o bunu onayladı ve– seyircinin de onaylamasını istedi. Ama *Ecclesidzusae*'de, kılık değiştirmiş bir grup kadın Platoncu devletin berbat bir parodisi olan Meclis'ten komünist bir tasarıyı geçirir ve bazı hayret verici ilerlemelerle cinsel komünizmi resmen başlatmaya davranır. Komedya aynı örtüntüyü ve aynı çözülümü izlese de Aristophanes'in bunun tamamını uygun bulmamış olması muhtemeldir. *Kuşlar*'da Zeus'a başkaldırıp Olympus'u kendi hayal âlemindegörmezden gelen Peisthetairos'a verilen zafer, *Barış*'ın cennete uçup Atina'ya altın çağı geri getiren Trygaios'una verilene benzer bir zaferdir.

Şimdi, ironinin ve romansın iki ucu arasındaki komik yapıların çeşitliliğine göz atalım. Komedya bir uçta ironi ve hicivle, diğer uçtaysa romansla uyumludur. Komik yapının farklı evreleri ve tipleri varsa, onlardan bazıları ironinin ya da romansın bazı tipleriyle yakından benzeşecektir. Simetrinin biraz tehditkâr bir kısmı, –müzikteki beşli aralıkların çemberine edebi açıdan benzer gibi göründüğü– bu noktada tartışmamıza dahil oluyor. Her bir *mythos*'un altı evresi olduğunu, üç tanesinin komşu *mythos*'taki evrelere paralel olduğunu kabul ediyorum. Komedyanın ilk üç evresi, ironi ve hicvin ilk üç evresiyle ve ikinci üç evre de roman-

sın ikinci üç evresiyle paraleldir. İronik komedya ile komik hiciv arasındaki ya da romantik komedya ile komik romans arasındaki ayrım, belli belirsizdir ama bu, aralarında fark olmadığı anlamına gelmez.

Komedyanın ilk ve en ironik evresi, doğal olarak, mizahi bir toplumun zafer kazandığı ve alt edilmez olduğu komedyadır. Bu komedyaya verilecek güzel bir örnek, geri dönen *eiron* Lovewit'in hovardalara katıldığı ve basit tüccar Surly ile dalga geçen *The Alchemist*'tir. *The Beggar's Opera*'nın sonuna doğru da buna benzer bir düğüm vardır: (Yansıtılan) yazar, kahramanın asılmasının komik bir son olduğunu hisseder ama yazar, tiyatronun yöneticisi tarafından seyircinin komedya adabının infazda erteleme talep ettiği konusunda bilgilendirilir. Macbeth'in ahlaki durumunun ne olduğunun hiçbir önemi yoktur. Komedyanın bu evresi, Rönesans eleştirmenlerinin *speculum consuetudinis*[73] olarak adlandırdığı şeyi sunar; *dünyanın gidişatını, Cosi fan tutte*'yi.[74] Mizahi toplum yerini hiçbir şeye bırakmadan çözülürse, *Heartbreak House*'da ya da çoğu Çehov oyununda olduğu gibi, daha yoğun bir ironiye ulaşılabilir.

İronik komedyada, şeytani dünyanın asla çok uzaklarda olmadığını görüyoruz. Roma komedyasındaki *senex iratus* heyecanları daha çok hünerli köleye yönlendirilmiştir. Bu köle, kölelere dayatılabilen ve dayatılan her tür cezayla çarka gerilmekle, ölümüne kamçılanmakla, çarmıha gerilmekle, kafası katrana batırılıp ateşe verilmekle ve benzeri şeylerle tehdit edilir. Plautus'taki bir epilog, seyirciyi, sözlerini unutan bir köle-aktörün derhal kamçılanacağı konusunda bilgilendirir; Menander'in parçalarının birinde, bir köle bağlanır ve sahnede bir meşaleyle yakılır. İnsan Plautus ve Terentius'un seyircisinin *Passion* boyunca gürültülü kahkahalar atacağı izlenimine kapılıyor. Bunu bir köle toplumunun barbarlığına yorabiliriz ama o zaman da *The Mikado*'daki kaynar yağ ve diri diri yakmayı ("*eski kafalı* bir ölüm") hatırlamamız gerekir. Modern sahnelerin iki canlı komedyası *Kokteyl Partisi* ve *The Lady's Not for Burning*'dir; ama haç, arkaplanda ortaya çıkarken, kazık da diğer bir arkaplanda ortaya çıkar. Syhlock'un hançeri ve Angelo'nun

73. Lat. *Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.* Yaşamın bir taklidi, insan davranışlarının aynası, hakikatin bir görüntüsü. Cicero'nun komedya tanımı. (ç.n.)

74. It. Herkes (her kadın) böyle yapar. Mozart'ın bir operası. (ç.n.)

asma tahtası Shakespeare'de ortaya çıkar: *Kısasa Kısas*'ta, her erkek karakter mutlaka en az bir kez ölümle tehdit edilir. Komedyanın hareketi, –absürd olduğu sürece– asla zararsız kabul edilemeyecek bir şeydenkurtuluşa doğru ilerler. Komedya yazarının oyunun aksiyonunu çoğunlukla kahramanını mümkün olan en korkunç yıkımın eşiğine getirmeye ve sonrasında da aksiyonu mümkün olan en kısa süre içinde tersine çevirmeye[45] çalıştığını da fark ederiz. Zalim bir yasadan kurtulmak ya da böyle bir yasaya aykırı davranmak, genelde hafif bir baskı yaratır. *Tartuffe*'ün sonunda kralın müdahalesi kasıtlı olarak keyfidir: Oyunun aksiyonunda Tartuffe'ün zaferini tek başına önleyebilecek hiçbir şey yoktur. Cinayetle, ensestle, borçlu olmakla ve çifte satışla suçlanmış, arkadaşları, koruması ve sevgilisi tarafından terk edilmiş bir Tom Jones'a, bu figürün son kitaptaki haline acırız, tabii tüm bunlar yanılsamaya dönüşmeden önce. Herhangi bir okur, ana karakterin üzerine abanan ve insana neredeyse bir kâbustan uyandığı hissini vererek çabucak dağılan ölüm korkusunu, bazen de korkunç bir ölümü barındıran birçok komedya sayabilir.

Kimi zaman telafi edici etmen, gerçekte ilahidir, *Pericles*'teki Diana gibi; *Tartuffe*'de bu etmen, seyircilerden biri ve seyircinin iradesinin bir tezahürü olarak değerlendirilen kralın kendisidir. Hem dramada, hem de kurmacada sona doğru trajik bir krize yaklaşır gibi görünen çok sayıda komik hikâye vardır. Bu nitelik benim daha iyisini bulur bulmaz değiştireceğim acemice bir ifadeyle "törensel ölüm noktası" olarak adlandırdığım bir niteliktir. Bu nitelik eleştirmenlerce pek fark edilmez; ama eğer varsa, şüphe götürmez bir şekilde, bir nebze kendisine benzeyen, füg deki bir stretto[75] gibi varlık gösterir. Smollett'in *Humphry Clinker*'ında (Bu örneği seçiyorum, çünkü hiçkimse, en azından olay örgüsü söz konusu olduğu sürece, Smollett'in kasıtlı efsaneviliğinden şüphe duymaz, onun bir konvansiyonu izlediğinden şüphe duyar) ana karakterler kazada devrilen bir araçta neredeyse boğulmak üzeredir; sonrasında kurutulmak üzere yakınlardaki bir eve götürülürler ve aile ilişkilerinin yeniden düzene koyulması, doğum sırlarının gün ışığına çıkması ve isimlerin değişmesi sırasında *cognitio* meydana gelir. Mutlu sondan hemen önce erkek kahramanın hapsedildiği ya da kadın kahramanın ölümcül bir hastalı-

75. Füg yazısında, ana konuyla karşılığın üst üste geldiği ve seslerin birbirini daha yakından izlediği bölüm. (ç.n.)

ğa yakalandığı hikâyelerin neredeyse hepsinde, törensel ölümle benzeşen noktalar bulabiliriz.

Törensel ölüm bazen işlevini yitirir; artık olay örgüsünün bir parçası değil, yalnızca bir ton değişimidir. Herkes komik aksiyonda, hatta en bayağı filmlerde, dergilerdeki hikâyelerde bile, sona doğru, tonun aniden ciddi, duygusal ya da potansiyel felaket yüzünden kaygılı bir hale büründüğü bir ânın geldiğini hissetmiştir. Aldous Huxley'in *Chrome Yellow*'unun kahramanı Denis, intihardan başka çıkar yol bırakmayan bir özdeğerlendirmeye girişir: Huxley'in çoğu geç dönem eserinde de buna karşılık gelen, genellikle intihara yönelmiş şiddet dolu bir aksiyon vardır. *Mrs. Dalloway*'de, Septimus'un gerçekten intihar etmesi, kadın kahraman için -kendi partisinin tam ortasında- törensel bir ölüm ânına dönüşür. Bunun bazı ilginç Shakespeare versiyonları da vardır: Örneğin bir palyaço, oyunun sonlarına doğru, soytarının maskesini birdenbire düşüren ve bizim doğrudan yenilmiş, alay edilmiş kölenin yüzüne baktığımız bir konuşma yapar. Ephesus'un Dromio'sunun *Yanlışlıklar Komedyası*'nda "Ben gerçekten de aptalın tekiyim"le başlayan konuşması ve *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de soytarının "Ben bir orman kaçkınıyım"la başlayan konuşması buna örnektir.

Komedyanın ikinci evresi, en basit haliyle, kahramanın mizahi bir toplumu dönüştürmediği, ondan sadece uzaklaştığı, kaçtığı, onun yapısını eskiden ne ise o şekilde bıraktığı bir komedyadır. Bu evrede daha karmaşık bir ironiye, bir toplumun kahraman tarafından ya da onun etrafında kurulduğu ama kahramanın kendisini dayatmak için yeterince gerçek ya da güçlü olmadığı bir durumda ulaşılabilir. Bu durumda, kahramanın kendisi en azından kısmen komik bir mizaha ve zihinsel bir kaçışa sahiptir ve biz de kahramanın yanılsamasını bozan daha üstün bir gerçekliğe ya da iki yanılsamanın çakıştığına şahit oluruz. Bu, komedyanın hayalperest evresidir, drama içinse oldukça zor bir evredir. Gerçi *The Wild Duck* bunun yeterince saf bir örneğini sunar ve dramada bu genellikle başka bir evrenin alt teması olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla *The Alchemist*'te, Sir Epicure Mammon'un felsefe taşıyla ne yapacağına dair rüyası, tıpkı Don Quijote'ninki gibi, devasa bir rüyadır ve onu (oyunda da ismi geçen) Faustus'un ironik bir parodisine dönüştürür, tıpkı Don Quijote'nin Amadis ve Lancelot'un ironik parodisi olması gibi. Ton daha kaygısız olduğunda, komik

çözülme de tüm hayalperest yanılsamaları silip süpürecek kadar güçlü olabilir. *Huckleberry Finn*'de, ana tema, komedyanın en eski temalarından biridir; bir kölenin azat edilmesi ve *cognitio* bize, Jim'in, –Tom Sawyer'ın bilgiçlik taslamalarıyla berbat ettiği– kaçmadan çok önce serbest bırakıldığını söyler. Bu evre, çift kutuplu ironiye sunduğu rakipsiz fırsatlar sayesinde Henry James'in de en sevdiği evredir: James bu konudaki en derin araştırmasını belki de *The Sacred Fount*'ta yapmıştır. Bu eserde kahraman, kendisine sunulanın dışında bir toplum yaratan Prospero figürünün ironik bir parodisidir.

Komedyanın üçüncü evresi, tartıştığımız *senex iratus*'un ya da başka bir mizahın, genç bir adamın arzularına boyun eğdiği normal evredir. Komik norm algısı o kadar güçlüdür ki, Shakespeare, deney yoluyla, Bertram'ı Helena'yla evlenmeye zorlayan iki yaşlı insan daha eklemek suretiyle *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'in örüntüsünü tersine çevirmeye çalışmış, neticede ortaya tekinsiz bir önermeye sahip, popüler olmayan bir "tezli oyun"[76] çıkmıştır. Komedyanın *cognitio*'sunun, gelinleri kız kardeşlerden ve ebeveynleri üvey olanlarından ayırmak suretiyle, daha çok yeni toplumun ayrıntılarını düzeltmekle ilgili olduğunu fark etmiştik. Baba ve oğulun çoğu zaman çatışma halinde olması, aynı kız konusunda rakip oldukları anlamına gelir ve kahramanın gelini ve annesinin psikolojik işbirlikleri sıklıkla ifade edilir ya da ima edilir. Komedyanın rastlantısal "yaramazlığı"nın, Restorasyon döneminde olduğu gibi, sadece evliliğe sadakatsizlikle değil, kahramanın, babasını sevgilisiyle değiştirdiği Oedipus durumunun komik bir türüyle de fazlasıyla ilgilidir. Congreve'in *Love for Love*'ında, tam tersi olur: Kahraman babasını kandırarak kadın kahramanı alır ve en yakın arkadaşı, kadın kahramanın koruyucusu olan iktidarsız yaşlı adamın karısının ırzına geçer. Gerçek yaşamda karşılaşılabilecek cinsten bir çocukluğa regrese olma teması, kahramanın kadınların arasına giriş iznini kazanabilmek için iktidarsızmış gibi davrandığı bir temayla, Wycherley'in *Country Wife*'ında karşılaşıyoruz. Wycherley bu temayı Terentius'un *Eunuchus*'undan almıştır.

76. Yazar burada, "thesis play" de denilen "problem play" kavramını kullanmıştır. Özellikle XIX. yüzyıl itibarıyla gelişim gösteren –ve en iyi örneklerinin İbsen'in verdiği genel kabul gören– bu oyun türünde, toplumsal çatışmalar gerçekçi bir üslupla ortaya konmaktadır. (y.h.n.)

Ensest çeşitlemeleri, komedyada önemsiz temalar olarak yer alır. Figaro'ya evlilik için sunulan itici yaşlı kadının, Figaro'nun annesi olduğu ortaya çıkar –anneyle ilişkiye girme korkusu Tom Jones'da da vardır. İbsen, *Hortlaklar*'da ve *Little Eyolf*'ta kahramanın kız kardeşine duyduğu ilgiye dair bayat hikâyeyi işlediğinde (Menander kadar eski bir hikâyedir bu) ürkmüş izleyiciler bunu toplumsal bir devrimin kötü alameti olarak yorumlamışlardı. Daha önce ima ettiğimiz gibi, Shakespeare'deki yineleyen ve bir parça gizemli baba-kız ilişkisi *Pericles*'in başında entest biçiminde ortaya çıkar ve kahramanın karısı ya da kızına önünde sonunda kavuşacağı tezinin antitezini kurar. Komedyanın en büyük dâhisi Eros'tur ve Eros kendisini toplumun ahlaki gerçeklerine uyumlu hale getirmek zorundadır: Oedipus ve ensest temaları, erotik bağların yerdeğişimine uğramamış ya da mitik kaynaklarında çok daha büyük bir değişkenlik gösterdiklerine işaret eder.

Çelişik davranışların ortaya çıkması doğaldır ve bu duygu karmaşası görünüşe bakılırsa komedya tarihi boyunca çifte kahramanların merak uyandırmaya devam etmesinin asıl gerekçesidir. Roma komedyasında, genellikle bir çift genç erkek ve elbette bir tanesi erkeklerden biriyle doğuştan, diğeriyle de evlilik yoluyla akraba olan bir çift genç kadın bulunur. *Senex* figürünün çift hale getirilmesi bize bazen *Kış Masalı*'nda olduğu gibi hem erkek hem de kadın karakter için sert bir baba karakterini verir. Bazen de Terentius'un *Adelphoi*'sında ya da *Tartuffe*'de olduğu gibi sert bir baba ve hayırsever bir amcayı verir vs. Komedyanın aksiyonu, Hıristiyan *İncil*'indeki aksiyon gibi, yasadan özgürlüğe doğru ilerler. Yasada, hükümsüz kılınmış törensel bir esaret ve pratiğe geçirilmiş bir alışkanlık ya da konvansiyon öğesi vardır.*Senex*'in önceyi temsil eden tahammül edilemez yanlarıyla, komik *nomos*'un evrimi içinde,sonradan uzlaşmaya varılır.

Komedyanın dördüncü evresiyle tecrübenin dünyasından çıkıp masumiyetin ve romansın ideal dünyasına geçmeye başlıyoruz. Dedik ki, normalde, komedyanın sonunda kurulan daha mutlu bir toplum, mizahın törensel esaretine zıtlık teşkil edecek şekilde tanımlanmamış bir halde bırakılır. Bir komedya, aksiyonunu, bir tanesi tercih edilmiş ve sonuç itibarıyla bir ölçüde idealize edilmiş iki ayrı toplumsal düzlemde de sunabilir. Platon'un *Devlet*'inin başında *alazon* Thrasymachus'la ironik Sokrates arasında ciddi bir çekişme vardır. Diyalog, Platon'un birçok diyalogu

gibi, mizaha ve onun önerdiği türden bir topluma karşı kazanılan olumsuz bir zaferle sona erebilirdi. Ama *Devlet*'te toplantının devamında, Thrasymachus da dahil olmak üzere, deyim yerindeyse Socrates'in kafasının içine doğru Socrates'i takip eder ve orada adil bir devlet modeli üzerinde düşünüp taşınırız. Aristophanes'te, komik aksiyon genellikle ironiktir; ancak *Akharnialılar*'da, dikkat çekici bir biçimde "Dicaeopolis" (adil kent ya da yurttaş) ismine sahip, Sparta'yla özel bir barış yapan, ailesiyle barışçıl Dionysos şenliklerinde kutlamalara katılan ve sahnede, tüm oyun boyunca, kaçıklar, yobazlar, dolandırıcılar ve hainlerin hepsinin uzak bir yerlerde mağlup edildiği ölçülü bir toplumsal düzen modeli kuran bir kahramanla karşılaşırız. Tipik komik aksiyonlardan biri, en azından, en eski komedyamızda da o günden bu yana olduğu kadar açıkça resmedilmiştir.

Shakespeare tarzı komedya, Peele tarafından kurulmuş, Greene ve Lal tarafından geliştirilmiş, Ortaçağ'ın mevsimsel tören-oyunuyla benzerlikler taşıyan bir komedyadır. Bu komedyayı, yaşamın ve aşkın, çorak toprağa karşı kazandığı zaferin törensel temasına benzetilmesi nedeniyle yeşil dünyanın draması olarak adlandırabiliriz. *Veronalı İki Centilmen*'de kahraman Valentine, ormandaki bir grup eşkıyanın başına geçer ve tüm diğer karakterler bu ormanda toplanır ve dönüşüm geçirirler. Böylece komedyanın aksiyonu normal bir dünya olarak temsil edilen bir dünyada başlar, yeşil dünyaya doğru hareket eder, komik çözülmeye erişilen bu yeşil dünyada bir dönüşüm geçirir ve normal dünyaya geri döner. Bu oyunda orman, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın perili dünyasının, *Nasıl Hoşunuza Giderse*'deki Arden Ormanı'nın, *Windsor'un Şen Kadınları*'ndaki Windsor Ormanı'nın ve *Kış Masalı*'nda deniz kıyısındaki mitik Bohemya'nın pastoral dünyasının embriyosudur. Tüm bu komedyalarda, normal dünyadan yeşil dünyaya ve oradan da gerisin geri normal dünyaya doğru aynı ritmik hareket vardır. *Venedik Taciri*'nde ikinci dünya, büyülü kutuları ve beşinci perdede bu kutulardan doğan muhteşem kozmolojik armonisiyle, Portia'nın Belmont'taki gizemli evi şeklini alır. Daha ironik olan *Yeter ki Sonu İyi Bitsin* ve *Kısasa Kısas* komedyalarında bu ikinci dünyanın eksik olduğunun da farkına varırız.

Yeşil dünya, *Aşkın Emeği Boşuna*'da da açıkça görüleceği üzere, komedyaları yazın kış üzerindeki zaferinin sembolizmiyle doldurur –bu oyunun sonunda kış ve ilkbahar arasındaki Ortaçağ'a

özgü bir çekişme biçimini alan komik yarışma yer alır. *Windsor'un Şen Kadınları*'nda folklor uzmanlarınca "Ölüm'ün infazı" olarak bilinen, Falstaff'ın kurbanı olduğu kışın yenilgisinin oldukça karmaşık bir töreni yer alır; Falstaff suya atıldıktan, cadı kılığına sokulduktan, bir evden lanetlenerek yaka paça atıldıktan sonra ve nihayetinde kendisine bir canavar kafası verildikten ve mumla tutuştuktan sonra, tüm bu yaptıklarının makul bir biçimde herhangi bir bereket ruhundan da beklenebilecek şeyler olduğunu hissetmiş olmalıdır.

Törenlerde ve mitlerde, yenidendoğuşu sağlayan toprak, genellikle dişil bir figürdür ve romantik komedyanın insan figürlerinin ölümü ve dirilişi ya da kayboluşu ve geri çekilmesi genellikle kadın kahramanı içerir. Gerçek şu ki, kadın kahraman, kendisini bir erkek çocuğu gibi küçümseyerek, genellikle komik çözülmeyi de beraberinde getirir. *Kuru Gürültü*'nün kahramanının, *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'in Helena'sının, *Pericles*'in Thaisa'sının, *Cymbeline*'in Fidele'inin, *Kış Masalı*'nın Hermione'sinin davranışları, inandırıcılığın giderek daha az önemsendiği ve sonuç itibarıyla Proserpine figürünün mitik ana hatlarının giderek daha belirgin hale geldiği bir eğilimin tekrarını gösterir. Bunlar, ana dişi figürün törensel olarak aşağılandığı komik temanın Shakespeare'deki örnekleridir; bu tema Menander'den çağdaş pembe dizilere dek uzanır. Menander çoğu oyununun başlığında kadın kahramanın acı çektiği belli onur kırıcı durumlara işaret eder ve pembe dizinin işleyen formülünün "kadın kahramanı bir çıkmaza sokup, onu orada tutmak"[46] olduğu söylenir. Bu tema *The Rape of the Loc*'daki kadar gamsız ya da *Pamela*'daki kadar inatla sürekli bir biçimde işlenebilir. Yine de yenidendoğuş teması, bu bağlamda her zaman dişil değildir: Aristophanes'in *Atlılar*'ında *senex*'in gençleşmesi ve *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'deki benzer bir tema, hemen akıllara gelen, folklordeki iyileşen iktidarsız kral motifine dayanır.

Yeşil dünya yalnızca törenin doğurgan dünyasıyla değil, aynı zamanda da kendi arzularımızdan yarattığımız düş dünyasıyla da benzeşir. Bu düş dünyası, tecrübe dünyasının tökezleyen ve kör edici budalalıklarıyla, Theseus'un Atina'sının budalaca evlilik yasasıyla, Duke Frederick ve onun melankoli tiranlığıyla, Leontes ve çılgınca kıskançlığıyla, saray takımı ve onun olayları, entrikalarıyla çarpışır ve nihayet ona arzunun biçimini dayatacak güçte olduğunu ispat eder. Bu nedenle Shakespeare komedyası, arzu

dünyasının "gerçeklik"ten kaçış olarak değil de, insan yaşamının taklit etmeye çalıştığı bir dünyanın hakiki biçimi olarak görünür kılınmasında edebiyatın üstlendiği arketipik işlevi –mevcut her *mythos* kadar açık bir biçimde– gözler önüne serer.

Komedyanın beşinci evresinde, öngördüğümüz temaların bazılarında, her zaman daha romantik, daha az ütopik ve daha fazla pastoral, daha az neşeli ve daha endişeli bir dünyaya gireriz. Bu dünyada komik son, olay örgüsünün ulaştığı bir nokta olmaktan çok, seyircinin bakış açısına göre şekillenir. Shakespeare'deki dördüncü evre komedyalar ile geç beşinci evre "romansları"nı kıyaslayacak olursak, ikincisine çok daha ciddi bir aksiyonun uygun düşeceğini görürüz: Bunlar tragedyalardan uzak durmaz, tragedyaları içerirler. Aksiyon yalnızca "kış masalı"ndan ilkbahara doğru bir hareket değildir; o aynı zamanda kafa karışıklığının cehenneminden, düzenin dünyasına doğru bir harekettir. *Kış Masalı*'nın kapanış sahnesi yalnızca tragedya ve yokluktan, mutluluk ve geri dönüşe doğru döngüsel bir hareketi değil, yaşamın bir türünden diğerine doğru gerçekleşen fiziksel dönüşümü ve değişimi de düşündürür. *Pericles* ya da *Kış Masalı*'nın *cognitio* malzemesi öylesine basmakalıptır ki "eski bir masaldan fırlamışçasına çınladıkları" söylenebilir; zira her ikisi de zorlama ve kaçınılmaz olarak yerinde görünür, gerçekliği zedelerken bizi, daima gerçeklikten daha çok anlam ifade eden çocuksu masumiyetin dünyasıyla tanıştırırlar.

Bu evrede, Christopher Sly'ın ironik bir parodi olduğu durumda, okur ya da izleyici aksiyonun üzerine çıktığını hisseder. *Pericles*'teki Cleon ve Dionyza ya da *Fırtına*'daki saray takımına mensup karakterlerin davranışlarına, onları sıradan ya da tipik insan davranışı olarak değerlendirdiğimiz için biraz tepeden bakarız: Aksiyon ya da en azından aksiyonun trajik sonuçları, tek seferde tüm boyutlarıyla görebildiğimiz bir oyun-içinde-oyun gibi sunulur. Aksiyonu, kısaca, daha yukarılardaki ve daha iyi düzenlenmiş bir dünyanın bakış açısıyla görürüz. Ve nasıl ki Shakespeare'de orman, çelişkili düş dünyası için alışıldık bir sembolse ve kendi biçimini tecrübeye nasıl dayatıyorsa, deniz de daha aşağılardaki kaotik dünyanın sembolüdür –oyuncular ya da en azından oyuncuların önemli bir kısmı denizden kurtarılır. "Deniz" komedyaları, *Yanlışlıklar Komedyası*, *On İkinci Gece*, *Pericles*, *Fırtına*'yı kapsar; her ne kadar Plautuscu bir kaynağa dayansa da, Apuleius'un

dünyasına, imgelemi bakımından Plautus'unkine olduğundan daha yakındır. Gemi enkazından ve ayrılıktan bir Ephesus tapınağındaki yeniden buluşmaya doğru hareket eden ana aksiyon, daha ileriki bir dönemde *Pericles* oyununda da tekrarlanmıştır. Ve iki "tezli" komedyada ikinci bir dünya nasıl eksikse, iki "deniz" oyununda *On İkinci Gece* ve *Fırtına*'da da tüm aksiyon ikinci dünyada geçer. *Kısasa Kısas*'taki dük, aksiyonda gözden kaybolur ve en sonda geri döner; Fırtına aynı türden bir aksiyonu ters yüz olmuş bir halde sunar, tüm oyuncular, inzivaya çekilen Prospero'yu izler ve orada yeni bir toplumsal düzen kurulur.

Komedyanın bu beş evresi, kurtarılmış bir toplumun yaşam dönemlerinin bir silsilesi olarak görülebilir. Saf ironik komedya bu toplumun çocukluk evresinde sergilenir; değişmesi gereken eski toplum tarafından sıkıca kundağa sarılmış ve boğulmuştur. Hayalperest komedya ise onun ergenlik evresini, kendisini dünyaya kabul ettirmenin yolları konusunda hâlâ çok cahil bir vaziyette sergiler. Üçüncü evrede, olgunluk ve zaferler gelir; dördüncüde zaten yeterince olgunlaşmış ve oturmuştur. Beşincide, başlangıçtan beri orada bulunan kurulu, dindar karakterlere giderek daha çok yer açan ve tüm insani tecrübelerden toptan uzaklaşır gibi görünen bir düzenin bir parçasıdır. Bu noktada yerdeğişimine uğramamış *Komedya*, Dante'nin *Cennet*'teki öngörüsü, *mythos* çemberimizden çıkar ve onun üzerinde yer alan vahyi ya da soyut mitik dünyaya doğru hareket eder. Bu noktada da biz, Plautuscu komedyanın en kabataslak formülünün temel Hıristiyan mitiyle hemen hemen aynı yapıya sahip olduğunun farkına varırız; zira bu mitte, babasının öfkesini dindiren, bir topluluğu ve bir gelini günahtan kurtaran ilahi oğul figürü vardır.

Yine bu noktada gerçek komedya, son ya da altıncı evreye, çöküş ve komik toplumdan ayrılma evresine girer. Bu evrede, komedyanın toplumsal birimleri küçülür ve ezoterik hale gelir ya da hatta tek bir bireye indirgenir. Gizli ve korunaklı mekânlar, ay ışığı altındaki ormanlar, tecrit edilmiş vadiler ve mutlu adalar daha belirgin hale gelir. Romansın tozpembe ruh halinin verdiği gibi, esrarlı ve olağanüstü olana duyulan sevgi, rutin varoluştan bireysel bir kopuş hissi belirir. Bu komedya türünde, ince zekânın ve uyanık eleştirel zekânın dünyasından onun karşı kutbuna, eleştirel bir tavır takınmadığımız takdirde bize tatlı ürpertiler sunacak kehanetin görkemine gitmek için ayrılıyoruz. Bu dünya, hayalet

hikâyelerinin, gerilim hikâyelerinin ve Gotik romansların dünyasıdır ve daha gelişmiş haliyle, Huysmans'ın *Tersine*'sinde resmedilen hayali geri çekilmenin dünyasıdır. Des Esseintes'in çevresindekilerin hüzünlü olmasının tragedyayla ilgisi yoktur: Des Esseintes kendi kendini eğlendirmeye çalışan bir sanat meraklısıdır. Komik toplum, çocukluktan ölüme tüm evrelerde akışını sürdürdü ve onun son evresine de, rahme geri dönüşle psikolojik bağlar kuran mitler uygun düşer.

YAZ *MYTHOS*'U: ROMANS

Tüm edebi biçimler içinde, doyuma ulaştıran düşe en yakın tür romanstır ve romans bu nedenle toplumsal açıdan ilginç bir biçimde paradoksal bir role sahiptir. Her devirde, egemen toplumsal ya da entelektüel sınıf, ideallerini bir tür romans biçiminde yansıtma eğiliminde olmuştur. İdealleri erdemli erkek ve güzel kadınlar tarafından temsil edilirken, bu sınıfın üstünlüğüne yönelik tehditler de kötü kahramanlar tarafından temsil edilir. Bu eğilim, Ortaçağ şövalye romansının, Rönesans döneminin aristokratik romansının, on sekizinci yüzyıl burjuva romansının ve çağdaş Rusya'daki devrimci romansın genel karakteridir. Oysa romansta gerçek anlamda "proleter", muhtelif ifade edilişlerinden asla tatmin olmamış bir öğe daha vardır ve gerçekte bu ifade biçimlerinin kendileri, toplumda ne denli büyük bir değişim yaşanmış olursa olsun, romansın, her zamankinden daha aç bir şekilde, besleyecek yeni umutlar ve arzular kovalayarak yeniden geri döneceğine işaret ederler. Alışılmadık bir geçmiş özlemi, zamanda ve mekânda hayali bir altın çağ arayışı, romansın büyümeyen bir çocuğu andıran bu niteliğine damgasını vurmuştur. Gotik İngiliz edebiyatının hiçbir dönemine asla aşina olmadım ama Gotik uyanışçıların listesine bakarsak, bu tarihi dönemin tamamını, *Beowulf* şairinden günümüzün yazarlarına dek genişletebileceğimizi görüyoruz.

Romansta olay örgüsünün temel öğesi maceradır, bu da romansın doğal olarak birbirini izleyen parçalardan oluşan bir biçime sahip olduğu anlamına gelir; bu yüzden de ona dair bildiklerimizi dramadan değil, kurmacadan ediniyoruz. En saf halindeyken bitimsiz bir biçim[47] olarak ortaya çıkar; ana karakterin asla gelişmediği ve yaşlanmadığı, yazarın kendisi pes edene dek

birbiri ardına maceralara atıldığı bir biçim olarak. Bu biçimle, ana karakterlerin adeta dondurularak ölümsüzlükle yıllara meydan okuduğu çizgi romanlarda da karşılaşıyoruz. Ancak, hiçbir kitap gazetenin sürekliliğiyle baş edemez ve romans edebi biçim edinir edinmez kendini dönüm noktalı ya da büyük bir maceranın önünü açan, bir küçük macera silsilesiyle sınırlandırmaya çalışır: Büyük macera, romansın başında ilan edilir, onun tamamlanmasıyla da hikâye sona erer. Buna büyük macera, romansa edebi biçimini kazandıran unsur ya da serüven [quest] diyebiliriz.

Romansın tam biçimi kesinlikle kahramanın muvaffak olduğu bir serüvendir ve dört ana aşaması vardır: Tehlikeli yolculuk aşaması ve başlangıç mahiyetindeki küçük maceralar; can alıcı öneme sahip bir mücadele, genellikle kahramanın ya da düşmanının ya da her ikisinin de ölmesini gerektiren bir tür savaş ve kahramanın yükselişi. Bu üç aşamayı sırasıyla Yunanca terimleri[48] kullanarak, *agon* ya da anlaşmazlık, *pathos* ya da ölüm kalım savaşı ve *anagnorisis* ya da keşif olarak adlandırabiliriz. Dolayısıyla mücadeleden, komedyada keşfettiğimiz bir kabul sahnesine, törensel bir ölüm üzerinden geçişi romans daha açık bir şekilde ifade eder. Bu üçlü yapı, romansın birçok özelliğinde kendini tekrar eder; örneğin, başarılı kahraman ya üçüncü oğuldur ya serüveni üstlenen üçüncü kişidir ya da üçüncü girişiminde başarılı olur. Attis ve diğer ölen tanrı mitlerinde yer alan –Paskalya yortusuyla da bağlantılı– üç günlük ölüm, gözden kaybolma ve yeniden canlanma ritminde de bunu doğrudan görebiliriz.

Çatışma içeren bir serüven, biri başkarakter ya da kahraman ve biri karşı karakter ya da düşman olmak üzere iki ana karakter olduğu varsayımından hareket eder. (Şüphesiz bazı okurlar için, Fowler'ın *Modern English Usage* eserindeki "Protagonist" makalesini okumuş olduğumu eklemeliyim.) Düşman sıradan bir insan olabilir ama romans mite yaklaştıkça ilahi vasıflar kahramana iyice yapışır ve düşman da şeytani mitik nitelikler kazanır. Romansın asıl biçimi diyalektiktir: Her şey kahraman ve düşmanı arasındaki çatışmaya odaklanmıştır ve okurun tüm değerleri kahramana bağlıdır. Bu sebepten romansın kahramanı mitik Mesih ya da yukarıdaki dünyadan gelen bir kurtarıcıyla benzeşirken, onun düşmanı da cehennemi bir dünyanın şeytani güçleriyle benzerlikler taşır. Bununla beraber, bu çatışma her hâlükârda öncelikle *dünyamızla* ilgilidir, ortada yer alan ve doğanın döngüsel

hareketiyle karakterize edilen dünyamızda ortaya çıkar. Bu nedenle doğa döngülerinin zıt kutuplarının, kahramana ve onun düşmanına benzetildiğini görüyoruz. Düşman kış, karanlık, düzensizlik, verimsizlik, can çekişen yaşam ve yaşlılıkla özdeşleştirilirken, kahraman ilkbahar, gündoğumu, düzen, bereketlilik, dinçlik ve gençlikle özdeşleştirilir. Tüm döngüsel olgular, bunlarla kolaylıkla özdeşleştirilebilir ya da tanımlanabilir; romantik bir hikâyenin bu benzerlikleri taşıyıp taşımadığını, mesela bir güneş mitini ya da kahramanın güneş tanrıya benzeyip benzemediğini göstermeye çalışırsak, muhtemelen boşuna zaman harcamış oluruz. Eğer hikâye bu genel alanın içinde kalıyorsa, döngüsel imgeleme sahip olması muhtemeldir ve güneşe imgeleleri, normal olarak döngüsel imgeler arasından en çok süreklilik arz edenidir. Romansın kahramanı, macerasından kılık değiştirerek dönerse, üzerindeki dilenci paçavralarını çıkarıp atar ve prensin göz alıcı kırmızı peleriniyle doğrulur. Elimizde yerdeğişimi gibi edebi bir araç varken, illa ki güneş mitinden doğmuş bir temaya sahip olmamız şart değildir. Kahraman, gündoğumunda geri dönen güneşle ilişkilendirmeyi tercih edeceğimiz ya da etmeyeceğimiz bir şey yapar. Eğer hikâyeyi yapısal prensiplere sahip bir eleştirmen gözüyle okuyorsak, bu özdeşleştirmeyi yapmamız gerekir; çünkü güneş analojisi, kahramanın eyleminin neden işe yarar ve konvansiyonel bir hadise olduğunu açıklar. Eğer hikâyeyi keyif için okuyorsak, bununla ilgilenmeyiz: Tepkimizdeki kasvetli "bilinçdışı" faktör,[49] özdeşleştirmenin icabına zaten bakacaktır.

Kahramanın eylem gücüne göre miti romanstan ayırmıştık: Gerçek mitte kahraman ölümsüzdür, gerçek romanstaysa kahraman bir insandır. Ayrım teolojik açıdan, şiirsel açıdan olduğundan daha keskindir ve mit ile romansın her ikisi de efsanevi edebiyatın genel bir kategorisini meydana getirir. Mitin başkarakterlerine ilahilik atfetmek, mitin temel kanonik konumu işgal ettiğine gönderme yapar; bu da mite başka bir mesafe daha kazandırır. Çoğu kültür bazı hikâyelere diğerlerinden daha çok saygı gösterir. Bunun sebebi ya bu hikâyelerin tarihsel açıdan doğru olduğuna inanılması ya da kavramsal açıdan daha ağır bir yükü taşımalarıdır. Âdem ve Havva'nın cennetteki hikâyesi, bizim geleneğimizdeki şairler için kanonik bir konuma sahiptir, onun tarihsel gerçekliğine inanıp inanmamaları hiçbir şeyi değiştirmez. Kanonik mitin derinliği sadece gelenekten kaynaklanmaz; ama olası metaforik

özdeşleşmelerin büyük bir kısmının neticesi mittir. Edebi eleştiride mit, normal olarak romanstaki yerdeğişimlerinin metaforik anahtarıdır, bu nedenle *İncil*'in serüven-miti de buna dahildir. Ama kanonik miti sansürlemek ve ahlaki kılmak eğilimi yüzünden daha az engellenmiş efsane ve halk masalı da genellikle eşit derecede yoğun bir mitik anlam içerir hale gelmiştir.

Serüven romansının asıl biçimi –daha önce de işaret ettiğimiz– Aziz George ve Perseus'un hikâyelerinde örneklenen ejderha öldürme temasıdır. Çaresiz ve yaşlı bir kralın yönettiği bir ülke, bir deniz canavarı tarafından harap edilir, bu canavara yemesi için birbiri ardına genç insanlar sunulur ta ki sıra kralın kızına gelene kadar: Bu noktada kahraman ortaya çıkar, ejderhayı öldürür, kralın kızıyla evlenir ve tahta geçer. Yine burada, komedyada olduğu gibi, birçok karmaşık öğeden oluşan basit bir örüntü buluyoruz. Mitin törensel analojileri, canavarın kendisinin ülkenin verimsizliği olduğunu ve bu verimsizliğin de, Wagner'deki Amfortas gibi kimi zaman tedavi edilemez bir hastalık ya da yara yüzünden acı çeken kralın yaşından ve iktidarsızlığından kaynaklandığına işaret ediyor olabilir. Onun konumu kışın yaban domuzu tarafından alt edilen Adonis'in konumudur. Adonis'in bilindik uyluk kemiği yarası, anatomik açıdan olduğu kadar sembolik açıdan da iğdiş edilmeye yakındır.

İncil'de genellikle *leviathan* ismi verilen bir deniz canavarı vardır, Mesih'in düşmanı olarak tasvir edilir ve Mesih "Tanrı'nın günü" geldiğinde onu öldürmeye yazgılıdır. *Leviathan* toplumsal bir kısırlığın kaynağıdır, bu nedenle de Mısır ve Babil, İsrail'in gaddar hükümdarlarıyla özdeşleştirilir ve *Eyüb Kitabı*'nda "gururun tüm evlatlarına hükmeden kral" olarak tasvir edilir. Görünen o ki, bu aynı zamanda da günahkâr dünyanın doğal verimsizliğiyle, Eyüb'ün İblis, Âdem'in cennetteki yılan tarafından içine atıldığı, savaşın, yoksulluğun ve hastalığın harap dünyasıyla da yakından ilgilidir. *Eyüb Kitabı*'nda Tanrı'nın Eyüb'e indirdiği vahiy, büyük ölçüde *leviathan*'ın ve onun karadaki daha az günahkâr akrabası behemoth'un kapsamlı bir tasvirinden oluşur. Bu nedenle bu canavarlar bariz bir biçimde doğanın, İblis'in hükmettiği günahkâr düzenini temsil ederler. (Sırası gelmişken, *Eyüb Kitabı*'ndan bir anlam çıkarmaya çalışıyorum, elimizdeki versiyonu hazırlayan her kimse, bu versiyonu üretmek konusunda geçerli gerekçeleri varmış. Şiirin aslen nasıl olduğu ve ne anlama geldiğine dair

tahmin oyunu oynamak tamamen gereksizdir, zaten edebiyatımız üzerinde etki bırakan, bildiğimiz tek versiyon da budur.) *Vahiy*'de *leviathan*, İblis ve cennetteki yılan, bu üçü özdeştir. Kahramanın (sanat eserlerinde genellikle perişan haldeki bir canavarın üzerinde tasvir edilen) İsa, ejderhanın İblis ve iktidarsız yaşlı kralın Âdem, Âdem'in oğlunun İsa ve kurtarılan gelininse Kilise olduğu bu özdeşleşme, Hıristiyan sembolizmindeki detaylı bir ejderha öldürme metaforunun temelini oluşturur.

Şimdi eğer *leviathan*, Âdem'in içine düştüğü günah, ölüm ve tiranlık dolu günahkâr dünyanın tümüyse, o halde Âdem'in çocukları da onun karnında doğar, yaşar ve ölür. Bu yüzden eğer Mesih, *leviathan*'ı öldürüp bizi dünyaya getirmek zorundaysa, bizi serbest bırakır. Ejderha öldürme hikâyelerinin halk masalı versiyonlarından, öldürüldükten sonra ejderhanın içinden eski kurbanlarının da çıktığını sıklıkla fark ederiz. Yine, eğer ejderhanın içindeysek ve kahraman bize yardım etmeye geliyorsa, o zaman bu resimde kahraman canavarın açık boğazına (İsa'nın kendisi için bir prototip olarak seçtiği) Yunus peygamber gibi dalar ve kurtardıklarını peşine takıp geri döner. Bu sebepten, İsa'nın Cehenneme İnişi'nin sembolizminde cehennem, ikonografide genellikle -modern bir referansla alıntılayacak olursak- "yaşı geçkin bir köpekbalığının dişlerle dolu boğazı"yla temsil edilir. Canavarların içindeki yolculukların dindışı versiyonları, Lukianos'tan günümüze uzanır ve Truva atı bile aslen aynı temayla ilişkili olabilir.

Canavarın karnı için kullanılan karanlık labirent imgesi, doğal bir imgedir ve kahramanca serüvenlerde, belirgin olarak da Theseus'un serüveninde sıklıkla karşımıza çıkar. Theseus'un hikâyesi daha az yerdeğişimine uğramış olsa, bu hikâyede Theseus labirentten, arkasında onu izleyen Minotaur'a daha önce kurban edilmiş Atinalı genç erkekler ve genç kızlardan oluşan kafileyle çıkarken gösterilirdi. Birçok güneş mitinde, kahraman, gündoğumu ve batımı arasındaki zamanda canavarlarla dolu karanlık bir yeraltı labirenti boyunca tehlikeli bir yolculuk yapar. Bu tema, ne denli karmaşık bir kurmaca olursa olsun, kurmacanın yapısal bir prensibine dönüşebilir. İnsan bunu masallarda ya da çocuk hikâyelerinde bulacağını umabilir ama aslında şöyle bir "geri çekilip" Tom Sawyer'a bakarsak, karşımızda anasız babasız, labirentli bir mağarada yaşayan bir kızdan olma, yarasa yiyen bir canavarı hapsedip yoluna devam etmiş bir genci buluruz. Henry

James'in *The Sense of the Past* gibi, daha karmaşık ve zor anlaşılır geç dönem hikâyelerinde de aynı tema kullanılmıştır; yeraltı labirenti bu kez, kahramanın, bir Ariadne figürü olan kadın kahramanı kurban ederek serbest bırakıldığı bir geçmiş zaman dönemi olarak karşımıza çıkar. Bu hikâyede, birçok halk masalında olduğu gibi, bir tür iyi büyü sayesinde birbirine bağlanmış iki erkek kardeş motifi de kullanılmıştır.

Eski Ahit'te Musa'nın Mesih figürü, insanları Mısır'dan dışarı çıkarır. Mısır firavunu Hezekiel tarafından *leviathan* ile özdeşleştirilir ve çocuk Musa'nın firavunun kızı tarafından kurtarılması, firavuna, kahramanın ölümünü isteyen, zalim baba figüründen bir şeyler kazandırır. Bu rol aynı zamanda, öfkeli Herod'a (Agrippa) mucize oyunlarının kazandırdığı roldür. Musa ve Yahudiler, kanunun hükmü bitene ve Vaat Edilmiş Topraklar'ın fethi, ismi İsa'nınkiyle aynı olan Yeşu tarafından gerçekleştirilene dek dolambaçlı çöl boyunca amaçsızca dolanırlar. Bu nedenle melek Cebrail, Bakire'ye oğluna İsa ismini vermesini söylediğinde, bunun tipolojik anlamı, yasanın devrinin bitmiş olduğu ve Vaat Edilmiş Topraklar'a saldırının başlamak üzere olduğudur. Bu nedenle de *İncil*'de iki eş merkezli iki serüven miti vardır: İfşaat-Vahiy miti ve Mısır'dan Çıkış-Milenyum miti. Âdem, cennetten kovulur, yaşam nehrini ve yaşam ağacını kaybeder ve Mesih tarafından asıl durumuna getirilene dek insanlık tarihinin labirentinde dolanır durur. İkincisinde, İsrail, kendi mirasından kovulur ve Vaat Edilmiş Toprakları asıl durumuna getirene dek Mısırlı, Babilli esaretin labirentlerinde dolanır durur. Cennet ve Vaat Edilmiş Toprak, bu nedenle topolojik olarak özdeştir; Mısır ve Babil'in tiranlıkları ile yasanın vahşetinin özdeş olması gibi. *Paradise Regained*,[50] İsa'nın İblis tarafından baştan çıkarılmasını işler; bu, *Kayıp Cennet*'te Mikail'in bize söylediği gibi, Mesih'e atfedilmiş ejderha öldürme mitinin gerçek biçimidir. İsa, yasaların altında ezilen İsrail'in durumundadır, çölde başıboş dolanmaktadır: Onun zaferi bir kere Vaat Edilmiş Topraklar'ın adaşı Yeşu tarafından fethedilmesi ve çölde bir cennetin yükselmesidir.

Leviathan genellikle bir deniz canavarıdır, bu da metaforik açıdan onun *denizin kendisi olduğu* anlamına geliyor ve Hezekiel bölümünde Tanrı'nın kancayla yakalayıp karaya çıkaracağı *leviathan*, *Vahiy*'deki *bundan böyle deniz diye bir şey olmayacak* kehanetiyle özdeştir. Karnındaki yaşama uyum sağlamış olduğumuzdan,

biz metaforik olarak aynı zamanda suyun da altındayızdır. Balık tutmanın kutsal kitaplarda önemli bir yer işgal etmesi, havarilerin bu dünyanın denizlerine ağlarını atan "insan balıkçıları" olmaları bundan kaynaklanır. Âdem'in ya da iktidarsız kralın –*Çorak Ülke*'de işaret edilen– sonraki halinin aciz bir "balıkçı kral" olması da bu yüzdendir. Aynı şiirde, yerinde bir bağlantıyı, denizdeki bir topluluğun Prospero tarafından kurtarıldığı *Fırtına*'da da bulabiliriz. *Sakuntala*'dan *Rudens*'e kadar uzanan diğer komedyalarda da aksiyon ya da *cognitio* için vazgeçilmez olan bir şey denizden çıkarılmıştır ve *Beowulf* dahil olmak üzere birçok macera kahramanı en büyük yiğitliklerini denizin altında sergiler. İsa'nın denize hâkim olma kabiliyeti üzerindeki ısrar, kendi içinde hapsedilmiş bir hayatın tüm formlarını ve deniz olarak, gelişi ilkbaharı müjdeleyen, yaşam veren hapsedilmiş yağmur sularını barındırır. Dünyanın tüm suyunu yutan ve sonra alay edilerek ya da kandırılarak ya da zorla tüm suyu kusan devasa hayvan, halk masallarının favorisidir ve Mezopotamya versiyonu, büyük ölçüde İfşaat'taki Yaratılış hikâyesine dayanır. Birçok güneş mitinde, güneş tanrı, dünyanın yüzeyindeki bir kayıkta, denizde yol alırken tasvir edilir.

Son olarak, eğer *leviathan* ölüm ise ve kahraman ölümün bedenine girmek zorundaysa, kahramanın ölmesi gerekir ve eğer serüveni tamamlanmışsa, son sahnesi döngüsel olarak yenidendoğuş ve diyalektik olarak diriliş olacaktır. Aziz George oyunlarında kahraman, ejderha dövüşünde ölür, bir doktor tarafından hayata döndürülür ve aynı sembolizm ölen tanrı mitlerinin tümünde tekrar eder. Bu nedenle serüven mitinin üç değil dört ayırt edici boyutu vardır: İlki *agon* ya da çatışmanın kendisi. İki, *pathos* ya da ölüm, genellikle kahraman ve canavarın ortak ölümü. Üç, kahramanın ortadan kaybolması, genellikle *sparagmos* şeklini alan ya da parçalarına ayrılan bir tema: Bazen kahramanın bedeni bile kendi takipçileri arasında bölüşülür, Komünyon sembolizminde olduğu gibi; bazen etrafındaki doğal dünyaya dağıtılır, Orpheus ya da özellikle Osiris hikâyelerinde olduğu gibi. Dört, kutsal Hıristiyanlığın metaforik mantığı izlediği kahramanın yeniden ortaya çıkışı ve tanınması: Kurtarıcılarının bölünmüş bedeninden payını alan günahkâr dünya sakinleri, onun yükselen bedeninde birleşirler.

Üzerinde durduğumuz dört *mythos*, yani komedya, romans, tragedya ve ironi, şimdi birleşen temel bir mitin[51] dört ayrı boyutu

olarak görülebilir. *Agon* ya da çatışma, romansın temeli ya da arketipik temasıdır, romansın kökü, olağanüstü maceralar silsilesidir. *Pathos* ya da felaket, ister bir zaferde ister yenilgide olsun, tragedyanın arketipik temasıdır. *Sparagmos* ya da kahramanlık ya da etkili eylemin yokluğu, düzensizlik ya da başarısızlığa mahkûm olma hissi ve dünyada hüküm süren karmaşa ve anarşi, ironi ve hicvin arketipik temasıdır. *Anagnorisis* ya da nasılsa hâlâ gizemini koruyan bir kahraman ve onun gelini etrafındaki bir zaferde yükselen yeni doğmuş bir toplumun tanınması da komedyanın arketipik temasıdır.

Mesih kahramandan toplumun kurtarıcısı olarak söz ettik ama dindışı serüven romanslarında çok daha basit motifler ve ödüllerle karşılaşırız. Genellikle ejderha bir gömüyü korur: Gömülmüş hazinenin arandığı serüven, Siegfried'den Nostromo'ya romansın temel bir teması olagelmiştir ve bu tema henüz tükenmiş gibi de görünmemektedir. Hazine, varlık demektir; efsanevi romansta bu, ideal biçimdeki varlık demektir, yani güç ve bilgelik. Aşağılardaki, koruyucu ejderhanın içindeki ya da arkasındaki dünya genellikle kâhine tarafından kurulmuştur ve Woden'ın kendini sakatlayarak ele geçirmeyi arzu ettiğine benzer kehanetlerin, sırların mekânıdır. *Sparagmos* ve törensel ölüm temalarını birleştiren kendini sakatlama ya da fiziksel engel, genellikle alışılmadık bir bilgelik ya da gücün bedelidir, sakatlanmış Smith Weyland ya da Hephaistos figürlerinde ve Yakub'un kutsama hikâyesinde olduğu gibi. *Binbir Gece Masalları* kötürüm olmanın etiyolojisi denebilecek bolca hikâyeyle doludur. Yine, serüvenin ödülü genellikle ya gelindir ya da gelini de içerir. Bu gelin figürü aslında belirsizdir: Bu figürün bir Oedipus fantazisinde anneyle kurduğu bağ, komedyadakinden daha güçlüdür. Gelin genellikle tehlikeli, yasak ya da tabu sayılan bir mekânda bulunur, Brunnhilde'nin ateşten duvarı ya da uyuyan güzelin dikenli duvarları gibi ve elbette başka ve genellikle yaşlı bir adamın istenmeyen dokunuşlarından ya da canavarlardan, haydutlardan ya da gaspçılardan kurtarılır. Kadın kahramana dair bazı stigmaların yok edilmesi romansta da komedyadaki gibi belirgin bir rol oynar ve Chaucer'ın *Bathlı Kadının Hikâyesi*'ndeki "tiksinti uyandıran kadın" temasından, *Hosea'nın Kitabı*'ndaki affedilmiş fahişeye kadar uzanır. *Hz. Süleyman'ın Şarkısı*'nın "karanlık ama ahu gibi" gelini de aynı gruba girer.

Serüven romansında tören ve düşler arasında bir benzerlik

vardır. Frazer tarafından incelenmiş törenler ile Jung tarafından incelenmiş düşler, aynı şeyle benzeşen iki sembolik yapıdan beklenebileceği üzere, biçimdeki dikkat çekici benzerliği gözler önüne sermektedir. Düş terimlerine tercüme edecek olursak, serüven romansı libidinaldir ya da gerçekliğin yarattığı kaygılardan kurtarılacak ama o gerçekliği içermeyi sürdürecek bir doyumu arzu eden bendir. Serüvenin başkarakterleri genellikle günahkâr kişiler, canavarlar, devler, cadılar ya da büyücülerdir ki bunun temelde ebeveynle ilgili olduğu açıktır ve yine de bağlarından kurtarılmış ebeveyn figürleri de –tıpkı hem Freud'un hem de Jung'un psikoloji alanındaki şahsi serüvenlerine dahil edildikleri gibi– buna dahildir. Törenin terimlerine tercüme edildiğinde serüven romansı, bereketin çorak toprak üzerindeki zaferidir. Bereket; yiyecek, içecek, ekmek ve şarap, beden ve kan, erkek ve kadının birleşmesi anlamlarına gelir. Karakterlerin serüvenden yanlarında getirdikleri veya gördükleri ya da serüvenin sonunda ele geçirilen değerli nesneler, bazen törensel ve psikolojik çağrışımları birleştirirler. Örneğin Kutsal Kâse, Hıristiyan Komünyon sembolizmiyle bağlantılıdır; *cornucopia*[77] gibi yiyecek tedarik eden mucizevi bir nesneyle ya ilişkilidir ya da bu türden bir nesneden türemiştir ve diğer kâseler ya da diğer boş kaplar gibi dişiye dair cinsel bağlantılara sahiptirler; onun eril karşılığı, bize öğretildiği kadarıyla[52] kanlı bir mızraktır. Katı yiyecek ile sıvı içeceğin eşleşmesi, *İncil*'deki vahiyde yenilebilir ağaçlar ve yaşamın suyunda tekrar ortaya çıkar.

İngiliz edebiyatında *İncil*'dekine benzer bir macera romansı temasını en yakından izleyen örnek olarak *The Faerie Queene*'in ilk kitabını ele alabiliriz: *The Faerie Queene* ve *Hac Yolunda*, *İncil*'e benzedikleri için benzeşirler ama bu ikisi içinde *The Faerie Queene*, *İncil*'e daha yakındır. Bunyan ve Spenser'ı *İncil*'i referans göstermeden karşılaştırma ya da dindışı romanstaki ortak kökenlerine dair benzerliklerin izini sürme girişimleri az ya da çok, her durumda anormal girişimlerdir. Spenser'da İngiltere'nin koruyucu azizi Aziz George'un macerasında, başkarakter İngiltere'deki Hıristiyan kilisesini temsil eder ve dolayısıyla onun macerası İsa'nın macerasının bir taklididir. Kara bir peçenin ardındaki Lady Una, Spenser'ın Kızılhaç Şövalyesini, ebeveyninin ejderha

77. Klasik antikitede bereketin ve beslenmenin simgelerinden biri olan, "kutsal boynuz", "bolluk boynuzu" olarak bilinen, içinden yiyecek içecek taşan boynuz. (ç.n.)

tarafından yerle bir edilmiş krallığına gönderir. Bize şu söylenir: Ejderha "tüm topraklarını mahvedip onları o topraklardan sürene" dek, Una'nın ebeveyni "tüm dünyanın" kontrolünü elinde tutmuştur. Una'nın anne ve babası, Âdem ve Havva'dır; onların krallığı Aden ya da günahkâr olmayan dünyadır ve tüm günahkâr dünyaya karşılık gelen ejderha da *leviathan*, Aden'in yılanı, İblis ve *Vahiy*'de sözü edilen canavarla *özdeşleştirilir*.[53] Bu nedenle Aziz George'un görevi, İsa'nınkinin bir tekrarıdır, ejderhayı öldürerek çölün ortasında Aden'i inşa etmek ve İngiltere'yi Aden statüsüne kavuşturmak. Batı okyanusundaki mutlu ada efsaneleri ve Hesperides'in hikâyesinin Aden'inkine benzerliğinin eşlik ettiği, Aden'in ideal İngiltere'yle olan bağlantısı İngiliz edebiyatını en azından Greene'in *Friar Bacon*'ının sonundan Blake'in "Jerusalem" ilahisine dek kateder.

Ejderhayla dövüş, elbette üç gün sürer: İlk iki günün sonunda da Aziz George yenilmiş ama ilk önce yaşam suyu sonra da yaşam ağacıyla güçlenmiştir. Bunlar reform sonrası kilisenin kabul ettiği iki kutsal varlıktır; bunlar Aden bahçesinin kıyamet günü insanoğluna iade edilecek iki özelliğidir ve bunların ayrıca Komünyonla daha genel bir bağlantısı da vardır. Aziz George'un simgesi, İsa'nın geleneksel ikonografide cehennemin perişan ejderhasına karşı kazandığı zaferden dönerken taşıdığı bayrak, yani beyaz zemin üzerine kırmızı bir haçtır. Kırmızı ve beyaz, yükselen bedenin iki yönünü, et ile kanı, ekmek ile şarabı temsil eder ve Spenser'da bu iki renk, kırmızı ve beyaz güllerin hükümran kilisenin tepesinde birleşmesiyle de tarihsel açıdan bağlantılıdır. Kırmızı ve beyaz sembolizminin kutsal ve cinsel boyutları arasındaki bağlantıya, Spenser'ın da yabancı olmadığı, simya tarafından işaret edilir; simyada ölümsüzlük iksirinin üretilmesi gibi kritik bir aşama kırmızı kral ve beyaz kraliçenin birleşmesi olarak bilinir.

Romansta karakterizasyon romansın kendi genel diyalektik yapısını izler, bu çatışma ve karmaşıklığın pek de tercih edilmediği anlamına gelir. Karakterler ya maceraya atılırlar ya da maceraya karşıdırlar. Maceraya eşlik ederlerse, sadece cesur ya da saf olarak idealize edilirler; eğer maceraya engel çıkarırlarsa sadece hain ya da korkak olarak karikatürize edilirler. Bu nedenle romansta her tipik karakterin, kendisine meydan okuyan ahlaki bir zıddı vardır –satranç oyunundaki siyah ve beyaz taşlar gibi. Romansta maceraya susamış "beyaz" taşlar, –romansta ironinin çok az yeri oldu-

ğu için pek de uygun düşen bir sözcük olmasa da– komedyadaki *eiron* grubuna karşılık gelirler. Komedyanın geri çekilen yüce gönüllü *eiron*'unun romansta karşılığı vardır; Jung'un deyimiyle "yaşlı bilge adam", Prospero, Merlin ya da Spenser'ın ikinci macerasındaki hacı gibi, sıklıkla izlediği şeyi etkileyen bir büyücü. *The Faerie Queene*'in Arthur'u, yaşlı bir adam olmasa da bu işleve sahiptir. Onun dişi karşılığı kehanet sahibi bilge ana figürüdür ve genellikle *Peer Gynt*'teki, evde sessizce oturup kahramanın tüm gezintilerini bitirip kendisine dönmesini bekleyen Solveig gibi bir müstakbel gelindir. Bu ikinci figür, kahramanın uğruna maceraya atıldığı kadındır: Spenser'da Faerie Queene, *Perseus* hikâyesinde de Athena ile temsil edilir. Bunlar beyaz taşların kral ve kraliçesidir, gerçek satrançta hareket kabiliyetleri tabii ki tam tersidir. Kraliçe figürünü kahramanın sevgilisi yapmanın dezavantajı, yalnızca politik değildir, bu figür bir kere yolculuğu boyunca karşısına çıkan –Ariosto'nun şiirlerindeki Andromeda ya da Angelica gibi– genellikle çıplak bir halde, kayalara ya da ağaçlara baştan çıkaracak şekilde bağlanmış yoksul genç kızlar konusunda kahramanın keyfini bozar. Dolayısıyla vazife kadını ile haz kadını arasında ayrım yapma gereği doğar –Viktorya dönemi romansının aydınlık ve karanlık kadın kahramanlarından söz ederken bunun geç dönemine zaten göz atmıştık. Bununla baş etmenin basit bir yolu, vazife kadınını zevk kadınının üvey annesi yapmaktır: Düşmanlık ve kıskançlıktan sonra gelen barış teması, genellikle Apuleius'taki Psyche ve Venüs ilişkisi gibi sonuçlanır. Barışın olmadığı yerde yaşlı kadın günahkâr olarak, halk masallarının zalim üvey annesi olarak kalır.

Şeytani büyücü ve cadı, Spenser'ın Archimago ve Duessa'sı siyah kral ve kraliçedir. İkincisi Jung tarafından isabetli bir şekilde "kötü anne" olarak adlandırılır ve Jung onu ensest korkusu ve bunlar hakkında erotik bir sapkınlığa sahip gibi görünen Medusa'nın yaşlı çirkin kadınlarıyla ilişkilendirir. Gelin hariç, kurtarılan tüm figürler genellikle, güçlü denemeyecek kadar zayıf karakterlerdir. Sadık eş ya da kahramanın gölge figürünün karşıtı haindir, kadın kahramanınkiyse siren ya da güzel cadıdır, ejderhanınki de romansta sıkça karşımıza çıkan cana yakın ve yardımcı hayvanlardır. Bu hayvanlardan da sadece at, kahramanı macera boyunca taşıdığı için önemli bir yere sahiptir. Komedyada karşılaştığımız baba-oğul çatışması romansta da tekrarlanır: *İncil*'de ikinci Âdem

birinci Âdem'i kurtarmaya gelir ve Kâse döngüsünde iyi oğul Galahad, iyi olmayan babası Lancelot'un başaramadığı şeyi başarır.

Kahramanlığın ve alçaklığın ahlaki anti-tezinden sıyrılan karakterler, genellikle ya doğanın ruhlarıdır ya da doğanın ruhları oldukları izlenimini bırakırlar. Kısmen doğanın dünyasının ahlaki tarafsızlığını ve kısmen de arada beliren ama asla gerçekten görülmeyen, yaklaşıldığında kaybolan gizemin dünyasını temsil ederler. Bu tipin kadın karakterleri arasında klasik efsanelerin çekingen orman perileri ve kız evlat figürleri olarak adlandırılabilecek ele geçirilmesi zor yarı-yabani yaratıklar sayılabilir ve Spenser'ın Florimell'i, Hawthorn'un Pearl'ü, Wagner'in Kundry'si, Hudson'un Rima'sı. Bunların erkek karşılıkları biraz daha çeşitlidir. Kipling'in Mowgli'si yabani erkekler arasında en tanınmış olanıdır; Ortaçağ İngiltere'sinin ormanlarında gizlenen yeşil adam, Robin Hood ya da Gawain'in macerasının şövalyesi olarak ortaya çıkan, Spenser'da Satyrane ile temsil edilen "cankurtaran" bir Rönesans favorisidir ve tuhaf ama sadık hırpani saçlı dev de romansta tatlılıkla ayaklarını sürüyerek yüzyıllarca yürümüştür.

Bu karakterler, az ya da çok, Crusoe'nun Cuma'sı gibi doğanın kahramana hizmet etmek üzere maceraya eşlik eden çocuklarıdır ama kökenleri araştırmaya kapalıdır. Kahramanın hizmetçileri ya da arkadaşları olarak, genellikle romansın ana figürünü öne çıkarır, doğayla gizemli bir dayanışmayı ortaya koyarlar. Doğanın bu çocuklarının pek çoğunun "doğaüstü" varlıklar olmasının yol açtığı paradoks, romansta, mantıkta olduğu kadar tedirgin edici değildir. Yardımsever peri, minnettar ölü adam, kahramanın bir kriz durumunda tam da ihtiyaç duyduğu kabiliyetlere sahip muhteşem hizmetçi; bunların hepsi halk masalı klişeleridir. Bunlar yazarının hikâyenin mimarı olarak kabul ettiği, komik kaypak kölenin romantik yoğunlaştırılmış halleridir. James Thurber'in *The Thirteen Clocks*'unda bu karakter tipi "Golux" olarak adlandırılır ve bu sözcüğün eleştirel bir terim olarak kullanılmamasını haklı gösterecek bir gerekçe yoktur.

Romansta da, komedyada olduğu gibi karakterizasyonun dört kutbu vardır. Kahramanın düşmanıyla mücadelesi, *eiron* ve *alazon*'un komik çekişmeye karşılık gelir. Komedyadaki törenlerin soytarısı ya da ustasının benzerini romansın az önce işaret ettiğimiz doğa ruhlarında buluruz: Bunların işlevi romantik ruh durumu için yoğunlaşmayı ve gerekli odaklanmayı sağlamaktır.

Romansta, komedyadaki *agroikos* ve şenliği reddeden ya da köy palyaçosu tipine karşılık gelen bir karakter olarak görünmeyi sürdürür.

Böyle bir karakter, dikkati romantik ruh halinin birliğini tehdit eden, tehlike ânında ortaya çıkan korku gibi yaşamın gerçekçi yönlerine çeker. Spenser'da Aziz George ve Una'ya, onlar için "ihtiyaçlar" çantası taşıyan bir cüce eşlik eder. Bu cüce, diğer bir çanta taşıyıcısı Judas Iscariot gibi bir hain değildir ama "ürkek"tir ve yolculuk zorlaştığında geri dönmekte ısrar eder. İhtiyaçlar taşıyan bu cüce, romansın düş dünyasında kullanışlı, ayaklı bir gerçekliğin ufalmış ve buruşmuş bir biçimini temsil eder: Hikâye daha gerçekçi hale geldikçe bu figürün önemi de artar, biz Don Quijote'nin karşı kutbuna ulaşana dek, o kendi ideali olan Sancho Panza'ya ulaşır. Diğer romanslarda da korkuları hatırlatma ve gerçekçi yorumlar yapma hakkına sahip, romansın konvansiyonlarını aksatmasına izin vermeden gerçekçilik için bir emniyet supabı işlevini gören budalalar ve maskaralarla karşılaşırız. Malory'de benzer bir rol, eserde dikkatlice açıklandığı üzere, bir maskara olduğu kadar yiğit bir şövalye de olan Sir Dinadan tarafından üstlenilmiştir: Bu nedenle o şaka yaptığında kral ve Launcelot "oturdukları yerden düşecek kadar" gülmektedir –taşkın ve histerik gülüş iması, psikolojik açıdan en isabetli imadır.

Romansta da komedyada olduğu gibi, birbirinden ayrılabilen altı evre vardır ve trajik alandan komik alana doğru hareket ettiğinde ilk üç evresinin tragedyanın ilk üç evresiyle ve halihazırda komiğin bakış açısından ele alınmış ikinci üç evresinin de komedyanın ikinci üç evresiyle paralel olduğu görülür. Evreler romantik kahramanın yaşamında döngüsel bir zincir meydana getirir.

İlk evre, kahramanın doğuşu mitidir, bunun morfolojisi folklorde derinlemesine incelenmiştir.[54] Bu mit genellikle bir döngünün başlangıcının ve sonunun alışıldık sembolü olan bir tufanla ilişkilidir. Çocuk kahraman, Perseus hikâyesinde olduğu gibi, genellikle suyun üzerinde yüzen bir sandık ya da bir muhafazanın içine bırakılır; *Beowulf*'un girişinde olduğu gibi oradan karaya vurur ya da Musa'nın hikâyesinde olduğu gibi nehir kıyısındaki sazlıktan kurtarılır. Su, sal ve sazlıkların görüntüsü, ruhun o aşamada yeni doğmuş bir çocuk olduğuna dair bolca ima barındıran Dante'nin Araf dağına yaptığı yolculuğun başlangıcında da ortaya çıkar. Çorak toprakta çocuk ya bir hayvandan ya da bir hayvan

tarafından kurtarılır ve kahramanların çoğu çocukluğu boyunca ormanda hayvanlar tarafından beslenir. Goethe'nin Faust'u kendi Helena'sını aramaya Perseus'un sazlıklarından başlar ve onu bir çocukken sırtında güvenle taşımış bir *sentor*[78] ile karşılaşır.

Psikolojik açıdan bu görüntü, rahimdeki embriyoyla ilişkilidir, doğmamış olanın dünyası genellikle sıvı olarak düşünülür; antropolojik açıdansa karın ve bataklığın ölü dünyasına gömülmüş yeni bir yaşamın tohumlarının görüntüsüyle ilişkilidir. Ejderhanın hazinesi, bir sandığa koyulmuş bu gizemli çocuğun yaşamıyla yakından ilişkilidir. Varlığın gerçek kaynağının gizil bereket ve bitki ya da insanın yeni yaşamı olduğu gerçeği, antik mitlerden Ruskin'in *King of the Golden River*'ına kadar tüm romansı baştanbaşa kateder, Ruskin'in ekonomiye dair eserlerindeki varlık yaklaşımı temelde bu masala dair bir açıklamadır. Hazine sandığı ve çocuk yaşamı arasında benzer bir ilişki *Silas Marner*'da daha akla yatkın bir kisve altında belirir. Euripides'ten Dickens'a uzanan gizemli soy temasının uzun edebi tarihinden de daha önce zaten söz etmiştik.

İncil'de tarihsel döngünün sonu ve yenisinin doğuşu da paralel sembollerle gösterilir. İlk olarak evrensel tufan ve gelecek yaşamın tüm gücünü içinde taşıyan, suyun üzerinde yol alan bir gemi hikâyemiz var; sonrasında, Dante'nin ruhu arındırmanın sembolizminin temeli olarak kullandığı, Kızıl Deniz'de boğulan Mısır firavunu ve kendi sandıklarını çöl boyunca taşımak için özgür kalan İsrailoğullarının hikâyesi var. *Yeni Ahit* yem teknesindeki bir çocukla başlar ve dış dünyayı kara batmış haldetasvir etme geleneği Doğuş'u aynı arketipik evreyle bağlantılı duruma getirir. Yeniden gelen ilkbahara dair görünümleri, Nuh'un hikâyesindeki gökkuşağını, Musa'nın kayadan su çıkarmasını, İsa'nın vaftiz edilmesini izler, tüm bunlar buz gibi suların, yaşamın dirilten sularına dönüştüğü döngüyü gösterir. Nuh'un hikâyesinde Tanrı'nın takdiriyle uçuşan kuşlar, kuzgun ve güvercin, çölde İlyas'ı besleyen kuzgunlar, İsa'nın üzerinde uçan güvercin, aynı dizgeye aittir.

Yine sıklıkla gizli bir yerde saklanmış olması beklenen bir çocuğun aranması söz konusudur. Kahraman gizemli bir kökene sahip olduğu için, onun gerçek ailesi de gizlidir ve çocuğun ölümünü arzu eden sahte bir baba çıkagelir. Bu, Perseus hikâyesinde

78. Yunan mitolojisinde insan başlı at. (ç.n.)

Acrisius'un rolüdür, kendi çocuklarını yutmak isteyen Hesiodos-cu mitin Kronos'udur, *Eski Ahit*'in çocukları öldüren firavunudur ve *Yeni Ahit*'in Herod'udur. Daha sonraki kurmacada bu karakter genellikle Shakespeare'de de birçok kez ortaya çıkan gaspçı kötü amcaya evrilir. Anne bu nedenle kıskançlığın kurbanıdır, Perseus'un ya da *Hukuk Adamının Hikâyesi*'nin Constance'ının annesi gibi zulüm görmüş ve iftiraya uğramıştır. Bu versiyon, oğlun ve nefret dolu babanın anneye sahip olmak için giriştikleri rekabet temasına psikolojik olarak çok yakındır. Zulüm görmüş, çocuğuyla birlikte zalim bir baba tarafından genellikle karla kaplı bir sokağa atılan kız teması, Viktorya dönemi melodramlarının izleyicilerini hâlâ gözyaşına boğar ve aynı dönemin kovalanan anne teması da *Tom Amcanın Kulübesi*'nde buzu geçen Eliza'dan *Adam Bede and Far*'a ondan da *Madding Crowd*'a kadar uzanır. Sahte anne, göklere çıkarılan zalim üvey anne de bir o kadar yaygındır: Onun düşmanı elbette çoğunlukla kadındır ve bu çekişme, birçok balad ve halk masalında Sindrella tipinde resmedilir. Gerçek baba bazen bilge yaşlı bir adamla ya da bir öğretmenle temsil edilir: Bu Prospero'nun Ferdinand'la bağı, aynı zamanda da *sentor* Chiron'un Akhilleus'la bağıdır. Gerçek annenin ikizi, Musa'yı evlat edinen firavunun kızında ortaya çıkar. Daha gerçekçi kiplerde zalim ebeveyn, dar fikirli kamuoyunun sesiyle konuşur ya da onun biçimini alır.

İkinci evre bizi kahramanın masum gençliğine getirir; günahtan önceki Aden'e, Âdem ve Havva'nın hikâyesi sayesinde en çok aşina olduğumuz evreye. Edebiyatta bu evre, pastoral ve kırsal bir dünyayı, genellikle, kayranlarla, gölgeli vadilerle, çağlayan pınarlarla, Ay'la ve cinsel imgelemin dişil ya da anneliğe özgü taraflarıyla yakından ilişkili diğer imgelerle dolu, hoş, ağaçlı bir manzarayı sunar. Onun hanedan renkleri yeşil ve altın rengidir, kaybolan gençliğin geleneksel renkleri: Bu renkler, Sandburg'un *Between Two Worlds* şiirini akla getiriyor. Sıklıkla bu dünya büyü ve arzu edilen yasalara sahip bir dünyadır ve hâlâ ailesinin gölgesinde olan, genç arkadaşlarla çevrili gençlik dolu bir kahramanı merkeze almaya yönelir. Erotik masumiyetin arketipi, alelade evlilikten çok, evliliğe giden "saf" aşktır: Erkeğin kız kardeşine aşkı ya da iki genç adamın birbirlerine karşı duydukları aşk. Bu yüzden, elbette Aden hikâyesinin kendisinde de olduğu gibi, her ne kadar son evrelerde genellikle, kayıp mutlu zaman ya da Altın

Çağ olarak anılsa da, ahlaki bir tabuya yakın olma hissi oldukça sık karşımıza çıkar. Johnson'un *Rasselas*'ı, Poe'nun *Eleanora*'sı ve Blake'in *Book of Thel*'i bize bir tür hapishane-cenneti ya da ana karakterlerin bir an önce kaçıp ölüler diyarına gitmek için sabırsızlandığı doğmamış dünyayı sunarlar; aksiyonun dünyasına girmek için duyulan aynı huzursuzluk, susamışlık hissi bu evrenin İngiliz edebiyatındaki en yorucu örneğinde, Keats'in *Endymion*'unda tekrarlanır.

Bu evrede cinselliğin engellenmesi teması farklı biçimler alır: Aden'in yılanı hikâyesi, *Green Mansions*'ta yinelenir ve ateşten bir duvar, Spenser'daki Amoret ile onun âşığı Scudamour'u birbirinden ayırır. Âraf'ın sonunda ruh yeniden masum çocukluğuna ve kayıp altın çağına kavuşur; Dante sonunda kendisini Aden bahçesinde bulur, Lethe Nehri'nin kıyısındaki Matelda adındaki genç kızdan ayrılmış bir halde. Kollara ayrılan nehir teması, William Morris'in, nehrin üzerinden geçen fırlatılmış bir okun cinsel temasın sembolü olarak kullanıldığı merak uyandırıcı hikâyesi *The Sundering Flood*'da yinelenir. Hem Aden hikâyesindeki Kayıp Cennet'te, hem de *Rasselas* ile yakından ilişkili olan *Kubilay Han*'da "kutsal bir nehir", şarkı söyleyen genç hanımın mesafeli bakışları tarafından yakından izlenir. Melville'in *Pierre*'i bu evrenin acı bir parodisiyle açılır, kahraman hâlâ annesinin tahakkümü altında yaşıyor olsa da, ona kız kardeş olarak seslenmektedir. Bu dünyanın imgeleminin büyük bir bölümü *The Faerie Queene*'in altıncı kitabında bulunabilir, özellikle de Tristram ve Pastorella'nın hikâyelerinde.

Üçüncü evre, tartışmakta olduğumuz sıradan serüvene karşılık geliyor ve şu noktada hakkında daha fazlasını söyleme gereği duymuyoruz. Dördüncü evre, mutlu bir toplumun yalnızca son anda belirmek yerine aksiyon boyunca az ya da çok görünür hale geldiği evreye karşılık gelir. Romansta, bu evrenin ana teması, tecrübenin saldırısına karşı, masum dünyanın birliğinin korunmasıdır. Bu nedenle de ahlaki alegori biçimini alır, Milton'ın *Comus*'unda, Bunyan'ın *Holy War*'unda ve *The Castell of Perseveraunce* da dahil olmak üzere diğer birçok ahlaki oyunda olduğu gibi. Diğerlerine kıyasla daha basit olan ve didişmenin karşısında, tatil ve şenlik ruhunu korumanın tek çatışma konusu olduğu *Canterbury Hikâyeleri*'nin tasarımı, nedense çok daha az yaygın gibi görünmektedir.

Korunması gereken bütüncül beden, bireyseldir veya toplumsaldır ya da her ikisi birdendir. Bireysel yönü, *The Faerie Queene*'in ikinci kitabındaki ölçülülük alegorisinde sunulmaktadır. Bu kitap ilk kitabın doğal bir devamını meydana getirir,[55] çok daha zor bir temayla, ilk büyük serüven tamamlandıktan sonra bu dünyadaki kahramansı masumiyetin biraraya getirilmesiyle baş eder. Ölçülülüğün şövalyesi Guyon'un, kendi asıl düşmanı, Bower of Bliss'in sevgilisi Acrasia ve Mammon'dur. Bunlar, araçsal olmaktan çıkıp çarpıtılarak dışsal hedeflere dönüşmüştür, "güzellik ve para"yı temsil ederler. Ölçülü zihin kendi içinde kendi iyiliğini de bulundurur, iffet bunun önkoşuludur, bu yüzden bizim masum dünya dediğimiz şeye aittir. Ölçülü olmayan zihin kendi iyiliğini tecrübe dünyasındaki dışsal bir nesnede arar. Her ikisi de doğal olarak kabul edilebilir ama kural olarak bir tanesi "bir düzen olan" doğaya aitken, diğeri "günahkâr bir dünya olan" doğaya aittir. Comus'nün Lady tarafından baştan çıkarılması, doğanın anlamındaki benzer bir belirsizlik üzerine kuruludur. Romansın bu evresindeki ana imge, Spenser'da, insan bedeninin ekonomisi terimiyle tasvir edilen *House of Alma*'nın temsil ettiği kuşatılmış kale imgesidir.

Aynı evrenin toplumsal yönüyse, ölçülülüğe karşılık gelecek şekilde, adaletin egemenliğinin önkoşul olduğu bir adalet efsanesi olan, *The Faerie Queene*'in beşinci kitabında işlenmiştir. Burada, İsis ve Osiris'in bakışında, dördüncü evrenin bakire tarafından terbiye edilen ve kontrol edilen canavar imgesiyle, birinci kitapta da satirleri ve bir aslanı evcilleştiren Una ile ilgili ortaya çıkan bir imgeyle karşılaşırız. Bunun klasik prototipi, Athena'nın kalkanındaki Gorgon kafasıdır. Alt edilemez masumiyet ya da bekâret teması, *Yeşaya*'da av hayvanlarına liderlik eden çocuktan, *Pericles*'in genelevindeki Marina'ya kadar, edebiyattaki diğer benzeri imgelerle bağlantılıdır ve daha geç dönem kurmacada, kadın kahraman tarafından alışıldık olmayan bir şekilde dize getirilen saldırgan kahramanda yeniden ortaya çıkar. Aynı temanın ironik parodisi de Aristophanes'in *Lysistrata*'sının temelini oluşturur.

Beşinci evre, komedyanın beşinci evresine karşılık gelir ve tecrübenin, doğal döngünün hareketinin genellikle belirgin bir yere sahip olduğu, tepkisel ve kusursuz kuşbakışı bir görünümünü sunar. İkinci evredekine oldukça benzer bir dünyayı işler ama ruh hali farklıdır ve gençliğe özgü bir hazırlıktan çok, aksiyonunun düşünceli bir geri çekilişinden ya da neticesinden oluşur.

Bu, Morris'in romanslarının çoğunun, Hawthorne'un *Blithedale* romansının, *The Franklin's Tale*'in olgun masum bilgeliğinin ve *The Faerie Queene*'in üçüncü kitabının imgeleminin büyük bir bölümünün dünyasıdır. Bu sonuncuda ve geç dönem Shakespeare romanslarında, dikkat çekici bir şekilde *Pericles*'te ve hatta *Fırtına*'daki, karakterlerin ahlaki doyuma ulaşma eğiliminin farkına varırız. Gerçek âşıklar, erotik taklitler olarak adlandırabileceğimiz, şehvetin çeşitli seviyelerinden geçerek aşağıya doğru ilerleyen ve tutkudan sapkınlığa geçen bu hiyerarşinin tepesinde yer alırlar (Spenser'daki Argante ve Oliphant; *Pericles*'te Antiochus ve kızı gibi). Karakterlerin böyle düzenlenmesi, bu evrede ele alınan kopuk ve düşünceyi önemseyen bir toplum görünümüyle tutarlıdır.

Altıncı ve *penseroso* evre, komedyada olduğu gibi romansın da son evresidir. Komedyada bu evre, komik toplumun küçük birimlere ve bireylere ayrılmasını gösterirken, romansta bir hareketin sonunu, hareket halinde olmaktan çok düşünceye dayanan bir serüveni gösterir. Bu evrenin ana imgesi, Yeats'in de favorisi olan, kuledeki yaşlı adamdır, karanlık sanatlarda ya da büyü sanatlarında karşımıza çıkan yalnız keşiş imgesidir. Daha popüler ve toplumsal bir seviyede, *cuddle fiction*[79] olarak adlandırabileceğimiz bir tür kurmaca olarak kabul edilir: Şömine başında ya da sıcak ve keyifli mekânlarla, rahat yataklar ve sandalyelerle fiziksel olarak ilişkilendirilebilecek türden bir romans. Bu evrenin karakteristik özelliği, tırnak içindeki "masal"dır, sempatik bir grup insanın bulunduğu bir açılış sahnesi vardır ve sonrasında bu insanlardan biri tarafından asıl hikâye anlatılır. *Yürek Burgusu*'nda bir kır evindeki bir grup insan bize hayalet hikâyeleri anlatır; sonra bir grup insan mekânı terk eder ve daha küçük ve yakın bir grup asıl hikâye etrafında toplanır. Acemiliklerin açılışta terk edilmesi, bu evrenin ruhuna ve konvansiyonuna kök salmıştır. Bu tür araçlar, hikâyeyi rahat ve düşünceli bir ortamda adeta bir sis perdesinin ardından sunarak, tabir caizse bizi -tragedyanın doğrudan giriştiği gibi çatışmaya girmeden- bizimle çatışmadan eğlendirmeye yararlar.

Decameron gibi şölen işleyişine dayanan masal seçkileri bu türe aittir. Morris'in *Earthly Paradise*'ı da bu türün saf bir örneğini sunar: Bu kitapta Ortaçağ boyunca dünyadan vazgeçmiş, kral ya da tanrı olmayı reddetmiş ve şimdi mitlerini tesirsiz bir düşler ül-

79. Rahat bir mekânda okunması keyif veren kurmacaya yazarın verdiği isim. (ç.n.)

kesinde değiştokuş eden bir grup yaşlı adam olarak kişileştirilen, Yunan ve Kuzey kültürlerine ait birtakım büyük arketipik mitler vardır. Bu mitlerde, yaşlı adam, samimi bir insan grubuve anlatılan hikâye temaları birbiriyle bağlantılıdır. Masalların takvimdeki dizilişleri onları aynı zamanda doğal döngünün sembolizmiyle de bağlantılı duruma getirir. Bu evrenin başka ve oldukça yoğun bir örneği, Virginia Woolf'un, bir grubun önünde İngiliz yaşantısının tarihini temsil eden oyunun oynandığı *Perde Arası* isimli eseridir. Tarih burada yalnızca bir ilerleme olarak değil, seyircinin bu tarihin sonunu ve kitabın son sayfasında dile getirildiği gibi aynı zamanda da başlangıcını teşkil ettiği bir döngü olarak ele alınır.

Wagner'in *Ring*'inden bilimkurguya doğru ilerlerken, tufan arketipine olan beğeninin giderek arttığını fark ederiz. Bu genellikle korunaklı bir yerde yepyeni bir yaşamı başlatan küçük bir grup haricindeki tüm kurgusal topluma zarar veren kozmik bir felaket görünümünü alır. Bu temayla, dünyanın geri kalanını dışarıda bırakmayı başarmış bir hikâyenin etrafında biraraya gelmiş samimi bir grup arasındaki akrabalık, yeterince açıktır ve bu bizi yine denizde sürüklenen yeni doğmuş gizemli bebek imgesine geri getirir.

Şiirsel sembolizmdeki önemli bir ayrıntıya değinmemiz gerekiyor. Bu, yerdeğişimine uğramamış vahyi dünya ile doğanın döngüsel dünyasının uyumlu hale geldiği ve bizim epifani olarak adlandırılmasını önereceğimiz noktanın sembolik ifadesidir. Bu noktanın en yaygın mekânsal karşılıkları, dağ tepesi, ada, kule, deniz feneri ya da merdivendir. Halk masalları ve mitolojiler cennet ya da güneş ile dünya arasındaki ilksel ilişkiye dair hikâyelerle doludur. Okların merdivenleri, haylaz kuşlar tarafından gagalanarak ikiye ayrılmış halatlar ve diğerleri gibi. Bu hikâyeler çoğunlukla Düşüş'ün *İncil*'deki hikâyeleriyle benzeşirler[56] ve Jack'in fasulye sapında, Rapunzel'in saçında ve hatta Hint halat hokkabazlığı olarak bilinen gezici folklorun ilginç bazı örneklerinde yaşamayı sürdürürler. Bir dünyadan diğerine doğru hareket belki de *Danae* hikâyesinin mitik kaynağında olduğu gibi güneşten inen altın bir ateşle ve insan dünyasındaki karşılığı olan kutsal sunakta yakılmış ateşle sembolize edilebilir. Poe'nun hikâyesindeki, bize bir güneş sembolü olan Mısırlı bokböceğini anımsatan "altın böcek"[57] yukarıdan bir iple ağaçta asılı duran kafatasının göz boşluğundan geçirilerek aşağıya sarkıtılır ve gömülü bir hazinenin üzerine dü-

şer: Buradaki arketip, incelediğimiz karmaşık imgelerle, özellikle de bunların simyasal versiyonlarıyla yakından ilişkilidir.

İncil'de Yakub'un merdiveni vardır, bu merdiven Milton'ın, *Kayıp Cennet*'te, tepesindeki bir delikle cennetten sarkıtılmış, küre biçimindeki bir kozmosun diyagramıyla ilişkilendirilmiştir. *İncil*'de birçok sayıda dağ zirvesi epifanisi vardır; en dikkat çekicisiyse Başkalaşım ve Musa'nın uzaklardaki Vaat Edilmiş Toprakları'nı gördüğü Pisgah'ın Dağı epifanisi –çölden geçen yolun sonuyla tipolojik olarak bağlantılıdır. Şairler yermerkezci[80] bir evren anlayışını kabul ettiği sürece, epifaninin ortaya çıktığı doğal mekân, dünyaya en yakın gök cismi olan Ay'ın hemen altındaki bir dağ zirvesi olacaktır. Dante'nin *Araf*'ında, spiralimsi bir yoldan çıkılan devasa bir dağ bulunur, yolcunun tırmandıkça kayıp masumiyetini geri kazandığı ve ilk günahından arındığı zirvesinde Aden bahçesi vardır. İkinci bölümün kapanış kantolarının fevkalade vahyi epifanisine tam da bu noktada ulaşılır. İnsan yaşamı sona erdiğinde, bitki yaşamının tüm tohumları, Aden bahçesinden dünyaya yeniden düşerken, yukarıdaki vahyi dünya ile aşağıdaki döngüsel dünyanın arasında olma hissi de buna eşlik eder.

The Faerie Queene'in ilk kitabında Aziz George'un tefekkür dağına çıkıp cennetin kentini bir mesafeden gördüğü bir Pisgah Dağı hayalidir bu. Öldürmesi gereken ejderha da günahkâr dünyadır, ejderhanın Aziz George ile uzaktaki kent arasındaki boşluğun kendisi olmasında da bir dereceye kadar alegori vardır. Ariosto'nun eserinde buna karşılık gelen bölümde, dağ zirvesi ile Ay arasındaki bağlantı daha açıktır. Ancak Spenser'ın bu temayı tam olarak ele alışı, olmak ve dönüşmek, Jove ve Mutability, düzen ve değişim çatışmasının Ay'ın yerküresinde çözüme kavuştuğu, *Mutabilitie Cantoes* olarak bilinen zekice ve metafizik komedyayla olmuştur. *Mutability*'nin delili doğanın döngüsel hareketlerini kapsar ama bu delil kendi aleyhine döner ve doğada yalnızca değişim değil, bir düzen ilkesi de olduğunu kanıtlar. Bu şiirde gök cisimleri ile vahyi dünya arasındaki ilişki metaforik bir özdeşleşme değildir, en azından şiirsel bir konvansiyon olarak Dante'nin *Cennet*'inde bu vardır ama asıl benzerlik şuradadır: Her ikisi de hâlâ doğanın içindedir ve gerçek vahyi dünya yalnızca şiirin son kıtasında ortaya çıkar.

80. Geosantrizm, Kopernik sistemi öncesinde dünyanın evrenin merkezi olduğunu savunan Klaudyos Batlamyus'un kurduğu sistem. (ç.n.)

Seviyeler arasında ayrım olması, burada epifani ânının benzeşen biçimleri olabileceği anlamına gelir. Örneğin, erotik anlamda cinsel doyum mekânı olarak sunulabilir, burada herhangi bir vahyi hayal yoktur ama en basit haliyle doğada, tecrübenin zirvesine varış hissi vardır. Epifani ânının bu doğal biçimi, Spenser'da *The Gardens of Adonis* olarak adlandırılır. Bu, Keats'in *Endymion*'unun adı altında tekrar ortaya çıkar ve bu dünya Shelley'in *Revolt of Islam* eserinin sonundaki âşıkların girdiği dünyadır. *The Gardens of Adonis*, Dante'deki Aden gibi, doğanın döngüsel düzenine tabi her şeyin ölümle girdiği ve doğumla ilerlediği bir döl yatağıdır. Milton'ın ilk dönem şiirleri de, *Mutabilitie Cantoes* gibi, ilahi olarak tasdik edilmiş bir düzenle, yerkürelerin müziğinin doğasıyla günahkâr ve fazlasıyla kaotik bir dünya olarak doğa arasında bir ayrım olduğu hissiyle tıka basa doludur. İlki, *Comus*'de refakatçi ruhun Lady'ye nezaret etmek için indiği Adonis'in Bahçeleri ile sembolize edilmiştir. Bu arketipin ana imgesi, Adonis'le ona göz kulak olan Venüs, (modern bir ayrım kullanmış olalım) Agape bağlamındaki Madonna ve Oğul'un, Eros bağlamındaki eş örneğidir.

Milton, İsrail'in tarihini tekrar eden, İsa'nın yaşamındaki olayları *İncil* tipolojisinin temel bir ilkesi sayan *Paradise Regained*'de Pisgah temasını yeniden ele alır. İsrail, Yusuf tarafından iktidarı devrilmiş Mısır'a gider, masumların katledildiği bir kıyımdan kaçar, Kızıl Deniz'le Mısır'dan koparılmıştır, on iki kavmi örgütler, çölde kırk yıl dolanır, Sina Dağı'nda emirleri alır, bir kazığın üstündeki sarı yılan tarafından kurtarılır, Ürdün'ü geçer ve Vaat Edilmiş Topraklar'a "Centil[81] İsa'nın çağırdığı Yeşu" adı altında girer. İsa çocukken Yusuf'un yönettiği Mısır'a gider, masumların katledildiği bir kıyımdan kaçar, vaftiz edilir ve Mesih ismini alır, çölde kırk gün dolanır, on iki havarisini toplar, Dağ'da Vaaz'ı verir, bir kazıkta ölerek insanoğlunu kurtarır ve bu sayede Vaat Edilmiş Topraklar'ı gerçek Yeşu olarak fetheder. Milton'da baştan çıkarma, Musa'nın Pisgah Dağı hayaline karşılık gelir, tek farkla, bu kez bakış tam ters yöne dönüktür. İsa, dünyayı günahlarından arındırmaya başlamadan ve baştan çıkarmalar, dünya, beden

81. *Tanah* ve *Eski Ahit*'te "İsrailoğulları'ndan olmayan" anlamında kullanılan tabir. Günümüzde çoğunlukla "Yahudi olmayan" anlamında kullanılır. *Eski Ahit*'te de zaman zaman Yahudilikten bağımsız olarak bu anlamda kullanılmıştır. (ç.n.)

ve şeytanı, İblis olarak tek bir biçim altında biraraya getirmeden hemen önce, İsa'nın yasaya itaatinin doruk noktasını gösterir. Buradaki epifani noktası, mabedin İblis düşerken İsa'nın hareketsiz bir şekilde tepesinde kaldığı kulesidir. İblis'in düşüşü bize, epifani noktasının, aynı zamanda, trajik kahramanın aşağıya düştüğü bir kader çarkının tepe noktası olduğunu da hatırlatır. Epifani noktasının *İncil*'deki ironik kullanımı, Babil Kulesi hikâyesindedir.

Yermerkezci kozmos, sonunda gözden kayboldu ama epifani noktası kaybolmadı, gerçi yakın dönem edebiyatta genellikle ironiyle tersine çevrilmiş ya da daha yüksek bir itibar beklentisine sokulmuştur. Bunu hesaba katan biri, aynı arketipi İbsen'in *Biz Ölüler Uyanınca*'daki dağ zirvesi final sahnesinde ve Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* eserinin ana imgesinde hâlâ görebilir. Yeats ve Eliot'ın geç dönem şiirlerinde bu imge, birleştirici temel bir imge olarak bulunur. *The Tower* ve *The Winding Stair* başlıkları Yeats için önem arz eder ve Ay sembolizmiyle *The Tower* ve *Sailing to Byzantium*'un vahyi imgelemi de baştan sona tutarlıdır. Eliot'taysa bu, suyla sembolize edilen doğal döngünün tersine Çorak Ülke'nin ateş vaazında varılan kıvılcımdır ve aynı zamanda *The Hollow Men*'in "çok yapraklı gül"üdür. *Ash Wednesday*'in ruhu arındıran döner basamağı, *Little Gidding*'de yanan gülü, ateşin Pentekostal[82] dilleriyle sembolize edilen iniş hareketini, Herkül'ün odun yığını ve "ateşten gömlek"le sembolize edilen yükseliş hareketini bize geri getirir.

SONBAHAR *MYTHOS*'U: TRAGEDYA

Her zaman olduğu gibi Aristoteles sayesinde, tragedyanın teorisi diğer üç *mythos*'tan önemli ölçüde daha iyi durumda ve prensibine daha aşina olduğumuz için onu daha kısaca ele alabiliriz. Tragedya olmasaydı, tüm edebi kurmacalar makul bir biçimde, -ister arzu giderme halleri, ister isteksizliği olsun- duygusal bağlılıkların ifadeleri olarak açıklanabilirdi: Trajik kurmaca, tabir caizse edebi tecrübenin kayıtsız bir niteliğini garanti eder. İnsan karakterinin özgün doğal esasının edebiyata girmesi büyük ölçüde Yunan kültürünün tragedyaları üzerinden olmuştur. Romansta, karakterler hâlâ hayali karakterlerdir, hicivdeyse karika-

82. Pentakostalizm, Protestanlıktaki bir mezhepler grubu. Pantkot günü Cebrail'in, inananların ağzından bütün dillerde konuşmaya başladığına inanılır. (ç.n.)

tür olmaya meylederler, komedyada onların eylemleri mutlu son beklentilerini karşılamak üzere saptırılmıştır. İyi bir tragedyada ana karakterler bir düşten azat edilirler, bu azat etme aynı zamanda da bir sınırlandırmadır; çünkü doğanın düzeni oradadır. Bir tragedya hayaletler, alametler, cadılar ya da kâhinlerce ne kadar işgal edilirse edilsin, trajik kahramanın bir lambayı ovalayıp, kendisini içine düştüğü felaketten kurtaracak bir cini çağıramayacağını biliriz.

Komedya gibi tragedya da en doğru ve kolay biçimde ancak drama içinde incelenebilir ama tragedya ne dramaya ne onun felaketle sonlanan eylemlerine bağımlıdır. Oyunlar genellikle; *Cymbeline* gibi dinginlikle sona erenler, *Alcestis* ya da Racine'in *Esther*'i gibi mutlulukla sona erenler ya da *Philoctetes* gibi tanımlaması zor, belirsiz bir ruh haliyle sona eren tragedyalar olarak anılır ve sınıflandırılırlar. Diğer yandan, ezici karamsar bir ruh durumu, trajik yapının birliğinin bir parçasını meydana getirirken, ruh durumuna odaklanmak trajik etkiyi daha yoğun kılmaz: Eğer bunu yapabilseydi, *Titus Andronicus* pekâlâ Shakespeare'in en güçlü tragedyalarından biri olabilirdi. Trajik etkinin kaynağı, Aristoteles'in de işaret ettiği gibi, trajik *mythos* ya da olay örgüsü yapısında görülebilir olmalıdır.

Eleştiride, tragedya daha çok bireye odaklanırken, komedyanın toplumsal bir gruba mensup karakterleri işlediğine dair basmakalıp bir söz vardır. İlk denemede, tipik trajik kahramanın ilahi olan ile "tamamen insani olan" arasında bir yerde olduğunu düşünmemizi sağlayan gerekçeleri vermiştik. Bu durum, ölen tanrılar söz konusu olduğunda bile geçerlidir: Prometheus, bir tanrı olarak ölemez ama "ölenler" (*brotoi*) ya da "ölümlü" insanlara duyduğu sempati yüzünden acı çeker ve acı çekmede bile ilahi olanın altında kalan bir şeyler vardır. Trajik kahraman bizimle kıyaslandığında muazzamdır ama bir şey daha var, seyircinin tersine ondan yana olan ve kıyaslandığında yanında ufak kaldığı bir şey. Bu şey tanrı, tanrılar, kader, kaza, talih, gereklilik, koşul ya da bunların herhangi bir bileşimi olabilir ama her ne olursa olsun, bizle onun arasındaki arabulucu, trajik kahramanın kendisidir.

Trajik kahraman tipik olarak kader çarkının tepesinde durur, yeryüzündeki insan topluluğu ile gökyüzündeki daha kudretli bir şey arasında, tam orta yerde. Prometheus, Âdem ve İsa, yer ve gök arasında, cennete özgü bir özgürlüğün dünyası ile esaret dünyası

arasında asılıdır. Trajik kahramanlar, kendi insani tabiatlarındaki en üst noktadırlar; öyle ki kendileriyle ilgili iktidarın kaçınılmaz önderidirler –bir çalılıktan ziyade yıldırımın düştüğü devasa ağaçlardır. Önderler elbette ilahi yıldırımın kurbanları oldukları gibi onun araçları da olabilirler: Milton'ın Samson'u Filistin mabedini kendisiyle harap eder ve Hamlet, Danimarka sarayını neredeyse kendi düşüşüyle yok eder. Nietzsche'nin değer aşımı kavramının dağ zirvesi havasında trajik kahramana sıkıca bağlanan bir tarafı vardır: Düşünceleri de en az kahramanlıkları kadar kendisine ait değildir; onlara sahip olmak üzere cehenneme sürüklenen Faust bile olsa. Ne denli belagatli ya da nazik olursa olsun, arkasında esrarengiz bir kaynak vardır. Günahkâr kahramanlar bile –Büyük Timur, Macbeth, Creon– bu kaynağı muhafaza ederler ve bize insanların sevecen bir yalaka uğrunda değil, kötü ya da zalim bir adam uğrunda sadakatle öleceğini anımsatırlar. Başkalarının özverisinden en çok nasiplenenler, ona ihtiyaç duymadıklarını kendi usullerince en güzel şekilde ifade edebilenlerdir. Hamlet'in şehirliliğinden Aias'ın kasvetli vahşetine, trajik kahramanlar, sadece onlar aracılığıyla görebildiğimiz bir şeyle kurdukları ortaklığın gizemiyle, güçlerinin ve benzer kaderlerinin kaynağı olan şeyle kuşatılmışlardır. Yeats'i oldukça etkilemiş bir cümlede, trajik kahraman, kendisi için "yaşama" işini yapmayı hizmetkârlarına bırakarak ayrılır ve tragedyanın merkezinde kahramanın yalıtılmışlığı vardır, kötü karakterin ihaneti değil. Bu kötü karakter, çoğunlukla olduğu gibi kahramanın kendisinin bir parçası bile olsa, durum değişmez. Bunun ötesindeki şeyin ne olduğunu soracak olursanız, ismi değişkenlik gösterir ama kendisini ortaya koyduğu biçim epeyce değişmezdir. Bağlamı ister Yunan, ister Hıristiyan isterse de belirsiz olsun, tragedya bir adalet epifanisine yol açar; açmalıdır da. Beşinci yüzyılda Atina'da İyonya'nın yükselişine ve on yedinci yüzyılda Avrupa'da Rönesans'ta bilimdeki gelişmeye paralel olarak, trajik dramada iki ayrı büyük gelişme[58] yaşanması tesadüf olamaz. Bu dünya görüşünde doğa, insan adaletinin olabildiğince taklit ettiği kişiler üstü bir süreç olarak görülür ve insan ile doğal adalet arasındaki bu doğrudan ilişki, önplandadır. Yunan tragedyasındaki, kaderin tanrılardan daha güçlü olduğuna dair düşünce, gerçekten de tanrıların öncelikle doğanın düzenini tasdik etmek için varolduklarını ifade eder ve eğer herhangi biri, hatta ilahi bir kişi adalet üzerinde ret hakkına sahipse, onun bu

hakkı kullanmak isteyeceği de büyük ölçüde bellidir. Hıristiyanlıkta, Baba'nın esrarengiz buyruklarıyla ilişkili olarak, İsa'nın gerçek karakteri konusunda da hemen hemen aynı durum geçerlidir. Benzer şekilde Shakespeare'deki trajik akış sebebi, açıklaması ve bağıntıları ne olursa olsun yalnızca meydana gelmesi anlamında doğaldır. Karakterler, kendi eğlenceleri için ya da bizim sonumuzu şekillendiren bir ölümsüzlük için bizi öldüren tanrıların kavramlarını el yordamıyla arayabilirler ama tragedyanın aksiyonu bizim sorularımıza bağlı kalmaz –bu gerçek genellikle Shakespeare'in kişiliğine bağlanır.

En yalın ifadeyle, adalet (*dike*) görüşü, *lex talionis*[83] ya da intikam olarak işler. Kahraman düşmanlığı kışkırtır ya da bir tür düşmanlık durumunu miras alır ve intikam alanın geri dönüşü, felakete yol açar. İntikam tragedyasının basit bir trajik yapısı vardır ve en basit yapıların en güçlü yapılar olabileceği düşünüldüğünde, en karmaşık tragedyalarda bile temel bir tema olarak sıklıkla muhafaza edilir. İşte intikamı kışkırtan bu asıl eylem, karşıt ya da denkleştirici hareketi kurar ve bu hareketin tamamlanması da tragedyayı çözüme ulaştırır. Bu o denli sıklıkla olur ki, komedyanın üç parçalı cümbüş dolu hareketinin aksine, tragedyanın *mythos*'unu neredeyse iki bileşenli olarak karakterize ederiz.

İntikamın tanrılar, hayaletler ya da kâhinler aracılığıyla başka bir dünyadan gelme bir şey olarak işlenmesi yönteminin ne denli sık kullanıldığını fark ederiz. Bu yöntem gözle görülür ve maddi olanın sınırları ötesindeki doğa ve adalet kavramlarını genişletir. Bu kavramlar, trajik aksiyonla dışavurulan doğal adalete karşılık gelirler ama bu kavramların ötesine de geçmezler. Burada trajik kahramanı, görünür ve görünür olmayan iki krallığı kuşatan bir düzene karşılık gelen doğanın dengesini bozan kişi olarak görürüz; doğa önünde sonunda dengesine geri kavuşmalıdır. Dengenin sağlanması, Yunanların *nemesis* olarak adlandırdığı şeydir: Yine, *nemesis*'in aracısı ya da aracı insanın intikamı, hayaletin intikamı, ilahi olanın intikamı, ilahi adalet, rastlantı, kader ya da olayların gerekleri olabilir ama aslolan, *nemesis*'in gerçekleşmesidir ve onun gerçekleşmesi, insani dürtülerin ahlaki niteliği nedeniyle kişiler üstüdür, *Kral Oedipus*'ta gördüğümüz gibi tabiidir. *Oresteia*'da intikam eylemler dizisinden doğal adaletin son görünümüne, ahlaki adaletin dahil olduğu ve içinde tanrıların, bilgelik

83. Lat. Kısas yasası. (ç.n.)

tanrıçası suretinde teyit edildiği evrensel bir anlaşmaya sürükleniriz. Burada *nemesis,* Hıristiyanlıktaki karşılığı olan Musa düzeni gibi lağvedilmemiş ama tamamlanmıştır: Onarılmış düzenin mekanik ya da gelişigüzel anlamından Athena tarafından şerh düşülen rasyonel anlamına doğru geliştirilmiş, Erinyeler tarafından temsil edilmiştir. Oyunda Athena'nın görünmesi *Oresteia*'yı komedyaya çevirmez ama onun trajik görüntüsünün daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Tragedyayı açıklarken genellikle iki indirgemeci formülden birine başvurulur: İkisi de yeterince iyi değildir ama ikisi de idare eder ve kendi içlerinde de çeliştikleri için tragedyanın aşkın ya da sınırlandırıcı görünümlerini temsil etmek zorundadırlar. Bunlardan ilki; tüm tragedyaların dışsal bir kaderin her şeye kâdir olduğunu sergilediğini ileri süren teoridir. Ve elbette tragedyaların ezici çokluğu bizi, kişiler üstü iktidarın üstünlüğü ve insani çabanın sınırlılığıyla baş başa bırakırlar. Ama tragedyaya dair bu kaderci indirgeme, trajik durum ile trajik akışı birbirine karıştırır: Kader tragedyada, kahraman için normal olarak ama trajik akış harekete geçmeden hemen sonra, dışsal bir faktör haline gelir. Yunanca *ananke*[84] ya da *moira*[85] normal ve öntrajik haldeyken yaşamın dengeleyici içsel koşulunu biçimlendirir. Yaşamın koşuluyken ihlal edilir, sonra da dışsal ya da karşıt bir gereklilik olarak ortaya çıkar, tıpkı adaletin dürüst bir insan için içsel, suçlu karakter içinse dışsal bir koşul olması gibi. Homeros, tragedyanın teorisi için, çok derin bir anlam taşıyan bir ifade kullanır, Zeus'u Aegisthus hakkında konuştururken kullandığı *hyper moron,*[86] kaderin ötesi ifadesini.

Tragedyaya dair bu kaderci indirgeme tragedyayı ironiden ayırmaz ve kaderin tragedyasından değil de ironisinden söz ediyor olmamız yine de anlamlıdır. İroninin sıra dışı ana bir figüre ihtiyacı yoktur: Kural olarak yalnızca ironi amaçlandığında, kahraman ne kadar kirliyse, ironi de o kadar keskindir. Tragedyaya kendi karakteristik ihtişamını ve sarhoşluğunu veren, kullandığı kahramanlık karışımıdır. Trajik kahraman genelde, neredeyse sıra dışı kavrayışa ve çoğunlukla ilahi bir yazgıya sahip olmuştur ve asıl görüntünün bu zaferi tragedyayı asla terk etmez. Traged-

84. Yun. İhtiyaç, zorunluluk ve kader anlamlarına gelen sözcük. (ç.n.)
85. Yun. Kader, yazgı anlamlarına gelen sözcük. (ç.n.)
86. Yun. Aşkın arzu. (ç.n.)

yanın retoriği, büyük şairlerin üretebileceği en soylu söyleyişe sahiptir ve felaket tragedyanın doğal sonu olduğu için, o da, aynı ölçüde asli, aynı ölçüde anlamlı bir büyüklükle, kayıp bir cennetle dengelenmiştir.

Diğer bir indirgemeci tragedya teorisine göreyse, trajik akışı temin eden eylem, ister insani ister ilahi olsun, öncelikle *ahlaki* yasanın ihlali olmalıdır; kısacası Aristoteles'in *hamartia*'sının ya da "kabahat"ın günah ya da kötüye gidişle temel bir bağlantısı olmalıdır. Yine, trajik kahramanların büyük bir kısmının, ahlaki açıdan anlaşılır bir düşüşü beraberinde getiren *hubris*'e, gururlu, tutkulu, saplantılı ya da yükseklerde uçan bir akla sahip oldukları doğrudur. Bir köle ya da zalimce aşağılanmış bir kadın kahramanın temsil ettiği bir davranış, komedyada nasıl mutlu son gerekçesi olabiliyorsa, *hubris* de felaketin olağan tetikleyicisidir. Aristoteles'te trajik kahramanın *hamartia*'sı, Aristoteles'in etik *proairesis*[87] kavramıyla ya da sonunu seçebilme özgürlüğüyle ilişkilendirilir ve Aristoteles'in tragedyayı ahlaki, neredeyse fiziksel açıdan algılanır biçimde düşünme eğiliminde olduğu kesindir. Yine Aristoteles'in tragedya görüşü için temel önem taşıyan *catharsis* kavramının kendisinin ahlaki açıdan indirgenmiş görünümleriyle bağdaşmadığını daha önce de söylemiştik. Korku ve terör ahlaki duygulardır ve birbirleriyle ilişkili olmalarına rağmen trajik durumla ilişkili değildirler. Shakespeare özellikle korku ve terörün yönünü değiştirmek için kahramanlarının her iki yanına da ahlaki aydınlanma değnekleri dikmekte ustadır: Iago ve Desdemona'nın eşlik ettiği Othello'dan bahsettik ama Hamlet'e de Cladius ve Ophelia, Lear'a kızları ve hatta Macbeth'e de Lady Macbeth ve Duncan eşlik eder. Tüm bu tragedyalarda, ahlaki açıdan anlaşılabilir olan bu sürecin yalnızca bir parçasını teşkil ettiği, etki alanı çok daha geniş bir gizem vardır. Kahramanın eylemi, kendi yaşamından, hatta içinde yaşadığı toplumdan daha büyük bir makinenin şalterini indirmiştir.

Tragedyaya dair tüm teoriler, ahlaki açıdan anlaşılabilir olduklarından önünde sonunda şu soruya varırlar: Tragedyada acı çeken bir masum (örn. şiirsel masum), Iphigenia, Cordelia, Platon'un *Savunma*'sındaki Socrates, *Passion*'daki İsa, birer trajik figür değiller midir? Bu türden karakterler için ahlaki kabahatler bulmaya çalışmak pek ikna edici değildir. Cordelia, babası-

87. Yun. İrade, istenç. Felsefeye Aristoteles tarafından kazandırılmıştır. (ç.n.)

nın pohpohlamasını reddederken yüce bir ruhu sergiler, biraz da inatçıdır belki ve Cordelia asılır. Schiller'in *Jean d'Arc*'ının İngiliz askere duyduğu şefkat bir anlıktır ama Jean diri diri yakılır ya da Schiller, kendi ahlaki teorisini görünüşte kurtarmak için bazı gerçekleri feda etmeye karar vermemiş olsaydı, öyle olurdu. Burada tragedyadan uzaklaşıyoruz ve Mrs. Pipchin'in uygunsuz sorular sorduğu için bir boğa tarafından boynuzlanarak öldürülen küçük oğlunun masalına benzeyen delicesine eğitici bir masal türüne yaklaşıyoruz. Tragedya, uzun lafın kısası, ahlaki sorumluluk ve rastlantısal kaderin antitezinden, tıpkı iyi ve kötünün antitezinden sıyrıldığı gibi sıyrılır.

Kayıp Cennet'in üçüncü kitabında Milton, Tanrı'yı, insanı "ayakta tutulmaya elverişli ama düşmekte özgür" yaratmasını tartışırken gösterir. Tanrı, Âdem'in düşeceğini biliyordu ama onu bunu yapmaya zorlamadı ve bu temelde hukuki sorumluluğu reddetmektedir. Bu tartışma o kadar kötüdür ki Milton'ın kendisi söylediklerinin çürütülmesinden kaçınmaya çalıştığı için böyle bir formül bulduysa, bu tartışmayı Tanrı'ya mal etmekle doğru bir iş yapmıştır, diyebiliriz. Düşünce ve eylem birbirinden öyle kolayca ayrılamaz: Eğer Tanrı böyle bir ön bilgiye sahipse, bu bilgiyi, düşecek bir varlığı yarattığı Âdem'in yaratılma *anında* edinmiş olması gerekirdi. Yine de bu pasaj kitaptaki en akıldan çıkmayan ve davetkâr pasajdır. *Kayıp Cennet*'e gelince, bu eser sadece bir tragedya daha yazma meselesi değil, Milton'ın tragedyanın arketipik miti olduğuna inandığı şeyi genişletme girişimidir. Dolayısıyla bu pasajın varoluşsal yansıtmanın bir başka örneği söylenebilir: Milton'ın Tanrı-Adem ile ilişkisinin gerçek temeli, trajik şiir yazan şairin kendi kahramanıyla arasındaki ilişkidir. Trajik şiirin şairi, kahramanının trajik bir durumda kalacağını bilir ama tüm gücünü kahramanın bu durumu kendi amaçları için kullanmasını önlemek için sarf eder. Kahramanını bize, tıpkı Tanrı'nın Âdem'i meleklere takdim ettiği gibi takdim eder. Eğer kahraman ayakta tutulmaya elverişli değilse, kip bütünüyle ironiktir; eğer düşme özgürlüğüne sahip değilse, kip bütünüyle romantiktir ve bu, hikâye kendisiyle ilgili olduğu sürece kendi düşmanlarını fethedecek yenilmez bir kahramanın hikâyesidir. Tragedyaya dair çoğu teori, tek bir büyük tragedyayı norm olarak alır: Yani, Aristoteles'in teorisi, büyük ölçüde *Kral Oedipus* üzerine kuruludur, Hegel'in teorisi de *Antigone* üzerine. Âdem'in hikâyesindeki

arketipik insan tragedyasını görme konusunda Milton elbette tüm Yahudi-Hıristiyan kültürel geleneğiyle hemfikirdir ve belki de Âdem'in hikâyesinden çıkarılan bu argümanlar –ister bir hakikat, isterse de sırf adli bir kurmaca olsun– Âdem'in gerçek varlığını olumlamaya mecbur bırakılmamış olsaydı, bu argümanların edebiyat eleştirisinde daha çok şansı olurdu. Chaucer'ın, ne yaptığının gayet farkında olan keşişi, İblis ve Âdem'le işe başlar ve bize kendisini örnek almamız için nasihat bile edebilir.

Âdem demek ki kahramansı, insani bir durumun içindedir: Kader çarkının tepesindedir, tanrıların yazgısına elini uzatsa erişilebilecek durumdadır. Bazılarına ahlaki sorumluluğunu ihlal ettiği, bazılarınaysa talihin cilvesi gibi gelen bir sebepten bu kaderinden yoksun kalır. Yaptığı şey, sınırsız bir özgürlükle, sonuçlarına katlanacağı bir talihi kendisininkiyle değiştokuş etmektir; tıpkı bir uçurumdan kasten atlayan ve yaşamında, yerçekimi yasasının bir anlığına kader işlevi gördüğü bir adamın durumu gibi. Milton, bu değiştokuşu, özgür eylem tam da buymuş veya *proairesis*'miş, özgürlüğün kaybı için özgürlüğün kullanımıymış gibi sunar. Ve nasıl ki komedya genellikle rastlantısal bir yasa kurup, aksiyonu onu ihlal etmek ya da ondan kurtulmak için düzenliyorsa, tragedya da –karşılaştırmalı bakıldığında– özgür görünen bir yaşamın kısıtlanması temasının, bir nedensellik sürecine dönüştürülmesini sunar. Bu, Macbeth'in başına gasbetmenin mantığını kabul ettiğinde, Hamlet'in başına intikamın mantığını kabul ettiğinde, Lear'ın başınaysa tahttan feragat etmenin mantığını kabul ettiğinde gelir. Trajik olay örgüsünün sonunda yer alan keşif ya da *anagnorisis* sadece kahramanın başına ne geldiğine dair bilgisi değil –*Kral Oedipus*, tipik bir tragedya olarak sahip olduğu üne karşın, bu anlamda daha çok özel bir durumdur–, kendisi için yarattığı yaşamın belirlenmiş biçiminin de tanınmasıdır; bu yaşam, yaratılmamış potansiyel bir yaşamla üstü kapalı karşılaştırılır. Milton'ın, şeytanların düşüşüyle ilgili "Ah o düştükleri yerden ne kadar da farklı bir yer!"[88] mısrası, hem Vergilius'un *quantum mutatus ab illo*'su[89] hem de Yeşaya'nın "Göklerden nasıl düştün, ey seherin evladı"[90] sözlerine atıfta bulunduğu gibi, İblis'in kla-

88. "O, how unlike the place from whence they fell?" Milton'ın *Kayıp Cennet* isimli eserinin açılışında geçer. (ç.n.)
89. Lat. Olduğu şeyden başka bir şeye nasıl da dönüştü. (ç.n.)
90. *İncil*. Yeşaya14:12. (ç.n.)

sik ve Hıristiyan tragedyada arketiplerini de birleştirir. Elbette Âdem gibi bir ilk zafer tarafından ele geçirilmiş olarak. Milton'da Âdem'in kader çarkının tepesindeki ve çarkın dünyasına düşme görüntüsünü, mabedin tepesinde ayakta durmuş, İblis tarafından düşmeye zorlanan ama yine de hareketsiz kalmayı sürdüren İsa tamamlar.

Âdem düşer düşmez, kendi yarattığı hayatına girer; bu hayat, bildiğimiz gibi aynı zamanda doğanın da düzenidir. Âdem'in tragedyası bu nedenle diğer tüm tragedyalar gibi, doğal hukukun dışavurumunda çözüme kavuşur. Varoluşun kendisinin trajik olduğu, varoluşun kasıtlı ya da bilinçdışı bir eylem sayesinde iyileştirilemeyeceği bir dünyaya girer. Varolmak kendi başına doğanın dengesini bozmaktır. Doğan her insan Hegelci bir tezdir ve üstü kapalı bir tepkiyi ifade eder. Her yeni doğum, intikam alan bir ölümün geri dönüşüne yol açar. Kendi içinde ironik olan ve günümüzde *Angst* olarak adlandırılan bu gerçek, bir kayıp ya da aslen daha yüce bir kaderin eklenmesiyle trajik hale gelir. Aristoteles'in *hamartia*'sı demek ki bir varoluş durumudur, bir dönüşümün gerekçesi değildir: Milton'ın şüpheli argümanını Tanrı'ya atfetmesinin sebebi, Tanrı'yı önceden belirlenmiş nedensel bir dizilişten kurtarmak konusunda fazlasıyla kaygılı olmasıdır. Trajik kahramanın bir yanında özgürlük olasılığı diğer yanındaysa o özgürlüğü kaybetmenin kaçınılmaz neticeleri vardır. Âdem'in durumunun bu iki yüzü, Milton'da sırasıyla İsrafil ve Mikail'in söylevleriyle temsil edilir. Masum kahramanla ya da şehitle bile aynı durum ortaya çıkar: *Passion* hikâyesinde bu durum İsa'nın Gethsemane'deki duası sırasında ortaya çıkar. Tragedya, filancaya gidilmiş olabilecek ve gidilmesi olası yolların eşzamanlı görülebildiği bir noktadan bir *Augenblick*'e ya da kritik bir âna doğru ilerler gibi görünür. Seyirci tarafından görülür bu: Kahraman eğer *hubris*'e kapılmışsa, kendini göremez, bu kritik ânı bir sersemleme ânı olarak tecrübe eder. Zira kader çarkı kaçınılmaz, döngüsel ve aşağıya doğru dönüşüne başlamıştır bile.

Âdem'in durumunda –Hıristiyan geleneğinde en azından Aziz Augustinus'a kadar izi sürülebilecek, düşüşün başladığına dair bir his vardır;– onun özgürlükten doğal döngüye düşüşü de bildiğimiz gibi zamanın hareketini başlatmıştır. Diğer tragedyalarda da, *nemesis*'in zamanın hareketiyle derinden bağlantılı olduğu hissinin izini sürebiliriz; zamanın bu hareketi, ister insani ilişkilerde

noksan bir akış, ister zamanın çivisinin çıktığına dair bir farkındalık, isterse de potansiyel olanın sonsuza dek mevcut olana ya da Macbeth için olduğu gibi sadece birbirini izleyen tiktaklardan ibaret olduğu en dehşetli uca dönüştüğü sırada bir önceki zaman diliminde açılan cehennem kapısı, yaşamı tüketen şey olsun, durum değişmez. Komedyada zaman kurtarıcı bir rol oynar: Zaman, mutlu son için, esas olanı gizler ve sonra aydınlığa çıkarır. *Kış Masalı*'nın kaynağı olan Greene'in *Pandosto*'sunun alt metni, *The Triumph of Time*'dır ve zamanın bir koro tarafından dile geldiği Shakespeare aksiyonunun doğasını güzelce tarif eder. Ancak tragedyada *cognitio*, normalde zamandaki nedensel bir silsilenin tanınmasıdır ve onu çevreleyen önsezilerle ironik beklentiler döngüsel bir dönüş düşüncesine dayanır.

İronide, tragedyadan farklı olarak, zaman çarkı, aksiyonun tamamını kapsar ve komedyada nispeten zamansız bir dünyayla yapılmış iptidai bir anlaşmaya yer yoktur. *İncil*'de Âdem'in trajik düşüşünü, onun tarihsel tekrarı, deyim yerindeyse ironik tasdiki olan İsrail'in Mısır esaretine doğru düşüşü izler. Britanya tarihi için Geoffrey versiyonu kabul gördüğü sürece, Troya'nın düşüşünün Britanya tarihinde karşılığı vardır; bir elmanın putperestçe ve yanlış kullanımıyla başlayan bir Troya düşüşünde bile sembolik paralellikler bulmak mümkündür. Shakespeare'in en ironik oyunu *Troilus ve Cressida*, Ulysses'te dünyevi bilgeliğin sesini sunar, düşmüş dünya ve zamandaki trajik ironi perspektifinin ve varoluşun hiyerarşik zincirinin iki temel kategorisini muazzam bir retorikle genişletir. Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün zamanın trajik yüzüne yönelik müstesna –döngüsel geri dönüşün kahramansı kabulünün, özdeş tekrarın kozmolojisinin kasvetlice şen bir kabulüne dönüştüğü– yaklaşımı,[59] ironi çağının nüfuzuna işaret eder.

Edebiyat söz konusu olduğunda arketipik düşünmeye alışık herkes, tragedyada, bir kurban edilme taklidi bulunduğunu fark edecektir. Tragedya, Zorluk'un korku dolu duyumu (kahraman düşmelidir) ile Yanlışlık'ın acıma dolu duyumunun (düşmesi çok kötü) paradoksal bir birleşimidir. Kurban edilmenin iki unsurunda da benzer bir paradoks vardır. Bunlardan ilki görüş birliğidir, kahramana ait ya da ilahi bir bedeni, onları biraraya getiren bir grubun önünde bölme. Diğeriyse teskindir, görüş birliğine rağmen bedenin gerçekten de bir başkasına, daha yüce ve potansiyel olarak hiddetli bir güce ait olduğu duygusu. Tragedya ile tö-

rensel olan arasındaki benzerlikler, psikolojik olanla arasındaki benzerliklerden daha barizdir; zira bu ironi olur, tragedya değil, kâbusu ya da kaygılı rüyayı temsil eder. Ama edebiyat eleştirmeni, Freud'un en çok komedyanın teorisi açısından ve Jung'un da en çok romansın teorisi açısından faydalı olacağını keşfettiği anda, tragedyanın teorisinin de doğal olarak, Adler ve Nietzsche tarafından genişletildiği haliyle, iktidar arzusunun psikolojisine dönük olduğunu düşünecektir. Burada, dışsal ve değiştirilemez bir düzenin "Apolloncu" anlamına toslayan, güçlülüğe dair tüm düşlerin zehirlediği "Dionysosca" öfkeli bir arzuyu buluruz. "Törensel"in bir *mimesis*'i olarak, trajik kahraman gerçek anlamda öldürülmez ya da yutulmaz ama sanatta buna karşılık gelen şey ortaya çıkar; kurtulanları yeni bir birliğe doğru çağıran ölümün bir sureti. Düşün bir *mimesis*'i olarak, esrarengiz trajik kahraman, gururlu ve sessiz kuğu gibi, ölüm ânında dile gelir ve seyirci, tıpkı *Kubilay Han*'daki şair gibi, kendi şarkısını kendi içinde diriltir. Düşüşüyle birlikte devasa ruhunun ötesini görmezden geldiği yüce dünya bir an için görünür hale gelir ama bir gizem ve o dünyanın uzak olduğu duygusu korunur.

Eğer romans, tragedya, ironi ve komedyanın bütünsel bir serüven mitindeki tüm bölümleri karşıladığı konusunda haklıysak, komedyanın kendi içinde potansiyel bir tragedyayı nasıl barındırdığını da görebiliriz. Mitte, kahraman bir tanrıdır, dolayısıyla da ölmez ama ölüp yeniden dirilir. *Catharsis* komedyasının arkasındaki tören örüntüsü, ölümü izleyen dirilmedir, epifani ya da dirilen kahramanın görünmesidir. Aristophanes'te, törensel bir ölüm ânını atlatan kahraman, sıklıkla dirilmiş bir tanrı muamelesi görür; yeni Zeus'tur veya kendisine Olimpik galibin yarı-ilahi payeleri bahşedilmiştir. Yeni Komedya'da, yeni insan bedeni hem bir kahraman, hem de toplumsal bir grubun bedenidir. Aeschylus'un üçlemesi, ilkbahar festivalleriyle ilişkisi olduğu düşünülen komik satirik oyuna doğru ilerler. Hıristiyanlık da tragedyayı ilahi komedya içinde bir bölüm olarak, günahlardan arınmanın ve yeniden dirilmenin daha kapsamlı bir düzenlenişi olarak görür. Tragedyanın, komedyanın girişi olduğu düşüncesi, Hıristiyan olan hiçbir şeyden neredeyse ayrı bile düşünülemez. Besteci ve seyirci hikâyenin henüz bitmediğini bilmezse, Aziz Matthew *Passion*'undaki son çifte koronun durgunluğuna erişmek pek mümkün olmaz. Ya da, eğer Samson, Anka kuşuyla ilişkilendirilmiş,

yükselen İsa'nın bir prototipi olmasaydı, Samson'un ölümünün "aklın sükûneti"ne ve "tükenmiş tüm tutkular"a yol açması da söz konusu olamazdı.

Bu, mitin bilindik edebi gerçeklerin arkasındaki yapısal ilkeleri açıklama yöntemine verilecek bir örnektir. Bu durum özelinde gerçek şudur: Kasvetli bir aksiyonun mutlu sonla bitmesini sağlamak yeterince kolaydır ve işlemi tersine çevirmek neredeyse imkânsızdır. (Elbette hoş durumların felaketlere dönüşmesinden doğal olarak hoşlanmayız ama eğer bir şair sağlam bir yapısal zemin üzerinde üretiyorsa, doğal olarak neyden hoşlandığımızın ya da hoşlanmadığımızın meseleyle alâkası kalmaz.) Shakespeare bile, her şeye kâdir bir yazar olarak, bunu asla tam olarak yapmaz. *Kral Lear*'ın aksiyonu, bir tür dinginliğe doğru ilerler gibi görünürken, bir yüzyıldan fazla bir süredir sahnelenmeyen bir sonu sunarak, birdenbire Cordelia'nın asılmasıyla sertçe ıstırabın içine çekilir; ancak Shakespeare'in tragedyaları bizi yanlış giden bir komedyaymışçasına etkiler –Romeo ve Juilet, bu yapıya dair bir önermede bulunur ama bu yalnızca bir önermedir. Bu nedenle, bir tragedya komik bir aksiyonu elbet bünyesinde barındırabilir ama onu yalnızca ikincil bir karşıtlık ya da alt hikâye olarak ayrı ayrı olaylardan meydana gelmiş şekilde barındırır.

Tragedyanın karakterizasyonu, epeyce komedyanınkinin tersine benzer. *Nemesis*'in kaynağı –her kimse– bir *eiron*'dur ve gazap dolu tanrılardan ikiyüzlü kötü karakterlere uzanan bir çeşitlilik içinde ortaya çıkar. Komedyada üç ana *eiron* karakteri olduğunu görmüştük: Çekilip geri dönen iyiliksever figür, entrika çeviren köle ya da yardımcı, erkek ve kadın kahraman. *Aias*'taki Athena ya da *Hippolytus*'taki Afrodit trajik aksiyona hükmeden, tanrı suretinde geri çekilen *eiron*'un trajik karşılığını verir; Hıristiyanlıktaki bir örneği de *Kayıp Cennet*'teki Baba Tanrı'dır. O bir hayalet de olabilir Hamlet'in babası gibi ya da insan olmayabilir, ölme zamanı geldiğinde Büyük Timur'u sessizce yakalayan ölüm gibi, yalnızca etkileri aracılığıyla tanınan görünmez bir güç de olabilir. İntikam tragedyasında, bu çoğunlukla, tragedyanın kendisinin sonuç olduğu bir aksiyondan önce meydana gelmiş bir olayın kendisidir.

Yardımcı ya da sahtekâr kölenin trajik karşılığının, Teiresias gibi, kaçınılmaz sonu ya da hakkında kahramanın gördüğünden fazlasını görebilen kâhin ya da peygamberde cisimleştiği

sezilebilir. Daha yakın bir örnek, Elizabeth dönemi dramasının Machiavellici kötü adamıdır; bu karakter, komedyadaki yardımcı gibi, aksiyonun faydalı katalizörüdür; zira kötü niyet ilkesini kendiliğinden başlattığı için teşvik edilmeye pek ihtiyacı yoktur. Komik yardımcı gibi, o da, yazarın bu kez trajik bir sona duyduğu arzunun bir tür mimarı ya da yansımasıdır. "Bu gece piyesini resmettim," der Webster'ın Lodovico'su, "ve şimdiye kadarki en iyi eserimdi." Iago, *Othello*'nun aksiyonuna egemendir, neredeyse romansın kara kralı ya da şeytani büyücüsünün trajik karşılığı olacak kadar. Machiavellici kötü adam ile şeytani tip, doğal olarak yakından akrabadır ve kendisi de Mephistopheles gibi gerçek bir şeytan olabilir ama felaketin taşıyıcısına ait olmanın verdiği kötü his ona aynı zamanda bir fedakârlığın başrahibi gibi bir rol de verebilir. Webster'ın Bosola'sında bundan bir şeyler vardır. *Kral Lear*'da Machiavellici kötü adam, Edmund karakterinde cisimleşir ve Edmund, Edgar'la zıt konumlandırılmıştır. Edgar, kılık değiştirmesinin yarattığı sersemletici çeşitlilikle, körlere ya da delilere farklı rollerde görünmesi ve boruların üçüncü ötüşünde ortaya çıkma eğilimi ve eski komedyadaki felaket gibi gelip fiskeyi patlatmasıyla yeni bir tip denemesi gibi görünmektedir, bir çeşit trajik "erdem" deneyi gibi; bu sözcüğü bir analojiyle türetiyor olsaydım, bunun doğanın düzenindeki bir karşılığı da romanstaki koruyucu melek ya da benzeri bir refakatçi olurdu.

Trajik kahraman kendi kendini aldatmış ve *hubris* tarafından sersemletilmiş bir düzenbaz olarak genellikle elbette *alazon* grubuna dahildir. Çoğu tragedyada işe en azından kendi gözünde yarı-ilahi bir figür olarak başlar ve sonrasında ilahi hileyi insanın hakiki vaziyetinden ayıran amansız bir diyalektik işin içine girer. "Bana her şey olduğum söylendi," der Lear: "Bu bir yalan, ben sıtma geçirmez değilim." Trajik kahramana genellikle yüce otorite bahşedilmiştir ama katıksız bir şekilde soyunun varisi ya da Duncan gibi yasal bir monark (*basileus*) olmaktan ziyade yasaları kendi kabiliyetlerine göre değişen bir tiranın muğlak vaziyetindedir. İkincisi, II. Richard ve hatta Agamemnon gibi asıl tasavvurun ya da doğum hakkının daha doğrudan bir sembolüdür ve genellikle biraz acınası bir kurbandır. Tragedyadaki ebeveyn figürlerinde de diğer tüm biçimlerde gördüğümüz duygusal ikilemler mevcuttur.

Komedyada gördük ki, *bomolochos*[91] ya da soytarı terimlerini maskaralıkla sınırlandırmamız gerekmez ama bu terimleri, komik atmosferi pekiştirme ve ona odaklanılmasını sağlama işlevlerini göz önünde bulundurarak, eğlendirmeyi kendine esas iş edinmiş komik karakterleri karşılamak üzere genişletebiliriz. Tragedyada buna karşılık gelen zıt tipleme, ricacıdır, genellikle kadın, hafiflemeyen bir çaresizlik ve yoksulluğun resmini sunan karakterdir. Bu figür acınasıdır ve *pathos*, tragedyadan daha nazik ve daha rahat gibi görünse de, aslında tragedyadan daha ürkütücüdür. Onun temelinde, bir bireyin bir topluluktan dışlanması vardır; dolayısıyla da cehennemin nispeten sıcak ve sosyal öcüsünün verdiği korkudan daha derinlerdeki bir korkumuza, en derin korkumuza saldırır. Korku ve terör, ricacı figüründe mümkün olan en yüksek yoğunluğa ulaşır ve ricacının her meselede geri çevrilmesi Yunan tragedyasında temel bir temadır. Ricacı figürler genellikle ölüm ya da tecavüzle ya da çocuklarıyla tehdit edilen kadınlardır, *Kral John*'daki Prens Arthur gibi. Shakespeare'in Ophelia'sının kırılganlığı, ricacı tiple arasındaki bir akrabalığa işaret eder. Genellikle ricacı da, yapısal olarak yüce mekânını kaybedenin trajik konumundadır: Bu konum, *Kayıp Cennet*'in onuncu kitabındaki Âdem ve Havva'nın, Troya'nın düşüşünden sonra Troyalı kadınların, *Oedipus Kolonus* oyununda Oedipus'un ve benzerlerinin işgal ettiği konumdur. Trajik kipe odaklanma rolünü üstlenen alt figür, Yunan tragedyasında düzenli olarak felaketi bildiren habercidir. Komedyanın son sahnesinde, genellikle yazar tüm karakterlerinin hepsini bir seferde sahneye çıkarmaya çalışırken, sıklıkla yeni bir karakterin tanıtıldığını fark ederiz, bu karakter genellikle *cognitio*'nun kayıp bir parçasını ifşa eden bir habercidir, *Nasıl Hoşunuza Giderse*'deki Jacques de Boys ya da onun komik karşılığını temsil eden *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'deki nazik şahincibaşı gibi.

Nihayet, komedyadaki, şenliği reddeden karakterin trajik karşılığı, *Hamlet*'teki Horatio gibi, sadece kahramanın sadık dostu olan sıradan bir tüccarın trajik tiplemesinde bulunabilir ama bu tipleme çoğunlukla, *Kral Lear*'daki Kent ya da *Antonius ve Kleopatra*'daki Enobarbus gibi trajik aksiyonu açıksözlülükle eleş-

91. Yun. Bu sözcük, "bomos" yani sunak ve "lochos" yani beklemekte olan anlamına gelen iki sözcüğün birleşmesinden oluşmuştur. Sunağın altında yemek artıkları için bekleyen dilenciye verilen isimdir. Metaforik açıdansa, kirli işlerin çaresine bakma karşılığında karnını doyuran birine işaret eder. (ç.n.)

tirir. Bu karakter, trajik aksiyonun felakete doğru ilerleyişini reddeden ya da her ne pahasına olsun ona direnen konumundadır. *Kayıp Cennet*'teki İblis'in tragedyasındaki Abdiel'in rolü de buna benzer. Cassandra ve Teiresias'ın tanıdık figürleri, bu rolü kâhininkiyle birleştirir. Bu figürler, tragedyada koro olmadan ortaya çıktıklarında genellikle koro karakterleri olarak adlandırılır; zira trajik koronun esas işlevlerinden birini yerine getirmektedirler. Komedyada toplum, kahramanın çevresinde şekillenir: Tragedyada koro, ne kadar sadık olursa olsun, kahramanın yavaş yavaş yalıtıldığı bir toplumu temsil eder. Dolayısıyla da ifade ettiği şey, kahramanın *hubris*'inin ölçülebilmesini sağlayan toplumsal normdur. Koro, hiçbir şekilde kahramanın bilincinin sesi değildir ama onun *hubris*'ini cesaretlendirdiği ya da onu yıkıcı bir eyleme doğru kışkırttığı çok daha nadiren görülür. Koro ya da koroyu karşılayan karakter, deyim yerindeyse, tragedyadaki embriyonik komedya hücresidir; şenliği reddeden karakter olarak melankolik Jacques ya da Alceste de komedyadaki tragedya hücresidir.

Komedyada kahramanın erotik ve toplumsal yakınlıkları son sahnede biraraya gelir ve birleşir; tragedya genellikle aşkı ve toplumsal yapıyı uzlaştıramaz ve onları çarpışan güçlere dönüştürür, aşkı tutkuya ve toplumsal faaliyeti de yasaklayıcı ve buyurgan bir zorunluluğa indirgeyen bir çekişmeye. Komedya aileyi bütünleştirmek ve aileyi bir bütün halinde topluma uyumlu bir hale getirmekle daha çok ilgilenir; tragedya daha çok aileyi bölmek ve toplumun geri kalanıyla da zıtlaştırmakla meşguldür. Bu bize Antigone'yi, klasik Fransız dramasındaki aşk ve onur, Schiller'deki *Neigung* ve *Pflicht*,[92] *Jacobeans*'taki tutku ve otorite çatışmalarının hepsinin ahlakı yükseltilmiş birer sadeleştirmeden ibaret olduğu trajik arketipi verir. Yine, komedyanın kadın kahramanı genellikle aksiyonu toparlamaya çalışırken, trajik aksiyonun ana kadın figürü genelde trajik çatışmayı kutuplaştırmakla meşguldür. Havva, Helen, Gertrude ve *King's Tale*'deki Emily buna verilecek bazı hazır örneklerdir: Briseis'in İlyada'daki yapısal rolü de bu figürle benzeşir. Komedya karakterlerinin münasip ilişkilerine çözüm üretir ve kahramanların kız kardeşleri ya da anneleriyle evlenmelerine engel olur; tragedya ise Oedipus felaketini ya da

92. Alm. Heves ve vazife. Yazar, Schiller'in Kant felsefesine verdiği desteğin ilk göstergesi olan "Über Anmut und Würde" isimli felsefi denemesindeki ikiliğe gönderme yapıyor. (ç.n.)

Siegmund'un ensest ilişkisini sunar. Tragedyada soy gururu ve doğum hakkıyla ilgili çok fazla şey vardır ama o, hükmeden ya da soylu bir aileyi toplumun geri kalanından soyutlama eğilimindedir.

Tragedyanın evreleri, "kahramansı"dan "ironik"e doğru ilerler, ilk üçü romansın ilk üç evresine, son üç evresiyse ironin son üç evresine karşılık gelir. Tragedyanın ilk evresi, ana karaktere diğer karakterlerin aksine olabilecek en büyük itibarın verildiği evredir, böylece kurtlar tarafından alaşağı edilmiş bir geyiğin bakış açısına kavuşuruz. İtibarın kaynakları cesaret ve masumiyettir; bu evrede erkek ya da kadın kahraman genellikle masumdur. Bu evre, romanstaki, kahramanın doğum mitine karşılık gelir, Racine'in *Athalie*'sinde olduğu gibi bu tema trajik bir yapıyla arada sırada işbirliği yapar. Ancak bir çocuktan ilginç dramatik bir karakter çıkarmanın sıra dışı zorluğu nedeniyle, bu evrenin ana ve tipik figürü iftiraya uğramış bir kadındır, genellikle de çocuğunun meşruluğundan şüphe edilen bir annedir. Seneca'nın *Octavia*'sından Hardy'nin *Tess*'ine kadar uzanan Griselda figürünü temel alan tragedyaların tümü *Kış Masalı*'ndaki Hermione'nin tragedyası da dahil olmak üzere bu evreye aittir. Eğer *Alcestis*'i bir tragedya olarak okuyacaksak, Alcestis'in Ölüm'ün tecavüzüne uğradığı ve yaşamı eski haline getirerek sadakatinin intikamını aldığı kısmı, bu evreye ait bir tragedya olarak görmek durumunda kalırız. *Cymbeline* de bu evreye aittir: Bu oyunda kahramanın doğum teması, Cymbeline, İsa'nın doğduğu zamandaki Britanya kralı olduğu için sahne arkasında gerçekleşiyor gibi görünür ve oyunun sonlandığı dingin huzurda buna yapılan bastırılmış bir atıf vardır.

Açıkça ve kesinlikle İngiliz edebiyatının en iyi örneklerinden biri *Amalfi Düşesi*'dir. Düşes, "gençlik ve bir parça güzellik"e sahip olmasının kendisinden nefret edilmesine sebep olduğu hasta ve melankolik bir toplumda, bereketli bir yaşamın verdiği masumiyete sahiptir. Bize, şehitlikteki temel karakteristik özelliklerden birinin ölüme istekli olmamak olduğunu da anımsatır. Bosolo onu öldürmeye geldiğinde, ona huzurlu bir ölümü neredeyse sevdirecek kadar incelikli girişimlerde bulunur ve ölümün gerçekten de bir kurtuluş olduğunu söyler. Bu girişim acımasızca kontrol edilen bir acıma duygusu tarafından harekete geçirilir ve kabaca *Passion*'daki sirkeli süngerin muadilidir. Düşes sırtı duvara dayalı olarak "Ben hâlâ Amalfi Düşesi'yim," der; buradaki "hâlâ",

"hep"in tüm ağırlığına sahiptir ve biz de ölümünden sonra bile onun görünmez varlığı, oyundaki en canlı karakter olmayı nasıl sürdürdüğünü bu sayede anlarız. *The White Devil*'da aynı evrenin ironik parodi biçiminde işlenmiş bir örneğidir.

İkinci evre, romantik kahramanın gençlik dönemine karşılık gelir ve öyle ya da böyle tecrübesizlik anlamındaki masumiyet tragedyası genellikle genç insanları konu edinir. Yalnızca Iphigenia ya da Jephthah'ın kızının, Romeo ve Juliet'in hikâyeleri gibi sona eren bir gençliğin tragedyası olabilir bu ya da daha karmaşık bir durumu, Hippolytus'u felakete sürükleyen, idealizm ve kibirden sersemlemiş bir karışımının tragedyası da olabilir. Shaw'un Joan'ının basitliği ve onun dünyevi bilgeliğe sahip olmayışı, onu da bu evreye dahil eder. Bu evre bizim için her durumda yeşil ve altın dünyanın arketipik tragedyasının hâkim olduğu bir evredir; taşımak zorunda kaldıkları doktrin ne denli ağır olursa olsun, Âdem ve Havva'nın masumiyetlerinin kaybı dramatik açıdan, yetişkinlikle kurduğu ilk temasta afallamış çocukların durumuna benzemeyi daima sürdürecektir. Bu türden tragedyaların çoğunda ana karakter hayatta kalmayı başarır ve böylece aksiyon yeni ve daha olgun bir tecrübeye uyum sağlamalarıyla sona erer; "Bu andan itibaren anlıyorum ki itaat etmek en doğrusudur" der Âdem, o ve Havva evvelki dünyalarından el ele çıkarken. Daha az belirgin ama benzer bir son, yılan yarasının bize az da olsa Âdem'i anımsattığı Philoctetes'in, yaşadığı adadan Troya Savaşı'na katılmak üzere çıkarılmasında ortaya çıkar. İbsen'in *Little Eyolf*'u bu evreden bir tragedyadır ve aynı şey, bir çocuğun ölümü aracılığıyla eğitilmiş yaşlı karakterlerin başına gelir.

Üçüncü evre, romansın asıl serüven temasına karşılık gelen, başarının ya da kahramanın eriştiklerinin tamlığının güçlü bir şekilde vurgulandığı türde bir tragedyadır. Tutku bu kategoriye aittir, kahramanın Samson Agonistes gibi bir şekilde İsa prototipiyle bağlantılı olduğu diğer tüm tragedyalardaki gibi. Tragedyadaki zafer paradoksu, aksiyonda ikili bir bakış açısıyla ifade edilebilir. Samson, Filistin karnavalındaki bir soytarıdır ve eşzamanlı olarak İsrailoğulları için trajik bir kahramandır ama tragedya zaferle biterken karnaval felaketle sona erer. Neredeyse aynısı *Passion*'daki dalga geçilen İsa için de geçerlidir. Ama ikinci evre genellikle olgunlaşma beklentisiyle sona erdiği için, bu son daha önceki trajik ya da kahramansı bir aksiyonun neticesi olarak karşımıza çıkar.

En önemli dramatik örneklerinden biri, tragedyanın eski bir trajik eyleme bağlı olan sıradan ikili formuyla karşılaştığımız, bu kez ikinci bir felaketle değil, Kader'e yalnızca boyun eğmekle kalmayıp onun ötesine geçen, tam anlamıyla yoğun bir dinginlikle sona eren *Oedipus Kolonus*'ta bulunabilir. Anlatıdaysa Beowulf'un, Grendel macerasının flamasında taşınan ejderhaylagiriştiği son mücadeleyi örnek gösterebiliriz. Shakespeare'in *V. Henry* isimli oyunu, örtülü bağlamı sayesinde trajikleşen ve başarıyla tamamlanmış bir romantik maceradır: Herkes, Kral Henry'nin neredeyse *ânında* öldüğünü ve İngiltere için altmış yıl süren bir felaketin başladığını bilir –en azından, Shakespeare izleyicisinden bunu bilmeyen birileri varsa bile, bu cehalet kesinlikle Shakespeare'in kabahati değildir.

Dördüncü evre kahramanın, daha önce tartıştığımız, *hubris* ve *hamartia* yüzünden tipik düşüşünü konu edinir. Bu evrede, ironik öğe artarken, kahramansı öğe azalır ve karakter çok daha uzakta ve daha dar bir perspektifte görünür. *Atinalı Timon* bizi daha ironik ve daha az kahramansı olduğu için nispeten bilinen tragedyalardan daha fazla etkiler; bunun tek sebebi Timon'un, otoritenin halihazırda sahip olduklarını satın almak zorunda kalan orta sınıfa mensup bir karakter olması değildir; bu aynı zamanda Timon'un intiharının kahramansı olmayı başaramadığı hissinin çok güçlü olmasından kaynaklanır. Timon tuhaf bir biçimde, Alcibiades ile Atinalılar arasındaki anlaşmazlığın kendi kellesiyle sona erdiği son aksiyondan soyutlanmıştır; bu son, ana karakterden rol çalınmasına izin vermeyen diğer tragedyaların sonuç bölümüne çarpıcı bir biçimde tezat teşkil eder.

Tragedyada ironik perspektife, karakterlere seyircinin sahip olduğundan daha az özgürlük verilmesiyle ulaşılır. Hıristiyan bir izleyici için bir *Eski Ahit* ya da putperestlik sahnesi –karakterleri ister Yahudi, ister dinsiz olsun– karakterleri, seyircinin en azından teorik olarak kurtarıldığı bir yasaya uygun hareket ederken gösterdiği için ironiktir. *Samson Agonistes*, İngiliz edebiyatında tek örnek olsa da, çağdaşı en büyük tragedya yazarı Racine'in de yaşamının son günlerinde *Athalie* ve *Esther*'de başardığı gibi, klasik biçimle İbranice bir konunun bileşimini sunar. Benzer şekilde, Chaucer'ın Troilus'unun epilogu, Saray Aşkı tragedyasıyla "eski usulleri lanetleyen putperestler" arasındaki tarihsel bağlantıyı kurar. Geoffrey of Monmouth'un Britanya tarihindeki olayların, *Eski*

Ahit'tekilerle çağdaş olması gerekir ve yasanın baskısı altındaki yaşam, *Kral Lear*'ın tamamında mevcuttur. Aynı yapısal prensip, astroloji ve kaderin değiştirilmesiyle bağlantılı diğer kaderci düzeneklerin kullanımını da açıklar. Romeo ve Juliet talihsizdir ve *Troilus Criseyde*'yi kaybeder, çünkü Jüpiter ve Satürn, her beş yüzyılda bir yeniay yengeç burcundayken karşılaşır ve bir kurban talep ederler. Beşinci evrenin trajik aksiyonu, bağlamın yetişkin tecrübesinin dünyası olması haricinde, ikinci evreden farklı olarak çoğunlukla yön kaybetme ve bilgi eksikliğinin tragedyasını sunar. *Kral Oedipus* bu evreye aittir, kaderciliğin varoluşsal bir yansımasını sunan ve *Eyüb Kitabı* gibi toplumsal ya da ahlaki olanlardan ziyade, metafizik ve teolojik sorgular içeren tüm tragedyalar ya da trajik epizotlar da öyle.

Bununla birlikte, *Kral Oedipus* tragedyanın altıncı evresine, merkezi imgelerin *sparagmos*'un imgelerine karşılık geldiği bir şok ve korku dünyasına girmektedir ki bu dünya yamyamlık, kötürümleştirme ve işkencenin dünyasıdır. Şoke olarak bilinen tepki, zalimlik ve zorbalık durumlarına mahsustur. (Duygusal bir bağ ya da saplantıya yapılan zulümle üretilen ikincil ya da yalancı şokun, *Adsız Sansız Bir Jude* ya da *Ulysses*'in eleştirel algılanışında olduğu gibi, eleştiride yeri yoktur; zira yalancı şok, kültürün özerkliğine karşı gizli bir dirençtir.) Her tragedya bir ya da birden fazla şoke edici sahne içerebilir ama altıncı evre tragedyası bütünsel bir etki yaratarak bizi tümüyle şoke eder. Bu evre, tragedyanın ana temasından çok tragedyanın ikincil bir boyutudur. Bunun sebebi de niteliksiz bir korku ya da çaresizliğin, ritmi bozmasıdır. *Zincire Vurulmuş Prometheus* bu evreden bir tragedyadır, gerçi ait olduğu üçlemenin dışında bırakılması sebebiyle bu kısmen bir yanılsamadır. Bu tragedyalarda kahraman, kahraman olmanın ayrıcalığını kazanmak için büyük ıstırap ve aşağılanmalara katlanır, bu yüzden de onu, *Faustus* da bu evreye ait olduğu halde, Marlowe'un Barabas'ı gibi alçak bir kahraman yapmak genellikle daha kolaydır. Seneca bu evreye tutkundur ve Elizabeth dönemi insanlarına dehşetli olana ilgi duymayı miras bırakmıştır. Kötürümleştirmeyle ilgili bir etkidir bu; Ferdinand'ın Malfi Düşesi'yle el sıkışmak isteyip ona ölü bir adamın elini uzatmasının yarattığı etki gibi. İçinde bolca kötürümleştirme bulunan ve açılış sahnesinden başlayarak tragedyanın kurban etme sembolizmine ciddi alâka gösteren *Titus Andronicus*, Seneca'nın altıncı evre korkusu

üzerine yapılmış bir deneydir. Bu evrenin sonunda yer değişimine uğramamış *şeytani* imgeyi, *Cehennem* imgesini gördüğümüz ya da yakaladığımız *şeytani* epifani noktasına varıyoruz. Bunun başlıca sembolleri, hapishane ve tımarhane dışında, işkence aletleri ve Ay'ın altındaki kulenin antitezi olarak Güneş altındaki haçtır. Halka açık cezalandırmalar ve benzeri ayaktakımı eğlencelerindeki *şeytani* ayinlerin önemli bir öğesi trajik ve ironik mit tarafından adeta sömürülmüştür. İşkence çarkı, Lear'ın ateş çarkına dönüşür; ayı tuzağı, Gloucester ve Macbeth içindir ve çarmıha gerilmiş Prometheus içinse teşhirin verdiği aşağılanma, izlenmenin verdiği korku vardır ki bu acıdan daha büyük bir sefalettir. *Derkou theama*[93] onun en acı haykırışıdır. Milton'ın kör Samson'u için en büyük azap dik dik bakma imkânından yoksun olmasıdır; bir diğeri de onu Delilah'ta çığlık atmaya zorlayan, trajik dramanın en dehşet verici pasajlarından birinde, kendisine dokunanı paramparça edeceğini haykırdığı pasajdadır.

KIŞ *MYTHOS*'U: İRONİ VE HİCİV

Şimdi sıra tecrübenin mitik örüntülerini, idealize edilmemiş varoluşun değişken belirsizliklerini ve karmaşıklıklarını biçimlendirme girişimlerine geldi. Bu örüntüleri sadece böyle bir edebiyatın mimetik ya da temsili cephesinde bulamayız; çünkü bu cephe, biçimin değil, içeriğin cephesidir. Yapı olarak, ironik mitin ana prensibine yaklaşmak istiyorsak, en doğrusu onu, romansın parodisi olarak ele almaktır: Romantik mitik biçimlerin beklenmedik şekillerde kendisine uyum gösteren daha gerçekçi bir içeriğe uygulanması. Bir romansta, ki Don Quijote'nin buna itirazı vardır, hiçkimse kalkıp da kahramanın konaklama masraflarını kimin karşıladığını sormaz.

İroni ve hiciv arasındaki başlıca fark, hicvin kavgacı bir ironi olmasıdır: Onun ahlaki normları görece bellidir, grotesk ve absürdün ölçüldüğü standartlara, karşı standartlar getirir. Düpedüz hakaret ya da isim takma ("dalaşma"), az ironili hicivdir: Diğer yandan okur, ne zaman yazarın tavrından ya da kendi tavrının ne olması gerektiğinden emin olamıyorsa, o zaman da elimizde altnormun hicivli ironisi var demektir. Fielding'in *Jonathan Wild*'ı hicvi ironidir: Anlatıcının (Bagshot'un on ikinci bölümdeki tas-

93. Lat. Gösteriyi dikkatlice izleyin, başlayın dik dik bakmaya. (ç.n.)

virinde olduğu gibi) bazı sığ ahlaki yargıları, eserin üslubuyla armoniyi sağlar ama bunu diyelim *Madame Bovary*'de yapmak, akordu bozardı. İroni içeriğin tam gerçekliği konusunda da, yazar açısından tavrın bastırılması konusunda da tutarlıdır. Hiciv en azından simgesel bir fantaziyi talep eder, okurun grotesk olarak ya da en azından örtülü bir ahlaki ayar olarak algıladığı bir içeriği; saydıklarımızdan ikincisi tecrübeye karşı kavgacı bir tavır söz konusu olduğunda daha zaruridir. Bir olgunun, bir hastalığın yıkıcı etkileri grotesk olarak adlandırılabilir ama onlarla dalga geçmek pek de etkili bir hiciv ortaya çıkarmaz. Hiciv yazarı kendi saçmalıklarını seçmelidir ve bu seçim de ahlaki bir seçimdir.

Swift'in *Alçakgönüllü Bir Öneri* eserindeki tartışmanın beyin sulandırıcı bir inandırıcılığı vardır: İnsan neredeyse anlatıcının yalnızca makul olduğuna değil, hatta insancıl olduğuna inanmaya sevk edilir; ama bu "neredeyse" aklı başında bir tepkiden de asla vazgeçmez ve o çizgide kaldığı sürece de, bu eser aynı anda hem fantastik, hem de ahlaksız olmaya mahkûmdur. Swift'in başka bir pasajı, İrlanda'daki yoksulluğu tartışırken aniden şunları söylüyor: "Ama benim kalbim bu ironiyi sürdürmeye daha fazla dayanmıyor" ve içerik fantastik ve varsayımsal tonun sürmesine izin vermeyen, baskın bir gerçek olduğu için iflas eden hicivden söz ediyor. Zira hiciv, yapısal açıdan komiğe yakın olan ironidir: Biri normal, diğeriyse absürd iki topluluğun komik mücadelesi, ahlak ve fantazinin çifte odağına yansıtılmıştır. Altnormun hicivli ironisi, anlaşılmaz yenilgi temasının etrafında dönen, kahramansı olmayan bir tragedya kalıntısıdır.

Demek ki iki şey hiciv için olmazsa olmazdır; ilki, fantaziye ya da grotesk ya da absürd bir anlayışa dayanan hazırcevaplılık ve mizah, diğeriyse bir saldırı nesnesi. Mizahsız saldırı ya da saf itham hicvin sınırlarından birini teşkil eder. Bu sınır oldukça muğlak bir sınırdır, çünkü methiye edebi sanatın nasıl en sıkıcılarından biriyse, hakaret de en çok okunan biçimlerinden biridir. İnsanların lanetlendiğini duymaktan hoşlanır ve övüldüklerini dinlerken sıkılırız, bu edebi bilgiye herkes sahiptir ve neredeyse her methiye, eğer yeterince coşkuluysa, okur tarafından sonunda ancak bir tebessüm patlatmaya yetecek kadar zevkle okunur. Bir şeye saldırılabilmesi için, yazar ve izleyicinin o şeyin arzu edilmezliği konusunda mutabık olması gerekir. Bu da şu anlama gelir:

Hicvin içeriğinin büyük bir kısmı ulusal düşmanlıklar, züppelik, önyargı ve çok çabuk sönen kişisel kırgınlıklara dayanır.

Ama saldırının motivasyonu ne olursa olsun, edebiyattaki hiçbir saldırı yalnızca kişisel ya da toplumsal bir kinin saf bir ifadesi olamaz. Çünkü kini ifade eden sözcüklerin yelpazesi, –dolaysız sözcükler haricinde– oldukça dardır. Sahip olduğumuz bu kısıtlı sözcüklere gelince, onları da hayvanlar dünyasından devşirmiş durumdayız ama bir erkeği kuğu veya kokarca olarak ya da bir kadını kahpe olarak çağırmak sınırlı bir tatmin sağlar; zira hayvanlara atfedilen sevimsiz niteliklerinin çoğu da insani niteliklerin yansımasıdır. Shakespeare'in Thersites'inin Menelaus hakkında dediği gibi: "Zekâya tıka basa kötülük doldursan, kötülüğe alabildiğine zekâ katsan, onu olduğundan başka türlü yapabilir misin hiç? Eşek mi yaparsın? Olmaz, çünkü hem eşek hem öküzdür o. Öküz mü yaparsın? Olmaz, çünkü hem öküz hem eşektir o."[94] Etkili bir saldırı için kişisel olmayan bir seviyeye ulaşmamız gerekir ve bu çaba saldıranı –hiç olmazsa ima ederek– ahlaki bir standarda bağlar. Hiciv yazarı yaygın olarak yüksek bir ahlaki çizgiyi baz alır. Pope kendi varlığının "yalnızca Erdem'e ait ve onun dostlarına bir dost" olduğunu ileri sürer, bununla kastettiğiyse kendisini terk eden kadının giydiği iç çamaşırının temizliğine dair düşündüğü zamanlarda gerçekte kim olduğudur.

Mizah da, saldırı gibi konvansiyon üzerine kurulmuştur. Mizahın dünyası; itaatkâr eşlerin, İskoçların, sevilen kayınvalidelerin ve profesörlerin soğukkanlılıkla varolmalarına izin verilmeyen, katı bir biçimde stilize edilmiş bir dünyadır. Her mizah belli şeylerin –bir çizgi romanda kocasını döven bir kadının resmi gibi– konvansiyonel açıdan eğlendirici olmasını talep eder. Karısını döven bir kocanın çizgi romanını yapmak, okura sıkıntı verir; çünkü bu yeni bir konvansiyonun öğrenilmesi anlamına gelecektir. Saf fantazinin mizahı –hicvin diğer sınırı– romansa aittir ama mizah, aykırı olanı sezinleyebildiği için ve romansın konvansiyonları idealize edildiği için orada pek de rahat değildir. Fantazinin büyük bir kısmı, alegori denen bir anaforla hicve geri çekilir; alegoriyi aykırı olanı algılama tecrübesine yapılan üstü kapalı bir gönderme olarak tarif edebiliriz. Alice'in, insanın her şeye hazırlıklı olması gerektiğini hisseden ve bu nedenle de atının ayakları-

94. W. Shakespeare, *Troilus ve Cressida*, V. Perde, 1. Sahne. Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Mina Irgat (Urgan). İş Kültür Yayınları, 2014. (ç.n.)

na soket geçirerek köpekbalıklarının ısırıklarından koruyan Beyaz Şövalyesi, saf fantazi olarak geçip gidebilir. Ama Wordsworth'ün süslü bir parodisini okumaya başladığımızda, hicvin kekre ve keskin kokusunu almaya başlarız ve Beyaz Şövalye'ye bir kez daha baktığımızda, karşımızda hem Quijote'yle, hem de komedyanın bilgiçliğiyle yakın akraba bir karakteri buluruz.

Bu *mythos*'ta da yine iki sözcükle ifade etmenin yarattığı zorluğu yaşıyoruz. Eğer okur bizim altı evreli dizimize artık alıştıysa, önce tipik bir biçimi ayırt etmek ve tartışmak yerine, evrelerle başlamak ve onları sırasıyla tarif etmek en basiti olacak. O halde öyle devam edelim. İlk üçü hicvin evreleridir ve komedyanın ilk üç evresine ya da ironik evrelerine denk gelir.

İlk evre, ironik komedyanın, gülünç toplumun yerdeğişimine uğratılmadığı ilk evresine karşılık gelir. Bu komedyanın yarattığı absürdlük hissi, eserin görülmesi ya da okunmasının ardından gelen bir tür geri tepme ya da geri çağırma olarak ortaya çıkar. Bir kere bitirince, her yanını bir anlamsızlık bozkırı sarar ve geriye mizah yerine kâbus ya da şeytani olana yakınlık kalır. Çok neşeli bir komedyada bile bu hissi bir parça duyarız: Eğer *Gurur ve Önyargı*'nın ana teması Collins ve Charlotte Lucas'ın evlilik yaşamı olsaydı, Collins'in daha ne kadar süre eğlenceli kalacağını merak ederdik. Dolayısıyla Pope'un kadınların karakterleri üzerine yazdığı ikinci *Moral Essay*'i gibi ton açısından hafif olan bir hiciv bile, ahlaki yoğunluğun ürkütücü zirvesine ancak üslupla ulaşabilir.

Bu evrenin tipik hicvi, altnormun hicvi olarak adlandırılabilir. Bu hiciv, anormallikler, adaletsizlikler, delilikler ve suçlarla dolu bir dünyayı verili kabul eder; bu dünya kalıcıdır ve değiştirilemez. İlkesi, böyle bir dünyada dengesini korumak isteyen herkesin öncelikle gözlerini açık ve ağzını kapalı tutmayı öğrenmesi gerektiğidir. Okuru bir *eiron* rolünü benimsemeye zorlayan buyruklar, edebiyatta eski Mısır'dan bu yana göze çarpar. Öğütlenen yaşam konvansiyonel yaşamdır: İnsanın kendisine ya da insanlığın doğasına dair kâhince bilgi, tüm yanılsamalardan sakınarak, dürtüsel davranış, asabiyet yerine gözlem ve zamanlamaya güven duymaktır. Bu bilgeliktir, denenmiş ve sınamaya tabi tutulmuş yaşamdır. Bilgelik, toplumsal konvansiyonların mantığını sorgulamaz; yalnızca insanın dengesini korumaya hizmet eden ilkeleri izler. Altnormun *eiron*'u esnek, faydacı bir tavır takınır; toplumun, eğer

kendisine şans verilmiş olsa, az ya da çok Browning'in şiirindeki Caliban'ın Setebos'u gibi davranacağını varsayar ve kendi de buna göre davranır. Bu davranışın tüm şüpheli noktaları içinde gelenek, onun en derin inancıdır. Ve konvansiyonel davranış hakkında ne denli ustalıkla düşünülürse düşünülsün, davranış biçimleri içinde en zor hicvedilebilecek olanı kesinlikle budur; aziz ya da peygamber bile olsa, yeni bir davranış teorisine sahip biriyle deli diye dalga geçmek, diğer herkesle dalga geçmekten daha kolaydır.

Dolayısıyla hiciv yazarı, toplumun çeşitli *alazon*'larına engel teşkil etsin diye sade, sağduyulu ve konvansiyonel bir insanı işe katar. Bu insan yazarın kendisi ya da bir anlatıcı olabilir ve komedyadaki basit tüccara ya da tragedyadaki dürüst dosta karşılık gelir. Yazardan ayrıldığında, komedyadaki *agroikos* tipiyle kendi rolü arasındaki bağı gösteren, genellikle pastoralle ilişkilendirebileceğimiz bir köylüdür. Halk mizahı olarak geçen Amerikan hicvinin örnekleri, Biglow Papers, Mr. Dooley, Artemus Ward tarafından verilmiştir, Will Rogers'a da çok şey borçludur ve bu tür, *Poor Richard's Almanac*[95] ve *Sam Slick*[96] dergilerindeki koşulsuz buyruğun[97] Kuzey Amerika'daki gelişimiyle yakından bağlantılıdır. Başka örnekler bulmak kolaydır, onlarla umduğumuz –*The Patron* hikâyesinde koşulsuz buyruğa hizmet eden Crabbe'de– ya da ummadığımız –Erasmus'un *Colloquia* eserindeki balık yeme hakkındaki diyalogda– karşılaşabiliriz; Chaucer kendini –herkesle kibarca uzlaşmak suretiyle– kendi kutsal yolculuğunun çekingen, vakur ve silik bir üyesi olarak sunar ve okuruna ifşa ettiği gözlem gücünü diğer hacılara asla ifşa etmez. Bu nedenle de "kendi" hikâyelerinden birinin koşulsuz buyruk geleneğine dahil olduğunu gördüğümüzde şaşırmayız.

Altnorm hicvinin en derinlikli biçimi, Ortaçağ'ın desteklediği ansiklopedik biçimdir, bu biçim vaazın yakın dostudur ve

95. 1732-1758 yılları arasında Benjamin Franklin tarafından yayımlanan almanak. (ç.n.)

96. Thomas Chandler Haliburton tarafından yaratılmış, insan doğasına dair felsefi aydınlanmalar yaşayan babayani bir kurmaca karakter. (ç.n.)

97. Immanuel Kant, etik düşüncesinde, ahlak yasasının zorlayıcılığını buyruk (*imperativ*) olarak adlandırır ve iki çeşit buyruktan söz eder: Koşullu ve koşulsuz/kesin. Koşullu buyrukta eylem, amaca ulaşmak için araçtır ve öznel zorunluluk taşır. Koşulsuz buyruktaysa eylem, nesnel zorunludur ve başka bir amaçla ilgisi yoktur. Bu nedenle koşulsuz buyruk, ahlak yasası olmaya layık tek buyruktur. Bkz. Kant, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, Çev. Ioanna Kuçuradi, Türkiye Felsefe Kurumu, 1995, sf. 29-33. (ç.n.)

genellikle yedi ölümcül günahın ansiklopedik dizilişine dayanır; Nashe'in *Pierce Penilesse* ve Lodge'un *Wits Miserie* eserleriyle Elizabeth dönemi kadar geç bir döneme dek hayatta kalmayı başarmış bir biçimdir bu. Erasmus'un *Deliliğe Övgü* eseri de bu geleneğe dahildir, bu geleneğin kendisine karşılık gelen komik evreyle ve espirilerin ve hâkim tutkuların hükmettiği alt üst olmuş dünya görüntüsüyle bağlantılı olduğu açıkça görülebilir. Bir vaiz hatta bir entelektüel tarafından uyarlandığında, altnormun işleyişine işaret eden *a fortiori* bir savın parçası haline gelir: İnsanlar sıradan sağduyuya ya da kilise revakı erdemine ulaşamıyorlarsa, onları daha yüksek standartlarla ölçmenin pek de bir anlamı yoktur.

Neşenin hicve galip geldiği bu yerde, esas olarak toplumsal konvansiyonları kabul eden ama hoşgörüyü ve esnekliği kendi sınırları içinde bastıran bir tavır takınırız. Konvansiyonel normun yakınında, benimsenmiş davranış kurallarını onlara meydan okumadan çeşitlendiren sevilesi eksantriği, Toby Amcayı ya da Betsey Trotwood'u buluruz. Bu karakterlerde çocuksu çok şey vardır ve bir çocuğun davranışı genellikle ondan kaçmak yerine, kabul edilmiş standarda doğru ilerleyen bir davranış olarak tasavvur edilir. Saldırının galip geldiği yerde, *alazon*'lar ya da mizahı engelleyen, toplumun yetkilendirilmiş kişileriyle tezat oluşturan silik, mütevazı bir *eiron* örneği vardır. Bu durumun arketipi, romansın canavar öldürme temasının ironik bir karşılığıdır. Toplum için varolmak, itibar ve kilise, ordu, uzmanlık ya da devlet gibi teşkilatlar üzerinde nüfuz sahibi olmak demektir; tüm bu teşkilatlar ait oldukları kurumlar tarafından kendilerine bireysel otoriteden fazlası verilmiş bireylerden oluşurlar. Bir heccav, diyelim ki bir papazı aptal ve ikiyüzlü biri olarak sundu, bu durumda heccav sıfatıyla ne insana ne kiliseye saldırmış olur. İlk söylediğimizin hiçbir edebi ya da varsayımsal anlamı yoktur ve ikinci söylediğimizse onu hiciv yelpazesinin dışına çıkarır. Kilisesi tarafından korunan şeytani bir adama saldırmaktadır ve bu adam devasa bir canavardır: Canavar gibi evet, öyle olması gerektiği için değil; devasa evet, konumu ve iyi papazların itibarı tarafından korunduğu için. Eğer hicvetmeye elverişli olmasaydı, keşişi kukuleta da korurdu.

Milton şöyle diyor, "Satir[98] tragedyadan doğmuştur, bu yüzden de yukarıya sıçramak ve büyük insanların içindeki en üstün kusurlarda tehlikeli maceralara atılmak için kendi ana babasına benze-

98. Eski Yunan mitolojisinde yer alan yarı keçi yarı insan, kır ve orman tanrısı. (ç.n.)

mek zorundadır." Etimolojisini bir yana bırakırsak, bunun tek bir nitelemeye ihtiyacı vardır: Büyük bir kusur, kendini temsil edecek büyük bir insana ihtiyaç duymaz.[60] Sir Epicure Mammon'un *The Alchemist*'teki rüyasının ne denli devasa olduğundan bahsetmiştik: Doğru yoldan sapmış iradenin tüm gizemi oradadır, zira rüyayı görenin mutlak zayıflığı hiciv için birinci derecede önem taşır. Benzer şekilde, kahramanı da büyüklük ya da değer biçme konusundaki yanlış toplumsal standartların bir parodisi olarak ele alırsak, *Jonathan Wild*'ın söylemek istediklerinin çoğunu ıskalarız. Ancak genel olarak, hiciv yazarının muhalifleri söz konusuysa, bu ilke kabul edilebilir: Ne denli büyürlerse, düşmeleri de o denli kolaylaşır. Altnorm hicvinde, *alazon* bir devdir, küçük David'in attığı ani ve sert taşlarla karşılaşır; bir dev sakin, gözlemci ve neredeyse görünmez düşmanı tarafından kışkırtılır, dev panik halinde kaçar ve usulca tahtalıköye postalanır. Bu durum hicvin içinden, Polyphemus ve Blunderbore'un hikâyelerinden daha ironik ve iki anlamlı bir bağlama, oradan da Chaplin filmlerine uzanan bir çizgiyi izleyerek geçer. Dryden, düşmanlarını şişkin vücutlu ve fındık kadar beyni olan dinozorlara dönüştürür; görünen o ki, o da Og'un "hoş ve devasa" cüssesinden ve şair Doeg'in hiddetli enerjisinden gerçekten etkilenmiştir.

Altnormun *eiron* figürü, kahraman için ironinin ikamesidir ve bu kahraman hicivden çıkarıldığı zaman *mythos*'un başlıca temalarından biri, yani kahramansı olan ortadan kaybolur. "Omphale" diye adlandırabileceğimiz arketipin kurgusal hicivdeki üstünlüğünün asıl gerekçesi budur; kadınlar tarafından sindirilmiş ya da onların egemenliği altındaki adam, hicvin tüm tarihi boyunca ön planda olmuştur ve hem popüler, hem de çağdaş düşünsel mizahta devasa bir yer işgal eder. Benzer şekilde, bir dev ya da bir canavar ortadan kaldırıldığında, onun toplumun mitik biçimi olduğunu görürüz -çok başlı yılan ya da birçok dile sahip famalar, Spenser'ın kaçak yaygaracı yaratığı gibi. Ve kaçık tipi bulduğu yeni fikir yüzünden hicvin bariz hedefiyken; tuhaf tipi, sabit toplumsal konvansiyonda fosilleşmiş bir dogma olarak belirir ve altnorm hicvine çekici gelen standart, büyük ölçüde ölü kaçıklar tarafından icat edilmiş konvansiyonların bir bütünüdür. Konvansiyonel insan, gücünü konvansiyondan değil, konvansiyonla başetme yönteminin sağduyusundan alır. Dolayısıyla kendi mantığı da hicvi, konvansiyonel-olmayan hakkındaki konvansiyonel

hicvin ilk evresinden, konvansiyonun kaynakları ve değerlerinin kendisinin alay konusuna dönüştüğü ikinci evresine taşır.

Komedyanın ikinci evresine karşılık gelen en basit biçim, bir kahramanın kendi toplumunu dönüştürmeyip, daha uyumlu bir topluma kaçtığı kaçış komedyasıdır. Bunun hicivdeki karşılığı da pikaresk romandır, olumlu bir standart getirmese de konvansiyonel toplumun aptalca görünmesini sağlayan, başarılı düzenbazın *Rénert the Fox*'a dek uzanan hikâyesidir. Pikaresk roman, *Don Quijote* ile hicvin daha düşünsel bir tonuna kavuşmuş olan, doğası açıklama gerektiren toplumsal bir biçimdir.

Hiciv, Juvenalis'in[99] faydalı ve beylik formülüne göre, insanın yaptığı her şeyle alâkalıdır. Diğer yandan, filozof belli bir yaşam düzenini öğretir; bazı şeylere vurgu yaparken bazılarını küçümser; önerdiği şey, insan yaşamının bilgisinden dikkatlice seçilmiş şeylerdir; durmadan toplumsal bir davranışa ahlaki yargıları uygular. Tavrı, hiciv yazarının pragmatizmi yüzünden dogmatiktir. Dolayısıyla hiciv sıklıkla tecrübeden edinilmiş bir standartlar seçkisi ile tecrübenin, kendisi hakkındaki inanışların toplamından daha büyük olduğu hissi arasındaki çatışmayı temsil eder. Hiciv yazarı, insanın faydasızlığını ifşa ederek, onun yaptıklarının sonsuz çeşitliliğini sergiler, bunu yalnızca yapılması gerekeni söyleyerek yapmaz, tutarlı bir şemasını sistemli hale getirme ya da formüle etme girişimleriyle de yapar. Yaşam felsefeleri yaşamdan soyutlanmıştır ve her soyutlama, işlenmesi zahmetli bir verinin ihmal edildiğine işaret eder. Hiciv yazarı işlenmesi zahmetli bu veriyi, suç ve hastalığın Erewhoncu[100] ıslahı ya da Swift'in ruhun mekanik işleyişini ispat etmesi gibi bazen alternatif ve eşit derecede akla yakın teoriler kisvesi altında besler.

Hicvin ikinci ve hayalperest evresindeki asıl tema demek ki açıklığa kavuşturmaları gereken yaşamla karşı karşıya gelen fikirlerin, genellemelerin, teorilerin ve dogmaların düzenlenmesidir. Bu tema, Lukianos'un *Satılık Filozoflar*'da alıcının hangi köleyle yaşayacağına karar vermeden önce bir grup köle filozofun tezlerini ve güvencelerini tek tek incelediği diyalogunda oldukça bariz bir biçimde mevcuttur. Birkaç tanesini satın aldığı doğrudur ama onları köle olarak satın alır, sahip ya da öğretmen olarak

99. Decimus Junius Juvenalis (MS 55?-127), Romalı hiciv yazarı. Katı gerçekçi bir hiciv anlayışına sahiptir. (ç.n.)

100. Samuel Butler'ın bir romanı. Romanın geçtiği yerin de ismidir. (ç.n.)

değil. Lukianos'un Yunan felsefesine karşı tavrı, Erasmus'un ve Rabelais'nin skolastiklere, Swift ve Samuel Butler'ın Descartes'a ve Royal Society'e,[101] Voltaire'in Leibnizcilere, Peacock'un romantiklere, diğer Samuel Butler'ın Darwincilere ve Huxley'in de davranışçılara karşı tavırlarında tekerrür eder. Altnorm hicvinin Amerikan kültürü üzerindeki tesiri, bohemleri ve fildişi kuleleri aşağılayan popüler bir eğilim yaratmıştır. Bu davranış, şiirsel yansımanın yanılgısı ya da edebi konvansiyonlarını yaşamın gerçeklerine taşıma olarak adlandırabileceğimiz bir davranışı örnekler. Asıl entelektüel karşıtı hiciv, her nasılsa sistematik düşüncenin nispeten saf olduğu hissine dayanır ve skeptik (kuşkucu) ya da kinik (alaycı) gibi basmakalıp terimlerle sınırlandırılamaz.

Kuşkuculuğun kendisi dogmatik bir tavırdır ya da ona dönüşür, su katılmamış bir kanıttan kuşku duymanın mizahı. Alaycılık ise hicve biraz daha yakındır: Menippus, yani Menippea hicvinin kurucusu bir kinikti ve kinikler genellikle entelektüel Thersites'in rolüyle ilişkilendirilirler. Örneğin Lyly'nin *Campaspe* isimli oyununda, Platon, Aristoteles ve Diyojen'i takdim eder ama ilk ikisi sıkıcıdır ve filozoflukla hiç alâkası olmayan, bir Elizabeth dönemi palyaçosu ve şikâyetçi tipindeki Diyojen, sahneyi diğerlerinden çalar. Kinizm yine de bir felsefedir, üstelik öyle bir felsefedir ki Lukianos'un tetkik edip, pek kötü tahlil ettiği Peregnius'un tuhaf tinsel gururunu bile üretebilir. *Satılık Filozoflar*'da kinik ve skeptik açık arttırmaya çıkarılırlar ve ikincisi en son satışa çıkarılır; kuşkuculuğunun bir tartışmayla değil, yaşamın kendisiyle çürütüldüğünü görene dek sürüklenir. Erasmus ve Burton kendilerini Democritus'un çömezleri, yani insan ırkına gülen filozofun takipçileri olarak adlandırırlar ama Lukianos'un alıcısı, Democritus'un da, duruşunu abarttığını hesaba katar. Bir hiciv yazarı "konum" aldığı sürece, bu konum uygulamayı teoriye, tecrübeyi de metafiziğe tercih edecektir. Lukianos, sahibi Menippus'a danışmaya gittiğinde, ona bilgeliğe giden yolun, verilen görevi yerine getirmekten geçtiği söylenir. Bu *öğüt*, Voltaire'in *Candide* eserinde ve *Erewhon*'da henüz doğmamış olana verilen talimatlarda tekrarlanır. Bu yüzden felsefi bilgiçlik, hicvin her hedefinin önünde sonunda dönüştüğü şeye, romantizmin bir formuna ya da tecrübe hakkındaki fazlasıyla basitleştirilmiş ideallerin bir dayatmasına dönüşür.

101. 1662'de Londra'da kurulmuş, bilimsel araştırmaların yapıldığı uzmanlar topluluğudur. Birleşik Krallık için Bilimler Akademisi olarak hizmet vermektedir. (ç.n.)

Hicvi tavır, burada ne felsefidir, ne de felsefi olana karşıdır; sanatın varsayımsal biçiminin bir ifadesidir. Düşünceler hakkındaki hiciv, yaratıcı tarafsızlığını müdafaa eden sanatın özel bir türüdür. Düşüncede düzen talep etmek, düşünsel sistemler için gerekli olanları üretir: Bunlardan bazıları sanatçıları cezp eder ve dönüştürür ama büyük bir şair de çıkıp başka bir sistemi eşit bir şekilde savunabilecektir; hiçkimsenin sistemi tüm sanatları kapsayacak büyüklükte değildir. Dolayısıyla sistematik düşünen, otorite sahibi bir mantıkçı muhtemelen sanatlar arasında bir hiyerarşi kurmak ya da Platon'un Homeros'a yapmak istediği gibi, onu sansürlemek ya da arındırmak isteyecektir. Mantık sistemlerini, özellikle de bu sistemlerin toplumsal etkilerini konu eden hiciv, sanatı böyle işgallere karşı koruyan ilk savunma hattıdır.

Bilimin batıl olanla mücadelesinde, hiciv yazarı üzerine düşeni mükemmel bir şekilde yapmıştır. Hicvin kendisi, bilim yanlısının batıla saldırdığı Yunan *silloi*'siyle[102] başlamış görünmektedir. İngiliz edebiyatında, Chaucer ve Ben Jonson, simyacıları kendi jargonlarının çapraz ateşinde delik deşik etmişlerdir; Nashe ve Swift astrologları vakitsiz mezarlara kadar takip etmişlerdir; Browning'in *Sludge the Medium*'u ruhlara inananları ortadan kaldırır ve bir okültist, nümerolog yığını, Pisagorcular ve Rozikrusyenler,[103] *Hudibras*'ın uyanışında sere serpe uzanmışlardır. Hicvin *The Elephant in the Moon*'daki meşru astronomlarla, *Gulliver'in Gezileri*'ndeki deneysel laboratuvarlarla, *Erewhon*'daki Darwinci ve Malthuscu kozmolojiyle, *Cesur Yeni Dünya*'daki koşullu reflekslerle, *1984*'teki teknolojik verimlilikle uysalca dalga geçmeyi sürdürmesi, bir bilimadamına yeterince huysuz görünmeyebilir. Bu yüzyılda düşünsel hiciv geleneğini sürdüren birkaç kişiden biri olan Charles Fort,[61] bizzat bilimadamlarının batıl olandan özgür oluşlarıyla, tüm rasyonel tavırların yaptığı gibi tüm kanıtları incelemeyi reddedişleriyle dalga geçerek bu çarkın dönüşünü tamamlar.

Benzer bir durum din için de geçerlidir. Hiciv yazarı, batıl inancı bertaraf etmeye Lukianos açısından bakıp, bunun aynı zamanda dini de bertaraf edeceği ya da Erasmus açısından bakıp bunun dinin sıhhatini onaracağı düşüncesine varabilir. Ancak

102. Antik Yunan'daki bir tür felsefi hiciv ya da parodiye verilen isim. "Yan bakma", "şaşılık" gibi anlamlara sahip *silloi* sözcüğüyle adlandırılmıştır. (ç.n.)
103. Gül-haç örgütü. (ç.n.)

mesele Zeus'un varolup varolmaması değildir; onu şiddetli ve aptal olarak algılayanların onun havayı değiştirdiğinde ısrar etmesinin –alaycı ve benzeri bir dindar tarafından da kabul edildiği üzere– bir hakikat olmasıdır. Gerçekten dindar olan hiçkimse, hakiki dinin müttefiki olan ikiyüzlülüğü ve batıl inancı dağlayan bir heccavı elbette hoş karşılamaz. Yine de tıpkı iyi bir insan gibi konuşan bir ikiyüzlü, yeterince karalandı mı, iyi insan da olduğundan daha kirli görünmeye başlayabilir. Burns'ün *Holy Willie's Prayer*'ındaki teorik kısımlarla dahi hemfikir olan kişiler de, daha ziyade Holy Willie'nin kendisi gibi görünürler. İnsan, Erasmus, Rabelais, Swift ve Voltaire'in kurumsallaşmış dine karşı aldıkları kişisel tavırların birbirinden ne denli farklı olduğunu görünce, hicivlerinin etkisi de bir o kadar çeşitlilik gösteriyor. Dini konu alan hiciv, Milton'ın boşanma ilanlarından *The Way of All Flesh*'e uzanan İngiliz Protestanlığındaki kutsal yaşam parodisini ve Nietzsche, Yeats ve D.H.Lawrence'ta *İsa'nın* da romantik bir idealist olduğu düşüncesine dayanan Hıristiyanlık düşmanlığını içerir.

Erewhonluların çoğunun asıl dini, –onu her nasıl adlandırıyorlarsa artık– altnorm konvansiyonuna bağlılığın (tanrıça Ydgrun'un) kabul edilmesidir ama anlatıcı Erewhon'da karşılaştığı en iyi insanlar olan "Üst Ydgrunperestler"den oluşan küçük bir grubun da varlığına işaret eder. Bu insanların davranışları bize daha çok Montaigne'i anımsatır: Onlar uzun zaman önce ortaya çıkmış ve şimdi zararsız olan konvansiyonların değerine tıpkı bir *eiron*'un baktığı gibi bakarlar; bu insanlarda *eiron*'un insanların (kendilerininki de dahil olmak üzere) muhakemesine ve toplumu dönüştürme kabiliyetine duyduğu güvensizlik vardır. Ama aynı zamanda düşünsel açıdan içinde yaşadıkları konvansiyondan bağımsızlardır ve kendi kuraldışılıklarını ve absürdlüklerini de istikrar sağlayıcı bir tutuculuk olarak görmeyi başarırlar.

Üst Ydgrunizmin edebi biçimi, hicivde, Voltaire'in diyaloğuyla aynı ismi taşıyan, *ingenu*[104] biçimi olarak adlandırabileceğimiz bir ikinci evre üretir. Burada, toplumun yabancısı, –bu durum özelindeyse bir Amerika yerlisi– bir alt surettir: Kendine ait hiçbir dogmatik görüşü yoktur ama toplumun alışık olana makul görünen absürdlüklerini meydana getiren öncüllerin hiçbirini kabul etmez. Gerçekten de pastoral bir figürdür ve –hicve uygun bir form olan pastoralın kendisi gibi– bir grup basit ölçütü top-

104. Fr. Saf, sade. (ç.n.)

lumun karmaşık ussallaştırmalarıyla karşılaştırır. Ancak, daha az önce gördük ki bu tam da, tecrübenin taşıdığı verinin, hiciv yazarının ısrar ettiği karmaşıklığıdır ve onun güvenmediği bir dizi basit ölçüttür. İşte bu yüzden *ingenu* bir yabancıdır; ulaşılmaz ya da sakıncalı bir şeyle bağlantılı başka bir dünyadan gelmektedir. Montaigne'in yamyamlarının –eğer yamyam olmayı dert etmezsek– bizim sahip olmadığımız tüm erdemlere sahip oldukları söylenebilir. More'un *Ütopya*'sı, girebilmek için Christendom fikrinden vazgeçmeyi gerektirmesi dışında ideal bir ülkedir. Houyhnhnmler aklın ve doğanın yaşamını bizden daha iyi yaşarlar ama Gulliver doğuştan bir Yahoo olduğunu keşfeder ve böylesi bir yaşam insanlardan çok yetenekli hayvanların mevkisine daha yakın bir yaşam olurdu. "Başka dünya" hicivde sadece bizim dünyamızın ironik bir karşılığı olarak ortaya çıkar, benimsenmiş toplumsal standartların bir tersine çevrilmesi olarak. Hicvin bu sureti, Lukianos'un bu dünyadaki saygın kişinin, yakışık alan ama alışıldık olmayan şeyler yaparken gösterildiği *Kataplous* ve *Charon*'unda, başka bir dünyaya yapılan yolculuklarda, Rabelais'de ve Ortaçağ'daki *danse macabre*[105] ile bağlantılı bir biçimle temsil edilir. Andığımız son temsil alanında, ölümün sade eşitliği, yaşamın karmaşık eşitsizliklerinin karşısına yerleştirilmiştir.

Düşünsel hiciv, sanatta yaratıcı mesafeyi savunur ama sanat da toplumsal olarak benimsenmiş fikirleri arayıp bulmak ve kendi sırası geldiğinde de toplumsal bir saplantıya dönüşmek eğilimindedir. Romansın idealize edilmiş sanatından, özellikle de yükselen bir sınıfın kendini ifade ettiği bir form olduğundan ve Ortaçağ Avrupa'sında yükselen orta sınıfın doğal olarak eğlence-romansına başvurduğundan bahsetmiştik. Hicvin diğer formlarının da benzer bir işlevi vardır, kasıtlı olarak ya da olmayarak. *Danse macabre* ve *kataplous*,[106] diğer dünyayı ciddiyetle hayal ettiğimiz bir romantizmin ironik tersine çevirmeleridir. Örneğin Dante'de, bir sonraki dünyanın yargıları genellikle bu dünyadaki standartları onaylar ve cennetin kendisinde de neredeyse tüm odalar sadece görevlilere ayrılmış durumdadır. Bu hicvin kültürel neticesi, romansa leke sürmek değil, bir grup konvansiyonun tüm edebi tecrübeye hükmetmesine engel olmaktır. İkinci evre hicvi, tahlilinin özel bir işlevi olduğunu varsayan edebiyata, klişeler, fosilleş-

105. Fr. Ölüm dansı. (ç.n.)
106. Lukianos'un yazdığı, üst insana dair *manippean* hiciv. (ç.n.)

miş inançlar, batıl korkular, çılgın teoriler, bilgiç dogmatizmler, baskıcı modalar ve toplumun özgür hareketine (illa değil ama elbette gelişimine de) köstek olan diğer her şeyi nasıl paramparça edeceğini gösterir. Bu hiciv, *reductio ad absurdum*[107] denen, kişiyi müebbet esarette tutmak için değil; onu, doğru olmayan ilkeden kaçışını mümkün kılacak bir noktaya taşımak için tasarlanmış mantıksal bir sürecin nihayete erdirilmesidir.

Sanatta ya da başka bir yerde kusursuz biçimin güzelliği etrafında dönüp duran romantik saplantı da hicvin makul hedeflerinden biridir. *Satire*[108] sözcüğünün *satura* ya da satırdan ve erken dönem hicivdeki nesir ile nazım karşımından, Rabelais'deki sinemadakini andıran (Sinemanın arkaik hali gibi bir şey olduğunu düşünürüm bunun) düzensiz sahne değişimleri gibi kendi geleneğini kurar gibi görünen bir biçim parodisinden geldiği söylenir. *Tristram Shandy* ve *Don Juan*, yazma sürecinin kendisinin bile aşırı basitleştirilmiş bir konvansiyon ya da ideale dönüşmesini önleyen hicvi retoriğin parodisine duyulan kalıcı eğilimin bariz örnekleridir. *Don Juan*'da şiiri okurken eşzamanlı olarak şairi şiiri yazarken izleriz: Onun çağrışımlarına, kafiyeyi tutturmak için çabalamasına, deneysel ve bir köşeye atılmış tasarılarına, kendi ayrıntı seçimlerini organize eden öznel tercihlerine (Örneğin *endamı uzun* olsun – ***bodur kadın*** hoşuma gitmez), ister "ciddi" ister kendisini mizahla gizlemek için olsun, verdiği kararlara gizlice tanık oluruz. Bu ve hatta bundan daha fazlası *Tristram Shandy* için geçerlidir. *A Tale of a Tub*'ta konu dışılığı övmeye varan kasıtlı, ipe sapa salmaz gelmez bir konu dışılık vardır; işte bu, hicvin anlatı tekniğindeki yaygın bir kullanımıdır; bayatlamış konulardan hesaplıca söz etme ya da askıya almayla, Apuleius ve Rabelais'deki dalgacı gizli anlamlar barındıran bilmecemsi sonlarda ve Sterne'in kahramanını dünyaya getirmeyi reddettiği yüzlerce sayfa uzunluğundaki direnişte karşılaşırız. Çok sayıda büyük hiciv, ya parçalı (*fragmental*), ya tamamlanmamış ya da anonimdir. İronik kurmacada iletişimin zorluğunu hedef alan, bir hikâyeyi bir budalanın zihninden geçtiği haliyle sunmak gibi birçok araç, aynı amaca

---

107. Lat. Saçma olana indirgeme. Eski dilde "abese irca". (ç.n.)

108. *Satire* (hiciv), sözcüğünün *satura* (tıkamak, doldurmak) sözcüğünden türemiş olabileceği ima ediliyor. Bir sonraki sözcükte, "hash", kıymak, doğramak anlamına gelen fiil kullanıldığından, akılda kalıcı olması ve anlamı belirginleştirmek amacıyla Türkçe'deki "satır" sözcüğü kullanılmıştır. (ç.n.)

hizmet eder. Virginia Woolf'un *Dalgalar* eserindeki karakterlerin konuşmaları, özellikle söylemedikleri ama davranışlarının ve tavırlarının onların yerine söylediği şeylerden oluşur.

Parçalama tekniği tabii ki bizi hicvin üçüncü evresine, üst normun hicvine getirir. İkinci evre hicvi, pragmatiği dogmatiğe karşı ustaca savunabilir ama burada bir standart olan sıradan sağduyudan bile kurtulmak zorundayız. Sağduyunun da bazı örtülü dogmaları vardır. Bunlar içinde en dikkat çekici olanları şunlardır: Duyusal tecrübenin bilgisinin güvenilir ve tutarlı olduğu ve bizim nesnelerle olan alışılmış ilişkilerimizin, şimdiki zamanı açıklamayı ya da geleceği öngörmeyi sağlayan sağlam bir zemin oluşturduğu. Hiciv yazarı, kendi eserinin tüm olasılıklarını ancak bu varsayımları sorguladıktan sonra keşfedebilir. Onun sıradan yaşama, bakış açısında mantıklı ve kendi içinde tutarlı bir değişim kazandırmasının sebebi de budur. Bize aniden bir teleskopla toplumu tavır takınmış ve payelerle donatılmış bir pigmeler topluluğu olarak gösterir veya bir mikroskopla onları iğrenç ve pis kokulu canavarlar olarak gösterir ya da kendi kahramanının bir baş belasına dönüştürüp bize insanlığı bir baş belasının gözünden gösterir. Fantazinin bu çeşidi, alışıldık bağlantıları koparır, tecrübeyi olası kategorilerden birine indirger ve deneysel olanı, düşüncemizin *als ob*[109] kökenini ortaya çıkarır. Emerson, bakış açısındaki bu değişimlerin "yücenin bir alt derecesini"[62] sağladığını ve sanatsal açıdan önemli olandan çok daha büyük bir şeyi, gülünç olanın bir üst derecesini sağladığını söyler. Ve bunlar genellikle, hicvin başlıca kökeni olan parodi-romansla uyumlu, romantik tema uyarlamalarıdır: Küçük insanların perili dünyası, devler ülkesi, büyülü hayvanların dünyası, Lukianos'un *True History* eserinde taklit edilen harikalar diyarında olduğu gibi.

İnanç ve mantığın cephesinden, duyuların elle tutulur gerçekliğine doğru geri çekildiğimizde, hiciv de bizi izler. Bakış açısındaki hafif bir değişiklikle, duyguların kattığı renklerdeki hafif bir ton değişimiyle, güvendiğimiz dünya birdenbire baş edilemez bir korkuya dönüşür. *Gulliver'in Gezileri* bize, insanı kin dolu bir kemirgen, mide bulandırıcı ve sakar, kalın derili bir hayvan olarak, insan zihniniyse bir ayı tuzağı ve insan bedenini pislik ve vahşilik bileşimi olarak gösterir. Ama Swift aslında sadece kendi hicvi dehası onu nereye sürüklediyse oraya gitmiştir ve deha öyle gö-

109. Alm. Sanki, güya, olası. (ç.n.)

rünüyor ki gerçekte her büyük hiciv yazarını dünyanın müstehcen olarak adlandırdığı şeye dönüşmeye yönlendirir. Toplumsal konvansiyonlar insanların birbirlerinin önünde gösteriş yapması demektir ve onun korunması, bazı insanların şerefinin ve bazı kadınların güzelliğinin, boşaltımdan, cinsel birleşmeden ve benzeri utanç verici meselelerden ayrı düşünülmesini gerektirir. Bu son saydıklarımızın değişmeyen kaynağı, bizi *danse macabre*'de demokrasinin ölümüne paralel bedensel bir demokrasi seviyesine indirir. Swift'in *danse macabre* geleneğine yakınlığı *Directions to Servants*'ında Struldbrugların tasvir edildiği bölümde buluyoruz ve onun en alıntılanamaz şiirleri, açgözlülük ve şehvet düşkünlüğünün iticiliğini resmeden Ortaçağ vaizlerinin geleneği içinde yer alır. Burada da, hicvin her yerinde olduğu gibi, ahlaki bir referans vardır: Yemek, içmek ve mutlu olmakta sorun yoktur ama insan ölümü yarına ertelemeyi her zaman başaramaz.

Rabelais'nin, Petronius'un ve Apuleius'un hovarda kargaşasında, hiciv sağduyuya karşı son bir zafer kazanmak için ileri atılır. Tuhaf bir biçimde akla yatkın sefahat, düş ve hezeyan fantazileriyle işimiz bittiğinde, Paracelsus'un hezeyan sırasında görülen şeylerin -gün ışığındaki yıldızlar gibi- gerçekten orada olduklarına ve aynı sebepten de görünmez olduklarına dair düşüncesinde haklı olup olmadığını merak ederek uyanırız. Lucius, sırlarını paylaşır duruma gelir ama idrakimizden kaçar, kayıp gider. Aziz Augustinus'un bir parça hiddetle söylediği gibi, yalan mı yoksa doğruyu mu söylüyor, bilemeyiz; Rabelais bize son bir kehanet vaadinde bulunur ve bizi bomboş bir şişeye dalmış bir halde bırakır; Joyce'un HCE[110] karakteri uyanmak için sayfalar boyu çabalar ama somut bir şeyleri ele geçirme noktasına vardığımız anda kitabın ilk sayfasına geri savruluruz. *Satyricon*, denizde kaybolan korkunç Atlantis ırkının tarihi gibi görünen konudan kopuk bir parçadır.

Hicvin ilk evresine devasa katil figürü hâkimdir ama bu sabit evrenin darmadağın edilmesi halinde hicvin kendi içinde de devasa güç şaha kalkar. Dev Philistine ışığın çocuklarıyla savaşmak için çıkageldiğinde doğal olarak kendisini kendi boyutlarında birinin karşılamasını ummaktadır, İsrail'deki her adamdan daha uzun birilerinin. Bu titan, düşmanına sözcüklerin dolaysız etki-

110. James Joyce'un *Finnegans Wake* isimli eserinin kahramanının isminin kısaltması: Humphrey Chimpden Earwicker: HCE. (ç.n.)

siyle diz çöktüren ve bu sayede de bizim hakaret olarak adlandırdığımız şiddetli taciz tekniğinin ustası olmalıydı. Rabelais'deki dev figürler, *Finnegans Wake*'de ve *Gulliver'in Gezileri*'nin açılışında tanıştığımız bağlı ya da uyuyan devlerin uyanmış halleri yaratıcı taşkınlığın ifadeleridir. Bu taşkınlığın en tipik ve bariz işareti de sözel karmaşa, kataloglardan fırlamış sözcüklerin gürül gürül akması, küfürlü lakaplar ve –Yeşaya'nın üçüncü kitabı (kadının süslenmesi üzerine bir hiciv) hicvin üçüncü evresine dahil olup, evreyi neredeyse tekeline alalı beri de– âlimâne teknik ayrıntılardır.

İngiliz edebiyatında bunun altın çağı Burton, Nashe, Marston ve Rabelais'nin sansürlenmemiş çevirmeni Urquhart of Cromarty'nin çağıdır; Urquhart boş zamanlarında, Nashe'in "skolastik sıçan kitap" olarak nitelendireceği *Trissotetras*, *Pantochronochanon*, *Exkubalauron* ve *Logopandecteison* gibi isimler taşıyan kitaplar yapıyordu. Joyce hariç hiçkimse modern İngilizce'de bu sözel taşkınlık geleneğini sürdürmek için hakkıyla çaba harcamadı; Carlyle bile, bu açıdan, Burton'ı ve Urquhart'ın peşinden gelen hazin bir hayalkırıklığıydı. Amerikan kültüründe bu, folklordeki palavracının "uzun konuşma"sıyla temsil edilir ki bunun türdeşlerine Whitman'ın kataloglarında ve *Moby Dick*'te rastlamak mümkündür.

Dördüncü evreyle aşağı yukarı tragedyanın ironik boyutuna doğru hareket ediyoruz ve hiciv burada geriliyor. Trajik kahramanın düşüşü, özellikle Shakespeare'de, öylesine hassas bir duygusal dengeye sahiptir ki sadece ona dikkat uyandırmak bile, ondaki her bir öğeyi abartmamıza yol açar. Bu öğelerden biri ağıtsal boyuttur; bu boyutta ironi asgari düzeydedir, nazik ve asil bir *pathos*, genellikle, Antony'nin Herkül tarafından terk edilmesini, *VIII. Henry*'deki reddedilmiş Kraliçe Catherine'in rüyasını, Hamlet'in "Biraz daha katlan kötü dünyamıza"[111] sözünü ve Othello'nun Aleppo söylevini işaret eden bir müzikle sembolize edilir. İroni elbette burada da bulunabilir –son saydığımız Bay Eliot'ın tespitidir– ama asıl duygusal ağırlık, kesinlikle diğer kefededir. Bir kere Hamlet'in tek bir can yerine sekiz canı alan bir intikamın telaşına bulanmış bir çabanın tam ortasında öldüğünün, Kleopatra'nın ölmenin kolay yolları üzerine dikkatli bir araştırma yaptıktan

111. W. Shakespeare, *Hamlet*, V. Perde, 2. Sahne. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İş Kültür Yayınları, 2008. (ç.n.)

sonra büyük bir asalet içinde gözden kaybolduğunun, annesinin Coriolanus'un[63] kafasını karıştırdığını, çocuk muamelesi görmenin Coriolanus'un gücüne gittiğinin de farkındayız. Bu trajik ironiyi hicivden ayıran, karakterle alay etmek için hiçbir girişimde bulunmayıp, tragedyanın kahramansı olandan uzak durarak, sadece onun "tamamıyla insani" boyutlarını gözler önüne sermeye çalışmasıdır. Kral Lear kahramanlık onuruna, bir kral ve bir baba olarak konumu aracılığıyla erişmeye çalışır ve bunun yerine acı çeken insanlığını bulur: Bu yüzden "groteskin komedyası" olarak adlandırdığımız şeyin, trajik durumun ironik parodisinin en gelişmiş halini *Kral Lear*'da buluruz.

Dördüncü evre, ironinin bir evresi olarak kendi çapında, tragedyaya tecrübenin ahlaki ve gerçekçi bakış açısından, yani aşağıdan bakar. Kahramanlarının insanlığını vurgular, tragedyadaki törensel kaçınılmazlık hissini asgariye indirir, felakete toplumsal ve psikolojik açıklamalar getirir ve Thoreau'nun ifadesiyle "fuzuli ve önlenebilir" görünen insan sefaletini mümkün olduğunca anlamlandırmaya çalışır. Bu evre, evrelerin en samimi olanıdır, açıksözlü gerçekliğin evresidir: Genelde Tolstoy'un yer aldığı evredir, Hardy ve Conrad'ın eserlerinin büyük bir kısmının da. Başlıca temalarından biri, Conrad'ın "romantik" Lord Jim karakterinin sorusuna Stein'ın verdiği yanıttır: "yıkıcı öğenin içine dalar". Bu ifade, Jim'le alay etmeden, onun doğasına hayalperest ve romantik bir unsur katar ve bunu tecrübenin bakış açısından eleştirir. Melville'in *Pierre* eserindeki saatler ve kronometreler üzerine bölüm de benzer bir tavrı takınır.

İroninin, tragedyanın kaderci ya da beşinci evresine denk gelen beşinci evresinde, asıl vurgu doğal döngüye, kader ya da talih çarkının durmadan dönmesine yapılır. Tecrübeyi, bizim açımızdan, epifani noktasının yakınından görür ve sloganı Browning'in "Cennetin varolması bir olasılıktır; ama cehennem kesin vardır" sözleridir. Tragedyadaki karşılığı gibi, bu evre de daha az ahlaki, daha yaygın ve metafizik olanla daha az ilgili, daha az iyimserdir; öte yandan daha çok stoacı ve teslimiyetçidir. Napoléon'un *Savaş ve Barış* ve *The Dynasts*'ta nasıl işlendiğini karşılaştırırsak, ironinin dördüncü ve beşinci evreleri arasındaki büyük farkı görebiliriz. Eski İngilizce'deki *Complaint of Deor*'un nakaratı olan "Thaes ofereode; thisses swa maeg" (Rahatlıkla "Diğer insanlar çok şey atlattı, belki ben de yapabilirim" olarak çevrilebilir), ro-

mantik asaleti sürdüren *invictus*[112] bir stoacılığı ifade etmez, daha çok hicvin paralel ikinci evresinde de bulunan bir hissi ifade eder. Bu his, pratikteki ve o andaki durumun, o durumun teorik açıklamasından çok daha değerli olduğu hissidir.

Altıncı evre, insan yaşamını büyük ölçüde bitmeyen bir esaret olarak sunar. Mekânları hapishaneler, tımarhaneler, linç edici kalabalıklar, idam infaz yerleridir ve insan tecrübesinde acı çekmenin ölümle son bulduğu gerçeğiyle katıksız bir cehennemden ayrılır. Günümüzde bu evrenin başlıca biçimi, tiranlık kâbusudur, *1984* de bunun en bilindik örneğidir herhalde. Genellikle *visio malefica*'nın[113] bu kıyısında, İblis ya da Deccal'e tapınmanın bir biçimini öne çıkaran dinsel parodi sembollerinin kullanımıyla karşılaşırız. Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'nde memurun "Suçluluktan asla şüphe edilmez" uyarısında ilk günahın paradodisi ortaya *çıkar. 1984*'te, son sahnelerdeki din parodisi daha derindir: Örneğin, kahramana, cezanın kendi yerine kadın kahramana çektirilmesini söylemesi için işkence edilmesi, bir kefaret parodisidir. Bu hikâyede egemen sınıfın sadistik iktidar arzusunun sonsuza dek hükmetmeye yetecek kadar güçlü olduğu varsayılır; bu, cehennem hakkında değil, tam da şeytanlar hakkında ileri sürülebilecek bir varsayımdır. "Tele-ekran" aygıtı ironiye, trajik *derkou theama*'yı getirir; düşmanca ya da alaycı biri tarafından sürekli izlenmenin yarattığı aşağılanmayı.

Bu evrenin insan figürleri elbette, sefaletin ve deliliğin *desdichado*[114] figürleridir, sıklıkla da romantik rollerin parodileridir. Bu yüzden romantik yardımcı hizmetkâr dev teması, *The Hairy Ape* ile *Fareler ve İnsanlar*'da *gülünç* bir şekilde taklit edilmiştir ve romantik takdimci ya da Prospero figürü de, *Ses ve Öfke*'nin, hiçbir anlam veremese de budala zihninde romanın tüm aksiyonunu taşıyan Benjy'sinde taklit edilmiştir. Günahkâr anne baba figürleri doğal olarak çok sayıdadır; çünkü bu dünya, dev ve cadının dünyasıdır, Baudelaire'in karanlık devliğinin, taklit edilmiş tanrısallıktan bolca nasiplenen Pope'un ("Işık ölür senin önünde yaratmayan sözcük!") Sönüklük Tanrıçası'nın, saçlarıyla esir eden sirenlerin ve elbette *femme fatale*'ın[115] ya da Pater'in söyledi-

112. Lat. Yenilmez, alt edilemez. (ç.n.)
113. Lat. Şeytanın mutlak görüntüsü. (ç.n.)
114. İsp. Bahtsız. (ç.n.)
115. Fr. Ölümcül, baştan çıkaran kadın arketipi. (ç.n.)

ği gibi "üzerinde oturduğu kayalardan daha yaşlı" kötücül gülüşe sahip kadının dünyasıdır. Bu bizi yine şeytani epifani noktasına, karanlık kuleye ve bitmeyen acının zindanına, çöldeki ürpertici gecenin kentine ya da daha âlimâne bir ironiyle, *tour abolie*'ye,[116] serüvenin ele geçirilemez hedefine getirdi. Ama iğrençlik ve ahmaklığın bu lanet olasıca dünyasının diğer ucunda yer alan, acıma ve umudun olmadığı bir dünyada hiciv yeniden devreye girer. Dante'nin cehenneminin dibinde –ki orası aynı zamanda arzın da merkezidir– Dante, İblis'i buzdan bir çemberde hapsedilmiş olarak ayaktayken görür ve *şeytani* canavarın kalçası ve uyluğu üzerinde dikkatlice Vergilius'u izler, onun derisindeki tüylere asılarak aşağıya iner, merkezi geçer ve kendisini aşağı değil yukarı çıkarken, yıldızları yeniden göreceği dünyanın diğer tarafına tırmanırken bulur. Bu açıdan bakıldığında, şeytan artık ayakta değildir, başının üzerinde duruyordur, cennetten dünyanın diğer tarafına savrulduğu zamandaki duruşuna benzer bir duruşla. Tragedya ve trajik ironi, bizi daralan çemberlerin cehennemine götürür ve vücut bulmuş tüm şeytanların kaynağındaki benzer bir görüntüyle doruğa ulaşır. Tragedya daha öteye taşımaz; ama ironi ve hicvin *mythos*'larında ısrar edersek, ölü bir merkeze geçer ve nihayet orada Karanlıklar Prensi'ni efendice baş aşağı dururken görürüz.

116. Fr. Yıkılan kule. (ç.n.)

DÖRDÜNCÜ DENEME
Retorik Eleştiri: Tür Teorisi

GİRİŞ

Bu kitap, Platon'un zamanından bu yana kullanılan şematik bir çerçeveyi kullanmaktadır. Bu şema, "iyi"nin, üç ana alana ayrılmasıdır: Bu alanlar içinde en önemli olanı sanatın, güzelliğin, hislerin ve beğeninin alanıdır ve bu dünya diğer iki dünya tarafından kuşatılmıştır. Bu iki dünyadan biri toplumsal eylemlerin ve olayların; diğeriyse görüşlerin ve düşüncelerin dünyasıdır. Soldan sağa okursak bu üç katlı yapının insan becerilerini irade, duygu ve akıl olarak üçe ayırdığını görürüz. Bu şema, bu zihinsel yetilerin zihinsel inşalarını, tarih, sanat, bilim ve felsefe ürünleri olarak sınıflandırır. Bu yetiler üzerindeki baskıyı ve yükümlülükleri oluşturan idealleriyse hukuk, güzellik ve hakikat olarak sınıflandırır. Poe, bu şemanın kendine ait birversiyonunu (sağdan sola) Saf Akıl, Beğeni ve Ahlak Algısı ile kurar. "Beğeni'yi tam ortaya yerleştiriyorum," der Poe, "çünkü onun zihinde işgal ettiği konum tam da orasıdır." Bu hayranlık verici açıklamayı birileri çıkıp çürütene dek biz yapının bu versiyonunu akılda tutmak zorundayız. Doğru, ortadaki dünyaya farklı bir gözle, ona bu üç dünyadan yalnızca biri olarak değil; dünyaların hepsini kapsayan üçlü yapının kendisine karşılık gelen bir dünya olarak bakmanın mümkün olduğuna dair bir ipucu verdik. Ama şu âna dek kullanışlı olduğu için daha basit kavramları tercih ettik. Benzer şekilde, şiirsel sembolü de olay ve düşünce, emsal

ve nasihat, tören ve düş arasında bir aracı olarak resmettik; neticede de onun Aristoteles'in *ethos* kavramına karşılık geldiğini gösterdik. *Ethos*, yani insan doğası ve insanlık durumu, sırasıyla eylem ve düşüncenin lafzi taklitleri olan *mythos* ve *dianoia* arasında yer alır ve bu ikisinin biraraya gelmesinden oluşur. Ama aynı şemanın bir başka boyutu daha vardır. Toplumsal eylem ve olayın dünyası, zaman ve sürecin dünyasıyla işitme duyusu arasında özellikle yakın bir ilişki vardır. Kulak dinler ve duyduğu şeyi pratik bir yönergeye çevirir. Bireysel düşünce ve mütalaanın dünyası benzer bir ilişkiyi görme duyusuyla kurar ve Yunanca *theoria*'dan[117] başlayarak, neredeyse düşünceye dair tüm ifadelerimiz, görsel metaforlarla bağlantılıdır. Bundan başka, sanat bir bütün olarak, olaylar ve düşünceler için ne denli önemliyse; edebiyat da bir açıdan sanatlar için aynı şekilde önemlidir. Kulağa seslenir ve bu nedenle de müziğin doğasında payı vardır ama müzik, kulağa hitap etmek konusuna ve zamanın hayali algısına daha çok yoğunlaşmıştır. Edebiyat en azından üçüncü gözümüze hitap eder ve plastik sanatların doğasına katılır ama plastik sanatlar, özellikle de resim, daha çok göze hitap etmeye ve uzamsal dünyaya yoğunlaşmıştır. Aristoteles şiirin altı öğesi olduğundan söz eder, bunlardan üçünü –*mythos, ethos* ve *dianoia*– değerlendirdik. Diğer üçü, yani *melos, lexis* ve *opsis* (gösteri), işte bu şemanın ikinci boyutuyla ilgilidir. Sözel bir yapı olarak değerlendirilen edebiyat, diğer iki öğeyi birleştiren bir *lexis* sunar: Müziğe benzeyen ya da onunla bağlantılı olduğu söylenebilecek *melos* ve görsel sanatlarla benzer bir bağlantıya sahip *opsis*'ten oluşan bir birleşimi. *Lexis* sözcüğünü, kulağın yakaladığı seslerin anlatı silsilesi olarak düşündüğümüzde "söyleyiş"; zihinsel bir "görme" eylemi sayesinde kavranan anlamın anlık örüntüsünün biçim kazanması olarak düşündüğümüzdeyse "imge" olarak tercüme edebiliriz. Şimdi edebiyatın bu ikinci ve retorik boyutunu incelemeye başlamamız gerekiyor. Bu boyut bizi anlatının ve anlamın "lafzi" seviyesine, Ezra Pound'un[64] şiirsel yaratımın üç özelliği olarak *melopoeia, logopoeia* ve *phanopoeia* kavramlarından söz ederken kastettiği bağlama geri götürür. Müziğe ve resme ait terimler, edebiyat eleştirisinde genellikle mecazi bağlamda kullanılırlar ve başka şeylerin yanında, bunların eleştirel terimler olarak ne kadar anlam ifade ettiklerini de göreceğiz.

117. Teori kavramının kökeni. Kelime anlamı: Gözlemlemek, nazar etmek. (y.h.n.)

"Retorik" sözcüğü bize başka bir üçlemeyi anımsatıyor: Sözcüklere dayalı bilimlerin, dilbilgisi, retorik ve mantıktan oluşan geleneksel üçlü ayrımını.[118] Dilbilgisi ve mantık belli bilimlerin adı haline gelmiştir ama anlatıyla ve sırasıyla tüm sözel yapılarla belli boyutlardaki daha genel bir ilişkiyi sürdürmüşlerdir. Dilbilgisi, sözcükleri düzenleme sanatı olarak adlandırılabilir, bundan dilbilgisi ve anlatının aynı şey olduğu anlamı -lafzi bir anlam- çıkar; mantık, anlam üretmenin sanatı olarak adlandırılabilir, bundan da mantık ve anlamın aynı şey olabileceği anlamı çıkar. Bu cümlenin ikinci kısmı daha geleneksel, bu nedenle de bize daha tanıdık gelebilir. İlk kısmı için sunulabilecek herhangi bir tarihsel gerekçe yoktur; zira anlatı kurma sanatı ("keşif", "yerdeğişimi" vs.), geleneksel açıdan retoriğin bir parçasını meydana getirmektedir. Yine de biz gelin, tarihe rağmen, anlatı ve dilbilgisi arasındaki bağlantıyla işe başlayalım. Burada sözünü ettiğimiz dilbilgisi, öncelikle sözdizimi ya da sözcüklerin doğru (anlatıya göre) sıralanması olarak anlaşılan dilbilgisidir. Mantık ve anlam ilişkisindeki mantık da öncelikli olarak sözcüklerin önemini gözeten bir örüntünün oluşturulması olarak anlaşılmalıdır. Dilbilgisi, sözel yapının dilbilimsel boyutudur; mantık, tercümenin daimi ortak bileşeni olan "anlama"dır.

Asörtiv yazın, betimsel ya da gerçeklere dayalı yazın olarak adlandırdığımız yazın, dilbilgisi ve mantığın dolaysız bir bileşimi olma eğilimindedir ya da öyle olmaya çalışır. Sözel açıdan doğru olmadıkça, doğru sözcükler seçilmedikçe ve sözcükler arasında doğru sözdizimsel ilişkiler kurulmadıkça, bir savın mantıken doğru olması mümkün değildir. Aynı şekilde sözlü bir anlatı da, kesintisiz bir anlama sahip olmadığı sürece okura hiçbir şey aktaramaz. Bu nedenle asörtiv yazıda retorik gibi bir ara terime pek yer yoktur ve aslında retoriğe duyulan bir tür güvensizlikle felsefeciler, bilimadamları, hukukçular, eleştirmenler, tarihçiler ve teologlar arasında sıklıkla karşılaşırız.

Retorik başından beri iki anlama sahip olagelmiştir: Süslü konuşma ve ikna edici konuşma. Bu ikisi psikolojik açıdan birbirine zıt görünür, sebebi şudur: Süsleme arzusu temelde kayıtsızdır ama ikna etme arzusu bunun tam tersidir. Süslü retorik, aslında retorik edebiyattan ya da kendi için varolan varsayımsal sözel yapı de-

118. Trivium. Ortaçağ üniversitelerinde ilk dört yıl boyunca eğitimi verilen üç ders: Dilbilgisi, retorik (belâgat) ve mantık. (ç.n.)

diğimiz şeyden ayrı düşünülemez. İkna edici retorik, uygulamalı edebiyattır ya da savın gücünü pekiştirmek için edebiyatın kullanılmasıdır. Süslü retorik, dinleyicilerini statik kabul eder, onları kendi güzellik ya da zekâsına hayran olmaya sevk eder; ikna edici retorikse onları kinetik kabul eder ve bir biçimde eyleme yönlendirmeye çalışır. İlki duyguyu dillendirir, diğeriyse onu işler. Ve söylevin edebi konumuna dair nasıl bir hüküm verirsek verelim, süslü retoriğin şiirin *lexis*'i ya da sözel dokusu olduğu konusunda pek şüphe yoktur. Aristoteles, *Poetika*'da *lexis* konusuna geldiğinde, konunun retoriğe ait olmasının daha uygun olacağına işaret eder. Demek ki biz de şu çekinceli varsayımı kullanabiliriz: Eğer sözel yapıların ayırt edici özelliği dilbilgisi ve mantığın dolaysız birliğiyse, o zaman edebiyat da dilbilgisi ve mantığın retorik düzenlenişi olarak tarif edilebilir. Edebi biçimin ayırt edici özelliklerinden çoğu da –kafiye, aliterasyon, vezin, tezat, ibret hikâyesinin kullanımı gibi– retoriğe ait şemalardır.

Yaratmanın psikolojisi bizim konumuz değil ama bir yazarın ne üreteceği hakkında hiçbir fikri olmadan oturup yazmasının pek nadiren gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Demek ki şairin zihninde denetleyici ve düzenleyici bir güç vardır, Coleridge'in[65] "inisiyatif" olarak adlandırdığı, sürecin en başında kendini kabul ettiren, zaman geçtikçe her şeyi kendisine uyumlu hale getiren ve nihayetinde de kendisini eserin ihtiva eden biçimi olarak ifşa eden bir güç. Bu inisiyatif, tek bir etmen değil, birçok etmenden oluşur. Tema, böyle bir etmendir; bunun bir diğer örneği de ruh halinde bir birlik kurma hissidir. Bu his bazı imgeleri uygun, bazılarınıysa yersiz kılar. Bir şiir, düzenli bir vezinle yaratılacaksa, vezin bir üçüncü örnek olarak karşımıza çıkar: Eğer niyet bu değilse, o zaman devrede başka bir bütünleyici ritim vardır. Daha önce de işaret etmiştik, şairin niyeti doğal olarak belli bir türdeki şiiri üretmektir, yani bu niyet, sözel yapının belli bir türünü üretme niyetidir. Şair bu nedenle belli şeyleri mevcut eserin yapısına dahil edip etmeyeceği ve gözden geçirirken çıkardığı şeyleri kendi içlerinde yeterince iyi oldukları için başka bir esere dahil edip etmeyeceği konusunda durmadan yeni kararlar vermek durumundadır. Ama şiirin yapısı karmaşık olduğu için, bu kararlar da şiirsel öğelerin bir bileşimi ya da bir grup inisiyatifle ilgili olacaktır. Bunlardan tema ve imge seçimini bir önceki denemede ele

almıştık; bu denemedeyse tür ve bütünleştirici ritim seçimlerini ele alacağız.

"Giriş" bölümünde, eleştiride türler teorisinin gelişmemiş bir konu olduğundan yakınmıştık. Türe dair elimizde Yunanlardan edindiğimiz üç terim, drama, epik ve lirik var ama biz en son ikisini genelde, uzun ya da kısa (ya da daha kısa) şiirleri karşılayan jargon ya da mesleki argodan birer sözcük olarak kullanıyoruz. Jargonda orta uzunluktaki şiiri tarif edecek bir sözcük dahi yok ve her uzun şiir, hele ki Browning'in *Ring and the Book* eseri gibi düzinelerce parçaya bölünmüşse, doğrudan epik olarak adlandırılabilir. Bu şiir, kıskanç koca, sabırlı eş ve şövalyevari âşıktan oluşan bir aşk üçgeninin bir cinayet duruşmasına dahil edilmesi ve ölüm evi sahneleriyle dramatik bir yapı kazanmıştır ve bunu, karakterlerin monologları üzerinden gerçekleştirmiştir. Hayret verici bir *tour de force*'dur[119] ama bu eseri tam anlamıyla takdir edebilmemiz için onu olduğu gibi, yani dramada yeni bir tür deneyi, tersyüz edilmiş bir drama olarak görmemiz gerekir. Benzer şekilde, Shelley'in *Ode to the West Wind* eserini bir lirik olarak adlandırabiliriz, muhtemelen sırf öyle olduğu için; ***Epipsychidion***'u lirik olarak adlandırmakta tereddüt ediyorsak ve eserin gerçekte ne olduğuna dair bir fikrimiz yoksa, onu her zaman özünde lirik bir dehânın eseri olarak adlandırma lüksüne sahibiz. *İlyada*'dan kısadır ve mesele de burada kapanır.

Yine de drama, epik ya da lirik sözcüklerinin kökeni, tür ayrımının oldukça basit bir prensiple yapıldığına işaret eder. Edebiyattaki tür ayrımı, öyle görünüyor ki sahnelemenin kökenidir. Sözcükler izleyici önünde oynanabilir, bir dinleyici önünde konuşulabilir, şarkı olarak söylenebilir ya da okur için yazıya dökülebilir. Eleştiride yazarın seyirci kitlesinin mensuplarını karşılayacak bir sözcük olmadığını kaydedelim ve "seyirci" sözcüğü tüm türleri kapsamaz, bir kitabın okurlarını seyirci olarak tanımlamak da biraz mantıksızdır. Tür eleştirisinin temelinde her zaman, türün şair ve kitlesi arasındaki koşullar tarafından belirlenmesi anlamında, retorik vardır.

Sahnelemenin *kökenine* dair konuşmak zorundayız –tabii sergilenen, konuşulan ya da yazılan söz ayrımı, baskı makinesi çağında bir anlam ifade edecekse. Biri bir lirik basabilir ya da bir başkası da bir romanı yüksek sesle okuyabilir ama bu

119. Fr. Güç gösterisi, en başarılı eserleri ifade etmek için kullanılır. (ç.n.)

önemsiz değişiklikler, türün başkalaşması için yeterli değildir. Shakespeare'in oyunları, basılı metinlerine sarf edilen, yerinde ve sevgi dolu özene rağmen, köken bakımından oyun betikleri olmayı ve drama türüne ait olmayı sürdürürler. Bir romantik şair bir şiirine dramatik bir biçim verdiğinde, şiirinin sahnelenmesini beklemez, hatta bunu özellikle istemeyebilir de; belki de aklında sadece şiirin basılması ve okurları vardır; hatta –birçok romantik gibi– sahnedeki dramanın bireysel ifadeye getirdiği sınırlamalar yüzünden saf bir biçim olduğuna inanmıyor olabilir. Yine de şiir dediğinde, ne denli hülyalı olursa olsun, geçmişteki bir tür tiyatroya gönderme yapmaktadır. Bir roman, yazılıdır ama Conrad kendisine hikâyeyi anlatmakta yardımcı olmak üzere bir anlatıcıyı işin içine soktuğunda, yazılı sözün türü, konuşulan sözünküne benzemeye başlar.

Böyle bir romanı nasıl sınıflandıracağımız sorusu, onun sahnelemenin iki farklı kökenini barındırdığı gerçeğinin kabul edilmesinden daha az önemlidir. Köken sözcüğünü kullanmak yerine bunu daha basit bir biçimde şöyle ifade edebiliriz: Tür ayrımı, edebi eserlerin *ideal* sergilenme yöntemleri arasındaki ayrımdır –eserlerin mevcut durumları ne olursa olsun. Ama mesela Milton'ın aklında *Kayıp Cennet* için, ezbere okuyan bir kişi ya da izleyici ideali yoktur sanki; onu meydana getirdiği haliyle, bir kitapta bir şiir olarak okunmak üzere bırakmayı yeterli görmüştür. Münacat konvansiyonunu kullandığında, şiiri konuşulan sözün türüne taşır; konvansiyonun önemi, eserin öncelikle hangi geleneğe ait olduğuna ve onunla eser arasındaki en yakın benzerliklerin neler olduğuna işaret etmesinden kaynaklanır. Türler yoluyla eleştirmenin amacı, sınıflandırmaktan çok bu gelenekleri ve bağlantıları aydınlığa kavuşturmak, bu sayede de esere özel hazır bir bağlam bulunmadığı sürece farkına varılmayacak çok sayıdaki edebi ilişkiyi ortaya çıkarmaktır.

Konuşulan sözün ait olduğu türü ve dinleyiciyi tanımlamak İngilizce'de oldukça zordur ama Yunanların *ta epe*[120] derken kastettikleri şeyi kısmen içerir. Ezberden okunan şiirleri de, bunların devasa boyuttaki konvansiyonel epikler olması da zorunlu değildir. Mensur masal ya da söylev nasıl konuşmaya dayalı önemli biçimlerse, bu "epik" malzemenin de vezinli olması gerekmez. Nazım ve nesir arasındaki fark, ikisini birleştirme eğiliminde olan

120. Konuşulan şeyler. (ç.n.)

drama örneğinin gösterdiği gibi, belli ki kendi içinde türe dayalı bir fark değildir. Bu denemede *İlyada*, *Odysseia*, *Aeneid* ve *Kayıp Cennet*'in biçimini karşılayan "epik" sözcüğünün konvansiyonel kullanımını muhafaza ederek, "epos" sözcüğünü, sahnelemesinin kökeninde sözlü söylev olan eserleri ifade etmek için kullanıyorum. Dolayısıyla *epos* bu denemede ezberden okuma ya da dinleyici geleneğini muhafaza etmek için girişimlerde bulunan –nazım ya da nesir– tüm edebiyatı kapsamaktadır.

Şu anda sahip olduğumuz dört türden üçünün ismini Yunanlara borçluyuz: Bize kitap aracılığıyla okura hitap eden bir türü karşılayacak bir sözcük bırakmadılar ve doğal olarak biz de kendimiz için bir tane icat edemedik. Buna en yakın sözcük "hikâye" ama bu sözcük de *Tom Jones*'a rağmen edebiyatın dışına çıkmıştır ve Latince "epitaph" [mezartaşı yazıtı] sözcüğü de anlam bakımından fazlasıyla özgüldür. Bir sözcük bulmam gerektiğine göre, basılı eserin ait olduğu türü tanımlamak için rastgele bir seçimle "kurmaca" sözcüğünü kullanıyorum. Bu sözcüğü ilk denemede bambaşka bir bağlamda kullandım, biliyorum, ama zaten karmaşık olan bir terminolojiden ödün vermek, yeni bir sürü terim takdim edip kitabın okunmasını daha da zorlaştırmaktan daha makul görünüyor. Müzikteki klavye analojisi, kullanışlı olması açısından, kitaplarda varlığını sürdüren kurmaca ve diğer türler arasındaki farkı gösterebilir. Bir kitap, tıpkı bir klavye gibi, sanatsal yapının tümünü, tek bir insanın yorumlayıcı denetimi altına veren mekanik bir araçtır. Bir operanın ya da senfoninin piyano partisyonunu, özgün bir piyano eserininkinden ayırmamız nasıl mümkünse, özgün "kitap edebiyatı"nı da, ezberlenmiş ya da sahnelenmiş parçaların indirgenmiş metinsel partisyonlarını içeren kitaplardan kolaylıkla ayırabiliriz.

Gerçek anlamda Homeros ya da Chaucer'da bulabileceğimiz, konuşan şair ve dinleyen izleyici ilişkisi çok geçmeden, giderek daha teorik olmaya başlar ve *epos*'un yaptığı gibi hissettirmeden kurmacaya geçiş yapar. Ciddiyetle değilse de, şunu bile ileri sürebiliriz: Milton'ın çok etkili bir biçimde kullandığı efsanevi kör ozan figürü, görünmez bir izleyici kitlesine doğru bu sapmanın çok zaman önce gerçekleştiğini göstermektedir. Aynı malzeme ne zaman ki hem kurmaca, hem de *epos* için kullanılır, işte o zaman türler arasındaki ayrım da daha belirgin hale gelir. İkisi arasındaki başlıca –ve ciddi– fark *epos*'un süreksiz, kurmacanınsa sürekli

olmasıdır. Dickens'ın romanları, kitap olarak kurmaca sınıfına girer; tefrika olaraksa aile okumalarına uygun olarak tasarlanmışlardır ve *epos*'a yakın olsalar da kurmaca olmayı sürdürürler. Ama Dickens'ın kendisi, kendi eserleri üzerine okumalar yapmaya başladığında, tür tamamen *epos*'a dönüşür; zira bu kez öne çıkan görünür bir izleyici karşısında yaratılan etkinin dolaysızlığıdır.

Dramada, izleyicilerle doğrudan karşı karşıya gelen hikâyenin varsayımsal ya da mevcut karakterleridir; drama bu nedenle yazarı izleyiciden gizlemekle ün salmıştır. En izlenesi dramalarda, birçok filmde de hissettiğimiz gibi, yazar nispeten çok az önem taşır. Müzik gibi drama da izleyici açısından bir topluluğun performansıdır. Müzik ve drama, Elizabeth dönemi İngiltere'si gibi, toplum bilincinin yüksek olduğu toplumlarda gelişmektedir. Bir toplum bireysel ve rekabetçi hale gelirse, Viktorya dönemi İngiltere'si gibi, müzik ve drama bundan zarar görür ve yazılı söz, edebiyatı neredeyse tekeline alır. *Epos*'ta yazar, izleyicisiyle doğrudan yüzleşir ve hikâyenin varsayımsal karakterleri gizlenmiştir. Yazar, bir rapsodist ya da bir ozan olarak takdim edilse dahi, teorik açıdan hâlâ bir yazardır; çünkü ozanken şiirdeki bir karakterin ağzından değil, şairin kendisi olarak konuşur. Yazılı edebiyattaysa hem yazar, hem karakterler okurdan gizlenir.

Dördüncü olası durum, yani izleyicinin şairden gizlenmesi, ifadesini lirikte bulur. Doğal olarak, liriğin izleyicisini karşılayacak bir sözcük yok: Eşzamanlı mevcudiyete ya da dramatik bağlama işaret etmeyen "koro"ya benzer bir sözcüğe ihtiyacımız var. Mill'in bu kitabın başında atıfta bulunduğumuz aforizmasına geri dönersek; lirik rakipsiz bir biçimde, aşırı duyulan sözdür. Lirik şairi doğal olarak kendi kendisiyle ya da bir başkasıyla konuşur gibi davranır: Doğadaki bir ruh, bir ilham perisi (ilham perisinin şair aracılığıyla dile geldiği *epos*'tan farkına dikkat), özel bir arkadaş, bir âşık, bir tanrı, kişileştirilmiş bir soyutlama ya da olağan bir nesneyle. Joyce'un *Portre* eserinde Stephen Dedalus'un söylediği gibi, lirik şairi, imgeyi kendisiyle bağlantılı olarak sunan şairdir: Vaaz için dua neyse, *epos* için de retorik açıdan bu odur. Sahnelemenin lirikteki kökeni, dinde "I-Thou"[121] olarak adlandırılan

121. İnsanın hayatın anlamını sadece bir başkasıyla kurduğu ilişkide bulduğu ve bu ilişkinin bizi önünde sonunda Tanrı ile aramızdaki ilişkiye taşıdığı düşüncesi. Martin Buber'in (1878-1965) bu ilişkiyi ele aldığı *Ich und Du* isimli bir eseri bulunmaktadır. (ç.n.)

varsayımsal biçimdir. Şair dinleyicileri için konuşsa da, deyim yerindeyse, onlara sırtını döner ve dinleyiciler de onun ağzından çıkan bazı sözcükleri tekrar ederler.

Epos ve kurmaca, edebiyatın merkezini meydana getirir; bu bölge bir yanda drama, diğer yandaysa lirikle kuşatılmıştır. Dramayla tören arasında bilhassa yakın bir bağ vardır; lirikle bireyin kendiyle söyleşmesi demek olan rüya ve görü arasında da benzer bir bağ vardır. Bu kitabın başında, edebiyatta doğrudan gönderme diye bir şeyin olmadığını söylemiştik; ancak doğrudan gönderme doğal iletişimdir ve edebiyat onu da doğadaki her şeyi taklit ettiği gibi taklit edebilir. Şairin izleyicisiyle yüzleştiği *epos*'ta, doğrudan göndermenin *mimesis*'i vardır. *Epos* ve kurmaca önce yazıt ve mit, sonra geleneksel masal, peşine asıl epik de dahil olmak üzere anlatı, didaktik şiir ve söylev, daha sonra roman biçimini ve diğer yazılı biçimleri alır. Dört kipte tarihsel olarak ilerledikçe kurmaca *epos*'u giderek daha çok gölgede bırakır ve bunu yaparken, doğrudan göndermenin *mimesis*'i de asörtiv yazının *mimesis*'ine doğru evrilmeye başlar. Bunun karşılığında da belgeselci ya da didaktik nesrin aşırılıklarıyla, asörtiv yazının kendisine dönüşür ve bu yüzden edebiyatın dışına çıkar.

Lirik, ses ve imgenin içsel *mimesis*'idir; dışsal *mimesis*'in ya da ses ve imgenin dışa dönük temsilinin, yani dramanın tam zıt kutbunda yer alır. Her iki biçim de doğrudan göndermenin *mimesis*'inden kaçınır. Bir oyundaki karakterler birbirleriyle konuşurlar, teorik açıdansa doğrudan ya da bir monolog dahilinde kendileriyle konuşurlar. Bir izleyici tarafından izlendiklerinin bilincinde olsalar da, Eski Komedya'nın *parabasis*'i ya da dramadan *epos*'a doğru gerçek bir tür değişiminin yaşandığı, rokoko tiyatronun prologları ve epilogları gibi özel durumlar hariç olmak üzere asla şair adına konuşmazlar. Komik *parabasis* Bernard Shaw'da oyunun ortasından bağımsız, mensur bir önsöze taşınmıştır ki bu, dramadan kurmacaya geçişi gösterir.

Epos'ta, nispeten normal bir vezin baskın olma eğilimi taşır: Söylev bile hem sözdizimi, hem de noktalama açısından nazıma ait özellikler taşır. Kurmacada ise nesir baskındır, çünkü kitabın biçimine uygun düşen sürekli bir ritme sadece nesir sahiptir. Dramanın, kendine özgü denetleyici bir ritmi yoktur[66] ama en çok ilk kiplerdeki *epos*'la ve son kiplerdeki kurmacayla yakın ilişki kurar. Lirikte baskın olan ritim, şiirsel olan ve ille de vezinli olması bek-

lenen bir ritimdir. Başlıca özelliklerinin ne olduğunu keşfetmemizi sağlayacak bir bakışla her bir türü ayrı ayrı incelemek üzere ilerliyoruz. Hemen devamında gelecek incelemede söyleyiş ve dilbilimsel öğelerle fazlasıyla meşgul olacağımız için, araştırmamızı belli bir dille, yani İngilizce'yle sınırlandırmak zorundayız: Bu, söyleyeceklerimizin büyük bir kısmının yalnızca İngilizce için doğru olacağı anlamına geliyor ama temel prensiplerin diğer dillere de uyarlanabilmesini umuyoruz.[122]

YİNELEMENİN RİTMİ: *EPOS*

Geleneksel olarak nazımı nesirden ayıran normal vezin, *epos*'ta ya da genişletilmiş söylevsel biçimlerde düzenleyici ritme dönüşme eğilimi taşır. Vezin, yinelemenin bir boyutudur ve yinelemeyi ifade eden iki sözcük ritim ve kalıp –ister zamana ister uzama dair olsun– yinelemenin tüm sanatlar için yapısal bir prensip olduğunu göstermektedir. Şiirde yinelemenin vezin dışındaki diğer öğeleri nicelik (ya da seslere dayanan vezin) ve vurgudur (ya da aksan). Gerçi nicelik, şairin kendi kurallarını koyarak yol aldığı deneyler hariç olmak üzere, modern İngilizce'de normal yinelemenin bir öğesi sayılmaz. Vurgunun vezinle ilişkisi belki de klasik açıklamalardan farklı bir açıklamayı gerektirmektedir.

Dört vurgulu mısra İngiliz dilinin yapısının ayrılmaz bir parçası gibi görünmektedir. Daha erken dönem şiirinin en geçerli ritmi budur, Orta İngilizce'de çerçevesi aliterasyondan kafiyeye dönüşmüş olsa da; tüm dönemlerin en popüler manzum eserlerinin ortak, çoğu *balad*'ın ve ninni kafiyelerinin de ritmidir. *Balad*'da, sekiz-altı-sekiz-altı düzenine sahip kıtalar, dört vurgulu mısralardan oluşurlar ve diğer her mısranın sonunda da bir "es" bulunur. Bu es prensibi ya da asıl sessizlik noktasına varan vuruş, Eski İngilizce'de zaten mevcuttu. *Iambic pentameter*[123] ritme, vurgu ve veznin birbirlerini bir dereceye kadar etkisiz hale getirebildiği bir alan sağlar.

122. Yazarın görüşünü örneklemek için kullandığı alıntılar, yazarın da söylediği yalnızca İngiliz diline özgü ses yapılarını göstermektedir. İngiliz diline özgü bu durumun daha açık görülebilmesini teminen ve alıntıların anlamının pratik bir fayda sağlamayacağı düşüncesinden hareketle bu alıntılar çevrilmeden bırakılmıştır. Önemli olan, yazarın da ifade ettiği gibi, genel prensiplerdir ve her dil kendine özgü ses yapılarına sahip olduğundan bu alıntılar yalnızca İngiliz dili açısından anlam ifade etmektedir. (ç.n.)

123. Iamb (.-), bir kısa bir uzun hece, her mısrada beş tane "iamb" barındıran vezin. (ç.n.)

Iambic pentameter'le yazılmış çoğu mısrayı "doğal olarak", önemli sözcüklere sözlü İngilizce'de taşıdıkları ağır vurguyu verecek şekilde okursak, eski dört vurgulu mısrada vezinli arkaplanına rağmen, bariz bir hafiflemenin öne çıktığını görürüz. Şöyle:

To bé, or nót to be: thát is the quéstion.
Whéther 'tis nóbler in the mínd to súffer
The slíngs and árrows of outrágeous fórtune,
Or táke up árms against a séa of tróubles ...

Of mán's first disobédience, and the frúit
Of that forbídden trée, whose mórtal táste
Brought déath into the wórld and áll our wóe,
With lóss of Éden, till one gréater Mán
Restóre us, and regáin the blíssful séat ...

(Shakespeare)

Dryden ve Pope'un duraklatılmış beyitlerinde, tahmin edeceğimiz üzere, daha çok beş vurgulu mısra vardır ama *feminine caesura*[124] gibi her ritmik duraksama eski vuruşu geri getirir:

Forgét their hátred, and consént to féar. (Waller)
Nor héll a fúry, like a wóman scórn'd. (Congreve)
A líttle leárning is a dángerous thíng. (Pope)

Vezindeki herhangi bir belirsizlik ya da geçiş, dört vurgulu mısranın doğal gücünü açığa çıkaracaktır. Chaucer'ın ölümünden sonra ve Orta İngilizce'den modern İngilizce'ye geçişte, kendimizi Lydgate'in o tuhaf vezinli dünyasında buluruz. Bu dünyada *Danse Macabre* eserindeki Minstrel'in Ölüm'e söylediklerini, *Danse Macabre*'ın kendisine uygulama fikrinin cazibesine kapılırız:

This newe daunce / is to me so straunge
Wonder dyverse / and passyngli contrarie
The dredful fotynge / doth so ofte chaunge
And the mesures / so ofte sithes varie.

124. Vezinli mısradaki düzenli vezni kesintiye uğratan duraklama anlamına gelen *caesura*'nın bir türü. *Feminine caesura*, vurgusuz ya da kısa bir hecenin ardından gelir. (ç.n.)

Ama yine de bunun bir dans olduğuna şüphe yoktur: İzleyen mısraya, Ölüm'ün Minstrel'e söylediklerine bakalım:



O thow minstral / that cannest so note & pype



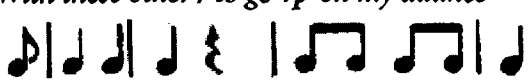
Un-to folkes / for to do plesaunce



By the right honde (anoone) I shal the gripe



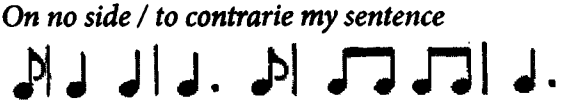
With these other / to go vp-on my daunce



Ther is no scape / nowther a-voydaunce



On no side / to contrarie my sentence



For yn musik / be crafte & accordaunce



Who maister is / show his science.

Bu kıtayı, Chaucer'ın abc tarzındaki *pentameter*[125] mısralardan oluşan bir kıta gibi incelemeye kalkarsak, bu kıta bizi epeyce zorlar: Örneğin son mısra *pentameter* bile değildir. Dört vurgulu bir mısra gibi okunduğundaysa daha basittir ve bu türden bir okuma ölçübilimsel bir analizin[126] asla ortaya çıkaramayacağı bir şeyi, groteski ortaya çıkarır: Ölüm'ün sesindeki, son mısrada vezinli bir ironiyle nihayete eren, zıplayan iskeletlerin ezgisini.

125. Beş tef'ileli mısra. (ç.n.)
126. Vurgu, durak, ezgi gibi ses bilgisi ögelerinin tamamının analiz edilmesi. (ç.n.)

Lydgate'in vezin tekniğinin inceliklerini, hangi *e* harflerini telaffuz etmeyi ya da yutmayı tercih ettiğini ya da hangi yabancı sözcüklere farklı vurgular katmış olabileceğini bildiğimi iddia etmiyorum. Bu konular hakkında ne Lydgate'in, ne de on beşinci yüzyıl okurunun tam bir bilgisi vardı; ama dört ana vurguya sahip bir mısra ve bu vurgular arasında yer alan değişken sayıdaki hece, işte bu, bu türden problemlerin üstesinden gelmek için kullanılabilecek, büyük bir kısmı okurun bireysel tercihine bırakılabilecek en bariz yöntemdir. Ne olursa olsun bir pasajın nasıl okunabileceğini değil, daha çok nasıl kolaylıkla gözden geçirilebileceğini göstermeye çalışıyorum: Şiirde vezin bulma pratiğinde olduğu gibi, her okur kalıpta da kendi istediği değişiklikleri[67] yapacaktır.

"Skeltonic"[127] mısra genellikle dört vurgulu bir mısradır: *Philip Sparowe* isimli esprili peşrev, hızlı bir ritme sahiptir ve Lyndgate'de olduğundan daha çok es ve daha çok vurgulu vuruşla birarada kullanılmıştır:



Placebo,



Who is there, who?



Di le xi,



Dame Margery;



Fa, re, my, my,

127. Skeltonic Verse. Adını İngiliz rönesansının ilk büyük şairi kabul edilen John Skelton'dan (1460-1529) alan, mısra sonlarındaki sözcüklerin ses uyumuna dayanan bir ölçü. Buradaki örnekte "Place, who", "Margery, my, why", "Sparowe, Carowe" sözcükleri arasında ses uyumu vardır. (ç.n.)



Wherefore and why, why?



For the sowle of Philip Sparowe,



That was late slayn at Carowe.

Sözün kısası, Coleridge'in *Christabel*'i inşa ederken kullandığı "yeni prensip" edebiyattaki prensipler ne kadar yeni olabilirlerse, ancak o kadar yeniydi. Tabii aynı zamanda bu tür keşiflerin, öz itibarıyla *Hiawatha*'nın[128] Fince ilhamından daha egzotik olmadığı da ortadadır. *Hiawatha* İngilizce'nin dört vurgulu kalıbına kolayca uyar; sanıyorum bu da bu şiirin neden İngiliz dilinde en kolay parodileştirilen şiir olduğunu açıklamaktadır. Meredith'in *Love in the Valley* eseri de, Lydgate'in ritmik tasarımına oldukça benzeyen dört vurgulu mısra düzeniyle, kolaylıkla gözden geçirilebilenler arasındadır.



Under yonder beech-tree single on the green-sward



Couched with her arms behind her golden head,



Knees and tresses folded to slip and ripple idly,



Lies my young love sleeping in the shade.

128. Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) tarafından yazılmış *The Song of Hiawatha* (1855) epik eser, Finlerin *Kalavela* destanından esinlenmiştir. (ç.n.)

Muhtemelen bu örnekler, "ezgili" ifadesinin, Aristoteles'in *melos* sözcüğünün, modern edebiyat eleştirisinde bir terim olarak ne anlama geldiğine dair şimdiden bir fikir vermeye başladı. Lydgate'in devrinden beri, yeknesak bir biçimde, bir ton vurgusu, değişken sayıda notanın bulunduğu ritmik birimleri (ölçüler) belirten tonlamalar, İngiliz şiiriyle çağdaş olan müzikte de neredeyse ortaya çıkmak üzereydi. Baskın bir ton vurgusu ve iki vurgu arasında değişken sayıdaki hecenin (müzikteki "basit ölçü"ye karşılık gelen, genellikle mısra başına dört vurgu) bulunduğu şiir, ezgili şiirdir; bu şiir kendisiyle çağdaş olan müziğe yapı bakımından benzer. Şimdi, *epos*'tan ya da devam eden bir vezne yayılmış bir şiirden söz etmeye başladık: Böyle bir şiire en çok benzeyen müzik, düzenleyici ritmi şarkıdan ziyade danstan doğmuş, daha yaygın ve sözsüz (enstrümantal) müziktir.

Ezgili sözcüğünün teknik kullanımı, kulağa güzel gelen herhangi bir şiiri ezgili olarak adlandıran duygusal kullanımından oldukça farklıdır. Pratikte, teknik ve duygusal kullanımlar genellikle doğrudan karşıttır; çünkü bu duygusal terim, örneğin Tennyson'a uygulanabilir ama Browning'e uygulanamaz. Konu dışı ama yine de alâkalı şu soruyu sorarsak: "Bu iki şairden hangisi müzik hakkında daha çok bilgiye sahipti ve hangisi müzikten *a priori* daha çok etkilenmişti?"; yanıt kesinlikle Tennyson olmayacaktır. İşte Tennyson'un *Oenone*'undan bir parça:

O mother Ida, many-fountain'd Ida,
Dear mother Ida, harken ere I die.
I waited underneath the dawning hills,
Aloft the mountain lawn was dewy-dark,
And dewy dark aloft the mountain pine:
Beautiful Paris, evil-hearted Paris,
Leading a jet-black goat white-horn'd, white-hooved,
Came up from reedy Simois all alone.

Ve şimdi de Browning'in *The Flight of the Duchess*'ından bir parça:

I could favour you with sundry touches
Of the paint-smutches with which the Duchess
Heightened the mellowness of her cheek's yellowness

(To get on faster) until at last her
Cheek grew to be one master-plaster
Of mucus and fucus from mere use of ceruse:
In short, she grew from scalp to udder
Just the object to make you shudder.

Browning'in pasajında hız olumlu bir bileşendir: Bir metronomun vuruşunu duyabiliriz. Tennyson hareket hissini en aza indirmeye çalışmıştır; onun pasajı yavaşça ve sesli harfler üzerinde durularak okunmalıdır. İki pasajda da sesler dikkat çekici bir biçimde tekrar edilir ama Tennyson'daki tekrarlar, ritmi kendine dönmeye zorlamak ve bir ses kalıbının aslında ne olduğunu özenle göstermek için düşüncenin ritmini yavaşlatmaya yararlar. Browning'de kafiye, vuruşun şiddetini kesinleştirir ve toplu bir ritmin inşasına yardım eder. Browning'in şiirindeki hız ve keskin vurgu, onun şiirinin ezgisel özellikleridir ve parantez içindeki sözcüklerin hangilerinin *più mosso*'nun İngilizce'si, yani bir *musical direction* [müzik yönergesi] kabul edilebileceğini anlamak zordur.

"Pürüzsüz müzik akışı" ya da "kaba, ezgili olmayan söyleyiş" gibi ifadeler, ezgili sözcüğünün duygusal kullanımına aittir ve muhtemelen, gündelik İngilizce'deki "harmony" [ahenk, armoni] sözcüğünün, müzik dışında da ifade ettiği dengeli ve kalıcı ilişki kavramından türetilmiştir. Ahenk sözcüğünün taşıdığı bu mecazi anlama göre, müzik ahenkli bir dizi değildir; müzikteki dengeli ve kalıcı tek "armoni", esas nota akordunun final ayrışmasıdır, bu nedenle de ahenk, armoniyle neticelenen ahenksiz bir dizidir. Şiirde, müziğin gerilimini ve harekete geçiren vurgulu şiddetini gösterebilen şiirler, büyük olasılıkla (elbette şairin teknik açıdan yetkin olduğunu varsayarak) haşin, kulak tırmalayan, ahenksiz şiirlerdir. Sesli ve sessiz harfler ile sesin düşsel, hislere hitap eden akışı özenle dengelenmişse, yüksek olasılıkla ezgili olmayan bir şiirle karşı karşıyayız demektir. Pope, Keats ve Tennyson; üçünün şiirleri de ezgili değildir. Kullanmaya ihtiyaç duyduğum ama kullanımını güç bela gözlemlediğim bu terim, küçük düşürücü bir terim değildir: Eğer hırıldayan keskin vurgular, homurdanan ve anlaşılmaz dil, tıka basa sesli harf ve lüzumsuzca uzayıp giden çok heceli sözcükler varsa, muhtemelen *melos* ile veya eğer halihazırda müzikten etkilenmemişse, müzikle benzerlik gösteren bir şiirle karşı karşıyayız demektir.

Ezgili söyleyiş, grotesk ve dehşet verici olana ya da hakaret ve tacize daha uygun düşer. Sözde "metafizik", bu tarzın huysuz entelektüelliğiyle de uyum içindedir. Vezin bakımındandüzensizdir (vurguya karşı ses düşmesi yaratır), aşırı derecede *enjambement*'a[129] yüklenir ve uzayıp giden bir ritim kullanarak mısraları, paragraf gibi daha geniş ritmik birimlere doğru sürükler. Shakespeare'in *melos*'u zaman ilerledikçe daha çok kullanmış olması, onun oyunlarının tarih sırasına dizilmesinde kullanılan, oyunların kendisinden elde edilen kanıtlara dayanan bir ilkedir. Milton kafiyeli, destansı bir dize için "hakiki ezgisel zevkten nasibini almamış" der; çünkü ezgili şiir, bir dizeden diğerine farklı biçimlerde sürdüğü hissini yaratmalıdır –ezgisel sözcüğünü burada teknik anlamda kullanmaktadır. Samuel Johnson bundan "Hissi dizeden dizeye inceliksiz bir biçimde sürdüren modası geçmiş yöntem" olarak söz eder; bunları ezgi karşıtı bakış açısıyla tutarlı bir biçimde söylemektedir. *The Heretic's Tragedy* ezgili bir şiirdir; *Thyrsis* ise değildir. *The Jolly Beggars* öyledir; *Ode on a Grecian Urn* öyle değildir. Pope'un *Messiah*'ı ezgilidir ama Smart'ın *Song to David*'i, ezici tematik sözcükleri ve hece sonlarının çok şiddetli patlamalarıyla ezgili bir *tour de force* örneğidir. Crashaw'un ilahileri ve Cowley'in *Pindarics*'i akıcı, değişken, etkin dört vurgulu mısralar ve acımasızca bastıran *enjambement* sayesinde ezgilidir; Herbert'ün kıtalı şiirleri ve Gray'in *Pindarics*'iyse değildir. Skelton, Wyatt ve Dunbar şiirleri ezgilidir; Gavin Douglas ve Surrey şiirleriyse değildir. Aliterasyonlu nazım genellikle vurgulu ve ezgilidir; özenli kıta biçimleriyse genellikle öyle değildir. Şiirde *melos*'un kullanımı, ille de şairin müzik konusundaki teknik bilgisini göstermez ama sıklıkla böyle bir teknik bilgiye eşlik eder. Buna verilecek örneklerden biri, teknik açıdan ezgili bir şiir olan Crashaw'un *Musicks Duell* eseridir (enstrümantal vokalin eşlik ettiği Barok bir arya).

Ve bazı durumlarda, müziğe en azından bir miktar maruz kalmanın, nazımda *melos*'a duyulan bir eğilime kılavuzluk etmiş olabileceği düşünülebilir. İnsan, Southey'in, örneğin *epos* ritminde yaptığı takdire şâyân deneylerini asla yeterince netleştirmediğini hisseder: Eğer öyleyse, Milton'ın şiirin sahip olması gereken ezgisel niteliklerin yer aldığı zekice listesini, *Thalaba*'nın önsözünde-

129. Bir cümle veya fikrin mısra sonunda bitmeyip birkaç mısrada devam etmesi. (ç.n.)

ki kekeleme ve gevelemenin yanına yerleştirmek öğretici olabilir: "Doğaçlama nağmeyi arzu etmiyorum; ahenk hissini veren, her şairin kaçınılmaz olarak şiire kazandırdığı ton gibi, duygulanımların vurgusu gibi bir şeyleri arzu ediyorum." *Melos* kavramı Wordsworth'ün *Peter Bell* ve *The Idiot Boy*'da yapmaya çalıştığı şeye daha çok ışık tutabilir. Wordsworth'ün vezinin nazımdaki heyecanın kaynağı olduğuna dair görüşleri daha çok vurgu için geçerlidir; vurgu, dansın fiziksel titreşimini taşır. Vezin kendi içinde daha çok, isabetli sözcüklerle dolu nispeten öngörülebilir bir örüntüyü tamamlanmış görmenin verdiği hazdır. "Ne çok düşünülür hakkında ama asla tam olarak yansıtılamaz" ifadesi Pope'un vezin kavramını verir: Onun beyitlerini duyduğumuzda, bir beklentinin tatmin edildiği hissini duyarız; bu his berraklık hissinin tam tersidir. Donne'un hicivlerindeki daha şiddetlidir ve bu da enerjisi daha yüksek, bol vurgulu bir ritme uygun düşer.

Şiirlerini ezgisiz diye adlandırdığımız Spenser, Pope, Keats ve Tennyson gibi şairlerin karşı kutbunda daha yavaş ve yankılı ritimler buluruz. *The Faerie Queene*'de *Kayıp Cennet*'ten daha az dört vurgulu mısra vardır ve karşıt eğilimin işareti tekrar eden[68] *Alexandrine*'dir.[130] Bu gruptaki şairlerin pratiği, Johnson'un ezgi karşıtı mütalaasında incelikle açıklanmıştır: "İngilizce'nin epik mısrasının ezgisi kulağa öylesine zayıf gelir ki her bir mısrada tüm heceler işbirliği içinde değilse, ezgi kolayca yitirilir; bu işbirliğine de ancak diğerleriyle iç içe geçmemiş her mısranın bağımsız bir ses yapısı olarak korunmasıyla ulaşılabilir." Vurgu ve nicelik perde yitirince, şiirin Johnson'ın saydığı yegâne ezgisel öğeleri de tamamen kaybolur, dolayısıyla burada kastedilen İngiliz şiirinin artan bir ritim yerine ses kalıplarını tercih etmesi gerektiğidir.

Şiir ve görsel sanatlar arasında kurulan bağlar muhtemelen şiir ve müzik arasında kurulanlardan daha zorlamadır. Ezgisiz şiirler genel anlamda çoğu zaman "resmeden" şiirlerdir: Düşünce yüklü ritimlerini çoğunlukla, çıplak Venüs'ün *Oenone*'daki özenli tasvirinde ya da *The Faerie Queene*'deki bol ayrıntılı bir dokumayı andıran geçitlerdeki gibi, statik bir resme tüm ayrıntılarıyla vücut vermek için kullanırlar. Pope'un *Essay on Criticisim*'de tarif ettiği ve örneklediği gibi, *Opsis*'le benzeşen asıl öğeyi ise, ahenk taklidi ya da ses yansıması (*onomatopoeia*) olarak bilinen retorik yöntemde buluruz:

130. Tekrar eden on iki hecelik dize ölçüsü. (ç.n.)

'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo to the sense...
When Ajax strives some rock's vast weight to throw,
The line too labours, and the words move slow;
Not so, when swift Camilla scours the plain,
Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main

Bu yöntemin kullanılıp kullanılmadığını anlamak kolaydır ve Aristoteles'ten, onun retorik üzerine yazdığı denemeden[69] bu yana dikkat çekmeyi sürdürür; büyük taşın tepeden aşağıya yuvarlanırken çıkardığı ses, Homeros'un Sisyphus'un taşı hakkındaki mısrası bunun bir örneğini sunar:

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

Pope'un çevirisi bu mısrayı "Gümbürder atılganca ve yerden toz kaldırır" mısrasına dönüştürür ve ahenk taklidi konusunda genel olarak şüpheci davranan Johnson'ın onayını bir kez daha kazanır. "Bubble" [kabarcık] ve "trouble" [bela] sözcüklerinin "kabarcık çıkarma eyleminde olduğu gibi, zorla çıkarıldıktan hemen sonra soluğun tutulmasıyla yanaklarda anlık şişkinliğe yol açtığını" söyleyen eleştirmen Dick Minim figürünün yer aldığı *Idler* metinlerinin birinde bununla alay eder. Tüm bu alay etme, gerçekte ses yansımasının şiirsel bir eğilim olduğu kadar dilbilimsel de olduğunu ve şairin, kendi dilinin doğuştan sunduğu her nimetten faydalandığını gösterir. İngiliz dilinde, bir kısmı kaybedilmiş olsa da, çok sayıda mükemmel ses efekti vardır. *The Wanderer*, Eski İngilizce'de soğuk hava etkisi yaratmayı başarır ama modern bir şiirde bunu yapamaz:

Hreosan hrim ond snaw hagle gemenged

Ama bu yöntemler edebi oldukları kadar dilbilimsel de oldukları için, gündelik dilde kesintisiz olarak yeniden yaratılırlar. Gündelik dil için yeterince iyi kabul edilirlerse, çoğunlukla "canlı" ya da "renkli" olarak nitelendirilirler; her iki sözcük de resme ait metaforlardır. Bu konuda *Huckleberry Finn*'in öyküleyici pasajlarında mimetik bir esneklik vardır; oysa *Tom Sawyer*'ın öyküleyici pasajları bunu neredeyse asla başaramaz:

...Then there was a racket of ripping and tearing and smashing, and down she goes, and the front wall of the crowd begins to roll in like a wave.

İngilizce'de hayatta kalmış en dikkat çekici sözlü *opsis* muhtelemen özel bir dikkatle okunması gereken *The Faerie Queene*'de sergilenen, görüntüyü ses üzerinden yakalama kabiliyetidir. Örneğin:

The Eugh obedient to the bender's will

Mısranın ortasında birkaç zayıf hece vardır ve bu heceler mısrayı bir yay biçiminde bükerler. Una yolunu kaybettiğinde, ritim de onunla birlikte yolunu kaybeder:

And Una wandring farre in woods and forrests...

Bu mısranın yarattığı etkinin bir kısmı "guests" [konuklar] sözcüğündekine karşı "forrests" [ormanlar] sözcüğünde yer alan zayıf kafiyedir. Özne hasar gördüğünde, ritim de hayalkırılığı yaratan bir kafiyeyle hasar görür:

For else my feeble vessell crazd, and crackt
Through thy strong buffets and outrageous blowes,
Cannot endure, but needs it must be wrackt
On the rough rocks, or on the sandy shallowes.

Florimell göz gezdirmeyi beceremez, okur da öyle:

Through the tops of the high trees she did descry...

Konu müzikteki ahenk ise, İngilizce'deki buna uygun çok az sözcükten biriyle özdeş bir kafiye elde ederiz:

To th' instruments diuine respondence meet:
The siluer sounding instruments did meet ...

Konu "tehlikeli bir köprü"yse, durum şudur:

Streight was the passage like a ploughed ridge,
That if two met, the one mote needes fall ouer the lidge.

Rönesans dönemi okurları, okulda aldıkları retorik eğitimi sayesinde bu tür etkilere hazırlıklıydı: Örneğin Spenser'ın *January*'sinde zararsız görünen bir mısra, E.K.[131] tarafından "Hoş bir mübalağa... Onun üstüne de bir söz oyunu" sözleriyle derhal korumaya alınır. Pope'un yukarıda alıntıladığımız pasajının kaynağı, Spenser'dan bile daha önce yaşamış Vida'nın *Art of Poetry* isimli eseridir. Ahenk taklidine Spenser'dan sonra en istikrarlı ve ısrarcı alâkayı göstermiş şair Cowley'dir; Cowley, Johnson'dan bir çam ağacının boyunun neden bir *pentameter*'da değil de, *Alexandrine*'de daha uzun olması gerektiğini anlayamadığını dillendiren boğuk bir homurdanma duymak için, *Davideis*'te ahenk taklidini hayli serbestçe kullanır. Cowley'in yarattığı etkiler gizemli yarım mısra kullanımında olduğu gibi gerçekten de çok ilginçtir. Örneğin burada *pentameter*'ın üç ayağı sessiz bir tefekküre ayrılmıştır:

O who shall tell, who shall describe thy Throne,
Thou great Three-One?

Pope'dan alıntıladığımız pasajın ilk mısrası ("Bu yetmez, sertlikten zarar gelmez") yazında keskin bir ahenksizliğin ya da bariz bir hatanın, sıklıkla bir yerindelik taklidi olarak tercüme edilebildiğini gösterir. Pope aynı şiirde böyle kasıtlı ahenksizlikleri, onaylamadığı eylemlerin korkunç örneklerini verirken kullanır ve *Spectator*'da Addison'un pasaja dair tartışması böyle yöntemlerin nasıl da canlı bir ilgi uyandırdığını göstermektedir. Örneğin, Pope tıkanmış dehayı şöyle tarif eder:

And strains, from hard-bound brains, eight lines a year.[132]

Spenser doğal olarak aynı yöntemi sıklıkla kullanır. Aliterasyondaki zevksiz kötüye kullanım konuşmacının (Braggadocchio) bir yalancı ve ikiyüzlü olduğuna işaret eder:

131. Spenser'ın *The Shepheardes Calender* isimli eserinde, esere katkı sağlamış olduğu rivayet edilen gizemli kişilik. (ç.n.)
132. "Gerginlikler, sert kapaklı zihinlerin yol açtığı, yılda sekiz satır." Strains, brains, lines, aliterasyon. (ç.n.)

But minds of mortall men are muchell mard,
And mou'd amisse with massie mucks vnmeet regard.[133]

Ve sahte Duessa, Aziz George'u baştan çıkardığında, dilbilgisi, ritim ve telaffuz benzerliği (yarım kafiye) ancak bu kadar kötü olabilir: Değerli şövalyenin kulağı, onu her şeyin yolunda olmadığına dair uyarmalıdır:

Yet thus perforce he bids me do, or die.
Die is my dew; yet rew my wretched state
You...

Bazı taklit yöntemleri her dilde standart hale gelmiştir ve İngilizce'dekilerin birçoğu burada tekrar edilmelerini gerektirmeyecek kadar yaygındır: Başı kesilmiş mısralar hızı arttırır, biri uzun biri kısa heceli ölçüye dayanan ritim düşme hareketi etkisi yaratır, vs. İngilizce'nin doğal söz dağarcığı, çok fazla sayıda tek heceli sözcük içerir ve tek heceli bir sözcük hafif de olsa bağımsız bir vurguya ihtiyaç duyar. Bunun sonucu olarak da uzun Latince sözcükler, eğer maharetli bir biçimde kullanılırlarsa, "On zayıf sözcük,[70] bir sönük mısraya sızdığında" donuk ritmik olmayan bir gürlemenin tersine ölçüyü hafifleten ritmik işlev kazanırlar. İngilizce'de az önce söz ettiklerimizin yan ürünlerinden biri oldukça kullanışlıdır: Mısra ortasında iki uzun heceye sahip sözcükle elde edilmiş sözde kırık-destekli bir mısranın kullanımı, Eski İngilizce'den bu yana (Siever tarzı C iken) uğursuz olanı ya da önseziyi ifade etmek için etkin bir biçimde sürdürülmüştür:

Thy wishes then dare not be told. (Wyatt)
Depending from on high, dreadful to sight. (Spenser)
Which tasted works knowledge of good and evil. (Milton)

Ahenk taklidi elbette yazının herhangi bir biçimi için arada sırada kullanılabilir ama sürekli bir etki olarak en iyi kullanımı uyaklı *epos*'ta gerçekleşir; çünkü orada normal bir kalıbın değişik biçimlerine dönüşür. Drama ve nesir yazarları onu oldukça tutumlu bir biçimde kullanır: Shakespeare'de yalnızca belli bir

133. "Mortall", "muchell" vs. gibi sözcüklerdeki yazım hatasına ve bu yazım hatalarıyla güçlendirilmeye çalışılan aliterasyona dikkat çekiyor. (ç.n.)

sebep için ortaya çıkar –Lear kırda fırtınaya, fırtınanın kendisine ait vurguları kullanarak seslendiğinde. Lirikte ortaya çıkınca ilginin tamamını üzerine çeker, şiiri vecizeye (epigram) dönüştüren bir *tour de force* etkisi yaratır. Bunun örneklerinden biri, ondördüncü yüzyıla ait başarılı kısa bir şiir olan *The Blacksmiths*'tir; bu şiir aliterasyonlu mısrayı çekiç vuruşunu temsil etmek için kullanır:

Swarte smekyd smethes smateryd wyth smoke
Dryue me to deth wyth den of here dyntes ...

Retoriğin tarihinde ses ve anlam arasındaki "doğal" bağa dair bir teori tekrar tekrar ortaya çıkar. Bu ikisi arasında doğal bir bağ olması pek mümkün değildir ama şair tarafından geliştirilmiş ve kullanılmış bir dilde yansıma öğesi bulunduğunu da inkâr edemeyiz. Ahenk taklidini, klasik nicelik anlayışıyla benzeşen ama nicelik değil de "nitelik" olarak tarif edilmesi gereken retorik bir vasfın özel bir kullanımı olarak düşünmek daha kolaydır: Sesli ve sessiz harflerin meydana getirdiği yarım kafiye kalıpları olarak. Sürekli bir "nitelik"e ya da ses kalıbına sahip bir *epos*'u, sesin öncelikle anlam uğruna varolduğu ve bu nedenle de nesre daha yakın olduğunu düşündüren *Red Cotton Nightcap Country* gibi eserlerin *epos*'undan kolaylıkla ayırt edebiliriz. Chaucer'ın *Legend of Good Women* eserinin giriş bölümünde olduğu gibi, bir şiirin farklı örüntülere sahip, eşit derecede tatmin edici iki ayrı versiyona sahip olabilmesi, şiirde tutarlı bir ses kalıbının bulunmadığına dair bir kanıt sunar.

Edebiyat eleştirisinde "ezgili" teriminin kullanımının kafa karıştırıcı olmasının asıl sebebi şudur: Eleştirmenler şiirde ezgiyi düşünürken, tartıştıkları şiirlerle çağdaşı olan müziği pek de düşünmezler; bu müziği vurgu tonlaması ve dans ritmiyle birlikte, ancak şarkıya ve perde vurgusuna en yakın müzik olduğunu tahmin ettiğim klasik müziğin (yaygın bir biçimde bilinen) yapısı üzerinden düşünürler. Vurgulu ahenk taklidini anlıyoruz; zira bu, klasik şiirde ses kalıbı ya da niceliğe karşılık gelen yineleme öğesinin, şiirin *melos*'unun bir parçası olduğu prensibini örnekler –bizim şiirimizde de *opsis*'in bir parçasıdır.

SÜREKLİLİĞİN RİTMİ: NESİR

Her şiirde en azından iki farklı ritim duyarız. Bunlardan biri vurgu, ölçü ve ses kalıbı bileşimi olarak öğretilen, tekrar eden ritimdir. Diğeriyse anlamın semantik ritmidir ya da genellikle nesir ritmi olarak duyumsanan şeydir. Şiiri yüksek sesle okurken ilkini abartmak tekdüze bir ritim yaratır; ikincisini abartmak da Bernard Shaw'un, Shakespeare'in yaşadığı dönemde yapılan okumaları hakkındaki tespitini alıntılarsak, "delicesine cafcaflı bir nesir" yaratır. Tekrar eden ritim, birincil ve düzenleyici ritimse eser manzum *epos*'tur; birincil olan semantik ritimse elimizde *nesir* var demektir. Edebi nesir, diskörsiv yazı ya da asörtiv yazıda kullanılan biçimin edebiyatta kullanılmasından doğar. Manzum incelemeler her ne kadar "şiirsel olmasalar da" her zaman edebi olarak sınıflandırılırlar.

On altıncı yüzyıl bir deney yüzyılıydı, asıl itibarıyla da manzum *epos* ve Hopkins'in deyimiyle *akan ritim* konusunda. *Melos*'un etkisi uyaksız şiiri, *opsis*'in etkisi de Spensercı kıtayı ve Drayton'ın altı ayaklı dizesini (*Polyolbion*'un daldan dala konan bir şiir olmasının, Drayton'ın uyak seçimini açıkladığı gerçeğini) ortaya çıkarır. Deneyin öne çıktığı her dönem gibi bu dönemde de *Poulterer* vezni[134] gibi yükselişe geçip sonra terk edilen nispeten başarısız ölçüler ortaya çıkmıştır. Mensur *epos*, öncelikle söylev olarak algılanan nesirdir ve *epos*'un kültürel hâkimiyetini yansıtır: Doğal olarak konuşma dilinin bir alt biçimi olarak düşünülür; bu biçimin en yüksek biçimi elbette manzumdur. Milton'ın "nesrin abartısız öğesinin altına tünemiş" metaforu gibi metaforların tipik olduğu bu biçim, en kötü ya da en iyi ihtimalle orta karar bir stile yakıştırılır. Bu nedenle de nesre edebi saygınlık kazandırma konusundaki her girişim, nesre nazıma özgü bazı özellikleri yüklemeye çalışır.

Jeremy Bentham, nesir-nazım ayrımını, nesirde tüm mısraların sayfa sonuna aktığı olgusundan hareketle yapmasıyla bilinir. Birçok safdilli gözlem gibi, bu da bilginin yol açtığı miyopluğun bir şeyleri gözden kaçırmaya daha müsait olduğu gerçeğine işaret eder. Nesrin ritmi süreklidir, tekrarlı değildir ve basılı mensur satırları kesen tamamen mekanik bir düzenektir. Her nesir yazarı, nesir yazmanın, nesrin basımı kadar mekanik olmadığını ve bir

134. On dörtlü hece ölçüsü, İngiliz şiirinde XVI. ve XVII. yüzyıllarda yaygın hale gelmiştir. (ç.n.)

cümlenin ritminin, baskı sırasında satırın sonundaki önemli bir sözcüğün satır sonu yerine, bir sonraki satırın başına geçmesi, özellikle vurgulanmış bir sözcüğün tireyle ayrılması vs. yollarla sakatlanmasının hatta mahvedilmesinin mümkün olduğunu elbette bilir. Ama nesir yazarı, Mallarmé'nin *Coup des Dés*'de yaptığı gibi şansa başkaldırmak niyetinde olmadığı sürece, kendi şansına mahkûmdur. Rönesans dönemindeki söylevin karakteristik özellikleri -ritminde birçok yineleme öğesi barındırmasının yanı sıra- sıklıkla tipografinin kesintisiz basımı tarafından gizlenmiştir:

> *He distastes religion as a sad thing,*
> *and is six years elder for a thought of heaven.*
> *He scorns and fears, and yet hopes for old age,*
> *but dare not imagine it with wrinkles ...*
> *He offers you his blood today in kindness,*
> *and is ready to take yours tomorrow.*
> *He does seldom anything which he wishes not to do again,*
> *and is only wise after a misfortune ...*

Süslü ifadeler, yine retorik kitaplarına yabancı olmayan her yöntemi kullanırlar; kafiye, uyak dengesi ve aliterasyon -ki bunlar genellikle nazımın ayrıcalıkları kabul edilirler. Cicerocu nesir, tam cümle ritmine ve sıklıkla yarı-uyak dengesi ortaya koyan cümleciklerin dengesine dayanır. Kasıtlı retorik uygulamalar olan Browne'un *Urn Burial*'ı gibi mensur eserlerde, Cicero'daki *clausulae*[135] gibi tekrar eden birimleri hemen ayırt ederiz: "Handsome enclosure in glasses" ["Kadehlerde becerikli bir kuşatma"], "revengeful contentions of Rome" ["Roma'nın kindar müsabakaları"] *anapest*[136] ölçüsüyle yazılmış örneklerdir. *1611 İncili*'nde[137] çoğunlukla her bir ayet bağımsız bir paragraf halinde basılmıştır: Bu şüphe yok ki öncelikle vaizlerin memnuniyeti düşünülerek böyle yapılmıştır ama nesrin ritmi konusunda, olağan biçimde basılmış bir nesirden daha net bir fikir vermektedir. Her cümlesi

135. Lat. Clausula'nın çoğulu. Yunanca ve Latince retorikte, bir cümlenin ritmik sonu, kapanış kadansı. (ç.n.)
136. İki kısa bir uzun heceden oluşan ölçü. Feilun gibi. (ç.n.)
137. *İncil*'in 1611 tarihinde tamamlanan resmi versiyonu. "Kral James *İncil*'i" olarak da bilinir. Bu kitaptaki *İncil* alıntılarının tamamında Kitabı Mukaddes Şirketi tarafından yayımlanan çeviriler kullanılmıştır. (ç.n.)

bağımsız bir paragraf olarak basılmış olsaydı, Bacon'ın bazı denemelerinin –özellikle de erken döneme ait olanlar ve vecizemsi olanların– ritmi de daha anlaşılır bir biçimde ortaya çıkardı.

On yedinci yüzyılla birlikte, akan ritim deneylerinin miadı doldu ve bu deneyler yerini mensur deneylere bıraktı. Bu dönem, Ciceroculann yarı uyaklı resmi retoriklerine karşı doğal konuşma stilini koyan bir başkaldırıyla "Seneca ritmi"[71] ya da Attika nesriyle[138] başlar. Dryden nesrin veznin hâkimiyetinden kurtarılması ve nesrin kendine özgü semantik ritminin özgürleştirilmesi konusunda gerçekten başarılı olmuştur. Dolayısıyla Matthew Arnold, Dryden ve Pope'un dönemini nesir ve akıl dönemi olarak adlandırmakta haklıydı; zira bunun sebebi, o dönemde şiirin tekdüze olması değil, o dönem nesrinin gerçekten idrak edilmiş bir nesir olmasıydı. Edebiyat tarihinin ilginç olgularından biri, M. Jourdain'in meşhur keşfinin gerçekte de bir keşif olması; böyle bir keşfin de ancak gelişmesinin ileri evrelerinde bir edebiyatta karşılaşılabilecek türden bir keşif olmasıdır.

Nesrin kendine has ritminin Dryden'in zamanından bu yana belirginleşmeye başladığını söylerken, elbette o dönemin nesrinin daha iyi olduğunu söylemiyoruz –gerçi okurun olgunlaşmamış değer yargılarına karşı uyarılmasına gerek de kalmadı. Ama nesrin kendi içinde şeffaf bir araç olduğu belli oluyor: En az göze battığı sırada, en saf haldeyken, *epos*'tan ve diğer uyak tesirlerinden en uzak mesafede durduğunda tam da böyle bir araçtır ve meramını bir mağazanın vitrin camı gibi anlatır. Böylesine tarafsız bir berraklığın, sıkıcılıktan uzak olduğunu söylememize ayrıca lüzum yok, zira sıkıcılık her daim opaktır. Bu nedenle nesir, yazarını memnun ettiği sürece dilediği kadar retorik olabilir, bunun önünde herhangi bir edebi engel olmadığına göre, nesir edebiyat dışı amaçlarla kullanıldığında da retorik nesir bir dezavantaja dönüşür. Bunu, hakikat Macaulay tarzında dillendirilemez, sözleriyle ifade edebiliriz –Macaulay bu tespitin en çok yakıştırılacağı yazar olmayabilir. Fazla yapay bir nesir, nesrin saf betimsel yapıtının ortaya çıkmasına izin verecek bir esnekliğe sahip değildir. Malzemesini durmadan aşırı basitleştirir ve aşırı simetrikleştirir. Gibbon bile, bir antitez uğruna bir olgunun lüzumlu niteliklerinden öyle kolay vazgeçmez. Aynı prensibe dahil bir başka unsur

138. Senecan amble. "to amble", "rahvan gitmek" anlamına geldiğinden, bu ritim de, rahvan gitmekte gibi, yavaş ve ölçülü bir ritme karşılık gelir. (ç.n.)

edebiyatın kendisinde görülebilir: Örneğin ufuisçi[139] bir dille yazılmış romansları incelerken, bir hikâyenin bu dile sahip bir nesirle anlatılmasının ne denli zor olduğunun farkına varırız. *Ufuisçilik* söylev biçimlerinden doğmuştur ve en rahat uyum sağladığı biçim de tiraddır: Ufuisçi bir dil kullanan her yazar, monologa dönmek için karşısına çıkan her fırsatı değerlendirir.

Özetle retorik nesir, retoriğin en çok şu iki amacına doğallıkla uyum sağlar: Süsleme ve ikna. Ama bu iki amaç psikolojik bir zıtlık içerdiği için, iknacı nesrin etkisi, çoğu zaman hoşa giderek ikna eden süslemenin ta kendisi tarafından yok edilir. Jeremy Taylor'ın ibadetlere dair yazılarının güzelliği ilgisiz bir etmendir ama onu kinetik ikna etmenin fani akışında değil, edebiyatın kalıcı bölgesinde tutan bu etmenin kendisidir. Bu prensip, hiçbir şekilde Taylor'a hasredilemez: Wulfstan'ın[72] Anglosakson topluluğunda bile kendi günahlarından çok, vaizin aliterasyonlu ritimdeki ustalığına kafa yoran, seküler fikirlere sahip birkaç aydın mutlaka vardır.

> *Her syndan mannslagan ond maegslagan ond maesserbanan ond mynsterhatan, ond her syndan mansworan ond morthorwyrhtan, ond her syndan myltestran ond bearnmyrthran ond fule forlegene horingas manege, ond her syndan wiccan ond waelcyrian, ond her syndan ryperas ond reaferas ond worolstruderas, ond, hraedest is to cwethenne, mana ond misdaeda ungerim ealra.*[140]

Burada edebi nesirle ilgileniyoruz: Edebi olmayan nesrin ritmine dair açıklama daha ileriki sayfalarda verilecektir. Kısa cümlelerden ve eşgüdümlü cümleciklerden meydana gelen uzun cümlelere, itici doğrusal bir ritimle birleşmiş vurgulu tekrara, hakarete, zahmetli listelere ve erişilmiş düşüncenin mantıklı sözcük

139. Retorik araçlar kullanan, (cümlelerin belli prensiplere -eşit uzunluk, önemli sözel öğelerin dengelenmesi, sözcükler arasında ses dengesinin kurulması vs.– göre yazıldığı) bir stil. Adını John Lyly'nin (155?-1606) on altıncı yüzyıl sonlarında yayımlanan *Euphues* adındaki İngiliz romanından alır. (ç.n.)

140. Sakson dilinde bir vaazdan alıntı. (*Sermon of the Wolf*). "Burada insan katilleri var ve yakınlarımızın katilleri ve rahipleri öldürenler ve manastırların düşmanları ve burada yalancı şahitler var ve katiller vs." Sözcüklerin kümeler halinde aynı sessiz harfle başlaması, tüm isimlerin çoğul olması, sözcüklerin tekrar edilmesi vs. suretiyle bu vaaza akılda kalıcı ve dramatik bir etki kazandırılmış gibi görünmektedir. (ç.n.)

düzeni yerine düşünme sürecini ve hareketini ifade etmeye duyulan eğilim, *melos*'un nesirdeki göstergeleri arasındadır. Rabelais, *melos*'un nesirdeki en büyük ustalarından biridir: İlk kitabın beşinci bölümündeki muhteşem içki âlemi bana öyle geliyor ki teknik açıdan ezgilidir, deyim yerindeyse Janequin'in[141] müziğinin söze dökülmüş halidir. İngilizce'de de Isis'e[142] inip, mavnacıların küfürlerini dinleyerek eğlendiği rivayet edilen Burton'ımız[143] var. Ziyaretleri belki de mesleki sebeplerdendi; zira tarzının başlıca nitelikleri temelde sağlam küfürlerin nitelikleriyle aynıdır, onun tarzı ve sağlam küfürlerin ortak niteliklerini şöyle sayabiliriz: Ritmin sallantıda olduğu hissi, hakaret ve sayıp sövme aşkı, sınırsız bir sözcük dağarı, kısa vurgulu birimler dahilinde düşünme eğilimi ve küfürle alâkalı iki konuda, yani teoloji ve kişisel hijyen konusunda ansiklopedik bir bilgi. Kişisel hijyen hariç tüm bu nitelikler ezgisel niteliklerdir.

Milton'ın mensur eserleri de, manzum eserleri gibi, "hakiki ezgisel zevk"le doludur; gerçi elbette bambaşka türde bir zevktir bu. Kısa, keskin cümleciklerle devinen devasa cümleler, bu cümlelerdeki hız çeşitlemeleri, duygu yüklü sıfatların retorik birikimi, gürleyen Beethovenvari söylev sonları, bu nesrin özelliklerinden bazılarıdır. Halbuki Sterne, günümüzde düşüncenin yeniden hayata döndürülmüş bir süreç olarak sunulmasında kullanılan "bilinçakışı" tekniğinin ortaya çıkmasından önceki dönemde, *melos* nesrinin en büyük ustasıydı. Proust'ta bu teknik laytmotifler Wagnerci bir biçimde ikiye katlanır. Gertrude Stein'da kasıtlı bir laf kalabalığı vardır; bu da sözcüklere müziğin tekrar kabiliyetinden bir şeyler kazandırır. Ama *melos* konusunda en ayrıntılı deneyleri yapmış yazar, elbette Joyce'dur ve *Ulysses*'teki taverna sahnesi (Stuart Gilbert'in "Sirenler" olarak adlandırdığı bölüm) ne kadar akrobatik olsa da, yine de az önce tartıştığımız nesir tekniklerinin, müzikle gerçekten benzeştiğini gösteren sağlam bir kanıttır. Bu benzerlik, örneğin, *Men Without Art* isimli eseriyle bariz bir biçimde bir *opsis* manifestosu yazmayı hedefleyen Wyndham Lewis tarafından kabul edilmiştir. Mesela, *Sartor Resartus*'un retori-

141. Clément Janequin (1485–1558), Rönesans döneminin Fransız bestecilerindendir. Rabelais'nin eserleri için yaptığı besteleri vardır. (ç.n.)
142. Los Angeles'ta bir cadde. (ç.n.)
143. Robert Burton (1577 –1640) akademisyen, yazar. En bilindik eseri *The Anatomy of Melancholy*'dir. (ç.n.)

ğinde; "Karmakarışık *Ode* ve Ağıt yığınlarının ortasında, oldukça tali bir konunun her nevi örneği arasında delicesine perişan olmuş bir halde yatan çılgın Petrarcacı ve Werterci mahsulleriyle," gibi bir pasajla karşılaştığımızda, dolambaçlı söyleyiş araçlarının bir kısmının –gerçek anlamda ufuisçi bir söyleyişteki gibi– koşut bir dengeyi değil, doğrusal vurguyu sağlamak için kullanıldığını görebiliriz.

Nesirde de nazımda olduğu gibi, ezgili sözcüğünü duygusal anlamında kullanan yazarlar, müziğe mesafeli yazarlardır. Akla gelen birkaç ismi sayalım; De Quincey, Pater, Ruskin ve Morris'teki *opsis* eğilimi, sıklıkla ayrıntılı tasviri ve uzun dekoratif mecazları derinleştirmek eğilimini de içerir ama ikinci eğilim ilkini tanımlamaz –bir stilin niteliklerini konu seçimine bakarak yargılayamayız. Asıl fark daha çok cümlenin ihtiva ettiği fikirden doğar. Henry James'in geç dönem romanlarındaki uzun cümleler, kapsayıcı cümlelerdir: Tüm nitelemeler ve parantezler bir kalıba oturtulmuştur ve düşünceler birbirini izlemeye başlayınca, ortaya düşüncenin doğrusal bir süreci değil; eşzamanlı bir kavrayış çıkar. Açıklanan şey etraflıca değerlendirilmiştir, dolayısıyla bu yöntem, deyim yerindeyse, eserin başından sonuna dek tam anlamıyla kullanılır. Conrad'ın öykülemede kullandığı geri ve ileri doğru kaydırmalar, dikkatimizi hikâyeyi dinlemekten esas meseleye doğru kaydırmak amacıyla tasarlanmıştır. Onun "her şeyden evvel görmenizi sağlamak için" demesi, geriye kalan asıl anlamla birlikte görsel bir metaforu da içerir. *Tristram Shandy*'deki anlatı kaydırmalarıysa tam tersi bir etki yaratır: Dikkatimizi dışsal bir durumdan, yazarın zihnindeki süreci dinlemeye vermemizi sağlar.

Nesir kendiliğinden şeffaf bir araç olduğu için, eğiliminin hangi yönde olduğunu telaffuz eden, nispeten pek az nesir yazarı vardır. Genelde, belirgin bir "stil"in ya da kişisel bir retorik yapıyı ayırt ettiğimiz anda, karşımızdaki muhtemelen ya *melos* ya da *opsis*'tir. Burton ve Milton'ın *melos*'a ne kadar meyilliyse, Browne ve Jeremy Taylor da *opsis*'e o kadar meyillidir. Hikâyelerinden birinde bir karakterine Taylor hakkında "Neden kimse ona söz yazmıyor?" yorumunu yaptıran O. Henry de benzer bir şeye gönderme yapmaktadır –müziğe değil, Tennysonca ses kalıbına.

Genelleme riskini alıp, klasik edebiyatın tesirinin asıl ağırlığının *opsis* tarafına düştüğünü söyleyebiliriz; zira ses değiştirmiş

bir dil, sözcük düzenine modern İngilizce ve Fransızca'dan daha çok özgürlük tanır; bu yüzden de cümleyi parçalarının tümünü birden içeren bir birim olarak düşünmeye meyleder iz. Bir hatip olan Cicero'da bile, "denge"yi yoğun bir biçimde hissederiz ve burada denge doğrusal hareketin etkisizleştirilmesi anlamına gelir. Geç dönem Latince'de yeni bir tür doğrusal, itici bir kuvvet somutlaşmaya başlar; biz de aliterasyona dayalı çizgisi ve gelişmemiş tonlamalı vurguya sahip ezgisiyle yeni Cermen medeniyetine daha yakın hissetmeye başlarız. Nitekim Cassiodorus'ta[73] tematik sözcükler ve aliterasyonlu vurgular, aşağıdaki gibi mübalağalı cümleler boyunca yankılanır:

> *Hinc etiam appellatam existimamus chordam, quod facile corda moveat. Ubi tanta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chorda pulsata alteram faciat sponte contremiscere, quam nullum contigit attigisse.*[144]

YERİNDELİĞİN (*DECORUM*) RİTMİ: DRAMA

Tüm edebi yapılarda sözel bir kişilik ya da dile gelen ses olarak adlandırabileceğimiz bir niteliğin olduğunun farkındayız –doğrudan göndermeden farklı ama yine de onunla bağlantılı bir şey. Bu nitelik, yazarın kendi sesi olarak algılanırsa, buna üslup adını veriyoruz: *le style, c'est l'homme*[145] aksiyomu genel kabul görür. Üslup kavramı, her yazarın kendi el yazısı ve imgelemi kadar ayırt edici, belli sesli ve sessiz harflerin kullanımından iki arketiple mi, yoksa üç arketiple mi meşgul olduğuna uzanan özgün bir ritme sahip olduğu düşüncesine dayanır. Üslup edebiyatın her alanında mevcuttur elbette ama en saf haliyle yalnızca tematik nesirde gözlemlenebilir: Bu terim aslında, genellikle edebiyat dışı olarak sınıflandırılan mensur eserler için kullanılan başlıca edebi terimlerden biridir. Üslubun altın çağı, yazın ve kişilik arasındaki asli bağın, eleştirinin temel prensibi olarak kabul edildiği geç Viktorya dönemidir.

144. Cassiodorus, Epistola XL, 12 (ed. A. J. Fridh, CCSL 96, Turnholti 1973). "Bedende mukim hafif ve candan tini dürttüğünden ötürü [bu] çalgının tellerine verilen adın da buradan geldiği düşünülebilir. Farklı tınılardan oluşan gruplar dizili bu tellerde; birine vuruldu mu telin, ister istemez yandaki de titreşip dile gelir." Alıntıyı çeviren: Yücel Sivri. (ç.n.).

145. Fr. "Üslup, kişinin kendisidir." Fransız matematikçi, yazar Georges-Louis Leclerc'in (1707-1788) sözü. (ç.n.)

Bir romanda ise bu durumun çok daha karmaşık olduğunu fark ederiz: Diyalog, romanın karakterlerinin kendi seslerini taşımalıdır, yazarın sesini değil; diyalog ve anlatı bazen birbirinden öylesine ayrıdır ki bu ayrılık, kitabın dilini neredeyse ikiye böler. Üslubun eserdeki bir karakter ya da konuyla uyumlu olması, yerindelik ya da üslubun içeriğe uygunluğu olarak bilinir. Yerindelik, genelde şairin *etik* sesidir, kendi sesini bir karakterin sesine veya konu ya da eserin atmosferi tarafından talep edilen tona uyumlu hale getirmek için değişikliğe uğratmasıdır. Ve üslubun en saf hali nasıl diskörsiv yazıda görülebiliyorsa, yerindelik de en saf haliyle şairin kişi olarak ortaya çıkmadığı dramada bulunabilir. Dramayı, şu anki bakış açımızla, yerindelik tarafından özümsenmiş *epos* ya da kurmaca diye tanımlayabiliriz.

Drama, diyaloğun ya da konuşmanın bir *mimesis*'idir ve açıktır ki konuşmanın retoriğinin akıcı olması gerekir. Basmakalıp konuşmadan atışmaya uzanan bir çeşitlilik gösterir. Atışmanın temelinde vezin varsa, onu mısra diyaloğu olarak adlandırıyoruz. Bu girişim çifte zorluk taşır: Bir yandan konuşanın karakterini ve konuşma ritmini ifade etmeli, diğer yandan da bu ikisini diğer konuşmacıların durumuna ve ruh haline uyumlu hale getirmelidir. Elizabeth dönemi dramasının ağırlık merkezi, deyim yerindeyse manzum *epos* ile nesir arasında bir yerlerdedir; bu sayede yerindelik, başta karakterin sosyal sınıfından ve oyunun türünden kaynaklanan gerekliliklere bağlı olarak birinden diğerine rahatlıkla ilerleyebilir.

Komedya ve diğer alt derece türler nesre doğru hızla ilerler ve sonraki yüzyıllarda, *epos* kurmacaya teslim olur ama komedya ve nesir, değişen koşullara uyum sağlama gücüne sahip olduklarını ispat eder; tragedya ve manzum *epos* bu güçten bariz bir biçimde yoksundur. Bununla birlikte, manzum dramanın nazımla dışavurmayı tercih edeceği özellikleri nesirle ifade etmenin yarattığı teknik sorun, varlığını üst sınıf figürlerinin talep ettiği yüksek üslubun büyük ölçüde yok olduğu nesir komedyada bile sürdürmektedir: Bunlar asalet, tutku, nükteli imgelem (muhtemelen en önemlisi budur) ve *pathos* gibi özelliklerdir. Mensur komedya bu türden gereklilikleri sıklıkla, retorik nesrin aykırı ve yineleyen yapısından bir şeyler taşıyan yapmacık nükteli bir nesir üslubu geliştirerek karşılar. Congreve'den O'Casey'e İngiliz komedyasının neredeyse tüm büyük yazarları İrlandalıdır ve retorik geleneği

İrlanda'da daha uzun süre hayatta kalmıştır. İrlanda'nın köylü sınıfının konuşma ritmini yeniden üretmesine rağmen Synge'nin dramatik nesri de aşırı üsluplu[74] olarak değerlendirilir. Buna karşılık, on dokuzuncu yüzyılda Browning'in ve günümüzde Eliot ile Fry'in eserlerindeki manzum ritim, *epos* ve nesir arasındaki boşluğu daha az emek sarf ederek aşmaktadır sanki. Shaw bir oyunu kafiyesiz şiir olarak yazmanın, nesir olarak yazmaktan daha kolay olduğunu iddia eder; onun bu iddiasına itiraz edilebilir mi, doğrusu merak ediyorum. Shaw haklıysa, modern manzum drama örneklerinin çoğunlukla yapay ve zorlama olduğu hissinin, bu örneklerde retoriğin yanlış bir türünü denemekten kaynaklandığı söylenebilir. Retoriğin bu türü konuşmanın olağan ritmiyle temas etmekten uzaktır, bir anlamda Elizabeth dönemi dramasında -ne denli stilize edilmiş olursa olsun- nadiren karşılaştığımız gibi.

Konuşma ritimleri için manzum biçimler yaratma girişimi, romantiklerin ya da Viktorya dönemi yazarlarının pek de ilgisini çekmemişti. İngiliz dili öğrencileri sıklıkla, romantik bir biçimde, söz dağarcığını somutlaştırdığı gerekçesiyle mümkün olduğu kadar dilin asıl kökeninden gelen kısa sözcükleri kullanmakta ısrar ederler ama basit öz İngilizce sözcükler üzerine kurulu bir üslup da, tüm üsluplar içinde en yapay üslup olarak değerlendirilebilir. Samuel Johnson'ın eserlerindeki dilin -en beceriksiz olduğu yerde bile- konuşma diline bir William Morris romansındakine kıyasla çok daha yakın olduğu görülür. Günümüzde eğitimli insanların konuştuğu standart sözlü İngilizce, çok sayıda uzun, soyut, teknik sözcükle ve kısa sözcüklerdeki kuvvetli vurguyla, nazımdan çok nesre kolay uyum sağlayan çok heceli bir tangırtıdır. Blake'in *Prophetic Books* eseri mensur yazında konuşma ritmini yakalama konusundaki çok az başarılı girişimden birini temsil eder. Öylesine başarılıdır ki birçok eleştirmen bu eserin "gerçek şiir" olup olmadığından hâlâ emin değildir. Blake'in, beş heceden daha uzun bir mısranın, nazımda eğitimli bir konuşma dilini temsil etmesi gerektiği görüşü, Clough ve Bridges'in altı ayaklı mısra deneyleriyle karşılaştırılabilir, onlar da benzer bir ritmi yakalamaya çalışmıştır. Yine de insan en azından Clough'da vezine duyulan katı bir bağlılığın, vurguya inişli-çıkışlı bir nitelik kazandırdığını hisseder. *Kokteyl Partisi*'nin manzum ritminde, eski dört-vurgulu dize ritmine oldukça yakın bir noktaya geri döneriz. Bu eser modern konuşmada nazım ve nesir arasında yeni bir ritmik ağırlık

merkezinin ortaya çıkmasını alenen gölgelemiştir. Burada şekillenen belki de, ikiye ayrılmak suretiyle, nihayetinde sözlü dildeki diyalog için kullanılabilir hale gelen uzun, altı ya da yedi vurgulu bir mısradır.

Melos ve *opsis* meselesi, dramada kolaylıkla çözülür: *Melos* asıl ezgidir, *opsis* de gözle görülebilir sahneleme ve kostümdür.

ÇAĞRIŞIMIN RİTMİ: LİRİK

Kiplerin tarihsel dizilişinde, her tür sırasıyla bir dereceye kadar itibar kazanmıştır. Mit ve romans kendini öncelikle *epos*'ta ifade eder, üstmimetikte yeni bir ulusal bilincin yükselmesi ve dindışı retorikteki artış, yerleşik tiyatronun dramasını öne çıkarır. Altmimetik kurmacayı ve nesrin artan kullanımını, neticede de nazımı etkileyecek bir ritmi beraberinde getirir. Wordsworth'ün, vezin bir yana, şiirin ve nesrin *lexis*'lerinin özdeş olduğu teorisi, altmimetiğin manifestosudur. Lirik, şairin –ironi yazarı gibi– kendi seyircisine sırtını döndüğü bir türdür. Aynı zamanda da edebiyatın varsayılan özünü, anlatı ve anlamın söz-düzeni ve söz-örüntüsü olan lafzi boyutlarını en açık biçimde gösteren türdür. Lirik, bir tür olarak sözde ironik kipe ve lafzi anlama bilhassa yakınmış gibi görünür.

Rastgele bir şiir mısrasını ele alalım, *Kısasa Kısas*'tan Claudio'nun muazzam konuşmasının başlangıcını mesela:

Ay, but to die, and go we know not where[146]

Vezinli ritmi elbette duyarız, dört vurgulu mısra olarak seslendirilmiş, bir kısa bir uzun heceden oluşan beş heceli bir mısradır bu. Semantik ve mensur ritmi duyabiliriz ve yerindeliğin ritmi olarak adlandırabileceğimiz şeyi de, ölümle yüz yüze gelmiş bir adamın korkusunun sözlü temsilini duyarız. Ama aynı zamanda, her bir dizeyi dikkatli bir biçimde dinlersek, başka ritmi de çıkarabiliriz; kehanetvari, düşünceli, düzensiz, beklenmedik ve temel olarak ses kalıbındaki çatışmalardan doğan kesintili bir ritmi:

146. Shakespeare, *Kısasa Kısas*, III. Perde, I. Sahne. "Ya ölmek, bilinmeyene gitmek". Çev. Ö.Nutku, İş Kültür Yayınları, 2011. (ç.n.)

Ay:
But to die ...
and go
we know
not where ...

Semantik ritim nasıl nesrin inisiyatifiyse, ölçülü ritim de *epos*'un inisiyatifidir; demek ki liriğe hâkim olan inisiyatif, bu anlaşılmaz ritimdir. Nesrin inisiyatifinin ağırlık merkezi doğal olarak bilinçli zihindedir: Diskörsiv yazı kastidir ve edebi nesir yazarı bilinçli bir süreci taklit eder. Manzum *epos*'taki vezin seçimi retorik düzenlenişe biçimini verir: Şair bu vezinle düşünme konusunda bilinçsiz ve daimi bir kabiliyet geliştirir ve bu sayede de başka şeyler yapmak, mesela hikâye anlatmak, fikirleri açıklamak ya da yerindeliğin talep ettiği çeşitli değişiklikleri yapmak için özgür kalmış olur. Bunlardan hiçbiri, çağrışıma dayanan, büyük bir kısmı şuur eşiğinde geçen, kelime oyunlarının karmaşası, ses yansımaları, belirsiz ses bağlantıları ve rüyanınkilere oldukça benzeyen hafıza bağlantıları altındaki bizim tipik şiirsel yaratım olarak düşündüğümüz bu retorik sürece girişmek için tek başına yeterli değildir. Bunun dışına çıkınca, ses ve anlamın çarpıcı lirik birliği su yüzüne çıkar. Rüya gibi sözlü çağrışım da "makul olma prensibi" denebilecek bir prensiple kendine, şairin ve okurun bilincinin kabul edebileceği bir şekil kazandırma; kendini bilinçle iletişime geçebilmesine yetecek ölçüde asörtiv dilin sembol anlamlarına uyarlama zorunluluğu doğuran bir sansüre tabidir. Çağrışıma dayalı ritimle rüya arasında, dramayla tören arasındaki benzer bir bağ vardır. Çağrışıma dayalı ritimle, diğer ritimlerden daha az sıklıkta olmamak üzere, tüm edebiyatta karşılaşırız: Yeats'in *The Oxford Book of Modern Verse* kitabının başında Pater[147] ile ilgili olarak yaptığı tipografik yeniden düzenleme, bu ritmin nesirde nasıl bulunabileceğini gösterir.

Liriğin en tabi öğesi, kıtadaki süreksiz öğedir ve daha erken dönemlerde lirik yazarlarının çoğu, *epos*'un üstünlüğünü yansıtan düzenli kıta kalıpları kullanmıştır. Ortaçağ romansında karşılaştığımız türden kıtalardan oluşan bir *epos*, genellikle rüya atmosferine, *lineer* (doğrusal) *epos*'a olduğundan daha yakındır.

147. Yeats, yaşamının sonlarına doğru adı geçen kitabın başına İngiliz yazar ve eleştirmen Walter H. Pater'ı (1839-1894) eklemiştir. (ç.n.)

Romantizmle birlikte, "duygunun esas sesi"nin[75] ritminin öngörülemez ve düzensiz olduğu hissi yükselişe geçmiştir. Poe'nun *Poetic Principle*'ı, şiirin temelde anlaşılmaz ve süreksiz olduğu, şiirsel olanın lirik olduğu ve manzum *epos*'un gerçekten de manzumlaştırılmış nesre saplanıp kalmış lirik pasajlardan ibaret olduğunu iddia eder. Wordsworth'ün önsözü nasıl altmimetik çağa ait bir manifestoysa, bu da ironik çağa ait bir manifestodur ve İngiliz edebiyatında, liriğin ayırt edici ritmini özgürleştirmek isteyen teknik deneylerin çağının geldiğini ilan eder. "Serbest" nazımın amacı, sadece uyak ve *epos* konvansiyonlarına başkaldırmak değildir; aynı zamanda uyak ve nesre eşit mesafedeki bağımsız bir ritmi dolaşıma sokmaktır. Bu üçüncü ritmin varlığını kabul etmezsek, şiir düzenli uyağı yitirdiği yerde nesre dönüşür şeklindeki naif itiraza verecek bir yanıt da bulamayız.

Emily Dickinson'da kafiyede, Yeats'de kıtalı yapıdaki çözülme uyaklı kalıbı daha da düzensiz hale getirmeyi değil; lirik ritmi daha belirgin kılmayı amaçlar. Hopkins'in "esnek ritim" terimiyle lirik arasında, akan ritimle *epos* arasındakine benzer bir yakın akrabalık vardır. Pound'un erken dönem imgeciliğinden ("fragmentation" [parçalama] ya da *epos*'un lirikleştirilmesi hakkında Fransız ve İngiliz dilindeki deneylerin yarım yüzyıllık bir dönemini önceleyen) *Kantolar*'ın süreksiz pastişine kadar tüm teorileri ve teknikleri, liriği merkeze alır. Yeni eleştirinin muğlaklık üzerine kurulu retorik analizi, çoğu zaman açıkça tüm türlerdeki lirik ritmi gözler önüne serme eğilimine sahip, lirik merkezli bir eleştiridir. Yirminci yüzyılın en çok hayranlık duyulan ve en usta şairleri en büyük ustalığı serbest kalmış lirik ritmin ele geçmez, düşünce yoğun, sesi yansıtan, merkezcil söz-büyüsünde göstermişlerdir. Bu gelişmenin seyrinde, çağrışıma dayalı ritim daha esnek hale gelmiştir ve nihayetinde üslubunun romantik zeminini, öznelleştirilmiş yerindeliğin yeni bir türüne taşımıştır.

Liriğin geleneksel çağrışımları öncelikle müzikle ilgilidir. Yunanlar lirikten, genelde "şarkılık şiirler" diye tercüme edilen *ta mele* olarak söz ederler; Rönesans döneminde lirik, lir ve lavta ile daima ilişkili olmuştur ve Poe'nun az önce atıfta bulunduğumuz denemesi, şiirin hassasiyet konusundaki eksiklerini gücüyle telafi eden müziğin önemine vurgu yapar. Yine de bir şiir en azından modern anlamda "şarkı" olarak söylendiğinde, o şiirin ritmik düzenlenişinin müzik tarafından ele geçirilmiş olacağını akılda

tutmak zorundayız. "Şarkı olarak söylenebilen lirik" ifadesi genel anlamda tarafsız ve konvansiyonel bir ifadedir; modern şarkı, şiirin müzik üzerindeki egemenliğini gösteren vurgu perdesinden geriye ne kaldıysa, ancak o kadarlık bir ton vurgusuna sahiptir. Bu yüzden *ta mele*'yi "şarkılık şiir" diye tercüme ediyorsak, lirik hakkında daha net bir fikir edinmemiz gerekir; çünkü şarkı okuma ya da Yeats'in *cantillation* dediği şey, sözlere sözlerle yapılan vurgu, demektir. Yeats gibi şiirlerinin şarkı olarak okunmasını isteyen modern şairler, özellikle ezgili düzenlemelerden en çok şüphe eden şairlerdir.

Müziğin tarihinde, sözlü müzikte, sözcükleri neredeyse yok eden özenli kontrpuan yapılar geliştirme konusunda tekrar eden bir eğilim vardır. Aynı zamanda sözcüklerin daha çok öne çıkmasını sağlamak için ezgisel yapıları ıslah etme ve sadeleştirme konusunda da tekrar eden bir eğilim vardır. Bu kimi zaman dinin baskısının neticesi olsa da, bu sürecin edebi etkilerden azade olduğunu söyleyemeyiz. Mesela şiirin müziğe itaatinin sınırını temsil etmeye yakın bir tür olarak *madrigal*'i[148] ele alalım. *Madrigal*'de, sözcükler sesten sese çarparak ilerlerken ve genellikle programlı müzik olarak adlandırılan müziğin araçları sözcüklerdeki imgelemi açığa çıkarırken, şiirsel ritim kaybolur. Saçmasapan sözcüklerle doldurulmuş uzun pasajlarla karşılaşabiliriz ya da seçkinin tamamı, sözlerden topyekûn vazgeçilebileceği anlamına gelen "seslere ve viyollere uygun" altmetnini taşıyor olabilir. Sözlerinin böyle öğütülmesinden duydukları hoşnutsuzluk, şairlerin sözleri tekil melodik bir çizgiyle sınırlandıran on yedinci yüzyıl stiline verdikleri, operayı olanaklı hale getiren destekte de görülebilir. Ritimde hâkimiyet her ne kadar ezgide de olsa, bu bizi şiire kesinlikle daha da yakınlaştırır. Ama besteci, şiirin sözlü ritmine vurgu yapma konusunda ne kadar ileriye giderse, liriğin gerçek ritmik temeline, şarkıya da o denli yaklaşır. Henry Lawes bu yönde Milton'ın beğenisini kazanmış bazı deneyler yapmıştır ve çoğu sembolistin Wagner için duyduğu hayranlık da bariz bir biçimde Wagner'in müziğin ritmiyle şiirin ritmini saptamaya ya da en azından bu ikisini bağdaştırmaya çalıştığı kanısına (hatalı bir kanının herhangi bir şeye temel teşkil edebileceği söylenebilirse) dayanır.

148. Bir tür kısa, pastoral Ortaçağ şiiri ya da XVI. ve XVII. yüzyıllarda ortaya çıkan, karmaşık, çoğunlukla beş sesli, müzik aletleriyle eşlik edilmeksizin söylenen şarkı. (ç.n.)

Ama şimdi, liriğin bir ucunda müzik ve ortada da *cantillation*'ın tamemen sözlü olan vurgusu var. Liriğin diğer uçta yer alan –eşit derecede önemli– resimle de bağlantılı olduğunu görebiliyoruz. Tabir caizse sayfa, liriğin fazla duyulduğu kadar fazla görüldüğü yerdir de ve sayfanın tipografik görünümünde de bunun izleri vardır. Kıtaların ve satır başlarının düzenlenişi liriğe, tüm mısraların neredeyse aynı uzunluğa sahip olduğu *epos*'tan ve elbette nesirden oldukça farklı biçimde, gözle görülebilir bir örüntü sağlar. Buna karşın, resimlere göre düzenlenmiş olduklarını söyleyebileceğimiz, yüksek bir dikkatle görsel imgeleme odaklanmış binlerce lirik vardır. Simge-şiirde gerçek bir resim vardır ve nakşedilmiş lirikleri simge geleneğine bağlı olan şair-ressam Blake'in lirikteki rolü, şair-besteci Campion ve Dowland'in müzikteki rollerine benzer. İmgecilik denen akım, lirikte görsel öğeyi epeyce önemsedi ve birçok imgeci şiir, neredeyse gözle görülemeyen resimlerin altyazısı olarak tarif edilebilirdi.

Herbert'in, temanın görsel biçiminin, şiir mısralarının biçimine yansıtıldığı *The Altar* ve *Easter Wings* isimli şiirleri gibi simge-şiirlerde, liriğin görsel sınırlarına yaklaşmaya başlıyoruz. *Madrigal*'de sözün müzik tarafından emilmesine karşılık gelen, sözün resim tarafından emilmesi bize resim-yazıyı, çizgi roman, altyazılı karikatür, poster ve diğer simge biçimlerini verir. Bu emilmenin daha ileri bir aşamasını, Hogarth'ın *Rake's Progress*'i ve bazı resimli anlatı dizileri, Doğu'nun parşömen resimleri ve nadir tahta baskı romanları temsil eder. Edebiyatı görünen temelindeki resme dayalı düzenlemeler, yani harfleri öne çıkaran yazı, çok daha değişken ve münferit bir varlık göstermiş, yaldızlı el yazmalarındaki büyük harflerden sürrealistlerin kolaj deneylerine uzanan bu düzenlemeler pek de belirgin bir edebi önem kazanamamıştır. Çok daha önemli olabilirlerdi elbette; eğer yazı dediğimiz şey hiyeroglif aşamasında kalmış olsaydı. Zira hiyeroglif söz konusu olduğunda yazma ve çizme neredeyse aynı şeydir. Pound'un imgeci lirikle Çince ideogramları karşılaştırmasına şöyle bir göz atmıştık.

Geçtiğimiz yüzyıl boyunca, şiirin bir yanda müzikle, diğer yanda da resimle olan ilişkisine dair çok şey söylenmiş olmasını bekleyebiliriz. Aslında, sözcükleri müziğin yinelemeli ve pekiştirici ritmine ya da resmin yoğun durgunluğuna olabildiğince yaklaştırma girişimleri, genellikle deneysel yazı dediğimiz şeyin

ana gövdesini meydana getirir. Bu gelişmeler, her türlü "yeni yönelim"in edebi tekniğin her cephesindeki genel ilerlemeye delalet ettiği hükmünü doğuran hatalı bir edebiyat-bilim analojisi üzerinden değil de, retoriğin tek bir evresinin yan keşifleri olarak değerlendirilmiş olsalardı, bu konuda daha net fikir yürütebilirdik. Bu ilerlemeci yanılsama geçmişe yöneldiğinde de bize "dekadans"tan bahseden ahlaki içerlemeyi verir. Şiirin, tabir caizse resmin ya da müziğin içinde ne ölçüde kaybolduğu ve bambaşka bir ritimle geri dönüp dönemediği konusunda çok az şey söylenmiştir.[76] Ortaçağ müziğindeki ardıllıktan "prosa"nın[149] doğmasını bu dönüşüme örnek olarak verebiliriz. Bir şarkı, bir grup farklı lirik için ritmik bir rezerve dönüştüğündeyse başka bir biçimde gerçekleşir.

Bilinçdışı çağrışımın, sırasıyla lirik *melos* ve *opsis* için temel teşkil eden iki öğesinin hâlâ ismi yoktur. Onları –eğer bu terimleri yeterince saygın kabul edebilirsek– abuklama [*babble*] ve çiziktirme [*doodle*] olarak adlandırabiliriz. Abuklamada kafiye, ses yansıması, aliterasyon ve söz oyunu, ses çağrışımlarından doğar. Çağrışıma şeklini veren, bizim ritmik inisiyatif dediğimiz şeydir; gerçi serbest nazımda adım adım kapsayıcı biçim olarak tanımlanır hale gelen bu şeyin, bir alandaki ses titreşimi olarak adlandırılması daha doğru olacaktır. Şairlerin yaptığı düzeltmeler sayesinde görebiliyoruz ki ritim seçimi gerek ilham, gerekse önem bakımından ya da her iki açıdan da, şiiri dolduracak sözcüklerin seçiminden daha önceliklidir. Bu olgu şiire özgü değildir: Beethoven'ın defterlerinin pek çok yerinde bu farkındalıkla karşılaşırız, Beethoven ona ulaşmak için her türlü melodik silsileyi denemeden önce belli bir kalıpta ritmi yakalamayı arzu eder. Benzer bir evrim çocuklarda da görülebilir; onlar da ritmik abuklamayla başlar, sözcükleri tam söylemeyi zaman içinde başarırlar. Bu süreç dansa yakın bir fiziksel titreşimin ritme karşılık geldiği ninni kafiyelerinde, yüksekokul yeminlerinde, işçi şarkılarında vs. görülebilir ve tüm bunlar çoğunlukla pek de anlamlı değildirler. Ritmin anlam karşısındaki bu bariz önceliği popüler şiirin sıradan bir özelliğidir; nazım ise müziğin tekerleği ezilmiş bir tren vagonunun ritmik vurgusuna sahip, "hafif" sıfatı yakıştırılmış türleri gibidir.

149. Lat. Dolaysız konuşma, sese dayalı herhangi bir süsleme, vezin olmaksızın. (ç.n.)

Abuklama bilinç düzeyine çıkamazsa, kontrol dışı çağrışımın seviyesinde kalır. Abuklamayı o seviyede tutmak, deliliği temsil etmenin edebi yoludur ve Smart'ın, bazı parçaları genellikle zihinsel açıdan dengesiz olarak değerlendirilen *Jubilate Agno*'su bu yaratıcı süreci, ilginç bir oluşumsal evre olarak gösterir:

For the power of some animal is predominant in every language.
For the power and spirit of a CAT is in the Greek.
For the sound of a cat is in the most useful preposition κατ'
εύχεν...
For the Mouse (Mus) prevails in the Latin.
For edi-mus, bibi-mus, vivi-mus - ore-mus...
For two creatures the Bull & the Dog prevail in the English,
For all the words ending in ble are in the creature.
Invisi-ble, Incomprehensi-ble, ineffa-ble, A-ble...
For there are many words under Bull...
For Brook is under Bull. God be gracious to Lord Bolingbroke.

Tutuşmuş aklın sabuklama ve kıvılcımları muhtemelen şiirsel düşüncenin tamamında vardır. Bu pasajdaki söz oyunları hem acımasız, hem de nükteli oldukları için okuru etkiler; bu da Freud'un nüktenin sansürün kontrolünden kaçma itkisine sahip olduğu görüşüyle tutarlıdır. Yaratımın itkisi, yaratıcı enerjinin kendisidir ve sansür de makul olma prensibi olarak adlandırdığımız şeydir. Söz oyunu; sözlü yaratımın en temel öğelerinden biridir ama karşılıklı konuşmaya sokulduğunda, konuşma mefhumuna sırt çevirip kendisi için müstakil sözlü bir ses-anlam örüntüsü kurar.

Söz oyununda, sözlü nükte ve hipnotik büyülü sözler arasında kurulmuş tehlikeli bir denge vardır. Poe'nun "the viol, the violet and the vine"[150] mısrası, iki karşıt niteliğin bir füzyonunu sunar. Nükte bizi güldürür ve farkındalığı olan zekâya hitap eder; büyülü sözler de mizahtan yoksun ama etkileyicidir. Nükte, okuru metinden koparır; kehanetse okuru metnin içine çeker. Arthur Benson'un *The Phoenix*'i gibi düş şiirlerinde ya da Ortaçağ'ın *Pearl*'ünde, Spenser ve Tennyson'ın birçok pasajı gibi düş görmeyi veya uykulu halleri temsil etmeye çalışan şiirlerde, hipnotik biçimde tekrar eden ses kalıpları konusunda benzer ısrar olduğunu

150. "viyol, menekşe ve asma" (ç.n.)

fark ediyoruz. Poe'nunki gibi bir nükteye güleceksek, onun yer aldığı şiirin büyüsünü bozmamız gerekir ama *Finnegan's Wake* düş dünyasının kehanetvari ağırbaşlılığını asla terk etmeden eğlenceli bir kitap olmayı nasıl başarıyorsa, bu mısra da nükteli olmayı başarır. *Finnegan's Wake*'te Freud ve Jung'un hem düş, hem de nüktenin işleyişi hakkındaki araştırmalarından elbette geniş ölçüde yararlanılmıştır. Poe'nun mısrasının söylemeye çalıştığını bir seferde söyleyecek "vinolent" benzeri bir sözcük bile *Finnegan's Wake*'in bir yerlerinde gömülü olabilir. Kurmacadaki çağrışımsal süreç olağan bir biçimde, en başta yazarın karakterleri için icat ettiği isimlerde kendini gösterir. Bu nedenle "Lilliputian" ve "Ebenezer Scrooge" isimleri, sırasıyla cüce ve cimriler için kullanılan isimlerdir; zira biri "little"ı [*ufak*] ve "puny"i [*sıska*] içerirken diğeri "squeeze" [*sıkıştırmak*], "screw" [*pinti*] ve belki de "geezer"ı [*bunak*] içerir.[151] Spenser, karakterlerinden birine Malfont isminin verildiğini söyler:

Eyther for th' euill, which he did therein,
Or that he likened was to a welhed

Bu, Malfont isminin ikinci hecesinin hem *fons* [*kaynak*], hem de *facere* [*yapmak*] sözcüğünden türetildiği anlamına gelir.[152] Böyle bir çağrışımsal süreci şiirsel etimoloji olarak adlandırabiliriz ve bu konuyu daha sonra ayrıntılandıracağız. Abuklamanın karakteristik özellikleri –psikolojik koşulları *Jubilate Agno*'nunkinin tam tersi olsa da– yetenek ya da sabır eksikliği yüzünden yarım bırakılmış yaratıcı bir süreç olan *doggerel*'de[153] de mevcuttur. *Doggerel*'in aptalca bir şiir olması şart değildir; *doggerel*, bilinçli zihinde başlayan ve çağrışımsal süreçten asla geçmemiş şiirdir. Onda nesir inisiyatifi vardır ama kendini çağrışımsal kılmaya çalışır gibi görünür ve büyük şiirlerin bilinç düzeyinde üstesinden geldiği türden zorlukları gündeme getirir. *Doggerel*'de sözcükle-

151. İlki Swift'in *Guliver'in Seyahatleri* eserindeki Lilliput halkına verilen isim; ikincisiyse Dickens'ın *Bir Noel Şarkısı* eserindeki başkarakterin ismi. (ç.n.)

152. Malfont'un isminin son hecesi "font"un bu sözcüklerle bağına işaret ediyor. (ç.n.)

153. Eğlencelik, genellikle düzensiz bir kafiye biçimidir. En eski örneği çocuk oyunlarında söylenen sözler ve tekerlemelerdir. Komedya ve hicivde yaygın olarak kullanılan bu kafiyeye İngiliz edebiyatında XIV. yüzyılda G. Chaucer'da rastlıyoruz. (ç.n.)

rin uyaklı oldukları içinnasıl zorlandıklarını, fikirlerin de kafiye sağlayan bir sözcük ya da başka bir şey içerdikleri için nasıl zora koşulduklarını vs. görebiliriz. *Hudibras* ya da Alman *Knittehers*'te olduğu gibi kasıtlı bir *doggerel*, retorik bir hicve zekice kaynaklık edebilir ve şiirsel yaratımın kendisinin paradosini içerirse, sözcüklerin kötüye kullanılması açısından şiirsel etimolojinin bir parodisine dönüşür. Nesre şiirin çağrışıma dayalı yoğunlaşmasından bir şeyler kazandırmak çok zordur; Flaubert ve Joyce dışında çok az nesir yazarı bu zorluklarla aralıksız ve tereddütsüzce yüzleşmiştir.

Yaratıcı süreçteki özlü tasarımın ("doodle") ilk kabataslak çizimlerini çağrışıma dayanan abuklamadan ayırmak oldukça zordur. Cümleler, daha sonra kullanılmak üzere defterlere karalanmıştır; ilk kıta aniden "gelebilir" ve aynı şekle sahip diğer kıtaların da ona uyum sağlayacak şekilde tasarlanması gerekir ve Freud'un rüyada izini sürdüğü bu beceri sözcükleri örüntülere yerleştirirken tam anlamıyla kullanılmalıdır. Konvansiyonel biçimlerin inceliği –sone ve daha az değişken olan türdeşleri, yani *balad*, *villanelle*,[154] *sestina*[155] vs. türlerin konvansiyonlarıyla, lirik şairinin kişisel icadı olan tüm diğer konvansiyonlar– lirik inisiyatifin bir *cri de coeur*'ün olması gereken şeyden ne denli uzaklaştırıldığına işaret eder. Poe'nun kendi şiiri *Kuzgun* üzerine yazdığı deneme, o şiirde ne yaptığının, denemenin ileri sürdüğü ya da sürmediği gibi zihnin bilinç seviyesinde yapıp yapmadığının kusursuz bir izahını verir ve bu deneme, *The Poetic Principle* gibi, yeni moda eleştirel teknikleri öngörmektedir.

Lirik, tüm çağlarda kulağa hitap ederken; kurmaca ve matbaanın gelişmesiyle, kulağa göz üzerinden hitap etme eğiliminin arttığının elbette ayırdına varıyoruz. E.E. Cummings'teki görsel örüntüler buna verilecek bariz örneklerdir ama tek örnek bunlar değildir. Marianne Moore'un *Camellia Sabina*[77] adındaki şiiri, kafiyeli sözcükler ilk satırın sonuna, sekizinci satırın sonuna ve yedinci satırın üçüncü hecesine denk gelen sekiz mısralı kıtayı

154. Ya da villanesque. Özellikle Fransa'da yaygın olarak kullanılmış, tekrar eden iki kafiye ve iki nakarat mısradan oluşan on dokuz heceli ölçüye sahip kurallı şiir biçimidir. Üç mısralı beş kıtayı, dört mısralı bir kıta izler. (ç.n.)

155. Altı adet altı dizelik kıtadan oluşan ve üçlük bir kıtayla biten toplam 39 dizelik kurallı koşuk şiir biçimidir. Bir kıtaya ait dize sonlarındaki aynı 6 söz, her 6 kıtada birbirinden farklı bir sıralamayla tekrar eder. İlk kez XII. yüzyılda yaşamış Arnaut Daniel tarafından kullanıldığı sanılmaktadır. (ç.n.)

kullanır. En dikkatli dinleyicinin bile, şiiri yalnızca yüksek sesle okunurken dinleyerek bu son kafiyeyi yakalayabileceğinden şüpheliyim: Ama onu önceden sayfa üzerinde görmüş biri, göze hitap eden bu yapısal örüntüyü, kulağın anlayabileceği bir dile pekâlâ çevirebilir.

Şimdi sırasıyla lirik *melos* ve *opsis*'in kökenleri olan abuklama ve çiziktirme için daha kabul edilebilir sözcükler bulabilecek bir konumdayız. *Melos*'un kökeni *charm*'dır [*cezb*], yani etki altına alınmadır: Titreşen dans ritmi sayesinde istemsiz fiziksel tepki uyandıran ve bu nedenle de sihirbazlıktan ya da fiziksel açıdan zorlayıcı güçten pek de uzak olmayan hipnotik büyülü sözlerin söylenmesidir. *Charm* sözcüğünün etimolojik kökeninin şarkı anlamına gelen *carmen* sözcüğünden geldiğini dikkate alabiliriz. Popüler edebiyattaki çeşitli işçi şarkıları, özellikle de uyku telkin eden tekrarın açık bir biçimde arkaplandaki kehaneti ve rüya örüntüsünü gösterdiği ninnilerde gerçek büyüleri taklit eden bir yan vardır. Hakaret ya da münakaşa, yani bağlama büyüsü ya da lanetin edebi taklidi, karşıt gerekçelerle aynı büyülü sözleri araç olarak kullanırlar. Dunbar'ın *Flying with Kennedy*'sinde olduğu gibi:

Mauch mutton, bytbuttoun, peilit gluttoun, air to Hilhous;
Rank beggar, ostir dregar, foule fleggar in the flet;
Chittirlilling, ruch rilling, like schilling in the milhous;
Baird rehator, theif of natour, fals tratour, feyindis gett ...

Bu noktadan sonra, ses ve ritim tarafından fiziksel olarak emilmenin *melos*'uyla, İngilizce'deki ağır vurgulamanın mümkün kıldığı vurma hareketi ve çarpma sesiyle akrabalık kurmak kolaylaşır. Lindsay'in *The Congo* ve *Sweeney Agonistes* eserleri kesik tempolu caz müziğine yönelik eğilimin edebiyattaki modern örnekleridir; İngiliz dilinde bu eğilimin izi geriye doğru Poe'nun *Ziller* ve Dryden'in *Alexander's Feast* eserlerinden Skelton'a ve Dunbar'ın *Ane Ballat of our Lady* eserine dek sürülebilir. *Melos*'un daha çok işlenmiş bir görünümü, vurgulu tekrar ve hız çeşitlemesini birleştiren liriklerde bulunabilir. Örneğin Wyatt'ın sonesi:

I abide and abide and better abide,
And, after the olde proverbe, the happie daye:
And ever my ladye to me dothe saye,

Let me alone and I will provyde.
I abide and abide and tarrye the tyde
And with abiding spede well ye maye:
Thus do I abide I wott allwaye,
Nother obtayning nor yet denied.
Aye me! this long abidyng
Semithe to me as who sayethe
A prolonging of a dieng dethe,
Or a refusing of a desyred thing.
Moche ware it bettre for to be playne,
Then to saye abide and yet shall not obtayne.

Bu güzel sone kavramsal açıdan yoğun bir biçimde ezgilidir: Burada "abide"[156] sözcüğünün tekrar eden çınlaması vardır ve ezgi, ilk mısranın beşinci mısradaki ardışık tekrarı, şiirsel açıdan pek cüretkârdır. Sonrasında umut bekleyişi, şüphe umudu ve umutsuzluk şüpheyi izlerken, canlı ritim kademeli olarak yavaşlar ve çöker. Diğer yandan Skelton, kendisinden sonra gelen Scarlatti gibi, yavaş bir ritimde huzursuzlanır ve daha çok hızlanmaktan yanadır. İşte *The Garland of Laurell*'den *royal* kafiyesiyle[157] yazılmış bir kıtadaki *accelerando*:[158]

That long tyme blew a full tymorous blaste,
Like to the Boriall wyndes, whan they blowe,
That towres and tounes and trees downe cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe;
The dredful dinne drove all the route on a row;
Som trembled, som girned, som gasped, som gased,
As people half pevissh or men that were mased.

Aynı şiirin müzikle kurduğu ilginç tesadüfi bir bağ daha vardır: Margery Wentworth, Margaret Hussey ve Gertrude Statham'a yazılmış dizeler, *abc* kafiye şemasının minyatür rondolarıdır.[159]

156. İng. Dayanmak, beklemek, sadık kalmak. (ç.n.)
157. Ya da Rime royal. İngiliz edebiyatına G. Chaucer tarafından kazandırılmış şiir kalıbı. Genellikle beşli hece ölçüsüne sahip yedi mısralık kıtalardan oluşur. Ortaçağ'ın standart ölçülerinden biridir. Kafiye düzeni a-b-a-b-b-c-c şeklindedir. (ç.n.)
158. Müzikte, temponun kademeli olarak hızlandırılması.(ç.n.)
159. Müzikte ana motifin birçok kez yinelenmesiyle oluşturulan bir beste türü. (ç.n.)

Şiirdeki görsel öğe ile kavramsal öğe arasındaki yakın ilişkinin farkına birçok kez varmışızdır ve lirikteki *opsis*'in kökeni, karakteristik olarak algı ve derinlemesine düşünmenin bir bileşimi olan *bilmece*'dir. Bilmece anlam tecrübesinin bir nesnesini kullanarak, onunla ilişkili zihinsel bir etkinliği uyarır. Bilmece aslında okumanın, okumayla kökteş nesnesidir ve bilmece, dili görsel bir biçime indirgeme sürecinin tamamına, hiyeroglif ya da ideogram gibi bilmecenin yan formlarında geçen bir sürece derinlemesine sinmiştir. Eski İngilizce'nin asıl bilmece-şiirleri en güzel lirikleri içerir ve bu lirikler, "ilginç bir biçimde karışık" ifadesinin en gözde estetik yargıya karşılık geldiği bir kültüre aittir. Cezbin, büyünün zorlayıcılığı hissinden çok uzak olmaması gibi, ilginç biçimde karıştırılmış nesne de –ister kılıç kabzası, isterse de yaldızlı bir el yazması olsun– sihirbazlıktan ya da büyüye esir olma hissinden çok uzak değildir. Eski İngilizce'deki bilmeceyle koşut olan biçim, bedene "kemikhane" ya da denize "balina yolu" diyen *kenning* ya da dolambaçlı tarif diye bilinen konuşma biçimidir.

Şiirin tüm dönemlerinde, *dianoia*'nın somut ve soyut, uzamsal ve kavramsal boyutlarının bir bileşimi, her tür için şiirsel imgelemin temel bir özelliği olagelmiştir ve *kenning*'in de uzun bir soy kütüğü vardır. On beşinci yüzyılda "süslü söyleyiş", şiirde soyut terimlerin kullanımı vardı; sonrasında da bu terimlerin retoriğe "renk kattığı"na hükmedildi. Bu sözcüklerin ilk ortaya çıktığı, temsil ettikleri fikirlerin heyecan verdiği bir zamanda, süslü söyleyiş de kulağa, bize şu anda geldiğinden daha az sıkıcı ve daha fikir fikir geliyordu muhakkak, Eliot'un "piaculative pence"[160] ya da Auden'ın "cerebrotonic Cato"[161] ifadelerinde bulduğumuz entelektüel hassasiyetten daha fazlasına sahiptiler. On yedinci yüzyıl bize kibri ya da "metafizik" şiirin entelektüel imajını, tasarımın temelinde yatan zorlama ve gerilimin nükteli ve paradoksal anlamıyla birleşmiş coşkun tasarım hissini yansıtma kabiliyetine sa-

160. "The sable presbyters approach / The avenue of penitence; / The young are red and pustular / Clutching piaculative pence." (T.S.Eliot, "Mr. Eliot's Sunday Morning Service"). "Piaculative pence", kilisede kurtuluş için verilen bağış parası. "Piaculative" sözcüğünün geldiği "piacular", günahkâr anlamına gelir. (ç.n.)

161. "Cerebrotonic Cato may/ Extol the Ancient Disciplines, / But the muscle-bound Marines / Mutiny for food and pay." (W.H. Auden, "The Fall of Rome"). Devlet adamı Cato'yu eleştiren bu dizelerde geçen "cerebrotonic", devlet adamı Cato'nun entelektüel, içe dönük, duygusal açıdan ölçülü ve sıska bir adam olduğunu ifade eder. "Cerebro", beyin anlamına gelirken "tonic" bu unsurun o kişide kuvvetle varolduğuna işaret eder. (ç.n.)

hip Barok geleneğini getirdi. On sekizinci yüzyıl, balığın "yüzgeçli sınıf" olarak belirdiği şiirsel söyleyişiyle soyut düşüncenin sınıflandırıcı gücüne hürmet gösterdi. Altmimetik dönemde yükselişe geçen gelenek önyargısı, şairlerin kullandıkları konvansiyonel ifadeler konusundaki farkındalıklarını azalttı ama ne şiirsel imgelemin teknik sorunları, ne de konuşmanın konvansiyonel biçimleri bu önyargıyı izledi –dolayısıyla varlıklarını hâlâ sürdürüyorlar.

Bu iki unsurun tartıştığımız konuyla, somut ve soyutun bileşimiyle ilişkili olduğu belirtilebilir. İyelik eki almış soyut bir ismi, bir sıfat ve somut bir isim izler ("ölümün sonsuz gecesi" buna verilecek Shakespeareci bir örnektir), bu diziliş on dokuzuncu yüzyılın en sevdiği diziliştir. J.R. Lowell'ın *Harvard Commemoration Ode of 1865*'inde bu diziliş on dokuz kez kullanılır; "yaşamın en iyi yakıtı", "Nisyan'ın gizli hatası" ve "Talih'in vefasız ayı" buna verilecek üç örnektir. Bu, yirminci yüzyılda yerini "sıfat-isim-isim" dizilişine bırakır, genellikle ilk isim somut, ikinci isimse soyuttur. Mesela: "solgun şafaklı hasret", "kırık köprücük kemiği sessizliğin", "engin gözkapakları zamanın", "kırmızı çınar yapraklı akçaağacı aşkın". Bunları kendim uydurdum ve isteyen bunları kullanmakta özgürdür. Öte yandan yirminci yüzyıl liriklerini içeren bir kitabı incelerken kitabın başındaki ilk beş şiirde, çeşitlemeleri de dahil olmak üzere bu tarzda otuz sekiz ifade[78] bulunduğunu saptadım.

Somut ve soyut bileşimi, geçtiğimiz yüzyıldaki teknik gelişmelerin eleştirel bakışa katkı sağladığını ileri süren genel prensiple ilişkili özel bir durumdur; dolayısıyla çok önemlidir. Tüm şiirsel imgelem, metafor üzerine kurulmuş görünmektedir ama lirikte, yani çağrışımsal sürecin en güçlü olduğu ve sıradan nesrin basmakalıp tasvirlerinden en uzak olduğu yerde, *catachresis*[162] diye adlandırılan beklenmedik ya da zorlu metafor özel bir önem kazanır. Lirik, diğer türlerin aksine, yaratmak istediği asıl etki için yeni ve şaşırtıcı imgeye muhtaçtır. Bu olgu çoğunlukla böyle bir imgelemin tamamen yeni ve konvansiyon dışı olduğu yanılsamasını yaratır. Nashe'nin "gökten düşen parlaklık"ından Dylan Thomas'ın "bir yas önce"sine kadar, liriğin asıl duygusal meselesi, kaynaşmış metaforun "beklenmedik zaferi" olmayı başarmaktır.

162. Kaydırmaca. (ç.n.)

DRAMANIN ÖZGÜL BİÇİMLERİ

Şimdi bakış açımızdaki, *lexis* ya da sözel örüntünün müzik ve gösteriyle ilişkisini değerlendirmemize izin veren bu genişlemenin, türlerin konvansiyonel sınıflandırması konusunda bizi aydınlatıp aydınlatamayacağına bakalım. Örneğin dramanın, tragedya ve komedya olarak ayrılması tamamen sözlü dramaya dayalı bir ayrımdır ve bu ayrım, müzik ve sahnelemenin daha organik bir yere sahip olduğu opera ya da *masque* gibi türleri drama türlerine dahil etmez ya da bize onların açıklamasını yapmaz. Oysa sözlü drama –ister trajik, isterse komik olsun– bariz bir biçimde ilkel drama fikrinden, yani bir topluluğun güçlü ve heyecan uyandırıcı odak noktasını teşkil etmekten çok daha ileriye gitmiş, epeyce yol katetmiştir. Ortaçağ'ın kutsal kitaba dayanan oyunları bu anlamda ilkeldir: Seyirciye, seyircinin halihazırda aşina olduğu ve seyirci için önem taşıyan bir miti sunar ve bu oyunlar, seyirciye, bu mitin ortak mülkiyetini hatırlatmak için tasarlanmıştır.

Sözünü ettiğimiz oyun, geçici olarak "mit oyun" diye adlandırabileceğimiz, gösterişli dramatik bir türün biçimini ifade eder. Bir dereceye kadar etkisiz ve yenilikçi bir biçimdir ve temsil ettiği mitin atmosferine bürünür. *Towneley Cycle*'daki[163] çarmıha gerilme oyunu trajiktir, çünkü çarmıha gerilmenin kendisi öyledir; ama *Othello*'yu tragedya olarak nitelendiriyorsak, bu oyunun bir tragedya olduğunu söyleyemeyiz. Trajik bir noktaya temas etmez, kendisi trajik bir noktadır; yalnızca hikâyeyi anlatır, çünkü hikâye tanıdık ve önemlidir. Bu oyunda İsa figürüne *hubris* gibi tragedya kavramlarını uygulamak saçma olur; diğer yandan acıma ve korku yükselse de özneyle bağları kopmaz ve bu duyguları bekleyen bir *catharsis* yoktur. Mit-oyunun karakteristik atmosferi ve çözülümü düşünce yüklüdür ve düşünce yüklü olmak bu bağlamda, hikâyeye temsili bir süreklilikle sadık kalmak anlamına gelir. Mit-oyun dramatik açıdan ruhani sembol ve cismani komünyon üzerinde durur. Kutsal kitaba dayanan oyunların kendisi Corpus Christi Yortusu'yla ilişkilendirilirdi ve Calderon'un dini oyunları bariz biçimde *autos sacramentales*'tir[164] ya da Efkaristiya oyunlarıdır. Mit-oyunun cazibesi, popüler ile ezoteriğin ilginç bir karışımını sunmasından kaynaklanır; izleyicisi hazırdır, bu anlamda popülerdir ama çemberin dışında kalanlar onu takdir edebilmek

163. Kutsal kitaba dayanan oyunlardan biri. (ç.n.)
164. Lat. Komünyon gizeminin dramatik temsili olarak ifade edilebilir. (ç.n.)

için çaba harcamak zorundadır. Seyircisini seçemediği sürece ihtilaflı meselelerle uğraşamadığı için ihtilaflı bir atmosfer oluştuğunda ortadan kaybolur. Mit sözcüğüne yapışan belirsizlikleri göz önünde bulundurarak, bu türden *auto* olarak söz edelim.

Bir toplumun mitolojisindeki tanrılar ve kahramanlar arasında ya da soyluluk ve rahiplik arasında keskin bir ayrım yoksa, *auto* aynı anda hem dindışı, hem de kutsal bir efsaneyi anlatabilir. Japonya'nın No dramasını buna örnek olarak gösterebiliriz. Bu drama şövalyelik sembolleriyle uhrevi sembolleri, hülyalı trajik-olmayanla komik olmayan ruh halini birleştirmiş veYeats'i derinden etkilemiştir. Yeats'in, hem kendi *anima mundi* teorisinde, hem de oyununu fiziksel açıdan seyirciye olabildiğince yaklaştırma arzusunda arkaik cismani komünyon fikrine nasıl geri döndüğünü görmek ilginçtir. Yunan dramasında da, ilahi karakter ile kahraman arasında kesin bir sınır yoktur. Ama dindışı bir *auto*'nun izlerini Hıristiyan toplumlarında, kahramanın ölümüyle sona eren yiğitliklerini anlatan, tragedyayla yakından bağlantılı ama kendi içinde trajik ya da komik olmayıp, öncelikle gösterişli olan romantik dramada bulabiliriz.

Büyük Timur böyle bir oyundur: Bu oyunda, kahramanın *hubris*'i ile kahramanın ölümü arasındaki bağlantı nedensel olmaktan ziyade rastlantısaldır. Bu türün talihi de durmadan değişmiştir: Türün talihi, tragedyanın kuruluşunun düşünsel devrimin bir parçasını teşkil ettiği İspanya'da, Fransa'dakinden daha açık olmuştur. Fransa'da tragedyayı geriye, kahramansı romansa doğru taşıma konusunda iki girişim olmuştur; *Le Cid* ve *Hernani*, her ikisi de büyük patırtı koparmıştır. Diğer yandan Almanya'da, Goethe'nin ve Schiller'in birçok oyununun –tragedyanın saygınlığından ne kadar etkilenmiş olursa olsun– asıl türünün kahramansı romans olduğu açıktır. Kahramansı biçimi geriye götürerek ta tanrıların kutsal dramasına dek genişleten komünyon sembolü Wagner'de –*Tristran*'da olumsuz, *Parsifal*'de olumlu– dikkat çekici konumunu geri kazanır. Tragedyaya doğru ilerledikçe ve kutsal *auto*'dan uzaklaştıkça, drama müziği nispeten daha az kullanmaya başlar. Aeschylus'un günümüze ulaşan en eski eseri *Yakarıcılar*'da, bunun ardında, normal olarak modern karşılığının oratoryo olduğunu söyleyebileceğimiz baskın bir ezgisel yapı olduğunu görebiliyoruz –Wagner'in operalarını da mayalanmış oratoryolar olarak tanımlayabiliriz.

Rönesans İngiltere'sinin seyircisi, şövalye dramasının kalıcı bir biçimde yerleşmesi için fazla burjuvaydı ve Elizabeth döneminin seküler *auto*'su sonunda tarihi oyuna dönüştü. Tarihi oyunla, gösteriden daha katıksızca sözlü bir dramaya geçiyoruz ve komünyonun sembolleri de, varlık göstermeyi sürdürse de, daha seyrek karşımıza çıkar hale geliyor. Elizabeth dönemi tarihinin ana teması, ulusun birliğini sağlamak ve bu mitte seyircinin, bu birliğin varisleri olarak ne denli bağlayıcı olduğunu göstermektir. Bu da iç savaş ve zayıf liderliğin yol açabileceği felaketlere karşı bir set oluşturur. Bakire'yi anlatan gizem oyununun (*mystery play*) dindışı bir karşılığı olan, Peek'in *Arraignment of Paris* oyunu gibi Elizabeth'in işaretedilmesiyle sonlanan oyunlarda bulduğumuz komünyon sembolünü,[79] kırmızı ve beyaz gülde bile bulabiliriz. Ama tarihi oyunun vurgusu ve karakteristik çözülmesi, süreklilik ile hem trajik felaket, hem de (Falstaff örneğinde olduğu gibi) komik şenlikle yapılan kapanışla bağlantılıdır. Shaw'un *Saint Joan* isimli "kronik oyunu" ile tarihi oyunu karşılaştırabiliriz; zira Shaw'un bu oyunun sonu bir tragedyadır ve sonu izleyen, Joan'ın reddedilişinin olduğu epilog -tıpkı Falstaff'ın reddedilişi gibi- tarihidir, yuvarlak bir sondan ziyade süreklilik hissi verir.

Tarih tragedyanın içinde yavaş yavaş erir; öyle ki bu yüzden çoğunlukla komünyonun *catharsis*'e ne zaman dönüştüğünü bir türlü bilemeyiz. *II. Richard* ve *III. Richard* oyunları, mağlup edilmiş kralları çözümledikleri sürece tragedya, Bolingbroke ve Richmond'ı çözümledikleri sürece tarihidirler ve birçok kişi onların daha ziyade tarihi olduğunu söyleyecektir. *Hamlet* ve *Macbeth* tragedyadan yanadır ama daimi karakterlerolan Fortinbras ve Malcolm, trajik çözülmedeki tarihi öğeyi gösterirler. Tarih ve komedya arasında ilişki görünen o ki daha az dolaysızdır: Tarihi oyunlardaki komik sahneler, tabir caizse yıkıcıdır. *V. Henry* zafer ve evlilikle sona erer ama Falstaff'ı öldüren, Bardolph'u astıran ve Pistol'ı alçaltan bir aksiyon, *II. Richard*'ın tragedyaya bağlandığı gibi komedyaya bağlanmaz.

Burada tragedyayla yalnızca dramanın bir cinsi olarak ilgileniyoruz. Trajik dramanın ana kahraman figürü *auto*'dan çıkmadır ama kahramanlığın çöküşle ilişki kurabilmesi, ironinin eşzamanlı varlığı sayesindedir. Tragedya *auto*'ya ne kadar yaklaşırsa, kahraman da tanrısallıkla o denli ilişkili hale gelir; ironiye ne denli yakınsa, kahraman o denli insan ve felaket de o denli -kozmo-

lojik bir olay olarak değil- toplumsal bir olay olarak ortaya çıkar. Elizabeth dönemi tragedyası, kahramanlarını neredeyse topluma doğru harekete geçmiş yarı tanrılar olarak sunan Marlowe'dan itibaren gelişme göstermeye başlar ve bu gelişme, tragedyaları daha çok hasta bir toplumun neredeyse klinik analizi olan Webster'a kadar sürer. Yunan tragedyası *auto*'dan asla tamamen kopmamıştır ve dolayısıyla asla toplumsal bir biçim geliştirmemiştir –Euripides'te bu minvalde bazı eğilimler olsa da. Ama kahramanlık ve ironi arasında nasıl bir ilişki olursa olsun, tragedya kendini olay ya da *mythos*'un üstünlüğünün bir görünümü olarak ortaya koyar. Tragedyaya verilecek tepki şudur: "Bu kaçınılmazdı" ya da belki daha doğru biçimde "Bu sahiden de olur" –olay birincildir ve onun izahatı ise ikincil ve değişken.

Tragedya, ironinin yerine konduğunda *kaçınılmaz olay* hissi de ortadan kalkmaya başlar ve felakete yol açanlar meydana çıkar. İronide felaket ya keyfidir, ya anlamsızdır. Bilinçdışı (veya hazin bir yanılgıya düşmüş kötücül) dünyanın, bilinç dünyasına vurduğu bir darbedir ya da az çok tanımlanabilir toplumsal ve psikolojik güçlerin akıbetidir. Tragedyanın "Bu" düsturu, ironinin "En azından bu" düsturuna dönüşür; bu düstur önplandaki gerçekler ve mitik üst yapılara yoğunlaşıldığını gösterir. Dolayısıyla ironik drama, teolojide günahkâr dünya olarak adlandırılan, insanın doğuştan insan olduğu ve hem beşeri, hem de beşeri olmayan doğayla çekişme halinde olduğu, sıradan insanlık halinin görünümüdür. On dokuzuncu yüzyıl dramasında trajik görünüm çoğunlukla ironik görünümün aynısıdır. Bu nedenle de on dokuzuncu yüzyıl tragedyaları ya kaderin keyfi ironileriyle uğraşan *Schiksal*[165] dramalarıdır ya da (bariz biçimde daha tatminkâr bir biçim olan) dışarıdan tepkisel bir toplumun ve içeriden de altüst olmuş bir ruhun yarattığı ortak baskının sinir bozucu ve boğucu incelemeleri olarak karşımıza çıkarlar. Böyle bir ironinin sahnelenmesine katlanmak biraz zordur; çünkü oyunun aksiyonu durağandır. Çehov'un oyunlarındaki bu tarz bölümlerde, bilhassa karakterlerin teker teker birbirlerinden uzaklaşıp kendi öznel hücresine kapandığı *Üç Kız Kardeş*'in son perdesinde, saf ironiye sahnenin el verdiği ölçüde yaklaşıyoruz.

İronik oyun, tam gerçekçiliğin ölü merkezinden geçer, insan yaşamının yorum katılmamış ve basit bir gösteri için gerekli ola-

165. Alm. Alınyazısı, yazgı. (ç.n.)

nın ötesinde herhangi bir dramatik biçim dayatılmamış saf taklidini kateder. *Mimesis*'i böylesine taparcasına seven bir türle nadiren karşılaşırız ama bu geleneğin izini Herodas gibi Klasik mim yazarlarından, onların son zamanlardaki *tranche-de-vie*[166] yazarı takipçilerine dek sürülebiliriz. Mim bir dereceye kadar bireysel bir performans olarak bilinir ve tiyatronun dışında, Browning *monodrama*'sının[167] ironik çatışmanın soyutlama ve monoloğa dönüşme eğilimindeki mantıksal gelişiminde görebiliriz. Tiyatroda "fazla insani" olan yaşam gösterisini genellikle ya bunaltıcı ya da saçma bulur, gösterinin birinden diğerine geçme eğiliminde olduğunu düşünürüz. Demek ki ironi tragedyadan uzaklaştıkça, komedyaya doğru genişlemeye başlar.

İronik komedya kendini elbette "dünyanın gidişatı"yla birlikte sunar ama komedyada olumlu, hatta tarafsız karakterlerle karşılaştığımızda, bir grup gülünçlüğün, zıt bir grup tarafından zekice alt edildiği çok daha samimi, komik bir alana geçeriz. Tragedya *mythos*'un ya da olmuş bitmiş şeylerin üstünlüğünün bir görünümünü ve ironi de *ethos*'un ya da çevresine karşı bireyselleşmiş bir karakterin görünümünü sunarken, komedya da *dianoia*'nın, nihayetinde toplumsal değer olan bir değerin, makbul bir toplumun kuruluşunun bir görünümüdür. Drama yaşamın bir taklidi olarak, *mythos* açısından çatışma, *ethos* açısından temsili bir imge, *dianoia* açısından da anlatı biçimindeki hareketin altındaki tonu ifşa eden son armonik akorttur, yani toplumdur. Komedya ironiden ne kadar uzaklaşırsa, ideal komedya olarak adlandıracağımız komedyaya o kadar dönüşür, görünüm dünyanın gidişatı değildir; arzu edilenin, memnuniyet verici bir yaşamın gidişatıdır. Shakespeare en çok ironik komedyadaki baba-oğul çatışmasından uzaklaşıp, *Fırtına*'da da öne çıkan huzurlu bir topluluk görünümüne doğru ilerlemekle ilgilenir. Bu oyunda aksiyon, genç bir adamla yaşlı bir adamın, bir âşıkla müşfik bir öğretmenin uyum içinde birlikte hareket etmesi etrafında kutuplaşmıştır.

Bir sonraki adım bizi toplumsal komedyanın en uç sınırına, şölene getirir. Bu yapının en açık örneğini, tahmin ettiğimiz gibi Platon vermiştir. Platon'un şöleninin yapısında Socrates hem öğretmeni, hem de âşığı olarak yer alır ve Platon'un düşüncesi toplumun bütünleşmesine yönelmiştir, bu entegrasyonun biçimiyse

166. Fr. Yaşam kesiti, yaşam dilimi. (ç.n.)
167. Tek kişilik oyun. (ç.n.)

bizzat şölenin sahip olduğu, *Yasalar*'ın başında toplumu birarada tutan denetleyici güç olarak izah edilen, diyalektik şenliktir. Platon'un diyalogunun dramatik biçime sahip olduğunu, komedya ve mimle benzerlikler taşıdığını görmek kolaydır ve Platon'un düşüncesinde, özetlemiş olduğumuz komedya ruhuyla çatışan çok fazla unsur varken, Platon'un bununla doğrudan çatışmaya girmesi, tabir caizse onun hakkından gelmesi oldukça anlamlıdır. Bunu ne kadar çok yaparsa, saf yoruma ya da diktatörce bir monoloğa o kadar yaklaşır ve dramadan da bir o kadar uzaklaşır –bu adeta bir kural gibidir. Platon'un en dramatik diyalogları –*Euthydemus* gibi–, felsefi konumu belirsiz diyaloglardır genellikle. Günümüzdeyse Bernard Shaw, şöleni tiyatro içinde tutmak için çok çaba sarf etmiştir. Erken dönem manifestosu olan *The Quintessence of İbsenism*'e göre bir oyun ciddi bir sorun hakkındaki zekice bir tartışma olmalıdır ve *Getting Married* için yazdığı önsözde[80] de bu düşünceyi adeta onaylar; oyunun, zaman ve mekânın birimlerini incelediğine işaret eder. Shaw tarzı komedya, seyirciyi yıldıracak kadar uzun süren bir şölen biçimine yönelir. Halbuki Shaw pratikte şunu keşfetmiştir: Dramatik şölenden doğan şey, aksiyon ya da düşünce seyrine mahkûm kılan bir diyalektik değil; formüle edilmiş ahlak kurallarından azat eden bir diyalektiktir. Bu komedyanın aldığı şekil, *In Good King Charles's Golden Days* isimli kısa ve zekice skeçte görülebilir. Bu skeçte en gelişmiş insan tipleri, bir azizi andıran Fox ve filozof Newton, diğer insan tiplerinin önemsiz mevcudiyetiyle gülünç duruma düşürülür. Oysa şölenin ana karakterlerinden biri, nutuk atan âşık figürü *Man and Superman*'de hacim kazanır ve *Back to Methusaleh*'in sonunda yer alan, matematik aşkından vazgeçiş bile şölenin ruhuyla tam bir uyum içindedir.

Görünene bakılırsa, şiiri, sırf tarihteki dünyevi olayları, felsefedeki ebedi fikirlerle birleştiren imgelere sahip olduğu için tarih ve felsefe arasındaki bir aracı olarak gören şiir anlayışı dramatik biçimlerin yorumlanmasında hâlâ dikkate alınmaktadır. Tarihi oyundan felsefi oyuna (rol-oyunu ve sahne-oyunu) doğru esneyen ve bu ikisinin tam ortasında da saf imgenin, yani mimin yer aldığı bir mimetiği ve sözlü dramayı artık anlayabiliyoruz. Bunların üçü de özel biçimlerdir ve belli bir türün alanı olmaktan ziyade dramanın asal noktalarını teşkil ederler. Ama mimetik alanın tamamı dahi, tüm dramanın sadece bir parçasını, tabir caizse da-

irenin sadece yarısını işgal eder. Dairenin puslu ve keşfedilmemiş diğer yarısı da ikiye bölünür ve bu parçalardan birini de *auto* adını verdiğimiz türün işgal ettiğini tespit ettik ve şimdi *auto* ve komedya arasında yer alan dördüncü çeyreğin çerçevesini çizmemiz, onun yine *auto* ile kavuştuğu dördüncü asal noktayı tespit etmemiz gerekiyor. O bölgeye ait türlerin karmaşasını düşününce bu dördüncü bölgeyi "diğer" olarak adlandırmak ve onu fazla kurcalamamak konusunda güçlü bir istek duyarız ama yeni bir tür eleştirisinin ihtiyaç duyulduğu bölge tam da burasıdır.

Komedya ironiden ne kadar uzaklaşır ve mutlu toplumunun özgür hareketinden ne kadar memnun olursa, müzik ve dansa ilgi göstermeye de o kadar hazır duruma gelir. Müzik ve sahneleme önem kazandıkça, ideal komedya gösterişli dramanın sınır çizgisini geçer ve *masque*'a dönüşür. Shakespeare'in ideal komedyalarında, özellikle de *Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve *Fırtına*'da *masque* ile akrabalığı görmek pek de zor değildir. *Masque* ya da en azından onun komedyaya yakın bir hali ve bizim burada ideal *masque* olarak adlandıracağımız tür, *dianoia*'nın bölgesinde kalmayı sürdürür: Genelde bu, seyirciye ya da onun önemli bir üyesine sunulan bir iltifattır ve seyircinin temsil ettiği toplumun idealize edilmesine yol açar. Varlıklığı sosyal etkinliğin anlamıyla bağlantılı olduğu için, olay örgüsü ve karakterleri de büyük ölçüde basmakalıptır.

Seyirciye karşı daha samimi davrandığı için, komedyadan ayrılır: Sahnede seyirci ve topluluğun bağlantılı olduğu konusunda çok daha kuvvetli bir ısrar vardır. *Masque*'a katılanlar, genellikle kılık değiştirmiş seyircilerdir ve aktörlerin maskelerini çıkarıp seyirciyle dans ettiği, son bir teslim jesti vardır. İdeal *masque* aslında *auto* gibi bir mit-oyundur; komedya tragedyaya ne kadar bağlıysa, o da mit-oyuna o kadar bağlıdır. Disiplin ya da inançla ulaşılabilecek ideallere değil, arzulanan ve halihazırda sahip olduğu düşünülen ideallere vurgu yapmak için tasarlanmıştır. Mekânı büyülü ülkeden ya da masallar ülkesinden, Arcadias'tan ve dünyevi Cennet'in görünümlerinden pek uzak değildir. *Auto*'nun yaptığı gibi tanrıları dilediği gibi kullanır ama onları sahiplenir ve onlara yaratıcı bir öznellik katmaz. *Masque* ve ideal komedya Batı dramasında, Rönesans'tan on sekizinci yüzyılın sonuna dek seyircinin "doğru" kabul etmek zorunda olmadığı klasik mitolojiden fazlasıyla faydalanmıştır.

Daha sınırlı olan *masque*, çok daha önemli ve çok yönlü komşularının yapısına ve karakteristik özelliklerine ışık tutar. *Masque* bir yandan ezgili bir düzenlemeye sahip opera adını verdiğimiz oyunla, diğer yandan da "film" isminde karar kıldığımız sahne olarak düzenlenmiş dramayla kuşaltılmıştır. Filmlerde olduğu gibi, seyircinin beklenmedik bir biçimde girip çıktığı kukla oyunları ve sayısız Çin romansı, kamera öncesi dönemin *masque* örnekleridir. Hem opera, hem de film, *masque* gibi görüntü ziyafeti çekmesiyle ün salmıştır ve film gerçekte burjuvazinin mit-oyunlarını sunar -birkaç yıl önce yarım düzine eleştirmen aniden ve neredeyse eşzamanlı olarak bu keşfi yapmıştı. Aktörün özel yaşamının birçok sinemaseverin hayalgücünde baskın bir yere sahip olması, *masque*'ın bilinçli kılık değiştirme geleneğiyle benzeşiyor olabilir.

Opera ve film, *masque*'ın aksine, mimetik dramanın gösterişli taklitlerini üretme gücüne sahiptir. Opera bunu yalnızca müziğinin düzenlenişini basitleştirerek yapabilir, aksi takdirde müziğin gerektirdiği aşırı tekrarlı yapıyı taşıyan oyunculuk ayağı bozulduğu için dramatik yapısı bulanıklaşır. Film de benzer biçimde gösteri ayağını basitleştirmek zorundadır. Film, sahneye dayalı düzenlenişe duyduğu doğal eğilimi izlediği kadar, sahneye dayalı diğer *masque*'ın biçimleriyle bağını da ifşa eder: Chaplin filmlerinde kukla oyunuyla, yakın dönem İtalyan filmlerinde *commedia dell'arte*'yle, müzikal komedyalardaysa bale ve pantomimle akrabalığını gösterir. Bir film, mimetik dramayı başarıyla taklit ettiğinde, iki biçim arasında ayrım yapmaya gerek kalmaz; tür farkı kendini başka yollarla dışavurur. Mimetik drama aydınlatıcı bir sona doğru ilerler. Bu, başlangıçla da mantıksal olarak bağlantılıdır. Bunun sonucunda, beş-perdeli tipik mimetik yapının parabol şekli ve dramanın -keşif terimiyle ifade edilen- ideolojik niteliği ortaya çıkar. Gösterişli drama, diğer yandan doğası gereği topluca hareket etmeyi gerektirir ve sirk gösterisinden revüye kadar saf gösterinin tüm biçimlerinde gördüğümüz gibi epizodik, parçalı bir keşfe yönelir. Gösterişli dramanın diğer tarafı olan *auto*'da da, Shakespeareci tarih ve kutsal kitaba dayanan debdebenin devam hikâyelerinde karşılaştığımız parçalı yapının aynısıyla karşılaşırız. Filmin dönüşümlü performansı ve rastgele devam etmesiyle, aryaların dizilişi, operadaki sözcük ritmine uyumlu dramatik yapı arasında güçlü bir bağ vardır -burada gösterişli biçimlerin

doğrusal harekete duyduğu güçlü doğal eğilimi[81] görebiliriz. Shakespeare'in ilk deneysel romanslarında, *Pericles*'te, parçalı yapıya doğru hareket, "çeşitli ülkelere dağılmış" sahne dizilişi oldukça barizdir.

İdeal *masque*'ın temel özelliği seyirciyi coşturmasıdır; yapısı da bu nedenle parçalıdır. Drama *auto*'da mümkün olan en nesnel durumdadır; seyircinin rolü, hikâyeyi yargılamadan kabul etmektir. Tragedyada yargı vardır ama trajik keşfin kaynağı sahnenin diğer tarafındandır ve ne olursa olsun seyircinin kendisinden daha güçlüdür. İronik oyunda, seyirci ve drama birbirleriyle dolaysız olarak yüzleşirler; komedyadaysa keşfin kaynağı seyirciye taşınmıştır. İdeal *masque*, seyirciyi keşiften daha üstün bir konuma yerleştirir. *Figaro*'nun sözlü aksiyonu komik, *Don Giovanni*'ninki de trajiktir ama her iki durumda da seyirci tragedya ya da komedyanın erişemeyeceği bir müzikle coşturulur ve seyirci ne kadar heyecanlanırsa heyecanlansın, olay örgüsünün ya da karakterin keşfine duygusal olarak iştirak etmez. Don Juan'ın çöküşüne gösterişli bir eğlence gözüyle bakar, tıpkı Aias'ın ya da Darius'un çöküşünü izleme lüksüne sahip tanrılar gibi. Dramatik *mimesis*'i benzer bir hisle, görkemli bir sarhoşluğun yarattığı bir belirsizlikle izlemenin, filmin türediği asıl oyun olan kukla oyununda daha bariz biçimde gördüğümüz gibi filmde de asli bir önemi vardır. İronik komedyadan çıkıp ideal komedyaya doğru şölen üzerinden ilerliyoruz ve çok geçmeden Platon'un *Şölen*'inin kapanışındaki, bir şairin hem tragedya, hem de komedya yazabilme kabiliyetine sahip olması gerektiğine dair kehanetiyle karşılaşıyoruz –gerçi her ikisinde de başarılı olan şairler tıpkı Shakespeare ve Mozart gibi gösterişli biçimlere yoğun bir ilgi duyarlar.

Bir sonraki adımımız için esasen *masque*'a geri dönmek zorundayız. Komedya ironiden ne kadar uzaklaşırsa, mizahın toplumsal gücü de o denli azalır. İdeal toplumun gücünün arttığı *masque*'ta, gülünçlükler Jonsoncı *anti-masque*'ın[82] *masque*'ın geri kalanından çok daha eski bir dramatik biçimden doğduğu söylenen kaba saba figürlerine indirgenir. Komedyanın mimetik-olmayan bir biçimi olan farsın, *masque*'da doğal bir yeri vardır –gerçi onun ideal *masque*'da işgal ettiği bu doğal yer, titizlikle denetlenen bir ara oyundur (*interlude*). *Fırtına* öyle derin bir komedyadır ki *masque*'ın tamamını kendi içine çekmiş gibi görünür, Stephano ve Trinculo komik mizahı temsil ederken Caliban *anti-masque*

figürü temsil eder ve bu grup, dönüşümü çok açık bir biçimde gösterir. *Masque*'ın ana teması tanrılar, periler ve erdemlerin kişileştirilmelerini içerir. *Anti-masque* figürleri de bu nedenle şeytani olmak eğilimindedirler ve dramatik karakterizasyon, erdemin antitezi ve ahlaksızlık, tanrı ve şeytan, peri ve canavar arasında bölünmeye başlar. Aralarındaki gerilim, büyü temasının *masque*'da neden bu denli önemli olduğunu da kısmen açıklar. Komik sonda büyü, *Fırtına*'da olduğu gibi iyi tarafın eline geçer; ama komedyadan uzaklaştıkça, çatışma da giderek daha ciddi bir suret kazanır ve *anti-masque* taraf daha az gülünç ve daha çok günahkâr görünmeye başlar; büyüleme sırası onlara geçmiştir. Ahlak oyunundaki (*morality play*) iyi-kötü çatışmasına oldukça benzeyen bu aşama, *Comus* tarafından temsil edilir. Ahlak oyunuyla *masque*'ın burada arketipik *masque* olarak adlandıracağımız başka bir bölgesine, deneysel operalar ve popüler olmayan filmler kadar, yirminci yüzyılın düşünsel dramasının da –en azından kıta Avrupa'sında– yerini alan bir biçime geçiyoruz.

İdeal *masque*, seyircisini, onun oyunun asli üyesi olduğuna işaret ederek bireyleştirir: Karanlıkta dar bir alanda genelde ikili gruplar halinde oturan film izleyicisi de nispeten bireyleşmiştir. Komedyadan uzaklaşır uzaklaşmaz, yalnızlık hissinin arttığını fark ederiz. Arketipik *masque*, gösterişli dramanın tüm biçimleri gibi, sahne düzenini zaman ve mekândan koparmaya çalışır ama ideal *masque*'ın Arcadias'ı yerine, kendimizi çoğu kez günahkâr bir arafta, Maeterlinck'in mühürlenmiş yeraltı mezarı ya da ekspresyonist oyunlardaki geleceğin kâbusları gibi sıradan insanın ölüm eşiğinde buluruz. Biçimin mantığına yaklaştıkça, komünyonun tek bedendeki *auto* sembolünün yenidenama bu kez psikolojik, öznel bir biçimde ve tanrılar olmaksızın ortaya çıktığını görürüz. Arketipik *masque*, en yoğun halindeyken insanın zihninin içine dönüşür. Bu *Mankynd* ya da *The Castell of Perseveraunce* gibi eski ahlak oyunlarında bile aşikârdır ve Maeterlinck, Pirandello, Andreyev ve Strindberg gibi yazarların eserlerinin çoğunda en azından ima edilir.

Böyle bir sahnelemede, karakterizasyon doğal olarak kişiliğin öğelerine ve parçalarına bölünmek zorunda kalır. Bu da, bu biçimi neden arketipik *masque* olarak adlandırdığımızı açıklamaktadır; zira bu bağlamda arketip sözcüğü, dramatik yansıtmada bulunabilen kişiliğin bir boyutuna karşılık gelen Jungcu anlamında

kullanılmıştır. Jung'un *persona, anima, rehber, gölge* kavramları, sirk çığırtkanları, hayaletimsi dişiler, esrarlı bilgeler ve saplantılı şeytanlara sahip modern alegorik, psişik ve ekspresyonist dramanın karakterizasyonunun anlaşılmasına büyük katkı sağlamıştır. Ahlak oyununun soyut kişilikleri ve *commedia dell'arte*'nin basmakalıp tipleri (sonuncusu türün ilkel kaynaklarından birini temsil eder) benzer tasarımlardır.

Kafa karışıklığı ve korku hissi, yalnızlık hissine eşlik eder: Maeterlinck'in erken dönem oyunları neredeyse korkuya adanmıştır ve zihinsel yansıtmalar fiziksel bedenlere dönüştüğünde ya da tam tersi olduğunda, yanılsamayla gerçeklik arasındaki ayrımın sürekli küçümsenmesi aksiyonu, kaleydoskobu andıran bir aynalar kaosuna çevirir. Alman ekspresyonist oyunlarının ayaktakımı sahneleri ve Capeks'in mekanik fantazileri toplumsal bağlamda iş başında olan aynı türden bir parçalanmayı gösterir. Tür açısından bakıldığında, en ilgi çekici arketipik oyunlardan biri, oyunun yansıttığı şeyin oyunun aleni temasından, yani bir bireyin *nobile castillo*'sunun[168] çöküşünden ibaret olmadığını; bunun, aynı zamanda modern Rusya'nın toplumsal çöküşü olduğunu kavrayan Andreyev'in yazdığı, tesiri yüksek *The Black Maskers* oyunudur. Bu oyun, kişiliğin bölünebilir parçalarını iki grupta toplar: bir grup suçluluk hissiyle, diğer grupsa ölüm arzusuyla bağlantılıdır ve insan ruhunu, bir şeytan ordusu tarafından ele geçirilen bir kale olarak tasvir eder. Açıktır ki arketipik *masque*, ideal *masque*'tan ne denli uzaklaşırsa, kendini özgürleştirilmiş bir *anti-masque* olarak, kontrolden çıkmış satirlerin cümbüşü olarak o denli güçlü bir biçimde ifşa eder. Karmaşık dramadaki ilerleme, bir *anagnorisis*'e, tüm dramatik biçimler içinde en ilke olanların tanınmasına yönelmiş gibi görünmektedir.

Arketipik *masque*'ın, *auto*'ya katıldığı en uzak köşesi, Nietzche'nin tragedyanın doğduğu nokta olarak işaret ettiği, satirlerin cümbüşünün, emreden bir tanrının görünümüne saldırdığı ve Dionysos'un Apollon'la hizaya getirildiği noktadır. Dramanın bu dördüncü asal noktasını epifani, dramatik kıyamet ya da ilahi olanla şeytani olanın ayrıldığı nokta; en basit haliyle insan karışımını temsil eden mim'in tam zıt noktası olarak adlandırabiliriz. Bu nokta, epifani noktasının dramatik biçimidir. Tragedyadan başlayıp şölenden geçen tam bir çember çizdikten sonra, nihayet

168. İsp. Soylu kale. (ç.n.)

bir nokta olarak en bariz olduğu *Eyüb Kitabı*'nda sona erer. Bu kitapta iki canavar, *behemoth* ve *leviathan*, en alışılmış şeytani yaratıkların yerini alır.

Düzensiz ve bayağı fars, hiciv gibi nasıl oluyor da tragedyanın kaynağı olabiliyordu? Aristoteles'ten Horatius'a tüm klasik eleştirmenler –öyle olduğundan emin olsalar da– bu soruya yanıt vermekte zorlanmışlardır. Kutsal ve kahramansı *auto*'dan geçerek tragedyaya doğru ilerleyen Ortaçağ dramasının boyutu daha rahat algılanır, gelişimi de daha sadedir. Kutsal hikâyelere dayanan dramanın en bariz epifanik biçimi, ilahi bir kurtarıcının şeytani başkaldırı karşısındaki zaferini tasvir eden *Harrowing of Hell* oyunudur. Bu oyundaki şeytanlar, Yunan satirlerini oldukça andıran Hıristiyan figürleridir ve ister *Secunda Pastorum*'daki gibi ehlileştirilmiş ve korkunç, ister Herodas'ın oyunlarında ve çarmıha germe oyunlarında olduğu gibi zafer kazanmışçasına acımasız olsun, bu dramatik grup tür bakımından hicve yakındır –doğrudan İsa'yı işleyen kutsal oyundan da uzak değildir.

Yunan tragedyası satirik oyunu nasıl sürdürüp geliştirdiyse, Elizabeth dönemi tragedyası da, *Faustus* ve daha sonraki birçok tragedyanın olay örgüsünün altında, soytarı sahneleri ve hicviyle bunun satirik bir karşılığını sürdürmüştür. Aynı öğe bize *Macbeth*'teki hizmetçi, *Hamlet*'teki mezar kazıcı ve *Antonius ve Kleopatra*'daki yılan taşıyıcıların o muhteşem sahnelerini verir; satirik oyunu tamamen unutmuş klasik yöntemlerle düşünen eleştirmenleri şaşkına çeviren o sahneleri. Belki de, azap vermeyen[169] bir cehennem, tiksindirici, sabuklayan şeytanların bulunduğu satirik bir oyun olarak görebilirsek, *Titus Andronicus*'tan daha dramatik bir anlam çıkarabiliriz.

Kutsal Kitap'a dayanan oyunlarda iki düğüm vardır; Noel ve Paskalya: Sonuncusu muzaffer tanrıyı, ilkiyse kralların ve çobanların parçalı *masque*'ın kendisinde toplayan sakin bakire anneyi temsil eder. Bu figür, ideal *masque*'ın, oyunu izleyen kraliçesi ya da leydisinin en zıt ucundadır; aradaysa *Comus*'nün erdemli ama kötürüm leydisi yer alır.

Bir anlamda birliği ve düzeni uzlaştıran dişi figür, *Faust*'un ve *Peer Gynt*'in büyük panoramik *masque*'ların sonunda belli belirsiz ortaya çıkar, *Faust*'taki "ebedi ve ezeli dişi" figürünün bazı geleneksel bağlantıları vardır. Epifaniye dayanan bu biçimin mo-

169. *Harrowing of Hell* [*Cehennem Azabı*] isimli esere gönderme. (ç.n.)

dern örnekleri, kadın kahramanın, gerçekten dişi ve İrlandalı İsa olduğu, kendini insanları için kurban ettiği Claudel'in *Anunciation* oyunundan ve Aziz Anselm'den önceki kefaret teorisindekine çok benzer bir biçimde doğasının saflığıyla şeytanları aldattığı Yeats'in *Countess Cathleen* oyununa dek uzanır. Yeats'in bir notunda belirttiği gibi, bu hikâye gelmiş geçmiş en yüce kıssalardan biridir.

ÖZGÜL TEMATİK BİÇİMLER (LİRİK VE *EPOS*)

Dramanın dışsal, liriğinse içsel bir ses ve imgelem *mimesis*'i olduğunu söylemiştik. Her iki tür de dolaysız seslenmenin *mimesis*'inden kaçınır. Yine, ilk denemeye dayanarak, dramanın kurmaca ve liriğinse tematik kipe yatkın olduğunu söyleyebiliriz. Dramanın özgül biçimlerini bir kurmaca döngüsü içinde düşünmenin en doğrusu olacağına karar verdik ve bu drama türlerini zor ama faydalı olması muhtemel bir biçimde tasnif etmemizi sağladı. Şimdi de buna karşılık gelecek bir tema döngüsü içinde düşünmeyi ve bu düşünceyi, söylev de dahil olmak üzere, yeterli derecede tematik olan ve liriğe buraya dahil olmalarına yetecek kadar yakın olan *epos* biçimleri boyunca[83] liriğe uygulamayı öneriyoruz. Saf kurgusal olan anlatı-şiirler, epizodik oldukları takdirde dramanın türlerine, kesintisiz oldukları takdirdeyse daha ileride ele alacağımız kurmaca nesrin türlerine karşılık geleceklerdir.

Ama lirik, elbette herhangi bir konu üzerine ve herhangi bir biçimde yazılmış olabilir. Seyircisi tarafından –drama gibi– ya da temsilin sabit kökeni tarafından –dramanın tiyatrodaki hali gibi– konvansiyonel hale getirilmemiştir. Sonuç olarak bu inceleme, liriğin özgül biçimlerinin tasnif edilmesini sağlamayacak ya da buna girişmeyecektir: Bu inceleme lirik ve *epos*'un başlıca konvansiyonel temalarının izahatini vermeye çalışacaktır. Bir kez daha söyleyelim; mesele şiirleri kategorilere "uydurmak" değil, geleneksel arketiplerin konvansiyonel türlerde nasıl cisimleştiğini ampirik olarak göstermektir.

Liriğin çıkış noktalarından biri olduğunu belirlediğimiz ve dramada epifani olarak adlandırdığımız şeye karşılık gelen kehanetvari çağrışımsal süreçle işe başlayalım. Bunun en dolaysız sonuçlarından biri, sese yoğunlaşma ve anlam belirsizliğiyle öne çıkan bir tür dini şiirdir, en bilindik modern örneği de Hopkins'in

şiirleridir. Herbert'in *Pearl* ve diğer birçok şiirinde olduğu gibi, süslü kıta kalıplarından oluşan dini şiirde, kafiye bulma ve sözcükleri çetrefilli kalıplara yerleştirme disiplini, nüktenin sadeleştirilmesiyle, bu biçime eşlik eden bir tür *sacrificium intellectus*'la uyumludur.[170] Böyle sadeleştirilmiş söz kalıplarının tarihi İngiltere'de şiirin ortaya çıktığı ilk zamanların Aldhelm akrostişlerinden İbranice ilahilere dek uzanır.

Kutsal edebiyatın büyük bir bölümünün, manzum ve mensur arasındaki ritim farkının tutarlı bir biçimde hissedilmesinin çoğunlukla zor olduğu, söz oyunu ve söz yansımalarıyla dolu bir stilde yazıldığını fark ediyoruz. *İncil*'in İngilizce tercümeleri, özellikle de 1611 tercümesi, söyleve özgü bu mensur-manzum ritmini hayranlık uyandırıcı bir biçimde muhafaza eder; İbranice söz oyunları elbette apayrı bir konudur. *Kur'an*'ın ilginç tekdüze okuma ritmi de söylev stilinin oldukça saf bir örneğini sunar ve klasik kehanetlerin şiirsel belirsizlikleri de aynı konvansiyona girer. Dini şiirdeki bu nitelikler işlevlerini azar azar kaybetseler de, hayatta kalmayı başarmışlardır: İngilizce'nin Anglosakson zamanlarından kalma *Ash Wednesday*'in beşinci kısmının girişine dek de öyle olmuştur. Söylediklerimizden hareketle görülüyor ki kehanet bir tohumdur ve söylev ritminin de gelişme noktasıdır. Bunun en bariz sonucu duadır ve dua görünen o ki *parataxis*'in retoriğine, yani serbest nazıma yakın bir ritimde birbirine bağlanmış kısa cümleciklere ihtiyaç duyar.

Dini liriğin, Apolloncu zafer şarkısı (*paean*), İbranice mezmurlar, Hıristiyan ilahileri ya da Hindu *Veda*'ları tarafından temsil edilen daha bilindik ritimleriyse görkemli, basit ama vakurdur, şiirde geçen "ben" tapınanlardan oluşan gözle görünür bir topluluğun bir üyesidir. Bu nedenle sözdizimi ve söyleyiş daha az belirsizdir. Bunlarda Tanrı'nın nesnelliği ve egemenliği vurgulanır, lirik de dışsal ve toplumsal bir itaat hissini yansıtır.

Mezmura ya da ilahiye karşılık gelen anlatı-*epos* biçimi Tanrı'nın daha ilintili bir portresini çizer. Bu mitin iki ana bölümü vardır: İlk bölümü Tanrı'nın biyografisini ve insanlarla eski münasebetlerini nakleden efsanedir; ikinci bölümü de onun ihtiyaç duyduğu ayinin, törenin tasviridir. Genelde önce ilk, sonra ikinci bölüm gelir ya da ilk bölüm ikincisine açıklama getirir. Homeros ilahileri büyük ölçüde efsaneyle bağlantılıdır, Vedik ilahileri eski

170. Lat. Düşünsel fedakârlık. (ç.n.)

efsaneyi şimdiki ayine bağımlı kılmaya çalışır. "R"nin[171] yaratılış anlatısıyla *İncil*'in başındaki yaratılış hikâyesini karşılaştırabiliriz: Yaratılışın yedi günü *İncil*'in başlangıcına kıtalı bir görünüm kazandırmıştır, bu haliyle de ilahinin karakteristik özelliklerini gösterir -bu kısımda yaratılış açıklanır ve doruk noktası olarak Şabat günü belirlenir. İleride ele alacağımız daha rapsodik ya da abartılı bir coşku taşıyan (*dithyramb*) biçimlerin aksine zafer şarkısı ve mezmurda, tapınanın arzusunun, onu *kendisine ibadet eden* olarak tanımlayan bir tanrıyla pek bir ilgisi yoktur.

Tanrısal konumu kim -kahraman ya da kral- temsil ederse etsin, insana yazılan *ode* ilahiyle bağlantılıdır. İbranice mezmurların bazılarında, özellikle 45. Mezmur'da kral, hem en yüksek makama erişen, hem de insanları için en büyük ıstıraba katlanan Davud oğlu Mesih'ten türemiş bir arabulucu figürdür. Yunan edebiyatında *ode* bir insan figürü olan muzaffer sporcuya odaklanır; Roma döneminde imparator onurlandırıldı ve devlet mitolojik methiye için farklı bir odak noktası haline geldi ki bu Vergilius'un dördüncü *Calpurnius*'unun ilk *eklog*'unda ve Horatius'un *Carmen Saeculare*'sinde de böyledir. İlerleyen zamanlarda *ode*'un başlıca biçimi, saray aşkı olan metresi övmek için yazılmış şiire dönüşür. *Ode* aynı zamanda retorik nesir biçimlerinden biridir; konusu insan olduğu için çok parlak bir edebi sicile sahip olmasa da, daha az kişisel olan yönelimler konusunda esneklik sahibidir. Erdemleri ya da kültürlü simaları öven özellikle mensur şiir biçimindeki *ode*'lar pek yaygın değildir, bunlar çoğunlukla kısmen muteber bir özür ya da bir savunma mahiyetindedir. Şiirin kendisinde de Azize Cecilia'ya, müziğe yazılmış *ode*'lar gibi biçimlerle karşılaşırız. *Epithalamium*,[172] zafer ve benzer şenlik ya da tören şiirleri de *ode*'un alt türleridir. *Ode*, kuşkusuz toplumsal bir konvansiyon olduğu için, *ode* hem lirik, hem de *epos*'a özgü özellikleri biraraya getiren geniş çaplı bir biçimdir.

Ode'un şairi, okurunu bambaşka bir şeyi birlikte seyretmeye davet eder. Bu bambaşka şey eğer gözle görülebilir değilse, tüm vatansever şiirlerde gördüğümüz gibi, bir topluluk şiirinden söz ediyoruz demektir. Topluluk şiiri bizi liriğin, daha önce büyülen-

171. "P", Priestly Source. Ruhbani kaynak. (ç.n.)

172. Düğün şarkısı. Gerdek kapısında söylenen, geline ya da damada yazılmış, mutluluk temennileri içeren şiir. Antik Yunan ve Roma'da oldukça popüler olan bu şiirin en büyük ustası Sappho'dur. (ç.n.)

me ya da fiziksel veya yarı fiziksel bir dürtüye, daha doğru bir ifadeyle itkiye verilen tepki olarak tanımladığımız, bir sonraki asal noktasına götürür. İnsana verilen eğitim, çocuğun böyle bir büyülenme içinde ritme uygun biçimde sallandığı ya da zıplatıldığı ve temanın, çocuğu sevecenlikle taciz ettiği ninnilerle başlar. Yüksekokul yeminleri, birlikte söylenen şarkılar ve *participation mystique*[173] ile devam eder. Ulusal marş da, topluluk şiiriyle yakından ilişkilidir. Eski toplumlarda da aynı tipik özelliklere sahip, barış döneminde çalışma ve savaş döneminde savaş temalı şarkılar olduğunu görüyoruz. *Epos*'un en iyi bilenen biçimlerinden biri de *balad*'dır. *Balad* artan tekrar ve başlangıcındaki ilgi talebi gibi birçok özelliğiyle topluluk şiirine benzer, bu nedenle de bazı uzmanlar onun müşterek bir yazıdan doğduğuna inanmaktadır. Büyüye karşılık gelen söylevin asal noktası buyruk ya da tembihtir ve Batı edebiyatında tembih üzerine kurulmuş uzun nesir biçimler içinde en gelişmiş olanı vaazdır. Diğer biçimlerden daha sonra söz edeceğiz.

Participation mystique esasen kasılmayı andırır: Bu kasılma ilkel topluluklarda dansla ve dekadan topluluklardaysa retorikle saatler boyunca sürdürülebilir ama kültür söz konusu olduğunda bu arkaplana düşer. Övülen varlığın yokluğu edebiyat için genellikle ölümün görünmez varlığı anlamına gelir. Cenazede okunan *ode* ile dramatik *auto*'dan, tragedyaya karşılık gelen konvansiyonlara doğru ilerliyoruz. Burada ilk kez bir kahramanın, arkadaşın, liderin ya da sevgilinin ölümü üzerine yazılmış ağıt (*elegy*) ya da cenaze şarkısı (*thenody*) ile karşılaşıyoruz. Cenaze şarkıları, mitolojik genişleme konusunda da güçlü bir eğilim taşır: Konu yalnızca idealize edilmemiştir ama çoğunlukla bir doğa ruhu ya da ölen bir tanrı mertebesine çıkarılmıştır. Öznesi geleneksel olarak Adonis ile özdeşleştirilen pastoral ağıt, cenaze şarkısının konvansiyonel odağını meydana getirir. Wordsworth'ün *Lucy* şiirlerinin bazıları böyle bir imgelemi özümseyen oldukça kısa ve basit bir

173. Fr. Mistik katılım. C.G.Jung'un L.Lévy-Brühl'ün çalışmalarından edindiği bu kavram, nesneyle kurulan belli bir tür psikolojik ilişkiye karşılık gelir. Bu ilişkide özne kendisini nesneden ayrı düşünemez ve dolaysız bir bağ üzerinden kısmi bir özdeşleme yaşar. Jung, bu ilişkiyi grupla özdeşleşme kavramı kapsamında ele alır ve bunun kitle içinde hüküm süren bilinçdışı bir kimlik olduğunu ileri sürer. Örneğin, insan tiyatroya gittiğinde, diğer insanların birbirlerine bakışması neticesinde ortaya çıkan bilinçdışı ağa yakalanır. Bu, insana neredeyse özdeşlik kurulduğu hissini verir. Bkz. C.G.Jung, *Man and His Symbols* ve C.G.Jung, *Dört Arketip*. (ç.n.)

ağıtın ne denli güçlü olabildiğini gösterir. Söylevde buna karşılık gelen biçim ise *oraison funebre*'dir[174] bu biçim bazı modern ölüm ilanlarında da hâlâ görülebilir: Burada -nesir için doğal olduğu üzere- mitolojik genişleme daha az dikkati çeker ve genellikle öğretisel ve kavramsal bir genişlemenin yerine konmuştur. İstisnai ve zor bir *epos* biçimi olan, kahramanın fetheden bir kahraman olduğu kadar trajik bir figür olarak da sunulduğu trajik *ode*'u, Marvel'in *Cromwell* şiiri ve Horatius'un, biçimin ilk örneği olan *Regulus* şiiri temsil eder.

Çok daha istisnai bir biçim olan, yaşamın bir bütün olduğuna işaret eden mezar yazıtı (*epitaph*) konvansiyonuna geldik. Mezar yazıtları ton bakımından *ode*'dan daha bayağı tonlara kadar çeşitlilik gösterebilir ama Yunanca örneklerine baktığımızda, orada bile yoldan geçeni yakalayıp kendisini okumaya mecbur bırakan, gözle görünür bir işaret olmak gibi asli işlevlerinden bir şeyleri muhafaza ettiklerini görürürüz. Buna karşılık gelen *epos* biçimi, tarihi yazıttır (*historical epitaph*), bireye yazılmış mezar yazıtı ile mezar taşı arasında nasıl bir ilişki varsa; silinip gitmiş geçmişe dair tefekkürle ve harabe arasında da benzer bir ilişki vardır. İngiliz dilinde retorik matem tefekkürünü Browne'un *Urn Burial* eseri temsil eder.

Şikâyet, sürgün, ihmal şiiri ya da zulme başkaldıran şiir yine ironiye yakındır. Burada ilgi talep eden birey, mezar yazıtındaki cesetten farklı olarak, kendi adına konuşabilecek durumdadır ve şüphesiz onu şairin kendisi temsil eder. Bu tema esas arketipin küçümseyen ve acımasız sevgili olduğu saray aşkı (*courtly love*) konvansiyonunun büyük bir kısmını da işgal eder. Bu figür pastoral ağıtın asıl biçiminin, ters yüz edilmiş ironik biçimidir. Adonis'in ölümünün yasını tutan en mantıklı insan Venüs'tür. Tema mitin kendisi olmadığı sürece edebiyatın sınırları içinde böyle bir figür nadiren karşımıza çıkar; zira saray aşkı şiirlerinin çoğunda sevgili, âşığın ölümü de dahil olmak üzere tüm aşk ıstıraplarından sorumludur. Zıt duygular içindeki kadın figürüyle bu denemenin ilerleyen bölümlerinde yeniden karşılaşacağız. Şikâyet (*complaint*), *epos* biçimlerine doğru, Shakespeare'in iki anlatı şiirinde de olduğu gibi, duygusal odağın felaketin kendisi değil, felaketi izleyen yas olduğu anlatı tragedyalar da dahil olmak üzere kolayca genişletilebilir.

174. Fr. Ağıt söylevi. (ç.n.)

Trajik ironi evresi, en uç biçimi *accidia*[175] ya da *ennui*[176] olan melankoli şiiri tarafından temsil edilir. Bu şiirde birey öylesine tecrit edilmiştir ki varlığını, yaşayan bir ölü gibi duyumsar. Baudelaire'in *geante*'ı,[177] küçümseyen sevgili, çok daha derinlemesine günahkâr bir ton kazanır ve ölüm teması, bir Ortaçağ şiirinde yer alan "toprak üzerine toprak" ifadesinde olduğu gibi fiziksel çözülme olarak sunulur. Bu evreye uygun düşen *epos* biçimi *danse macabre*, yani ölen bir topluluğun şiiridir.

Bir sonraki asal noktamızı isimlendirmek zor: Hopkins'in "outscape"[178] terimini parodileştirip, bu noktayı *outscape* şiiri olarak adlandırabiliriz. Bu nokta, dramada mim olarak adlandırdığımız şeyin karşılığıdır, ironinin –tragedya ve komedya için ortak olan– merkezidir. Bu konvansiyon, bir imge, durum ya da ruh halinin, dışavurduğu yaratıcı enerjinin tamamında ve şairden uzakta gözlemlendiği, yansıtılmış saf bir tarafsızlığın konvansiyonudur. Vecize sözcüğü en geniş anlamıyla bu konvansiyonun olağan biçimde en çok komedya ve hicivde kullanılması haricindeki tüm niteliklerini tanımlar. Çin ve Japonya'da lirik şiir, vecizenin duygularla ilişkilendirme ya da retorik bir görüşü düzenleme eğiliminden daha fazlasını sergilediği Batı şiirinden epeyce farklı olarak, büyük ölçüde bu konvansiyon üzerine kurulmuş gibi görünmektedir. Shakespeare'in "Acıkan kösnü, ruhu yıkıp geçer boşuna/Utanç mezbelesinde; zevk alıncaya kadar"[179] sözlerinin geçtiği sonesine benzer soneleriyse istisna teşkil ederler.

Nesirde buna karşılık gelen asal nokta darbımesel (*proverb*) ya da aforizmadır, bu tür biçimlerin kökeni de *İncil*'in bilgelik edebiyatıdır. Burada hicvin koşulsuz buyruğuna oldukça yakınız ve diğer kutupta ise kehanet var. Darbımesel, dindışı ve katıksız biçimde insani bir kehanettir: Genellikle, kehanetle aynı retorik özelliklere, ondaki aliterasyona, ses yansımasına, koşutluğa sa-

175. Lat. Acedia. Yunanca'da da karşılaştığımız bu sözcük, sorunsuz ve sorumlu kişileri tarif etmek için kullanılmış, zamanla anlamı genişlemiş ve Ortaçağ'a geldiğimizde şu üç anlamı karşılamak için kullanılır duruma gelmiştir: Tembellik ve üşengeçlik, cin bilimciliği, spiritüel deneyimler ve melankoli. (ç.n.)

176. Fr. Can sıkıntısı, bıkkınlık. (ç.n.)

177. Fr. Dişi dev. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nde yer alan bir şiirin adı ("La géante"). (ç.n.)

178. Frye burada, Hopkins'in –46 numaralı dipnotta açıklanan– "inscape" kavramından "outscape" kavramını yaratarak, şiir ile şair arasındaki bağın yitirildiği bir şiire gönderme yapıyor. (ç.n.)

179. Çev. S. Eyüboğlu. Shakespeare'in 129'uncu sonesi. (ç.n.)

hiptir ama çok daha bağımsız bir bilince ve eleştirel zekâya hitap eder. Onun otoritesi tecrübeden gelir: Onun için bilgelik, denenmiş ve sınanmış yoldur; sadece ahmak olan yeniyi kovalar, ihtiyat ve tevazu asıl erdemlerdir. Blake'in *Cennet ve Cehennemin Evliliği*'ndeki darbımeseller, kehanetvari ve epifanik bir bakış açısıyla yaratılmış darbımesel parodileridir.

Hicvin konvansiyonlarına doğru ilerledikçe, ister Hardy'nin ya da Housman'ın lirik biçimleri, isterse de Dryden ve Pope'un *epos* biçimleri olsun, vecize ve darbımeselin özelliklerinin devamlılık gösterdiğini görürüz. Bu tarz şairlerin ürettiklerinde, gizem ve büyüden ziyade mükemmellik ve duruluk vardır ve onların tekniği, duyuların yoğunlaşmasıyla ilgilidir. Bu teknik açısından temel olan iki şey vardır: Keskin çizgilere sahip bir dizilişteki sözcüklerin uyacağı katı bir uyak çerçevesi ve kafiyeli beyitin sesi gibi, ne tür ses kalıplarıyla karşılaşacağımıza dair açık bir bildirim. Aliterasyonya da ses yansıması gibi ilave ve olağan dışı ses kalıpları aynı mısra içinde asgari seviyede kullanılır ve şiir, söyleyişini retorik olmayan nesre benzetmek suretiyle –vezin konusu haricinde– Wordsworth'ün nasihatını tutar. *Epos* ile bu evrenin mensur biçimleri –risale (*epistle*) ya da katı gerçekçi hiciv[180] gibi– doğal olarak birbirine oldukça yakındır.

Hicivde gözlem her zaman öncelikli bir önem taşır ama gözlemlenen olgu günahkârlıktan groteskliğe doğru ilerledikçe, gözlem de daha yanıltıcı ve asılsız hale gelir. *Epos* biçimleri içinde *danse macabre*'nin komik bir karşılığını buluyoruz: İngilizce'de en bilinen örneği Swift'in kendi ölümü hakkında yazdığı "Vasiyet" ("Testament") şiiridir. Vasiyet konvansiyonuna en yakın örnek Donne'un yazdığı, bir kızın ölümü temasının genişleyerek genel bir hicve ya da "anatomi"ye dönüştüğü *Anniversaries*'dir.[181] Anatomi terimiyle ileride yine karşılaşacağız.

Şimdi komedyaya karşılık gelen bölgedeyiz ve hâlâ tecrübenin görüş alanındayız. Hicvin biraz uzağındaki konvansiyon, paradoks şiiridir (*poem of paradox*), paradoks bu şiirin yalnızca teknik bir özelliği değil, aynı zamanda temasıdır. Doğal olarak tarz şiirlerle "metafizik" şiirde bolca karşılaşırız, zira metafizik şiir kasti zorlama ve nihayetinde de mizahi bir kendini beğenmişliği sürekli kullanır. Donne ve Herbert gibi Emily Dickinson

180. Juvenal hicvi. (ç.n.)
181. John Donne (1572 - 1631), İngiliz şair, hiciv yazarı, avukat ve vaiz. (ç.n.)

da bize bu şiirin örneklerini sunar. Paradoks genelde bir yandan da bir duygu paradoksudur, bu da şiiri ciddiye mi yoksa dalgaya mı "alacağımız" konusunda bizi tereddütte bırakır. Paradoks şiiri, hicve yakın, tecrübenin komedyasına dahildir; çünkü şiirde paradoks genellikle hayalperest aşkın ya da dinin ironiyle işlenmesidir, Donne'ın "kısır meleklere göre" olduğuna işaret ettiği stilize Petrarca tarzı ya da Herbert'ın bazı şiirlerinde insan doğasına aşağılayıcı bir biçimde çöken fahur erdem gibi. Diğer yandan saray aşkı konvansiyonunun paradoksal uygulamasına örnek olarak *pastourelle*'i[182] ya da çıkmaza girmiş aşk diyaloğunu gösterebiliriz. Buna epey yakın bir *epos* biçimi de –komedyayla mahkeme salonu ilişkisini anımsayalım– tarafların uzun uzun tartışıp, karar vermeyi hükmü geciktiren ya da erteleyen bir hakeme bıraktıkları münazaradır. Buna örnek olarak *The Owl and the Nightingale*, Chaucer'ın *Parliament of Fowls*'u ve Spenser'ın *Mutability Cantos* eserini verebiliriz.

Lirik komedyanın daha az muğlak bir biçimini, tecrübenin sınırları dahilindeki bir zevk ânı üzerine kurulmuş *carpe diem* şiiri temsil eder. Bu şiire hâkim olan ruh hali, hem öznel, hem de nesnel kopuştur. Şairin bilinci sarhoş olduğunda bile tamamen açıktır ve zamandan kopan zevk ânının kendisidir. En niteliksiz mutluluk şiirleri, Blake'de olduğu gibi, bu türden bir masum bakışla ilişkilendirilir: Horatius'tan Herrick'e dek tüm büyük Epikürcü şairler, mutluluğun tecrübe dünyasındaki sınırlarını ve onun "sonsuz gece"nin kıyısındaki geçiciliğini kabul ederler. Herrick'te bile folklor aşkıyla ve giysi, mücevher, parfüm imgeleriyle karşılaşırız. Bu durum *carpe diem* şiirinin komedyadan çok *masque*'la ilişkili olduğunu gösterir. Lirik komedyada sıradan tecrübenin sınırlarına ulaşan şiir, sakin zihnin, galip gelmiş *eiron*'un ya da "durağan alt içerik"in şiiridir. Bu şiir tecrübeye uyum sağlar ve hayalciliği defeder. Wordsworth'ün durgun bellek formülü, onun –çoğu romantiğin aksine– tecrübenin alanında kalmaktan yana olduğuna işaret eder. Dinginliğin *epos*'taki ifadesi, sıklıkla şairin bir tepeye tırmandığı ve oradan aşağıdaki manzarayı izlediği betimsel şiirdir. Bu şiir, epifani noktasının tecrübenin içindeki bir taklididir. Dingin düşüncenin şiiri, kendinden bahsetmeyi bırakıp başka bir şeyden bahsetmeye karar verirse, farkında olmadan

182. Fransızca'da eski bir lirik formu, çobanlık romansını ifade etmek için kullanılmıştır. (ç.n.)

okurlarını, -bizi bir sonraki asal noktaya götürecek olan- özel ve gizli bir varlıktan haberdar etmeye çalışır.

Bilmece düşüncesi bir tür betimsel çerçevedir: Konu betimlenmemiş, konunun çerçevesi çizilmiştir, etrafında bir sözcük çemberi vardır. Basit bilmecelerde asıl konu bir imgedir ve okur tahminde bulunmak mecburiyetini hisseder. Bu da şiiri isme ya da imgesinin göstergesine eşitlemek demektir. Bilmecenin bir nebze daha karmaşık bir diğer biçimi de simgesel görüntüdür. İnsaniletişiminin muhtemelen en eski biçimlerden biri olan bu türü örneklemek, onu tarif etmekten daha kısa sürecektir:

> *Rab, "Ne görüyorsun, Amos?" diye sordu. Ben de, "Bir çekül," dedim. Bunun üzerine Rab, "İşte, halkım İsrail'in ortasına da bir çekül koyacağım," dedi.*[183]

Diğer peygamberler de sembolik aletler taşır bir halde resmedilirler, Diyojen'in, Burke'ün hançeri kadar dayanıklı bir retorik araç olan feneri gibi. Bu biçimdeki edebi gelişim simgenin kendisini de kapsar; Blake'in kaplanı, ayçiçeği ve hasta gülüyle, Herbert'ın *Pulley*'i gibi kibir dolu şiirlerin görsel malzemesi bu geleneğe dahildir. Simgesel tasavvurun modern kurmacanın armavari imgeleriyle kurduğu bağlantıyı kolayca görebiliriz. *Symbolisme*'de bilmecenin üçüncü türüyle karşılaşırız; bu kez bilmece bir nesneden ziyade bir ruh halini içerir. Burada da, her karmaşık gelişim çizgisinde olduğu gibi, geleneğin nispeten basit öğeleri, Mallarmé'nin bilmecemsi "ptyx"i[184] gibi işlevini yavaş yavaş yitirse dahi hayatta kalmayı başarır.

Bilmece ve simgesel tasavvur, nesrin mesel ya da fabla karşılık gelen asal noktasıyla ilişkilidir; elbette mesel de, fabl da birer *epos* biçimidir. Fabl meselden daha sadedir ve basit bilmeceye daha yakındır. Fabldan çıkarılacak ders, bilmecedeki tahmine karşılık gelir. Mesel ise kendine özgü bir ahlaki tavrı içerme konusunda güçlü bir eğilim taşır, bu sayede de daha gelişmiş bir biçime dönüşmüştür. Fablda mitik stilizasyon (konuşan hayvanlar vs.) anlatının doğal bir özelliğidir; meseldeyse fabldaki kadar bariz değildir. İsa mesellerinden sadece koyun ve keçi meseli -ki aynı

183. *Eski Ahit*, Amos 7:8. (ç.n.)

184. Mallarmé'nin 1868 ve 1887 yıllarında yazdığı iki sonede geçen bilmecemsi sözcük. (ç.n.)

zamanda bir vahiydir– inandırıcılığın gerçekçi yolları dışında bir malzemeden bolca faydalanmıştır.

Herrick'in çuhaçiçeği ve nergis çiçekleri üzerine yazdığı şiirlerde de, kısa ve simge geleneğine yakın bir yerlerdeyiz. Öylesine yakınız ki çuhaçiçeklerinin "fırça çekmesi" hiçbir uyumsuzluğa yol açmaz. Yine de Wordsworth'ünkülerin aksine Herrick'in nergisleriyle doğrudan karşılaşırız ve karşılaşılan imge de derhal kişileşir. İşte şimdi dramadaki *masque*'a karşılık gelen bir bölgedeyiz ve masumane tasavvurla animistik romansın masal dünyası geri dönüyor. Şairin ruh hali ve imgelem arasındaki güçlü bağın, imgelemin kişileştirilmesi suretiyle ifade edildiği yaratıcı meydan okumanın şiirini (*poetry of imaginative confrontation*) –simge şiirine en yakın örnek olan *The Grecian Urn* dahil olmak üzere– Keats *ode*'ları temsil eder. Bir sonraki adım bizi pastorale taşıyor, burada ilk denemede söz ettiğimiz romans kipine korku ve acımanın, sırasıyla güzel ve yüceyi ifade eden, zevkin hallerine dönüştüğü kipe geri dönüyoruz. Genellikle Milton'ın idile özgü olanı ifade ederken kullandığı iki kanatlı[185] muhteşem biçim ve onun düşünce yüklü kiplerinde olduğu gibi, güzel ve yüce birbirine zıt olarak algılanırlar ama bazen Marvell'ın bazı "yeşil" şiirleri gibi, katışık şiirle (*poetry of absorption*) karşılaşırız, bu şiir öylesine tamdır ki iki kip neredeyse birbirine karışmıştır.

Ama masumiyetin görüntüsü bütünleştiğinde, tecrübenin karşıt görüntüsü de yeniden ortaya çıkar. Bunun meydana geldiği konvansiyon, şairin kendi tecrübe anlayışının *catharsis*'iyle tinsel, görünmez ya da hayali bir dünyaya dair anlayışının *ectasis*'ini dengelemeye çalıştığı, açık bilincin şiiri olarak adlandırabileceğimiz (*poetry of expanded consciousness*) bir konvansiyondur. Burada, dramadaki karşılıklarında da olduğu gibi, yaşamın dolaysız *mimesis*'i değil, gösterişli *mimesis*'i vardır; bu *mimesis* tecrübeyi, mevcut başka bir görüntü yüzünden küçümseyebilir. Dramada bu gösterişli *mimesis*'e, gösteri kadar müziğin de yardımıyla erişilir. Müzik ve resim, *trajik* ve *komik*'i ifade edemez, zira bunlar sadece sözel kavramlardır: Elimizde onlar için hazır bir edebi izlence varsa, tragedya ve komedyaya uygun düşen ruh hallerini ifade edebilirler. Açık bilinç şiirinin günümüzdeki en etkileyici

185. Milton, babası aracılığıyla püriten çevrelere yakındı, bu nedenle erken dönem şiirlerinde F. Bacon gibi felsefecilerin etkisi kadar, püriten şiirin etkileri de hissedilir. (ç.n.)

örnekleri Eliot'ın kuartetleri ve Rilke'nin Duino ağıtlarıdır.İlkindeki müzik referansları ve ikincisindeki görsel imgeler, bu türün konuşmayan sanatlarla yakın ilişkisini şiirin kendisinden daha bariz bir biçimde ortaya koyar.

Tanıma şiiri (*recognition poem*) olarak adlandıracağımız bir sonraki konvansiyonda şiir düş ve uyanıklığın alışıldık ilişkilerini tersine çevirir. Bu nedenle de tecrübe kâbusa, tasavvur da gerçekliğe benzer. Bu konvansiyonun *epos* biçimi, Ortaçağ'ın aşk tasavvurunu da kapsar. Burada bir kez daha *gösteriyle* karşılaşıyoruz – bu gösteriye dolaysız bir özel ilişkinin sıra dışı bir dünyaya yerleştirilmesiyle ulaşılır. Lirik biçimlere, tamamen modern bir örnek olarak –tür bakımından– Eliot'ın *Marina*'sını gösterebiliriz. Bu eser, kendisine karşılık gelen dramatik biçimlere yakındır. Rilke'nin *Orpheus* sonelerinin çoğu da bu konvansiyona aittir; bu aynı zamanda Vaughan ve Traherne'in temel konvansiyonudur. Bu tema nadiren karşımıza çıkar ve onunla nesrin ritminde baş etmek zordur. Yine de onunla *Centuries of Meditation*'da, özellikle de meşhur "Mısır doğuydu ve ölümsüz ise buğday" pasajında karşılaşıyoruz.

Tanıma şiirlerinin büyük bir bölümü kendini tanıma şiirlerinden oluşur, bu şiirlerde şair tecrübeden hayali bir gerçekliğe uyanır. Bunun örnekleri Collins'in *Ode on the Poetical Character*, Coleridge'in *Kubilay Han* ve Yeats'in *The Tower* ile *Sailing to Byzantium* şiirlerini kapsar. Bu tür, bizi kehanete geri götürecek bir sonraki ve son temamızın sınır çizgisinde bulunuyor. Bunlar şairin içsel ya da yarı-kişisel bir güç tarafından ele geçirilmiş gibi hissettiği coşkulu ve rapsodik biçimlerdir. Tanıma şiirine en yakın şiir, görüntüsel tepki şiiridir (*poem of iconic response*) ki bu grupta da Crashaw'un *ode*'larından bazıları vardır; romantik dönemde bu şiirin daha öznel ve daha *dithyrambos* şiirine[186] benzeyen bir biçimi de oldukça popülerdi. Shelley'in *Ode to the West Wind*'i, Swinburne'ün, Victor Hugo'nun, Nietzsche'nin (*dithyrambos* sözcüğünü kendisinin icat ettiğini söyler) eserlerinin ve Blake'in kehanetlerinin büyük bir kısmı, özellikle *The Ninth Night of The*

186. Kökeni kesin olarak bilinmeyen, IX. yüzyılda ortaya çıktığı tahmin edilen, Dionysos'u ve şarabı öven şiirler. Dionysos şenliklerinde törenden sorumlu kişi tarafından kıtalar halinde okunurdu, nakarat ise koro tarafından söylenirdi. Bu tür benzerlikler sebebiyle kimilerince tragedyanın kaynağı olarak değerlendirilmektedir. (ç.n.)

Four Zoos, ayrıca Smart'ın iki büyük şiiri[187] buna örnek olarak verilebilir. Bunların çoğu *epos* biçimleridir: *Dithyrambos* şiirine benzeyen şiir tekrar eden vezne uygundur. Lirik biçimler içinde, bir de çılgın şarkı[188] (*mad song*) konvansiyonuyla karşılaşıyoruz. Bu konvansiyonla *Kral Lear*'da Edgar'ın şarkılarında, Yeats'in *Crazy Jane* şiirlerinde ve Scott dahil birkaç başka şairde de gelişigüzel bir biçimde karşılaşıyoruz. Çılgın şarkıyı söyleyen kişi genellikle bir aylak olduğu için, doğa ruhları gibi gizemli varlıklar ve güçlerle normal bir insandan daha yakın bir ilişkiye sahip olduğu düşünülebilir. Özerk tasavvurların zihne zorla girdiği daha karmaşık bir seviyesi için de Rimbaud'nun *Illimunations*'ını örnek olarak gösterebiliriz.

En başta ele aldığımız kehanetvari ritme yaklaştıkça, nazım ve nesir ritimleri bir kez daha birbirine karışmaya başlıyor. Örneğin Whitman'da her satırın sonunda mümkün mertebe kuvvetli bir duraklama olduğunu görüyoruz –zira ritmin düzensiz olduğu yerde, satıra devam etmenin bir anlamı yoktur. Ritim bu noktadan sonra, liriğin çağrışıma dayalı ritminin, *epos*'un satırının ve nesrin cümlesinin neredeyse aynı birime karşılık geleceği bir biçime, Ossian'ınki kadar saf veya *Cehennemde Bir Mevsim*'i izleyen modern Fransızca örnekler kadar karmaşık *dithyrambos* şiirinde gözlemleyebildiğimiz eğilime yaklaşmaktadır.

ÖZGÜL SÜREKLİ BİÇİMLER (NESİR KURMACA)

Baskın ritmi nesir olan yazının türünü kurmaca (*fiction*) olarak belirlerken, kurmacanın asıl anlamının "uydurma" ve "gerçekdışı" olduğu görüşüyle çarpışırız. Bu görüş haklı olsaydı, bir kütüphaneye gelen otobiyografi kitabı, kütüphanecinin yazara inanması durumunda "kurmacadışı" ve yazarın yalan söylediğini düşündüğü durumda da "kurmaca" olarak sınıflandırılırdı. Böyle bir ayrımın bir edebiyat eleştirmenine fayda sağlayacağını düşünmek sahiden de zordur. Etimolojik açıdan tıpkı şiir gibi "kendi için varolan bir şey" anlamına gelen kurmaca sözcüğü, eleştiride temelde sürekli bir biçime sahip edebiyat eserlerine uygulanabilirdi ama bu durumda edebi eser, mensur eser anlamına gelecekti.

187. Christopher Smart (1722-1771), İngiliz şair. Yazarın kastettiği iki eser, "A Song to David" ve "Jubilato Agno"dur. (ç.n.)

188. Yazar bu konvansiyonu William Blake'in "Mad Song" isimli hicvinden hareketle isimlendirmiş olabilir. (ç.n.)

Bu talebimiz fazla geldiyse, en azından kurmacayı, kurmacanın roman olarak bildiğimiz tek hakiki biçimiyle bir tutma gibi bir özensiz alışkanlıktan şikâyet edebiliriz.

"Kurmacadışı" kategorisinde ve "edebiyat"ın sınırında tasnif edilememiş bir halde duran birkaç kitaba göz atalım. "*Tristam Shandy* roman mıdır?" Neredeyse herkes, kitabın "hikâyeleme değerleri" konusundaki uysal umursamazlığına rağmen bu soruya evet yanıtını verecektir. "*Gulliver'in Gezileri* roman mıdır?" Çoğu insan bu soru karşısında bir an duraksayacaktır –onu "Hiciv ve Mizah" kategorisi altına yerleştiren Dewey'in ondalık sistemini kullananlar dahil olmak üzere. Ancak şurası kesindir ki herkes onu kurmaca olarak adlandıracaktır ve eğer kurmacaysa bir türün karşılığı olan kurmacayla bir türün alt türü olan roman arasında bir ayrım ortaya çıkacaktır. Sorumuzu kurmacaya göre soralım, peki, "*Sartor Resartus* kurmaca mıdır? Kurmaca değilse, hangi sebeple değildir? Eğer kurmacaysa, *The Anatomy of Melancholy* kurmaca mıdır? Bir edebi biçim midir, yoksa sadece "üslup" taşıyan "kurmacadışı" yazılı bir eser midir? Sorrow'un *Lavengro*'su kurmaca mıdır?" Everyman's Library bu soruya evet yanıtını verirken, World's Classics onu "Seyahat ve Topografi" kategorisi altına yerleştirir.[189]

Romanı kurmacayla özdeşleştiren bir eleştirmen, romanın yokluğunda dünyanın hayatına gayet güzel devam ettiği sürenin uzunluğu karşısında utanmalıdır ve bu eleştirmen Defoe tarafından kurtarıldığı anda, bakış açısı da tahammül edilemez derecede daralır. Tudor dönemi kurmacasını, roman biçimindeki deneysel denemeler dizisine indirgemek mecburiyetinde bırakılır. Bu, Deloney'in epeyce işine gelir ama Sidney'i komik duruma düşürür. Kesin olarak retorik nesrin altın çağına karşılık gelen on yedinci yüzyıl boyunca, kurmacada büyük bir boşluk olduğunu ileri sürer. Nihayet, 1900'lerde az çok tanınabilir bir biçimin adı olan, sonrasında belli bir konu "üzerine" yazılmamış her mensur esere uygulanan, genişletilerek bir çatı terime dönüşmüş roman sözcüğünü keşfeder. Nesir kurmacaya roman merkezli bir açıdan bakılması, günümüzde kurmacayı açıklamakta yetersiz kalacak

189. "Everyman's Library" Random House Yayınları'nın; "World's Classics" ise Oxford Üniversitesi Yayınları'nın klasikler serisinin başlığıdır. Random House'un değerlendirme yaklaşımı, Oxford'a göre daha popülerdir. (y.h.n.)

Batlamyuscu bir bakış açısıdır, yerini daha nispi ve Kopernikçi bir bakış açısına bırakmalıdır.

Roman hakkında kurmaca olarak değil, ciddiyetle kurmacanın bir biçimi olarak düşünmeye başladığımızda, romanın karakteristik özelliklerinin -artık her ne ise- kendi gelenekleri içinde Defoe, Fielding, Austen ile James'e merkezi ve Borrow, Peacock, Melville ile Emily Brontë'ye ise çevresel bir rol biçildiğini görürüz. Bu bir değer tahmini değildir: *Moby Dick*'in *The Egoist*'den daha "büyük" olduğunu düşünüyor ve Meredith'in kitabının tipik romana çok daha yakın durduğunu hissediyor olabiliriz. Fielding'in, *nesrin komik epiği* dediği roman kavramı, öyle görünüyor ki Fielding'in kendisinin kurmak için büyük çaba sarf ettiği gelenek açısından oldukça temel mahiyettedir. *Uğultulu Tepeler*'in konvansiyonlarıysa daha çok masal ve *balad* ile bağlantılıdır. Tragedyayla daha çok benzerlik gösterir; Jane Austen'deki dengeli havayı mahvedebilecek tutku, hiddet gibi trajik duygular bu eserde güvenle barınabilir. Elbette bir romana girmesi zor olan doğaüstü öğeler ya da onların izleri için de aynı durum geçerlidir. Bu romanda olay örgüsü farklıdır: Emily Brontë, Jane Austen'in yaptığı gibi merkezi bir durumun çevresinde manevra yapmak yerine, hikâyesini birinci ağızdan anlatır ve bir anlatıcının yardımına ihtiyacı varmış gibi görünmektedir -böyle bir durum Jane Austen'de münasebetsiz kaçardı. Austen ve Brontë'nin konvansiyonları arasındaki fark, *Uğultulu Tepeler*'in romandan farklı bir nesir kurmaca, burada romans olarak adlandıracağımız bir biçim olduğu konusunda bizi haklı çıkarmaktadır. Burada yine aynı sözcüğü birkaç farklı bağlamda kullanmak zorundayız ama romans sözcüğü, çok daha kısa bir biçime uygun düşecek gibi görünen masaldan çok daha işe yarar görünüyor.

Roman ve romans arasındaki fark, karakterizasyon kavramında yatmaktadır. Romans yazarı genişleyip psikolojik arketiplere dönüşecek stilize figürlerle "gerçek insan" yaratma girişiminde bulunmaz. Jung'un *libido*, *anima* ve *gölge* kavramlarının sırasıyla erkek kahramana, kadın kahramana ve kötü karaktere yansıtılmasıyla romansta karşılaşıyoruz. Bu da iki romansa özgü şu iki durumu açıklığa kavuşturur: Romans, romanın aksine öznel bir yoğunlukla parıldar ve saçaklarından durmaksızın alegori telkini damlamaktadır. Karakterin belli özellikleri serbest bırakılmıştır, bu da romansı doğal olarak biçim bakımından romandan daha

devrimci kılar. Romancı, kişilikle uğraşır, *personae* ya da toplumsal maske taşıyan karakterlerle. Değişmeyen bir toplum çerçevesine ihtiyaç duyar ve en iyi romancılarımız aşırı titizlik konusunda konvansiyonel olagelmiştir. Romans yazarı ise bireylik ile düşlerin idealize ettiği *in vacuo*[190] karakterlerle uğraşır ve ne kadar tutucu olursa olsun, nihilist ve ehlileştirilemez bir şeyler onun sayfalarından taşıp durur.

Demek ki mensur romans, kurmacanın romandan farklı bağımsız bir biçimidir ve günümüzde roman terimiyle karşılanan mensur eser kümelerinden çıkarılmalıdır. Kısa öykü diye bilinen diğer kümeden de Poe'nun kullandığı masal biçimini çıkarabiliriz. Poe romansla, Çehov ve Katherine Mansfield'in romanla kurduğuna benzer bir ilişki kurar. İki biçimde de "saf" bir örnek mümkün değildir –roman olduğunu iddia etmeyecek modern bir romans bulmak ya da tam tersi de. Mensur kurmaca biçimleri, insan soykütükleri gibi karışıktır ve cinsiyetler gibi kolayca ayırt edilemezler. Popüler kurmaca talebi daima karma bir biçim talebidir, okurun kendi libidosunu erkek kahramana ve animasını kadın kahramana yansıtmasına izin verecek kadar romantik ya da bu yansıtmaları sadece tanıdık bir dünyada tutmaya yetecek kadar roman gibi bir roman. Dolayısıyla özellikle de edebi eleştiri kapsamında gelişmemiş, hiçbir surette anlaşılamamışken, yukarıdaki ayrımı yapmanın bize ne fayda sağlayacağı sorulabilir. Trollope'un roman, William Morris'in romans yazdığını duymak bizi asla şaşırtmaz.

Bu ayrımı yapmamızın nedeni, büyük romans yazarını, yazarın seçtiği konvansiyonlara göre incelemek zorunda olmamızdır. Sırf eleştirmenin kendisi romans biçimini ciddiye almayı öğrenemedi diye, William Morris'i mensur kurmacanın kıyısında bırakamayız. Ya da romansın devrimci doğası hakkında söylediklerimiz ışığında, onun biçim seçiminin toplumsal tavır almaktan bir "kaçış" olarak değerlendirilmemesi gerekir. Eğer Scott bir romans yazarı olduğunu iddia ediyorsa; onun romancılıktaki kusurlarını ele almak, iyi bir eleştirinin göstergesi olamaz. *Hac Yolunda*'nın romantik nitelikleri de, arketipik karakterizasyonu ve dini tecrübe konusundaki devrimci yaklaşımı da edebi biçimin çok yönlü bir örneğini sunmaktadır: Bu kitap İngiliz edebiyatı tarafından hanelere sırf din hanesini de eklemek için benimsenmiş bir ki-

190. Lat. Vakumlanmış. (ç.n.)

tap değildir. Neticede Hawthorne *The House the Seven Gables*'ın önsözünde hikâyesinin bir roman olarak değil bir romans olarak okunması gerektiğinde ısrar eder, –rakip biçimin (romanın) saygınlığının romans yazarını kendisini kullanmadığı için özür dilemeye sevk ettiğine işaret etse de– söylediğini gerçekten kastetmiş olabilir.

Romans, romandan daha eskidir; işte onun kemale ermemiş, olgunlaşmamış ve gelişmemiş bir biçim olduğu yönündeki tarihsel yanılgının ortaya çıkmasına yol açan bir gerçek. Kahramanlık ve saflığı ağırbaşlılıkla idealize eden romans, toplumsal açıdan aristokrasiyle bağ kurar. (Biçiminin az önce sözünü ettiğimiz devrimci doğası ve aristokrasiyle bağı arasındaki tutarsızlık konusunda bir önceki denemedeki, romansın *mythos*'u üzerine yazılmış giriş kısmına bakınız.) Romans, arkaik feodalizm ve kahraman kültüne ya da idealize edilmiş libidoya duyulan romantik temayülün bir parçası olarak, romantik dönemde yeniden canlanmıştır. İngiltere'de Scott'ın ve daha az ölçüde Brontë kardeşlerin romansları, gizemli Northumbria rönesansının bir parçasıdır; Wordsworth ve Burns'ün şiiri, Carlyle'in felsefesi de Midlands'deki yeni sanayileşmeye karşı bir tepki olarak doğmuştur. Çok daha burjuva bir romanın önemli bir temasının romansın ve onun ideallerinin parodisi olması, bu nedenle şaşırtıcı değildir. *Don Quijote*'nin kurduğu gelenek, romantik bir duruma kendi bakış açısından bakan bir roman tipine dönüşür. Bu sayede iki biçimin konvansiyonları biraraya gelerek, duygusal bir karışım yerine ironik bir bileşim yaratırlar. Örnekler *Northanger Abbey*'den *Madame Bovary* ve *Lord Jim*'e kadar uzanan bir çeşitlilik gösterir.

Romansın alegoriye eğilimi, *Hac Yolunda*'da olduğu gibi bilinçli ya da William Morris'in bariz cinsel mit yaratımında olduğu gibi bilinçdışı olabilir. Kahramanları işleyen romans, insanları işleyen roman ile tanrıları işleyen mit arasındaki aracılık görevini üstlenmiştir. Mensur romans, öncelikle klasik mitolojideki geç bir gelişim olarak ortaya çıkmıştır ve İzlanda'nın mensur sagaları, mitik *Eddalar*'ın hemen ardından gelir. Roman genişleyerek, daha çok tarihe yönelik kurgusal bir yaklaşıma dönüşür. Fielding'in *Tom Jones*'u *tarih* olarak adlandırırken sahip olduğu sezginin isabetliliği, bir romanın çerçevesi genişledikçe, tarihsel doğasının da o derece belirginleştiğini ifade eden genel kural tarafından tasdik edilmiştir. Yaratıcı tarihine gelince, bir romancı genellikle malze-

mesinin plastik açıdan ya da kabataslak da olsa çağdaş olmasını tercih eder ve durağan, tarihi bir örüntü söz konusu olduğunda engellendiğini hisseder. *Waverley* yazıldığı tarihten altmış yıl öncesinde, *Little Dorrit* de yaklaşık kırk yıl öncesinde geçer ama "tarihi romanlar"ın çoğunun romans olduğu yönündeki genel prensip doğrultusunda, tarihsel örüntü romansta, plastik malzemeyse romanda sabitlenmiştir. Benzer biçimde, yansıttığı yaşam artık geçmişte kalmış bir roman, görünüşte daha romantik olarak algılanır: Dolayısıyla Trollope'un romanları İkinci Dünya Savaşı sırasında öncelikle romans olarak okunmuşlardır. Bunun sebebi belki de tarih ile romanı sınırlandıran bağlamın geçici olduğu hissi arasındaki bağlantıdır; bu durum dünya çapındaki romansla, zaman ve Batılı insan arasındaki ittifakla tam bir zıtlık içindedir.

Belli belirsiz geçişler sayesinde, otobiyografi de romanla birlikte genişlemiştir. Çoğu otobiyografi, bütünsel bir örüntü kurmak için, yazarın yaşamındaki belli başlı olayları ve tecrübeleri seçmek konusundaki yaratıcı ve bu nedenle kurgusal bir itkiyle harekete geçer. Bu örüntü, yazarın kim olduğunu ortaya koyan ya da sadece karakterinin ve davranışlarının tutarlılığını gösteren, yazarın kendisinden daha büyük bir şey de olabilir. Bu çok önemli mensur kurmaca biçimini, onu icat etmiş gibi görünen Aziz Augustinus'un ve onun modern tipini kurmuş olan Rousseau'nun izinden giderek itiraf (*confession*) olarak adlandırabiliriz. Bu biçimin incelikli farklar taşıyan ve gizemciler tarafından tercih edilen örneklerine ilaveten, daha eski bir geleneğin *Religio Medici*, *Grace Abounding* ve Newman'ın *Apologia to English Literature* gibi eserlerini bu kapsamda sayabiliriz.

Romanstaki gibi burada da, itirafın ayrı bir nesir biçimi olarak kabul edilmesi önem taşıyor. Bu sayede, en iyi nesir örneklerinin birçoğunu "düşünce" içerdikleri ama din ya da felsefe metni olmadıkları için pek de edebi kabul edilmeyen kitapların şüpheli arafında tutmak yerine, onların kurmacada *Nesir Stilinin Örnekleri* olarak tanınmalarını sağlayacak bir alan açabiliriz. İtiraf da roman ve romans gibi kendi kısa biçimine sahiptir; Montaigne'in *livre de bonne foy*'u kısa biçimli, kesintili denemelerden oluşan bir itiraftır. Montaigne'in şemasında bu, itirafın kısa biçimidir; kurmacadaki kısa hikâyenin Joyce'un *Dublinliler*'inde romana ve Boccaccio'nun *Decameron*'unda ise romanın romansın kısa biçimine karşılık gelmesi gibi.

Rousseau'dan sonra -aslında Rousseau'da- itiraf, romana karışır ve bu karışım kurgusal otobiyografiyi, *Künstler-roman*'ı ve benzer türleri üretir. Bir itirafın neden hep yazarın kendisi hakkında olduğunu ve dramatik itirafın romanda en azından neden *Moll Flanders*'dan bu yana kullanılageldiğini açıklayacak edebi bir gerekçe yoktur. "Bilinçakışı" tekniği bu iki biçimin çok daha yoğun bir karışımına izin verir, hatta itiraf biçimine özgü karakteristik özellikler, bu teknikte daha da bariz duruma gelir. Dine, siyasete ya da sanata duyulan kuramsal ve düşünsel ilgi neredeyse her zaman itirafta önemli bir rol oynamıştır. Yazarın yaşamını yazılmaya değer kılan, yazarın tutarlı bir zihin yapısına sahip olmada gösterdiği başarıdır. Ama teknik meselesi her teoriyi kişisel ilişkilerin içinde eritmek olan romanın asıl dehası, onun fikirlere ve kuramsal önermelere karşı duyduğu ilgiye karşı kayıtsızdır. Bilindik bir örneği ele alırsak; Kilise, devlet ve kültür, Jane Austen'de yalnızca toplumsal veriler olarak incelenmiş, Henry James'teyse, hiçbir fikrin kirletemeyeceği kadar mükemmel bir akla sahip kurumlar olarak tasvir edilmiştir. Fikirler olmadan yoluna devam edemeyen ya da onları James'in yaptığı biçimde sindirme sabrına sahip olmayan romancı, içgüdüsel olarak Mill'in tek bir karakterin "akıl tarihi" olarak adlandırdığı bir yazına başvurur. Ve Joyce'un *Portre* romanının doruk noktasının, estetiğin teorisine dair teknik bir tartışmadan oluştuğunu fark ettiğimizde, bunun romanda eşzamanlı varolan başka bir mensur kurmaca geleneği sayesinde mümkün olduğunu kavrarız.

Roman dışadönük ve kişisel olmak eğilimindedir, onun ilgi duyduğu başlıca konu insanın kişiliğidir -toplumda kendini dışavurduğu haliyle. Romans içe dönük ve kişisel olmaya yönelir: Aynı zamanda karakterle meşguldür ama daha öznel bir biçimde. (Öznel, burada konuya değil, konunun işlenişine dair bir göndermedir. Romansın karakterleri kahramansı ve dolayısıyla esrarengizdir; romancı kendi karakterlerinin zihnine dalmakta özgürdür, çünkü romancı romans yazarından daha nesneldir.) İtiraf da içe dönüktür ama içeriği mantık süzgecinden geçirilmiştir. Belli olduğu üzere, bir sonraki adımımız, kurmacanın dışa dönük ve düşünsel, dördüncü bir biçimini keşfetmektir.

Birçok kişinin *Gulliver'in Gezileri*'ni kurmaca olarak adlandıracağını ama onu bir roman olarak adlandırmayacağını daha önce belirtmiştik. Demek ki -bu eserin muhakkak bir biçimi

olduğuna göre– kurmacada başka bir biçim daha olmalıdır ve Rousseau'nun *Emile*'inden Voltaire'in *Candide*'ine doğru ya da Butler'ın *The Way of All Flesh*'inden *Erewhon* kitaplarına doğru ya da Huxley'in *Ses Sese Karşı* eserinden *Cesur Yeni Dünya*'ya doğru ilerlediğimizde, romandan henüz adlandıramadığımız o biçime doğru ilerlediğimizi hissederiz. Bu nedenle, bu biçim de kendi geleneklerine sahiptir ve romanın egemenliği altında olmasına rağmen, Butler ile Huxley örneklerinin gösterdiği gibi bir yere kadar bütünlüğünü muhafaza etmeyi başarmıştır. Varlığını göstermek zor değildir ve hiçkimse, *Gulliver'in Gezileri* ve *Candide*'in edebi soylarının Rabelais ve Erasmus'tan geçerek Lukianos'a dek uzandığı düşüncesine itiraz etmeye kalkmayacaktır. Stil ile Rabelais, Swift ve Voltaire'in düşüncesi hakkında çok şey söylenmiştir ama bu yazarlar hakkında belli araçlarla çalışan zanaatkârlar olarak pek az şey söylenmiştir. Bir romancıyla uğraşan hiçkimsenin görmezden gelmemesi gereken bir noktadır bu. Bu geleneğin diğer bir büyük yazarı, Huxley'in ustası Peacock'un başına gelenler daha da fenadır; kullandığı biçim anlaşılmadığı için, onu mensur kurmacanın gelişimine umursamaz eksantrik olarak yerleştiren genel bir izlenim giderek yaygın hale gelmiştir. Aslında o da bir sanatçı olarak kullandığı araç konusunda Jane Austen kadar başarılı ve titizdir.

Bu yazarlar tarafından kullanılan biçim, çok nadiren de olsa Varro tarzı[191] hiciv olarak da adlandırılan, sözümona Menippus isimli Yunan kiniği tarafından icat edilmiş *menippea*hicvidir. Menippus'un eserleri kayıptır ama onun iki büyük öğrencisini tanıyoruz: Yunan Lukianos ve Romalı Varro ve eserleri yalnızca parçalar halinde günümüze ulaşan Varro'nun geleneği, Petronius ve Apulems tarafından sürdürülmüştür. *Menippea* hicvi, manzum hicve mensur ara bölümler eklenmesiyle ortaya çıkmış gibi görünmektedir ama yinelenen özelliklerinden biri (Peacock'ta görüldüğü gibi) şiirin rastgele bir kullanımı olsa da biz onu tamamen mensur bir biçim olarak tanıyoruz.

Menippea hicvi insanlarla değil, daha çok ruh durumlarıyla meşguldür. Bilgiçler, yobazlar, huysuzlar, sonradan görmeler, virtüözler, meraklılar, her türden meslek adamı, kifayetsiz muhterisler toplumsal davranışlarından farklı olarak yaşama yönelik mesleki yaklaşımları bağlamında ele alınırlar. *Menippea* hicvi bu

191. Marcus Terentius Varro'nun kullandığı dramatik hiciv biçimi. (ç.n.)

nedenle soyut düşüncelerle, teorilerle baş etme kabiliyeti açısından itirafa benzer, natüralist olmaktan ziyade stilize karakterizasyonuyla romandan farklılaşır ve insanları temsil ettikleri düşüncelerin sözcüleri olarak sunar. Burada yine keskin sınırlar çizemeyiz ya da çizmemiz de gerekmez ama Jane Austen'deki bir karakteri Peacock'taki benzer bir karakterle karşılaştırırsak, iki biçim arasındaki farkı derhal hissederiz. Squire Western romana aittir ama Thwackum ve Square'da *menippea* kanı vardır. Bu geleneğin değişmez temalarından biri, halihazırda bahsetmiş olduğumuz *philosophus gloriosus*[192] hicvidir. Romancı kötülüğü ve aptallığı toplumsal hastalıklar olarak görür ama *menippea* hicvinin yazarı onları aklın hastalıkları, *philosophus gloriosus*'un aynı anda hem sembolize ettiği, hem de tanımladığı deliliğe varan bir bilgiçlik olarak görür.

Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift ve Voltaire, hepsi sıklıkla romansla karıştırılan serbest bir anlatı biçimi kullanırlar. Ama öncelikli meseleleri kahramanların üstün başarıları olmadığından (Rabelais'de güçlü bir romans karışımı varsa da) romanstan ayrılırlar, düşünsel merakın esnekliğine ve karikatürü yaratan mizahi gözleme bel bağlarlar. Aynı zamanda romanın, toplumun mevcut yapısına ilgi duyan pikaresk biçiminden de farklılık gösterir. *Menippea* hicvi en yoğun halindeyken, dünyanın tek bir düşünsel model açısından ele alınmış bir görünümünü sunar. Hikâyede inşa edilen düşünsel yapı, anlatının alışıldık mantığında şiddetli bir kayma yaratır, gerçi yol açtığı bu gafil avlanma durumu sadece okurun dikkatsizliğini ya da kurmacanın roman merkezli bakışla yargılanma eğilimini yansıtır.

"Satire" sözcüğü Roma İmparatorluğu ve Rönesans dönemlerinde, aynı ismi taşıyan, biri (şu an ele aldığımız) mensur, diğeri manzum olmak üzere iki belirgin edebi biçimi ifade etmekteydi. Günümüzdeyse, bir *mythos* olarak adlandırdığımız, yapısal bir prensibi ya da tavrı ifade etmektedir. Tartışmakta olduğumuz *menippea* hicvinde, biçimin adı aynı zamanda tavrın da adıdır. Bir tavrın adı olarak hiciv, gördüğümüz üzere, fantazi ve ahlakın bir bileşimidir. Ama edebiyata özgü bir terim olarak (zira bir *mythos* olarak herhangi bir başka sanatta da ortaya çıkabilir; örneğin karikatür) çok daha esnektir ve yalnızca fantastik olabileceği gibi, tamamen ahlaki de olabilir. *Menippea* biçimindeki macera

192. Palavracı filozof. (ç.n.)

hikâyesi bu nedenle edebi masal türünde olduğu gibi saf fantazi olabilir. *Alice* kitapları kusursuz *menippea* hicivleridir ve ilhamını Rabelais'den alan *Su Bebekleri* de öyle. Saf ahlaki olan ise, tek bir düşünsel modelle topluma dair ciddi bir öngörüyü, diğer bir deyişle *Ütopya*'yı ifade eder.

Menippea hicvinin kısa biçimi genellikle, dramatik ilginin karakter çatışmalarından ziyade düşünce çatışmalarına yoğunlaştığı diyalog ya da muhaveredir (*colloquy*). Bu, Erasmus'un en sevdiği biçimdir ve Voltaire'de de durum aynıdır. Burada yine biçimin tavrı katı bir biçimde satirik değildir ama *The Imaginary Conversations of Landor* ya da "ölülerin diyalogu"nda[193] olduğu gibi daha düşsel ve ahlaki tartışmalara dönüşebilir. Bu biçim bazen uzun bir hal alır ve bu durumda iki konuşmacıdan daha fazla konuşmacı kullanılır: Düzenlenişi de haliyle, genellikle son akşam yemeği ya da sempozyumdur, Petronius'ta da görüldüğü gibi. Menippus'tan çok daha önce yaşamış olsa da, Castiglione'de ideal saraylıyı veya Walton'daki balık tutma doktrinini ya da disiplinini tanımlayan görgülü ve acelesiz konuşmalar boyunca bozulmadan kalan bir geleneği esneten bu biçim üzerinde Platon'un güçlü bir etkisi vardır. Modern gelişimi Peacock, Huxley gibi yazarların ve onlar gibi görüşlerin, düşüncelerin ve kültürel merakların dile getirilmesini aşk yapmak kadar önemli addeden taklitçilerinin yazdığı kır evinde geçirilen haftasonu sahnelerini üretir.

Romancı coşkusunu ya Henry James'deki gibi insan ilişkilerinin ya da Tolstoy'daki gibi toplumsal fenomenin teferruatlı bir analiziyle ortaya koyar. *Menippea* hicvinin yazarı, düşünsel meseleler ve davranışlarla uğraştığı için, coşkusunu seçtiği konu hakkında geniş ve çeşitliliğe sahip devasa bir bilgi yığını yaratmak ya da hedef aldığı bilgiçleri kendi jargonlarıyla ezmek suretiyle düşünsel yollardan ortaya koyar. Athenaeus'un *Deipnosophists* ve Macrobius'un *Saturnalia*'sı bu biçimin bir çeşidini ya da daha çok bir alt çeşidini temsil eder. Saturnalia'da insanlar bir ziyafette oturur, konuşmalarda lafı geçmesi olası her konuda muazzam bir bilgi yığınından parçalar saçarlar. Bilgeliğin ifşa edilmesini *menippea* geleneğiyle bağdaştıran muhtemeşen Varro'dur; zira Varro, Quintillius tarafından *vir Romanorum eruditissimus*[194] olarak adlandırmasına yetecek kadar ansiklopedik bilgi sahibidir. Geniş-

193. Lukianos'un "Ölülerin Diyaloğu" isimli eserine atıf. (ç.n.)
194. Quintillius, *Orat.*, X.1.95. "Romalıların en bilgesi". (ç.n.)

leyerek ansiklopedik ıvır zıvıra dönüşme eğilimi Rabelais'de de dikkat çekici bir yer tutar; özellikle de avret bezi, avret bölgesini örten giysilerin takma isimleri ve kehanet yöntemlerini içeren devasa kataloglarda bu eğilimi görebiliriz. Erasmus ve Voltaire'in görev icabı ürettiği ansiklopedik seçkiler, bu iki yazarı ünlü yazar mertebesine çıkaran kabiliyetleriyle bilgi toplama konusundaki içgüdülerinin alâkalı olduğunu göstermektedir. Flaubert'in *Bouvard et Pécuchet*'de benimsediği ansiklopedik yaklaşımı açıklarken, onun *menippea* geleneğiyle akrabalığını hesaba katarsak işimizi kolaylaştırmış oluruz.

Teferruatlı derin bilginin yaratıcılıkla işlenmesi, *menippea*-hicvinin İngiliz dilindeki Swift'ten, Burton'ın *Anatomy of Melancholy*'sinden daha eski büyük örneklerinde karşılaştığımız bir prensiptir. *Anatomy of Melancholy*'de insan topluluğu melankoli kavramının sağladığı düşünsel model açısından incelenir, kitapların şöleni diyaloğun yerini alır ve sonuç, İngiliz edebiyatında Burton'un en sevdiği yazarlardan biri olan Chaucer sayesinde karşılaştığımız bir durumdur: İnsan yaşamına dair en kapsamlı araştırmanın tek bir kitapta toplanması. Ütopya'nın giriş bölümünü ve "ara sözler"ini incelediğimizde, bu metinlerin, *menippea* biçimlerinin bilgece damıtıldığını görürüz: Havaya, muhteşem yolculuğa dair; ruhlara, bilgi birikiminin ironik kullanımına dair; âlimlerin çektiği acılara, *philosophus gloriosus*[195] hakkındaki hicve dair ara sözlerdir bunlar. Burton'ın kitabının başlığındaki "anatomi" sözcüğü tahlil ya da analiz anlamına gelir ve bu sözcük, onun kullandığı biçimin düşünsel yaklaşımını doğru karşılar. Bu sözcüğü, kullanışsız ve modern çağda daha ziyade yanıltıcı bir sözcük olan "*menippea* hicvi" yerine de pekâlâ kullanabiliriz.

Anatomi elbette ve netice itibarıyla, *roman à thèse*'i[196] ve bu yüzyılda otuzların proleter romanları gibi, karakterlerin toplumsal fikirleri ya da başka fikirleri sembolize ettiği romanları da içine alan çeşitli karma romanlar yaratarak, romanla birlikte genişlemeye başlamıştır. Bunları büyük bir başarıyla biraraya getiren, Burton ve Rabelais'nin ardından gelen Sterne'dü. *Tristram Shandy*, kitabın en başında da söylendiği gibi belki de bir romandır ama konudan uzaklaşan anlatı, olaylar dizisi, "mizah" satırları boyunca karakterin stilize edilmesi, büyük burnun acayip yolculuğu,

195. *Menippea* hicvine konu olan başlıca karakterlerden biri, palavracı filozof. (ç.n.)
196. Fr. Didaktik ya da bir tez ileri süren roman. (ç.n.)

tartışmaların şöleni, felsefeciler ve bilgiç eleştirmenlerle sürekli dalga geçilmesi, tüm bunlar, anatomiye ait özelliklerdir.

Anatominin biçimini ve geleneklerini daha net kavrayabilirsek, edebiyat tarihindeki birçok değerli öğeyi de anlaşılır kılmayı başarabiliriz. Boethius'un *Consolation of Philosophy* eseri, diyalog biçimi, manzum ara fasılları ve esere yayılan, düşüncelere dalmış ironik tonuyla saf bir anatomidir; eserin muazzam etkisinin anlaşılması açısından bu olgu büyük önem taşır. *The Compleat Angler* da şu sebeplerden bir anatomidir: Nesir ve nazımın bir karışımı olması, kırsal şölen dekoru, diyalog biçimi, sofra sohbetlerinde sergilenen ustalık, her şeyin balık tutmaktan daha önemli olduğunu düşünen ve yapılacak daha iyi şeyler olduğunu henüz keşfetmiş bir toplulukla nazik *menippea* tarzında dalga geçmesi. Edebiyatın neredeyse her döneminde, sırf ait oldukları kategoriler tanınmadığı için göz ardı edilmiş çok sayıda romans, itiraf ve anatomi vardır. Örneğin Sterne ve Peacock arası dönemde, romanslar arasında *Melmoth the Wanderer*'ı, itiraflar arasında Hogg'un *Confessions of a Justified Sinner*'ını, anatomiler arasında da *Southey's Doctor*, Amory'nin *John Bundle* ve *The Noctes Ambrosianae* eserlerini buluruz.

Toparlarsak, biçim açısından incelediğimizde kurmacanın birbirine bağlı başlıca dört kolu olduğunu görebiliyoruz: Roman, itiraf, anatomi ve romans. Bu biçimlerin altı olası kombinasyonu vardır ve romanın bu diğer üç biçimden her biriyle nasıl kombinasyonlar oluşturduğunu gösterdik. Özellikle bir biçime yoğunlaşılması nadirdir: Örneğin George Eliot'ın erken dönem romanları romans, geç dönem romanları ise anatomiden esinlenmiştir. Romans-itiraf karması da doğal olarak romantik ruh haline sahip otobiyografide bulunabilir ve İngiliz dilinde, dışa dönük George Borrow ve içe dönük De Quincey tarafından temsil edilir. Romans-anatomi karmasını Rabelais'de buluyoruz, bunun daha geç bir örneği de vahşi av temasının balinanın ansiklopedik anatomisine dönüşecek kadar genişlediği *Moby Dick*'tir. İtiraf ve anatomi *Sartor Resartus*'ta ve Kierkegaard'un *Either/Or*'u da kapsayan çarpıcı denecek kadar orijinal, nesir kurmaca biçimindeki deneylerinin bazılarında birleşmiştir. Daha kapsamlı kurmaca şemalarıysa genellikle asgari üç biçim kullanır: *Pamela*'da roman, romans ve itiraf; *Don Quijote*'de roman, romans ve anatomi; Proust'ta ro-

man, itiraf ve anatomi ve Apuleius'ta da romans, itiraf ve anatomi silsileleri vardır.

Bunu bu denli kesin bir şemaya dönüştürmemin sebebi, örneğin *Moby Dick*'in ya da *Tristram Shandy*'nin biçimine dair basit ve mantıklı bir açıklamaya sahip olmanın avantajını göstermektir. Böyle eserlerin biçimine yönelik genel yaklaşım, Brobdingnag'da büyük bir kavganın sonunda nihayet Gulliver'i bir *lusus naturae*[197] olduğunu ilan eden doktorların yaklaşımına benzer. Eleştirmenleri şaşkına çeviren özellikle anatomi biçimidir ve ondan derinlemesine etkilendiği için düzensiz bir gidişat tutturmakla suçlanmamış bir kurmaca yazarı bulmak zordur. Burada okura, kitaplarını "muazzam" diye nitelendirmenin adeta sinirsel seyirmeye dönüştüğü Joyce'u anımsatabiliriz. "Demegorgon", "behemot" ve "beyaz fil"e iyi eleştirmenlerde rastlıyorum; kötü eleştirmenler bile bundan daha iyisini yapabilirlerdi. *Ulysses* ve *Finnegans Wake*'i düzenlemek için Joyce'un gösterdiği özen, saplantıya varan derecededir ama mensur kurmacanın alışıldık prensipleriyle düzenlenmedikleri için şekilsizlik izlenimi vermeyi sürdürürler. Şimdi formüllerimizi onun eserlerine uygulayalım.

Bir okurdan *Ulysses*'te en etkileyici bulduğu şeylerin listesini çıkarmasını istesek, bir kısmı mantıken şimdi sıralayacağımız gibi olurdu: Bir; Dublin'in görüntü, ses ve kokularının canlandırılmasındaki netlik, karakter tasarımının yumuşak hatlı olması ve diyalogların doğallığı. İki; hikâye ve karakterlerin, arketipik kahramansı modellerin, bilhassa *Odysseia*'nın sağladığı modellerin karşısında konumlandırılarak parodileştirilmesi. Üç; karakterin ifşaatı ve serüven boyunca bilinçakışı tekniğinin kullanılması. Dört; ansiklopedik olması, hem teknik, hem de içerik açısından geniş kapsamlı olması, hem tekniği, hem de içeriği düşünsel terimler olarak görmek konusundaki sürekli çabası. Bu dört düşüncenin, kitapta sırasıyla roman, romans, itiraf ve anatomiyle ilgili öğeleri tarif ettiğini artık kolayca görebiliyor olmalıyız. *Ulysses*, dört biçimin kullanıldığı tam bir mensur epiktir, tüm biçimlerin pratik açıdan eşit öneme sahip olması ve hepsinin bir diğeri için olmazsa olmaz mahiyette olması sayesinde bu kitap, bir toplam değil, bir birlik arz eder.

Bu birlik koşut tezatların çetrefil bir şemasından meydana gelmiştir. *Hamlet* ve *Ulysses*'in romantik arketipleri edebi uzay-

197. Lat. Hilkat garibesi. (ç.n.)

daki uzak yıldızlar gibidir; Dublin'in hırpani yaratıklarını merakla yukarıdan izlerler, kendi yarattıkları kalıplar içinde uysalca iç içe geçmişlerdir. Özellikle "Kykloplar" ve "Kirke" bölümlerindeki gerçekçi örüntülerin romantik örüntülerle parodileştirilmesi, bize –ironi diğer yöne yüklense de– *Madame Bovary*'yi anımsatır. Roman ve itiraf teknikleri arasındaki bağlantı da benzerdir; yazar bilinçlerinin akışını izlemek için karakterlerinin zihnine dalar ve sonra da onları tasvir etmek için tekrar dışarı çıkar. "İthaka" bölümünde de roman-anatomi kombinasyonu vardır; sahnenin kişisel ve düşünsel boyutları arasında gizli bir uzlaşmazlık olduğu hissi, büyük ölçüde onun *pathos*'una tekabül eder. Bu koşut tezat prensibi, diğer üç kombinasyon için de geçerlidir: "Nausikaa" ve "Penelope" bölümlerinde romans ve itiraf, "Proteus" ve "Lotus Yiyenler" bölümlerinde itiraf ve anatomi, "Sirenler" ve "Kirke" bölümlerinde de (nadir ve kesintili bir kombinasyon olarak) itiraf ve anatomi kombinasyonu.

Finnegans Wake'de tasarımın birliği bunun da ötesine geçer. Donuk HCE ve sıska karısının sönük hikâyesi, Tristram ve tanrısal kral arketipleriyle zıtlık oluşturmaz: Tristram ve tanrısal kral HCE'nin kendisidir. Mekânı bir rüya olduğundan, itiraf ve roman arasında zihnin içinde bilinçakışıyla, zihnin dışındaysa diğer insanların görünümleri arasında bir tezat kurmak, romanın deneyimsel dünyasıyla anatominin anlaşılabilir dünyasını birbirinden ayırmak da mümkün değildir. Kurmacadan ayırmakta olduğumuz ve hayatta kalmaları gündüze özgü bilinçlilik halinin aklıselim ikilemlerine bağlı olan biçimler, *Finnegans Wake*'de beşinci ve örnek niteliğindeki bir biçim içinde iz bırakmadan kaybolurlar. Bu biçim, geleneksel olarak *Eski Ahit, Yeni Ahit* veya kutsal kitaplarla ilişkili; yaşamı insan ruhunun düşüşü ve uyanışı, doğanın yaratılışı ve kıyamet üzerinden ele alan bir biçimdir. *İncil* bunun kusursuz bir örneğidir; *Finnegans Wake*'in üzerinde derin izler bırakmış Mısır'ın *Ölüler Kitabı* ve İzlanda'nın *Edda*'sı da bu biçime aittir.

ÖZGÜL ANSİKLOPEDİK BİÇİMLER

İlk denemede, edebiyatın her döneminde önde gelen bir tür ansiklopedik biçimin bulunduğu prensibiyle karşılaşmıştık; mitik kipte bu doğal olarak bir yazıt ya da kutsal bir kitaptır ve diğer kip-

lerde de, onu isimlendirdiğimiz üzere bir tür "ifşaat analojisi"dir. Bizim kültürümüzün önde gelen kutsal kitabı, dünyanın muhtemelen en sistemli kutsal kitabı olan *İncil*'dir. *İncil*'in bir edebiyat eserinden "fazlası" olduğunu söylemek, yalnızca ona farklı yöntemlerle yaklaşmanın mümkün olduğunu söylemektir. Edebi nitelikler taşımayan hiçbir kitap, edebiyat üzerinde etki bırakamaz ve *İncil* bir edebiyat eleştirmeni tarafından incelenebildiği sürece bir edebiyat eseri olmayı sürdürecektir.

Modern zamanlarda (çok yakın zamana dek) *İncil*'i inceleyen gerçek bir edebiyat eleştirisinin olmaması, bir bütün olarak edebi sembolizme dair bilgimizde devasa bir boşluk yaratmıştır; bu boşluk, kendisine tatbik edilen yeni bilgilerin doldurmaya pek de muktedir olmadığı bir boşluktur. Tarihsel eleştiri bana kalırsa "ikinci derece" ya da analitik bir eleştiridir, "ileri" eleştiriyse bambaşka bir faaliyettir. İkincisi bana, *İncil*'i analitik eleştirinin ifşa ettiği ahlaksızlıklar, tefsirler, düzeltmeler, eklemeler, yanlış yerleştirmeler ve yanlış anlaşılmaların toplandığı bir koleksiyon defteri olarak değil, tüm bunların esasen kurguya yardımcı olma niyetinde olduğu tipolojik bir birlik olarak ele alan saf bir edebiyat eleştirisi gibi geliyor. Bir pul koleksiyonunun edebi biçimine benzer bir görünüm kazandığı yerde, eleştiri faaliyetini durduran bir eleştiri, *İncil*'in muazzam kültürel tesirini açıklayamaz. *İncil*'in ileri ve gerçek bir eleştirisi bu nedenle *İncil*'in, yaratılıştan kıyamete doğru uzanan tek bir arketipik yapı, eksiksiz bir mit olduğu varsayımıyla yola çıkan bir sentetize etme süreci olacaktır. Bulgusal prensibi, Aziz Augustinus'un *Eski Ahit, Yeni Ahit'te açığa kavuşturulur* ve *Yeni Ahit de Eski Ahit'i perdeler* aksiyomu olabilir: Birbirlerini metaforik açıdan teşhis eder vaziyette olduklarından, birbirlerinin alegorisi olmayacak iki ahit. *İncil*'in kökeninin izini –tarihsel olarak bile– içindeki malzemenin tipolojik bir birlik arz etmediği bir zamana dek süremiyoruz ve eğer *İncil* kutsal ya da dindışı bir anlamda bir ilhamın neticesi olarak değerlendirilmek zorundaysa, ona dair yürütülen editörlük çalışmaları da, düzelti süreçleri de ilhamın neticesi olarak değerlendirilmek zorundadır.

Bu yöntem *İncil*'i, edebi sembolizmi besleyen büyük bir tesirin kaynağı, yani gerçekte olduğu şey olarak ele alabildiğimiz tek yöntemdir. Böyle bir yaklaşımın eşlik ettiği *İncil* eleştirisi, onun figüratif bir birliğe sahip olduğu varsayımına dayanan, geleneksel tipolojileri yeniden ele alan ve yeniden kuran muhafazakâr bir

eleştiri olurdu. Örneğin *Hz. Süleyman'ın Şarkısı*'nın tarihsel eleştirisi büyük ölçüde doğurganlık kültleri ve şenlik köyüyle ilgili olacaktır: Onun kültürel eleştirisiyse başta, kendilerine göre İsa'nın Kilise'sine duyduğu sevgiyi temsil eden sembolizmin Dante'de, Bernard of Clairvaux'da ve diğer mistiklerdeki, şairlerdeki gelişimiyle meşgul olacaktır. İsa'nın sevgisi, şiire iliştirilmiş bir alegori değildir; içine yerleştirildiği tefsirin, çok daha geniş arketipik ve kültürel bağlamıdır. Bu iki eleştiri arasında bir seçim yapmak gerekmez; bu kitabın edebi kariyerini iffet timsali tahrifatın ya da aşırı-hayalci bir hatanın neticesi olarak görmeye de, modern ve ironik bir keşifle ona şehvet dolu *orientale* muamelesi yapmaya da gerek yoktur.

İncil'e bakışımız açık ve belirgin bir hale geldiğinde, *The Dream of the Rood*'dan *Little Gidding*'e, edebi sembollerin çoğu anlam kazanmaya başlar. Şu anda *Eski Ahit*'te adı geçen kraliyet üyelerinin birçoğuyla akraba olan ve *Yeni Ahit*'te İsa ile özdeşleştirilmiş, Mesih adındaki merkezi figürün kahramansı macerasıyla ilgileniyoruz. Bu maceranın aşamaları ve sembolleri, romansın *mythos*'u başlığı altında incelenmişti. Gizemli bir doğumun ardından bir epifani ya da onun Tanrı'nın oğlu olarak tanınması izler, onun ardından aşağılanmanın, ihanetin ve şehitliğin sembolleri, sözde ıstıraplı kul kompleksi gelir ve bunların yerini damat, bir canavarın fatihi ve insanlarını hakları olan vatanlarına götüren lider figürü alır. Asıl peygamberlerin kehanetleri –tamamen değilse de– temelde suçlayıcıdırlar ama bu kehanetler "hicret sonrası" hikâyelerle döşenmiştir. Bu hikâyeler döngüsel *mythos*'ların tamamını kapsayan bir ritimle *İncil*'i tıka basa doldurmaya yararlar, döngüsel *mythos*'larda felaketin ardından onarım, refahın ardından aşağılanma gelir ve onun bir özetini de Eyüb ile sefih evladın hikâyesinde bulabiliriz.

Bu nedenle bir bütün olarak *İncil*, yaratılıştan kıyamete uzanan devasa bir döngüyü sunar, içinde de Mesih'in vücut bulmaktan ilahlaşmaya uzanan kahramansı macerası bulunur. *İncil*'de açık ya da örtülü diğer üç döngüsel hareket de vardır: Doğumdan kurtuluşa uzanan bireylik döngüsü, Âdem ve Havva'dan kıyamet düğününe uzanan cinsellik döngüsü, kaidenin verilmesinden kaideyle kurulmuş krallığa, *Eski Ahit*'in yeniden inşa edilmiş Siyon'u [Kudüs] ve *Yeni Ahit*'in milenyumuna uzanan toplumsal döngü. Tüm bunlar, hareketin önce çöküşe sonra da kalıcı olarak kurta-

rılmış bir dünyaya, yani yukarıya doğru olduğu tamamlanmış ve diyalektik döngülerdir. Buna ek olarak *İncil*'de ironik ve "fazlasıyla insani" bir döngü de vardır; doğumdan ölüme uzanan, Blake'in sözleriyle "aynı sıkıcı devir"i tekrar eden, kurtarıcının yardımı olmaksızın sürdürülen insan yaşamının saf döngüsü. *İncil*'in bitiş kadansı esaret, sürgün, süren savaştır ya da ateşle (Sodom, Babil) veya suyla (tufan) yok edilmedir. Döngüsel hareketin bu iki biçimi bize iki epik çerçeve[84] sağlar: Dönüş epiği ve gazap epiği. Yaşam, ölüm ve yenidendoğuş döngüsü, sembolizmi açısından Mesih'in ruhun doğumdan önce varolması, ölümden sonra yaşam ve dirilişten oluşan hikâyesindeki döngüyle benzeşir. Bu da bize analojik epiğin başka bir türünü verir: Bu dördüncü epik, bir kutbunda insanlık durumunun diğer kutbundaysa ilahi bir topluluğun ortaya çıkışının ve devamının bulunduğu karşıt-epiktir.

Mitte bile tam bir kıyamet kadansıyla nadiren karşılaşırız; kuzey mitolojisinde *Edda*'larda ve *Muspilli*'de vardır ve *Mahabharata*'nın son kitabı cennete giriş mahiyetindedir.

Herkül'ün efsanesinde olduğu gibi tanrılaştırma ve Ölüler Kitabı'ndaki Osiris sembolizminde olduğu gibi kurtuluş mitleri mevcuttur ama kutsal kitapların çoğunun asıl derdi ahkâm kesmektir, başta da merasimle ilgili kaideler hakkında. Sonuçta ortaya çıkan biçim, karşıt-biçimin ilkel halidir: Kaidelerin kökenini açıklamaya çalışan mitler –yaratılış mitleri de dahil olmak üzere– bir uçta; bu kaideyle yaşayan insan topluluğu ise diğer uçta yer alır. Kahramanın ölümsüz serüveninin –*İncil*'de olduğu gibi– kahramanın yalnızca tufanın temsil ettiği doğal döngü sonundan haberdar olmasıyla sona erdiği *Gılgamış Destanı*, karşıt-epiğin ne denli eski olduğunu göstermektedir. Hesiodos ve Ovidius tarafından yapılmış mit seçkileri de aynı biçim üzerine kurulmuştur: Burada adaletsizlik ya da sürgünün bir kurbanı olan şairin kendisi, insanın yer aldığı uçta önemli bir yer işgal eder. Aynı yapı iki kutbun kayıp altın çağ ve haksız yere hapsedilmiş şair tarafından işgal edildiği Boethius'tan Ortaçağ'a dek varlığını sürdürür.

Romantik ansiklopedik biçimler, Mesih mitinin insani ya da kutsal taklitlerini kullanırlar; Dante'nin *Komedya*'daki macerası, Spenser'ın yazdığı Aziz George'un macerası ve Kutsal Kâse şövalyelerinin maceraları buna örnektir. *İlahi Komedya* ironik insanlık durumuyla başlayıp, ilahi görüyle sonlandığı için karşıt-epiğin olağan yapısını tersine çevirir. Dante'nin macerasında insan do-

ğası, onun başlangıçta karşısına çıkan canavarları alt etme hatta onlarla yüzleşme kabiliyetine sahip olmadığı gerçeğiyle kurulur: Macerası bu nedenle konvansiyonel maceracı-şövalye rolünden geri çekilmesiyle başlar. Langlanc'ın muazzam hayalgücünde karşıt-epiğin ilk büyük İngilizce örneğiyle karşılaşırız. Bir kutupta yükselmiş İsa ve Piers'in kurtuluşu, diğer kutuptaysa şiirin sonunda Deccal'in zaferine oldukça benzeyen, insan yaşamının karamsar bir görüntüsü vardır. *The Faerie Queene*, bir *epithalamium* ile sonlanmak zorunda kalsaydı, muhtemelen *İncil*'deki damat imgeleriyle dopdolu olurdu ama mevcut haliyle şiir, fırardaki Blatant Beast[198] ve onun kurbanı olan şairle sonlanır.

Üstmimetikte tipik epik olarak algıladığımız bir yapıya, Homeros, Vergilius ve Milton'ın temsil ettiği bir biçime ulaşırız. Epik, cennetten yeraltına uzanan ve geleneksel bilginin devasa yığınını baştan sona kateden temasının ansiklopedik yelpazesindeki anlatıdan farklılık gösterir. Anlatı şiir yazarı, Southey ya da Lydgate, dilediği sayıda anlatı yazabilir, ama bir epik şairi, doğal olarak tek bir epik yapısıyla meşgul olur ve onu tamamlar, epiğinin temasına karar verdiği an yazarın yaşamında bir dönüm noktasıdır.

Klasik epiğin döngüsel biçimi, doğa döngüsü, sınırsızlığın (*apeiron*) ortasındaki, gökteki ve yerin altındaki tanrıların arasında yer alan, Akdeniz olarak bilinen dünya üzerine kurulmuştur. Bu döngüde iki ana ritim vardır: Bireyin doğum-ölüm ritmiyle, yıllar geçerken (Homeros'ta *periplomenon eniauton*, Vergilius'ta *volvibus or labentibus annis*[199]) kentlerin, imparatorlukların yükselişi ve çöküşünden meydana gelen daha yavaş bir toplumsal ritim. Yalnızca tanrılar bu ikinci hareketi sabit bir biçimde görebilirler. *In medias res*[200] aksiyonu başlatan konvansiyon, tabir caizse, zamana bir düğüm atar. *İlyada*'nın arkaplanındaki aksiyonun tamamı, Yunanistan'ın şehirlerinden hareket eder, Troya'nın on yıl süren kuşatmasından geçerek Yunanistan'a geri döner, *Odysseia*'nın aksiyonunun tamamı da benzer bir durumun özelleşmiş bir örneğidir; İthaka'dan hareket eder ve İthaka'ya geri dö-

198. Vergilius'un *Fama*'sı gibi, Spenser'ın *Blatant Beast*'inin de "yüz dili" vardır. "Blatant" sözcüğü, "babble" sözcüğünden gelir. Spenser bu canavarı, 6. kitapta dilin canavarlığının son bir örneği olarak takdim eder. Bu canavar cehennemden gelmektedir, itibarın kaybına yol açan kin ve kötülüğü temsil eder. Kitaptaki şövalye Calidore'nin amacı onu bulup, öldürmektir. (ç.n.)

199. "Geçen zaman içinde"nin iki farklı ifadesi. (ç.n.)

200. Lat. Ortadaki. (ç.n.)

ner. *Aeneid*, Priam'ın hanesinin tanrılarıyla birlikte Troya'dan Yeni Troya'ya geçer.

Önplandaki aksiyon ise *Odysseia*'da *hamothen*, yani "bir yer" olarak tarif edilen bir noktada başlar: Aslında, başlangıç noktası burada çok daha özenle seçilmiştir. Her üç epik de tüm döngüsel aksiyonun en aşağı noktasından başlar: *İlyada*'da Yunan karargâhındaki bir umutsuzluk ânında; *Odysseia*'da, Odysseus ile Penelope'nin birbirlerinden en uzak olduğu ve her ikisinin de sırnaşık taliplerce baştan çıkarılmasıyla; *Aeneid*'de kahramanın Juno'nun kalesi ve Roma'nın düşmanı olan Kartaca sahillerinde gemi kazası geçirmesiyle. Aksiyon buradan genel bir tarihsel döngü yaratmaya yetecek ölçüde hem geriye hem de ileriye doğru hareket eder. Epik aksiyonun keşfi -tıpkı başlangıcı gibi- tüm aksiyonun sonunun ve dolayısıyla istikrarlı bir düzenin ve bu bütünün içinden geçen bir dengenin varolduğu hissidir. Bu istikrarlı düzen ilahi irade ya da kaderci bir nedensellik değil; doğadaki tanrıların denetlediği bir dengedir ve kabul etmeleri halinde bu denge insanları da içine alacak şekilde genişler. Bu denge hissi trajik olmak zorunda değildir ama tragedyayı olanaklı kılacak türden bir histir.

Mesela *İlyada*'da da bunu sağlar. *İlyada*'yı methetmek için sayabileceğimiz gerekçeleri bir kitapta toplamaya kalksak, ortaya eserin kendisinden daha kalın bir kitap çıkardı ama bizi ilgilendiren asıl gerekçe, temasının *menis*, yani bir gazap şarkısı olmasıdır. *İlyada*'nın Batı edebiyatı açısından önemini azımsamak neredeyse hiç mümkün değildir. Bir arkadaş ya da bir lider sayılabilecek bir düşmanın düşüşü trajiktir, komik değildir. Şairin insan yaşamına dair imgelemine *İlyada*'yla bir kez daha nesnel ve ilgisiz bir öğe sızar. Şiir, bu öğe olmaksızın çeşitli toplumsal amaçların, propagandanın, eğlencenin, dindarlığın, öğretimin bir aracı olmaktan öteye gidemez: Bu öğe sayesinde, *İlyada*'dan bu yana asla kaybolmamış bir otoriteye, tıpkı bilimin otoritesi gibi, doğanın kişilere bağlı olmayan bir düzen olduğu görüşüne dayanan bir otoriteye kavuşur.

Odysseia dönüş epiğinin diğer geleneğini başlatmıştır. Hikâye büyük tehlikeler atlatıp, göz açıp kapayıncaya dek gelinine sahip çıkmak ve çapkınların önüne geçmek için geri dönen bir kahramanın romansıdır ama ona dair asıl hissimiz çok daha ihtiyatlıdır. Bu his bizim doğayı, toplumu ve yasayı, evin gerçek sahibinin kendine ait olan üzerinde yeniden hak iddia etmesini, tüm

bunları kabulümüze kök salmıştır. *The Aeneid* dönüş temasını bir yenidendoğuşa, Yeni Troya'daki yenilenmiş bir başlangıç noktasına ve kahramanın macerasıyla dönüştürülmüş bir sona dönüştürür. Hıristiyan epiği aynı temaları çok daha geniş bir arketipik bağlama taşır. Şiir açısından bakıldığında, *İncil*'deki aksiyonun üç büyük epiğin temalarını içerdiğini söyleyebiliriz: *İlyada*'daki şehrin yıkımı ve esareti temasını, *Odysseia*'daki *nostos* ve eve dönüş temasını, *Aeneid*'deki yeni bir şehrin inşa edilmesi temasını. Âdem de Odysseus gibi gazaba uğrar, vatanından sürgün edilir, bir insan olarak sınırlarının ötesine, *hyper moron*'a[201] geçmiş ve Tanrı'yı kızdırmıştır. Tahrik edici eylem her iki hikâyede de tanrılara ayrılmış bir yemeğin yenmesiyle sembolize edilmiştir. Odysseus gibi, Âdem'in de eve dönmesi, ilahi bilgeliğin ilahi gazabı sakinleştirmesi koşuluyla (Homeros'ta Zeus'un isteğiyle Poseidon ile Athena uzlaşır, Hıristiyanlıktaki kefarette de Baba ile insan) mümkün olabilir. Yıkılmış Troya'dan kalan ev eşyalarını, ebediyetteki meskenine taşıyan Aeneas gibi İsrail de, sandığını Mısır'dan Vaat Edilmiş Topraklar'a taşır.

Dolayısıyla, klasik epikten Hıristiyan epiğine doğru ilerledikçe, Milton'ın "Aonia'daki ağın ötesinde"[202] sözleriyle ifade ettiği gibi temanın bütünlüğünde bir gelişme olduğunu görürüz. Milton'da epik aksiyonun önplanı yine tüm döngüsel aksiyonun en aşağı noktasında, Şeytan ve Âdem'in düşüşündedir. Aksiyon bu noktadan İsrafil'in konuşması aracılığıyla geriye doğru işleyerek başlangıca, Mikail'in konuşması aracılığıyla da ileri doğru işleyerek tüm aksiyonun sonuna ulaşır. Başlangıç, Tanrı'nın Oğul meleklere takdim edilmeden önce melekler arasındaki mevcudiyetidir; son, kıyametin ertesinde Tanrı'nın yeniden "her şeydeki her şey"[203] olduğu anda gelir ama başlangıç ve son aslında aynı noktadır; Tanrı'nın mevcudiyetidir, İsa'nın kahramansı macerasıyla yenilenmiş ve dönüşmüştür. Milton bir Hıristiyan olarak,

201. Yun. Yazgının ötesi. Takdir edilenin ötesi. Bu ifade Odysseia'da geçmektedir. (ç.n.)

202. Aonia, Yunanistan'da Korint Körfezi'nin kuzeydoğusunda yer alan bir bölge. Aonia Dağı, kimi yerde Helikon Dağı'na karşılık gelmektedir. Musaların iki havuzu Helikon Dağı'nda bulunduğundan, Milton'da, Vergilius'ta Musaların mekânına işaret ettiği düşünülmektedir. Bu dağın ismi Milton'ın *Kayıp Cennet* eserinin ilk kitabında geçer. (ç.n.)

203. "Her şey Oğul'a bağımlı kılınınca, Oğul da her şeyi kendisine bağımlı kılan Tanrı'ya bağımlı olacaktır. Öyle ki Tanrı her şeyde her şey olsun." *Yeni Ahit* 1. Korintliler (15:28). (ç.n.)

Hıristiyanlık açısından kimin kahraman ve neyin eylem sayılacağına karar vermek için kahramansı aksiyonun epik temasını yeniden değerlendirmek zorundaydı. Onun için kahramanlık itaate, sadakate, alay ve eziyet karşısındaki sebate dayanır ve sadık melek Abdiel[204] ile örneklenir. Onun için aksiyon, olumlu ve yaratıcı bir eylem, dünyanın yaratılışı ve insanın yeniden yaratılışında İsa tarafından örneklenen eylemdir. Şeytan bu nedenle askeri kahramanlığın geleneksel niteliklerini devralır: O, gazap dolu Akhilleus'tur, kurnaz Ulysses'tir, kaosun tehlikeli macerasını başarıyla tamamlayan maceraperest-şövalyedir ama Tanrı'nın gözünde bir sahte kahraman, günahkâr konumundaki bir insanın krallığın, gücün ve zaferin puta benzer biçimlerine hayranlık duyduğu anda doğal olarak dönüştüğü bir sahte kahramandır.

Altmimetik dönemde ansiklopedik yapı aynı anda hem öznel, hem de mitolojik ya da hem nesnel, hem de tarihsel olmaya başlar. İlki genellikle *epos*'ta, ikincisiyse genellikle mensur kurmacada ifadesini bulmuştur. Bu ikisini biraraya getirme konusunda bazı temel girişimlerde bulunuldu, oldukça beklenmedik bir yerde, Fransa'da[85] gerçekleşti bu ve Chernier'nin arkasında bıraktığı fragmanlardan Victor Hugo'nun *La Légende des siècles* şiirlerine doğru yayıldı. Burada kahramansı aksiyon teması, altmimetik konvansiyonlarla tutarlılık arz eden bir biçimde, liderden bir bütün olarak insanlığa aktarılmıştır. Dolayısıyla da aksiyonun tamamlanması, temelde gelecekteki bir toplumsal iyileşme olarak tasavvur edilmiştir.

Geleneksel epikte, tanrılar aksiyonu şimdiki zamanda etkilerler: Athena ve Venüs epifanik bir tarzda, belli bir anda, belli başlı durumlarda kahramanı aydınlatmak ya da neşelendirmek için ortaya çıkarlar. Gelecek hakkında bilgi edinmek ya da yaşamın daha alt döngüsünün diliyle "ileride" neler olacağını bilmek isteyen, *Odysseia*'nın on birinci kitabında *nekyia*[205] ve *Aeneid*'in altıncı kitabındaki *katabasis*'te[206] olduğu gibi ölülerin yeraltı dünyasına inmek zorundadır. Dante'de de geleceği ancak lanetlenmiş olanlar bilir ama bunlar şimdiyi bilemezler ve Milton'da "dünyaya

204. Abdiel karakteri, Milton'ın *Kayıp Cennet* eserinin beşinci ve altıncı kitaplarında ortaya çıkar ve ayrıntılı olarak tasvir edilir. (ç.n.)

205. Antik Yunan'da geleceğe dair bilgi edinmek üzere hayaletlerin çağrıldığı dini tören. Bu kült pratiğine dair en eski referans *Odysseia*'nın, Ulysses'in Tiresias'ın kehanetini duymak için yeraltına indiği on birinci kitabında yer almaktadır. (ç.n.)

206. Kahramanın yeraltına yolculuğunu konu alan epik konvansiyonu. (ç.n.)

ölümü getiren" yasak bilgi, Mikail'in geleceğe dair kehanetinde cisimleşir. Dolayısıyla geleceğe dair umutların altmimetiğinde, Mesih'e özgü güçlerin "alt taraftan" ya da ezoterik ve hermetik gelenekler üzerinden geldiği hissinde büyük bir artış gördüğümüzde şaşırmıyoruz. Bunun en bilindik İngilizce örneği *Zincire Vurulmuş Prometheus*'tur: *katabasis*'i *Faust*'un ikinci bölümüne –önce "analar"a iniş, sonra da klasik *Walpurgisnacht*[207] olarak– yerleştirme girişimi, bariz biçimde adı geçen eserdeki en şaşırtıcı yapısal problemlerden biridir. Bazen her nasılsa *katabasis* epifaninin çok daha geleneksel bir noktasıyla birleştirilir ya da onunla tümlenir. Keats'in *Endymion*'u hakikat arayışı için "aşağı" iner ve güzellik arayışı için "yukarı" çıkar, Keats için pek şaşırtıcı olmasa da hakikat ve güzelliğin aynı şey olduğu keşfedilir. *Hyperion*'da Dionysoscu "alt" ile Apolloncu "üst"ün aynı hizada tutulması elbette kasıtlıdır. Eliot'ın *Burnt Norton*'ı bu ikilemi Hıristiyanlık açısından çözüme kavuşturan "yukarıya çıkan yol ile aşağıya inen yolun aynı" olduğu prensibi üzerine kurulmuştur. Bu dünyadaki zaman yatay bir doğrudur ve Tanrı'nın zamandışı varlığı onu dik açıyla kesen dikey bir çizgidir; bu iki çizginin kesişme noktası da Tecessüd'dür. Gül bahçesi ve yeraltı geçidi hikâyeleri, doğanın döngüsünün iki yarısını teşkil ederler. Yukarıda olan masumiyetin romantik kurgulanmış-mitik fantastik dünyası, aşağıda olansa tecrübenin dünyasıdır. Gül bahçesinden daha da yukarılara çıkacak ya da yeraltı geçidinden daha aşağılara inecek olursak, aynı noktaya ulaşırız.

Komedya ve ironi bize, Lilliput'ta zincire vurulmuş Gulliver'le Prometheus, *Finnegans Wake*'deki ırgatla Âdem, Proust'taki *madeleine* kekiyle komünyon arasındaki ilişkinin parodi-sembolizmini verir; bunlar farklı ciddiyet seviyelerindeki örneklerdir. Bu sembolizm de, arketipik yapının *Absalom and Achitophel*'deki kullanımına uygun düşer. Bu eserde hikâye ve *Eski Ahit*'teki örneği arasındaki benzerlik nükteli bir tesadüfler dizisi olarak değerlendirilir. Ansiklopedik parodi teması hicve özgüdür ve mensur kurmacadaysa en çok anatomi biçiminde, Apuleius, Rabelais ve Swift'in geleneğinde karşımıza çıkar. Hiciv ve roman arasındaepik ve anlatı arasındaki ilişikiye benzer bir ilişki vardır: Bir romancı, roman yazdıkça daha başarılı bir romancıya dönüşür; oysa Rabe-

207. Aziz Walpurga yortusunun arifesi (30 Nisan gecesi). Alman folklöründe cadıların toplanma gecesi olduğuna inanılır. (ç.n.)

lais, Burton ve Sterne yaratıcı yaşamlarını tek bir yüce çaba üzerine inşa etmişlerdir. Bu nedenle kesintisiz ansiklopedik geleneği, hiciv ve ironide aramamız, diğer yandan da ironik ve satirik epiği kapsayan biçimin, her maceranın –başarılı ya da kahramansı, fark etmez– önünde sonunda tekrarlanmak zorunda kalacağı saf bir döngü olmasını beklememiz gerekir.

Blake'in *The Mental Traveller* şiirinde, insan yaşamının doğumdan ölüme, oradan da yenidendoğuşa uzanan döngüsünün bir ifadesiyle karşılaşırız. Şiirin biri erkek diğeri kadın olan iki karakteri farklı yönlerde ilerler; biri yaşlanırken diğeri gençleşir ya da tam tersi olur. Aralarındaki döngüsel ilişkiyi kateden dört asal nokta vardır: Oğul-anne evresi, karı-koca evresi, baba-kız evresi ve Blake'in, Shelley'in *alastor* ve *epipsyche* kavramlarına kabaca karşılık gelen *spectre-emanation*[208] olarak adlandırdığı evre. Bu evrelerden hiçbiri tam olarak doğru değildir: Anne sadece hemşiredir, kadın eş olarak sadece erkeğin zevkine "bağımlı kılınmış"tır, kız evlat bebekken karıştırılmıştır ve *emanation* [sızıntı] "sızmaz", ama ele geçirilmesi hâlâ zordur. Erkek karakter insanlığı temsil eder, dolayısıyla kadınların "kadın irade"sini de. Blake kadınlarla yalnızca, saray aşkı konvansiyonunda olduğu gibi, insan yaşamındaki üst bir ilişkiyi dramatize ettiğinde ya da taklit ettiklerinde ilgilenir. Kadın karakter, erkeğin yalnızca kısmen kontrol edebildiği, asla tamamen kontrol edemediği doğal çevreyi temsil eder. Şiirin denetleyici sembolizmi, dört evrenin de işaret ettiği gibi, Ay sembolizmidir.

Ansiklopedik biçim, insan yaşamının döngüsüyle meşgul olduğu sürece, duyguları karışık bir kadın arketipinin ortaya çıktığını görürüz. Bu kadın bazen iyiliksever bazense günahkârdır ama genellikle döngüsel hareketi idare eden ve onaylayan konumundadır. Bir kutbu İsis, Penelope figürü ya da aksiyonun sonuna denk gelen sabit noktanın kendisi olan Solveig figürüyle temsil edilir. Genelde döngüsel aksiyonu başlatan ve sona erdiren tanrıça figürü buna oldukça yakındır. Bu figür, *Odysseia*'daki Athena, *Aeneid*'deki Venüs'tür; Elizabeth dönemi edebiyatında, bu işlev

208. Blake'in bu kavramı "vehim sızıntısı" olarak çevrilebilir. Bu kavramın ilham aldığı Alastor, P.B. Shelley'in "Alastor, or The Spirit of Solitude" şiirinin kahramanıdır, yalnızlığın ruhunu temsil eder, karanlık bir dehadır. "Epipsyche" ise ruhun derinliklerindeki diğer ruh anlamında kullandığı kavramdır, şairin ruhu da bu ruhu anımsatır. (ç.n.)

politik sebeplerden genellikle Diana benzeri bir figüre yüklenmiştir, Spenser'ın *Faerie Queen*'i gibi. Lukretius'un doğanın düzeninde dengeye kavuşturulmuş yaşam tasavvurunu kaplayan Alma Venüs'ü de bunun bir başka versiyonudur. Dante'nin Beatrice'i bir döngüyü değil, Faust'un Ewig Weibliche'sinin de daha az somut bir biçimde yaptığı gibi tanrılara uzanan kutsal sarmalı idare eder. Diğer kutbundaysa Homeros'taki Kalypso ve Kirke figürü, Vergilius'taki Dido, Shakespeare'deki Kleopatra, Spenser'daki Duessa figürü vardır. Bu figür bazen kahramansı maceranın karşı yönünü temsil eden "kötü anne"dir ama sıklıkla iyi muamele görür. Milton'daki, insanı Düşüş'e sürükleyen Havva, Beatrice'in karşıt figürüdür.

İronik çağda doğal olarak, tecrübe döngüsünün birçok güzel tasavvuruyla karşılaşırız. Bu döngüler genellikle Ay'la ve *femme fatale* arketipiyle ilişkili bir kadın figür tarafından idare edilirler. Yeats'in *The Mental Traveller* ile ilişkilendirmekte oldukça haklı olduğu *Vision*[209] bu sembolizm üzerine kuruludur ve yakın zamanlarda Robert Graves'in *The White Goddess*'i onu daha da büyük bir bilgi ve ustalıkla izah etmiş bulunmaktadır. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinde arkaplandaki figür, erdişi Teiresias kadar "durumları bildiren ece" değildir ve her eser de vahyi tonda bir ateş vaazı. Bir de şimşek vaazı içermesine rağmen, şiirin kapsayıcı biçimini suyun doğal döngüsü, denize karışan ve ölümü sayesinde bahar yağmurlarıyla geri dönen Thames Nehri oluşturur. Joyce'un *Ulysses*'inde aynı anda hem annelik, hem zevcelik, hem de edepsizlik özelliklerini taşıyan, tüm taliplerine kucak açan bir Penelope vardır; uyuşuk bir ritimle dönen dünyayı uykusunda birleştiren, sürekli onaylayan ama ona asla biçim vermeyen ve tüm kitabı alıp, yanında götüren bir Penelope.

Yine de çağımızın en büyük ironik epiği *Finnegans Wake*'tir. Bu eserde de yapısal çerçeve döngüseldir, kitabın sonu, bizi kitabın başına geri savurur. Finnegan asla gerçekten uyanmaz, zira HCE düş ve uyanıklık dünyası arasında herhangi bir devamlılık kurmayı başaramamıştır. Beatrice ya da Bakire Meryem'le pek az, *femme fatale*'le ise ondan da az ortak noktası bulunsa da, eserin merkezi figürü ALP'tır.[210] ALP bezgindir ama sonsuz bir sabrı

209. Yeats'in kurduğu ezoterik sistem, öğreti. (ç.n.)
210. *Finnegans Wake*'deki Anna Livia Plurabelle karakterinin isminin kısaltılmış hali. (ç.n.)

vardır, vesveseli bir eş ve annedir: Kendi doğal döngüsünde yol alır ve hiçbir serüveni başarıyla tamamlayamaz ama serüveni olanaklı kılan bir varlık olduğu da aşikârdır. Öyleyse *Finnegans Wake*'in serüveni başarıyla nihayete erdiren kahraman kimdir? Kitabın hiçbir karakteri buna talip gibi görünmez, yine de insan bu kitabın, hareket halindeki bir döngünün sorumsuz ironisinden ibaret olmadığını, bundan daha fazlasını sunduğunu hisseder. Neticede kafamıza dank eder: Macerayı tamamlayan kahraman, bu *Doublends Jined*[211] kitapla başa çıkan, onun dönüşlerine yukarıdan bakabilen ve onun biçiminin bir dönüşten daha fazlası olduğunu anlayan *okurun* ta kendisidir.

Epik ve onun türdeşleri gibi ansiklopedik biçimlerde, konvansiyonel temaların liriğin etrafında kümelenip daha uzun bir hikâyenin parçaları olarak yeniden ortaya çıktığını görürüz. Bu nedenle *ode, klea andron*[212] ve kahramansı müsabakalarda; topluluk şiiri, oyun konvansiyonlarında; ağıt, kahramansı ölümlerde vs. yeniden ortaya çıkar. Tersine bir gelişim, bir lirik konvansiyonel bir tema üzerinden genişleyip, minyatür bir epiğe dönüşmesine yetecek kadar yoğunlaştığında meydana gelir: Dönüştüğü şey, tarihi "küçük epik" ya da diğer adıyla *epyllion* değilse de, aynı türden bir şeydir. Dolayısıyla *Lycidas*, *Kayıp Cennet*'in baştanbaşa kuşattığı, insanın ölümü ve İsa'nın kefareti temalarına doğru genişleyen minyatür bir kutsal kitap epiğidir. Spenser'ın *Epithalamion*'u da bu tür minyatürün içine, epiğinin yazılmamış sonunun sahip olabileceği kadar çeşitli bir sembolizmi sığdırmıştır. Minyatür epik, modern zamanlarda epeyce yaygınlaşmıştır: Eliot'ın, Edith Sitwell'in geç dönem şiirleri ve Pound'un kantolarının çoğu bu biçime sahiptir.

Genel prensibimizi örneklerken minyatür epiğin aslında daha büyük bir epiğin bir parçasını teşkil ettiğini görüyoruz. Mikail'in *Kayıp Cennet*'teki kehaneti tüm *İncil*'i bir ucunda vahiy diğer, ucundaysa tufan bulunan minyatür bir karşıt-epik olarak sunar. *İncil*'in kendisi de, kendi bütünsel temasına sahip bir mikrokozmos olan *Eyüb Kitabı*'nı içerir ve Milton bu kitaba "kısa" epiğin bir örneği olarak atıfta bulunur.

211. Doublends Jined: a) Double-ends Joined: *Finnegans Wake*'in, kitabın iki ucunu, başını ve sonunu birleştiren biçiminin kendisidir. b) Dublin's Giant: Dublin'in devi, HCE karakterinin kendisidir. (ç.n.)

212. İlyada'da Akhilleus'un şarkısında geçer, "büyük kahramanlıklar". (ç.n.)

Benzer biçimde söylev nesri, mensur kurmacanın daha sürekli biçimlerine doğru gelişir ve benzer biçimde nesrin gelişen alanlarında, yani emir, mesel, aforizma ve kehanette kutsal kitap biçimlerinin nüveleri olarak yeniden belirirler. Mensur romansın birçok tipinde, nazım ya da nazımın karakteristik özellikleri göze çarpar: Eski İrlanda epikleri, Elizabeth döneminin romansındaki abartılı, süslü üslup (*euphuism*) *Binbir Gece Masalları*'nın kafiyeli nesri, Japon *Genji Masalı*'ndaki düzeyli diyalogda şiirin kullanılması, bu konudaki evrensel eğilimin ne yönde olduğunu gösteren rastgele örneklerdir. *Epos* epiğe dönüştüğünde, ölçüsünü konvansiyonel hale getirir, oysa nesir yoluna bağımsız biçimlerle devam eder. Altmimetik dönemde öznel mitolojik epik ile nesnel tarihi epik arasındaki uçurum derinleşir. Bunun sebebi, yerindelik açısından ilkinin nazıma, ikincisinin de nesre uygun gibi görünmesidir. Gelgelelim mensur hicivde, mensur tarafın manzum tarafı yeniden içselleştirmeye çalıştığını görürüz. Anatomi geleneğindeki ve Rabelais'nin, Sterne'in *melos*'unda pek çok manzum ara fasıl bulunduğundan daha önce söz etmiştik ve Joyce da bu eğilimi çok daha ilerilere taşımıştır. Kutsal kitap biçimindeki eserlerde, gördük ki, nesir ve nazım arasındaki uçurum bazen pek de derin değildir, bazen de bu ikisi arasında boşluk dahi yoktur.

Bu kısmın başındaki meselemize, yani *İncil*'e, Dante'nin arşitektoniğiyle Rabelais'nin çözünmesini birleştiren yegâne biçime geri döndük. *İncil* bir açıdan emsalsiz denecek kadar geniş kapsamlı, tutarlı ve eksiksiz bir epiktir, diğer bir açıdan ise *Tale of a Tub, Tristram Shandy* ve *Sartor Resartus*'un bulutsuz gökyüzü kadar homojen görünmesini sağlayan zerrelerin ve parçaların aşağılık yanını sunar. Bu gizemi araştırmak edebi eleştiri açısından öğretici olabilir.

Bu meselenin derinine indiğimizde *İncil*'in bir kurmaca olarak tümleşik bir sürekliliğe; belirleyici bir mit olarak da zaman ve mekâna, gerçekliğin görünen ve görünmeyen düzenlerine yayılan ve parabolik -yaradılış, düşüş, sürgün, kefaret ve onarım gibi beş perdeden oluşan- bir dramatik yapıya sahip olduğunu görüyoruz. Bu miti ne kadar derinlemesine incelersek, betimsel ve geçmiş zaman kipinin ekleriyle dolu görüntüsü de o denli arkaplana düşer. Çoğu okur için mit, efsane, geçmişi yad etme ve asıl tarih *İncil*'de iç içe geçmiştir ve hatta *İncil*'de tarihi olgulara yer yoktur; çünkü o "hakikat"in kendisidir, çünkü mitik açıdan anlamlıdır. *İncil*'in *Ta-*

rihler Kitabı'ndaki kim kimin babasıdır konusu otantik bir hikâye olabilir; *Eyüb Kitabı*'nın yaratıcı drama olduğu açıktır; ama bu kitap diğerinden çok daha önemlidir ve mesel sayesinde İsa'nın kefaretine/ifşaat pratiğine de çok daha yakındır. Mitin olgu karşısındaki önceliği, yalnızca edebi değil, dini sebeplerden de kaynaklanır; her iki bağlamda da tufan hikâyesini önemli kılan, onun bir arketip olarak sahip olduğu yaratıcı konumdur, Sümer ülkesinin üstündeki hiçbir çamur tabakası bu konumu açıklayamaz. Bu prensibi –kendi anlatı çeşitliliği içinde– kutsal kitaplara uyguladığımızda, kutsal kitapların betimsel boyutu da çözülüp gider. Onların biçiminin temelinde biyografiden farklı bir şey vardır, *Mısır'dan Çıkış* hikâyesinin temelinde tarihten farklı bir şeyin bulunması gibi.

Bu noktada, *İncil*'in analitik görünümü, *İncil*'in tematik bir boyutu olarak odağa girmeye başlar. Kesintisiz ve kurgusal mit, aldatıcı görünmeye, metin de giderek küçülen fragmanlara bölünmeye başladığı anda, *İncil* de bir epifani dizisi, kavrayışın ya da tasavvurun mühim anlarının doğru ve kesintili bir silsilesi gibi görünmeye başlar. Bu nedenle *İncil*, estetik ya da Aristotelesci bir bakış açısıyla, tek bir biçim, acıma ve korku –bu bağlamda iyilik ve kötülüğün bilgisi– duygularını uyandıran ve sonrasında bu duyguları dışlayan bir hikâye olarak ele alınabilir. Ya da Longinuscu bir bakış açısıyla[86] esrime anlarının ve kavrayışı arttıran hususların meydana getirdiği bir silsile olarak incelenebilir –aslında bu yaklaşım, vaaz metinleri için seçki yapılırken kullanılır. Edebiyata taşıyıp dilediğimiz her şeye uygulayabileceğimiz; Coleridge'in, Poe'nun yarım kalmış teorilerinin, Hulme'ün ve Pound'un –"bütüncülük"lerinin gereği olarak– barışık olduğu bir prensip elde etmiş olduk. Yine de *İncil*, bir edebiyat eserinden "fazla"sıdır; bu nedenle bu prensibin edebiyattan bile daha geniş bir uygulama alanına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Her durumda edebiyatın sınırları dahilinde gidebileceğimiz kadar öteye gittik ve bu kitabın geri kalanı, genellikle "edebiyat dışı" [*non-literary*] diye adlandırılan sözel yapıların edebi boyutuyla ilgili olacak.

EDEBİYAT DIŞI NESRİN RETORİĞİ

Nesir, nazımın aksine edebi olmayan maksatlarla da kullanılır; *melos* ve *opsis*'in edebi sınırlarını genişletmekle kalmaz, aynı zamanda da *praxis* ve *theoria*'nın dış dünyalarını, toplumsal ey-

lem ve bireysel düşünceyi de genişletir. Rönesans dönemi eleştirmenleri şiir için en muhteşem biçimin hangisi olduğunu tartışırdı –epik mi yoksa tragedya mı olmalıydı. Böyle bir soruya verilecek bir yanıt muhtemelen yok ama bunu tartışarak insan edebi biçim hakkında epeyce şey öğrenebilir. Şimdi soruyu bir kez de biz soralım: En büyük nesir biçimi ne olabilir? Bu soruya verilecek bir yanıt da yoktur muhtemelen ama soruyu sorduğumuz an, çok sayıda eser, *İncil*, Platon'un diyalogları, Pascal'ın derin düşünceleri, genellikle edebiyatın dışına yerleştirilmiş tüm "büyük kitaplar" yepyeni bir edebi öneme kavuşurlar. Bu nedenle, edebi ya da varsayımsal niyetin öncelikli olmadığı sözel yapıların hangi edebi unsurlara sahip olduğu konusunda durup düşünmemiz gerekiyor.

Edebiyatı hâlâ bir yandan toplumsal eylemin dünyasıyla, diğer yandan bireyin düşüncesiyle yüzleşme olarak algılıyoruz. Bu nedenle edebiyat dışı nesrin retoriği de toplumsal alanda duyguya vurgu yapma eğiliminde olacaktır. Bunu, geçmiş dönemlerde eyleme işitsel yollarla hitap ederek yaparken, sonraları akla ve daha çok görsel metaforlara dayanan tefekküre hitap ederek yapacaktır. Gelin nesrin, toplumu ikna etmenin ya da söylevin tekniğiyle alâkadar olan kenar mahalleleriyle işe başlayalım.

Bunun en yoğun örneklerini, tarihin ritmini yakalayan, kritik bir olayı ya da bir eylem evresini tutup yorumlayan, onunla bağlantılı duyguları rahatça dillendiren ya da bir anlamda tarihin akışını yavaşlatmak ve ona yön vermek için sözel bir yapıyı kullanan bildiri ya da konuşmada bulabiliriz. *Areopagitica*, Johnson'ın Chesterfield'e mektubu, Latimer[213] ve İngiliz Millet Topluluğu arası döneme ait bazı vaazlar, Burke'ün[214] bazı konuşmaları, Lincoln'ın Gettysburg konuşması, Vanzetti'nin ölmeden önce yaptığı konuşma, Churchill'in 1940 yılında yaptığı konuşmalar; bu kullanımın ilk akla gelen örnekleridir. Bunlardan hiçbiri edebi bir niyetle tasarlanmamıştır, böyle bir niyet taşısalar, amaçladıkları asıl şeyde başarısız olurlardı ama artık edebi sayılırlar ve eleştirmen açısından veri kabul edilebilirler. Bunların neredeyse

213. Hugh Latimer (1487–1555) Restorasyon öncesinde Worcester piskoposu, sonrasındaysa İngiliz Kilisesi papazı. 1555'te Kraliçe Mary tarafından yakılarak öldürülmüş, bu sebeple de İngiliz Kilisesi'nin şehitlerinden biri kabul edilmiştir. (ç.n.)
214. Edmund Burke (1729– 1797) İrlandalı yazar, konuşmacı, felsefeci, milletvekili, siyaset teorisyeni. (ç.n.)

tamamında etkili tekrar kalıpları kullanılmıştır ve bunlar retorik nesrin öncül karakteristik özelliklerini taşırlar.

Bu tarihi söylevlerin ölçülü temposu, aksiyondan stratejik bir geri çekilmeyi temsil eder: Bilindik ama derinlemesine nüfuz etmiş fikirleri sıralar, hatırlatırlar. İkna retoriğinin –edebiyatın dışına çıkıp toplumsal hayata doğru ilerlerken vardığımız bir sonraki nesir durağı– aksiyonun kendisine yönelmiş halinin ritmi de oldukça yüksektir. Bu retorikte tekrar hipnotik ve efsunludur, amacı fikirlerle kurulan mutat bağları koparmak ve onlara verilen alışıldık cevapları kesintiye uğratmak, alternatif bir aksiyon hattının ortaya çıkmasına engel olmaktır. Böyle bir retoriğin en saf halini, bir çocuğun köpekle, iki ayak üstünde doğrulmaya, tokalaşmaya ya da köpek davranışının normal çizgisinin dışına çıkmaya ikna etmeye çalıştığı bir nesneyle yaptığı konuşmanın ritimlerinde duyabiliriz. Bu retorik, insanlardan oluşan bir seyirci kitlesine yöneldiğinde, retoriğin diyalektiğini izlemek zorunda kalır: Ya bir toparlama noktası ya da bir saldırı noktasına veya her ikisine birden sahip olması gerekir. Saldırı retoriği ya da tahkir retoriği, vaiz kürsüsünün günaha karşı başlattığı savaş ve mahkeme salonunda savcının yaptığı dava özetiyle (toparlama) örneklenebilir. Son saydığımız, sert tenkit biçimini, bir toplum düşmanı hakkındaki ithamnameyi üretmiştir. *Eulogia*[215] retoriği, klasik dünyanın sözde törensel (*epideiktik*) retoriği, günümüzde en bariz biçimde reklam ve tanıtımlarda görülür. Bu türler aslında söze dökülemeyen bir duyguyla iletişim kurmaya çalışan, betimsel içerikli nesrin "purple passage"[216] denen türüne aittirler.

Bu örneklerin de gösterdiği üzere, hızlıca edebiyattan uzaklaşarak, kinetik duygunun dolaysız sözel ifadesine doğru hareket ediyoruz. Bu yönde ne kadar uzağa gidersek, yazar da temaya duygusal açıdan kendi öznelliğiyle o denli bağlı olacaktır ya da öyle görünmeye çalışacaktır. Böylece kısmen de olsa kendi duygusal dünyasının izdüşümünü benimsememizi ya da ondan kaçınmamızı sağlaya çalışacaktır. Bu eğilim arttıkça, bir tür otomatizm devreye girer: Çocukluk merkezli nefretler, korkular, sevgiler ve

215. Cenaze törenlerinde ölünün şerefine yapılan konuşma. (ç.n.)

216. Purple passage: Bir metnin içinde yer alan, metnin geri kalanından süslü, basmakalıp olmasıyla ayrılan orta uzunluktaki pasajlara verilen isim. İngiliz edebiyatında süslenmiş söylevleri karşılaşayan biçim. Kökeni, "mor yama" anlamına gelen Latince "pannus purpureus"ifadesine dayanır. Daha sade parçalarla mor renktekilerin yarattığı zıtlık sebebiyle edebiyatta da böyle bir anlam kazanmıştır. (ç.n.)

hayranlık nesnelerinin sözel bir ifadesine dönüşür. Swinburne[87] şöyle der: "günümüzün verdiği skandalvari ve anlamsız izinle, memleket hakkında edepsizce ve kontrolsüzce gürleyip duran çığırtkan magandalar". Onun neye gönderme yaptığını bilemeyebiliriz ama nesir yapısına, otomatik aliterasyonuna ve çifte sıfatlarına şöyle bir bakınca onu ciddiye almamız için herhangi bir sebep olmadığını açıkça görürüz. Böyle bir yazın, yaygın ve tanıdıktır: Bu, sinir krizinin nesridir. Viktorya dönemi eleştirisinin büyük bir kısmı bunu kullanır; Carlyle ve Ruskin'in bazı metinlerinde, inançlara aykırı düşüncelerin rahiplerce kınanmasında, totaliter propagandada ona rastlarız ve kalemin yazarın elinden kaçıp, hayali bir dürtüyle mekanik bir gidiş tutturduğunu hissetiğimiz tüm retorik eserlerin neredeyse hepsinde bu nesir kullanılmıştır. "Sarhoşluk" metaforu sıklıkla retorikteki kontrol kaybınıifade etmek için kullanılır.

Bu retorik abuk sabuklaştıkça, kendini duygudan ve mantıktan bağımsız olarak ifade etme çabası içine girer. Bu noktada, sözel formüllerin saplantılı tekrarlarıyla dolu duygu diline giriyoruz. Bundan farksız bir diğer türse, basılması genelde mümkün olmayan, sıfat, zarf ve noktalama işaretleri de dahil olmak üzere, cümlenin retorik süslemesinin tamamında tek bir sözcüğün kullanıldığı bayağı saçmalık olarak adlandırabileceğimiz türdür. Neticede sözcükler hep birlikte ortadan kaybolur ve bağırış, jest ve iç çekişlerin ilkel diline geri döneriz. Bu etki edebiyatın içinde elbette taklit edilebilir, Shakespeare bize bunun, V. Henry'nin Harfleur duvarları önündeki konuşmasından, Othello'nun "keçiler ve maymunlar" konuşmasına kadar, her türlü örneğini verir. Edebi nesirdeki duygu retoriği taklidi, edebi nesri *melos*'a yönelten bir özelliktir. Benzer biçimde, böyle bir malzemeyi anlamadan ya da özümsemeden kullanan bir yazarla edebiyatta nadiren de olsa karşılaşırız: Sonuç patolojiktir; bir tür edebi diyabettir ve bu konuyu incelemek isteyenler Amanda Ros'un romanlarına bakabilir.

Kavramsal düşüncenin nesirle ifade edilmesi, fenomenin koşut bir silsilesini sergiler, tek fark bu silsilenin zıt yönde ilerliyor olmasıdır. Felsefe iddia eder ya da önermeye dayalı bir yazındır, felsefenin tarihinde önermenin ritminin ısrarla ayrı tutulmaya çalışıldığını fark ederiz. Felsefe, öneylemler ve aksiyomlarla yola çıkmış, arada Platon'un diyalektik diyaloğunu ve *Upinashad*'ları,

ayrıca Aquinalı Thomas'ın bunlarla yakından akraba olan soru-itiraz-yanıt şemasını, Spinoza'nın yarı-matematiksel düzenini, (aforizmaların, felsefede bir yaşam göstergesi olduğuna işaret eden) Bacon'ın aforizmalarını ve günümüzde Wittgenstein'ın *Tractates*'indeki numaralandırılmış önermelerini de üretmeyi başarmıştır. Tüm bunlar, en azından kısmen, retoriğin duygusal içeriğinin sözel iletişimini saflaştırma girişimleridir; tüm bu eserler retorik buluşlardır, bu nitelikleriyle de edebiyat eleştirmenini etkilerler.

Duygu ve aklı birbirinden ayırıp, duygudan kurtulmaya çalışıldığında, tıpkı ikna retoriği gibi kavramsal bir retoriğin amaçlandığı çıkarımını yapabiliriz. Diğeri nasıl dinleyicisini kazanmaya çalışıyorsa, bu da kitabı ve okuru kazanmaya çalışır; eylem veya duygusal tepki yoluyla iknanın amacı anlaşılmaktır. Öğretim stratejilerinin büyük bir kısmı, sözcükleri ve imgeleri dikkatle seçen retorik stratejileridir, amaçları şöyle tepkiler uyandırmaktır: "Hiç böyle düşünmemiştim" ya da "Böyle izah edildiğinde anlayabiliyorum." Bayağılıktan sıyrılan sadece vecize değildir, klişenin kendisi de sıklıkla retorik bir zekâ taşır. Aslında, ifade edilişindeki ince zekâdan tatmin olmadığımız sürece, bir fikrin "derin" olduğunu söylemekte tereddüt ederiz. Öğretme de ikna gibi, alışıldık tepkiyi kesintiye uğratmayı amaçlayan, parçalara bölünmüş bir-retorik kullanır: Doğu'nun *sutra*'larının çıldırtıcı laf kalabalığı bundan doğar ve *Yeni Ahit*'te de Gertrude Stein'ın yazdıklarını aratmayacak kadar parçalı pasajlar vardır:

> Ve hayat izhar olundu ve gördük ve şehadet ediyoruz ve Babanın nezdinde olup bize izhar olunan hayatı, ebedi hayatı, size ilân ediyoruz, evet, gördüğümüzü ve işittiğimizi size de ilân ediyoruz; ta ki, sizin de bizimle beraber müşareketiniz olsun; gerçek müşareketimiz de Baba ile ve Oğlu İsa Mesih iledir; sevincimiz de ikmal olunsun diye, bu şeyleri size yazıyoruz. Ondan işittiğimiz ve size ilân etmekte olduğumuz haber şudur ki Tanrı nurdur ve onda hiç karanlık yoktur.[217]

Yalnızca iyi bir yazar iyi bir felsefeci olabilir demeye kalkışmadan, felsefi stilin *zorluğunun* büyük ölçüde retorikle ilgili sebeplerden, aklı duygudan arındırmanın zorunlu olduğu hissinden kaynaklandığını gözlemleyebiliyoruz. James Mill'in *Essay on*

217. *Eski Ahit*, Yuhanna 1:2-6. (ç.n.)

Government isimli denemesindeki şu cümle ne demek istediğimi örnekleyecektir:

> Öncelikle, kulak asmamız gereken bir uyarıda bulunacağım, o da şu: Toplumla ortak çıkarlara sahip olmaksızın devletin gücünü elinde bulunduran o insanlar ve ellerindeki gücü suiistimal etmek suretiyle kâr elde eden o insanlar ve orta ve üst sınıfın nüfuzunu örnekleyen ve temsil eden o insanlar, elbette toplumu temsil etmek zorunda kalacaklardır ya da bunu toplumla ortak çıkarlara, kendi çıkarlarına uygun hareket etmeyi hakkıyla başaramadıklarında kısmen yapmak zorunda kalacaklardır; toplumla ortak çıkarlara sahip olmayan bu insanların iktidarı da ellerinde uzun süre bulundurmaması gerektiği açıktır, ancak bu durumda da toplumla ortak çıkarlara sahip olanların da kendi çıkarlarıyla kabul edilebilir derecede örtüşecek biçimde hareket etmeleri beklenir.

Bir çapraz bulmacayla uğraşır gibi uğraştıktan sonra onun ne demek istediğini nihayet keşfediyoruz: Belli bir devlet şeklini riske atanlar, genelde yeni bir devlet şekline de direnç gösterirler. Eleştirmen, bunun gerekçesini ararken –eğer James Mill bunu kastetmişse ki bunu söylemiş olamaz– neticede stili harekete geçiren şeyin bir sapma, öfkeli ve entelektüel bir dürüstlük olduğunu fark eder. *O*, güzelim ikna sanatının tatlı örneklerinden ve duygu yüklü sözcüklerden yararlanmaya tenezzül etmeyip, her durumda bilhassa Viktorya dönemine özgü, *stil, düstur ne denli ağır olursa, onunla boğuşurken gelişen düşünsel damar da o denli sert olur* düşüncesinin güçlendirdiği, kendi katı mantığına başvurur.

James Mill'in titiz, nitelemeye dayalı ve kapsamlı retoriğinin temelinde hukuka özgü bir stilin yattığını fark ediyoruz. Henry James'in geç dönem eserlerindeki uzun, kapsamlı cümlelerden, benzer araçların edebi kullanımını örneklerken söz etmiştik. Bazı ara aşamaları geçip, duygusal olmayan retoriği takip ederek sonunda kavramsal dile, diğer adıyla anlaşılmaz dile ya da resmi dile varıyoruz. Bu dil, Mill'in bir kişinin değil, Akıl'ın sesiyle konuşma arzusunun naifçe yoğunlaştırılmış halidir. Devlet raporlarının kurum içi direktiflerin ve askeri talimatların anlaşılmaz dili, dili mümkün olduğunca gayrişahsi kılarak, Kurum'u ya da "olağan" hallerde işlevini gören, anonim bir güdüleyici tanrıyı temsil etmeye çalışır. Bu dil aslında, yalnız bir kalabalığın, dışadönük konformistin kaygısını seslendirir. Bu dile, tıptan ödünç aldığımız bir kavramla, iyi huylu dil diyebiliriz: Bu dilin bir hastalık

dili olduğu konusunda şüphe yoktur ama demagogun retoriği gibi henüz kansere çevirmemiştir. Bu dille gazetelerin her köşesinde karşılaşırız ve bu dil, humanities de dahil olmak üzere profesyonel yazının büyük bir bölümü için bir tür üniforma işlevi görür. Bir sonraki aşamada, "Newspeak" olarak karikatürize edildiği *1984*'teki gibi kötücül bir hal alabilir ve bu dil de, duygusal dil gibi, tam otomatizmi hedefleyen bir dilin, sözde-makul bir yolla sadeleştirilmesidir. Edebiyattan ya da dilin, hayalgücü adını verdiğimiz duygusal bilincin bütünsel durumunu anlatma işlevinden ne kadar uzaklaşırsak, dilin tepkiyi ifade etmek için kullanıldığı bir noktaya o denli yaklaşırız. Duygusal ya da düşünsel, hangi yönde ilerlersek ilerleyelim neredeyse aynı noktaya, edebiyatın tam tersi yönde dilin bilinçdışında eşzamanlı bir izaha dönüştüğü, adeta sincabın çıkardığı seslere benzediği bir noktaya varıyoruz.

Eğer diskörsiv yazıyı kaleme alan görmezden gelmeye çalıştıkça oransal olarak gelişen kavramsal retorik diye bir şey varsa, bu denemenin başında edebiyat dışı sözel yapının karakteristik özelliği olabileceğine işaret ettiğimiz "dilbilgisi ve mantığın dolaysız birliği" uzun vadede varlık gösteremez. Sözcüklerin kullanımına işlev katan her şey, retorik sorunlar da dahil, tüm teknik sorunlarla da uğraşmak zorundadır. Demek ki, dilbilgisinden mantığa uzanan tek yol, retoriğin topraklarının tam ortasından geçmektedir.

Öncelikle, eğer edebiyat dışı yazının, üzerine inşa edilebileceği kapsamlı ve önemli bir retorik dışı ortak payda olsaydı; dilbilgisini mantığa ya da mantığı dilbilgisine indirgeme girişimlerinin hiçbiri hakkıyla başarılı olamazdı. Diskörsiv düşünceye duyulan saygı uzun süre boyunca şu anlayışı yüreklendirdi: Mantık dilin şekli gerekçesidir, mantık prensipleri hakkında evrensel dilbilgisi kuralları belirlemek mümkündür ve dilbilimsel ifadenin tüm kaynakları sınıflandırılabilir durumdadır. Akıl yürütmeyi, insanın dille gerçekleştirdiği birçok eylemden biri, dilin özelleşmiş bir işlevi olarak algılamamız artık daha kolay. İnsanın konuşmayı öğrenmesinin birincil gerekçesinin mantıklı bir şeyler söylemek olduğuna dair bir kanıt bulabildiğimiz de pek söylenemez.

Mantığı dilbilgisine indirgeme girişimleri çok yakın bir zamanda ortaya çıkmış ve çok az başarılı olmuştur. Mantık, dilbilgisinden doğar; bilinçdışı ve gizil mantık, dilin doğasında vardır ve kavramsal düşünceyi kapsayan biçimler, kökünü dilbilgisinden

alır. Bunun basmakalıp örneği de Aristotelesci mantığın özne-yüklem denklemidir. Antropologların sıklıkla söz ettiği Polinezya *mana*'sı[218] ve Kızılderili *orenda*'sı[219] gibi değişken ilkel dilbilimsel kavramlar, sıfat-fiille ya da fiil-sıfatla ilgili kavramlardır: Enerji ve maddenin kesin çizgilerle –yani ne düşüncede, ne de bu ilkel dillerden daha katı olan dillerimizdeki gibi fiil, isim vs. olarak– ayrılmadığı bir dünyaya aittirler. Enerji ve maddenin nükleer fizikte de birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığı düşünülürse, belki biz de kendi "ilkel" sözcüklerimize geri dönmeliyiz. Örneğin "atom" ve "ışık" sözcükleri, isim olduklarından, günümüzdeki anlamlarına uygun birer sembol olmak için fazla somut ve durağan kalmış olabilirler ve bir fizikçinin denkleminden, çağdaş toplumsal bilincin dilbilimsel alanına geçtiklerinde, çevirideki dilbilgisel zorluklar hemen ortaya çıkar.

Mantığı dilbilgisine indirgeme tartışmasında akademik bakışa benzer bir yaklaşım daha vardır: Bir şeyin kökenini açıkladığımızda, o şeyin doğasını açıklamış olduğumuz yönündeki düşünsel yanılgı. Mantık, dilbilgisinden doğmuş olabilir ama bir şeyden doğmuş olmak, aynı zamanda doğuran şeye artık sığılamadığı anlamına da gelir. Dilbilgisine gelince, o da mantığın gelişimine engel olmuş olabilir ve mantıktaki karmaşanın ve sözde problemlerin asıl kaynağı bu olabilir. Bu karışıklıklar, ele aldığımız diğer olgular gibi, edebiyat için yapısal prensip ve diskörsiv yazıiçinse engel teşkil eden söz oyunlarının saçtığı devasa yanılgıların bile ötesine geçer. Örneğin, uzun bir argümandaki belirli tanımlıkları [*definite articles*] ve özdeşlik ifadelerini dilbilgisel bir müdahaleyle belirsiz tanımlıklara [*indefinite articles*] ve etken fiillere dönüştürerek, o argümanı yok edebiliriz. "Muhakeme aklın *bir* işlevidir" ifadesi tartışmalı bir ifade değildir ama "Muhakeme aklın işlevi *dir*" dersek, o zaman akla ait bir özün mülkiyeti konusunda tartışma yaratırız. "Sanat iletişim kurar" dersek, yine birçok işlevin

218. Polinezya dilinden gelen, Polinezya ve Melanezya'da kullanılan, birçok anlama gelen bir sözcük. Bu sözcük, mistik bir kuvveti ifade eder. Bu kuvvet kendini insanlarda ya da nesnelerde gösterebilir, doğaüstüdür, hem olumlu, hem de olumsuz belirtilere sahiptir, manaya sahip olmak her türlü başarının sırrıdır. Bu inancın en yaygın olduğu bölge Polinezya'dır. (ç.n.)

219. "Manitu" denen gizli güce Iroquois Kızılderililerinin verdiği isim. Kızılderili inancında, her canlı gibi, doğadaki her şeyin de ruha, dolayısıyla da insanla iletişim kurma ve onun eylemlerini etkileme gücüne sahip olduğuna inanılır. Bu ruhsal gücün genel ismi de "manitu"dur, Iroquois Kızılderilileriyse "orenda" ismini kullanır. (ç.n.)

varlığından söz etmiş oluruz, oysa "Sanat iletişimdir" dediğimizde bir özdeşlik kurmuş ve önerme olarak algılanan bir metafor hakkında sonu gelmez bir tartışmaya yol açmış oluruz. Öyleyse, birçok mantıkçının, dilbilgisini mantığa özgü bir hastalık, hatta bazılarının da matematiği mantıktaki tutarlılığın asıl kaynağı olarak görmesi bizi şaşırtmamalıdır. Bu konuda başka bir fikir beyan etmeyip, sözcüklerin kullanımını işlevsel kılan şeyin, sözcüklere dair her nevi sorundan da nasibini alacağı yönündeki düşüncemi tekrar etmekle yetineceğim.

Dilbilgisi ve mantık, her ikisi de içsel bir çatışmadan doğmuş gibi görünüyor. Hümanist gelenek daima ve haklı olarak dilbilimsel çatışmanın aklın eğitimindeki önemine vurgu yapmıştır: Yabancı bir dil bilmiyorsak, fikirlerimizin anadilimizdeki sözdizimin kundak bezlerinden çıkmasını sağlayacak en iyi ve en basit imkândan mahrum kalmışız demektir. Mantık da diyalektik olmadan, düşüncedeki itiraz prensibi olmadan doğru dürüst gelişemez. Şimdi, anadilleri farklı insanlar iletişim kurunca, bu çabaların inşa ettiği, ideogramlara dayanan bir yapı ortaya çıkar: "5" figürü bir ideogramdır –çünkü onu *five, cinq, cinque, fünf* ve ona başka isimler veren tüm insanlar için aynı anlama gelir. Benzer biçimde, İngilizce'deki "time" [zaman] ve Fransızca'daki "temps" sözcüklerinin dilimsel saf çağrışımları birbirinden farklıdır ama Proust ya da Bergson'daki "temps"ı, İngilizce'ye rahatlıkla "time" olarak tercüme edebiliriz; zira yanlış anlaşılmaya yol açma riski düşüktür. Eğer iki dil, İngilizce ve Zulu gibi iki farklı kültürel yörüngedeyse, ideograma dayalı bir yapı kurmak zordur ama tamamen imkânsız da değildir. Fransızca'da, İngilizce'deki her sözcük ve düşüncenin karşılığı vardır ama Polinezya ya da Kızılderili topluluğuna gidip, onlara "Tanrı, ruh, gerçeklik, bilgi için *siz* hangi sözcükleri kullanıyorsunuz?" diye soramayız. Böyle sözcüklere ya da kavramlara sahip olmayabilirler, biz de onların *mana* ve *orenda*'sını karşılayacak sözcükleri kendi dilimizden bulup çıkaramayız. Ama sabırlı ve duygudaşlık kuran bir çabayla Polinezya ya da Kızılderilinin aklından neler geçtiğini anlamayı başarabiliriz. Aynı dili konuşan iki insan arasındaki iletişimsel sorunlar bazı açılardan daha büyüktür, çünkü farkına varılmaları daha zordur, nihayetinde giderilmeleri de mümkündür. Dili, rasyonel düşünce gelişimiyle uyumlu hale getirme kabiliyeti olan ideograma dayalı içsel yapılarla –ister iki dil arasında sözbilimsel bir yolla, isterse

aynı dili konuşan iki insan arasında psikolojik bir yolla üretilmiş olsun– bunun alakası yoktur.

İki dil ya da iki farklı kişisel anlam yapısı arasındaki bu ideogram bölgesi de hem çokdilli bir sözlük, hem de sembolik bir yapı olmalıdır. Bu yüzden ideogram, ne tamamen dilbilgisine, ne de tamamen mantığa dayanır: Her ikisine de dayanır; öte yandan *dinleyiciye* hayat veren ve çağrışımın diliyle bilincin diline güç katan retorik gibi, retoriğe de sahip olmalıdır. Kısaca ideogram, bir metafordur, her biri kendi biçimini muhafaza eden iki şey arasındaki özdeşliktir, X'in söylediği şeyin, bu bağlamda Y'nin kastettiği şey olduğunun anlaşılmasıdır. Böyle bir ideogram, tamamen varsayıma dayanan şiirsel metafordan farklıdır ama metafor basit bir "bu, şu anlama gelir" işaretinden fazlasını yaratır –onun yarattığı zihinsel bir sıçramadır.

Söylediklerimizle mutabık olsun ya da olmasın, her durumda okur, dilbilgisiyle retoriğin, retorikle mantığın bağlantılı olma olasılığını[88] ve bu olasılığın ihmal edilmiş olduğunu ama kritik bir önem taşıdığını kabul edecektir. Şimdi öncelikle dilbilgisiyle retorik ilişkisini ele alalım.

Sözel yaratımın büyük bir bölümünün ses ve anlamın eşit ölçüde dahil olduğu çağrışımsal abuklamayla başladığını hatırlıyoruz. Bunun neticesi şiirsel belirsizliktir, daha önce de işaret ettiğimiz üzere asıl mesele şudur: Şair kendi sözcüklerini tanımlamak yerine, çeşitli bağlamlara yerleştirerek sözcüklerine güç kazandırmaya çalışır. Şiir etimoloji ya da ses veya anlam bakımından benzeşen sözcükleri ilişkilendirme eğiliminin önemi bundan kaynaklanır. Asırlar boyunca, bu eğilim kendini gerçek bir etimoloji olarak görmekten imtina etmiştir, edebiyat öğrencisine de sözel çağrışımlarla düşünmesi gerektiği öğretilmiştir. O da aldığı eğitim gereğince, "kar" sözcüğünün hem fiziksel, hem de etimolojik olarak bulutlardan (*nix a nubes*) ve "karanlık korunun güneş ışığından" (ünlü *lucus a non lucendo*'yu ortaya çıkaran zıtlardan türeme mantığı) geldiğini düşünür. Bu etimoloji sahiden geliştiği anda da, bu çağrışımsal süreç lagalugadan ibaret görülmüş ve bu yöntem bir köşeye atılmıştır. Ama bu etmen, eleştirideki önemli yerini hâlâ korumaktadır. Bir kez daha şu prensiple karşılaşıyoruz: A'nın B'nin etimolojik kaynağı olduğu görüşünü terk etsek dahi, A ve B arasındaki (bu durum özelinde iki sözcük arasındaki) benzeşme önemini kaybetmez. Prometheus'u önsezi

ve Odysseus'u gazapla ilişkilendiren bir görüş, etimolojik açıdan da öyle ya da böyle tasdik edilir, şairler böyle çağrışımları benimserler, eleştirmenler bunları veri olarak kullanır. "Yeni" eleştiriler de geçmiş tarihli şiirlerin dokusunu izah ederken öyle ya da böyle hata yapıyor ve anakronizme yol açıyorlar. Bize bunu şu prensip söyletiyor: Eleştiri, sadece psikolojik açıdan değil, tarihsel açıdan da savunulabilir durumda olmalıdır.

Çok geçmeden, sözel çağrışımın rasyonel düşüncede dahi önemini koruduğunu fark ediyoruz. Örneğin çeviride, anlamı aktarmanın en önemli yöntemlerinden biri de anahtar bir kelimeyi çevrilmemiş bırakmaktır. Bunun amacı okurun orijinal dildeki metnin bağlama dayalı çağrışımlarını kendi başına çekip çıkarmasını sağlamaktır. Bir felsefecinin nasıl düşündüğünü anlamaya çalışırken; Aristoteles'teki doğa, Spinoza'daki öz ya da Bergson'daki zaman sözcükleri gibi tek bir sözcüğü tüm yan anlamlarıyla düşünmekle işe başlarız. Böyle bir sözcüğün tamamen anlaşılmasının, tüm sistemin anlaşılmasında anahtar işlevi gördüğünü hissederiz. Eğer öyleyse, bu anahtar metaforik bir anahtardır; zira düşünürün sözcükle kurduğu bir grup özdeşliği barındırır. Bu çağrışımsal terimlere her fırsatta safsata muamelesi yapmak, bizi pek de ileri götürmez. Genelde öğrenciler üniversiteden, sokakta insanların kavramları tanımlamayacaklarına, neden-sonuç ilişkisine özen göstermeyeceklerine veya özgürlük ya da düzene dair bu sözcüklerle duygusal bağ kurmaksızın tartışmayacaklarına dair şikâyetlerle donanmış halde mezun olurlar.

Belki de sözel iletişimin ne olmadığına değil de, onun ne olduğuna ve iletilen şeyin, genellikle belirsizlik ve duygu yüklü bir bileşim olduğu gerçeğine odaklanmalıyız. Dili bir işaret diline indirgemenin, tek bir sözcüğün daima tek bir anlama gelmesini sağlamanın mümkün olduğu düşüncesi her durumda bir yanılsamadır. Fiil ve isimlerin belirsiz çağrışımlarından sıyrıldıktan sonra, doğaları gereği evrensel olan sıfat ve zarflar sorunuyla karşılaşırız ve nihayetinde de saf bağlama vazifesi gören edat ve bağlaçlar ortaya çıkar. Biz de bu semantik değişkenliğe altüst olmuş bir halde bakakalırız. "To", "for" ve "in"[220] sözcüklerinin eğitimsiz ve ihmalkâr kişilerce nasıl kullanıldığına şöyle bir bakmak, en atılgan sözel girişimcilerin bile hevesini kırmaya yetecektir.

220. İngilizce'de konum bildiren sözcükler. (ç.n)

Retorik ve mantık arasındaki bağlantı, "çiziktirme" ya da çağrışıma dayalı resimdir, "kavramsal"ın "uzamsal" ifadesidir. Edatların çoğu uzamsal metaforlardır, çoğu insan bedeninin yönelimlerinden türemiştir. "Yukarı", "aşağı", "bunun dışında", "diğer yandan" "altında"nın her kullanımı, ne olursa olsun, argümandaki bilinçdışı diyagrama gönderme yapar. Eğer bir yazar, "Ama *diğer yandan, karşı* savın lehine *öne* sürülebilecek *daha ileri* bir düşünce daha mevcuttur" derse, (uzatmadan normal diyelim) normal bir İngilizce kullanmış olabilir ama yaptığı şey peçeteye savaş planları çiziktiren, hariçten gazel okuyan bir strateji uzmanının yaptığından farklı değildir. Bir düşünce "yapısı" ya da "sistemi" şematik bir örüntüye indirgenebilir –aslında iki sözcük de şema sözcüğüyle neredeyse eşanlamlıdır. Böyle bir şemanın varlığını sezip, o şemayı çekip çıkaran bir felsefeci –tartışmaları bölümlere ayıran Platon gibi– okura büyük bir yardımda bulunmuş olur. Şematik formülün olmadığı yerde pek de uzağa gidemeyiz. Taksim ve tasnif, bölümlerin kullanımı, "Şimdi şuna dönelim:" ya da "daha önce söylediklerimizi tersine çevirerek" ifadesinin sinyalini verdiği *topotropism*[221] (doğru türettiysem), en uygun kullanımın "ne" olacağı hissi, bir noktanın "merkezi" diğerlerinin ise çevresel olduğu hissi, bunların tamamı geometrik bir zemin üzerine inşa edilmiştir.

Her soyut sözcük, aslında somut bir metafordur. Bu nedenle somut metaforların semantik tarih boyunca bağlı oldukları sözcükten kopamayacaklarına inanılıyordu. Bu düşünce artık rağbet görmemektedir ama doğru olma olasılığı yüksektir. Şunu merak ediyorum: B'yi, onu A'ya az da olsa iliştirmeden veya A'nın karşısında yerleştirmeden ya da onu A ile bir dereceye kadar birleştirmeden, A'ya bağımlı kılabilir miyiz? Buradaki tek yanılgı bence, iliştirilmiş metaforun illa ki sözcüğün etimolojisindeki zımni metafor olması gerektiği varsayımıdır. Elbette bir yazar, bir sözcüğe o sözcüğün kökeniyle bariz hiçbir bağlantısı olmayan bir anlam yükleyebilir. Ama soyut sözcükler ve fikirler tabir caizse ödünç alınmış gibi görünürler; onları ödünç veren de

221. Bitkilerin ışıktan faydalanabilmek için yönelme / eğilme / doğrulma hareketlerine "phototropism" ("ışığayönelim") denir. Yazar bu terimden hareketle; konuların konumlara göre değişmeyen özelliklerini işaret edebilmek amacıyla –örneklerini verdiği– kullanımlar için, geometrideki "topo-loji"den esinlenerek "topotropism" ("değişmeyen-konuma-yönelim") terimini türetiyor. (y.h.n.)

örtülü somut bir formülasyondur. Bu formülasyon da kullanılan sözcüğün geçmişinde değil, sözcüğün uygun düştüğü argümanın yapısında bulunur.

Çağrışımın ve şemalaştırmanın argümandaki rolünü düşünmeye başladığımız anda, bu argümanın her yanına nasıl nüfuz ettiklerini de kavramaya başlarız. Bir keresinde bir vaizin; devrimci coşkunun, hararetinin daha fazlasını arzulayan kişiyi yolda bıraktığı bu dünyada, bilimin insan yaşamına kılavuzluk edemeyecek kadar soğuk ve kuru olduğunu ileri sürerek dini savunduğunu duydum. Figürler basmakalıp gelmişti, yine de şurası açıktı: Savının formülü, maddenin dört prensibinin yer aldığı –sıcak, soğuk, nemli ve kuru– bir şemaydı; din ona göre nemli bir şey, bilimadamlarını ısıtacak ve devrimcileri serinletecek bereketli bir rutubetti. Şematik formüle dayanan bu prensibi şu varsayımlarda da buluyoruz: Akıl soğuk ve uyanıktır, oysa duygular sıcak ve kendinden geçmiş haldedir; pratik zekâ yürür, yaratıcı zekâ sıçrar; gerçekler katı ("inatçı"), varsayımlar sıvı ("kaplayan" gerçekler) ve teoriler gaz halindedir; zihnin "içindeki" her şey loş, zihnin "dışındaki" her şeyse aydınlıktır vs. Değer varsayımlarında da örnekler bulunabilir: Somutluk soyutluktan daha iyidir; aktiflik pasiflikten daha iyidir, dinamik statikten daha iyidir, birleşmek çokluktan daha iyidir, basitlik karmaşıklıktan daha iyidir. Dindar insanlar cennetin "yukarıda" olduğunu, psikologlarsa bilinçaltının bilincin "altında" olduğunu düşünürler, her iki sözcük de bariz biçimde uzamsal metaforlardır.

Daha da devam edebilirdik ama burada duruyoruz; zira artık metaforun farkında olmanın, onun kökünü kazımaktan şüphesiz daha akıllıca olduğunu kavramış olmamız gerekir. Metaforu tek başına ele alan, onu bir görüşün maskesini düşürmek ya da bir metaforun "sadece şu" olduğunu göstermek için analiz eden girişimler teşvik edilmemelidir. Kitabın sonuç bölümünde de ileri süreceğimiz gibi; teşvik edilmesi gereken, analizin kendisidir ve bu analiz bence, edebiyat eleştirisi için giderek önem kazanan bir faaliyeti içermektedir.

Diskörsiv düşünce geleneksel olarak Batı kültürünün başköşesindedir. Din, *İncil* dışındaki hiçbir şiire teolojik önermelerin otoritesini vermez; felsefede (Schelling'in felsefesinde olduğu gibi, sanata hususi bir önem veren özel niteliklere sahip olmadığı sürece) gerçekliğin başrahibi muhakemedir; bilimdeyse bu hiye-

rarşi daha barizdir. Bu yüzden sanatlar geleneksel açıdan bir "geçit" olarak değerlendirilirler. Onların işlevi, düşünceyle varsayılan şemada neyin "üzerine" olduğu belirtilmişse, onun arasında bağ kurmaktır -tıpkı duygular ya da duyular gibi. Duyguyu canlandırmayı ya da etkin bir ikna biçimini hedefleyen sözel yapılarda "geçit bulmak" bu nedenle şaşırtıcı değildir. Retoriği diyalektiğe bağımlı kılan geleneksel tavırla tutarlılık arz ettiği için, bu geçidin varlığı asırlardır biliniyor.Kavramsal retorik mefhumu ise beraberinde yeni sorunlar getiriyor; bir yandan da şunu ileri sürüyor: Sözcüklerden meydana gelen hiçbir şey sözcüklerin doğasının ve ahvalinin ötesine geçemez; diğer yandan *ratio*'nun doğası ve ahvali de -*ratio* bir sözcük olduğuna göre- *oratio*'nun[222] sınırları içinde kalmaktadır.

222. Lat. Ratio: Mantık, gerekçe, açıklama, yöntem, hesaplama, oran vs. anlamlara gelir. *Oratio* ise konuşma, söylev anlamına. *Ratio*'nun, *oratio*'nun içinde geçmesinden hareketle yazar da mantığın, söylevin sınırları içinde kalacağını ifade etmek istiyor. (ç.n.)

Deneysel Bir Sonuç

Bu kitapta, çoğu çağdaş uzmanlarca halihazırda kullanılmakta olan bir grup eleştirel tekniği ele aldık. Arketipik ya da mitik eleştiri, estetik biçim eleştirisi, tarihsel eleştiri, Ortaçağ'ın dörtaşamalı eleştirisi ve *İncil* eleştirilerinin, eleştirinin kapsamlı bir yaklaşımı içinde tam olarak nerede durduklarını göstermeye çalıştık. Bu kapsamlı yaklaşım doğru olsun ya da olmasın, bu eleştiri türlerinden herhangi birini dışarıda bırakmanın ne büyük bir budalalık olduğunu göstermeyi umarım başarabilmiştir. En başta da söylediğim gibi, bu kitap eleştirmenlere yeni bir yöntem değil, kendi içinde yeterince geçerli mevcut yöntemler hakkında yeni bir bakış açısı sunmak niyetindedir. Kitabın kendisi hiçbir eleştirel yönteme dil uzatmıyor. Bunu bir kereye mahsus olmak üzere konuyu tanımlarken yaptık: Kitabın eleştirdiği asıl şey yöntemler arasındaki engellerdir. Bu engeller, bir eleştirmeni kendini tek bir eleştiri yöntemine adamaya -ki bu gerekli değildir- ve öncelikle diğer eleştirmenlerle değil, eleştiri dışı alanlarla temas kurmaya sevk eder. Bu nedenle mitik eleştiriye ait çok sayıda -çok bile az kalır- deneme, karşılaştırmalı din alanındaki vasat denemeler gibi okunur. Aynı şekilde retorik eleştiri denemeleri, vasat anlambilim çalışmaları; estetik eleştiri denemeleri de vasat metafizik çalışmaları olarak okunurlar.

Arketipik eleştiriye bu engel kaldırma sürecinde önemli bir rol düştüğünü düşünüyorum ve dolayısıyla ona bu kitapta da önemli bir yer ayırdım. Kültürel geleneğimizde, genellikle fantastik bir

saçmalık olarak değerlendirilen bir öğe de mitlere getirilen alegorik açıklamalarıdır.[89] Bu açıklamalar Ortaçağ ve Rönesans eleştirisinde epeyce yer işgal ediyordu ve günümüzde de bu durum gelişigüzel bir biçimde (Örn. Ruskin'in *Queen of Air*'i) devam etmektedir. Mitin alegoriye dönüştürülmesini zorlaştıran şey, mitin "izahının", mitin "anlamına" karşılık geldiği varsayımıdır. Bir mit, merkezcil bir anlam yapısı olduğu için ona sayısız anlam yüklenebilir ve mitlere gerçekte hangi anlamın yüklendiğini araştırmak çok daha verimli bir araştırma konusudur.

Mit sözcüğü, farklı konularda farklı anlamlar taşıyabilir ve görünen o ki taşımaktadır da. Uzun vadede bu anlamları uzlaştırmak elbette mümkündür ama onları uzlaştırma görevi geleceğe kalır. Edebiyat eleştirisinde mit, en nihayetinde *mythos* anlamına gelir; edebi biçimin yapısını düzenleyen bir prensiptir. Yorum, hatırladığımız üzere, alegoriyle okumaktır ve her iyi edebiyat eseri sonsuz sayıda yorum taşıyabilir. Bu gerçek bazen eleştirmenin keyfini kaçırır ve örneğin ona *Hamlet* hakkında söylenebilecek her şeyin, zaten defalarca söylendiği hissini verir. Hamlet okuması sırasında eğitimli ve keskin zekâlı A ve B'nin aklına gelen fikirlere, eğitimli ve keskin zekâlı C, D, E'nin aklına gelenler eklenir ve bu süreç eserin büyük bir kısmı sırf kendini koruma içgüdüsüyle okunmayıp bir kenara bırakılana ya da (kültürel açıdan aynı şey) uzmanlara havale edilene dek böyle sürer. Edebiyatın genel arketipik biçimini hesaba katmayan bir yorum, miti alegori olarak okuma geleneğini sürdürür ve bu gelenekten ihtişam, ustalık ve beyhudelik gibi karakteristik özellikleri devralır.

Bu vaziyeti iyileştirmenin tek yolu, alegorik eleştiriye arketipik eleştiriyi katmaktır. Eleştirinin incelenen metinle başladığı ve edebiyatın bütünsel yapısıyla sona erdiği hissini az da olsa duyduğumuzda işler daha ümit verici hale gelir. Yorumun doğruluğunu kontrol etmek için metni, uçurtma ipi gibi kullanmak yetmez: Kişi önce açık bir anlam etrafında birincil yorumu geliştirip, sonra onun bilinçdışı anlamı hakkında ikinci bir yorum, sonra da şiirin konvansiyonları ve dışsal ilişkileri etrafında bir üçüncüsünü geliştirebilir, sonra bir dördüncüsünü vs. Vergilius'un *Dördüncü Eklog*'unun yorumu eserin Mesih'e özgü öğeler barındırdığını, aynı zamanda Vergilius'un Mesih'ten "bilinçdışı" haberler taşıdığını ileri sürüyor diye, bu uygulamayı modern eleştirmenlerle sınırlandıramayız. Oysa şair bilinçdışı olarak, şiirine dair olası yorum-

ların bütüncül *corpus*'unu kastetmiştir ve Vergilius ile İşaya'nın kahramanın doğuş miti konusunda aynı imgeleme başvurduğunu söylemek daha basittir. Bu benzerlik sayesinde başka bir eser de, örneğin *Nativity Ode,* bu iki imgelemden herhangi birini kullanma lüksüne erişir. Bu yöntem yorumu yaymamıza yardımcı olur ve her bir şiirin tecrit edilmiş ayrı bir uzmanlık alanına dönüşmesinin önüne geçer.

Eleştirinin teorisi, *doğrudan öğretilen ve öğrenilen şey edebiyat değil, edebiyatın eleştirisidir* prensibimiz uyarınca, "humanities"in öğretici yönüne kucak açar. Bu yüzden eleştirinin teorisinin ne olduğu konusundaki kafa karışıklığı, derhal humanities'in "kaderi" ya da "zor durumu" hakkındaki bir endişe olarak yansıtılır. Bu nedenle, eleştirinin içindeki engellerin kaldırılması; eleştiri yapmanın ve eleştirinin edebiyat dışı disiplinlerle ilişkileri konusunda uzun vadeli bir etki yaratacaktır. Bu konuda bazı nihai yorumlarda bulunacağım ama dürüst olmak gerekirse, burada tartıştığımız hayli kapsamlı sorunların öneminin azımsanmasından çekiniyorum.

Sanat üretimi genellikle doğal yaşamın "yaratıcı" metaforlarıyla tasvir edilir. İnsan yaşamı varoluşun daha "alt" biçimlerini bazı yönleriyle taklit etmek gibi tuhaf bir eğilime sahiptir. Örneğin, ayinler bitki yaşamının yıllık döngüsel ritmiyle örtülü bir eşzamanlılık sergiler. İnsan kültürünün bir organizmanın ritimlerini bilinçdışı olarak üstlenmesi kendi içinde pek de mantıklı değildir. Sanatçılar, bir nebze daha karmaşık bir biçimde, kendi öncülerini taklit eder; dolayısıyla da, süreç bazı büyük değişimlerle kesintiye uğrayıp başa dönene dek, kültürel eskime denen geleneği üretirler. Bu yüzden tarihsel eleştirinin kapsayıcı biçimi de, başta Spengler olmak üzere, zamanımızın felsefi tarihçileri tarafından öyle ya da böyle öne sürüldüğü gibi, kültürel eskimenin yarı-organik bir biçimi olabilir. Yaşadığımız çağın, gençlik evresi Ortaçağ'a karşılık gelen "Batı" kültürünün "geç" bir evresi ve daha eski bir Klasik kültürün Roma evresine benzer bir evre olduğu algısı, bugün oldukça yaygındır ve bu algı, çağımızın kaçınılmaz niteliklerinden birini oluşturur. Birinci denemede izini sürdüğümüz, kiplerdeki ilerleme de görünüşe bakılırsa kültür tarihinin bu bakışıyla benzeşmektedir.

Böyle bir bakış benimsenseydi, o bakışı metafizikle donatmak da mümkün olurdu: Ama insan her yıl daha da yaşlanır demek

kadercilik anlamına gelmediği sürece bunu da "kaderci" olarak nitelendiremeyiz, aynı şekilde bunu tarihteki kaçınılmaz döngülerin ya da önceden yazılmış bir geleceğin teorisi olarak görmek için de sebep yoktur. Elbette bunu çarpıtarak, retorik değer yargılarının temeli haline de getirmemeliyiz. Bunlarla, örneğin Ortaçağ kültürünü, bugünü oluşturan ve günümüzün Güzel Geçmesini sağlayan alt bölümlere ayrılmış ve uzmanlaşmış ilerlemeci bir ayrışmanın izlediği devasa bir sentez olarak gören duygusal yaklaşımda karşılaşırız. Ortaçağ kültüründeki birliğin bir kısmını modern dünyaya iade etme arzusu, on sekizinci yüzyılın ortasından bu yana neredeyse her nesil tarafından öyle ya da böyle takdir edilmiştir. Bu bakışın tali biçimleri hâlâ mevcuttur. Mozart'tan –ya da son nokta olarak kimi seçiyorlarsa ondan– sonra bestelenmiş hiçbir müziği zevkle dinlemeyi başaramayan insanlarda, kapitalist kültürün çöküşünden söz eden Marksistlerde, Karanlık Çağların geri döneceğinden söz eden felaket tellallarında da bu bakışı buluruz. Hepsinin temelinde, yarı-organik bir tarih teorisinin az ya da çok bulandırılmış bir versiyonu vardır.

Sanat evrilmez ya da gelişmez ifadesi eleştirinin beylik laflarından biridir ve bu düşünce "klasik" ya da "emsal" dediğimiz şeyi üretir. İnsan resim sanatının taş devrinden Picasso'ya dek gösterdiği "gelişimi" anlatan kitaplar satın alır ama bu kitaplarda "gelişme" falan yoktur; Picasso'nun, Magdalenyen atalarıyla hemen hemen aynı seviyede olduğu ve becerilerdeki bir dizi değişim anlatılır. Nadiren de olsa sanatta gerçek bir keşif hissini tecrübe imkânı buluruz. Palestrina'nın bir *motet*'ini ya da Mozart'ın bir *divertimento*'sunu dinledikten sonra hissettiğimiz şey, müziğin kendi sesidir; müziğin icat edilme gerekçesi olabilecek türden bir şeydir bu. İşte burada, "basit"in, "basmakalıp"ın zıddı olduğunu anlamamızı sağlayan bir basitlik, sanatın sınırlarına vardığımız hissi vardır. Bu his dolaysız tecrübeye aittir, eleştiriye değil. Amaşu eleştirel prensibi ortaya koyar: Sanatla erişilmesi mümkün olan en derin tecrübelere ancak halihazırda üretilmiş sanat eserleri aracılığıyla erişebiliriz.

Sanatta gelişme gösteren şey, sanata dair kavrayıştır ve bunun neticesi olarak topluma incelik kazandırılmasıdır. Kültür üreticiye değil, liberal eğitim almış tüketiciye fayda sağlar. Büyük bir şairin bilge ve iyi bir adam ya da katlanılabilir bir insan olması için bir sebep yoktur ama ondan eseriyle okurun insanlığını geliştir-

mesi beklenir, bu konuda her nevi gerekçe mevcuttur. Bu nedenle kültürün üretimi nasıl –tören gibi– organik ritimler ve süreçlerin yarı-gönüllü bir taklidi gibiyse, kültüre verilen yanıt da, mit gibi, bilincin devrimci bir hareketi olacaktır. Reprodüksiyonlar, müzik kayıtları ve modern kütüphanelerin temsil ettiği sanatın eğitiminin gerektirdiği teknik becerilerdeki çağdaş gelişim, humanities'i, tıpkı diğer bilimler gibi yeni gelişmelere gebe bırakan kültürel bir devrimin parçasıdır. Çünkü devrim sadece teknolojide değil, üretici tinsel güçte de gerçekleşebilir. Hümanist geleneğin kendisi de, modern biçimiyle, matbaanın icadıyla ortaya çıkmıştır. Matbaanın icadının yarattığı etki sadece yeni bir kültürün yaratılmasını değil, aynı zamanda geçmişin mirasının sistemli bir biçimde düzenlenmesini teşvik etmiştir.

Neredeyse her sanat eseri, geçmişte kendi zamanına uygun düşen toplumsal bir işleve sahip olmuştur ve bu işlev çoğu zaman öncelikli olarak estetik bir işlev dahi değildir. Tüm resim, heykel, şiir ve müzik bestelerini içine alan "sanat eseri" kategorisi de nispeten modern bir kavramdır. Peru dokumalarında, Paleolitik çizimlerde, İskitlerin at süslemelerinde ya da Kwakiutl yerlilerinin maskelerinde estetik bir itkinin iş başında olduğunu görebiliriz ama bunu yaparken onları üreten insanların zihinsel alışkanlıklarının dışında kalan karmaşık bir soyutlama yaparız. Dolayısıyla bir şeyin sanat eseri "olup olmadığı" sorusu, o şeyin doğasında çekici bir şeyler bulunup bulunmadığına bakılarak yanıtlanamaz. Bu bir konvansiyondur, toplumsal kabuldür ve en geniş anlamda da onun nereye ait olduğuna karar veren eleştiridir. Aslen, haz vermekten ziyade kullanılmak üzere yapılmıştır ve bu nedenle de genel Aristotelesci sanat kavramının dışına düşer ama eğer o anda *zevkimiz* için varoluyorsa, ona sanat eseri diyebiliriz.

Bu yöntemle yeniden sınıflandırılan her şey, asıl işlevini büyük ölçüde yitirir. Tarihsel eleştiri yapan en tutucu eleştirmenler bile, Shakespeare ve Homeros'u, bu yazarların kendilerinin bile anlayamayacağı sebeplerden hayranlık duyduğumuz yazarlar olarak görmek zorunda kalacaktır –toplumun nasıl göreceğinden söz etmiyorum bile. Ama eserleri asli işlevlerinden kurtarmakla yetinen bir yaklaşımla tatmin olmamız pek de mümkün değildir. Eleştirinin görevlerinden biri, işlevi geri kazandırmaktır; bununla, asli işlevin onarılmasını kastetmiyoruz elbette –söz konusu bile olamaz. Yeni bağlamda işlevin yeniden yaratılmasını kastediyoruz.

Kierkegaard'un *Tekerrür* adında kısa ve etkileyici bir kitabı vardır. Bu kitapta geleneksel Platoncu terim *anamnesis* ya da anımsama sözcüğü yerine "tekerrür" terimini önerir. Anlaşılan o ki bununla kastettiği, tecrübenin basit bir tekrarı değil, tecrübenin, onu karanlıktan çıkaran ve yaşama iade eden bir yeniden yaratımıdır. Kierkegaard'a göre bu sürecin sonunda vahyi vaat vardır: "İzle, her şeyi yepyeni kılacağım." Humanities geçmişle meşgul olması, bu bilimlerin geçmişle yüzleşmekte olduğumuzu unutanlar tarafından kınanmasına neden olmuştur: Gölgelenmiş olsa da, her şey oradadır. Platon, arkasını döndüğü güneş gibi bir ateşin ışığının dünyanın nesnel duvarlarına yansıttığı titrek şekillere gözünü dikmiş insanın kasvetli bir resmini çizer. Gölgeler geçmişe aitse, bu benzerlik işe yaramaz; çünkü geçmişe ait gölgeleri ancak içimizdeki Prometheuscu ışıkla görebiliriz. Bu gölgelerin özünü sadece kendi içimizde bulabiliriz ve tarihsel eleştirinin amacı –kullandığımız metaforların da sıklıkla ima ettiği gibi– bir tür kendi kendini diriltmedir; baktığımız anda et ve kana kavuşan kemiklerin yayıldığı bir vadinin görüntüsüdür bu. Geçmişin kültürüne insanlığın hafıza deyip geçemeyiz, o aynı zamanda gömülü yaşamımızdır ve onun incelenmesi bizi bir teşhis sahnesine, geçmiş yaşamlarımızı değil, mevcut yaşamımızın genel kültürel biçimini gördüğümüz bir keşfe taşır. "Yepyeni kılma" sadece şairin yükümlülüğü değildir, bu yükümlülüğe okur da tabidir.

Bu "tekerrür" hissi yoksa, tarihsel eleştiri, kültürün ürünlerini ilgi alanımızdan söküp çıkarmaya çalışır. Tüm hakiki tarihsel eleştirilerde olduğu gibi, bu eğilim geçmişteki sanatın çağdaş karşılığını bulan bir anlayışla dengelenmelidir. Bu karşılık bulma anlayışının şimdiki zamana ait belli bir meseleyle sınırlandırılmak zorunda kalması normaldir. Aynı şekilde onu mevcut yaşamdaki perspektifi genişleten bir yaklaşım olarak değil de bir amacı ya da bir tezi şimdiki zamanda savunan bir yaklaşım olarak düşünmemiz de doğaldır.

Tarihi –kendi tarihimiz de dahil olmak üzere– boylu boyunca kesip, onun bir kesitini incelemeye kalkarsak, karşımıza sınıf yapısı çıkacaktır. Kültür; sosyal ya da entelektüel bir sınıfın saygınlığını arttırmak için kullanılabilir. Ahlak bekçileri, büyük geleneklerin seçicileri, dini ya da politik ülkülerin savunucuları, estetler, radikaller, büyük kitapların şifre çözücüleri vs., tüm bunlar bu türden sınıf çekişmelerinin ifadeleridir. Bu kişilerin yaptığı resmi

açıklamaları incelerken, çok zaman geçmeden, tutarlı ahlaki tek eleştirinin birçok açıdan devrimci bir toplum felsefesine koşulan bir eleştiri olduğunu görürüz. Bu eleştiriyle yalnızca Marksizmde değil, Nietzsche'de, on dokuzuncu yüzyıl Britanya'sında ve yirminci yüzyıl Amerika'sındaki oligarşik değerleri rasyonalize eden bazı düşüncelerde de karşılaşıyoruz. Tüm bunlarda kültüre, geçmişte diğer tüm üretken güçlerin başına geldiği gibi üst sınıflar tarafından sömürülmüş beşeri bir üretken güç muamelesi yapılır ve bu güç şimdi daha iyi bir toplum yönünde yeniden değerlenmektedir. Ama ideal toplum sadece gelecekte varolduğu için, kültürün mevcut değerlendirmesi de ancak geçici devrimci etkinliği açısından gerçekleştirilebilmektedir.

Kültüre devrimci bir açıdan bakmak da Platon kadar eskidir; çünkü seçilmiş gelenek, *Devlet*'te yer alan şairler hakkındaki önermenin başka bir versiyonudur. Kültürü bir geleceğin ve belki de erişilebilir bir toplumun görüntüsüne dönüştürdüğümüzde, bir gelenek seçmeye ve onu tasfiye etmeye başlarız ve buna uymayan tüm (süreç devam ederse sayıları giderek artar) sanatçılar da onun dışına atılmak zorundadır. Demek ki, düzeltilmemiş bir tarihsel eleştiri, kültürü ancak geçmişle; düzeltilmemiş bir etik eleştiri ise kültürü sadece gelecekle, genç nesillerin eğitilmesi için yeterli zahmete katlanırsak nihayetinde ulaşacağımız ideal bir toplumla ilişkilendirir. Viktorya dönemi ilerlemeciliğinin ahlaki biçimi, Podsnap'ın[223] ve genç insanların yüzlerinin kızarmasına nasıl yol açıyorsa, bu fikir silsilesi de bu düşüncelerin gelecek nesle aşılanması düşüncesiyle sona erer.

Toplum ya da medeniyetin yaptıkları, o toplumun sınıf yapısını hem muhafaza eder, hem de zayıflatır. Sınıf yapısının devamını sağlayan toplumsal enerji, başlıca üç sapkın kültürü üretir: Saf üst sınıf kültürü ya da gösteriş, saf orta sınıf kültürü ya da görgüsüzlük ve saf alt sınıf kültürü ya da sefalet. Bu üç sınıf Matthew Arnold tarafından, sınıflara karşılık geldikleri için sırasıyla şöyle isimlendirilmiştir: Barbarlar, kültürsüzler ve halk tabakası. Devrimci eylem –hangi türü olursa olsun– bir sınıfın diktatörlüğüne yol açar. Oysa tarih kayıtları, kültürün kazanımlarını yok etmenin pek de kolay olmadığını açıkça göstermektedir. Kültüre bakışımızı ahlaki lider kavramına iliştirirsek barbarların kültürünü, pro-

223. Dickens'ın *Müşterek Dostumuz* isimli kitabının karakterlerinden Miss Podsnap. (ç.n.)

letarya kavramına iliştirirsek halk tabakasının kültürünü, bir tür burjuva ütopyasına iliştirirsek zevksiz bir kültürü elde ederiz.

İnsan, bir felsefe olarak diyalektik materyalizm hakkında ne düşünürse düşünsün; insanlar materyal birimler gibi hareket ederler ya da öyle davranırmış gibi yaparlar, davranışları diyalektiktir. Eğer İngiltere Fransa ile savaşa girerse, İngilizlerin zaafları ve Fransızların erdemleri İngiltere'de görmezden gelinir; hainlik en aşağılık suça dönüşmekle kalmaz, bir hainin azmettirilmiş olma olasılığına da öfkeyle itiraz edilir. Savaşta tinin gerçek diyalektiğinin yerini fiziki veya putsever bir hal alır, insan hakikatin bir cephesiyle yaşamaya başlar. Aynı prensip, "görüş" farklılıklarından doğan sözel ya da savaş taklidi durumlar için de geçerlidir –bunlar zaten bir toplumsal çatışmanın hayaletlerine benzerler.

Tüm bu çatışmaları bir yana bırakıp, Arnold'ın "Kültür, sınıfları ortadan kaldırmaya çalışır" şeklindeki diğer aksiyomuna bakalım. Liberal eğitimin etik niyeti özgürleştirmektir; bu olsa olsa insana toplumu özgür, sınıfsız ve kentli bir toplum olarak kavrama kabiliyetini kazandırmak, demektir. Böyle bir toplum yoktur. Bu da liberal eğitimin hayalgücünün eserleriyle derinlemesine meşgul olmasını gerekli kılan sebeplerden biridir. Sanat eserindeki hayali öğe, bu eserlerin kendilerini tarihin esaretinden kurtarır. Eleştirinin tecrübesinden çıkıp liberal eğitimin bir parçası olmuş her şey, kültürün –asıl referansı ne olursa olsun– özgürleştirilmiş ve hümanist topluluğunun bir parçası haline gelir. Bu nedenle liberal eğitim, eğittiği zihinler gibi, kültürün eserlerini de özgürleştirir. İnsan sanatını meydana getiren ahlaksızlık, sanatta varolmayı sürdürecektir ama sanatın hayalgücünün niteliği onu, kendi ahlaksızlığı içinde bir azizin bedeni gibi koruyacaktır. Güzelliğe dair hiçbir tartışma kendini, ayrı tutulan bir sanat eserinin resmi ilişkileriyle sınırlandıramaz; toplumsal emeğin hedeflediği şeyin tasavvuruna, sanat eserinin yaptığı katkıyı, tam ve sınıfsız bir medeniyet fikrini de hesaba katmak zorundadır. Bu tam medeniyet kavramı bir yandan da etik eleştirinin daima göndermede bulunduğu, örtülü ahlaki ölçüte karşılık gelir ve tüm ahlak sistemlerinden oldukça farklı bir ölçütü ifade eder.

Kültürde ima edilen özgür toplum fikri asla formüle edilemez; hakkında söylenebilecek tek şey, onun bir toplum olduğudur. Kültür, sahip olmak için çabaladığımız ya da asla sahip olamayıp, uğrunda kendimizi eğittiğimiz ve özgürleştirdiğimiz toplumsal bir

idealdir. Ne vakit kapağını açsak, bizi, aynı sözcüklerle karşılayan bir kitabın talep ettiği sabırla eğitir. Ama o sözcüklere iliştirilen tecrübeler ve anlamlar, bizim için daima yeni olduğundan, ona asla sahip olamayız. Kültürün ürünlerini toplumsal açıdan öngörülebilir ölçütlerle sınırlandırmayan bir toplum, kendi kültürü hakkında planlar yapamaz. Etik eleştirinin amacı; konvansiyonel olmayan bir yöntemle değer biçmektir, kültürün sonsuz olanakları sayesinde çağdaş toplumsal değerlere mesafeli durmayı başarabilme ve bu mesafeden bu değerleri bir dereceye kadar karşılaştırabilme kabiliyetini kazanmaktır. Böyle değerleme ölçütüne sahip kişi, düşünsel açıdan özgürlüğe de sahiptir. Böyle bir ölçüte sahip olmayan kişi, kendine ilk nüfuz eden toplumsal değerin kölesidir: Sadece alışkanlığa, telkine ve önyargının yarattığı isteklere boyun eğer. Böyle bir insanın kendi yaşamının izleyicisi olamayacağı yönündeki güncel eğilim de bana toplumsal bir hastalığa çare olarak ileri sürülen ölümcül bir yarım gerçek gibi geliyor. Etik aksiyonun büyük bir kısmını alışkanlığın verdiği mekanik tepki oluşturur: Ondan bir özgürlük prensibi çıkarabilmek için bir aksiyon teorisine –*theoria* anlamındaki bir teori–, anlamların içe dönük ya da kayıtsız bir görünümüne, aksiyonu felce uğratmayan, onun amaçlarını aydınlatarak ona amaç kazandıran bir aksiyon sonuna ihtiyacımız var.

Modern dünyada özgürlük teorisinin iki büyük klasik eseri, *Areopagitica* ve Mill'in *Essay on Liberty* denemesi özgürlüğü elbette farklı bağlamlarda ele alırlar. Mill için kültür, toplumsal bir eleştiridir; Milton içinse potansiyel bir kehanettir, sansürün temsil ettiği dayatılmış hatanın toplumsal kabulü hakkında hüküm verir. Ama öte yandan her iki deneme de özgürlüğün ancak kültürün özerkliğinin derhal güvence altına alınmasıyla başlayabileceğinde ısrar eder. Mill'de, düşünce ve tartışmanın sınırsız özgürlüğü, yalnızca eylemin özgürlüğünü geliştirmenin en doğru yolu değildir; onu kontrol etmenin de en doğru yoludur. Zira dürtüsel ve damgalanmış eylemin önüne geçmenin de tek yolu budur. Milton'a göre bilincin özgürlüğü, bizim genelde bilinç olarak adlandırdığımız şeyin büyük bir kısmını meydana getiren, çocuklukta edinilmiş dürtüleri dinleme özgürlüğüne sahip olmak demek değildir. Bilincin özgürlüğü, Tanrı'nın Söz'ünü dinlemektir ki bu da ölümsüz bir akıldan ölümlü bir akla iletilen bir mesaj olacağından, ölümlü zihin tarafından asla kesin olarak kavranamaz.

Bu noktada eleştiri teorisi, insanın özgürlüğü ile kendi kültürel mirasını benimsemesi arasında güçlü bir bağ olduğu yönündeki kapsamlı, hümanist prensibi kabul etmeye hazır görünmektedir. Yazar buna inanır elbette ve bu da onun kitabını okuyacakların çoğunun buna inanacağı anlamına geliyor; ama tüm argümanlara rağmen eleştirinin asalak olduğu yanılgısından tam da kurtulamamış olabiliriz. Kurtulamadığımız kalıntı, şu histir: Eleştiri, kültürel ürünlere dayandığı için, bir eleştirmen –eleştirisi ne denli karmaşık olursa olsun– yaptığı işin önemli olduğunu ne kadar vurgularsa, kültürlü insanın sanatta bulduğu normal bir zevki de –kültürü estetik hurafeye, edebiyatı Shakespeare tapınmasına dönüştürerek– berbat ve uğursuz bir tecrübeye dönüştürür.

Bu doğru olabilirdi, şayet sanatın estetik ve düşünsel boyutları, sanat ya da eleştiri için son durak olsaydı. Burada yardımımıza yine arketipik eleştiri yetişiyor. İkinci denemede, tekil sanat eserinden, sanatın tümsel bir biçimine doğru ilerlediğimiz anda, sanatın bir estetik düşüncenin nesnesi olmaktan çıkıp, medeniyete katkı sağlayan etik bir araca dönüştüğünü göstermeye çalıştık. Bu geçiş sırasında, şiir kadar eleştiriye de görev düşer ama eleştirinin bunu gerçekleştirirken kullandığı yöntemlerin çoğu, eleştirinin veçheleri olarak pek de kabul görmez. Örneğin, toplumdaki düzenin önemli bir kaynağını, sözcüklerden oluşan yerleşik yapıların teşkil ettiği aşikârdır. Dinde bu kutsal bir metin, bir liturji ya da bir öğreti olabilir; politikadaysa yazılı bir anayasa ya da günümüz Rusya'sının Lenin kitapçıkları gibi ideolojik direktifler olabilir. Bu sözel örüntüler, yüzyıllar boyunca değişmeden kalır: Onlara atfedilen anlamlar, zamanın algısına göre değişecektir ama sözel yapının değişmeden kalmak zorunda olduğu hissi ve bunu izleyen, tarihteki değişimlere uygun şekilde yeniden yorumlanmalarının gerekli olması, eleştirinin faaliyetlerini toplumun merkezine[90] taşır.

Ama sonrasında edebiyatın dışa dönük tüm amaçlarını ortadan kaldırıp, savımızı tamamlamamız, dolayısıyla da kendine yeten bir edebi evren olduğunu ileri sürmemiz gerekti. Belki de bunu yaparak, Şiir'i bir şiirler yığınının, estetik mistisizmi estetik ampirizmin yerine koyan devasa bir kıstas hakkındaki estetik görüşü de adeta onarmış olduk. Son denemede her nasılsa sözcüklerden meydana gelen tüm yapıların kısmen retorik, bu nedenle de edebi olduğu ve retorik öğelerde bağımsız bir bilimsel ya da

felsefi sözel yapı bulunabileceği düşüncesinin bir yanılsama olduğu prensibine ulaştık. Eğer öyleyse, o zaman edebi evrenimiz de genişleyip sözel evrene dönüşmüş oldu ve özerklik üzerine kurulu hiçbir estetik prensip bu noktadan sonra işe yaramayacaktır.

Bu tartışmanın her adımında benim çözmeye muktedir olamayacağım, aşırı derecede zorlayıcı felsefi sorunlar bulunduğunun farkında olmadığım düşünülmesin. Gelgelelim, farkında olduğum bir başka şey daha var: Yeni bir düşünsel faaliyetin bulanık girdabı. Bu girdap bugün iletişim, sembolizm, anlambilim, dilbilim, metalinguistik, pragmatik, sibernetik gibi sözcükler ve Cassirer, Kozrzbsky gibi, tarihöncesi ve matematik, mantık ve mühendislik, sosyoloji ve fizik gibi (yakın zamana dek göründükleri şekilde) birbirinden uzak alanlarda çalışan onlarca araştırmacı tarafından ve onların çevresinde üretilen fikirler etrafında dönmektedir. Bu hareketlerin çoğunu, modern aklı duygusal retoriğin tiranlığından, ironiyi kötüye kullanarak düşünceyi saptırıp koşullanmış bir tepkiye dönüştüren reklam ve propagandadan kurtarma arzusu körükler. Çoğu, tartışmaların içeriğini kendi muğlak ve şematik yapılarına indirgemiş, kavramsal retorik yönünde ilerlemeyi tercih etmiştir. Bu yeni malzemeyi ele alan çoğu kitaba dair bilgim, dağa çıkmış Musa'nın Tanrı hakkındaki bilgisi kadar sınırlı ve bu düşüncelerin belkemiğini incelemek için yeterli değil ama tüm bu faaliyette edebiyat eleştirisinin önemli bir yere sahip olduğunu açıkça görebiliyorum ve edebiyat eleştirisi açısından, herkesin oldukça şüpheli bulacağı bir öneri sunuyorum.

Edebiyat ve matematik arasında bir benzerlik olduğunu birkaç kez üstü kapalı olarak söyledik. Matematik, dış dünyanın sayısal yorumu olarak, nesnelerin sayılması ve ölçülmesiyle başlamış görünüyor. Ama matematikçi kendi konusu hakkında pek de böyle düşünmez: Ona göre matematik özerk bir dildir ve onun, ruh halimize göre, nesnel dünya veya doğa ya da varlık yahut gerçeklik olarak adlandırdığımız, ortak tecrübeden bağımsız bir ölçüye dönüştüğü bir nokta vardır. Matematik terimlerinin çoğu, irrasyonel sayılar gibi, ortak tecrübeyle doğrudan hiçbir ilişki kurmaz, yalnızca konunun kendi içindeki ilişkilere bağlı olarak anlam kazanır. Matematikteki irrasyonel sayılar, sözel dilin ara karakteri olduğuna dikkat çektiğimiz edatlarla karşılaştırılabilir. Soyut matematiği, uygulamalı matematikten ayırırken, ilkini, matematiğin sayısal ilişkiler kavramına kayıtsız, kendi tamlığına giderek daha

çok ve başvurduğu dışsal ölçütlere ise giderek daha az ilgi duyan bir türü olarak düşünürüz.

Edebiyatın da ilk önce, dışsal "yaşamı" ya da "gerçekliği" anlattığını düşünürüz. Matematikte üç elmadan üç sayısına, kare şeklindeki bir alandan kareye doğru ilerleriz. Edebiyatta da tıpkı matematikteki gibi ilerlememiz, dolayısıyla bir romanı okurken yaşamı yansıtan edebiyattan özerk bir dil olan edebiyata doğru ilerlememiz gerekir. Edebiyat da matematik gibi olasılıklarla ilerler ve edebiyat yine matematik gibi (tecrübenin bir alanıyla sürekli ilişki halinde olduğunu ifade eden bir sözcüğü kullanırsak) faydalıdır. Soyut edebiyat da soyut matematik gibi kendi anlamını içerir.

Edebiyat da matematik de olgulardan değil önkabullerden yola çıkar; her ikisi de dışsal gerçekliğe uygulanabilir, bu sırada da "soyut" ya da kendine yeten bir varlığı muhafaza etmeyi başarabilir. Bundan başka, her ikisi de varlığın anti-teziyle yokluk arasında mesafe yaratır ki bu, diskörsiv düşünce için büyük önem taşır. Sembolün dışavurduğu gerçekliği karşılayıp karşılamaması durumu değiştirmez. Geometri öğrenmeye başlayan çocuğa önce nokta gösterilir ve onun bir nokta olduğu, sonra da nokta olmadığı öğretilir. Her iki önermeyi de bir seferde kabul etmediği sürece, öğrenmeyi sürdüremez. Etkisiz sayının bile bir sayı olması saçmadır ama bu saçmalığı kabul etmenin neticesi, sıfırın keşfi olmuştur. Edebiyatta da bu türden bir önerme vardır: Hamlet ve Falstaff varolabilir ya da olmayabilir ve uçucu bir yokluk emin bir şekilde yerleştirilmiş ve adlandırılmıştır. Retoriğin, olumsuz bir önermeye daima olumlu bir nitelik kazandırma konusunda mantıktan ayrıldığını görüyoruz. Mantık, bir önermedeki olumsuzlukları dikkate alır ve onları makul sayıda oldukları sürece olumlu addeder ama iletişimin tarihinde hiçkimse "Hiç param yok" ifadesini, söyleyenin parasının olduğu anlamına gelen bir ifade olarak almamıştır. Edebiyatta da süreç benzer biçimde işler: Iago'nun Othello'yu kıskançlık konusunda uyarmasının sebebi, Othello'nun zihnine kıskançlık tohumları ekmektir; Gerontion'un başındaki olumsuz ifadeler mantıki açıdan Gerontion'un bir kahraman olmadığı anlamına gelir ama retorik açıdan bu ifadeler onu fedakâr ve dayanıklı gösteren zıt bir portre çizer. Şair bunu asla olumlamasa bile, inkâr etmeye de kalkışmaz ve bu anlamda Aristoteles'in retoriğe dair, *antistrophos* ya da diyalektik korosuna yanıt mahiyetindeki açılış sözleri de işlemez duruma gelir.

Sir James Jeans'in *Esrarlı Kâinat* eserinin son bölümünde yazar, on dokuzuncu yüzyılın fizik kozmolojisinin evrenin nihayetinde mekanik bir işleyişe sahip olduğunu kavramak konusundaki başarısızlığından söz eder ve matematiksel bir yaklaşımın bu konuda daha başarılı olabileceğini ileri sürer. Evren bir makine olamaz ama kesişen matematiksel formüllerin bir toplamı olabilir. Bu şüphesiz, soyut matematiğin, dış dünyanın bir açıklaması olmaktan çıkmış, kendi dünyasına sahip matematiksel bir evrende varolduğu anlamına gelir. Matematik her şeyden evvel içerik olarak kabul edilen nesnel dünyayı anlamanın bir yoludur ama neticede bu içeriğin kendisini matematiksel bir biçim olarak düşünür ve matematiksel evren kavramına varıldığında, biçim ve içerik aynı şeye dönüşür. Matematik kendini tecrübenin ortak alanıyla doğrudan ilişkilendirmez, tecrübeyi görmezden gelmek için değil, onu tamamen yutmak için böyle davranır. Bu prensip, doğa bilimlerinin kurucu prensiplerinden biri gibi görünüyor: Dışsal bir kanıta bağımlı olmadan, durmadan onlara şekil ve tutarlılık kazandırır; nihayetinde de matematik, fiziksel ve nicel evreni içermeye başlar. Jeans'in kitabındaki,[224] en azından Pisagor'dan bu yana matematikçilerin peşini bırakmayan bir rüyanın anlatıldığı bölümün karanlık ve mistik tonunu, edebi ya da sözel evren kavramının karşılığını bulduğumuzda, kullanmak zorunda hissettiğimiz dini terminolojiyle karşılaştırılabiliriz.

Bu analojideki çarpıcı diğer noktalardan biri şudur: Edebiyat ve matematik birimleri, örneğin metafor ve denklem arasındaki ilginç benzerlik. Bu ikisi de, sözcüğün en geniş anlamıyla, birçok mantıkçı ve totoloji tarafından kullanılmıştır. Ama bu analojiyle devam edeceksek, şu soruya da yanıt vermemiz gerekir: O zaman edebiyatın faydası da matematiğinki gibi maddi –sadece tesadüfi olmayan– bir fayda mıdır? Bu şu demektir: Psikoloji, antropoloji, teoloji, tarih, hukuk ve sözcüklerden meydana gelen, bunlara benzeyen her şey, edebiyatta orijinal varsayımsal biçimleriyle varolan mitler ve metaforlar üzerine mi kurulmuştur?

224. İngiliz fizikçi, astronom ve matematikçi James H. Jeans (1877-1946) tarafından yazılmış *Gizemli Evren* isimli kitaptan söz ediyor. Matematikçilerin peşini bırakmayan bölümse "Karanlık Sularda" isimli bölümü olmalıdır. Jeans, doğadaki aklın matematiksel olduğu konusunda Pisagor'la aynı fikirdedir, örneğin adı geçen kitapta Evrenin Ulu Mimarı olarak adlandırdığı Tanrı'nın bir matematikçiyi andırdığını söyler. (ç.n.)

Bu tartışmanın akla getirdiği olasılığı şöyle ifade edebiliriz: Diskörsiv sözel yapılar ilki betimsel (içerik), ikincisi yapısal (biçim) olmak üzere iki boyuta sahiptir. Betimsel olan simgeseldir: Bu, şu anlama gelir; içerik dışsal bir olgunun sözel bir replikasıdır ve onun sözel sembolizmini bir temsili simgeler bütünü olarak anlamamız gerekir. Ama sözel yapıdaki kurucu öğe her ne olursa olsun, bence bir tür metafor[91] ya da varsayımsal bir özdeşleştirmedir. Bu özdeşleşmenin aynı sözcüğün farklı anlamları arasında ya da bir diyagrama göre kurulmuş olması hiçbir şeyi değiştirmez. Bu durumda varsayılan metaforlar da mitin birimlerine ve önermenin yapısal prensibine dönüşürler. Okurken, bu metaforik özdeşleştirme silsilesinin farkındayızdır; okumayı bitirdiğimiz de düzenleyici yapısal örüntünün ve kavramsallaştırılmış bir mitin farkına varırız.

Freud'un Oedipal kompleks hakkındaki görüşlerine, edebiyat eleştirisini aydınlatmış psikolojik bir kavramsallaştırma gibi bakılır oldu. Bu meseleyi tamamen yanlış anladığımızı itiraf etmenin zamanı çoktan geldi: Aslında Oedipus miti, bu noktadaki bazı psikolojik araştırmalara bilgi sağlamış ve yapı kazandırmıştır. Aksi söz konusu olsa, Freud'un bu miti, istisnai bir biçimde kaynağına işaret edecek kadar iyi okumuş olması gerekirdi. Psikoloji bilincin "altında" anlaşılması zor bir başka zihin olduğunu keşfetti; bu keşfin, tüm edebiyatı Trophonius'un mağarasından günümüze dek kateden şiirsel bir arketipin makul alegorik bir açıklamasını sunduğuna inanılıyor. Ama bu keşfe ihtiyaç duyduğu bilgiyi sağlayan, arketipin kendisi de olabilir. Ne olursa olsun arketip, bu keşiften daha eskidir ve böyle bir açıklama bizi bir parça anakronizme bulaştırır. Metafizik ve teolojik yapılarda bilginin, şiirsel mitler ya da onlarla aynı işleve sahip çağrışımlar ya da diyagramlardan edinildiğini çok daha açık bir biçimde görebiliriz.

Bu yaklaşımı çarpıtıp, şiirsel determinizme dönüştürmenin alemi yok. Zira daha önce de söylediğimiz gibi teoloji, metafizik, hukuk, sosyal bilimler ve onun hoşlanmadığımız disiplinlerinin "sadece" metafor ya da mitlere dayandığını kanıtlamak için indirgemeci bir retoriğe başvurmak sahiden aptalca olurdu. Çünkü böyle bir kanıtlama girişimi de -eğer haklıysak- bilgiyi, benzer kaynaklardan edinmiş olurdu. Demek ki hakikat ya da kifayet eleştirisi, biçimi değil, daha çok içeriği eleştirir. Rousseau şöyle der: Doğa ve akıldan müteşekkil asıl toplum, medeniyetteki

yozlaşmayla örtülmüştür ve onu ancak yeterince cesur devrimci bir eylem yeniden kurabilir. Bu sözlerin, uyuyan güzel mitinden etkilendiğini söylemek, bu sözler lehine ya da aleyhine bir şey söylediğimiz anlamına gelmez. Ama anlamını tam olarak kavramadan, Rousseau'ya katıldığımızı ya da katılmadığımızı söyleyemeyiz ve onun söylediklerini, miti bu işe karıştırmadan da gayet güzel anlayabiliriz. Ama eğer mit –burada ileri sürdüğümüz gibi– onun savının altında yatan mantığın kaynağıysa, bu sözlerden bu kaynak miti çıkarmak suretiyle çok şey kazanabiliriz. Mit ve sav ilişkisine dair bu görüşle, idrak etme eyleminin esas kaynağının matematiksel ya da mitik[92] olduğunu söyleyen Platon'a daha da yaklaşıyoruz.

Edebiyat, matematik gibi, bir dildir ve bu dil kendi içinde hiçbir hakikati temsil etmez, yine de birçok hakikatin ifade edilmesi için yollar sağlayabilir. Ama şairler ve eleştirmenler daima hayali bir hakikate inanmışlardır ve dilin ifade etmekle duyduğu tatminin temelinde bu inancın haklı çıkarılması yatıyor olabilir. Matematiksel evren ve sözel evren şüphe yok ki aynı evrenin farklı yollarla algılanmasıdır. Nesnel dünya, tecrübeyi tektipleştirmenin geçici yollarını sunar ve ortak aklın kutsanması diyebileceğimiz daha yüce bir birlik olduğu sonucuna varmak doğaldır. Ama bir dilin daha yüce bir düşünsel evrenin birliğini ifade etme kabiliyetine sahip olabileceğini söylemek pek de kolay değildir. Metafizik, teoloji, tarih, hukuk, bunların hepsi kullanıldı ve bunların hepsi sözel yapılardır. Ayrıca onları ne kadar uzağa götürürsek, metaforik ve mitik hatları o derece açıklıkla görünür hale gelir. Ne zaman yeryüzü ile gökyüzünü birleştirecek bir düşünce sistemi kursak, Babil Kulesi hikâyesi tekrar eder: Bunun akabinde de bu işi tam olarak başaramayacağımızı ve bu süre zarfında da elimizde kalan tek şeyin dillerin çoğulluğu olduğunu keşfederiz.

Finnegans Wake'in son bölümünü dikkatle okursak, bu bölümde Joyce'un, bir hayalperestin geceyi metaforik özdeşleşmelerle dolu komünyonda geçirdikten sonra uyandığını, sonra da Nebukadnezar gibi, rüyasını unutup işine gücüne döndüğünü, "hayal dünyasının anahtarları"nı kullanmakta başarısız olduğunu ve hatta onları kullanabileceğinin farkında bile olmadığını anlattığını görürüz. Hayalperestin yapmakta başarısız olduğu şeyi başarmak, okura, Joyce'un "ideal uykusuzluktan mustarip ideal okur" olarak tanımladığı kişiye, diğer bir ifadeyle de eleştirme-

ne bırakılmıştır. Yaratma ve bilgi, sanat ve bilim, mit ve kavram arasındaki kopmuş ilişkileri yeniden üreten böylesi bir faaliyet, tam da benim eleştiri olarak tasavvur ettiğim şeye karşılık geliyor. **Bir kez daha vurgulamam gerekirse: Eleştirinin yön ya da faaliyet değiştirmesi gerektiğinden söz etmiyorum. Sadece şunu söylemeye çalışıyorum: Eğer eleştirmenler bildiklerini okumaya devam ederse, bu –daha da belirginleşerek– kendi çabalarının toplumsal ve pratik bir neticesi halinde tezahür edecektir.**

Kavramlar Sözlüğü

(Bu kitapta da kullanılan yerleşik Aristotelesci kavramlar ve retoriğe, eleştiriye ait kavramlar bu sözlüğün dışında bırakılmıştır.)

Alazon: Kurmacanın başkalarını ya da kendini kandıran karakteri, komedya ve hicivde genellikle alay konusudur; ancak sıklıkla bir tragedya kahramanıdır. Komedyada karşımıza en çok *miles gloriosus* ya da bir kural kölesi olarak çıkar.

Altmimetik [*Low Mimetic*]: Çoğu komedya ve gerçekçi kurmaca eserde olduğu gibi, karakterlerin bizimle aynı seviyede eylem gücü sergilediği edebiyat kipidir.

Anagojik [*Anagogic*]: Tümel bir söz düzeni olarak edebiyata ilişkin.

Anatomi [*Anatomy*]: Geleneksel olarak *Menippea* ya da Varrocu hiciv olarak bilinen ve Burton'ın *Anatomy of Melancholy* isimli eseriyle temsil edilen nesir kurmaca biçimi. Temel özelliği konu çeşitliliğinin geniş olması ve fikirlere aşırı ilgi göstermesidir. Kısa biçiminde sıklıkla bir şölen sahnesi ve nazım ara bölümler barındırır.

Ansiklopedik Biçim [*Encyclopaedic Form*]: Kutsal yazın ya da onun diğer kiplerdeki benzerleri gibi, sembolizmin anagojik biçimini temsil eden tür. Bu terim *İncil*'i, Dante'nin *İlahi Komedya*'sını, büyük epikleri ve Joyce ile Proust'un eserlerini kapsar.

Arketip [*Archetype*]: Edebiyatta, kişinin edebi tecrübesinin bütününün bir öğesi olarak tanınmaya yetecek sıklıkta tekrar edilmiş bir sembol, genellikle bir imge.

Auto: Ana teması kutsal veya dokunulmaz nitelikteki efsanelerden oluşan drama biçimi. Mucize oyunları gibi, biçim bakımından görkemlidir ve topluluk merasimlerini içerir, ancak sadece trajik değildir.

Dianoia: Edebiyat eserinin; sembollerinin (lafzi anlam), önermelerin veya olguların dışsal yüzüyle arasındaki bağın (betimsel anlam), temasının veya olası bir izahatın imgesel biçim ilişkisinin (şekli anlam), bir edebi konvansiyon ya da tür olarak manasının (arketipik anlam) ya da edebi tecrübenin bütünüyle ilişkisinin (anagojik anlam) toplu bir örüntüsüne karşılık geldiğini söyleyebileceğimiz anlamı.

Eiron: Kurmacanın fazla alçakgönüllü veya silik karakteri, komedyada mutlu son ve tragedyada ise felaketin vasıtasıdır.

Epifani Noktası [*Point of Epiphany*]: Eşzamanlı olarak hem vahyi bir dünyayı hem de doğanın döngüsel düzenini, bazen de yalnızca ikincisini temsil eden arketip. Bunun genel sembolleri merdivenler, dağlar, deniz fenerleri, adalar ve kulelerdir.

Epos: Temsilin kökeninde dinleyici kitlesinin önündeki yazar ya da ezberden okuyan halk ozanının bulunduğu edebi tür.

Evre [*Phase*]: (1) Anlatının ve edebiyat eserinin değerlendirildiği, lafzi, betimsel, şekli, arketipik ve anagojik olarak sınıflandırıldığı beş bağlamdan her biri. (2) *Mythos*'un (kelimenin 2. anlamıyla) birbirinden ayrı dört aşamasından her biri.

Ethos: Edebiyat eserinin, kurmaca edebiyatta karakterizasyon ve sahneyi, tematik edebiyatta ise yazarın okuru ya da dinleyicisiyle ilişkisini kapsayan kendi toplumsal bağlamı.

İmge [*Image*]: Doğal muhtevaya sahip biçimsel bir sanat birimi olarak sembol.

İnisiyatif [*Initiative*]: Bir şiir için seçilmiş ölçü gibi, yazınsal sürece hükmeden ilk düşünce. Bu kavram Coleridge'den alınmıştır.

İroni [*Irony*]: Edebiyatın, öncelikle tecrübenin "gerçekçi" seviyesini ele alan, genellikle bir parodi ya da romans benzeri zıt bir biçimine bürünen *mythos*'udur (kelimenin 2. anlamıyla). Bu ironi, temelde vurgu yaptığı şey açısından trajik ya da komik olabilir; komik olduğu hallerde doğal olarak hicvin alışıldık anlamıyla özdeş duruma gelir.

İronik [*Ironic*]: Karakterlerin okurda ya da izleyicide normal seviyede olduğu varsayılan eylem gücünden daha az seviyedeki bir eylem gücünü sergilediği ya da şairin tavrının nesnel bağımsızlık taşıdığı edebiyat kipidir.

İşaret [*Sign*]: Doğal bir nesne ya da kavramın sözel temsilcisi olarak sembol.

İtiraf [*Confession*]: Nesir kurmacanın bir biçimi olarak değerlendirilen otobiyografi ya da o kalıba dökülmüş nesir kurmaca.

Kip [*Mode*]: Kurgusal edebiyatta ana karakterlerin özünde bulunduğu varsayılan konvansiyonel eylem gücü ya da tematik edebiyatta şairin, kendi izleyicisine yönelttiğini varsaydığı karşı tavır. Bu kipler, tarih boyunca birbirlerini sırayla alt etmeye çalışmışlardır.

Kurgusal [*Fictional*]: Yazar ve onun dinleyicileri dışında kendi karakterlerini barındıran, tematiğin zıddı olan edebiyatı niteler. (Not: Bu terimin kullanımı bir sonraki kavramla bağdaşmaz.)

Kurmaca [*Fiction*]: Romanlar ve denemeler gibi, temsilin kökeninde basılı ya da yazılı sözün olduğu edebiyat.

Lexis: Edebiyat eserinin "Söyleyiş" ve "İmgelem" terimlerinin alışıldık anlamlarını da kapsayan sözel "doku"su ya da retorik boyutu.

Lirik [*Lyric*]: Dinleyicinin şairden sözümona gizlenmesi ve hem yineleyen ölçüden hem de semantik ya da nesir ritminden ayırt edilebilen ilişkisel bir ritmin hâkim olduğu edebi tür.

Masque (*Maskeli Oyun*): Dramanın; müzik ve gösterinin önemli bir rol oynadığı ve karakterlerin bağımsız karakterlerden ziyade, insan kişiliğinin yönlerini temsil ettiği ya da bu yönlere dönüştüğü bir alt türü.

Melos: Ritim, hareket ve sözlerin sesi, edebiyatın müzikle benzeşen ve sıklıkla müzikle arasındaki gerçek ilişkiyi gösteren yönü. Aristoteles'in *melopoiia* kavramından elde edilmiştir.

Metafor [*Metaphor*]: İki sembol arasındaki ilişki: Semboller yan yana olabilirler (lafzi metafor), benzerlik ya da yakınlığın retorik bir ifadesi olabilirler (betimsel metafor), dört terim arasındaki bir benzeşmenin nispetini gösterebilirler (şekli metafor), bir bireyin ait olduğu sınıfla özdeşleşmesini gösterebilirler (somut evrensel ya da arketipik metafor), varsayımsal bir özdeşliğin ifadesi olabilirler (anagojik metafor).

Mit [*Myth*]: "Yalnızca hikâyelerde olabilecek" türden şeyleri yapan insanüstü bazı karakterlerin olduğu, beğeni ve "gerçekçilik"e tam olarak uyum sağlayamamış, konvansiyonel ve stil kazandırılmış bir anlatıdır.

Monad: Kişinin tüm edebi tecrübesinin merkezi olma yönüyle sembol. Hopkins'in "inscape" ve Joyce'un "epifani" kavramlarıyla ilişkilidir.

Motif: Edebi sanat eserinin sözlü birimi olarak sembol.

Mythos: (1) Söz düzeni ya da grameri olarak (lafzi anlatı), olay örgüsü ya da "sav" olarak (betimsel anlatı), eylemin ikincil bir taklidi olarak (şekli anlatı), aksiyonun ya da ayinin türe özgü ve yineleyen taklidi olarak (arketipik anlatı) ya da her şeye kâdir bir tanrı ya da insan topluluğunun muhtemel bir aksiyonunun tamamının taklidi olarak (anagojik anlatı) değerlendirilen edebiyat eserindeki anlatıdır. (2) Komik, romantik, trajik ve ironik olarak sınıflandırılmış dört arketipik anlatıdan her biridir.

Opsis: Dramanın gösterişli ve gözle görülür boyutu; edebiyatın ideal olarak görünür olan ve görsel boyutu.

Pharmakos: İronik kurmacada günah keçisi ya da rastgele seçilmiş kurban rolüne sahip karakter.

Romans [*Romance*]: (1) Öncelikle ideal bir dünyayı ele alan edebiyatın *mythos*'u. (2) Scott, Hawthorne, William Morris vs. tarafından örnekleri verilmiş, romandan farklı bir nesir kurmaca biçimi.

Romantik [*Romantic*]: (1) Ana karakterlerin mucizeler dünyasında (saf romans) veya atmosferin ağıtsı ya da idile dair olduğu, bu nedenle de toplumsal eleştiriye mimetik kiplerde olduğundan daha az maruz kaldığı kurgusal kiptir. (2) Mit ve metaforu, yerdeğişimine uğratılmamış mit ve "gerçekçilik"in tam ortasında bir yerde idealize edilmiş insan biçiminde temsil etme konusundaki genel eğilim.

Saf [*Naive*]: İlkel ya da popüler, bu terimlere zaman uzamda diğer edebiyat tiplerinden daha kolay bir biçimde iletişim kurma kabiliyeti kazandırması anlamında.

Sembol [*Symbol*]: Bir edebiyat eserinde, eleştirel dikkate sunulabilecek her tür birim. Genel kullanımda, sözcük, cümle, imge vs. gibi daha küçük birimlerle sınırlandırılmıştır.

Tematik [*Thematic*]: Birçok lirik eser ve denemede olduğu gibi yazar ve okurları dışında hiçbir karakterin bulunmadığı ya da

alegori ve mesellerde olduğu gibi, kurgusal edebiyatın tersine, eserin karakterlerinin yazar tarafından sürdürülen bir tartışmadan daha önemsiz kabul edildiği edebiyat eserlerini ifade eder.

Üstmimetik [*High Mimetic*]: Birçok epik ve tragedyada olduğu gibi, ana (merkezi) karakterlerin doğanın düzenine dahil ve toplumsal eleştiriye tabi olsalar da, bizim güç ve otorite seviyemizin üzerinde olduğu edebiyat kipidir.

Vahyi [*Apocalyptic*]: Kurmaca edebiyattaki "mit"e karşılık gelen tematik terim: Beğeni ve alışageldik tecrübeye aldırmayan, katıksız ve olası bir tam özdeşleşme.

Yerdeğişimi [*Displacement*]: Mit ve metaforun ahlak ve beğeni kanonlarıyla uyumlu hale getirilmesi.

Yazarın Notları

1. "Thoughts on Poetry and its Varieties", *Dissertations and Discussions*, I. baskı.
2. "The Literary Influence of Academies", *Essays in Criticism*, I. baskı.
3. Bu, estetiğe yapılmış bir saygısızlık değil; tıpkı psikolojinin çoktan yaptığı gibi, felsefenin kanatları altından çıkmasının zamanının geldiğine dair bir kanaattir. Filozofların çoğu, estetik sorunlarla yalnızca kendi mantıksal ya da metafizik bakış açılarına hizmet eden bir grup analoji olarak ilgilenirler; bu nedenle Kantçı ya da Hegelci bir "konum"a bürünmeden Kant ya da Hegel'in sanat üzerine ne düşündüklerinden bahsetmek zordur. Aristoteles, çok daha kapsamlı estetik sorunların farkında olup da yalnızca spesifik olarak poetikaya dair konuşmakla kalmamış, poetikanın bağımsız bir disiplinin aracı [*organon*] olacağını hükmetmiş, bildiğim tek filozoftur. Sonuç olarak bir eleştirmen kendisini Aristotelesciliğe karıştırmadan sadece *Poetika*'yı kullanabilir. (Kaldı ki buna katılmayan Aristotelesci eleştirmenler de tanıyorum.)
4. Bir pasajına minnet borçluyum: Susanne K. Langer, *The Practice of Philosophy* (1930).
5. Örneğin *A Defence of Poetry*'de "o büyük şiir, tüm şairlerin dünyanın başlangıcından beri, tek bir zihinde işbirliği yapan düşünceleri gibi, kurulmayı sürdüren o büyük şiir"den söz eden Shelley.
6. "The Study of Poetry", *Essays in Criticism*, II. baskı.
7. "entageweorc"un (2717) tam anlamı, örneği etkilemiyor. [Yazar burada, bahsi geçen eserin 2.717 nolu satırında geçen "devlerin ettikleri" ifadesine gönderme yapıyor. (y.h.n.)]
8. Louis L. Martz, "The Saint as Tragic Hero", *Tragic Themes in Western Literature*, ed. Cleanth Brooks (1955), 176.
9. Bkz. *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (1936), 294; Coleridge ne söylediyse, eleştirel ilkeyi ortaya çıkarabilmek için genişlettim.
10. Cf. Max Eastman, *Enjoyment of Laughter* (1936), aynı zamanda *eiron* ve *alazon* rollerine dair de aydınlatıcı yorumlar içerir.

11. Bkz. Francis M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (1934).

12. Bkz. R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*", *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (1952), 616.

13. Rilke'nin *Orpheus'a Soneler*'inin (II, xii) *Erkennung*'u daha az belirsiz bir örnektir; aynı zamanda tematik keşif ve tanımayı da örnekler (52,302).

14. Sir George Rostrevor Hamilton, "The Tell-Tale Article" (1949).

15. Retoriğin teknik dilinin diriltilmesi bize işlevsel terimler kazandırmakla kalmaz, birçok durumda isimleriyle birlikte çoktan unutulmuş birçok kavramın da dirilmesini sağlar. Samuel Butler'ın şu sözleri doğru olabilir: "[...] retoriğin tüm kuralları bize araçların isimlerinden başka bir şey kazandırmamıştır." Ama eğer bir eleştirmen araçlarını isimlendiremiyorsa, dünya onun mesleğine pek de otorite bağışlamaz. Arabalarımızı tüm yaşamını cihaz ve ıvır zıvır dolu bir dünyada geçirmiş bir mekaniğe emanet edemeyiz.

16. *Epistola X*, Can Grande'ye (Opere, ed. Moore and Toynbee, 4. ed., 416). Ayrıca bkz. *Il Convivio*, II, i (251-252).

17. Burada verilen lafzi anlam, şunlara göre değişmektedir: I. A. Richards, Richard Blackmur, William Empson (belirsizlik), Cleanth Brooks (lafzi ironi) ve özellikle John Crowe Ransom (doku).

18. Biçimsel evrenin teorisi için büyük ölçüde R. S. Crane'in *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953) kitabı, onun editörlüğünü yaptığı *Critics and Criticism* (1952).

19. "Holism" (Bütüncülük) sözcüğünü de aynı kitaptan aldım: Bkz. W. K. Wimsatt, Jr. and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (1954), Bölüm:I, 238.

20. Bkz. *W. B. Yeats and T. Sturge Moore; Their Correspondence*, 1901-1937 (1953).

21. Sanatta biçimin özerkliği kavramı, André Malraux'nun tezi için temel mahiyettedir. *The Voices of Silence* [Sessizliğin Sesi], İng. Çev. Stuart Gilbert (1953). Modern İngiliz eleştirisinde arketipik yaklaşım hem teoride hem de pratikte gelişmiş durumdadır. Teoride Maud Bodkin, Kenneth Burke, Gaston Bachelard, Francis Fergusson ve Philip Wheelwright sıra dışı derecede faydalı isimlerdir. Bkz. René Wellek ve Austin Warren, *Theory of Literature* (1942), Ch. xv. Bibliyografyaları.

22. Philip Massinger üzerine yazdığı makalesinde yer alır.

23. Bu cümle "tören" sözcüğü kaynaktan çok içerikle ilgili olduğu şeklindeki genel prensip ışığında okunmalıdır.

24. Söylemeye çalıştığım şey, söylemeye çalıştığım bir şey olmadığıdır. Ancak Rose Armiger şövalyelerin ayak işlerini yapan biri olmaktan çok ejderhaların kardeşidir. Burada, aşağıda tartışılan, belirsiz bir parodi-sembolizmi olasılığı bulunuyor.

25. Bkz. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, İng. Çev. Willard Trask (1953), 79. Milton'ın ilk önsözünün, "Gündüz'ün Gece'den daha üstün olup olmadığı" cümlesinin *L'Allegro* ve *Il Penseroso* ile bağlantısı, metinde üzerinde durduğumuz noktaya bir örnektir.

26. Bu kitabın tamamında "rüya" sözcüğü en geniş anlamda kullanılmıştır; yalnızca uyurken görülen fantazilerden ibaret değildir, biçimlendiren düşüncede, arzunun ve isteksizliğin iç içe geçmiş tüm faaliyetleridir.

27. Bu ifade, *dianoia* biçime gönderme yaptığı sürece itinasız kabul edilmelidir.

28. Bu ifadeyi M. Jacques Maritain'in bir konuşmasından aldım.

29. Ellen Delp'e yazdığı mektup. 27 Ekim 1915.

30. Bunlara "Yakalanan Zaman"ın ikinci bölümündeki büyük derin düşünceler de eklenmelidir. Uzam ve zamanın *a priori* bilinci olan Kant'ın "transandantal estetik" kavramıyla edebiyattaki anagojik perspektifi ilişkilendiren, belirsiz sözcük oyunlarından başka bir şey var mıdır, doğrusu insan merak ediyor.

31. *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (1936), 343.

32. Küçük kardeşin, tehlikeye dair büyük kardeşin ineği tarafından uyarılmasını atlıyorum.

33. *Hamlet mezara iner* ifadesi atılabilir ama sahneden önceki ve sonraki ruh halleri arasındaki zıtlık bir tür *rite de passage*'a [ayin pasajı] işaret eder.

34. *İncil* tipolojisi için faydalı bir kitap: Austin Farrer, *A Rebirth of Images* (1949). Ayrıca bkz. Alan W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity* (1954).

35. Bkz. Erich Auerbach, *Mimesis*, İng. Çev. Willard Trask.

36. Wallace Stevens'ın "The Dove in the Belly" dahil olmak üzere birçok şiiri bu sembolizmi kullanır. Hayvanlar âleminin tercih edilen diğer üyeleri, *leviathan* ile zıtlık içinde geleneksel olarak Hıristiyanlıktaki balık ve yunustur ve böceklerden, Vergilius'un en çok tercih ettiği, şirinliği ve açık renkte olması nedeniyle, yutucu örümcekle zıtlık teşkil eden arıdır. Bkz. Dame Edith Sitwell'ın şiiri "The Bee Oracles". Çeşitli âlemlerdeki "primatlar"a dair kadim teori, tipik temsilcilerin bu sembolik kullanımlarıyla bağlantılıdır.

37. D.H. Lawrence'ın Etrüsk mekânlarında kullanılan lâl rengi boyaya ait sözleri.

38. Simya sembolizmi için bkz. Herbert Silberer, *Problems of Mysticism and its Symbolism*, İng. Çev. Smith Ely Jelliffe (1917) ve C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, İng. Çev. R. F. C. Hull (1953). Alegorik simya, gül-haç cemiyeti, kabala, masonluk ve tarot destesi, bunların hepsi burada verilenlere benzer paradigmalar üzerine kurulmuş tipolojik yapılardır. Edebiyat eleştirmeni içinse basit referans listeleridirler: Arketipik eleştirinin bazı biçimlerinde tekrar eden kehanetvari atmosferleri pek de önemli değildir.

39. Bu yüzden hayvan sembolizminin döngünün evresiyle olan ilişkisini gösteren hayvandan çok, onun çağının seçilmesidir. Romanslarda geyik, *Çorak Ülke*'deyse fare bulmayı umarız.

40. Volpone, V, ii, 12-14.

41. Bkz. Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy* (1922).

42. *Aspects of the Novel* (1927), i. Bayan Micawber'in formülü gibi kurgusal bir yinelemeyle Matthew Arnold'ın muhalifleri tarafından kullanılan budalaca sözlerin kasıtlı *ad nauseam* yankısı gibi tematik yinelemeler arasındaki zıtlığı göstermek daha da iyi olabilir. Bu tür tematik yinelemelerin Forster'ın kendi eserlerindeki rolü için bkz. E. K. Brown, *Rhythm in the Novel* (1950).

43. Bu yüzden komedyadaki engelleyici karakterin arketipi "vekaleten yöneten" ya da kralın naibidir. Bkz. *Kısasa Kısas*'taki Angelo bunun en bariz örneğidir.

44. Bu naif bir cisimleşmedir; daha karmaşık komedyada *gracioso*'nun popüler bir biçimi *dandy*'dir, nükteli sözleri büyük ölçüde klişelerden devşirilmiştir, Birinci Deneme'de komedya kipinden söz ederken tarif ettiğimiz gibi duygusallığı küçümseyen gülünç bir tavra sahip ve doğal olarak muhafazakârdır, hepsi yüzlerini aynı yöne döndüğü için kendisini yenilikçi sanan mizahi bir gruba karşı olan bir tiptir.

Wilde'ın *An Ideal Husband*'ında çok iyi resmedilmiştir. Yirmili yıllarda *dandy* hem kurgusal hem de tematik olarak, Firbank, Huxley, Waugh, *The New Yorker*'ın golf pantolonu giyen New Yorklu figüründe ve başka yerlerde yeniden doğdu.

45. İroni ya da "gerçekçilik"in devinimi tecrübe durumunda kalan bir sona doğrudur, komedyanınkiyse bu durumdan çekip çıkarmaya doğru. Yazarın hangi sonu seçtiği meselesi genelde bir iki cümleye kalmıştır, minör anahtarlı bir müzik parçasının paralel majör akor ile sonlanıp sonlanmayacağı meselesi gibi. Diğer yandan *The Beggar's Opera*, Dickens'ın *Great Expectations*'ı ve Charlotte Brontë'nin *Vilette*'i alternatif sonların uzunluğuna doğru devinir; bu alternatif sonlardan biri konvansiyonel olarak komik, diğeriyse daha belirsizdir.

46. Bunu nerede okuduğumu unuttum, okur bu referansın kusurunu umarım hoşgörür.

47. Bu bitimsiz biçimin çeşitli edebi görünümleri vardır: Chaucer'ın *The Monk's Tale*'inde aynı formüle dayanan hikâyeler dizisiyle onun soyundan gelen Lydgate'deki ve *The Mirror for Magistrates*'teki kalın kafalı örnekleri; verili durumda rastgele belirlenmiş bir sayıdaki hikâyenin anlatılması, Şehrazad'ın canını kurtarmak için anlattığı binbir masal örneğindeki gibi; Murasaki'nin *Genji Masalı*'nın ilginç bir biçimde yumuşatılmış sonu, yeterince makul bir son olsa da, yazarı yazmaya yeniden başlamaktan alıkoyamaz. Dramada nasıl ortaya çıktığını anlamak için bkz. Dördüncü Deneme'nin "Dramanın Özgül Biçimleri" bölümü. Sonu başlangıçla aynı hizaya getiren keşif prensbi, simetrik olay örgüsüne kendi parabol biçimini de kazandırır.

48. Bu, Sir Gilbert Murray'in Jane Harrison'ın kitabına yazdığı ara sözde kullanılmıştır. Jane Harrison, *Themis*, 2. baskı (1927), 341.

49. Şunu da söylemek gerekiyor: Soyutlamak, simgesi haline getirdiğini konvansiyona indirgemekten başka bir şey yapamayan arketipik eleştirinin, eşsizliğin her şey olduğu dolaysız edebiyat tecrübesinde "bilinçdışı" bir rolü vardır. Dolaysız tecrübede, yaygın konvansiyonların az çok farkındayızdır ama bir kural olarak, ancak onların bilinçli bir şekilde farkında olmamız, sıkıldığımız, hayal kırıklığına uğradığımız ve artık yeni bir şeylerle karşılaşmadığımızı düşündüğümüz zamanlarda olur. Bu yüzden dolaysız tecrübe ve eleştiri arasındaki her zamanki kafa karışıklığı, arketipik eleştirinin Bay Wyndham Lewis'in bazı bildirimlerinde olduğu gibi sadece kötü bir eleştiri olduğu hissine de yol açabilir.

50. Bkz. "The Typology of Paradise Regained", *Modern Philology* (1956), 227.

51. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1949); Lord Raglan, *The Hero* (1936); C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido* ve Jane Harrison'ın "eniautos-dai-mon"a getirdiği açıklamanın yer aldığı Jane Harrison, *Themis*. Bunlara kendi yazdıklarımdan, Blake'in cevher sembolizmini ele aldığım *Fearful Symmetry* (1947) kitabımı ekleyebilirim.

52. Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (1920).

53. *İncil*'deki özdeşleştirme için bkz. XI. Kanto'nun başındaki "o yaşlı ejder..." ile başlayan mısraların alındığı Vahiy 12:9.

54. Bkz. Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero* (1910) ve C. G. Jung & C. Kerenyi, *Essays Toward a Science of Mythology*, İng. Çev. R. F. C. Hull (1949).

55. Tanrı için ya da zaferden sonra kahraman için yurt kuran arketipidir: Theodor H. Caster, *Thespis*, 163. "Güzellik ve para" ifadesi *Faerie Queene*'den (II, xi.) alınmıştır. Ölçülülük ve kendine hâkim olma arasındaki fark, tabiatın iki düzeyi hakkında

bkz. A. S. P. Woodhouse, "Nature and Grace in The Faerie Queene" ELH (1949), 194 ve "The Argument of Milton's Comus" *University of Toronto Quarterly* (1941), 46.

56. Bkz. Apollodorus, *Bibliotheca*, ed. Frazer (Loeb Classical Library, 1921); Sir James Frazer, *Folklore in the Old Testament*, Cilt I (1918); Leo Frobenius, *The Childhood of Man*, İng. Çev. A. H. Keane (1909).

57. Bu örnek, eleştirinin hadi-ama-ordan ekolünü pek memnun etmeyecek ama yine de eklendi; zira popüler bir masalın mantığa uygun yapısını, arketiplerle ilişkili bir mesele olarak göstermektedir. Hazineyi bulmak için altın böceğin kullanılması, onların inandırıcılık üzerine kurulu alâkasız bakış açılarına göre gereksizdir ve bu gerekçe, diğerleri içinde en yavan olanıdır.

58. A. N. Whitehead, *Science and the Modern World* (1925), Bölüm i.

59. Bkz. *Also Sprach Zarathustra*, (III, Ivii). Zerdüşt bir epifani noktasındadır, altında da döngüsel dünya uzanır; gördüğü öncelikle trajik kahramanın gördüğü şey olsa da, doğal hareketi aşağıya döngüye doğrudur. Milton'daki, eseri öğretici bir boyut veren Baba'nın konuşması gibi, savın kendisi ikna edici değildir ama onun orada mevcut olması tek başına yeterlidir. Aynı arketipi doğrudan zıt görüşlerle ele alan Eliot'ın *Ash Wednesday*'inin ve Yeats'in *Dialogue of Self and Soul*'unun yapıları daha nettir.

60. Chaucer'ın özrü belki de daha iyi bir örnektir.

61. Bkz. *The Books of Charles Fort* (1941), 435.

62. *Nature*, vi.

63. Bkz. Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox*.

64. Bkz. *ABC of Reading*, IV. Bölüm. Aristoteles'in kullandığı sözcük aslında *melopoiia*'dır, ben daha kısa olduğu için *melos*'u kullanıyorum.

65. Bkz. "Essay on Method", *The Friend*, iv. Coleridge'in terimini doğru yorumladığım iddasında değilim; ancak bir terminoloji korsanı olmak zorunluluğu sanırım şu an itibarıyla yeterince açıktır.

66. Bu spesifik olarak sözlü kabul edilebilecek bir ritim olmadığı anlamına gelir: Dramanın denetleyici ritmi eserin sahnedeki ritmidir.

67. Ben de kendime uyarlayıp, sekizlik bir esle başlayan "tarafsız" bir ritim yaratmalıyım.

68. Aynı zamanda da altı-vurgulu beş heceli mısrayla. Bkz. "Lexis and Melos / Sound and Poetry", *English Institute Essays* (Öngörülen basım tarihi 1956).

69. Bkz. Rhetoric III, xi, ancak mısrasının (*Odysseia*, xi.) ahenk taklidinin derslerde anlatılan asıl kullanımı daha ziyade Halikarnas'ın Dionysos'undan gelir.

70. *Essay on Criticism*, 347, bu sözcüklerin kusuru elbette çok fazla tek heceli sözcük ama çok fazla vurgu içermesidir.

71. Bkz. George Williamson'ın kitabının ismi (1951).

72. Sermo Lupi ad Anglos'un başka bir metni, verdiğimiz alıntıya, böyle bir retorikte daha belirgin ve daha *ad libitum* [serbest] bir nitelik kazandıran iki aliterasyonlu beyit daha ekliyor.

73. Alıntı şu kitaptandır: W. P. Ker, *The Dark Ages* (1911), 119.

74. T. S. Eliot, *Poetry and Drama*.

75. Bkz. Aynı ismi taşıyan, Sir F. Herbert Read'in kitabı (1953).

76. Bkz. Frederick W. Sternfeld'in "parodi" kavramı, *Goethe and Music*.

77. Bkz. Marianne Moore, *Selected Poems* (1935), şiirin biçimi sonraki baskılarda değiştirilmiştir.

78. İncelenen kitap: Oscar Williams, *The Man Coming Toward You* (1940), sayıyı vermemin nedeni, modern söyleyişin de diğer her söyleyiş kadar konvansiyonel olduğunu göstermektir.

79. *III. Richard*'ın (V, iv, 31-32) sonuna şöyle bir göz atabiliriz. Sonra da kutsal yemini tutarak, beyaz ve kırmızı gülleri birleştiririz.

80. Aslında tam olarak önsözden ayrı önsöz mahiyetindeki bir notta.

81. Süreçlere dayanan bu yapı, Aristoteles tarafından beğenilmemiştir. Ayrıca bkz. Üçüncü Deneme'nin "Yaz Mythosu: Romans" bölümündeki not. Shakespeare'in Pericles'te bir işbirlikçe kullanmış olabileceği varsayımı benim bu konudaki görüşlerimi değiştirmez.

82. Bkz. Enid Welsford, *The Court Masque* (1927).

83. Oldukça karmaşık bir sorun, lirik ve *epos* türe özgü evrelerin karışması, bu tartışmadan ayrı tutulmalıydı.

84. G. R. Levy'nin, *The Sword from the Rock* (1954) kitabında üç tip epik tanımlanmıştır: Mitik epikler, macera epikleri ve çatışma epikleri. Söz konusu kullanılan epik malzeme olduğu sürece, bunlar kabaca bizim mitik, romantik ve üstmimetik ansiklopedik biçimlerimize karşılık gelmektedir.

85. Bkz. J. Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France* (1941).

86. Aristoteles'in estetik *catharsis* kavramı ile Longinus'un psikolojik esrime kavramlarının birbirini tamamlaması, on sekizinci yüzyıl İngiliz edebiyatıyla bağlantılı olarak en yetkin biçimde sanıyorum şu eserde ele alınmıştır: *Towards Defining an Age of Sensibility*, ELH (1956), 1445.

87. Bu pasaj, eğer önem taşıyorsa; Thomas Middleton'ın *The Mermaid Series*'ine yazdığı giriş, ed Havelock Ellis (1887).

88. Buradaki görüşler hakkındaki bir eleştiri için bkz. Donald Davie, *Articulate Energy* (1955), 130.

89. Bkz. Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, İng. Çev. Barbara Sessions (1953).

90. Ezra Pound'un "sarsılmaz eksen" kavramıyla karşılaştırılabilir.

91. Eleştirmen elbette aleni bir metaforu, metaforik sözel bir yapıdan ayırmak zorunda kalacaktır. "X'in içine Y konusunda kurt düşmüş" aleni bir metafordur, "X'in kafasında Y'ye dair şüphe var" ise aynı metaforun sözel çerçevesidir ama sıradan durumlar için sadece betimleyici bir ifade yerine geçer.

92. Estetik teorinin, matematikteki yaratıcı öğeyi tanımadan nasıl ilerleyebileceğini öngörmek zor. Müzikten edebiyata, resme ve heykelden mimarlığa sanat, mimarlıkla müzik arasındaki boşluğu işgal eden, kayıp sanat olarak adlandırabileceğimiz matematikle birlikte bir dairenin iki yarısı olarak düşünülse, sanat daha anlaşılır bir hale gelirdi. Matematiğin sanattan ziyade bilime dahil olduğu safsatası büyük ölçüde matematiğin nasıl kullanılacağını bildiğimiz bir sanat olmasından ileri geliyor. Bu noktada matematik ve edebiyat arasındaki mesafe, sözcüklerin kullanımı teorisinin doğru düzgün bir haline ulaştığı anda büyük ölçüde kapanacaktır.

Dizin

(Eserler, yazarının isminin altında yer almaktadır.)

A
Abuklama 317
Addison, Joseph, *The Spectator* 299
Âdem ve Havva 182, 222, 229, 234, 254, 257, 362
Aden (Cennet Bahçesi) 183, 229, 234, 235, 239, 240
Adler, Alfred 251
Adonis 63, 129, 131, 149, 153, 183, 184, 191, 223, 240, 339, 340
Adonis Bahçeleri 183
Aeschylus 123, 251, 325, *Agamemnon* 253, *Oresteia* 244, 245, *Persler* 123, *Zincire Vurulmuş Prometheus* 259, 368, *Yakarıcılar* 325
aforizma 86, 286, 341, 372, 377
Agon 227
ağıtsal 63, 64, 275, ayrıca bkz. ağıt (*elegy*)
Akhilleus 61, 234, 367, 371
alametler 169, 242
Alazon 67, 205, 403
Aldhelm 337
alegori 25, 83, 118, 119, 120, 123, 168, 235, 239, 262, 349, 362, 388
Alger, Horatio 46, 73
âlim 34, 36
Altmimetik 65, 73, 78, 90, 184, 185, 311, 323, 367, 372, 403
Amerika yerlisi 270
Amory, Thomas, *John Bundle* 358
Amos 344
Anagnorisis (cognitio, tanıma, keşif), ayrıca bkz. Epifani 227
anagojik anlam 404
ananke 245
anatomi 15, 342, 357, 358, 359, 360, 368, 372, 403
Andreyev, Leonid 333, 334, *The Black Maskers* 334
Andromeda 63, 230
Angst 13, 64, 96, 97, 249
ansiklopedik biçim 85, 264, 260, 363, 369, 371, 403, 413
Anti-masque 333
Apemantus 210
Apollon 128, 334, Apolloncu 251, 337, 368

Apuleius 183, 218, 230, 272, 274, 355, 359, 368
***architectus* 206, 207**
Ariel 183, 207, 209
Arion 182
Ariosto, 230, 239, *Lodovico* 253, *Orlando Furioso* 88
Aristophanes 48, 71, 72, 73, 74, 95, 194, 201 , 207, 208, 210, 216, 217, 236, 251, *Akharnialılar* 194, 216, *Kuşlar* 72, 201, 210, *Bulutlar* 74, *Ecclesiazusae* 201, *Kurbağalar* 48, 195, *Atlılar* 217, *Lysistrata* 236, *Barış* 210, *Eşekarıları* 201
Aristoteles 21, 39, 41, 59, 60, 65, 68, 69, 72, 80, 81, 88, 95, 96, 98, 111, 119, 124, 154, 156, 158, 160, 187, 198, 204, 241, 242, 246, 247, 249, 268, 280, 282, 293, 297, 335, 383, 398, 405, 408, 412, 413, *Etik* 68, 204, *Fizik* 158, *Poetika* 41, 59, 156, 198, 282, 408, *Retorik* 198
arketip 25, 124, 128, 131, 132, 135, 138, 149, 169, 239, 333, 339, 373, 400, 404, arketipik eleştiri 128, 134, 148, 396, arketipik masque 333, 334
Armstrong, Dr. John, **16**, *The Art of Preserving Health* **192**
Arnold, Matthew, **18, 28, 34, 35, 38,** 48, 49, 50, 129, **158,** 187, **304,** 393, 394, 410, *Thyrsis* 295
Arthur 64, 230, 254, **317**
asörtiv 103, 106, 281
Athena 188, 230, **236, 245,** 252, **366,** 367, 369
Athenaeus 356, *Deipnosophists* **356**
Attis 221
Auden, W. H., Kairos and Logos 183, 322
Augenblick 90, 249
Austen, Jane, Northanger Abbey, Gurur ve Önyargı, Akıl ve Tutku **82, 112, 144, 194,** 349, 353, 354, 355
auto 330, 404
Aziz Augustinus 249, 274, 352, 361
Azize Cecilia 338
Aziz George 131, 167, 174, 223, 226, 228, 229, 232, 239, 300, 363
Aziz Paul 156

B
Babil 179, 180, 181, 223, 225, 241, 363, 401
Babil Kulesi 241, 401
Bach, J. S., Aziz Matthew'ün Tutkusu 134
Bacon, Sir Francis, Denemeler 42, 157, 192, 229, 304, 345, 377
Bakire Meryem 370
balad 288, 339
Balder 62
Balzac, Honoré de 67, 73
Barbizon okulu **161**
basit tüccar 209, 210, 211, 269
Bassanio 198
batı hikâyesi 71
Batlamyuscu evren 193
Baudelaire, Charles 277, *Kötülük Çiçekleri* 96, 341
Beerbohm, Max, *Zuleika Dobson* 115
Beethoven, Ludwig van **163,** 316, *Beşinci Senfoni* **163**
Belch, Sir Toby 208
Benson, Arthur, *The Phoenix* 317
Bentham, Jeremy **302**
Beowulf 63, 220, **226, 232,** 258
Bergson, Henri **117, 381,** 383
Bernard of Clairvaux **362**
Bertram 209, 214
betimsel anlam 104, 110, 154, 404
bilim 11, 12, 32, 33, 36, 37, 42, 43,

192, 193, 269, 279, 316, 402
bilimkurgu 77, 238
bilmece 109, 322, 344
Binbir Gece Masalları 22, 61, 227, 372
Blackmore, Sir Richard 53, *Loma Doone* 168
Blacksmiths, The 301
Blake, William, 15, 17, 18, 19, 25, 39, 74, 89, 95, 105, 123, 150, 178, 182, 229, 235, 310, 315, 342, 343, 344, 346, 347, 363, 369, 411, *Book of Thel* 235, *The Ninth Night of the Four Zoos* 347, *Cennet ve Cehennemin Evliliği* 342, *The Mental Traveller* 369, 370
Blunderbore 266
Boccaccio, Giovanni, 133, 352, *Decameron* 237, 352
Boethius 358, *Consolation of Philosophy* 363
bomolochos (soytarı) 204, 254
Borrow, George 349, 358, *Lavengro* 348
Boy Bishop 182
Bradley, A. C. 12, 34
Braque, Georges 165
Bridges, Robert 310
Britomart 182
Britten, Benjamin 166
Brontë, Charlotte 411
Brontë, Emily 349, *Uğultulu Tepeler* 79, 131, 349
Browne, Sir Thomas 175, 303, 307, 340 , *Religio Medici* 352, *Urn Burial* 303, 340
Browning, Robert 16, 67, 180, 264, 269, 276, 283, 293, 294, 310, 328, *Caliban upon Setebos 264, Childe Roland* 180, *The Flight of Duchess* 293, *The Heretic's Tragedy* 295, *Red Cotton Nightcap Country* 301, *The Ring and The Book* 283, *Sludge the Medium* 269
Brunnhilde 227
Buda 190
Bunyan, John 119, 144, 147, 182, 228, 235, *Grace Abounding* 352, *The Holy War* 235, *Hac Yolunda* 83, 88, 120, 175, 188, 222, 350, 351
Burke, Edmund 11, 14, 18, 19, 344, 374, 409
Burns, Robert 49, 270, 351, Holy Willie's Prayer 270, *The Jolly Beggars* 295
Burton, Robert 183, 268, 275, 307, 369, *Anatomy of Melancholy* 306, 348, 357, 403
Busirane 182
Butler, Samuel, 117, 165, 185, 267, 268, 354, 409, *Erewhon* 268, 269, 354, *The Fair Haven* 165, *Life and Habit* 185, *The Way of All Flesh* 270, 354, *The Elephant in the Moon* 269, *Hudibras* 269, 319
Byron, Lord George Gordon 90, Don Juan 272

C-Ç

Calderon de la Barca, Pedro 324
Caliban 183, 197, 209, 264, 332
Calpurnius 338
Camoens, Luis de, *Lusiad* 87
Campion, Thomas 315
Capeks kardeşler 334
Carlyle, Thomas, 48, 116, 121, 185, 275, 351, 376, *Sartor Resartus* 116, 306, 348, 358, 372
Carroll, Lewis, *Alice* 262, 356
Cary, Joyce, *The Horse's Mouth* 77
Cassandra 255
Cassiodorus 308

Cassirer, Ernst 35, 397
Castell of Perseveraunce 235, 333
Castiglione, Baldassare 122, 198, 356
catachresis 323
catharsis 64, 64, 71, 96, 97, 122, 123, 246, 251, 324, 326, 345, 413
Cervantes, Saavedra, Miguel de, *Don Quijote* 267, 357, 358
Cézanne, Paul 161, 164
cezb 320, 322
Chaplin, Charles 70, 73, 194, 266, 331, *Büyük Diktatör* 194
Chaucer, Geoffrey 49, 79, 125, 133, 194, 227, 248, 258, 264, 269, 285, 289, 290, 301, 318, 321, 343, 357, 411, 412 , *Canterbury Hikâyeleri* 79, 235, *Toprak Sahibinin Hikâyesi*, *Şövalyenin Hikâyesi* 133, *The Legend of Good Women* 301, *Hukuk Adamının Hikâyesi* 78, 234, *Değirmencinin Hikâyesi* 144, *Keşişin Hikâyesi*, *The Parliament of Fowls* 340, *İkinci Rahibenin Hikâyesi*, *Bathlı Kadının Hikâyesi* 227
Chesterfield, Lord 374
Churchill, Sir Winston 374
Cicero 211, 303, 308
cimri 199, 200, 205
Cizvit şiiri 88
Claudel, Paul 336
Clough, Arthur Hugh 310
Cocteau, Jean 167
Coleridge, Samuel Taylor 18, 34, 68, 133, 158, 282, 292, 346, 373, 404, 408, 410, 412, *Christabel* 292, *Kubilay Han* 235, 251, 346
Collins, Wilkie 18, 263, *Beyazlı Kadın* 130
Collins, William 346, *Ode on the Poetical Character* 346
Congreve, William 76, 214, 289, 309, *Love for Love* 214
Conrad, Joseph 67, 68, 170, 186, 276, 284, 307, *Karanlığın Yüreği* 68, *Lord Jim* 67, 351, *Nostromo* 227
Cordelia 65, 246, 247, 252
Corin 209
Corneille, Pierre, *Le Cid* 325
Cowley, Abraham, *Davideis* 295, 299
Crabbe, George, *The Learned Boy*, *The Patron* 264
Crashaw, Richard 88, 346, *Musicks Duell* 295
Cummings, E. E. 319, *Cursor Mundi* 86
Cupid ve Psyche 183
Çehov, Anton, *Üç Kız Kardeş* 211, 327, 350
Çin edebiyatı 174

D

dadaizm 121
dalaşma 260
Daniel 179, 181, 319
dance macabre 271, 274, 341, 342
Dante, Komedya 30, 35, 71, 87, 94, 99, 104, 113, 116, 119, 130, 146, 148, 152, 155, 175, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 187, 192, 193, 219, 232, 233, 235, 239, 240, 271, 278, 362, 363, 367, 370, 372, 403, *Cehennem* 87, 177, 179, 260, *Cennet* 30, 73, 123, 155, 174, 175, 219, 239, *Araf*
Darwin, Erasmus, *The Loves of the Plants* 192
David 266, 295, 347
Defoe, Daniel 61, 68, 79, 165, 348, 349, *Veba Yılı Günlüğü* 165, *Moll Flanders* 353
Degas 145, 165

değer yargısı/değer yargıları 47, 48, 53, 55, 65, 78, 98
Dekker, Thomas, *The Shoemakers Holiday* 208
Deloney, Thomas 348
Demetrius ve Lysander 199
Democritus 268
deneme 22, 23, 26, 81, 143, 319, 387, 395, 22, 410, 411, 413
Denham, John 14, 184
Deor, Complaint of 276
De Quincey, Thomas 307, 358
De Raptu Proserpinae 78
determinizm 32, 139, 400
Dev (goliath) 274
Dianoia (tema, anlam) 81, 404
Dickens, Charles, *Kasvetli Ev, Dombey ve Oğlu, Büyük Umutlar, Küçük Dorrit, Oliver Twist* 66, 78, 147, 163, 194, 199, 201, 233, 286, 318, 393, 411
Dickinson, Emily 55, 313, 342
dilbilgisi 281, 282, 300, 379, 381, gramer 164, 171, 193, 406
din 47, 51, 157, 158, 159, 187, 269, 277, 350, 352, 385, 387
Dinadan, Sir 232
Dionysos, 128, 216, 334, 346, 412, Dionysoscu 62, 71, 368
diskörsiv 23, 82, 101, 107, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 127, 144, 155, 302, 309, 312, 379, 380, 385, 398, 400
dithyramb 338
diyagramların rolü 111, 400
diyalektik 15, 38, 52, 53, 90, 136, 177, 181, 186, 193, 226, 229, 253, 329, 363, 376, 381, 394, 398
Diyojen 268, 344
doggerel 318
doğrudan işaret etme 30
doku (texture) 110, 405, 409
dolaysız tecrübe 390, 411
Donne 10, 45, 173, 296, 342, 343
Dooley, Mr. 264
Dostoyevski, F. M. 77, *Suç ve Ceza* 75, *Budala*, 77
Douglas, Gavin 295
Dowland, John 315
döngüsel sembol 192
Drayton, Micheal 96, 108, 302
Dream of the Rood 63, 362
Dreiser, Theodore 108, *Bir Amerikan Faciası* 78
Dryden, John 18, 35, 266, 289, 304, 320, 342, *Absalom and Achitophel* 368, *Alexander's Feast* 320
dua 37, 164, 286, 337
Dunbar, William, *Ballad of our Lady, Flyting with Kennedy* 295, 320
Duncan 246, 253
duygusal şiir 62
düğün şarkısı (*epithalamium*) 338
düş 87, 139, 143, 167, 190, 217, 218, 232, 274, 280, 317, 318, 346, 370, rüya 135, 136, 137, 139, 142, 168, 287, 312, 320, 360, 409

E

Edgar ve Edmund 253
eiron 68, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 230, 231, 252, 263, 265, 266, 270, 343, 404, 408
Eliot, George 358, *Adam Bede* 234, *Silas Marner* 233
Eliot, T.S. 10, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 45, 91, 93, 95, 97, 108, 120, 127, 131, 153, 165, 180, 241, 275, 310, 322, 346, 358, 368, 370, 371, 412, *Kutlu Çarşamba, Kokteyl Partisi* 165, 207, 211, 310, *The Confidential Clerk* 165, 202, *Dört Kuartet,*

The Function of Criticism 26, *Gerontion* 398, *The Hollow Men* 241, *Marina* 346, *Sweeney Agonistes* 320, *Bülbüller Arasındaki Sweeney* 131, *Çorak Ülke* 17, 91, 180, 192, 226, 241, 370, 410
Elizabeth, I. 16, 134, 184, 206, 208, 252, 259, 265, 268, 286, 309, 310, 326, 327, 335, 369, 372
Emerson, Ralph Waldo 19, 20, 273
epifani 240, 241, 404
epik 20, 39, 49, 60, 61, 84, 85, 88, 93, 283, 284, 285, 287, 292, 296, 363, 364, 365, 366, 367, 371, 372, 374, 407, 413
epizodik biçim 86
epos 285, 286, 287, 288, 293, 295, 300, 301, 302, 304, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 336, 337, 338, 340, 339, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 367, 372, 404, 413
Erasmus, Desiderius 264, 265, 268, 269, 270, 354, 356, 357
Eros 128, 215, 240
Esdras 120
Eski Komedya 71, 74, 195, 206, 284
esrime 97, 123, 373, 413
estetik 16, 96, 413
ethos 280, 328, 404
Euripides, *Alcestis* 242, 256, *Hippolitus, İyon, Iphigenia Aulis'te, Iphigenia Tauris'te* 80, 202, 233, 327
Everyman's Library 348
Exodus, Mısır'dan Çıkış 373
Eyüb 69, 70, 170, 172, 223, 259, 335, 362, 371, 373, *Eyüb Kitabı* 70, 170, 172, 223, 259, 335, 371

F

Fabian Society 93
Falstaff 46, 73, 197, 201, 208, 217, 326, 398
fars 332, 335
Faulkner, William, *Ses ve Öfke* 127, 277
felsefe 26, 32, 38, 95, 107, 213, 279, 329, 352, 394
Fielding, Henry 77, 79, 82, 260, 349, 351, *Jonathan Wild* 260, 266, *Tom Jones* 82, 98, 199, 205, 285, 351, 409
film 40, 137, 196, 331, 333
firavunun kızı 225, 234
Firbank, Roland 411
Flaubert, Gustave 90, 179, 319, 357, *Bouvard et Pécuchet* 357, *Madame Bovary* 67, 261, 351, 360, *Salambo* 179
Fletcher, Phineas 192, *The Purple Island* 192
Florimell ve Marinell 183
Forster, E. M. 201, 410
Fort, Charles 269, 412
Franklin, Benjamin 237, 264, *Poor Richard's Almanac* 264
Frazer, Sir James 35, 140, 178, 179, 228, 412, *The Golden Bough* 139
Freud, Sigmund, *Freudcu Eleştiri* 35, 142, 228, 251, 317, 318, 319, 400
Fry, Christopher 310, *The Lady's Not for Burning* 207, 211
Fuller, Thomas 102

G

Galahad, Sir 182, 231
Galen 40
Gawain, Sir 231
Gay, John, *The Beggar's Opera* 211, 411
Geoffrey of Monmouth 258
George, Stefan (Aziz George) 14, 16, 18, 93, 131, 167, 174, 223, 226, 228, 229, 232, 239, 300, 358, 363, 409, 412

Gethsemane 249
gezgin soytarı heccav 87
Gılgamış Destanı 22, 363
Gibbon, Edward 102, 113, 304
Gibert, William S. 140, *The Mikado* 140, 211
Gloucester 123, 208, 260
Goethe, J. W. von, Faust 14, 94, 95, 119, 151, 159, 233, 325, 412
Goldsmith, Oliver 76, 116, *The Vicar of Wakefield 204*
gotik romans 220
Gower, John 86
Goya, Francisco 161
gösterge 101, 102, 106, 107
gracioso 206, 410
Graves, Robert 370, *The White Goddess* 370
Gray, Thomas 295
Greene, Graham 76
Greene, Robert 216, 229, 250, *Friar Bacon* 229, *Pandosto* 250
Griselda 256

H

hamartia 63, 65, 69, 193, 246, 249, 258
Hardy, Thomas 46, 94, 130, 157, 170, 178, 180, 186, 256, 276, 342, *Hayat Bağları*, *Çılgın Kalabalıktan Uzak*, *Ansız Sansız Jude*, *Tess* 66, 69, 256
Hasek, Jaroslav, *Aslan Asker Şvayk* 77
Hawthorne, Nathaniel 46, 69, 119, 121, 148, 167, 168, 169, 185, 237, 351, 406, *The Blithedale Romance*, *Yedi Çatılı Ev*, *The Marble Faun* 161, 167, 168, 181, *Kızıl Damga*
Hazlitt, William 18, 34
Hegel, G. W. F. 207, 214, 217, 233, 247, 408
Helena 207, 214, 217, 233
Hemingway, Ernest, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* 127
Hephaistos 227
Herbert, George 88, 295, 315, 337, 342, 343, 344, 410, 412, *The Altar* 315, *Easter Wings* 315, *The Pulley* 344
Herkül 62, 71, 241, 275, 363
Hermione 168, 217, 256
Herod 225, 234
Herodas 328, 335
Herrick, Robert 343, 345
Hesiodos 86, 363
Hezekiel 176, 179, 225
Hıristiyanlık 17, 61, 83, 157, 172, 251, 270, 367, 368
Hogarth 315
Hogg, James 358, *Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları ve İtirafları*
Homeros 81, 82, 85, 86, 93, 125, 172, 187, 245, 269, 285, 297, 337, 364, 366, 370, 391, *İlahiler*, *İlyada* 172, 283, 285, 364, 365, 366, *Odysseia* 81, 285, 359, 364, 365, 366, 367, 369, 412
Hooker, Richard 150
Hopkins, Gerard Manley 152, 185, 302, 313, 336, 341, 406
Horatius 335, 338, 340, 343, *Carmen Saeculare* 338, *Regulus Ode*
Hosea 227
Housman, A.E. 157, 178, 342
hubris 63, 197, 246, 249, 253, 255, 258, 324, 325
Hudson 27, 131, 183, 231
Hugo, Victor, *Hernani* 325, *La légende des siécles* 95, 346, 367
Hulme, T. E. 373
humanities 26, 392
Hume, David 113

Huxley, Aldous 45, 77, 185, 186, 213, 268, 354, 356, 411, *Cesur Yeni Dünya* 259, 364, *Chrome Yellow* 213, *Ses Sese Karşı* 354
Huysmans, Joris Karl 93, 220, *Tersine* 93, 220
Hz. Süleyman'ın Şarkısı 183, 227, 362

I-İ

Iago 65, 246, 253, 398
Imogen 168
Inscape 152
Iphigenia 139, 246, 257
İblis 149, 172, 223, 224, 225, 229, 241, 248, 249, 255, 277, 278
İbsen, Henrik 31, 67, 119, 165, 214, 215, 241, 257, *Brand* 67, *Emperor and Galilean* 31, *Hortlaklar* 215, *Little Eyolf* 215, 257, *Peer Gynt* 31, 148, 230, 335, *Biz Ölüler Uyanınca* 241, *Yaban Ördeği*
ideogram 154, 166, 315, 322, 381, 382
idile ait 71
İfşaat 87, 94, 131, 152, 156, 171, 176, 180, 185, 225, 226, 361, 373
ilahi 87, 127, 147, 191, 363, 403
ilkel sanat, ilkel edebiyat 134
imge 99, 101, 113, 120, 121, 156, 173, 181, 186, 189, 236, 241, 280, 282, 328, 341, 345, 404, 406, imgelem 118, 119, 160, 167, 177, 179, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 309, 323, 336, 345, imgecilik 90, 313, 315
İncil 18, 19, 22, 25, 35, 40, 55, 60, 71, 83, 85, 86, 87, 104, 116, 125, 129, 130, 131, 138, 147, 157, 164, 170, 171, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 183, 215, 223, 225, 228, 230, 233, 238, 239, 240, 241, 248, 250, 303, 337, 338, 341, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 371, 372, 373, 374, 385, 387, 403, 410, 411, *Eski Ahit* 130, 187, 225, 234, 240, 258, 344, 360, 361, 362, 368, 377, *Yeni Ahit* 175, 233, 234, 360, 361, 362, 366, 377
ingenu 270, 271
inisiyatif 282, 312, 316, 318, 319, 404
İrlanda 309, 310, 336
İsa, Mesih 16, 62, 63, 70, 128, 129, 132, 153, 157, 158, 172, 173, 174, 180, 224, 225, 226, 228, 229, 233, 240, 241, 242, 244, 246, 249, 251, 256, 257, 270, 324, 335, 336, 344, 362, 364, 366, 367, 371, 373, 377
İsis 236, 369
İsrafil 182, 249, 366
İtiraf 352, 353, 358, 405

J

James, Henry 47, 66, 70, 79, 105, 121, 123, 131, 148, 185, 214, 225, 231, 274, 303, 307, 349, 353, 356, 377, 378, 399, 412, *The Altar of the Dead* 70, *Daisy Miller* 66, *The Other House* 131, *The Sacred Fount* 214, *The Sense of the Past* 225, *The Spoils of Poynton* 186, *Yürek Burgusu* 237
Janequin, Clement 306
Japon draması (No draması) ve liriği 325
jargon 99, 269, 283, 356
Jeans, Sir James 399, Esrarlı Kâinat 399
Jonson, Ben 18, 73, 76, 88, 112, 196, 197, 200, 201, 207, 208, 269, *The Alchemist* 207, 211, 213, 266, *Every Man in His Humour* 207, *The Silent Woman* 200, *Volpone* 197, 208
Joyce, James 70, 77, 90, 92, 105, 148,

152, 153, 274, 275, 286, 306, 319, 352, 353, 359, 370, 372, 401, 403, 406, *Dublinliler* 352, *Finnegans Wake* 91, 274, 275, 359, 360, 365, 370, ,71, 401, *Portre* 105, 286, 353, *Ulysses* 259, 306, 359, 370
Jung, C.G. 35, 139, 142, 228, 230, 251, 318, 334, 339, 349, 410, 411, Jungcu eleştiri 11
Juno 172, 195, 365
Juvenalis 267

K

Kafka, Franz 69, 70, 167, 277, *Ceza Sömürgesi* 277
Kalavela 292
Kant, Immanuel 255, 264, 408, 410
kâse (romansı) 87, 228, 231, 363
katabasis (nekyia) 367, 368
kataplous 271
Katharina 205
Keats, John 30, 89, 182, 192, 235, 240, 294, 296, 345, 368, *Endymion* 182, 192, 235, 240, 368, *Hyperion* 89, 368, *Ode on a Grecian Urn* 295
kehanet 91, 92, 109, 169, 230, 274, 337, 341, 357 ve kehanetvari şiir 85
Kelt edebiyatı 87
kenning 322
Kierkegaard, Søren 146, 358, 392, *Either/Or* (*Enten-Eller*) 358, *Tekerrür* 392
Kingsley 63
Kipling, Rudyard 186, 231, *Orman Kitabı* 186
Kirke 180, 187, 360, 370
klasik mitoloji 131, 152, 164, 175, 193, 351
Kleopatra 254, 275, 335, 370
Knittehers 319
konvansiyon 124, 125, 127, 128, 133, 149, 197, 215, 239, 262, 272, 323, 338, 341, 342, 345, 364, 404
koro 250, 255, 286, 346
kozmoloji 33, 192, 250, 269, 327, 399
Kur'an 85, 86, 337
kurgusal edebiyat 405, 407
kurmaca (tür) 40, 59, 62, 71, 77, 80, 93, 347, 348, 405, 407, nesir kurmaca 39, 40, 107, 108, 347, 348, 349, 358, 403
kutsal kitap 86, 116, 226, 324, 335, 360, 363, 371, 372, 373
küçük epik (*epyllion*) 371
kültür 14, 16, 26, 28, 38, 39, 128, 146, 158, 159, 222, 262, 275, 311, 339, 353, 389, 390, 392, 394, 395
Kwakiutl yerlileri 391

L

lafzi anlam 104, 108, 110, 111, 116, 147, 176, 311, 404, 409
Lamb, Charles 34
Lancelot, Sir 213, 231
Landor, Walter Savage, *Imaginary Conversations* 356
Langlanc, William 364
Latimer, Hugh 374
Lawes, Henry 314
Lawrence, D.H. 270, 410
Lenin, Nikolay 396
Leontes 201, 217
Lethe 183, 235
Leviathan 173, 223, 225
Lewis, C.S. 17, 148, 306, 411, 412
Lewis, Wyndham, *Men Without Art* 306
Lexis 280, 405, 412
liberal eğitim 53, 122, 144, 178, 390, 394, bilgi 36, uğraş 47
Lilliputian 318

Lincoln, Abraham 131, 374
Lindsay 320
lirik 81, 82, 83, 84, 124, 155, 283, 286, 287, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 323, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 346, 347, 371, 405, 413
Lodge, Thomas, *Wits Miserie* 265
Logos 151, 152, 158, 183
Loki 62
Longfellow, Henry W., *Hiawatha* 292
Longinus 19, 413
Lowell, James Russell, Biglow Papers 323
Lukianos 224, 267, 268, 269, 271, 273, 354, 356, *Kataplous* 271, *Satılık Filozoflar* 267, 268, *True History* 273
Lukretius 113, 370
Lydgate, John 289, 291, 292, 293, 364, 411, *Danse Macabre* 289
Lyly, John 268, 305, *Campaspe* 268

M

Macaulay, Thomas Babington 113, 304
macera 149, 150, 175, 221, 226, 228, 230, 355, 413
Machiavellici kötü adam 253
MacLeish, Archibald, *Ars Poetica* 30
madrigal 314, 315
Mahabharata 85, 363
Makrobius, Saturnalia 333, 334
Mallarmé, Stephane 90, 91, 93, 108, 109, 116, 121, 154, 303, 344, *Coup de Dés* 303
Malory, Sir Thomas 87, 232
Malvolio 197, 199, 209
Mammon, Sir Epicure 213, 236, 266
Manet, Edouard 161, 165
Mankynd 333
Mann, Thomas 140
Mansfield, Katherine 350
mantık 27, 99, 122, 136, 165, 269, 281, 353, 379, 380, 381, 384, 386, 397, 398
Marlowe, Christopher, *Doktor Faustus, Malta Yahudisi, Büyük Timur* 259, 327
Marston, John 210, 275
Marksist eleştiri 32, 38, 100, 159, 390
Masaccio 161
masque 40, 330, 331, 333, 405, 413
Matelda 182, 235
matematik 121, 129, 329, 397, 398, 399, 401, 413
Maturin, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer* 358
Medusa 230
melodram 67, 75, 200, 205
melos 280, 293, 294, 295, 296, 301, 302, 306, 307, 311, 316, 320, 372, 376, 405, 412
Melville, Herman 46, 67, 69, 121, 130, 148, 235, 276, 349, *Billy Budd* 69, *Moby Dick* 130, 186, 275, 349, 358, 359, *Pierre* 67, 130, 235
Menander 71, 80, 194, 202, 204, 211, 215, 217
Menippus 268, 354, 356, *menippea hicvi* 40, 268, 354, 355, 356, 358
Mercutio 65
Meredith, George 292, 349, *The Egoist* 349, *Love in the Valley* 292
Merkür 71
Merlin 230
mesel 344
Mesih 85, 129, 178, 221, 223, 224, 225, 227, 240, 338, 362, 363, 368, 377, 388
metafizik şiir 120, 342

metafor 10, 117, 154, 155, 156, 171, 173, 323, 381, 382, 384, 3993 400, 405, 406, 405
metamorfoz 174
methiye 261, 338
mezar yazıtı (*epitaph*) 340
mezmur 337, 338
Mısır 104, 164, 165, 174, 179, 181, 187, 223, 225, 233, 240, 250, 263, 346, 360, 366, 373
Mısır edebiyatı 165
Micawber, Wilkins 201, 206, 410
Middleton, Thomas 46, 208, 413, *A Trick to Catch the Old One* 208
Mikail 225, 249, 366, 368, 371
miles gloriosus 67, 194, 197, 205, 403
Mill, James 377, 378, *Essay on Government* 377
Mill, John Stuart, *Özgürlük Üstüne* 30
Milton, John 12, 16, 17, 18, 19, 45, 51, 53, 96, 112, 120, 122, 125, 126, 128, 129, 131, 152, 153, 173, 183, 192, 193, 235, 239, 240, 243, 247, 248, 249, 260, 265, 270, 284, 285, 295, 300, 302, 306, 307, 314, 345, 364, 366, 367, 370, 371, 395, 409, 412, *Areopagitica* 374, 395, *Comus* 94, 174, 180, 183, 184, 185, 240, 333, 335, *L'Allegro and Il Pensoroso, Lycidas* 97, 129, 130, 131, 133, 152, 153, 371, *Nativity Ode* 184, 389, *Kayıp Cennet* 17, 87, 131, 192, 225, 235, 239, 247, 248, 252, 254, 255, 284, 285, 296, 366, 367, 371, *Paradise Regained* 125, 225, 240, *Samson Agonistes* 97, 258
mim 138, 328, 329, 334, 341
mimesis (taklit) 91, 111, 112, 122, 134, 144, 151, 178, 251, 287, 309, 332, 336, 345, 328, 410
Minotaur 180, 224
Miranda 182
Mirror for Magistrates 411
mit 15, 25, 60, 61, 70, 80, 83, 84, 89, 95, 100, 103, 165, 166, 168, 169, 187, 188, 192, 222, 223, 260, 287, 324, 330, 331, 351, 361, 363, 372, 373, 388, 391, 401, 402, 407 ve mitik kip 63, 85, 164, 181, 360
mizah 200, 201, 261, 262, 263, 348, 357
moira 245
Molière 76, 142, 143, 194, 199, 200, 205, *Hastalık Hastası* 142, 144, *İnsandan Kaçan, Tartuffe* 67, 209, 212, 215
Monad 406
Montaigne, M. E. 83, 270, 271, 352
Montgomery, Robert 30
Moore, Marianne 319, 409, 412, *Camellia Sabina* 319
Moore, Sturge 122
Morris, William 185, 235, 237, 307, 310, 350, 351, 406 , *Earthly Paradise* 237, *The Sundering Flood* 235
motif 100, 107, 406
Mozart, W. A. 211, 332, 390, *Don Giovanni* 332, *Figaro* 236, 322, *Jüpiter Senfonisi* 163, *Sihirli Flüt* 175
muğlaklık 112, 136, 313, çağrışım 121, 127, 132, 167, 312
Murasaki, Lady, *Genji Masalı* 372, 411
Murry, Middleton 46
Musa 80, 104, 176, 225, 232, 233, 234, 239, 240, 245, 397
Muspilli 363
Müslümanlık 61
mythos 111, 189, 194, 404, 406

N
Napoléon 140, 276
Nashe, Thomas 265, 269, 275, 323, *Pierce Penilesse* 265
Nebukadnezar 179, 401
nemesis 244, 245, 249, 252
Neo-klasik sanat, neo-klasik eleştiri 32, 89, 112, 147, 184
Nesir 27, 302, 307, 347, 348, 352, 358, 373, 405
Newman, J. H. C. 36, 352, *Apologia* 352
nicelik 288, 296, 301
Nietzsche, F. 19, 92, 128, 185, 243, 250, 251, 270, 346, 393, *Ecce Homo* 128, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*
niyet 115, 172, 253, 282, 374
Noel 190, 318, 335
nükte 30, 106, 317

O-Ö
O'Beill, Eugene, *The Hairy Ape* 277
Oberon 207
O'Casey, Sean 195, 309, *Juno and the Paycock* 195
Octavia 256
ode 184, 283, 295, 307, 323, 338, 346, 389
Omphale 266
onomatopoeia 296
opera 40, 137, 211, 324, 331, 411
Ophelia 35, 246, 254
opsis 296, 406
oratoryo 119, 325
Orpheus 62, 84, 153, 179, 226, 346, 409
Ortaçağ sanatı, Ortaçağ eleştirisi 146, 172
Orwell, George, *1984* 177, 269, 277, 379
Osiris 179, 226, 236, 363
Ossian 347
ouroboros 180, 188
Ovidius 84, 128, 174, 363
Owl and the Nightingale 343

P
Palestrina 390
Paracelsus 274
parodi 133, 218, 257, 368, 404, 409, 412
Parolles 198
Pascal, Blaise 374
Paskalya 190, 221, 335
Passion 181, 211, 246, 249, 251, 256, 257
pastoral 71, 129, 130, 134, 153, 173, 182, 183, 191, 209, 216, 218, 234, 270, 314, 339, 340
pastourelle 343
Pater, Walter 18, 277, 307, 312
pathos 65, 66, 197, 221, 226, 227, 254, 275, 309, 360
Peacock, Thomas Love 231, 317, 268, 337, 349, 354, 355, 356, 358
Peele, George 216, *The Arraignment of Paris* 326
Penelope 360, 365, 369, 370
Perseus 80, 167, 223, 230, 232, 233, 234
Petrarca, Francesco 307, 343
Petronius, Satirikon 274, 354, 355, 356
Pharmakos 69, 406
philosophus gloriosus 355, 357
Picasso, Pablo 390
pikaresk roman 73, 267
Pindarics 295
Pirandello Luigi 333
Pisagor 399
Platoncu, 18, 93, 94, 144, 159, 175, 201, 210, 392 Platonculuk 15, 17, 88

Platon 18, 74, 95, 138, 142, 173, 215, 246, 268, 269, 279, 328, 329, 332, 356, 374, 376, 384, 392, 393, 401, *Sokrates'in Savunması, Kratylos, Euthydemos, İyon, Yasalar* 173, 379, *Şölen* 332
Plautus 71, 195, 196, 197, 199, 206, 211, 219
Podsnap 393
Poe, Edgar Allan Poe 147, 169, 170, 193, 235, 238, 279, 313, 317, 318, 319, 320, 350, 373, *Ziller* 320, *Eleanora* 235, *Evreka* 193, *Altın Böcek*, "Ligeia" 130, 169
Polonius 207
Polyphemus 179, 205, 266
Pope, Alexander 106, 125, 200, 262, 263, 277, 289, 294, 295, 296, 297, 299, 304, 342 , *The Dunciad, Essay on Criticism* 116, 412, *Essay on Man, The Messiah* 295, *Bukleye Tecavüz*
Popüler sanat 138, popüler edebiyat 77, 134, 147, 320
Portia 207, 216
Poulterer ölçüsü 302
Pound, Ezra 17, 91, 93, 108, 154, 155, 166, 280, 313, 315, 371, 373, 413, *Kantolar* 91, 313
proairesis 246, 248
Prometheus 91, 175, 186, 242, 259, 260, 368, 382
Proserphine 168
Prospero 72, 182, 187, 207, 214, 219, 226, 230, 234, 277
Proust, Marcel 90, 91, 306, 358, 368, 381, 403
Puck 183, 206, 207
Purcell, Henry 166
Pygmalion 168

Q

Quilp, Daniel 163
Quintillius 356

R

Rabelais, François 268, 270, 271, 272, 274, 275, 306, 354, 355, 356, 357, 358, 368, 372
Racine, Jean 64, 124, 242, 256, 258, *Athalie* 256, 258, *Esther* 242, 248
Ramayana 85
realizm 160, 164, 166, 170
retorik 32, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 90, 114, 124, 125, 170, 198, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 296, 297, 299, 301, 303-307, 309, 312, 313, 319, 338, 340, 341, 342, 344, 348, 375, 376, 377, 379, 382, 384, 386, 387, 390, 396, 397, 398, 405
Reynard, *the Fox* 267
ricacı 254
Richardson, Samuel 147, *Clarissa* 66, *Pamela* 217, 358
Rilke, Rainer Maria 90, 91, 93, 108, 153, 346, 409
Rimbaud, Jean Arthur 90, 91, 108, 186, 347, *Cehennemde Bir Mevsim* 347
Robin Hood 174, 231
Robinson, E. A. 183
Rochester, Lord 144
Rogers, Will 264
roman 81, 349, 351, 353, 358, 360
romans 12, 60, 61, 86, 94, 181, 220, 349, 350, 351, 353, 358, 406, 413
romans kipi 181
romantik ıstırap 89, 188
romantizm 17, 62, 89
Romaunt of the Rose 85
Ros, Amanda 376
Rousseau, Jean Jacques 90, 352, 353, 354, 400, 401

Rönesans 40, 43, 61, 72, 88, 112, 121, 122, 130, 147, 161, 180, 182, 192, 198, 205, 206, 208, 211, 220, 231, 243, 299, 303, 306, 313, 326, 330, 355, 374, 388
Ruskin, John 18, 19, 34, 35, 63, 122, 145, 185, 233, 307, 376, 388, *The King of the Goldern River, The Queen of Air* 388

S-Ş

Sade, Marquis de 144
sagalar 88, 351
Saint-Beuve, Charles A. 34
Sakuntala 204, 226
Sam Slick 264
Sandburg, Carl 234
saray aşkı 88, 93, 258, 338, 340, 369
Saturnalia 203, 356
Scarlatti, D. 321
Schelling, F.W.J. von 385
Scott, Sir Walter 206, 347, 350, 351, 406, *Ivanhoe, St. Ronan's Well, Waverley* 352
Scrooge, Ebenezer 318
sempozyum 356, şölen 88, 93, 237, 329, 332, 358, 403
Seneca 256, 259, 304
Shakespeare, William 12, 16, 26, 30, 31, 34, 35, 47, 48, 49, 51, 63, 64, 72, 81, 88, 96, 103, 112, 115, 116, 118, 120, 123, 124, 125, 128, 129, 138, 141, 147, 148, 168, 173, 174, 180, 182, 183, 196, 198, 199, 201, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 234, 237, 242, 244, 246, 250, 252, 254, 258, 262, 275, 284, 289, 295, 300, 302, 311, 328, 330, 332, 340, 341, 370, 376, 391, 396, 413, *Yeter ki Sonu İyi Bitsin* 209, 213, 214, 216, 217, 254, *Antonius ve Kleopatra* 254, 335, *Nasıl Hoşunuza Giderse, Yanlışlıklar Komedyası* 198, 208, 213, 218, *Coriolanus, Cymbeline* 168, 217, 242, 256, *Hamlet* 12, 31, 67, 97, 103, 104, 116, 118, 170, 178, 208, 254, 326, 335, 359, 388, 410, *V. Henry* 258, 326, *VIII. Henry* 275, *Julius Caesar* 74, *Kral John* 254, *Kral Lear* 17, 127, 203, 208, 252, 253, 254, 259, 276, 357, *Aşkın Emeği Boşuna* 201, 216, *Macbeth* 113, 114, 117, 326, 335, *Kısasa Kısas* 207, 212, 216, 217, 311, 410, *Venedik Taciri* 197, 216, *Windsor'un Şen Kadınları* 197, 199, 208, 216, 217, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* 196, 198, 216, 330, *Kuru Gürültü* 78, 168, 206, 217, *Othello* 67, 253, 324, *Pericles* 212, 215, 217, 218, 219, 236, 237, 232, *Anka Kuşu ve Kaplumbağa* 173, *II. Richard* 326, *III. Richard* 326, 413, *Romeo ve Juliet* 65, *Soneler* 128, 409, *Hırçın Kız* 195, *Fırtına* 49, 94, 182, 207, 209, 218, 226, 237, 328, 330, 332, 333, *Atinalı Timon* 258, *Titus Andronicus* 242, 259, 335, *Troilus ve Cressida* 250, 262, *On İkinci Gece* 218, 219, *Veronalı İki Centilmen* 148, 216, *Venüs ve Adonis* 63, *Kış Masalı* 145, 168, 215, 215, 217, 218 250, 256
Shaw, G. Bernard 50, 67, 76, 93, 94, 165, 185, 194, 257, 287, 302, 310, 326, 329, *Back to Methuselah, Getting Married* 329, *Kırgınlar Evi, King Charles* 329, *Major Barbara* 202, *İnsan: Üstün İnsan, Ermiş Jeanne, İbsenciliğin Özü*
Shelley, Percy Byssehe 15, 51, 53, 89, 95, 129, 153, 178, 182, 186,

188, 240, 283, 346, 369, 408, *Adonais, Epipsychidion* 182, 283, *Ode to the West Wind* 283, 346, *Ozymandias, Prometheus Unbound, The Revolt of Islam* 188
Shylock 73, 179, 197, 198, 201, 209
Sidney, Sir Philip 89, 92, 103, 111, 129, 348, *Apology, Arcadia* 129, 174
Siegried ve Siegmund 256
simge 121, 315, 345
simya 176, 188, 207, 410
Sindrella arketipi 72
Sisyphus 297
Sitwell, Dame Edith 371, 410
Siyon 362
Skelton, John, *The Gardland of Laurell, Philip Sparowe* 291, 295, 320, 321
Sly, Christopher 218
Smart, Christopher, *Jubilate Agno, Song to David* 295, 317, 347
smiles 73
Smollett, Tobias, *Humphry Clinker* 212
Sodom 181, 363
Sokrates 68, 74, 215
Solveig 230, 369
Sophokles, *Aias, Antigone, Oedipus Kolonus'ta, Kral Oedipus, Philoktetes* 124, 142, 169, 188, 189
Southey, Robert, *The Doctor, Thalaba* 295, 358, 364
söyleyiş 405
sparagmos 227
Spengler, Oswald 191, 389
Spenser, Edmund, *Epithalamion, The Faerie Queene, Mutabilitie Cantoes, Shepheards Calendar* 25, 35, 92, 94, 119, 121, 131, 148, 168, 170, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 239, 240, 266, 296, 299, 300, 317, 318, 343, 363, 364, 370, 371
Spinoza, Baruch 377, 383
Steinbeck, John, *Gazap Üzümleri, Fareler ve İnsanlar* 424
Stein, Gertrude 276, 306, 377
Stendhal 73
Sterne, Laurence, *Tristram Shandy* 272, 306, 357, 358, 369, 372
Stevens, Wallace 20, 410
stil 51, 102, 113, 119, 122, 145, 305, 307, 354, 378, 406
Stowe, Harriet Beecher, *Tom Amcanın Kulübesi* 82, 234
Strindberg, August 333
Struldbruglar 274
Surrey, Earl of 295
Sutherland, Graham 165
Swift, Jonathan 66, 261, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 318, 342, 354, 355, 357, 368 , *Gulliver'in Gezileri* 40, 69, 273, 275, 348, 353, 354, *Alçakgönüllü Bir Öneri* 261, *A Tale of a Tub* 272, *Poems*
Swinburne, Algernon 346
Symbolisme 344
Synge, John Millington, *The Playboy of the Western World, Riders of the Sea* 67, 200, 310
şarkı 56, 84, 97, 235, 283, 313, 314, 316, 320, 347
şeytan 366, 367
şeytani sembolizm, şeytani uyarlama 187
şiir sanatı 41, 51,126, 136, 144, 150, 191
şiirsel etimoloji 318, 319
şikâyetçi 210, 268

T

tarihi oyun 326, 329
tarihsel eleştiri 52, 59, 100, 124, 361, 362, 387, 389, 391, 393
Tasso, Torquato 119, 180, *Jerusalem Delivered* 87
Taylor, Jeremy 305, 307
Teiresias 252, 255, 370
tekrar 19, 57, 71, 102, 103, 113, 115, 128, 138, 140, 141, 142, 144, 148, 180, 186, 200, 221, 226, 228, 240, 287, 294, 296, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 314, 317, 319, 320, 321, 339, 347, 360, 363, 375, 381, 401, 404, 410, yineleme 105, 134, 135, 200, 201, 301, 303
Tennyson, Alfred Lord 45, 64, 142, 145, 182, 293, 294, 296, 317, *Oenone* 293, 296, *The Passing of Arthur* 64
Terentius 195, 196, 197, 199, 202, 211, 214, 215, 354, *Adelphoi* 202, 215, *Eunuchus* 214
Teslis 62, 172, 173
tetikleme 42
Thackeray, William M., *Gurur Dünyası* 60
Thames 184, 370
Theocritus 129, 130, 153
Thersites 210, 262, 268
Theseus 217, 224
Thomist eleştiri 377
Thoreau, Henry David 276
Thurber, James, *The Thirteen Clocks* 231
Tintern Abbey 185
tipoloji 25, 40, 240, 361
Toby Amca 265
Tolstoy, Lev 29, 170, 276, 356, *Anna Karenina* 169, *Diriliş* 170, *Savaş ve Barış* 276
topoi 133
Towneley Cycle 324
tören 25, 63, 119, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 149, 151, 200, 202, 216, 227, 251, 280, 287, 312, 338, 367, 391, 409, törensel 29, 75, 137, 139, 140, 201, 204, 212, 213, 215, 216, 217, 221, 223, 227, 228, 250, 251, 276, 375
Tractatus Coislinianus 198
Traherne, Thomas, *Centuries of Meditation* 346
Trollope, Anthony 350, 352
Trophonius'un mağarası 400
Trotwood, Betsey 265
Troya 131, 250, 254, 257, 364, 365, 366
Twain, Mark, *Huckleberry Finn* 188, 214, 297, *Tom Sawyer* 297

U-Ü

Udall, Nicholas, *Ralph Roister Doister* 206
ufuiçilik (*euphuism*) 305
Ulysses (Odysseus) 250, 259, 306, 359, 367, 370
umumi eleştirmen 23, 34, 35, 36, 37, 52, 53
Una 228, 229, 232, 236, 298
Upanishadlar 158, 174
Urquhart, Sir Thomas 275
üstmimetik 60, 61, 62, 64, 65, 71, 72, 81, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 168, 181, 184, 407, 413

V-W

Vaat Edilmiş Topraklar 225, 240, 366
vaaz 240, 286, 373
Vahiy 18, 150, 156, 171, 176, 179, 180, 223, 224, 225, 229, 371, 411
vakayiname 42
Valéry, Paul 108, 153
Vanzetti, Bortolomeo 374

varoluşsal yansıtma 93, 94, 247
Varro 354, 356
Vaughan, Henry 175, 346
vecize (epigram) 341, 342, 377
Vedik ilahi 116, 337
Velasquez, Diego 161
Venüs 63, 167, 174, 197, 230, 240, 296, 340, 367, 369, 370
Vergilius 125, 129, 131, 172, 248, 278, 338, 364, 366, 370, 388, 389, 410, *Aeneid* 129, 285, 365, 366, 367, 369, *Ekloglar*
vezin 22, 33, 282, 287, 288, 291, 295, 296, 309, 311, 312, 316, 342
Vida, Marco Girolomo, *Art of Poetry* 299
Viktoryenler 17, 92, 163
Voltaire, Candide, *Safoğlan* 268, 270, 354, 355, 356, 357
vurgu 15, 19, 82, 83, 137, 142, 165, 170, 190, 267, 276, 288, 293, 294, 296, 301, 302, 313, 314, 330, 374, 381, 404, 412, ton 113, 213, 263, 273, 293, 296, 314, 340, 341, tonlama 293, 301, 308

Wagner, Richard 182, 223, 231, 238, 314, 325, *Tannhäuser, Tristan, Die Walküre* 182
Waller, Edmund 289
Walton, İzaak 356, *The Compleat Angler* 358
Wanderer, The 297
Ward, Artemus 264
Waugh, Evelyn 77, 411
Webster, John 30, 253, 327, *Amalfi Düşesi* 256, *The White Devil* 257
Wells, H. G., Tono-Bungay 186
Weyland 227
Whitman, Walt 129, 131, 133, 155, 275, 347, *Out of Cradle, The White Devil* 257
Widsith 87
Wilberforce 45
Wilde, Oscar 52, 76, 410
Wilder, Thornton, *Heaven's My Destination* 77
Williams, Charles 148, 413
Williams, Oscar 413
Wittgenstein, Ludwig 154, 377
Wodehouse 206
Woden 227
Woolf, Virginia 91, 121, 170, 238, 241, 273, *Perde Arası* 91, 238, *Mrs. Dalloway* 69, 213, *Deniz Feneri* 241, *Dalgalar* 273
Wordsworth, William 16, 31, 66, 90, 91, 113, 123, 156, 185, 263, 296, 311, 313, 339, 342, 343, 345, 351, *The Idiot Boy* 296, *Peter Bell* 296, *The Prelude*
Wulfstan 305
Wyatt, Sir Thomas 295, 300, 320
Wycherley, William 209, 214, *The Country Wife* 214

Y

Yakup 426
yardımcı (*vice*) 15, 70, 128, 131, 206, 207, 208, 209, 230, 252, 253, 277, 284, 361, 389
Yeats, 90, 92, 93, 94, 96, 122, 131, 132, 153, 155, 157, 175, 180, 193, 237, 241, 243, 270, 312, 313, 314, 325, 336, 346, 347, 370, 409, 412, *William Butler, Countess Cathleen* 336, *Leda* 131, *Sailing to Byzantium* 97, 176, 241, 346, *The Tower* 241, 346, *The Two Trees* 180, *A Vision* 193, 370, *The Winding Star*
Yeni Eleştiri 9, 10, 11, 16
Yeni Komedya 71, 72, 195, 251
yerindelik (*decorum*) 88, 299, 309, 372

Yeşaya 86, 175, 180, 236, 248, 275
Yeşu 225, 240
Yunus 224

Z
Zeus 61, 172, 175, 210, 245, 251, 270, 366
zevkin tarihi 34
Zola, Emile 78, 108, 121, 170, *Germinal* 170

Dünya edebiyat eleştirisi literatürüne önemli katkılarda bulunan Northrop Frye'ın, bugün "kült" kabul edilen eseri *Eleştirinin Anatomisi* artık Türkçe'de. Bu eser, Frye'ın kendi deyimiyle, "edebi eleştirinin kapsamı, kuramı, prensipleri ve tekniklerine toplu bir bakış sağlama olasılığı üzerine, sözcüğün tam anlamıyla bir deney ya da tamamlanmamış bir girişim"dir.

Özellikle eleştirmenlerin ve edebiyat öğrencilerinin "uygulamalı bir fayda" sağlamalarını hedefleyerek kaleme aldığı bu dört büyük denemesinde Frye edebiyat eleştirisinin sadece edebiyatla kısıtlı düşünülemeyeceğini ortaya koyuyor.

Frye, edebiyat eleştirisini "Yaratma ve bilgi, sanat ve bilim, mit ve kavram arasındaki kopmuş ilişkileri yeniden üreten bir faaliyet" olarak görüyor. Kitabın, "Dört Deneme"yi kavrayan ve düşünsel bağlamına yerleştiren önsöz ve sonuç bölümleri, Frye'ın bu anlayışını tüm derinliğiyle ortaya koyuyor.

Eleştirinin Anatomisi, edebiyat uzamının tüm sakinlerine, özellikle de Türkiye'deki edebiyat eleştirisi çalışmalarına ilham verecek bir armağan olarak görülebilir.

Frye, dâhi olup olmadığı meselesini bir yana bırakırsak, beni etkilemeyi sürdürüyor. Frye'ın, Sanatın Büyük Şifresi'ni kırmak için sonsuz bir zamana sahipmişçesine yazdığını gördüğümde, istemeyerek de olsa duygulanıyorum.
Âlimler, Frye'ın yazdığı sayfalarda, yalnızlıklarını hafifleten faydalı nasihatler ve emsaller bulacaklardır.

Harold Bloom

Eleştirinin Anatomisi dünya eleştiri tarihinin 'klasik'lerinden biridir. Frye'ın bu kitabında kurduğu ya da kurmaya çalıştığı sistematiği benimsemeseniz dahi, kitap birçok şey düşündürecek, zihin açacak, kısacası, edebiyata bakışınızı zenginleştirecektir.

Murat Belge

AYRINTI • "AĞIR" KİTAPLAR
ISBN: 978-975-539-978-2
9 789755 399782

THG 0306883 CZH

30 TL