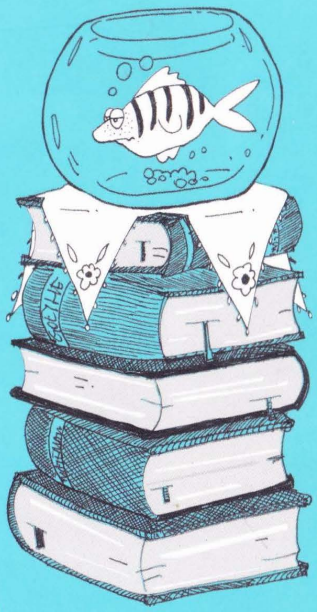
metis eleştiri

# Rita Felski

## Edebiyat Ne İşe Yarar?



Rita Felski

**Edebiyat Ne İşe Yarar?**

Rita Felski, Amerika'da Virginia Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü, ayrıca *New Literary History* dergisinin editörü. Yazarın yayımlanmış yapıtları arasında *Beyond Feminist Aesthetics* (Feminist Estetiğin Ötesinde), *The Gender of Modernity* (Modernliğin Cinsiyeti), *Literature After Feminism* (Feminizmin Ardından Edebiyat) gibi telif ve *Rethinking Tragedy* (Trajediyi Yeniden Düşünmek) gibi derleme kitapları sayabiliriz.



**metis eleştiri**

Metis Eleştiri 21

Edebiyat Ne İşe Yarar?
Rita Felski

Ingilizce Basımı:
Uses of Literature
Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2008

© Rita Felski, 2008
© Metis Yayınları, 2010
Çeviri Eser © Emine Ayhan, 2010

Bütün hakları saklıdır. Blackwell Publishing Limited tarafından yayımlanmış orijinal Ingilizce basımın lisanslı Türkçe çevirisidir. Çevirinin niteliği ve doğruluğu yalnızca ve tek başına Metis Yayınları'na aittir; Blackwell Publishing Limited'in herhangi bir sorumluluğu bulunmamaktadır. Yayım hakları sahibi Blackwell Publishing Limited'in yazılı izni olmaksızın hiçbir form altında, bütünüyle ya da kısmen çoğaltılamaz.

İlk Basım: Kasım 2010

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-793-7

# Rita Felski
## Edebiyat Ne İşe Yarar?

Çeviren
**Emine Ayhan**

metis eleştiri

## İçindekiler

**Teşekkür** • 7

**Giriş** • 9

**1 Tanıma** • 37

**2 Büyülenme** • 68

**3 Bilgi** • 99

**4 Şok** • 132

**Sonuç** • 163

**Dizin** • 169

## Teşekkür

Öncelikle Blackwell Publishing'den Emma Bennett'a teşekkür ediyorum. Bu kitabı yazmak isteyip istemediğimden emin bile değilken, 2005 başında onunla yaptığım konuşmadan sonra neyi, neden yazacağımı artık tam olarak biliyordum. Arkadaşlarım ve meslektaşlarım taslaklardan parçalar okuyup bana cesaret verdikleri gibi, fevkalade zekice önerilerini benden esirgemediler. Amanda Anderson, Michèle Barrett, Ben Bateman, Claire Colebrook, Kim Chabot Davis, Wai Chee Dimock, Susan Stanford Friedman, Heather Love, Janet Lyon, Gail McDonald, Jerome McGann, Toril Moi, Olga Taxidou ve Stephen White'a sonsuz teşekkür borçluyum. Sundukları faydalı okuma önerileri için Cristina Bruns ve Virginia Üniversitesi İngilizce Bölümündeki hemen bütün meslektaşlarıma teşekkür ederim. Araştırma asistanlığı konusundaki hünerlerini benden esirgemediği için Morgan Myers'a müteşekkirim. Allan Megill dikkatli bir okur olmanın yanı sıra, yeni fikirleri tartışmak için sabırlı bir danışman oldu hep; getirdiği önerilerin çoğu burada savunduğum düşünceler arasına girdi.

# Giriş

Genel manifesto tanımına uymayan bir manifesto bu; ne idüğü belirsiz, soyuna çekmemiş, sarsak, biçimsiz bir mahluk. Bir bakıma da türüne cuk diye oturan bir manifesto: Tek taraflı, yamuk bakan, dönüp dolaşıp aynı şeyi söyleyen, hep aynı telden çalan, hikâyenin yarısını anlatan bir manifesto. Manifesto yazmak ucuz eleştiriler yapmak, hayali hasımlara saldırmak ve kurunun yanında yaşı da yakmak için bulunmaz bir bahanedir. Halbuki avangard manifestoları, muhalifliklerinin getirdiği hiddetin, amansız eleştirilerle yakıp yıkma, sanatı tahtından edip kırık parçalarını da ayaklar altında çiğneme itkisinin, böyle ağır basan bir itkinin güdümündeydi. Ortaya çıkansa, bu anlamda, bir gayri-manifesto: Olumsuzlamanın bir olumsuzlaması, bir hayır deme değil, evet deme edimi; kara çalma değil, müdafaa etme derdinde olan bir düşünce deneyi.

Edebiyat ve kültür eleştirmenleri arasında belli bir düşünme biçiminin eskidiği yönünde bir his uç vermiş durumda. İdeoloji eleştirisinin tıkır tıkır işleyen makinesini, semptomatik okumanın röntgen ışını misali metnin içini gösteren bakışını, bir kuşku yorumbilgisine varan sular seller gibi ezberlenmiş hamleleri çok iyi biliyoruz. Otuz sene öncesine kadar ifşa edici görünen fikirler –merkezsizleşmiş özne! gerçekliğin toplumsal inşası!– gitgide beylik sloganlara dönüştü – yadırgatma, direngenlik bakımından altüst etmek istediği kesinliklerden geri kalmayan, çoğu zaman da onlar kadar dogmatik olan bir doksaya döndü. Zaten maskenin altında neyin yattığını bildiğimiz zaman, maske düşürme ediminin ne değeri kalır ki? Edebiyatla girilen diyaloğun sabit bir teşhise yol vermesiyle ve metinlere yönelik sağaltıcı okumanın, bu metinlere ilk etapta hangi nedenle yöneldiğimizi tamamen gözden kaçırmasıyla, neyin yitirilmiş olduğu sorusunu sormaya cesaret eden eleştirmenlerin sayısı da günden güne artıyor.

Bu arada, öğrencilerimiz de hızla kabaran üniversite faturalarını karşılayacak olan ilerideki kazançlarını garantilemek umuduyla, akın akın mesleki yönelimli bölümlere taşınıyor. Doğa bilimleri ile sosyal bilimlerin kurumsal alanları her zamankinden daha büyük meblağlarda bağış topluyor, üniversite siyasetinin mikro-dramlarında sözleri gitgide daha çok geçiyor. Medyada ve kamusal hayatta bilgi addedilen şey, veri ve çizelgelerin, soru formları ve pasta dilimli grafiklerin, girdi-çıktı oranları ve geribildirim döngülerinin istiflenmesiyle bir tutuluyor. Edebiyat ve sanattan nasibini almanın ahlaki gelişim ve kültürel inceliğin en emin yolu olduğu şeklindeki demode inançlar artık büsbütün terk edilmiş durumda; kimsenin de bu durumdan müteessir olduğu falan yok. Peki, böyle zorlu ve hayra alamet olmayan şartlarda, edebiyat araştırmacıları verdikleri uğraşın önemini nasıl haklı çıkarmaktadır? Geçmişteki kanon tapınmasına dönmeden, kitaplar okuyup haklarında konuşmak için ne gibi gerekçeler öne sürmektedirler?

Düşüncelerden birine göre, edebiyat incelemeleri içinde bulunduğu zor durumdan tamamen kendisi sorumludur. Teorinin yükselişi edebiyatın ölümüne yol açmış, bu arada sanat eserleri çığ gibi büyüyen sosyolojik vaazların ve uğursuz Fransız düzyazısının altında kalmıştır. Gelgelelim bu dikkate değer ithamın mantığını kavramak güçtür. Teori temel çerçeveler, ilkeler ve bireysel yorumlama edimlerimizi şekillendiren varsayımlar üzerine düşünme sürecidir. Teoriye karşı edebiyatın bayraktarlığını yapmak, sonuç itibariyle, kendi içinde bir çelişki arz eder, zira edebiyatın savunuculuğuna soyunanlar da bu işi yapmak için kendilerine göre birtakım genelleme, kestirim ve spekülatif savlara başvurmak durumundadır. Zararlı etkilerinden dem vurup teoriye dudak büken Harold Bloom bile, "benliği güçlendirmek ve benliğin sahici ilgilerini öğrenmek için" okuduğumuzu ileri sürerken bu şekilde özbeöz teorik bir ifadeye başvurmuş olur.[1]

Gene de bugünkü teori kanonunun edebi nesnelerle uğraşmanın gerekçeleri konusunda bir kıtlık içinde olduğunu kabul edebiliriz. Analitik tarafsızlık, eleştirel dikkat, temkinli kuşku tutumlarını benimsemeye davet ediliyoruz; her şeyi tırnak içine alma gibi dizgin-

1. Harold Bloom, *How to Read and Why* (New York: Scribner's, 2001), s. 22.

lenemez bir dürtünün pençesinde kıvranan beşeri bilimciler amansız bir ironinin kurbanı. Sorunsallaştırma, sorgulama ve yıkma çağdaş düşüncenin hazırlop seçenekleri, iyice derinlerine işlemiş kalıplar olarak çıkıyor karşımıza. Görev bildirilerinde, mezuniyet konuşmalarında ve dekanlarla yapılan görüşmelerde dillerden düşmeyen "eleştirel okuma" ise, bütün değeri okuma edimine yükleyen, okunan nesnelere ise hiçbir değer atfetmeyen bir slogan olarak edebiyat araştırmalarının kutsal kâsesi konumunda.[2] Peki bu okunanlar gerçekten de bütünüyle bizim eleştirel manevralarımızın insafına kalmış olan atıl ve kayıtsız, pasif ve itaatkâr nesneler mi? Bizler okuduğumuz şeylerden hiç mi bir şey elde etmiyoruz?

Edebiyat teorisinin bize öğrettiği şey, eserin kendisine dikkat kesilmenin eleştirel bir tercih değil, pratik bir imkânsızlık olduğu, okumanın karmaşık bir önkabuller, beklentiler ve bilinçdışı peşin hükümler örgüsüne dayandığı, anlam ve değerin daima bir yerde, birisi tarafından tayin edildiğidir. Böyle olduğu halde, okuma tek yönlü bir yol olmaktan uzaktır; nasıl edebiyat metinlerine kendimizi yansıtmamak elimizde değilse, aynı şekilde metinlerin etkisine açık olmamız da kaçınılmaz. Eleştirmenin, bu etkiye açık olma durumunun tehlikeleri üzerinde durmaktan ziyade, potansiyel artılarını öne çıkarması, kendisine yöneltilecek safdillik, propagandacılık veya metafizik düşünme ithamlarına davetiye çıkarması anlamına gelir. Gene de disiplinimizi geliştirmekle yükümlü öğretmenler ve araştırmacılar olarak bizler, verdiğimiz uğraşın haklılığını gösterecek daha kuvvetli ve ikna edici gerekçelere fena halde muhtacız.

Eve Sedgwick kuşku yorumbilgisinin bugün edebiyat teorisinde bir seçenekten ziyade, adeta bir zorunluluk haline geldiği gözleminde bulunur. Eleştiri uğraşının özü itibariyle paranoyakça bir tarzı olan kuşku yorumbilgisi, sürekli tetikte bir dikkat ve alışılmışın dışında bir okumanın yanı sıra, en kötü durum senaryosunun varsayılmasını, ardından da kendi iç karartıcı tahmininin her metinde yeniden keşfini gerektirir. (Sedgwick'in gözlemine göre, fikirleri veya

2. Michael Warner şu gözlemde bulunuyor: "Eleştirel okuma uzmanlık gerektiren bir mesleğin halk ideolojisidir ve bize öylesine yakındır ki, pek açıklama gereği duymayız." Bkz. Michael Warner, "Uncritical Reading", Jane Gallop (haz.), *Polemic: Critical or Uncritical* içinde (New York: Routledge, 2004), s. 14.

imgeleri ifşa etme ve gizeminden arındırma jestinin, bu kaskatı jestin söz konusu fikir veya imgelerin etkisini bir biçimde dağıtacağı inancının, safdilliğin ötesine geçen bir yanı da vardır.) Sedgwick'in edebiyat incelemelerine yönelik kendi kuşkucu okuması, bizim elde bir saydığımız yorum kurallarının kaskatı tuhaflığına, bu denli olumsuz duyguyla yüklü olan bir eleştirel duruşun acayipliğine dikkat çeker.[3] Anladığım kadarıyla, Sedgwick edebiyat eserlerine dair entelektüel açıdan gelişkin, biçimin bilincinde, hatta övücü okumaların yokluğuna hayıflanmıyor. Parmak bastığı asıl nokta eleştirmenlerin söz konusu eserlere kendi niyetlerini yansıtan bir sarsıcılık, sorgulama veya altüst etme amacı yüklemek dışında bu türden okumaları haklı göstermekte kendilerini âciz hissetmeleridir. Olumsuz olan, kaçınılmaz ve ezici bir biçimde kural haline gelmiş bulunuyor.

Üstelik çağdaş teori sahip olduğu üstün özbilinçle, sabit fikirleri aman vermeden sorgulamasıyla iftihar etse bile, böyle bir duruş benimsemiş olmanın özgür bir seçimden ziyade bilinç-öncesi, seçilmiş olmaktan ziyade düzenlenmiş bir nitelik taşıdığı, kurumsal taleplerin, entelektüel prestijin ve mesleki ilerlemenin statü yönelimli kurallarının baskısıyla peşinen belirlenmiş olduğu hissedilmektedir. Bu da düpedüz şu anlama geliyor: İdrak sahibi bir lisansüstü öğrencisi bir bakıma bilmişlik (*knowingness*) ile safdillik arasında seçim yapmak zorunda kalınca bunlardan ilkine yönelecektir. Ne var ki son kertede bunun yanlış bir ikilik olduğu açığa çıkacaktır; bilmek ile sürekli kuşkuculuk ve keskin şüphe barındıran bir duruş şeklinde anlaşılan bilmişlik arasında dağlar kadar fark vardır. Bu noktada, hepimiz direnen okurlarızdır; belki de kendi direncimi-

3. Eve Kosofsky Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading: or, You're so Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You", Eve Kosofsky Sedgwick (haz.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* içinde (North Carolina: Duke University Press, 1997). Sedgwick'in kuşku yorumbilgisine yönelik eleştirisi gayet ikna edicidir; tabii, kuşku yorumbilgisine farklı perspektiflerden de pek çok başka eleştiri getirilmiştir. Örneğin bkz. Charles Altieri, *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals* (Illinois: Northwestern University Press, 1990); Eugene Goodheart, *The Skeptical Disposition in Contemporary Criticism* (New Jersey: Princeton University Press, 1991); Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can, 1997); Mark Edmundson, *Why Read?* (New York: Bloomsbury, 2004).

zin otomatizmine direnmenin, estetik bağlanmanın değişik biçimlerini hesaba katmayı göze almanın vakti gelmiştir artık.

Öyleyse bu manifesto bir yandan, Sedgwick'in ifadesiyle, "toy, estetikleştirici, savunmacı, anti-entelektüalist veya gerici" konumlardan uzak durmaya çabalarken, bir yandan da okuma için birtakım haklı gerekçeler öne sürmektedir.[4] Aynı zamanda teolojik yahut ideolojik okuma tarzları diye adlandıracağım hâkim eğilimlere uzak düşen bir yönteme dikkat çekmektedir. "Teolojik" derken, genelde açıkça metafizik olmaktan ziyade, seküler anlamda olsa da, edebiyatın öte dünyaya ait veçhelerine yönelik her türden güçlü iddiayı kastediyorum. Basit bir ifadeyle, bu eğilime göre, edebiyatın takdir edilmesinin nedeni taşıdığı ötekilik nitelikleri, yani olağan varsayımlarımız ve sağduyu ürünü kanılarımızın yanı sıra analitik yahut kavram güdümlü siyasi veya felsefi düşünce tarzlarına sırt çevirmesidir. Harold Bloom'un Romantizmi, Julia Kristeva'nın avangard göstergebilimi ve güncel Levinasçı eleştiri dalgası da dahil olmak üzere, çok çeşitli eleştiri konumlarında bu türden bir duruşun çeşitlemelerine rastlamak mümkündür. Bu tür perspektifler benimsedikleri dünya görüşleri, siyasetler ve okuma yöntemleri bakımından kendi aralarında önemli farklılıklar gösterir. Bununla birlikte, edebiyatın temelde dünyadan ve o dünyayı anlamanızın diğer yollarından farklı olduğu, zaten edebiyatın değerinin de –ister özgünlük, tekillik, başkalık, tercüme edilemezlik, isterse olumsuzluk diliyle ifade edilmiş olsun– bu farklılıktan kaynaklandığı kanısını paylaşırlar.

Edebiyatın benzersizliği argümanı ilk bakışta gerekçelendirme sorununa ideal bir çözüm sunuyormuş gibi görünür. Bir şeyin önemini gerekçelendirmek istiyorsak, onun biricikliğini gözler önüne sermekten daha iyi bir yol olabilir mi? Aslına bakılırsa, edebiyat eserlerinin ayrıksılık, farklılık ve ötekilik emareleri sergilediği iddiasına karşı koymak güçtür. Marjorie Perloff'un bir sanat eserini kendi kendimize pek önemli saydığımız muteber teorilerimizin doğrulaması saymak yerine, eserin ayırt edici ontolojisine itibar etmek gerektiği yönündeki ihtarına hak verebiliriz muhakkak.[5] Fakat bu içgörünün genellikle hatırı sayılır bir bedeli vardır. Edebiyatı et-

4. Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading", s. 35.

rafındaki her şeyden ayıran eleştirmenler, sanat eserlerinin toplumsal dünyadan nasıl doğup ona nasıl geri döndüğünü açıklama işini genelde ellerine yüzlerine bulaştırırlar. Edebiyatın biricikliğini aydınlatmaya soyunan bu eleştirmenler, onun bağlantılılığını gösteren aynı ölçüde dikkat çekici gerçeklikleri gözden kaçırırlar. Sanat eserlerinin tarife sığmayan bilmecemsi niteliklerine alkış tutarken, bu eserlerin yaşamlarımıza nasıl sızdıklarını ve yaşamlarımızı nasıl aydınlattıklarını hakkıyla ele alamazlar. İnsanların genelde bilgi edinmek ya da hoşça vakit geçirmek için kitaplara yöneldiği gerçeğiyle, bu şaşırtıcı gerçekle karşılaştıklarında ise, edebiyatı "edebiyat olarak" okumaktan âciz ya da bu işe gönülsüz olanların safdilliğine hayıflandıklarıyla kalırlar. Edebiyatı edebiyat olarak okumak, sonuç itibariyle, edebiyatın alımlanış ve özümsenme tarzlarını veya gerçek dünyada onu bekleyen akıbetleri umursamayan bir anlayışı; sanatı yasaklayıcı bir "Dokunmayınız!" tabelasıyla sürekli korunan ve değerine ancak gündelik hayatın kirli el izleriyle lekelerini savuşturmak isteyen bir erbaplık kültürü ve seminer salonu duyarlılığıyla hükmedilebilecek bir şey olarak gören bir anlayışı onaylamak demektir. Görünen o ki, edebiyatın öneminin savunulması, ancak onun iktidarsızlığının gösterilmesiyle mümkün olabilmektedir.

Bazı eleştirmenlerin, edebiyatın ötekiliğini radikal ve dönüştürücü potansiyelinin kaynağı saymayı tercih ettikleri için, böyle bir tanımlamaya şiddetle karşı çıkacaklarının farkındayım. Sözgelimi Thomas Docherty, yakın zamanda gerçek bir demokratik siyasetin –yani bilinmeyenle sürekli yüzleşmeyi gerektiren bir siyasetin– zorunlu zemini saydığı edebi başkalığın güçlü bir savunusunu geliştirmiştir. Buna göre edebiyat eseri, sıradışı olanla karşılaşmaya, olanaksız olanın hayal edilmesine, safi ötekiliğe açık olmaya olanak sağlar; yani mühim siyasi içerimlerle donanmış durumdadır. Edebiyatın, barındırdığı estetik vasıflar sayesinde estetik-üstü amaçlara hizmet ettiği önermesi hakkında söylenecek çok şey olduğu muhakkak. Gene de estetik biçimin radikalizmine yönelik bu ve benzeri iddialar, her türden altüst etme retoriğinden kesinkes feragat etmesi

5. Marjorie Perloff, "Crisis in the Humanities? Reconfiguring Literary Study for the Twenty-first Century", *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy* içinde (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004), s. 7.

gereken edebiyat incelemelerinin rutinleşmesi ve profesyonelleşmesi sorunu bir yana, bütün edebiyat metinlerini –anlaşılması güç bir biçimde de olsa– şekillendiren aşinalık, tür ortaklığı, hatta öngörülebilirlik unsurlarını gözden kaçırır. Dahası, edebiyat metninin radikal ötekiliğine düzülen övgü, istisnasız biçimde, gündelik deneyim biçimlerine ve o kadar da avangard olmayan okuma biçimlerine karşı bir tahammülsüzlüğün güdümündedir; söz konusu deneyim ve okuma biçimleri, yorumbilgisel manevralarının kabalığından ötürü, buyurgan bir tavırla yerden yere vurulur. Sonuç itibariyle bu türden yaklaşımlarda edebiyatın tekilliği, ancak onun dışında kalan diğer her şeyin homojenleştirilmesi ve aynı kefeye konmasıyla teminat altına alınır.[6]

İdeoloji kavramına yönelen eleştirmenler ise, edebiyatı doğrudan toplumsal dünyaya yerleştirme derdindedir. Bir metnin daima daha büyük bir şeyin parçası olduğunu vurgular; edebiyatın edebiyat olmayanla ilişkisine ışık tutarlar. Dolayısıyla ideoloji kavramı taktik anlamda, o daha geniş çaplı toplumsal bütünle ilişkiye işaret etmenin bir yolu olarak iş görür. Öte yandan, bu fikrin sanat eserini ikincil yahut gereksiz kılmak, eleştirmen tarafından sağlanması gereken içgörülerden yoksun olan kurumuş bir kaynak şeklinde sunmak gibi o kadar da isabetli olmayan bir etkisi vardır. Hangi ideoloji tanımı devreye sokulursa sokulsun (bu terimin çapraşık bir değişim, dönüşüm tarihinden geçmiş olduğunun da farkındayım), terim kullanımı itibariyle metne kulak verilmekten ziyade teşhis konulduğunu, metnin toplumsal yapıların veya siyasi davaların bir semptomu konumuna havale edildiğini ima eder. Yorumun terimleri metinden başka bir yere yerleştirilir; metin eleştirmenin bildiğini bilmekten menedilmiştir ve baskıcı toplumsal koşullarla nasıl bir danışıklı dövüş içinde olduğundan habersizdir. Lennard Davis ideoloji-olarak-edebiyat ekolünün en etkili ifadelerinden birinde kurmacanın rolünün statükoyu desteklemek, radikal iştiyakların önünü kesmek ve nihayetinde okurların gözünü boyamak olduğunu üstüne basa basa

6. Thomas Docherty, *Aesthetic Democracy* (California: Stanford University Press, 2006).

7. Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction* (New York: Methuen, 1987), s. 224-5.

belirtir.[7] Fakat her türden yanlış-bilinç mefhumundan vazgeçen, ideoloji-içinde-olma durumunu daimi ve kaçınılmaz sayan eleştirmenler bile kendi tahlillerine, metindeki toplumsal durum kavrayışından tabiatı gereği daha keskin olan bir kavrayış hamlederler.

Kuşkusuz ideoloji mefhumunun bir eserin feminizme, Marksizme ya da ırkçılık karşıtı mücadelelere yakınlığını selamlamak amacıyla biraz değiştirilerek de olsa övücü bir anlamda kullanıldığı da olur. Bu bakışa göre edebiyat, siyasi aydınlanma ve toplumsal dönüşümün potansiyel aracı olarak kullanılmaya açıktır. Gelgelelim ikincillik, hatta tabiiyet denen zorluk olduğu gibi kalır: Edebiyat metni eleştirmenin halihazırda bildiği şeyi doğrulamak, başka arenalarda hükme bağlanmış şeyleri örneklendirmek üzere huzura çağrılır. Maksadım kesinlikle sanat eserlerine siyasi sorular yöneltmenin önemini azımsamak değil; bir eseri, Ellen Rooney'in deyişiyle, bizim kanı ve bağlılıklarımıza kafa tutma veya bunları değiştirme –yani dünyaya karşılık verme– kapasitesinden mahrum bıraktığımızda neyin kaybolduğunu sormaktır.[8] Edebiyatı ideoloji diye tanımlamak, edebiyat eserlerinin, bilgi nesnesi olabilseler bile asla bilgiye kaynaklık edemeyeceklerine peşinen hükmetmek demektir. Bir edebiyat metninin bir teori kadar ya da ondan daha fazla bilgi barındırabileceği ihtimalini kabul etmemek anlamına gelir bu.

Eleştirinin halihazırdaki manzarası böylece edebiyat, değer ve kullanım konusunda birbirine karşıt kanılara sahne olmaktadır. İdeoloji eleştirmenleri edebiyat eserlerinin, bu dünyaya ait şeyler olarak, daima toplumsal hiyerarşiler ve iktidar mücadeleleriyle kuşatılmış olduğunda ısrar ederler. Bir metnin değeri faydasından ibarettir, faydası ise metnin toplumsal antagonizmaları gizlemek ya da vurgulamaktaki rolüyle ölçülür. Sanatı apolitik ya da amaçsız göstermek, Brecht'in de ünlü sözünde ileri sürdüğü gibi, statükoyla ittifak yapmak demektir. Teolojik yönelimli eleştirmenler, estetik nesnelerin öz niteliklerine şiddet uyguladıkları için feci şekilde indirgemeci bularak el çektikleri bu türden argümanlardan sakınırlar. Fayda fikrine karşı alttan alta birikmiş, derin bir itimatsızlık söz konusudur; bir şeyin değerini getirdiği fayda ile ölçmek, bu bakışa göre, araçların amaçlara indirgenişini, böyle yabancılaştırıcı bir indir-

8. Ellen Rooney, "Form and Contentment", *MLQ*, 61, 1 (2000), s. 38.

genişi beraberinde getirir. Bu tür bir itimatsızlık birçok farklı perdeden seslendirilir: Romantik estetiğin dili, araçsal akla yöneltilen neo-Marksist eleştiri, kimlik düşüncesine yönelik post-yapısalcı kuşku. Bu düşünce çizgisinde, edebiyatı ayıran şey, amaç ve işlevle ilişkili her türden hesaplamaya karşı gösterdiği çetin dirençtir.

Görünüşe göre, bu kitaba "Edebiyat Ne İşe Yarar?" adını vererek, ideolojik eleştiriyle kader birliği yapıyorum. Aslına bakılırsa, daha geniş kapsamlı bir "fayda" anlayışını –gerek edebiyatın ötekiliğine yönelik güçlü iddialara, gerekse metinlerin yontula yontula siyasi ve ideolojik işleve indirgenişine alternatif öneren bir anlayışı– savunuyorum. Böyle bir fayda mefhumu, bize edebiyatın dünyevi veçhelerini indirgemeci değil saygılı, hükmedici değil diyalojik bir tarzda ele alma imkânı sunuyor. "Fayda"nın ille de stratejik ya da amaca yönelik, manipülatif ya da zapt edici olması gerekmez; fayda veya kullanımın araçsal rasyonalitenin hükmünü yahut karmaşık biçime yönelik direngen bir körlüğü beraberinde getirmesi şart değildir. Estetik değerin faydadan ayrı tutulamayacağını, bununla birlikte metinlere bağlanma biçimlerimizin sıradışı bir çeşitlilik, karmaşıklık, hatta öngörülemezlik sergilediğini ileri sürüyorum. Bu anlamda pragmatik olan şiirsel olanı ne tahrip etmekte ne de dışlamaktadır. Edebiyatın anlamının sunduğu faydada yattığını öne sürmek, muazzam bir pratikler, beklentiler, duygular, umutlar, hayaller ve yorumlar alanını –William James'in deyişiyle, "akla hayale sığmayacak kadar bereketli, girift, bulanık, sancılı ve çapraşık" bir alanı– soruşturmaya açmak demektir.[9]

Bu anlamda, edebiyat eserleriyle kurdukları ilişki eleştirel kabiliyetlerini açıkça sergilediği, entelektüel ve estetik ilgilerini tatmin ettiği ve en kaba anlamda kariyerlerini ilerlettiği halde, bu eserlerin belirgin bir amaca hizmet etmediğini ileri süren eleştirmenler beni oldum olası şaşırtmıştır. Halbuki sanat çok-yönlü bir tutkular ve amaçlar oyununun dışında nasıl var olabilir? Diğer taraftan, edebiyatın asli niteliklerini iyi tanımlanmış ideolojik gündemler arasına konumlandırmaya meraklı eleştirmenler ise kendilerini farklı çizgilerde metodolojik itirazlara açık hale getirmektedir. Bu tür eleştir-

9. William James, *Pragmatism* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975), s. 17-18.

menlerin –muhafazakârların yakınmaya bayıldığı gibi– tema ve içerik adına biçimi gözden kaçırması da söz konusu değildir; onlarca yıllık göstergebilim ve post-yapısalcı teori terbiyesinden geçmiş olan bu eleştirmenler dil, yapı ve üslup nüanslarına genelde özen gösterirler. Ne var ki aynı eleştirmenler metinsel yapılar ile toplumsal yapılar arasında zorlama bir denklik kurmaya, edebi biçimler ile daha geniş çaplı siyasi etkiler arasında zorunlu bir nedensellik öne sürmeye çalıştıkları zaman birtakım güçlükler baş gösterir. Bu bağlamda da, edebiyat eserlerine Amanda Anderson'ın "abartılmış eylemlilik" dediği şeyi yüklemeye, tek başına onlara zorlayıcı iktidar rejimleri dayatmaya yahut onları isyancı direniş dalgaları yaratmaya muktedir olan, eşsiz kuvvette nesneler şeklinde resmetmeye yönelik çabalarla sık sık karşılaşırız.[10]

Kuşkusuz kimi durumlarda edebiyat eserleri fark edilir bir toplumsal etki yaratmış olmakla övünebilir. İlk kitabımda, 1970'li ve 80'li yıllarda feminist kurmaca edebiyatın siyasi ve kültürel tutumları başkalaştırmakta ve karşı-kamusal alan dediğim şeyi yaratmakta belli bir rolü olduğunu savunmuştum ki, hâlâ bunun makul bir sav olduğunu düşünüyorum. Fakat edebiyat eleştirmenlerinin okumayı tercih ettiği eserlerin çoğuna baktığımızda, bu türden eserlerin toplumsal değişime önayak olmada veya engel oluşturmada nasıl bir rol oynadığı aşikâr olmaktan uzaktır. Muhalif hareketlerle dolaysız bağları kalmamış, iktidar odaklarıyla kurdukları çoğu zaman gergin ilişkilerle öne çıkarılan bu eserlerin benimsediği siyasi görüşler alternatif, hatta karşıt okumalara elverişli, dolambaçlı ve çift-anlamlı olacak biçimde ifade edilmiş görüşlerdir. Üstelik metinler kendi etkilerini yasalaştırma gücünden yoksundur; bir edebiyat eserinin iç özellikleri eserin, şayet varsa, toplumsal alandaki etkisi şöyle dursun, nasıl alımlanıp anlaşıldığı konusunda bile pek bir şey söylemez. Siyasi işlevi edebi yapısından türetilemez ya da çıkarsanamaz. Kültürel incelemeler ve alımlama çalışmalarının da kâfi ölçüde ortaya koyduğu gibi, estetik nesneler farklı bağlamlarda çok farklı anlamlar yüklenebilmektedir; metinler ile okurlar arasındaki alışveriş değişken, olumsal, çoğu zaman da öngörülemezdir.

10. Amanda Anderson, *The Way We Argue Now: A Study in the Cultures of Theory* (New Jersey: Princeton University Press, 2006).

Muhtemelen bu söylediklerimin hiçbiri kulağa yeni ya da tartışmalı gelmiyor. Çoğumuz sanat eserlerinin estetik gücünü ihmal etmeksizin toplumsal anlamlarını hakkıyla ele almaya çabalarken, siyasi işlevselciliğin Skylla'sı ile "Sanat sanat içindir"in Kharybdis'i* arasında güçbela yolumuzu bulmaya çalışmıyor muyuz? Eleştiride tarihe dönüşün en sevindirici sonuçlarından biri, edebiyatın dünyayla nasıl bütünleştiğine ilişkin daha esnek ve incelikli izahların ortaya konması olmuştur. Edebiyat eserini kültürel ve sosyo-politik hayatın başka düzeylerine açılan bir eşik, bir estetik tikellik biçimi diye tanımlayan Ato Quayson bu türden bir izahın örneğini sunar.[11] Bunları söylerken, bir taraftan da kendi alanımı, yani son yıllarda birçok argümanını sıkı bir yeniden değerlendirmeden geçirmiş olan feminist eleştiriyi düşünüyorum. Bugünlerde eleştirmenler edebiyat metinlerine özü itibariyle değişmez bir feminist yahut kadın düşmanı içerik yüklemek yerine, daha çok söz konusu metinlerin değişen ve çatışan anlamlarını aydınlatma eğilimi gösteriyorlar. Toplumsal cinsiyet ile edebiyatın kesiştiği ortam ve ânın ayrıntılarına ve bunların muhtelif kesişme biçimlerine daha yoğun dikkat göstermeleri, bu türden okumalara, toplumsal bağlam teorilerine yöneltilebilecek indirgemecilik ithamlarına karşı koyma olanağı vermektedir.

Tarihselliği göz önünde bulunduran bu tür yaklaşımlar, estetik ile siyaset arasında zorlama bir birlik kurma, edebi biçim yahut türler kendi içlerinde asli ve ihlal edilemez bir ideolojik çekirdek barındırıyormuş gibi yazma çabasından çok daha verimli geliyor bana. Foucault'yu kalkış noktası alan bu yaklaşımlarda, edebiyat metinlerine başlı başına kurucu bir nitelik yüklenmiyor ve metinler önceden belirlenmiş siyasi hakikatlerin yankıları yahut tahrifleri olarak değil, yeni görme biçimlerini bünyesinde toplayan temsiller şeklinde ele alınmak suretiyle, ikincillik sorunu bertaraf edilmiş oluyor. Kültürel incelemelerde eklemle(n)me siyaseti denen şeyi benimseyen bu yaklaşımlar, farklı ilgiler ve yorum cemaatleriyle evlendirildiklerinde metinlerin anlamlarının nasıl değiştiğini ortaya

* Yunan mitolojisinde, Odysseus'un yolunu kesen ölümsüz iki dişi canavar. *–ç.n.*

11. Ato Quayson, *Calibrations: Reading for the Social* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), s. xxi.

koyuyor. Dahası, bu tür yeni-tarihsel yaklaşımlar okumanın duygusal veçhelerine eğilme, belli duygu yapılarının ayırıcı nitelikleri üzerine düşünme ve melodram, duygusal roman gibi biçimlerle kurdukları bağlantılarla estetik tepkilerin kayıp tarihlerini yeniden ele geçirme yönünde bir eğilim de sergilemektedir.[12]

Gelgelelim her yöntemin yapabildikleri kadar ihmalleri, yani düpedüz göremediği yahut yapamadığı şeyler vardır. Diyebiliriz ki, bir yöntem olarak tarihsel eleştiri metinlerin *ötekiler için* arz ettiği anlamlara odaklanmayı teşvik eder: Eserin kendi başlangıç noktasına demir atılır, bu başlangıç noktası da çıkar ve güçlerin, söylem ve izler-kitlelerin geçmişteki karşılıklı etkileşimine istinaden belirlenir. Kuşkusuz, günümüzde bütün eleştirmenler geçmişi "gerçekten olduğu haliyle" yeniden yaratmayı asla bekleyemeyeceğimizi, tarihe bakışımızın, kısmen de olsa, şimdiye ait tutku ve ihtiyaçların güdümünde olduğunun ayırdına varmış durumda. Buna rağmen, yorum halen geçmişteki bir âna özgü kültürel duyarlılığı ve edebiyatın o andaki anlamını mümkün mertebe kavrayabilme tutkusu etrafında dönüp duruyor.

Bu türden tarihsel bütünleşiklik kurmanın bir sonucu da, eleştirmenin okuduğu metinle şahsen kurduğu ilişkiden hareketle sonuç çıkarma ihtiyacından kurtulmasıdır. Yorumlanmak için neden bu eser seçilmiştir? Eser şimdi benimle nasıl konuşmaktadır? Şimdi'deki değeri nedir? Bir eserin sırf kökenlerine odaklanmak, onun günümüz okurları üstündeki etkisi meselesinden kaçınmak anlamına gelir. Bu tutum, Nietzscheci anlamda, tarihi bir mazeret olarak kullanmaya denk düşer ki, bu da kişinin bir okur olarak kendi ilgileri, yatırımları ve hassasiyetleri meselesini geçiştirmenin bir yoludur.

12. Diğer eserlerin yanı sıra bkz. Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford: Oxford University Press, 1987); Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995); Susan Stanford Friedman, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* (New Jersey: Princeton University Press, 1998); Sharon Marcus, *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England* (New Jersey: Princeton University Press, 2007); Mary Poovey, *Uneven Developments: The Political Work of Gender in Mid-Victorian England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988); Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

Koca bir tarihsel bulgular birikimi metin adına peşinen konuşturulduğu zaman metnin kendisi konuşamaz hale gelir. Bununla birlikte metnin geçmiş çağrışımları, yananlamları ve etkilerinin birikimsel gücü hitap gücünü hiçbir şekilde tüketmez. Peki eserin zamansal sınırları aşma ve –ilk ortaya çıktığı koşullara bakarak öngörülemeyenler de dahil– yeni ve beklenmedik yankılar yaratma gücü hakkında ne söylenebilir? Wai Chee Dimock'un gözlemine bakılırsa, benimsediğimiz geleneksel tarihsel eleştiri tarzları, "özellikle bu metnin bugün neden hâlâ önem arz ettiği, ilk ortaya çıktığı dönemden uzakta, neden gene de anlam ve önem taşımayı ve başka okumalara davet etmeyi sürdürdüğü sorusunu cevaplayamaz."[13]

Akademik eleştiri alanının dışına çıktığımızda bu tür sorular bir hayli belirginlik kazanır. Ne de olsa, çoğu okur edebiyat tarihinin ince meselelerine ilgi duymaz; geçmişten bir kitap seçtiklerinde, o kitabın bugün yaşayan insanlar olarak kendilerine hitap edeceği umuduyla yaparlar bunu. Okul ve üniversitelerdeki edebiyat öğretimi ise, son tahlilde, hâlâ bireyin metinle karşılaşması etrafında dönmektedir. Bugün öğrenciler muhtemelen eleştirel tartışmalardan ve edebiyat teorilerinden haberdar olsa da, onlardan, başkalarının yaptığı yorumları papağan gibi tekrar etmeleri değil, edebiyat eserlerinin içine girmek için kendi yollarını bulmaları beklenmektedir. Peki bu karşılaşmanın mahiyeti nedir? İşin içine ne gibi entelektüel veya duygusal tepkiler girer? Edebiyatın değerine ışık tutmaya yönelen her türden çabanın okurların değişen güdülerine mutlaka yer vermesi ve esrarengiz okuma hadisesi üzerine kafa yorması gerekse de, çağdaş teoriler bu gibi sorular konusunda bize pek yol gösteremez. Benliklerin metinlerle nasıl etkileşime girdiğine dair daha zengin ve derinlikli izahlara şiddetle ihtiyaç duyuyoruz.

Şüphesiz, yorumun hiçbir zaman tarafsız veya nesnel olmadığı, daima eleştirmenlerin "okurun özne konumu" dediği şey tarafından şekillendirildiği, bugün yeniden kanıtlanmasına gerek olmayan bir kabuldür. Gene de çağdaş teorideki mevcut benlik modelleri, son derece şematik bir buyruğa tabi olduğu için, eleştirmenler toplumsal cinsiyet, ırk, cinsellik, vb. kategorileri öne sürme veya altüst et-

13. Wai Chee Dimock, "A Theory of Resonance", *PMLA*, 112, 5 (1997), s. 1061.

me dramında edebiyatı devreye sokmak için bu gibi kategorilerin baskısından kaynaklanan göreli etkiyi hesaplamaya çalışırlar. Ne var ki benliğin kuruluşu ve çözülüşü, eleştirmenlerin çok sevdiği bir tema olsa da, estetik tepkinin öznelliğinin veya değişkenliğinin yoğunluğunu kavramak için uygun donanıma sahip bir başlık değildir.[14] Kitap okuma veya film izleme deneyimine eşlik eden duygusal bağlılıklar ve bilişsel intibakların incelikli betimlenişi için son derece elverişli olan yerleşik teşhis ve nedensel açıklama mekanizmasıyla psikanalizin de böyle bir donanıma sahip olduğu söylenemez. Burada amaç, hiçbir şekilde siyasal olanı savuşturmak yahut onun ötesine geçmek değil; tersine, adına layık olan bir "metin siyaseti"nin estetik deneyimin tikelliklerini atlamak yerine, bunların içinde kendine yol açarak ilerlemesi gerek.

Bu anlamda John Guillory, siyasi uyuşmazlık diyebileceğimiz şeylerin akademik eleştiri ile sıradan okuma arasındaki ayrışma hakkında genellikle daha çok şey anlattığını görmemize yardımcı olur. Guillory akademik okumanın ayırt edici koşul ve beklentilerle şekillenmiş bir faaliyet olduğunu belirtir. Akademik okuma, bedeli maaşla ve başka takdir biçimleriyle ödenen bir tür *iştir*; onlarca yıl boyunca geliştirilmiş yorum ve araştırma geleneklerinin hükmünde bulunan *disiplinli bir etkinliktir*; eleştirel düşünceyi teşvik etmek amacıyla okumanın hazzından geri durarak *teyakkuzu* benimser; başka profesyonel okurların yargısına tabi, *ortaklaşa gerçekleştirilen bir pratiktir*. Guillory'nin amacı katiyen bu gerçeklere hayıflanmak ya da bunlardan şikâyet etmek değildir, zira edebiyat incelemesinin kendini akademik bir alan olarak tanımlayıp idame ettirmesini mümkün kılmış olan olgular bunlardır. Yazarın amacı, daha ziyade, bu olguların –ne kadar avangard yahut siyaseten ilerici olduklarını iddia ederlerse etsinler– edebiyat eleştirmenlerinin gündelik pratikleri üstünde yarattığı genelde görünmeyen ama yoğun olan baskıya dikkat çekmektir. Akademik okumanın *ethos*'u sıradan okumadan önemli ölçüde ayrılır; sıradan okuma bir boş zaman faaliyetidir, değişen yorum gelenekleri tarafından şekillendirilir, isteyerek ve zevk için gerçekleştirilir, genelde de tek kişilik bir pratiktir.[15] Bu farklı-

14. Bu hususta bkz. Anderson, *The Way We Argue Now* ve Frank Farrell, *Why Does Literature Matter?* (New York: Cornell University Press, 2004).

lıkların içerimlerini kavrayamamak, edebiyat araştırmacıları ile daha geniş izler-kitle arasındaki iletişim kazalarının başlıca nedenidir. Birisi *Jane Eyre*'i okumanın hazlarına kendini kaptırırken, öbürünün onu Viktorya dönemi emperyalizminin semptomatik bir ifadesi olarak görmesi, bu iki kişinin siyasi inançlarından çok farklı okuma sahnelerindeki konumlarıyla ilişkilidir.

Guillory'nin de kabul ettiği gibi, bu ayrım bir ikiliğe karşılık gelmez; ne de olsa, profesyonel eleştirmenler bir zamanların sıradan okurlarıdır, akademik eleştirinin ilkeleri de geniş çaplı izler-kitleye genellikle derslikten süzülerek ulaşır. Bununla birlikte edebiyat teorisyenleri, alanlarının sınırlarını korumak için epey bir heves ve gayretle gözcülük ederler. Mesela tanıma fikrini, yani okuma ediminde kendimize dair bir şeyler öğrendiğimiz şeklindeki yaygın kanıyı ele alalım. Teolojik eleştiri her türden tanıma ediminin edebiyat eserinin başkalığına kaçınılmaz biçimde şiddet uyguladığını vurgulayarak, bu iddiaya telaşla tepki gösterir. Her türden sözümona tanımanın, sözü çok uzatmadan yanlış tanıma sayılması gerektiğini vurgulayan ideolojik eleştiri de bu konuda aynı ölçüde müşkülpesenttir. Şunu belirtmek gerek: Bu iki eleştiri tarzı gündelik dil ve düşünceyle ilgili kemikleşmiş bir huzursuzluğun, yani sağduyu ürünü inançların sırf maskeleri düşürülmek ve kusurlu ilan edilmek için var olduğunu söyleyen bir kanının güdümündedir.

Bu noktada kendi argümanımın farklı olduğunu iddia edeceğim. Edebiyat teorisini harcıâlem bilgiyle boy ölçüştürmek yerine, ikisi arasında daha sağlam köprüler kurma ümidindeyim. Bunu yapmak istememin nedeni, sağduyu adına dile getirilen her görüşü desteklemem değil; tersine, teorik düşünüşün gündelik düşünüşü şekillendiren birçok itki ve yapıdan güç alması ve bunlara borçlu olduğu birtakım şeyler olması, dolayısıyla da sıradan düşünüşün inkârından kötü niyet kokularının yükselmesidir. Geriye dönüp baktığımızda, son otuz yılda ortaya çıkan büyük teorilerin birçoğu, şimdi artık spekülatif düşünce alanının kendilerini düzensiz, alelade, hataya meyilli varoluşun utanç verici sıradanlığından kurtaracağı inancında olan Aydınlanmacı *filozof krallar* geleneğinin ölmeden önceki son

15. John Guillory, "The Ethics of Reading", Marjorie Garber (haz.), *The Turn to Ethics* (New York: Routledge, 2000) içinde.

çırpınışı gibi görünmektedir. Dahası metalaşmaya, hapsedici iktidar rejimlerine ve verili fikirlerle doğallaştırılmış ideolojilerin zorbalığına karşı yükseltilen çeşitli sesler, edebiyat incelemelerine kök salmış Romantik bir gelenekle, dünyeviliğe karşı olma geleneğiyle kolayca bağdaşmaktadır. Özerk, kavranması güç bir sanatı bu tür rejimlere direnmenin yegâne kaynağı olarak idealleştiren bu tür yaklaşımlar edebiyat metinlerinin gündelik hayattaki heterojen ve siyaseten değişken kullanımlarını da hesaba katmamaktadır.[16]

Ortaya çıkansa, bu bakımdan, tam anlamıyla bir gayri-manifesto; avangard kavramı itibarını büyük oranda yitirmiş olsa da, edebiyat teorisini önemli ölçüde tanımlamaya devam eden öncü duyarlılığa karşı çıkan bir manifestodur. Teori pratiğinin, sıradan insanların inançlarının yanlış yola sapmış ya da hatalı olduğunu ifşa etmek için onların arkasından işler çevirmeye gerek duymasının ikna edici bir gerekçesi yoktur. Aslına bakılırsa, günümüz entelektüel sahnesi, bilimsel kuşkuculuğun sınırlarını irdeleyen ve sıradan düşünüşü kuru bir zorlama ve kendini kandırma alanından ziyade vazgeçilmez bir kaynak olarak gören –pragmatizm, kültürel incelemeler, Habermasçı teori, sıradan dil felsefesi gibi– geleneklerin bir karışımını üretmektedir.[17] Peki bu fikri alıp edebiyat teorisinin kalbine yerleştirmek ne anlam ifade edecektir?

Bu manifesto, başka şeylerin yanı sıra, bizi edebiyat araştırmacılığında ya görmezden gelinen ya da küçümsenen –bilgi arzusu yahut kaçış isteği gibi– sıradan okuma dürtüleriyle ilgilenmeye başlama çağrısında bulunmaktadır. Ne var ki, bu gibi dürtüler pek onaylanmamakla birlikte, akademik düzyazının dipnotlarında ve benzeri tahkimatında belli belirsiz bir mevcudiyete sahiptir. Edebiyat in-

16. David Carter ve Kay Ferres, "The Public Life of Literature", Tony Bennett ve David Carter (haz.), *Culture in Australia: Policies, Publics and Programs* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) içinde. Bu meselelerin ele alındığı başka bir eser için bkz. Dave Beech ve John Roberts (haz.), *The Philistine Controversy* (Londra: Verso, 2002).

17. Bu listeye doksa konulu merak uyandırıcı yeni bir çalışmayı da ekleyebiliriz. Bkz. Ruth Amossy, "Introduction to the Study of Doxa", *Poetics Today*, 23, 3 (2002), s. 369-94. Ufak açıcı iki eser için bkz. Antoine Compagnon, *Literature, Theory and Common Sense* (New Jersey: Princeton Universtiy Press, 2004) ve Toril Moi, *What is a Woman? And Other Essays* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

celemelerinde "okuma" teriminin bir romanın sayfalarını çevirmekten *PMLA* dergisinde yayımlanmış yorumlar üzerinde dikkatle durmaya kadar birbirinden son derece farklı etkinlikleri kapsayacak biçimde kullanılması, bu etkinlikler arasındaki pek çok farklılığın üstünü örter. İkinci türden okuma, bir yazma edimi, birçok sınırlandırma pratiğine ve profesyonel norma tabi olan kamusal bir performans teşkil eder. Bu pratik ve normlar arasında, yeniliğin ve karşısezgisel yorum becerisi gösterilerinin teşvik edilmesi, alandaki önemli akademisyenlere gönderme yapma zorunluluğu, hızla değişen eleştirel söz dağarcıkları ve belli üslup türlerinin zımnen yasaklanması sayılabilir. Söz konusu pratiğin genellikle bir öğretmenin sınıfta yaptığı yorumla ya da evinde koltukta kitap okurken kafasından geçenlerle ortak yanı pek yoktur. Başka bir deyişle, yayımlanmış akademik eleştiri akademisyenlerin okuma biçimleri konusunda öyle güvenilir veya kapsayıcı bir kılavuz oluşturmaz. Bizler teorik saflıktan sandığımızdan daha uzağız; tutarlı kuşku ve kuşkuculuk tavırları daha sıradan ama daha alacalı tepkilerle itişip kakışmaktadır. Benim burada savunduğum argüman akademik yoruma karşı sıradan okumanın popülist bir savunusunu değil, aralarındaki bariz farklara rağmen bu iki okuma tarzının belli duygusal ve bilişsel parametrelerde nasıl ortaklaştığının bir izahını sunuyor.

İlerleyen sayfalarda okumanın bir *tanıma* mantığı içerdiğini; estetik deneyimin sözümona büyüsü bozulmuş bir çağda *büyüle(n)me* ile benzerlikler sergilediğini; edebiyatın ayırıcı toplumsal *bilgi* biçimlenimleri yarattığını; okuduğumuz metin tarafından *şok* edilme deneyimine itibar edebileceğimizi öne sürüyorum. Saydığım bu dört kategori metinsel bağlanma tarzları dediğim şeyi özetliyor: Edebiyatın bünyevi özelliklerine ya da bağımsız psikolojik durumlara karşılık gelmeyen, bunun yerine, metinler ile okurlar arasındaki –ikisinin ayrı ayrı rollerine indirgenemeyecek olan– çok-katmanlı etkileşimleri ifade eden kategoriler bunlar. Bu türden bağlanma tarzları modern benlik oluşumu ve dönüşümü tarihleriyle iç içe geçmiş durumdadır; bu tarzların kullanımındaki çeşitlilik söz konusu kullanımları yonta yonta tek bir siyasi amaca indirgeyecek bir tahlile engel teşkil etse bile böyledir bu.

Okuyanlar kullandığım bu terimlerde kimi çok eski estetik kategorilerin (*anagnorisis* [bilgisizlikten bilgiye geçiş], güzellik, *mime-*

*sis*, yüce gibi) belli belirsiz varlığını fark edecektir; gene de eğip bükerek yenilik getirmeyi umduğum kategoriler bunlar. Açıkçası, bahsettiğim dört kategori kuşatıcı açıklamalar getirmediği gibi, birbirini karşılıklı olarak dışlamaktan da uzak: Sık sık iç içe geçen, hatta birbiriyle kaynaşan estetik tepki dizilerini analitik açıklık adına birbirinden ayırıyorum. Bununla birlikte, insanların neden okuduğuyla ilgili her türden izahın farklı birkaç cephede iş görmesi gerektiği ve asal bir kavram veya bütün mitolojilerin kapısını açan bir anahtar arayışından kati surette vazgeçmemiz gerektiği görüşüne sıkı sıkıya bağlıyım. Nitekim eleştirmenler edebiyatın rolünün aslında estetik esrime telkin etmek, ahlaki düşünce ve kendini irdelemeyi teşvik etmek ya da iktidar ilişkilerini dönüştüren bir güç alanı işlevi görmek olduğunda ısrar ettikleri an, bu söylenenlerin tam tersini yapan biçim ve türlerin sayısız örneğini bulmak işten bile değildir.

Sıradan sezgiler, edebiyatın neden önemli olduğu üstüne düşünmek için kıymetli bir kalkış noktası sunsa da, bu türden sezgilerin ne anlam ifade ettiği açık olmaktan çok uzaktır. Daha yakından bakıldığında, gündelik olanın genellikle istisnai bir gizemlilik barındırdığı ortaya çıkar. Edebiyat eleştirisinin amacı, şayet bilimsel bir alan olmak gibi bir iddiası varsa, akademi mensubu olmayan okurların bildiklerini tekrarlamak olamaz. Gündelik algılamalara itibar etmek, teorik bağlanımla bütünüyle bağdaşır; bu türden algılamalar bize birtakım cevaplar değil, peşine düşülmesi gereken sorular sunar. Bu anlayıştan yola çıkan bir yaklaşımın, öyle umuyorum ki, edebiyat incelemelerine en kötü anlarında taze kan sağlayan anti-entelektüalist tutumla, sezgi ve karizmaya teslim oluşla ve her şeyi kuşatan bir edebiyat aşkıyla uzaktan yakından ilişkisi yoktur.

Buradaki argümanımda, rasyonele karşı duygusal olanı, kavramsal olana karşı duyusal olanı ve dışsal anlama karşı içsel anlamı savunan yakın dönem estetik deneyim iddialarına da karşı çıkıyorum. Estetik hazzın hiçbir zaman dolayımsız veya içsel olmadığına, en ilkel, görünüşte tarifsiz olan tepkilerimizin bile eğitim ve kültür yoluyla aktarılan eğilimlerle şekillendirildiğine beni inandıran sosyolojik kanılarıma gayet bağlıyım. Estetik deneyimin değerini gerekçelendirmenin ise kavramsal veya siyasi düşüncenin topyekûn reddini gerektirdiğine de pek ikna olmuş değilim. Edebiyatın hazları genellikle toplumsal varlığımıza yönelik epistemik kazanımlara

ve içgörülere, dilin kendine has kullanım ve biçimlenimlerine ters düşmek şöyle dursun bunlardan kaynaklanan içgörülerle sımsıkı bir ilişki içindedir. Ben burada estetik tepkinin bilişsel ve duygusal veçhelerine eşit önem vermeyi amaçlıyorum; adına yaraşır her teori edebiyatın ruhumuz üstündeki çoğu zaman derin etkisinin yanı sıra, kendimizi ve dünyayı anlama biçimimizi nasıl değiştirdiği üzerine kafa yormak durumundadır.[18]

Buradaki argümanımda, bir de güncel teorik tartışmalara makul dozda bir fenomenoloji ilave ediyorum. Fenomenolojiden bahsederken bir parça endişe duyuyorum; şu kadarını söyleyebilirim ki, benimsediğim yaklaşımın Husserl'le ya da Cenevre ekolüyle ortak yanı pek yok. Okur tepkisi teorisinin fenomenolojik kanadını da kendime kılavuz almıyorum; Wolfgang Iser ve Roman Ingarden gibi araştırmacılar, okumanın etkileşime dayalı mahiyetini faydalı bir şekilde aydınlatmalarına karşın, okurların kitaplara nasıl tepkiler verdiğini ifade etmek için, evrensel bir kalıp olarak son derece biçimci bir estetik tepki modeli varsayıyorlar. Etik veya siyasi bağlanımlardan olduğu gibi, her tür tutkudan da soyutlanmış, tuhaf biçimde cansız ve bedensiz bir okur onların kafasındaki. Başka bir deyişle, dikkat çekici biçimde tek yönlü olan akademi mensubu ya da profesyonel okur idealine uygun düşen bir okur bu. Biçimsel muğlaklık, ironi ve aşina şemaların yerinden edilmesinin daima en yüksek estetik değerler olduğu ve edebiyat metinlerine yönelmemizin yegâne nedenini oluşturduğu görüşüne –tek kelimeyle– katılmıyorum.

Fenomenologların "aşkın indirgeme" dediği fikre, yani çekirdekteki öznelliğe ulaşmak için kültürel ve tarihsel farklılık kabuğunu soyma çabasına da prim vermiyorum. Önyargılarımızı, inançlarımızı ve varsayımlarımızı yabana atamayız; benlik ile toplum daima birbiriyle kaynaşmış durumdadır; birinin son bulup ötekinin başladığı net bir yer yoktur. Öznellik daima öznelerarasılığın etkisi altındadır, kişisel deneyimse toplumsal ve siyasi anlamlarla yüklüdür. Ricoeur'ün fenomenolojiyi özlerin sezilmesinden ziyade sembollerin yorumlanması şeklinde yeniden konumlandırmasına; aynı

18. Richard Shusterman, *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture* (New York: Cornell University Press, 2002).

şekilde benliğin zaten hep hikâyelerin, metaforların, mitlerin ve imgelerin dolayımlayıcı gücüyle kendi çekirdeğinde oluşmuş bir başka benliğe denk geldiği konusundaki vurgusuna katılıyorum. Benim yaklaşımımın en iyi tanımı da, Ricoeur'ünki gibi, tarihsel bağlılıklarımı hükümsüz kılmak yerine, onlara sıkı sıkıya bağlı, saflıktan uzak veya melez bir fenomenoloji olabilir.

Fenomenolojiyi birinci tekil şahsın perspektifini, fenomenlerin kendilerini benliğe açış biçimlerini dikkate almasından ötürü değerli buluyorum. Fenomenoloji dünyanın her zaman bize göründüğü gibi olduğunu, bilincimiz, algımız ve muhakememizden süzülen dünya olduğunu vurgular. Kendi inançlarımızı sorgulamayı öğrenebilir, kendiliğinden görünen tepkilerimizin kültürel baskılar tarafından şekillendirildiğini anlayabilir, kısacası deneyimimizin tarihselliğini kavrayabiliriz. Bununla birlikte, dünyadaki varlığımızın kaçınılmaz ve aşılmaz koşulu olan kendi görüş açımızın dışına çıkamayız. Fenomenoloji bizi söz konusu bir-benlik-olma durumunun neyi içerdiğine yakından bakmaya teşvik eder. Bana öyle geliyor ki, böyle bir yakından inceleme, kişilerin özerkliğine veya bütünlüğüne inanmayı gerektirmediği gibi, bilincin veçhelerinin anlaşılmazlığını veya bulanıklığını inkâr etmeyi de gerektirmez. Gündelik tutumlar ne (post-yapısalcılıkta ve çoğu siyasi eleştiride olduğu gibi) hükümsüz kılınır, ne de ("benlik" veya "değer" gibi terimleri, üzerine pek düşünmeden kullanan hümanist eleştiride olduğu gibi) izah gerektirmeyecek denli açık addedilir. Gündelik tutumlar, tersine, bütün çok-yönlülükleriyle incelemeye değer hale gelir. Bu nedenle, kitabın bölümlerine koyduğum başlıklar, aynı zamanda karmaşık tarihlere savrulmuş durumdaki siyasi, felsefi ve estetik kavramlara denk gelen son derece sıradan deneyim yapılarının adlarıdır.

Böyle bir fenomenoloji takviyesi, edebiyat metninin estetik ve siyasetine dair algımızı nasıl derinleştirebilir? Fenomenolojinin meşhur şiarı "şeylerin kendisine dönmek"tir: Burnumuzun dibinde duran şeyi görmeyi –gerçek anlamda görmeyi– öğrenmemiz gerektiğine yapılan bir vurgudur bu. Başka bir deyişle, fenomenoloji bizi okumanın ne olduğu konusunda ders kitaplarındaki teorilere yahut hüsnükuruntuya dayalı spekülasyonlara bel bağlamak yerine, okurların karşılaştıkları sözcüklere tepki veriş biçimlerini hakkaniyetle ele almaya çağırır. Kantçı mirasın bu noktada işe yaramadığı görül-

müştür: Kant, dört başı mamur bir sanat tanımından ziyade, bir doğal güzellik teorisi geliştirmeyi amaçlamış; onun fikirleri üzerine sonradan yapılan yorumlar ise estetik olan ile sanatsal olanın –hatalı bir şekilde– bütünleştirilmesini teşvik etmiştir.[19] Kantçıların önem verdiği algılama tarzı –geleneksel olarak "estetik" denen biçim, güzellik veya anlatım düzenine yönelik şaşmaz dikkat– sanat eserlerine verilebilecek olası tepkilerden biri olmakla beraber, pek o kadar da asli veya ayrıcalıklı bir tepki sayılmaz. Bu hiçbir şekilde, sanatın modernlikte belli bir özerklik derecesine ulaştığını reddetmek anlamına gelmez; söz konusu sürecin genelde kabul edildiğinden daha değişken, müphem, çatışmalı ve şarta bağlı olduğunu vurgulamak demektir. Okuma fenomenolojisi eldeki edebi tepkiler yelpazesine dogmatizmden uzak bir açıklığı gerektirir; bu tepkilerden bazılarının profesyonel eleştirinin tarihsel kayıtlarında henüz kabul edilmemiş olması da çarpıcılıklarından bir şey eksiltmez.

Dahası, makul dozda fenomenoloji, metinlerin muhtemel siyasi işlevlerinin hüsnükuruntudan daha uzak bir izahını mümkün kılar. Edebiyat eleştirmenleri okudukları metinlere olmayacak güçler atfetmeye, burjuva öznelerin oluşumundan sanki tek başına romanın yükselişi sorumluymuş gibi yazmaya, yahut en beğendikleri performans sanatı eserinden yıkıcı toplumsal ajitasyon dalgalarının yayılması sanki Tanrı'nın emriymiş gibi düşünmeye bayılırlar. Ne ki, metinler dünya üzerinde doğrudan etkide bulunmaya muktedir değildir – bu ancak onları okuyanlar aracılığıyla mümkündür. Bu okurlar da heterojen ve karmaşık birer mikrokozmostur: Toplumsal olarak şekillenmiş ama belli bir iç düzen de barındıran karmaşık bir inanç ve duygu, yenilik itkisi ve eylemsizlik örüntüsü, ilginç istidatlarla iç içe geçmiş kültürel ortaklıklar alaşımıdır her biri. Okuma adını verdiğimiz çift yönlü işlemde, metinler etkilerini hem mümkün kılan, hem de sınırlayan sımsıkı örülmüş yorum ve duygusal yönelim süzgeçlerinden geçer. Türlü şekillerde belirlenen çok-yönlü okuma edimini mercek altına almak, edebiyatın etkilerinin estetlerin öne sürdüğü gibi yüceltici veya kimi radikallerin üstelediği gibi amansızca otoriter olmadığını ister istemez ortaya koyar.

19. Noel Carroll, "Beauty and the Genealogy of Art Theory", *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

O halde, bu kitap, tarihsel ve fenomenolojik perspektifleri harmanlayan, sosyopolitik düşünceyi rafa kaldırmadan, bilincin çetrefilliğine ve karmaşıklığına hürmet eden bir neo-fenomenolojiye katkıda bulunmaktadır. Biçimciliğin edebilik kavramına başvurmasının yanı sıra, eleştiri teorisinin alışılagelmiş çerçeveleri tarafından da önü tıkanan "duygu tözleri, alışkanlıkları, araçları, ritüelleri, saplantıları, patolojileri, süreçleri ve örüntülerine" daha dikkatle eğilmeyi savunan Steven Connor bu yeni fenomenolojik dönüşün öncülüğünü yapmıştır.[20] Günümüzde bir dizi alanda duygu ve duygulanıma gösterilen ilginin artışı, deneyim hallerine ilişkin yoğun betimlemelere bariz biçimde daha açık olan bir entelektüel iklimin oluşmasına katkı sağlamıştır. "Queer" teorisi de fenomenolojik bir nitelik kazanmakta olan bir alan olarak akla gelmektedir: Sedgwick'in kuşku yorumbilgisine yönelik yukarıda değindiğimiz eleştirisinden esinlenen eleştirmenler aceleyle ilgi ve yönelimleri açıklamaya, yargılamaya veya savuşturmaya girişmek yerine, bunların niteliğini ve olanca yoğunluğunu bir parça kavramaya çalışmak suretiyle duygulanımsal bağlanmanın girdap ve akıntılarını araştırmaktadır.[21]

Her türden fenomenoloji anıştırmasının kimi okurlara fazlasıyla tarih-dışı, kültürel özgüllüklere fazlasıyla duyarsız görüneceği muhakkak. Bu nedenle ortaklık ile farklılık, teori ile tarih arasındaki hassas denge üzerinde dikkatle durmak faydalı olabilir. Burada ele aldığım estetik tepkiler, varlığını büyük ölçüde okumanın benliğin şekillenmesinde yeni ve kurucu bir rol üstlendiği modernliğin koşullarına borçludur. Modern öncesi veya modern olmayan okuma biçimlerine yön veren düşünce ve duygu yapılarıyla ilgili herhangi bir iddiada bulunacak değilim. Söz konusu edebi bağlanma tarzları etrafında dolaşırken, estetik tepkiye yön verdikleri için toplumsal ve tarihsel durumun basıncını hatırda tutmaya çalışıyorum. Modern okurların şok ve tanımayı deneyimleme biçimleri her ne ka-

20. Steven Connor, "CP: Or a Few Don'ts by a Cultural Phenomenologist", *Parallax*, 5, 2 (1991), s. 18.

21. Örn. bkz. Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge, Massachusetts: Harvard Universtiy Press, 2007); Sara Ahmed, *Queer Phenomenology* (North Carolina: Duke University Press, 2006).

dar farklılıklar gösteriyor olsa da, süreklilikler de söz konusudur –zaten belli bir geştaltı, kendine has bir düşünce ve duygu yapısını ayırt etmeyi olanaklı kılan tam da bu sürekliliklerdir. Söz konusu sürekliliklerin ayırıcı özelliklerini ve iç karmaşıklıklarını estetik bağlanmanın tarzları olarak yeterince dikkate almamış bir eleştiri tarihi bağlamında, bu sürekliliklerin gözlenmesi adına söylenecek çok şey var. Büyülenmenin belli epizotlarını belgelemenin yanı sıra, söz konusu büyülenmenin ne anlama geldiği üzerine de düşünmek niyetindeyim.

Tarihselleştirme ediminin katılaşarak bir savunma mekanizmasına, sanat eserini belli mesafede tutmanın bir aracına dönüştüğü dönemler de olmuştur. Nicelleştirip nitelleştirir, tereddüt edip çetrefilleştirir ve metinleri tehdit arz edecek kadar olgunlaşmamış yahut teorik anlamda hatalı olan tutku ve yatırımlarımızdan olabildiğince uzakta tutarak, etraflarını yoğun tarihsel betimleme ve ampirik ayrıntı çalılıklarıyla kaplarız. Bu anlamda fenomenoloji bu tür tarihsel bütünleştirme edimlerinin bir rakibi olmaktan ziyade, bunların değerli bir tamamlayıcısı ve müttefiki işlevi görür. Tarihsel analiz üçüncü tekil şahıs nezdinde vuku buluyorsa, fenomenoloji belli metinlerin bizim için nasıl ve neden önem arz ettiğini netleştirmek suretiyle bu türden analizi tekrar birinci tekil şahsa bağlar. Fenomenoloji bizi, kendi estetik tepkilerimizin çekingen seyircileri olmak yerine, okuduğumuz eserlerdeki içerilmişliğimizi ve müdahilliğimizi takdir etmeye çağırır. Burada sunduğum argümanda, edebiyat incelemelerinde yakın zamanda gerçekleşen etik bir dönüşle, edebiyat eserini incelemekten ziyade, ona bakmaya; söylenen şeyin salt içeriğinden ziyade, söyleme edimini dikkate almaya yönelik bir teşvikle irtibat kuruyorum. Okuma edimi başka bir yerde vuku bulmakta olan daha asli bir şeyin yerinden edilmesine denk gelmiyor, başlı başına bir etik ve siyaseti yürürlüğe sokuyor.[22]

22. Bununla birlikte, yakın dönemdeki çoğu etik eleştirinin aksine, ben etiği salt bir tikellik ve ötekilik meselesi olarak görmüyorum. Başkalarıyla ilişkimizde, kuşkusuz, sadece farklılıklarımıza dair bilinç kazanmaya değil, aynı zamanda potansiyel ortaklık ve benzerliklerimize yönelik bir açıklığa da ulaşmaya çalışırız. Bkz. Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995); Robert Eaglestone, *Ethical Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998).

Bu bağlamda, kendimi "empatik deneyim" fikrine yakın buluyorum; aşağı sanata karşı yüksek sanat gibi özcü ikiliklere kaymadan, estetik karşılaşmaların farklılık gösteren gücünü ve yoğunluğunu hakkıyla değerlendirebilecek bir deyim bu.[23] Son otuz kırk yıl, kanonluğa ve geleneksel değer hiyerarşilerine yönelik sert eleştirilere sahne olmuştur. Gene de bu türden eleştiriler, değer sorununun öyle kolay bertaraf edilebileceğini varsayarak, antikalaşmış ve adamakıllı gözden düşmüş bir pozitivizme düşmektedir çoğu zaman. Aslına bakılırsa, bu eleştirilerin kendi argümanlarının da ortaya koyduğu gibi, değerlendirme seçime bağlı bir şey değildir: Akademide olsun, gündelik hayatta olsun bitmez tükenmez bir biçimde seçme, sınıflandırma, ayrım yapma, ayrıcalıklı tutma pratikleriyle iştigal eden bizler seçim yapmaya mahkûm, derecelendirmeye muhtacızdır. Sadece yorumlamak üzere seçtiğimiz metinleri, ders programına aldığımız eserleri veya onaylamaya, göz ardı etmeye ya da reddetmeye tenezzül ettiğimiz teorileri göz önüne almak durumundayızdır. Değer eleştirisi, olumsuz hüküm verme ediminin kendisindeki değerlendirme ısrarının altını çizmekle yetinir. John Frow'un da belirttiği gibi, "değer söyleminden kaçış yoktur," – ne nesnenin bünyesinde bulunan, ne de kendi başına şekillendirilen bir söylem değil, kurumsal yapılar, yorum cemaatleri ve bireysel beğeninin kendine has özellikleri arasındaki karmaşık etkileşimden doğan bir söylemdir bu.[24]

Kuşkusuz değerler hayatta olduğu gibi edebiyatta da çeşitlilik gösterir. İzlandalı balıkçıların gündelik hayatını yakıcı bir açık söz-

23. Bu terimi ödünç aldığım yer için bkz. J. M. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting* (California: Stanford University Press, 2006). Fakat Bernstein terimi rasyonelleştirilmiş ve şeyleştirilmiş bir toplumda sanatın rolüne ilişkin Adornovari bir bağlamda kullanıyor; Bernstein'ın terimin benimki gibi geniş kapsamlı bir kullanımı altına imza atacağından hiç de emin değilim.

24. John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value* (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 134. Ayrıca bkz. Barbara Herrnstein Smith, "Value/Evaluation", Frank Lentricchia ve Thomas McLaughlin (haz.), *Critical Terms for Literary Study* (Chicago: University of Chicago Press, 1995) içinde; Steven Connor, *Theory and Cultural Value* (Oxford: Blackwell, 1992); Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998).

lülükle betimlemesinden ötürü bir romanı metheden bir kişi, aynı metni barındırdığı altüst edici özyıkım estetiğinden dolayı yere göğe koyamayan bir başka okurdan farklı bir değer çerçevesine başvurmaktadır. İlerleyen sayfalarda, değer çerçevelerinin değişken ve kimi durumlarda ölçülemez olduğunu savunacağım. Aslında hükümlerin belli bir değer çerçevesi içinde bile farklılık göstermesi söz konusudur. Estetik tercihler toplumsal çelişki ve kültürel basınçlardan etkilense de, belli bir siyasi demografiyle veya kolektiflikle anlamlı bir basit ya da doğrudan ilişki içinde değildir. Bu anlamda, yakın zamanlı birkaç örnekle belirtmek gerekirse, bir kadın estetiğinin, popüler estetiğin veya siyah estetiğinin özelliklerini tanımlama çabaları, belli bir toplumsal gruplaşma içindeki gerek değer yargılarının, gerekse değer çerçevelerinin değişkenliği tarafından kaçınılmaz biçimde kösteklenir.

"Empatik deneyim" fikri, belli metinlere verdiğimiz tepkilerin değişkenliğine değerini teslim ederken, çeşitli değer çerçevelerini de içine alabilecek genişliktedir. Metinlerle kurduğumuz ilişkilerin düzey ve çeşit bakımından farklılık gösterdiğini, her metni aynı ölçüde beğenmediğimizi ve beğenemeyeceğimizi, belirli tragedya veya TV dramları içinden bazılarını diğerlerinden daha hatırlanmaya değer, daha etkileyici, tek kelimeyle daha sıradışı bulmamızın kaçınılmaz olduğunu kabul eder. Bununla birlikte, o empatik deneyimi değerlendirmekte kullanılan ölçütlerin yanı sıra, deneyimin mahiyet ve içeriğinin ucu açık bırakılması yoluyla, estetik tepkinin olanca genişliğinin teslim edilmesi söz konusudur burada: Bireyler farklı metinlerden çok çeşitli nedenlerle etkilenebilir. Edebiyat incelemelerinde çoğu zaman gözden kaçırılan bir içgörüdür bu. Zira ironi, muğlaklık ve belirsizliğin erdemleri konusundaki şaşmaz saplantıdan dolayı, başka değer yapılarıyla ve sanat eserlerine verilen alternatif tepkilerden anlam çıkartmaya yönelik nafile çabalarla üstü örtülür.

Bu bakımdan, buradaki çalışmanın bir avantajı da –bakış açınıza bağlı olarak "zaafı da" diyebilirsiniz– edebiyatın yahut edebiliğin farazi üstünlüğüne dayanmayan bir estetik deneyim üzerine düşünme yollarını tartışmasıdır. Roman, oyun ve şiirlere, görmüş olduğum eğitim ve uzmanlığımın sınırları ölçüsünde odaklanıyorum; üstelik edebiyat bölümleri beşeri bilimlerin hepsini etkisi altına

alan meşrulaştırma krizinden ağır hasar almış durumda. Gene de burada söylemem gerekenler epistemik içgörülerin, kendi kendini anlamak için kullanılan söz dağarcıklarının ve duygulanım durumlarının tedarikçisi olarak gittikçe önem kazanan sinema gibi sanat biçimleri için de büyük ölçüde geçerlidir. (En çok 2. Bölümde sinema üzerinde duruyorum.) Edebiyat incelemeleri yirmi birinci yüzyıldan sağ çıkacaksa, ayrıcalıklı bir statüsü olduğu yönündeki gitgide mesnetsizleşen hak iddialarına sadık kalmak yerine, diğer iletişim araçlarıyla daha yakın bağlar kurarak kendi tutku ve yöntemlerini yenilemek durumundadır. Edebiyatın başka sanat biçimleriyle kuracağı bu türden işbirlikleri, kuşkusuz, sanatsal biçimlerin mecralarına (*medium*) özgü özellikleri üstünde titizlikle durmayı gerektirecektir.

Öyleyse bu içgörüye sahip bir yaklaşım, edebiyat üstüne tek taraflı bir düşüncenin, edebiyatın sahip olduğu birçok boyutu açımlamasına olanak verip vermeyeceği konusunda girişilen bir kumar, belki de Donkişotça bir bahistir. Son otuz-kırk yılda ortaya çıkan tartışmalar bizi estetik biçimlerin gizli gündemlerine karşı sürekli tetikte olan kuşkucu okurlar haline getirdi. Eleştirmenler bir tarafsızlık ölçüsü bulmaya uğraştıklarında dahi, metinler öylesine sık özgürlüğe karşı zorlama, sınır aşımına karşı kısıtlama gibi güdük bir diyalektiğe sıkıştırılmaktadır ki, estetik deneyimin ayırt edici kipliklerini hakkıyla ele almak imkânsızlaşmaktadır. Benim bunun yerine önerdiğim şeyse, bir düşünce deneyi – şeyleri başka bir açıdan görmeye, hadi öyle söyleyelim, pozitif bir estetiğin taslağını çıkarmaya yönelik bir çaba. Kuşkuculuk rutinleşmiş, savunmacı, hatta şüphe giderici bir hal aldığında, kalıplaşmış kuşkularımızdan kuşku duymaya başlamanın, teşhis koyma yetkinliğimizin güvenilirliğini sorgulamanın ve kendi ilgilerimizin gücüyle kesin bir biçimde yüzleşmenin vakti gelmiş demektir.

Bundan kasıt, belli amaçlarla geliştirdiğimiz araçlardan, edindiğimiz içgörülerden vazgeçmek değil. Her ne olursa olsun, bir masumiyet yahut cehalet durumuna dönmemiz olanaksız. Uzun vadede, hepimiz Ricoeur'ün kuşku duyma isteği ile kulak verme arzusunu birleştirme öğüdüne kulak vermeliyiz; okumalarımızın tahlil ile bağlanmayı, eleştiri ile sevgiyi harmanlamaması için hiçbir neden yoktur. Gelgelelim, son yıllarda sarkaç bir yöne doğru fazlasıyla kay-

mış durumda; kullandığımız eleştiri dili gerekçelendirme dilimizden çok daha girift ve esaslı bir hal aldı. Birkaç sayfa boyunca alternatif bir düşünce çizgisi izleyip, farklı bir istikamette yanılgıya düşmeyi tasarlıyorum. Beylik laflara ve klişelere, aşırı duygusallığa ve *Schwärmerei*'ya (müfritçe coşku) düşmeden edebiyatın değerini tartışmak mümkün mü? Görelim.

# 1

# Tanıma

İnsanın bir kitapta kendini bulması, tanıması ne anlama gelir? Aynı anda hem düpedüz sıradan, hem de gene eşsiz gizemde bir deneyim gibidir. Sayfaları çevirirken kuvvetli bir betimlemenin, bir olaylar kümesinin, karakterler arasında geçen bir konuşmanın, bir iç monoloğun etkisine kapılırım. Metin ile okur arasındaki boşluk birdenbire, habersizce, şimşek gibi bir anda çakıveren bir bağlantıyla aşılır; bir yakınlık ya da uyuma ışık vurur. Sözcüklerin belli bir birleşiminin barındırdığı önsezi karşısında şaşıp kalmış olan ben ya böyle bir anın gelmesini bekliyor ya da böyle bir anla tesadüfen karşılaşıyorumdur. Her iki durumda da, bana hitap edildiğini, çağrıldığımı, davet edildiğimi hissederim: Okuduğum sayfalarda kendi izlerimi bulmaktan alamam kendimi. Bir şeylerin değiştiği su götürmez; perspektifim başka bir yöne kaymıştır; daha önce görmediğim bir şeyi görüyorumdur.

Yazılı sözcüklerin gücü kurmaca okurunu içinde bulunduğu koşulların dışına çektiğinden ötürü, romanlar bu türden uyarlanma anlarına dair türlü türlü betimleme örneği sunar. Schopenhauer'ın kitabını açıp okumaya başlayınca hayatına hayret verici, yepyeni bir ışık saçan bir fikirler sistemiyle karşılaşan Thomas Buddenbrook'u bir düşünün. Ya da *The Well of Loneliness* (Yalnızlık Kuyusu) romanında, babasının kütüphanesinde Krafft-Ebing'in eserleriyle karşılaştıktan sonra bir erkek olma ve bir kadına âşık olma arzusunun görülmedik bir şey olmadığını şaşkınlıkla fark eden kadın kahraman Stephen Gordon'u düşünün. Romanlarda yer alan bu gibi bölümler, kim ve ne oldukları konusundaki hislerini allak bullak eden metinlere kendini kaptıran okurları anlatır. Okurlar gözlerini kendi içlerinden ziyade dışarı çevirmek, sayfadaki mürekkep lekelerinin

anlamını çözmek yoluyla kendilerini farklı bir gözle görmeye başlarlar.

Kurmaca eserler çoğu zaman hararetli bir kendi kendini irdelemeyi tetikler. *Dorian Gray'in Portresi*'nde Dorian'ın genelde, J. K. Huysmans'ın *Tersine* adlı dekadan manifestosu olduğu varsayılan bir kitaba meftun olduğu söylenir. "Romanın kahramanı, benliğinde duygusal ve bilimsel eğilimleri birleştiren bu olağanüstü Parisli genç erkek, Dorian'ın gözünde kendisinin doğmadan önce tasarlanmış bir simgesi olup çıkmıştı. Zaten bütün kitap onun yaşamının, yaşanmazdan önce yazılmış bir öyküsüydü sanki."[1] Burada tanıma geçmişe değil, geleceğe yöneliktir: Kurmaca eser Dorian'ın ne olacağını, kendisinde pasif, gizil halde duran, henüz gün ışığına çıkmamış potansiyeli önceden sezdirir. Bundan bir yüzyıl sonra ise, Pankaj Mishra'nın *The Romantics* (Romantikler) romanının Benares'te öğrencilik yapan genç anlatıcısı, "başkahraman Frédéric Moreau'nun büyük, tutkulu ama müphem özlemleri, kararsızlığı, amaçsızlığı, kendini küçük görmesiyle sanki benim kendi benlik imgemi yansıtıyor," diyerek Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'ini saplantı haline getirir.[2] Mishra, Flaubert'in kitabının sayfalarına kendi sözlerini ekleyerek, kanonik metinleri Hindistanlıları sözde Avrupalılara dönüştürmekle suçlayanlara cevap verir, daha karmaşık ve çok-katmanlı bir karşılaşmanın gerçekleştiğini ima eder.

Bu tanıma hikâyeleri, kuşkusuz, apayrı, hatta ayırıcı edebi dünyalardan alınmıştır. *The Well of Loneliness* romanı, çok önemli bir keşfin gerçekleştiği konusunda okurlarını şüpheye mahal bırakmayacak şekilde ikna eder; seksolojiye ilişkin görüşümüz ne olursa olsun, bizi Stephen Gordon'un dünyadaki yerine ilişkin canalıcı bir içgörü kazandığına inanmaya çağırır. İçinden çıkılmaz bir durumun üstesinden gelinmiş, bir şey açığa çıkarılmış, bir hakikatin peçesi kaldırılmıştır. Kimi zaman da tanıma ânı öyle yoğun bir ironiyle yüklüdür ki, kendini tanıma melekesi kazanılmış mıdır yoksa kaybedilmiş midir, anlayamayız. Dorian en derin istidat ve arzularına ilişkin bir kavrayışa mı ulaşmıştır yoksa sadece revaçtaki bir kita-

1. Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Nihal Yeğinobalı, İstanbul: Can, 2002, s. 161.

2. Pankaj Mishra, *The Romantics* (New York: Vintage, 2000), s. 155.

bın cazibesine kapılıp, aynalarla kaplı sonsuz bir koridorda bir taklidi taklit etme tuzağına mı düşmüştür? Şüphesiz, bu kendini idrak ânı, baştan aşağı bizzat Wilde'ın teatralliğe ve yapmacıklığa meyli, Dorian'ı başkalarının arzu ve sözcüklerinin bir pastişi şeklinde sunuşu tarafından koşullandırılır. Hal böyleyken, okurlar olarak bizlerin, Dorian'ın tepkisi aracılığıyla taklide yönelik daha genel bir etkilenebilirlik ve yatkınlığın farkına varmamız sağlanıyor olsa bile, gene de bir tanıma edimi gerçekleşmiş olmaz mı?

Bir arada ele alındığında bu örnekler, tanımanın insanın kafasını allak bullak eden, paradoksal mahiyetine işaret eder. Aynı anda hem güven verici hem de cesaret kırıcı olan tanıma, benzerlik ile farklılığı tek hamlede bir araya getirir. Bir şeyi tanıdığımızda, onun ayırdına vardığımızda, onu tam anlamıyla "yeniden biliriz"; aşina olmadığımız şeyi var olan bir şemaya yerleştirmek, halihazırda bildiğimiz şeyle irtibatlandırmak yoluyla anlamlandırırız. Gelgelelim Gadamer'in de dikkat çektiği gibi, "tanımanın verdiği haz, daha ziyade halihazırda aşina olunandan *fazlasını* bilmenin hazzıdır."[3] Tanıma yineleme değildir; sadece önceden bilineni değil, bilinmeye başlayanı da belirtir. Bulanık, dağınık ya da yarı bilinçli bir şekilde duyumsanmış olabilecek bir şey artık belirgin bir biçim kazanır, ayrıntılandırılır, derinleştirilir veya yeni bir şekilde belirgin kılınır. Dışsallık ile içselliğin dinamik etkileşimi sayesinde, benim dışımda var olan bir şey benim kim olduğum konusunda gözden geçirilmiş yahut değiştirilmiş bir algıya esin verir.

Romanın benliğin tarihindeki gizli ve çapraşık rolü göz önünde tutulduğunda, kendi etkileri üstüne derinlemesine düşünmesi gerektiği gerçeği şaşırtıcı olmaktan uzaktır. Romanların en değişmez olay örgülerinden birini –hayatının nasıl bir şekil alması gerektiğini bulmaya çalışırken –kendini keşfetme sürecine giren kahramanların betimlenmesi oluşturur. Charles Taylor ve Anthony Giddens'e göre, benliği gelişimsel ve açık uçlu bir proje olarak kavrayan bu benlik fikri, yani Taylor'ın kendini biçimlendirme itkisi dediği şey, belirgin biçimde modern olan bir kimlik anlayışının kristalleşmesi-

3. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Continuum, 2003), s. 114 (Türkçesi: *Hakikat ve Yöntem*, 2 cilt, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, İstanbul: Paradigma, 2008).

dir. Geleneksel bağlardan ve katı toplumsal hiyerarşilerden kurtulmuş bireyler, kendi hayatlarını düzenleyip ona bir amaç katmak gibi külfetli bir özgürlüğe davet edilir. Benlik kendi üstüne düşünmeye dayalı bir hal aldıkça edebiyat da kişi olmanın ne anlama geldiğini keşfetmede canalıcı bir rol üstlenmeye başlar. Bilhassa roman güdü ve arzunun bulanık derinlikleri üstüne düşünmek, bilincin anlaşılmaz akım ve karanlık yollarının haritasını çıkarmaya çalışmak, kendi kendini belirleme ile toplumsallaşma arasındaki sayısız bağ ve çatışmayı aydınlatmak yoluyla yüksek bir psikolojik farkındalığa kucak açar. İçebakış ve iç değerlendirmeye girişen karakterleri betimleyen roman bu yolla kendi okurlarını benzer kendini irdeleme edimlerine teşvik eder. Roman –bir eleştirmenin "doğaçlama öznellik" dediği– modernliğe has bir bireylik algısına hitap eder, ama bu kişisel eşsizlik ve iç derinlik kanısını telkin eden başkalarının fikirleridir.[4] Kişi aynı şeyi yapan başkalarını örnek alarak kendisi olmayı öğrenir. Genç Werther'in sancılı taşkınlıklarından Mrs. Dalloway'in hüzünlü tefekkürlerine kadar, roman öznellik temasının sonsuz tonlamaları arasında gezinir durur.

Gündelik sohbetler gibi kültür tarihi de, tanımanın okuma esnasında gerçekleşen yaygın bir olay ve okumak için güçlü bir güdü olduğunu hatırlatır. Proust meşhur gözleminde şöyle der:

> Her okur, okuma esnasında kendi benliğini okur. Yazarın elinden çıkan eser okurun, bu kitap olmasaydı, kendi başına belki de hiç kavrayamayacağı şeyi fark etmesini sağlamak için yazarın okura sunduğu bir çeşit optik araçtan ibarettir. Kitabın söylediği şeyin okur tarafından kendi benliğinde fark edilmesi kitabın doğruluğunun kanıtıdır.[5]

Okumanın kendini irdelemeyle eşleşmesi, kadınlar ve azınlıkların edebiyatı bireyliğin çetrefilliklerini incelemek için çok uygun bir araç saymaya başladığı son otuz kırk yılda yeni bir güç ve yoğunluk kazanmıştır. Bununla birlikte, tanıma okuma ve yorumlama pratiklerinin her yanına nüfuz etmiş olsa dahi, tanımayla kurulan teorik

4. Richard Barney, *Plots of Enlightenment: Education and the Novel in the Eighteenth-Century England* (California: Stanford University Press, 1999).

5. Marcel Proust, *Remembrance of the Things Past* (New York: Random House, 1981), 3, s. 949 (Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2010).

ilişki çoğu kez yakışıksız, hatta utanç verici sayılarak reddedilmiş, bile isteye profesyonellikten uzak bir safdilliğe batmaya denk görülerek yasak ve tabularla çevrilmiştir. Bir kitabın gerçekten benim hakkımda olduğunu düşünmek narsisizmin doruk noktası değil midir? Kişinin bir edebiyat eserini kendi ikilemlerinin ve yaşadığı kişisel güçlüklerin alegorisi olarak okumasında fena halde çıkarcı bir yan yok mudur? Metinleri kendi aynamıza dönüştürmeye başlayınca, sanatın alanını önemsizleştirme ve sınırlandırma gibi bir risk belirmez mi?

Tanıma konusundaki bu ihtiyat, yakın dönemde Levinas'ın edebiyat incelemelerindeki etkisiyle artmıştır. Ötekiliğin savunucusu olan Levinas, farklı yahut yabancı olanı eninde sonunda anlayabileceğimizi düşünme kibrine karşı uyarıda bulunur. Etik, ötekinin anlaşılmazlığını, kavramsal şemalar karşısındaki direncini kabul etmek; kendi bilme arzumuzdan feragat etmek anlamına gelir. Kişinin bir edebiyat eserini kendi hayatıyla ilişkilendirme çabası, o eserin indirgenemez tekilliğine bir tehdit oluşturur. Tanımanın adının anılması bile, başkalık ve farklılık dilinin etkisindeki teorisyenlerin muhtemelen büyük tepki göstermesine neden olur. Onlara göre, tanımak sadece önemsizleştirmek değil, aynı zamanda sömürgeleştirmek demektir; narsisistik bir kendini kopyalamanın, rezil bir tekbenciliğin, her şeyi kendisinin bir versiyonuna çevirerek ötekiliği temellük etmeye çalışan bir öznelliğin buyurgan yayılmacılığının bir göstergesidir.

Şayet tanıma fikri edebiyat teorisinde zerre kadar kabul görmezse, –Lacan veya Althusser reaktifleri kullanılarak– simya yoluyla bir yanlış tanıma durumuna dönüştürülecektir. Kendini kandırmayla ilgili meşhur iki hikâyeyi borçlu olduğumuz düşünürlerdir bunlar. Lacan ayna evresi konulu denemesinde aynaya bakıp kendi görüntüsü karşısında büyülenen küçük bir çocuğun senaryosunu canlandırır. Cam yüzeyin yansıtma gücü –yahut ayna-olarak-annenin teşvik edici öykünme jestleri– sayesinde çocuk bir benlik algısı kazanmaya başlar. Çocuğun aynanın parıltısıyla geri yansıyan görüntünün kendisi olduğunu fark etmesiyle, evvelce gelişmemiş halde olan şey bir birlik halini almaya başlar. Gelgelelim bu tür pek çok yanlış algılamanın ilki olan bu tanıma ânı aldatıcıdır. Benlik imgesi kaynağını sadece benliğin dışından almakla kalmaz, aynadan ba-

kan görünüşte gerçek figür de kimliğin kalbinde yatan boşlukla çelişir. Lacan'ın öznesi, temelde benliği bilmenin mutlak imkânsızlığını özetleyen içi boş, hayaletsi bir figürdür.

Althusser'e göre ise, yanlış tanımanın asli kertesi sokakta, kendisinin çağırma yahut seslenme dediği anda vuku bulur. Yolda yürürken, bir polis memurunun arkamdan "Hey sen, oradaki!" diye seslendiğini duyarım. Geriye dönüp bakma ediminde, bu genel çağırma ile kendimi bana hitap edilmiş hissetme edimimde ben bir özne olarak vücuda getirilirim. Bir birey olarak, yasayla sınırlandırılmış biri olarak kendi varoluşumu kabul ederim. Kişinin kendini bir özne olarak tanıması, kendi tabiiyetine rıza göstermesine karşılık gelir; benlik kendisinin özgür olduğuna inanır, ama her yerde zincire vurulmuş durumdadır. Kişinin bireyliği, tanımayı talep eden apaçık bir gerçeklik olarak son derece aşikârdır. Fakat bu aşikârlık bireyliği ideolojinin özü, siyasetin işlevini yerine getirmesini sağlayan araçların ta kendisi kılar. Kurgusal bir öznelliğin tuzağı sayesindedir ki, bireyler devlet aygıtına yerleştirilir ve statüko karşısında uysal kılınır.

Son otuz yıldır bu mütevazı anekdotlar, kendini tanımanın aldatıcılığını vurgulayan ikaz edici meseller statüsüne ulaşmıştır. Bu anlayışa göre, yerine getirdiği işlev bakımından ister aynaya ister polise benzesin, kurmaca, okurların kendi varoluşlarını bütünleşik, özerk bireyler şeklinde yanlış anlamlarına neden olarak, onları uyuşturmayı amaçlar. Öyküleme ve gerçekçilik estetiği bu yanlış tanıma sürecine derinlemesine sinmiştir, zira karakterlerle özdeşleşmek bizi kişilerin asli gerçekliğine inanmaya sevk eden kilit bir mekanizmadır. Eleştirinin rolü bu türden benlik kurgularını sorgulamaktır; tanımanın yapısı içine kurulmuş olan siyasi pasifliğin yerini kimlik mefhumunun yakıp yıkıcı bir sorgulamasına bırakması gerekir. İşte bu noktada kuşku yorumbilgisi, insanlar hakkındaki gündelik sezgilerimizin sonuna kadar mistifiye edildiği kanısıyla en uç noktasına vardırılır.

Yanlış tanıma edimlerinin vuku bulup bulmadığı, kuşkusuz, tartışmaya açıktır. İnsanların kendi arzu veya ilgileri konusunda kendilerini aldattıklarını, tam olarak kim yahut ne olduğumuzu çok defa yanlış değerlendirdiğimizi kim inkâr edebilir ki? Edebiyat eserleri öz-şeffaflığın mutlak imkânsızlığına dikkat çekmek yoluyla,

genellikle bu türden yanılma anlarının kapsamlı birer özeti işlevi görür. Tragedya, kişinin kendini ya da ötekileri bilme konusundaki başarısızlığının yıkıcı sonuçlarını belgelemesiyle ünlü bir türdür. Austen, Eliot ya da James'in romanları, yanlış algılama ve anlamanın can sıkıcı bir biçimde her yerde hazır ve nazır oluşunun ifadesi değil de nedir? Gene de, yanlış tanıma fikri kendi antitezini varsayar ve kapsar. Yanlış tanıma, kendi yargısının mutlak kuvveti bakımından daha az hatalı olan bir kavrayışa ulaşmanın mümkün olduğunu, yaptığımız değerlendirmelerin irdelenip noksan bulunabileceğini ima eder. Bununla birlikte, kendini kandırma, öznelliğin kaçınılmaz zemini olarak karşılandığında, bize ayrım yapacak ya da anlamadaki artışları ölçecek araçlar vermediği için, her tür eleştirel etkiden ve teşhis gücünden mahrum kalır. Dahası eleştirmen çok geçmeden bir tür Giritli yalancı paradoksuna düşer. İçgörü yahut öz-kavrayış kazanmaktan menedilmişsek, bir yanlış tanıma ediminin gerçekleşmiş olduğunu anlamamız nasıl mümkün olabilir? Bu bakımdan, tanıma kavramına karşı çıkan kişi, kendi öncüllerine dayanak oluşturan normatif bağlanımlarla yüzleşme konusunda kendi türüne özgü bir başarısızlık sergiler.

Tanıma İngiliz Edebiyatı bölümlerinde yerden yere vurulduğu halde, başka sahalarda kısmeti çarpıcı biçimde açılmıştır. Siyaset teorisyenleri bugünlerde tanımayı içinde bulunduğumuz zamanın kilit bir sözcüğü, toplumsal adalet uğruna verilen mücadelelerin anlamı ve etkisini tartışmak için yeni çerçeveler yaratan canlandırıcı bir fikir sayarak selamlamaktadır. Sözgelimi Nancy Fraser ünlü tezinde, geleneksel sosyalizmin hedeflerini tanımlayan bir ekonomik yeniden bölüşüm hedefinin karşısına toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik gibi farklılıklar etrafında örgütlenmiş kültürel bir tanıma siyasetini koyar. Feminizm, gey-lezbiyen aktivizmi ve ırksal, etnik azınlıkların kendi kaderlerini tayin özlemleri kamusal tanımaya yönelik bu türden taleplerin en çok göze çarpan örnekleridir. Bunun aksine, Axel Honneth'e göre, tanınma arayışı toplumsal hareketlerin taleplerinin güdümündeki yeni bir takımyıldız değil, antropolojik bir değişmez, muhtelif kültürel ve siyasi biçimlere bürünen "bir kişi olma" durumunun taşıdığı anlamın belirleyici bir özelliğidir. Honneth tanı(n)manın sınıfsal terimlerle nitelenenler de dahil, her türden toplumsal eşitsizliği ve kendini gerçekleştirme mücadelesi-

ni anlamanın anahtarlarından birini sunduğunu öne sürer. Edebiyat incelemesinin bu tartışmalardan alabileceği şey, tanımayı aldatılabilirlikten başka terimlerle çerçeveleme yollarıdır. Siyaset teorisi tanımanın bir hata yahut tuzaktan ibaret olmadığı –Charles Taylor'ın deyişiyle– "insanın yaşamsal bir ihtiyacı" olduğu yollu gündelik sezgimize hakkını verir.[6]

Bu noktada, argümanımın gidiş yoluna yöneltilebilecek olası itirazlara cevaben birkaç şey söyleme ihtiyacı duyuyorum. Buraya kadar kullandığım anlamıyla tanıma, bilişsel bir içgörüye, bir bilme yahut yeniden bilme anına göndermede bulunur. Açıkça belirtmek gerekirse, insanların sık sık yaptıkları gibi, bir kitap okuduktan sonra kendimi daha iyi tanıdığımı söylemenin ne anlama geldiği konusuna kafa yoruyorum. Burada devreye giren fikirler kavrayış, içgörü ve kendini anlama ile ilişkili olsa gerek. (Tanımanın bilişsel olması, elbette, baştan aşağı bilişsel olduğu anlamına gelmez; kendini kavrama anları hazdan huzursuzluğa, sevinçten kedere uzanan bir dizi duygusal tepkiyi tetikleyebilir.) Bununla birlikte, siyaset teorisyenleri tanıma'dan bahsederken başka bir şeyi, bilgiyi değil kabul görmeyi kasteder. Burada tanınma talebi, kamusal hayatta kabul görme, itibar edilme ve ona dahil olma talebidir. Bir hakikat iddiasından ziyade bir adalet çağrısı olan tanınma epistemikten çok etik bir güce sahiptir. Dahası, okuma ediminde söz konusu olan tanıma, kişisel bir aydınlanma ve manevi bir kendini anlama ânı etrafında vuku bulur; siyasetteki tanınma ise kamusal bir kabul görme ve onaylanma talebini içerir. Bu iki tanı(n)ma biçiminden ilki benliğe yönelirken, ikincisi ötekilere yönelir; dolayısıyla terimin iki anlamı birbirine taban tabana zıt gibidir.

Gelgelelim bu ayrım indirgenemez bir ikilik oluşturmaz; bilgi meselesi kabul görme pratikleriyle fazlasıyla iç içedir. Stanley Cavell bu meseleyi alternatif bir ifadeyle gündeme getirmeyi amaçlar: Başka insanları tanımanın gerçekten ne anlama geldiği, epistemo-

6. Charles Taylor, "The Politics of Recognition", Charles Taylor ve diğ., *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition* (New Jersey: Princeton University Press, 1994) içinde, s. 26 (Türkçesi: *Çokkültürcülük ve Tanıma siyaseti*, İstanbul: YKY, 2005). Fraser/Honneth tartışması için bkz. Nancy Fraser ve Axel Honneth, *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange* (Londra: Verso, 2001).

lojik kesinlik meselelerinden çok, kişisel bağlılıklarımızın gücüyle ilişkilidir. Dolayısıyla, aynı şekilde, kim olduğumuza dair algımız da dünyadaki muhtelif "olma" biçimlerimize ve ötekilere ayak uydurma yahut onlarla çatışma anlayışımıza içkindir. Bu benliğin "toplumsal olarak inşa edilmiş" olması –tartışmasız, hayatımızı ancak elimizin altındaki kültürel kaynaklar vasıtasıyla yaşayabiliriz– görünürlüğünden bir şey eksiltmez: Ortada, kendi benliğimize duyduğumuz inancı sürdürmemizi olanaklı kılan rutin bir anlam zemini yoktur. Böyle bir perspektiften hareketle, kuşkuculuğun dil oyunu kendi bünyevi sınırlarına çarpar: Wittgenstein'ın ünlü deyişiyle, "kuşkunun bir sonu vardır".[7] Fikren, epistemik kesinlik yahut kesinliğin olmayışı meselesine takılıp kalırsak, dünyayla bütünleşikliğimizin sonuçlarını kavrama yolunda pek ilerleme kaydedemeyiz.

Tanımanın erdemleri konusunda disiplinler arasındaki uyuşmazlığın nedenlerini anlamak o kadar da güç değil. Siyasi tanınma teorileri köklerini Hegel'e kadar dayandırır; oysa edebiyat incelemelerini şekillendiren şey, yirminci yüzyıl Fransız düşüncesindeki güçlü anti-Hegelci çizgi olmuştur. Bu ikinci gelenekte, tanınma temellük mantığı ve totaliter bir aynılık arzusuyla olan ilişkisinden dolayı genellikle yerden yere vurulur. Fakat bu türden yargılar, öznelliği önceleyen öznelerarası ilişkilere dayanan tanınmanın kimlikçi olmayan diyalojik boyutlarını yok sayar, kavramsal çok-yönlülüğünü ve esnekliğini gerektiği gibi değerlendirmez. Özbilinç, yani kişinin kendini kendi düşüncesinin nesnesi kılabilmesi ancak benliğin ötekilikle karşılaşmasıyla mümkün hale gelir. Bu nedenle, kimliğin oluşumu için asli bir koşul teşkil eden tanıma, farklılığı dışarıda bırakmaktan çok varsayar.[8] Bireylik ötekilerle ilişki vasıtasıyla ortaya çıktığı ölçüde, kendini tanıma ve kabul birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Bundan dolayı, öznelerarasılık teorisyenleri, benliğin kendi içinde bir amaca sahip olmaktan ziyade, toplumsal olarak inşa edildiği yönündeki haberler karşısında hayal kırıklığı yahut sıkıntı

7. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 2001), s. 154 (Türkçesi: *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis, 2007).

8. Majid Yar, "Recognition and the Politics of Human(e) Desire", Scott Lash ve Mike Featherstone (haz.), *Recognition and Diffrence* içinde (Londra: Sage, 2002).

yaşamadıkları gibi, toplumsal olarak inşa edilmiş böyle bir benliğin aldatıcı yahut kurmaca olduğu iddiasını da kınamazlar. Bireylik fikrini, ideoloji yahut söylem yapıları tarafından meydana getirilmiş epistemolojik bir yanılgı saymak yerine, kişilerarası ilişkilerin kişilerin yaratımındaki önceliğini vurgularlar. Bizler, esas itibariyle, hayatta kalması ve esenliği tekil, cisimleşmiş ötekilerle kurduğu etkileşime bağlı olan toplumsal mahlûklarızdır. Öteki, benlik için bir sınır değil, onun bir koşuludur.

Kişiler arasındaki bu tür ilişkilerin, dilsel yapıların ve kültürel geleneklerin eleğinden geçtiğini söylemeye gerek yok. Ben ile Sen hiçbir zaman birbiriyle çıplak ve yalın bir biçimde karşılaşmaz. Birbirimizle konuşurken kullandığımız sözcükler, bizden önceki sayısız öteki tarafından kullanılmış elden düşme, yıpranmış imler, bitmez tükenmez mit ve filmin, şiir antolojisi ve siyasi demecin döküntüleridir. Kullandığımız dil bol miktarda mecazla yüklü, metaforlarla süslü, gözümüzden kaçan anlam katmanlarıyla kaplıdır. Benlik diyalojik mahiyette olsa da, diyaloğu uyum, simetri ya da eksiksiz kavrama olarak anlamamak gerekir. Bu noktada Chantal Mouffe'un toplumsal ilişkilerin çatışma veya antagonizmadan soyutlanamayacağına yaptığı vurguyu ve Judith Butler'ın Hegelci tanıma modelinin nihai olarak ayrımın yahut benlik yitiminin güdümünde olduğu iddiasını göz önünde bulundurabiliriz.[9] Tanıma, uzlaşma ile eşanlamlı olmaktan uzaktır.

Bununla birlikte sınırlandıran yapılar aynı zamanda ayakta tutar; bizi kuşatan inanç ve gelenekler birer mistifikasyon kaynağı olmanın yanı sıra birer anlam kaynağı da arz eder. Geçmişin sözcükleri, biz etkileşimlerimizle cilalayıp parlattıkça yeni bir göz alıcılık kazanır. Dil her zaman sadece bir yabancılaşma ve ayrım sembolü değildir, aynı zamanda "daha önceden bilinmeyen ve sözcüklerle şekil verilinceye dek hiç var olmamış olan karşılıklı anlam deneyimlerinin" de kaynağı olarak iş görür.[10] Dilin hiçbir zaman sahibi olmasak

9. Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox* (Londra: Verso, 2000; Türkçesi: *Demokratik Paradoks*, çev. A. Cevdet Aşkın, İstanbul: Epos, 2002); Judith Butler, "Longing for Recognition", *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004).

10. Daniel Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology* (New York: Basic Books, 1985), s. 162.

da, ağzımızdan çıkan sözlerin kimi veçheleri maksadımızı aşmaya devam edecek olsa da, dili ödünç alıp kendi amaçlarımıza göre eğip bükmeye muktediriz. Sözcükleri kullanan ve onlar tarafından kullanılan cisimleşmiş ve yerleşmiş varlıklarız. Dil tarafından şekillendirildiğimizi bilsek dahi, dili şekillendirmemiz üzerine düşünebilir ve dünyadaki yapıp etmelerimizin ve varlığımızın kimi veçhelerini değiştirebiliriz. Dil bizim kendimizi tanımamızı engellemekten ziyade, kendimizi ve ötekileri anlama çabalarımız ne kadar kısmi ve eksikli olursa olsun, o tanımaya erişmemizi sağlayan başlıca araçtır. Charles Taylor'ın "konuşma ağları" dediği şeyin içinde yaşayıp, kendimizi ötekilerle birlikte ve onlara karşıt olarak tanımlamaya çabalarken düşünme ve özdüşünüm becerisi kazanmaktayız.

Tanıma ve öznelerarasılık konusundaki bu gibi yüzeysel düşüncelerin edebiyat incelemelerinin özgül kaygılarıyla nasıl bir ilgisi vardır? Edebiyat metinleri, tanımanın deneyimsel ve estetik çetrefilliklerini derinlemesine araştırmak için ideal bir laboratuvar işlevi görür, farklı tanıma biçimlerini davet eder. Ne var ki kitapları birer insan gibi, okuma edimini ise yüz yüze bir karşılaşma gibi düşünmek, bizi olsa olsa yanlış yola sürükler. Metinler düşünemez, hissedemez ya da eylemde bulunamaz; dünya üzerinde bir etkileri varsa bile, bunu okuyanlar aracılığıyla gerçekleştirirler. Fakat kitaplar birer özne olmasa da, öylesine birer nesneden, sayısız başka şey arasına sıkışmış gelişigüzel şeylerden de ibaret değildir. Anlamlarla yüklü, katman katman tınılarla dolu olan kitaplar inanç ve değerlerin çok-katmanlı sembolleri şeklinde karşımıza çıkar; kendilerinden daha geniş bir şeyi temsil ederler. Genellikle kitapları insanlarla karıştırmıyor olsak da, çoğu kez insanların tutumlarını aktardıklarını, daha geniş çaplı fikirleri ve kolektif düşünme biçimlerini onayladıklarını yahut sorguladıklarını düşünürüz.

Bu anlamda, okumak, G. H. Mead'in ünlü deyişiyle, "genelleştirilmiş bir ötekiyle karşılaşma"ya benzer. Diğer öznelerarasılık teorisyenleri gibi, Mead de benliğin oluşumunun her türlü dolambaçlılığı içerdiğini, öyle ki "kendi benliklerimizle ötekilerin benlikleri arasında kesin bir çizginin çizilemeyeceğini" ileri sürer.[11] Biz ancak

11. G. H. Mead, *Mind, Self and Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1962), s. 164.

bu ötekilerin beklentilerini içselleştirmek yoluyla bir bireylik algısı ve iç derinlik kazanmaya, daha doğrusu bizi kuran norm ve değerlere kuşkuyla bakmaya başlarız. Kendini tanımlamanın dilini tek başımıza öğrenmemiz mümkün değildir. Genelleştirilmiş öteki fikri, kendimizi kabul ederken yanımızda bulundurduğumuz daha geniş kolektiviteyi veya kolektiviteleri ifade etmenin bir yoludur. Genelleştirilmiş öteki kendimiz hakkında anlattığımız hikâyelerin yanı sıra, eylemlerimizi de etkileyen muhayyel bir yansıtma –ötekilerin bizi nasıl gördüğüne dair bir kavrayış– olarak pek gerçek bir kendilik arz etmez. Bizim toplumsal muhayyileyle, kişisel tarihlerimizi çerçeveleyen ve besleyen heterojen hikâyeler, tarihler, inançlar ve idealler repertuarıyla birinci tekil kişi olarak ilişkimizi ifade eder.

Peki edebiyat hangi koşullarda bu benlik oluşumu dramında dolayımlayıcı bir rol oynar? Öyle görünüyor ki, ekseriyetle, başka tanıma biçimlerinin eksikliği hissedildiği, kişi kendini içinde bulunduğu ortama yabancılaşmış yahut onunla anlaşmazlığa düşmüş hissettiği zaman. Kendi kurmaca tutkusu üzerinde kafa yoran feminist eleştirmen Suzanne Juhasz şöyle der: "Kimsenin *benim kim olduğumu* anlamadığını düşündüğüm gerçek dünya durumunda...tek başıma kitap okuyup kitabın beni *tanıdığını* ve kitap sayesinde kendimi tanıdığımı hissettiğim zamanlardakinden daha yalnızım."[12] Okumak bütünüyle yalnız olmadığımı, benim gibi düşünen veya hisseden başkalarının da olduğunu doğrulayarak, başka hiçbir yerde bulunamayacak bir teselli ve dinginlik sunabilir. Bu yakın ilişki kurma deneyimiyle kendimi kabul görmüş hissederim; görünmezlik korkusundan, görünmüyor olmanın dehşetinden kurtulurum. Üstelik bu tanıma anları özel yahut tek başına okumaya da münhasır değildir; bireyler bir oyun yahut film izlemek üzere kolektif bir izleyici topluluğu oluşturduğunda bambaşka bir güçle yankı bulan anlardır bunlar. Estetik deneyim, daha geniş bir topluluğun parçasını oluşturmanın farkındalığını kristalleştirir.

Parmak bastığım teorik noktayı bu türden bilgi/kabulün tarihsel bir örneğiyle aydınlatmak mümkün. İbsen'in oyunları 1880 ve 90'lı yıllarda İngiltere'de ilk oynandığında, büyük bölümünü kadınların

12. Suzanne Juhasz, *Reading from the Heart: Women, Literature and the Search for True Love* (Harmondsworth: Penguin, 1994), s. 5.

oluşturduğu bir seyirci kitlesine hizmet veren bir matinede sahnelenmiştir. Dönemin gazetecileri bu seyircilerin (büyük şapkalar takma düşkünlüğü, oyun sırasında hapur hupur çikolata yeme âdeti gibi) kendine has alışkanlıklarından küçümseyici bir tavırla söz etmekle birlikte, gösterdikleri ilginin yoğunluğundan da etkilenmiştir. Görünen o ki, kadınlar Ibsen'in eserlerinde kendilerini bulma eğilimindeydi. Ibsen oyunlarının meşhur kadın oyuncusu Elizabeth Robins, rol aldığı *Hedda Gabler* oyununa yönelik olumsuz değerlendirmelere şöyle tepki verir:

> Bay Clement Scott mu Hedda'yı anlıyormuş? –Şu usta Ibsen'den başka gerçekten anlayan erkek var mı onu? Mümkünatı yok. Zaten işin en korkunç kısmı da bu ya. Erkekler kendi karılarının, kızlarının, kadın arkadaşlarının şahsında onu anlamazken, sahnedeki Hedda'yı nasıl anlasınlar? Evli ve görünüşe göre öyle mutsuz da olmayan bir kadın tanıdığım bir keresinde gülerek "Hepimiz Hedda'yız," demişti.[13]

Bu her yönüyle sıradan, alelade anekdottan ne anlam çıkarmamız gerekir? Edebiyat teorisyenlerinin metinle kurulan bu tür yakın ilişki kıvılcımlarını açıklamak için kullandığı mutat ifade özdeşleşmedir. Ne var ki, herkesin bildiği gibi, özdeşleşme birbirinden ayrı, hatta birbirine hiç benzemeyen fenomenleri birbirine karıştırarak bulanıklaştıran gevşek ve her yere çekilebilen bir terimdir. Özdeşleşme, odaklama ve bakış açısı tekniklerinin yahut anlatı yapısının teşvik ettiği bir karakterle biçimsel *bir-olmayı* belirtebileceği gibi, duyumsanan bir yakınlık veya muhabbet anlamında bir karaktere duyulan deneyimsel *bağlılığa* da gönderme yapar. Özdeşleşmeyi eleştirenler, biçimsel anlamda bir kurmaca kişisinin safına geçen okurların, o kişinin temsil ettiği ideolojilerin tümüne ellerinde olmadan kandıklarını varsayarak bu meseleleri tek bir noktada toplama eğilimindedir. Onlara bakılırsa, özdeşleşme bu şekilde çağırmayı teminat altına alır. Gerçekte ise bu tür yapısal bir-olmalar ile verdiğimiz entelektüel yahut duygusal tepki arasındaki ilişkiler öngörülebilirlikten uzaktır; okurlar değerlendirmeleri ve bağlılıkları açısından büyük farklılıklar göstermekle kalmaz, metinler de bakış

13. Elizabeth Robins, *Ibsen and the Actress* (Londra: Hogarth Press, 1928), s. 18.

açısına itimat etmemizin muhtemel olmadığı sayısız sevimsiz başkişi veya güvenilmez anlatıcı örneği içerir.[14]

Dahası, bir kurmaca kişisine kanımızın kaynadığı durumlarda, geniş kapsamlı özdeşleşme kavramı o anda devreye giren çeşitli zihinsel süreçler arasında ayrım yapmakta pek işe yaramaz. Madam Bovary sendromu diyebileceğimiz olası bir senaryoya göre, hayali bir karakterle kurduğu yakın ilişki –düşünümsel ve analitik bilincin geçici feshini içeren bir ilişkidir bu– okurun özfarkındalığını ortadan kaldırır. Okurun bağlılığı genellikle tam da uzakta yahut mesafeli olmalarından, gündelik varoluştan bir kaçışa veya kurtuluşa olanak sağlamalarından ötürü değer verilen idealleştirilmiş figürlere yapılan bir duygu yatırımı biçimini alır. Bu figürlerin arzu edilirlikleri benzemezliklerinden kaynaklanır. Bir kurmaca metninin sanal gerçekliğine dalıp giden okur kendini coşmuş, çekime kapılmış veya sürüklenmiş hisseder. Bu esrik kendini unutuş halini büyülenme başlığı altında inceleyeceğim.

Bununla birlikte, kendini kaybetmekten ziyade, kendini irdelemenin fenomenolojisi diyebileceğim bir başka okuma deneyimi de okurun bilincinden başka yere değil, bu bilincin ta kendisine işaret eder. Bir kurmaca kişisi okurun kendisinin kim olduğuna ilişkin algısına dair gözden geçirilmiş veya değiştirilmiş bir kavrayışı kırarak yansıtan bir prizma işi görür. Kendini tanıma deneyimi ve yüksek özfarkındalığın rotası estetik bir vasıtayla belirlenir; kişinin kendini Hedda Gabler olarak görmesi, bir bakıma, kendini yeni bir gözle görmesi demektir. "Hepimiz Hedda'yız," diyen bir kadın bu yolla kendini farklı bir adla adlandırır, kendine farklı bir ışık altında bakar, kendini tanımlamak için yeni bir söz dağarcığı kullanır. Burada kurmaca kişisiyle bir-oluş, kendini tanıma ve kabulün etkileşimini, güçlü bir bilişsel yeniden düzenlemenin eşlik ettiği bir yakınlaşmayı işler kılar. Başka bir deyişle, özdeşleşme dili, okur katılımının değişken epistemik ve deneyimsel türlerini birbirinden ayırmak için yeterli donanıma sahip değildir.[15]

14. Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

15. Örn. Bkz. Don Kuiken, David S. Miall ve Shelley Sikora, "Forms of Self-Implication in Literary Reading", *Poetics Today*, 25, 2 (2004), s. 171-203.

Robins'den yaptığım alıntının çarpıcı olan ikinci veçhesiyse, çoğul bir sesi, bir "biz"i ilan ediyor olmasıdır. Bağlam bu müştereklikğin toplumsal cinsiyet çizgilerine denk düştüğünü, gönderme yapılan "biz"in kadın olduğunu açıkça ortaya koyuyor. "Hepimizin" Hedda olduğu iddiası, Ibsen'in oyununun kadınların koşullarını ele almak suretiyle özellikle kadınlara seslendiğini akla getiriyor. Nitekim Robins'e bakılırsa, kadın seyircinin Hedda'da görüp tanıdığı, ayırdına vardığı şey, tam da kendi yanlış tanınma, bilinmeme tecrübesidir. Nasıl ki Ibsen'in erkek karakterleri Hedda'nın güdü ve arzuları hakkında zerre kadar bilgiye sahip değilse, nasıl ki seyirciler arasındaki erkekler Hedda'yı anlamak ve bir oyun karakteri olarak onun tarafını tutmakta başarısız oluyorsa, seyirciler arasındaki kadınlar da kocaları, babaları ve arkadaşları tarafından benzer şekilde yanlış anlaşılıyordur. Burada, metinle dünya arasında müşterek bir toplumsal cinsiyet asimetrisini gün ışığına çıkaran yapısal bir simetri söz konusudur.

Erkeklerin Hedda'yı anlayamadığı, kadınlarınsa kaçınılmaz şekilde anladığı iddiasının artılarını (bu meseleye daha sonra dönmek üzere) şimdilik bir kenara bırakalım. Burada önemli olan, bu kısa yorumun tanıma'nın yukarıda anahatlarını çıkardığım iki yönünü bir araya getirmesidir. Söz konusu yorumun bir aydınlanma ânını, estetik karşılaşma tarafından tetiklenen bir kendini değerlendirme ânını dile getirmektedir (Ibsen'in oyunu benimle konuşuyor, Hedda karakteri bana kendi hayatım hakkında bir şeyler anlatıyor). Bu yorum, aynı zamanda, etik ve siyasi bir kabul talebini de belirtmektedir (Ibsen'in oyunu daha geniş çaplı bir adaletsizliğe ışık tutuyor, kadınların eşitsiz durumuna, eksiksiz birer birey olarak kabul edilmeyişlerine parmak basıyor). Özbilinç, bireysel içgörü ânı hem toplumsal bir teşhis, hem de etik bir muhakeme arz eder; bir sanat eserine verilen tepki kişisel ve kamusal dünyaları kaynaştırır, bilgi tutkusu ile kabul talebini birbirine kavuşturur.

Ibsen'in hayatı boyunca kadınlara oy hakkı hareketiyle özdeşleştirilmiş olduğu ve oyunlarının dönüştürücü gücünü destekleyen ifadelere bolca ve sık sık rastlandığı, günümüzde kimi zaman bir

16. Alındığı yer için bkz. Susan Torrey Barstow, "'Hedda is All of Us': Late-Victorian Women at the Matinee", *Victorian Studies* 43, 3 (2001), s. 405.

nebze unutulmaktadır. Bir aktrisin sözleriyle, "Ibsen'in kadınları kendilerini yorumlamak, geleceğin kadınının yaratılmasına katkı sağlamak suretiyle bugün dünyada iş başındadır. Yepyeni, kocaman bir dünyayı insanlarıyla doldurmuştur."[16] *Hedda Gabler*'den yükselen "Hey sen!" nidasının, bir metin tarafından esir yahut muhatap alınma anının, izler-kitlesini gönül rahatlığına yahut kayıtsızlığa sevk ederek uyuşturduğunu gösteren hiçbir kanıt yoktur. Hedda'nın çevresindeki kişiler, ona, varlığının her zerresiyle karşı çıktığı –mutluluğu yüzünden okunan taze gelin, neşeli müstakbel anne, fettan kadın gibi– bilindik kadınlık şemalarını dayatmaya çabalar. Bu bakımdan Ibsen'in oyunu bir tanıma başarısızlığına dikkat çekmektedir. Oyunun kadın seyircilerinden en azından bazıları Hedda'nın durumunda kendilerini bulmuş ve dünyayı farklı bir gözle görme noktasına gelmiştir.

Oyunun sözde safdilliğini kınayan teorisyenler, çoğu gerçekçi yazardaki estetik özfarkındalığı hakkıyla değerlendirmeyi başaramasa da, Ibsen'in alımlanışı gerçekçilik akımının kendi izler-kitlesini statükoyu kabule sürüklediği şeklindeki iddialarla uzaktan yakından bağdaşmaz. Böyle bir özfarkındalık Ibsen'in durumunda özellikle göze çarpmaktadır, zira oyunlarında dilin bulanıklığına ve dikbaşlılığına sık sık dikkat çeken bir yazardır o. *Hedda Gabler*'de (dramatik) eylem büyük ölçüde yüzeyin altında, sözel ton, jest ve sessizliğin tınlamasında, söylenmemiş olanın esrarengiz muammalı ifade gücünde vücut bulur. Hedda'nın kendi varoluşunu dramatik bir performans, derinlere yatan arzu ve güdülerini karanlıkta bırakan ustaca bir manipülasyon şeklinde sahneye koymasında açık bir teatrallik söz konusudur. Lou Andreas-Salomé, Hedda'nın "kendine tam anlamıyla hâkim" olduğu "ve bütünüyle nasırlaşmış bir yüzey, aldatıcı bir kabuk, her duruma hazırlıklı bir maske" sunduğu gözleminde bulunur.[17] Cavell'e anıştırma yaparak söylersek, Hedda'nın bir erkek tarafından tanınmak yerine bir erkek gibi tanımak/bilmek, kadınsı masumiyet ve cehaletin korunaklı sınırlarından kurtulmak istemesini gözönünde tutarak, *Hedda Gabler*'i bilinmeyen bir kadının trajedisi diye tanımlayabiliriz.

17. Lou Andreas-Salomé, *Ibsen's Women* (Connecticut: Black Swan, 1985), s. 130.

Gerçekçiliğin, karakterlerini ortam ve muhite böyle amansızca yerleştirdiği halde, nasıl olup da özerk benlikler kurgusunu devam ettirmekle itham edilebildiğini anlamak güçtür. Sözgelimi Ibsen, karakterlerini tutup onları baştan aşağı şekillendiren koşulların ağına düşürür. Hedda'nın kendini bulunduğu ortama yabancılaşmış hissetmesi, kocası ve Julie Teyze'nin sevecen müşkülpesentliği karşısında çileden çıkması, onu yaptığı evliliği orta sınıfın taşra kasvetine giriş olarak görmeye sevk eden aristokrat yetiştirilme tarzından kaynaklanır. Bununla birlikte, Ibsen çağrılmanın yarattığı hüsrana, ideolojiler ve dünya görüşlerinin çatışmasına, insanlar onlara sunulan benlik normlarından yüz çevirdikleri yahut bunlara farklı bir biçim verme arayışına girdikleri zaman ortaya çıkan durumlara da dikkat kesilir.

Peki ama erkeklerin Hedda'yı anlayamadığı, ancak kadınların anlayabileceği iddiamızdan nasıl bir anlam çıkarmamız gerekir? Düpedüz kınanmayı hak etmese de, birtakım eleştirmenlere son derece tartışmalı gelecek bir iddiadır bu. Estetik deneyimin altüst edici ve yadırgatıcı niteliklerini ısrarla vurgulayan, her türlü tanıma itkisine gayretle karşı konması gerektiğini düşünen eleştirmenlerin tepkisini çekmesi kaçınılmaz. Gelgelelim böyle bir yorum, Ibsen'in oyununa gelen tepkileri bu denli kati biçimde toplumsal cinsiyet çizgileriyle kestiği için, büyük sanatın herkese eşit ölçüde hitap ettiği yollu geleneksel hümanist amentüye de bir o kadar aykırı düşer. Çağdaş feministler de kadın kimliğinin ırk, sınıf ve başka ayrımlar tarafından parçalanmasını göz ardı eden bir toplumsal cinsiyet özcülüğüne muhtemelen itiraz eder. Bu kısa yorum böylece bizi yorum fenomenolojisiyle ilgili birçok soruya götürür. Kişi bir romanda, bir oyunda ya da filmde kendini bulduğunda, tanınma nasıl bir nitelik, özellik yahut fenomen olarak çıkar karşımıza?

Öncelikle, okuduğumuz ile bildiğimiz arasında, elimizde olmadan, kısmi de olsa bir bağ kurduğumuz gerçeğini kabullenmemiz gerekiyor. Günümüzde dilimize pelesenk ettiğimiz ötekilik kavramının ısrarla vurguladığı nokta, kökleşmiş referans çerçevelerimizden, sırf bu türden çerçevelerin direngen nüfuzunu alt etmek için bile olsa, kurtulup kendi kendimizle mücadele etmemizin mümkün olduğudur. Sara Ahmed, bir yabancılık ontolojisinin, saf başkalıkla karşılaşmanın olanaklılığını sorgularken bu hususu gündeme geti-

rir. Ahmed yabancının zaten hep bir sembol, bir ayrım işareti, belli kişileri ötekilerden daha yabancı, daha garip addeden kültürel ve siyasi bir tarihin bünyesinde bulunan eğreti bir terim olduğu gözleminde bulunur. Ahmed'in de belirttiği gibi, yabancı "tanımayı başaramadığımız değil, zaten 'yabancı' diye tanıdığımız şey olarak üretilir."[18] Aynı şey edebiyat metinlerinin ötekiliği için de aynı ölçüde geçerlidir; eleştirmenler bir eserin radikal tekilliğine hürmet gösterirken dahi, edebiyatın tarif ve tercüme edilemezliğine dair Cleanth Brooks vasıtasıyla ta Romantizme kadar uzanan kökleşmiş fikirleri yankılar. Edebi ötekilik çok bilindik bir dizi eleştirel manevra ve sınıflandırma aracılığıyla tanımlanır.

Hiçbir şekilde sanatın bir sürpriz yahut hayret kaynağı olabileceğinin inkârı anlamına gelmez bu. Aksine ötekilik ve aynılığın birbirine alternatif değil, estetik tepkinin birbiriyle kaynaşmış veçheleri olduğu şeklindeki basit noktayı yeniden belirtmek demektir. Yenilik ve aşinalık, Ricoeur'ün de belirttiği gibi, birbirinden ayrıştırılamaz bir biçimde iç içe geçmiş durumdadır; belli fenomenlerin öteki, yeni veya yabancı olarak algılanması zaten bilinenlerle ilgili önceki bir kavrayışa bağlıdır ya da bu kavrayış tarafından şekillendirilir. Bu bakımdan, çoğu çağdaş teoriden yankılanan "Aynılık kötü, farklılık iyidir" sloganına belirgin biçimde melodramatik bir nitelik sinmiştir. Melodramın dünyayı sabit ahlaki şemalara göre örgütleme temayülü göz önünde tutulduğunda, "melodramatik" bu bağlama cuk oturan bir sıfattır. Ne var ki felsefi terimler etkilerini üstlerinde çıkmaz bir leke gibi taşımaz, aynılığa veya farklılığa eğilmenin etik ve siyasi sonuçları ise öngörülebilirlikten uzaktır.

Şayet okuma tanıma anlarını ister istemez içeriyorsa, bu noktada karşımıza çıkan soru böyle anları nasıl savuşturabileceğimiz değil, bu anların ne gibi şekiller alabildiğidir. Olası senaryolardan birine göre, tanıma, şeylerin açık seçik şemasına cuk oturan bir şeyle karşılaşmamızda olduğu gibi, bir doğrudan benzerlik yahut aynılık algısıyla tetiklenir. Hilary Mantel'ın *An Experiment in Love* (Bir Aşk Deneyi) romanına rastlayıp da aşina olanın yarattığı şokla afallamam büyük tesadüftü. Mantel'ın İngiltere'nin kuzeyinde, pis bir ka-

18. Sara Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* (Londra: Routledge, 2000), s. 3.

sabada yetişip seçkinlerin gittiği bir ilköğretim okulunu kazanan Katolik bir kızı anlattığı romanda ürkütücü bir biçimde benimkine benzeyen bir öyküyle karşılaştım. İngiltere'den ayrılmamın üstünden onlarca yıl geçtiğinden ötürü tanımanın üzerimdeki etkisi bilhassa yoğun oldu. Mantel'ın kitabı uzun zamandır unutulmuş anıları geri getirdi: oyuncak bebekler, okulda bedava dağıtılan süt, *Judy* ve *Bunty* gibi mizah dergileri, tekerlekli alışveriş arabalarını iteleyerek götüren ihtiyar kadınlar, ("yanak vermek" gibi) İngilizceye özgü deyişler, işlenmiş bezelye, mendillerine tükürerek çocuklarının yüzünü temizleyen anneler, İngiliz üst sınıf okullarının barok usulü üniforma ve eşyaları (pamuklu bluz, jile, kışlık etek, okul kravatı, spor ceket, ayakkabı çantası, ev ayakkabıları, dışarı ayakkabıları...)

Buna *öz-yoğunlaşma* anı demek istiyorum. Genellikle, gündelik hayatın sıkıştırılmış küçük ayrıntılarının ustalıklı sahnelenişiyle tetiklenen bir an bu: Birçok şey anımsatan kokular ve sesler, tanıdık nesneler ve gündelik eşyalar, sıradan rutinler, konuşma ve zaman geçirme tarzları, dini ritüellerden popüler fıkralara, oradan belli bir onyıla özgü TV şovlarına kadar uzanan bir müşterek göndermeler haznesi. Biçim ve türe özgü içsel basınçların yön verdiği bir kurmaca eser okuduğumuzu pekâlâ bilsek de, bir yaşam biçiminin yakalanışındaki açıklık karşısında afallarız. Başkalarının betimlenişinde kendi yanlarımızı bulmak, kurmaca bir eserde kendi algı ve davranışlarımızın yankılandığını görmek suretiyle, ayırıcı ama eşsizlikten uzak olan birikmiş deneyimlerimizin farkına varırız. "Bir kimliği olmak" şeklindeki çağdaş deyiş bu tür öznelerarası tanıma, müştereklik hissi ve ortak tarih anlarına çok şey borçludur. O halde, kurmaca yazma ve okumanın çoğu zaman toplumsal hareketlere ivme kazandırmış olması o kadar da şaşırtıcı değildir.[19]

Gelgelelim tanıma aynı zamanda kişinin uzak yahut yabancı görünen şeyde kendinden bir şeyleri görmeye başlaması anlamında *öz-genişleme* dediğim şekli de alabilir. Mishra'nın *The Romantics*'inin anlatıcısı *Duygusal Eğitim*'in kendisi üzerinde uyandırdığı yankıyı düşünürken, bu yankı doğrudan benzerliğe, bir kültürel ve ta-

19. Bkz. Maria Pia Lara, *Moral Textures: Feminist Narratives in the Public Sphere* (Berkeley: University of California Press, 1999).

rihsel bağlam ortaklığına dayanmaz. Aslına bakılırsa, harap binaları, nehir veya göl kenarlarındaki yıkanma taşları ve hacı topluluklarıyla çiçekdürbünü gibi rengârenk olan 1989'un Benares'i, ilk bakışta, Flaubert'in romanında betimlediği on dokuzuncu yüzyıl Fransası'ndan uzak bir dünya gibi görünür. Mishra, kültürlerarası karşılaşmaların dramlarına engel teşkil eden bitmek bilmez yanlış anlamaları, yukardan almaları ve yüze göze bulaştırılan dostluk jestlerini bir mikro cerrahın sabrıyla keşfeder. Kaliforniyalı öğrenciler ve Fransız burjuvasının çocukları huzurlu, pamuk eğiren, pasifist köylülerin mesken tuttuğu Gandhici bir cennetle karşılaşacaklarından emin şekilde Hindistan'da aydınlanmanın peşine düşer. Bond Caddesi veya Rodeo Yolu hayalleriyle gözleri kamaşmış Hintliler ise Batılıların hayatının sonsuz bir mutluluk ve büyüyle dolu olduğuna inanır, "arzu ile doyum arasındaki, en ayrıcalıklı hayatlarda var olabilecek görünüşte acımasız asimetri"ninse nadiren farkına varır.[20]

Bununla birlikte Mishra, kendini yaşam dünyaları arasındaki kopuklukları belgelemekle, yabancı kültürlerin çatışma ve çarpışmalarına yanıp yakılmakla sınırlamaz. Kendi *Bildungsroman*'ının prototipi olarak *Duygusal Eğitim*'e hürmet gösterse de, farklılığın yanı sıra aynılığın birbirini çaprazlamasına kesen karmaşık çizgilerini keşfe çıkmasına olanak sağlayan bir laytmotif olarak faydalanır Flaubert'in romanından. Romanın anlatıcısı, 1980'lerde Hindistan'ın taşra üniversitelerinden birinde okuyan bir öğrenci ile Frédéric Moreau ve kuşağı arasında ne gibi bir ortak yan olabileceğini merak eder. Kültürel, tarihsel ve ekonomik farklılıklar ilk bakışta açık ve bütünüyle belirleyici görünür. Ne var ki anlatıcı yavaş yavaş fark eder ki, "Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'de bahsettiği, kösteklenmiş umut ve ideallerin küçük, fark edilmemiş trajedileri dört bir yanımızdadır."[21] Anlatıcının üzerine pek düşünülmeyen özlem ve yetersizlik hisleri Flaubert'in kahramanınınkilerle iç içe geçmekle kalmaz, modern Hindistan'da başarı peşinde koşmak için taşralı kökenlerini inkâr edip de sonunda "tutkularının –peş peşe gelen hüsranlarla– seneler içinde zayıfladığından" başka bir şey görmeyen bireylerin anlatmakla bitmeyecek hikâyelerini açığa vurur.[22] Mishra'

20. Mishra, *The Romantics*, s. 118.
21. *A.g.y.*, s. 250. 22. *A.g.y.*, s. 250.

nın romanı, farklılığı egzotikleştirmenin, farklı kültürlere esrarlı ve bilinemez Öteki muamelesi yaparak etraflarında parmak uçlarına basarak yürümenin, bizi tarihlerin ve kültürlerin çakıştığı anlara kör eden vahim ve son derece dayatmacı bir çaba olduğunu akla getirir.

Yakın dönemde Shu-mei Shih eleştirmenlerin Batılı olmayan yazarlara gösterdiği ilginin Avrupa-merkezli normlar tarafından olumsuz etkilendiğini savunarak, dünya edebiyatı alanında etkili olan "tanıma teknolojileri" dediği şeyin güçlü bir eleştirisini yapmıştır. Shih yaygın bir dizi sorunu şöyle özetler: Geniş kapsamlı genellemeler ve her şeye kâdir tanımlamalar; edebiyat eserlerinin ulusalcı alegorilere indirgenmesi; ekonomik yapılardan veya küresel eşitsizliklerden arındırılmış çok-kültürlü kimliklerin pazarlanması. Shih'e göre, bu türden pratikler tanıma hapishanesinden türetilmiştir: Shih bu pratikleri ister evrenselliğe dair hatalı varsayımlar, isterse Şarkiyatçı farklılık fantazileri olsun, halihazırda bilinenin tekrarı olarak çözümler. Gene de Shih'nin post-kolonyal incelemelerdeki çeşitli aksaklık ve yanlış okumalara ilişkin büyük ölçüde ikna edici olan kataloğu, tanımanın çift-anlamlılığı ve karmaşıklığına dair belirgin biçimde eksik bir izah sunduğu için tanımayı çürütme hedefine ulaşamaz. Aslına bakılırsa, denemenin anafikri olarak, (kendini tanımaya yönelik bir çağrı olarak) Batılı eleştirmenlerin kendi pratiklerine karşı daha eleştirel olması talep edilmekte ve (kabul görmeye yönelik bir çağrı olarak) Batılı olmayan edebiyat eserlerine çoğu zaman nasıl gelişigüzel yahut dikkatsiz yaklaşıldığı detaylandırılmaktadır – bu anafikir de bütünüyle tanımanın öncül ve kurallarının etkisi altındadır.[23]

Dahası, Mishra'nın *Duygusal Eğitim*'e yaptığı anıştırmalar, tanıma anlarının –en katı Gerçekçilik eleştirmenlerinin ileri sürdüğü gibi– Gerçekçiliğin o meşakkatli hakikate uygunluğuna bağımlı okurlarla sınırlı olmadığının altını çizer. Kuşkusuz, Flaubert genellikle aşındırıcı bakışlarıyla dili parçalayarak, bir rasgele banallikler çeşitliliğine, her türden temsil gücünden mahrum bırakılmış ezberci, basmakalıp fikirler bulamacına indirgeyen ön-modernist bir yazar olarak okunur. Flaubert eserlerinde, kolektif yapıntılar ve sahte

23. Shu-mei Shih, "Global Literature and the Technologies of Recognition", *PMLA*, 119, 1 (2004), s. 16-30.

kimliklerden bir bireylik hissi devşirmek isteyenlerin muhtelif yanlış tanıma hastalıklarının kıyasıya kaydını tutar. *Duygusal Eğitim*'in sonunda, romanın kahramanının dünyevi hataları ve romantik sarsaklıklarının onun içgörüsünü giderek artıracağı yönündeki bütün umutların –bilindiği gibi– boşa çıkarılmasıyla kendini tanımanın ertelendiği görülür. Bununla beraber, kendini yorumlama başarısızlıklarının acı bir anlatımı olan bu tür ironilerin kayda geçirilmesi, Flaubert'in metnine teşhis edici bir güç katar. Okurun tanıma sonucu bizzat yaşadığı sarsıntı bu anlamda teskin edici olmak yerine özeleştirel bir biçime bürünür; Mishra'nın anlatıcısının Frédéric Moreau'da, yani birden çok ironi düzeyinin bulunduğu çok-katmanlı bir senaryoda ayırdına vardığı şey, bu tür kurmaca kişilerini birer öz-yönelim aracı şeklinde kullanmaya yönelik ortak temayülleridir. Burada kabulün yönelimi müşterek bir kimlik hissi etrafında değil, yorum konusunda atılan yanlış adımların ve yaşanan aksaklıkların paralel tarihine dayanan negatif bir müştereklik algısı etrafında belirlenir. Modernizm, bu türden kimlik oluşumu mekanizmalarına dair yüksek bir özbilinç yaratarak tanıma fenomenolojisini çetrefilleştirse de, hiçbir surette hükümsüz kılmaz.

Sözgelimi, bir okur bana Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* romanında, Mrs. Ramsay'i kıskacına alan karanlık özün uzun betimlemesiyle karşılaştığında yaşadığı tanımanın delici etkisinden bahsetmişti. Burada kurulan geçici müştereklik, başkaları tarafından tanınmamanın yarattığı ortak bir düş kırıklığına (kişinin benliğinin erişilmez kalan, yemekli toplantılarda hiç açığa çıkmayan yahut aile üyelerine gösterilmeyen bir parçasına) dayanır. Gene de her türden özgül içerikten soyutlanmış bir tanımadır bu. Bu okurun sözünü ettiği "karanlığın kalbi" ile Mrs. Ramsay'ninki arasında somut bir benzerlik bulunduğunu varsaymak, Mrs. Ramsay'i metnin ısrarla vurguladığı eşsizlik ve bilinmezlikten mahrum etmek olur. Tanıma, Terence Cave'in deyişiyle, namevcut değil eksik ve kusurlu halde sunulur.[24] Modern karakterlerin nihai bir kendini tanıma anına erişmesi Viktoryen muadillerine nazaran daha uzak bir ihtimal olsa da, tanıma olumsuzlanmaktan ziyade, bireyliğin istikrarsızlık ve

24. Terence Cave, *Recognition* (Oxford: Oxford University Press, 1988), s. 233.

bulanıklıklarına dair daha yüksek bir farkındalık kazanmaya zorlanan okurlara aktarılır. Nitekim böyle bir mekanizma olmasaydı, modernist metinlerin yankısını açıklamak çok zor olurdu: Adorno'nun da belirttiği gibi, Kafka'nın eserlerini bu kadar tekinsiz biçimde aşina kılan şey o tuhaflıklarıdır. Kafka metinleri standart yorum stratejilerimizi engelleyip, geleneksel yorumbilgisini hükümsüz kılsa da, çoğumuzun yakından tanıdığı bir bocalama, hüsran ve endişe hissi uyandırır.

Doğrudan benzerlik veya metaforik yakınlık algısına dayanan bu değişken tanıma modelleri, birbiriyle savaşan akademik kabileler için totem işlevi görür, edebiyat ve siyaset üzerine yapılan kavgaların çoğunu kamçılar. Kimi eleştirmenlere göre, okuma deneyimi ister istemez kim ve ne olduğumuz üzerine kafa yorma arzumuza bağlıdır; bu türden arzular da birbirinden farklı tarihler, şekillenme deneyimleri ve siyasi gerçekliklerle ilişkilidir. Benliklerimiz, Stephen White'ın deyişiyle, yapışkanlıdır; sürtünmesiz, cisimsiz ve kopuk değil, zaman ve mekân, kültür ve tarih, beden ve biyografinin tikellikleriyle kuşatılmıştır.[25] Bu farklılık gösteren durumlar önemlidir; hayatta olduğu gibi edebiyatta da kabul edilmeleri gerekir.

Başka birtakım eleştirmenler ise yaratıcı sanatın değerinin algıyı geliştirme veya genişletme gücünden kaynaklandığını belirterek, okurları toplumsal kimliklerle ilgili birtakım programatik spekülasyonlara göre gruplandırma merakı dedikleri eğilime karşı çıkarlar. Başka dünyalara girmek suretiyle aşina olmayanla tanışık hale gelen bizler uzaklardaki hayatlarda bir an için kendimizden bir şeyler görürüz. Yerden yere vurulan evrensellik mefhumu, edebiyat eserlerinin pek çok farklı geçmişten gelen okurların bam teline basabileceğini, bu tartışılmaz olguyu kabul etmenin bir yolundan başka bir şey değildir. *Antigone* ciddi görünüşlü erkeklerin olduğu gibi lezbiyenlerin, Norveçlilerin olduğu gibi Güney Afrikalıların da ilgisini çeker; James Joyce'a hayranlık duymak için İrlandalı olmak gerekmez. Sonuç olarak, bu eleştirmenlere göre, böyle bir benlik genişletme deneyimi, kadınların ancak kadınları konu alan eserlerde kendini bulduğu hükmüne varan –ki geyleri Oscar Wilde, James

25. Stephen White, *Sustaining Affirmation: The Strengths of Weak Ontology in Political Theory* (New Jersey: Princeton University Press, 2000), s. 5.

Baldwin ve Edmund White'tan oluşan bir diyete mahkûm etmek anlamına gelir bu– hizipçi estetiği gölgede bırakır.

Bunlara cevaben, şunu söylemem gerekir ki, her türden siyasi ilişkinin sanata dahil edilmesini küçümsemeyle karşılayan eleştirmenler, tam da böylesine göklere çıkardıkları yaratıcılıktan yoksundur. Şayet varoluşumuz tanıma dramı etrafında dönüp duruyorsa, estetik bağlanımımızı tanıma/bilme ve tanınma/kabul edilme arzumuzdan tecrit etmek mümkün değildir. Hepimiz çeşitli şekillerde kendi tikelliğimizin tanındığını, bizi kuşatan dünyada kendi yankılarımızı görmek isteriz. Tanıma yapılarının açık asimetrisi ve pürüzlülüğü, kamusal kabulün başka biçimlerinden mahrum olanlar için kitapların çoğu kez cankurtaran işlevi görmesini sağlar. Örneğin başka kadınları arzulayan kadınların hayatlarına çok yakın zamana kadar bu türden bir mahrumiyet damgasını vurmuştur; bedene ve ruha nakşedilmiş bir arzu evde veya işte dile getirilmeyen, medyada daksille silinen, kamusal hayatta görünmez kılınan, sadece ara sıra kaçamak fısıltılarda yahut nahoş şakalarda kendine yer bulan bir yokluk olarak iş görmüştür ancak. *The Well of Loneliness* romanının lezbiyen okurlar üzerindeki olağandışı etkisi üzerine düşünen Terry Castle romanın "en derindeki eros, yakınlık, cinsel kimlik deneyimimize ve dünyevi bedenlerimizin başkalarının dünyevi bedenleriyle nasıl ilişki kurduğuna" eğilme kabiliyetinden bahseder.[26] Bu türden tanıma edimlerini edebi değil de salt siyasi sayarak bir kenara itmek mazur görülemez. Hall'un romanı bıktırıcı bir sosyolojik söylev değil, bir anlatı olduğundan; yürek burkan betimlemeleriyle aynı cinsiyetten olanların yaşadığı aşkın dramını ete kemiğe büründürdüğünden; başkahramanının çevresinde bir ciddiyet halesi yaratmak için trajik *topos*'ları kullanıma soktuğundan dolayı okurlarda yankı uyandırmıştır. Romanın varoluşsal ve siyasi etkisi, kurmaca bir eser olma statüsünden ayrı tutulamaz.

Bununla beraber, roman birçok heyecanlı itiraza da esin olmuştur: Heather Love'a bakılırsa, "halen en ünlü ve en çok okunan lezbiyen romanı olarak bilinen *The Well of Loneliness* aynı zamanda

26. Terry Castle, "Afterword", Laura Doan ve Jay Prosser (haz.), *Palatable Poison: Critical Perspectives on "The Well of Loneliness"* (New York: Columbia University Press, 2003) içinde, s. 400.

yine lezbiyenler tarafından en çok nefret edilen romandır."[27] Hall'un aynı cinsiyetten kişiler arasındaki ilişkilere dair trajik bakışının gey kimliğine ilişkin daha sonraki kavrayışlarla çatışması ve çok sayıda okurun kendileri ile Stephen Gordon arasında kurulabilecek her türlü koşutluğu reddetmesine sebep olması anlaşılabilir bir şeydir. Bu türden redler ister gerekçelendirilmiş olsun, ister olmasın –ki Love gerekçelendirilmediğini ileri sürer– böyle bir alımlama tarihi, tanıma anlarının kararsızlık ve olumsallığının altını çizer. Üstelik Alexander García Düttman'ın "X olarak tanıma" (kadın/lezbiyen/siyah olarak tanıma) dediği şeyin beraberinde getirdiği tehlikeler şimdiye dek ayrıntılı biçimde tekrar tekrar yaşanmıştır.[28] Kişinin bireyliği kısa ve öz biçimde tanımlandığı, inceden inceye tetkik edildiği, dolayısıyla indirgendiği için, bu şekilde mercek altına alınması son derece kısıtlayıcı olabilir. Benliği tanımlama saplantısı muğlaklık, kimliksizleşme veya uyuşmazlığa pek açık kapı bırakmayan baskıcı bir sahicilik modeline ilham vererek kimliklerin değişmez bir kodun hükmünde olduğu kanısını teşvik edebilir. Toplumsal demografi ile belli bağlantı kurma ve tanıma örüntüleri arasındaki ilişkiler genelde akışkan ve öngörülemez olduğuna göre, bu tür kanılar okuma esnasında olup biteni kavramak için son derece elverişsiz görünür. Okurlar ile karakterlerin kimliklerini eşleştirmek, tanımanın doğrudan benzerliği gerektirdiğini varsaymak, esas itibariyle, edebi temsilin metaforik ve öz-düşünümsel boyutlarını inkâr etmek anlamına gelir.

Şimdi son bir kez *Hedda Gabler*'e dönelim. Ibsen'in oyununun ilk sahnelendiği dönemde yarattığı etki, erkekler ile kadınlar arasındaki derin uçurumu açığa vurarak ev-içi uyumun maskesini düşürme konusunda gösterdiği ödünsüz tutumdan kaynaklanır. Bir kadın kahramanın duyduğu kapana kısılma ve panik hissini merkeze alan, bir kadının eş ve anne rollerine duyduğu tiksintiye yoğunlaşan ilk oyun olarak *Hedda Gabler* yeni ve rahatsız edici düşünce çizgilerine ufuk açmıştır. Kadının doğası tam olarak nedir? Bütün kadınlar

27. Heather Love, *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007), s. 100.

28. Alexander García Düttman, *Between Cultures: Tensions in the Struggle for Recognition* (Londra: Verso, 2000).

aynı doğaya mı sahiptir? Erkeklerin sahip olduğu özgürlüklerden kadınların mahrum bırakılışı nasıl haklı gösterilmektedir? Bu gibi soruların insanı yüzleşmeye çağıran mahiyetini hafife almamak gerekir. Kadınlara oy hakkını savunanların tımarhanelik bir grup sayılıp kapı dışarı edildiği bir dönemde, Ibsen'in oyunları kadın özgürleşmesiyle ilgili meseleleri orta sınıfın salonuna taşımıştır. Herkese eşit ölçüde hitap etmeyen bu oyunlar, seyirciler arasında siyasi anlamlarla yüklü, sancılı hizipleşmelere yol açmıştır. Tarihsel kayıtlar göstermektedir ki, erkeklerle kadınlar *Hedda Gabler*'in erdemleri hususunda ikiye ayrılmış ve Ibsen'in oyunları bazı kadınlara kendi kadınlık statülerine dair daha güçlü –yahut farklı– bir farkındalık kazandırmıştır.

Gelgelelim günümüzde Ibsen'in oyununun anlamı artık toplumsal cinsiyet ayrımına sıkı sıkıya bağlı değil gibidir. Eleştirmen ve yönetmenler tarafından kaleme alınmış çok sayıda yapıt, erkeklerin yaradılışları gereği Hedda'yı anlama kabiliyetine sahip olmadığı iddiasını ortadan kaldırmıştır. Bunun yanında, Hedda'nın kadınlar için simgelediği şey de değişmiştir. Geçtiğimiz otuz yılda, sevgisiz evliliklerin ağına düşerek hüsrana uğramış kadınlar hakkında sayısız hikâye duyduk: Bugün için açığa vurucu olan, Ibsen'in aile hayatına özgü huzursuzluğun gizli dramlarını ifşasından çok, kadın kahramanına ilişkin cesur kavrayışıdır. Ben feminizmin kadının özü itibariyle erkekten farklı olduğu yönündeki iddialarla özdeşleştirildiği, bu iddiaların kadın beslenmesine, bakım etiğine ve kadının ahlaki üstünlüğüne yapılan bol miktarda göndermeyle desteklendiği bir dönemde reşit oldum. Ibsen ise böyle kadın gibi bir kadının antitezini, yani kibirli, duygusuz ve açıkça benmerkezci olan, her tür kadınsılık çağrışımından sakınan bir başkahraman sunar bize. Bugün için dikkate değer görünen, Ibsen'in kadınların sevilebilirliğinin veya iyiliğinin özgürlük taleplerinin meşruluğuyla hiçbir alakası olmadığını öne sürerek, ahlakı siyasetten ayırma cesaretidir. Ibsen'in kadın kahramanı, bugün feminizmle eşanlamlı olmaktan ziyade, kadın olmanın geçmişte taşıdığı anlamı idealleştirmeye ve tanımlamaya yönelik feminist eğilimler üzerine ileri görüşlü bir yorum sunar. *Hedda Gabler*'in tetiklediği tanıma, toplumsal cinsiyet ayrımını onaylamaktan çok, onun zaten yıpranmış olan sınırlarını aşındırmakta ve gün ışığına çıkarmaktadır.

Edebiyat metinleri böylelikle tanımanın çapraşıklıklarını çözümlemek için fevkalade zengin bir alan sunar. Tikellere yönelirken gösterdikleri dikkat sayesinde, edebiyat metinleri tikel yaşam dünyalarının, benliklerin yapışkanlığının yoğunluğuna ve ayırıcılığına dair yüksek bir farkındalık geliştirme gücüne sahiptir. Gene de farklılıklar arasında köprü kuran ve demografik betimlemenin birebirciliğini aşan gönül yakınlıkları ve hayali ilişkileri ateşleyen metinlerdir bunlar. Dahası edebiyat metinleri, kişilerin bulanıklığını ve kendilerine yahut başkalarına karşı bütünüyle şeffaf olamayışlarını vurgulayan negatif tanıma yapıları yoluyla bilinebilirliğin sınırlarına da dikkat çekebilir. Başka bir deyişle, edebi alan tanımayı düpedüz alaşağı veya altüst etmez, bir deneyim tarzı ve analitik bir kavram olarak taşıdığı çapraşıklığın sonsuz örneklerini sunar. Yukarıda verdiğim örneklerin de gösterdiği gibi, tanıma değişmez bir edebi içerik özü olmasını gerektirmez – yahut bunun etrafında dönmez. Edebiyat eserlerinde kendimize ait yanları bulmamızın nedeni, bu eserlerin, muhafazakâr eleştirmenlerin ileri sürdüğü gibi, insanlık durumuna dair değişmez hakikatleri bünyelerinde toplamaları değildir. Her tür tanıma ânı metinler ile okurların inişli çıkışlı inanç, umut ve korkularının etkileşiminden doğar; dolayısıyla edebiyat eserlerinin sağladığı içgörüler de zaman ve mekâna göre büyük farklılık gösterir.

Bu bakımdan, öznelerarasılık durumu kişinin kendisine veya başkalarına programatik biçimde asli özellikler atfetmesine yönelik her türden girişimi dıştalar. Şayet benlik diyalojik ve ilişkisel bir tarzda kuruluyorsa, bir grubun bir ya da daha fazla üyesine kimliğe dayalı değişmez bir öz atfetmenin hiçbir temeli yoktur. Belli türden bir insan olmanın anlamı, dış güçlere bağlı olarak, tutum ve yaşam biçimlerindeki sismolojik değişimlerin basıncıyla değişiklik gösterir. Hiçbirimiz kendi benliklerimize dolaysız bir biçimde erişemeyiz, zira benliklerimizi kullanabildiğimiz için elverişli olan kültürel kaynaklar vasıtasıyla yorumlamak durumundayızdır. R. Radhakrishnan, tanımanın dilsel ve kültürel temsil yapılarıyla iç içe geçmişliğinin sahici ya da ilksel varlığın olanaklılığını dıştaladığını haklı bir şekilde vurgular.[29] Fakat günümüz teorisinde öznelliğin donuklaştı-

29. R. Radhakrishnan, "The Use and Abuse of Multiculturalism", *Theory in an Uneven World* içinde (Oxford: Blacwell, 2003).

rılması, kişilere sanki birer gösteren veya metinsel efekt kümesiymişler gibi, üzerinde fazla düşünmeden yapılan göndermeler ne özbilinç fenomenini –ne olduğumuz üzerine düşünme, bazı durumlarda da ne olduğumuzu değiştirme yeteneğimizi– ne de belli temsillerin neden bazı grupların ilgisini çekerken, ötekilere hitap etmeyebileceği sorusunu açıklayabilen, fevkalade dayanıksız ve tatmin edicilikten uzak bir benlik modeli meydana çıkarır. Davranış ve etkileşimimizin hemen her veçhesi, bireyselleşmiş davranış eğilimlerinin, derin kültürel etkilerin karmaşık bir etkileşimini, genellikle teskin edici olan toplumsal inşa retoriğinin pek kavrayamadığı düşünümsel kendini yorumlama ve uyarlama pratiklerini açığa vurur.

Sonuç olarak, bilme ile kabulü bir araya getirdikten sonra şimdi bu ikisini ayırmayı, edebi tanıma ve kamusal onay arzusu dinamikleri arasındaki potansiyel gerilim ve ihtilaflara ışık tutmayı amaçlıyorum. Siyaset teorisyenleri tanıma siyasetinden bahsederken, yalnızca kişinin varoluşunun kamusal düzeyde kabulüne değil, aynı zamanda bu varoluşun değerinin onaylanmasına atıfta bulunur. Kadınlar ve azınlıklar zorbalık ve marjinalleşme tarihine karşı çıkarken, kendi ayrıksılıklarını olumlama ve bunun başkaları tarafından olumlanmasını sağlama amacı güder. Tanınmak, bu anlamda, kişinin kendi farklılıklarının fark edilmesini sağlamak anlamına değil (zira bunlar daima fark edilmiştir), bu farklılıkların arzu edilir ve değerli addedilmesini sağlamak anlamına gelir. Sözgelimi Steven Rockefeller, "farklı kültürlerin değerini tanıma çağrısının koşulsuz kabule yönelik temel ve yoğun bir evrensel insan arzusunun ifadesi olduğunu" ileri sürer. Daha belirgin bir psikanalitik çizgide kalem oynatan Suzanne Juhasz ise, kadınların kitapta buldukları tanımanın anne sevgisine özgü besleme ve empatiye benzer bir onaylanma biçimine denk geldiğini savunur.[30] Bu iki benzer gözlemde, belli kişilere veya insan topluluklarına atfedilecek pozitif değere vurgu yapılmaktadır.

Tanımayı koşulsuz onay şeklinde algılayan böyle bir bakış, tanımayı açıklığa kavuşturucu öz-irdeleme olarak kavrayan her türden tanıma anlayışına ters düşer, zira bu ikinci süreç muhtemelen kişinin cezbedicilikten daha uzak güdü ve arzularının hesaba katılma-

30. Steven C. Rockefeller, "Comment", Taylor ve diğ., *Multiculturalism* içinde, s. 97; Juhasz, *Reading from the Heart*.

sını gerektiren altüst edici, hatta nahoş bir süreçtir. Bu noktada edebiyat incelemeleri tanıma konusundaki siyasi tartışmalara başka bir düzenleme ve genişleme olanağı sunar. Edebiyat ve kültür eleştirmenleri, imtiyazsızlaştırılmış grupların olumlu imgelerinin sunulması için yıllarca belli aralıklarla çağrıda bulunmuşlardır. Fakat bu tür girişimler büyük ölçüde estetik idealizme –yani sanatın erdemli ve kusursuz kişileri anlatmak yoluyla izler-kitlesini ahlaken geliştirmesi gerektiğini söyleyen modern-öncesi doktrine– olan uygunsuz yakınlığından dolayı genelde pek destek bulamaz, kısa zamanda unutulup giderler. Ne var ki modernlikte edebiyat metinleri, sahtekârlıklarımız, aldatmalarımız ve yıkıcı arzularımızın boyutlarını listeleme eğilimleri de dahil çok başka nedenlerle ilgimizi çeker. Olumlu imgelerden söz eden bu dil, kötücül ve müstehcen temsillerin tarihsel arşivine gösterilen anlaşılabilir bir tepki olmakla beraber, kişilerin karmaşıklığı ve çok-yönlülüğünü yok etmesi ve çatışan itkileri veya kabul edilemez özlemleri sansürlemesi nedeniyle kendine has bir sembolik şiddeti yürürlüğe sokar.

Lacan'ın çizdiği, kendi idealleştirilmiş benlik imgesi karşısında mest olan çocuk resmi, bu nedenle, edebiyatın benlikleri temsil ediş biçimini kavramayı mümkün kılacak bir şema oluşturmakta açıkça yetersiz kalır. Okuma deneyimi çoğu zaman bir restorana giren çatık kaşlı, orta yaşlı, sevimsiz bir kişiyi görmeye benzer; birdenbire karşıda asılı duran bir aynaya baktığınızı, bu sevimsiz kişinin de sizden başkası olmadığını fark edersiniz. Aynalar her zaman insanın gururunu okşamaz; bizi gafil avlayabilir, dizginlerimizden çekip, görüntümüzü beklenmedik şekillerde, alışılmadık açılardan yansıtabilir. Sözgelimi trajik dediğimiz eserlerin birçoğu insan öznelliğinin ele avuca sığmazlığını, niyetler ile sonuçlar arasındaki genellikle felaket boyutuna varan uçurumu, insanların kendileri ve başkaları hakkında çoğunlukla nasıl yanlış hükümlere vardıklarını acımasızca yüzümüze çarpar. Edebiyat eserlerine, öz-saygımızı desteklediklerı için değil, tam da bizi –çoğu zaman affedicilikten uzak biçimde– kendi kusur ve kör noktalarımızla yüzleşmeye zorladıkları için kıymet verebiliriz.

Edebiyat metinleri bize yeni görme biçimleri, yüksek öz-kavrayış anları, Proust'un benliği okumak dediği şeyin farklı farklı şekillerini sunar. Tekrar bilmek, yeni baştan bilmenin bir yolu olabilir,

tanımak ise yinelemeyle, gönül rahatlığıyla ve aşina olan şeyin korkunç ağırlığıyla eşanlamlı olmaktan uzaktır. Bu gibi yüksek içgörü anları, sadece okurla metin arasındaki özel bir müşterekliğin kişisel ifşası olmakla kalmaz; bunlar aynı zamanda benliklerle ötekiler arasındaki, toplumsal hayatın demografisine yaklaşan ve onu boydan boya kateden kabul ve yakınlık devrelerine yerleşmiş haldedir. Kimliğin kesin değeri üzerine yapılan verimsiz tartışmalar büyük ölçüde özdeşleşme dili tarafından tetiklenmiş olsa da, tanıma öz-kimliğin bütünlüğüne aynı şekilde bağlı değildir. Tanıma değişmez çekirdek niteliğinde bir bireylikten çok, diyalojik bir ilişkiye dayandığından, metinlerde yahut kişilerde neyi tanıdığımız sorusuna pek çok farklı cevap verilebilir. Bu noktada, Patchen Markell'in tanıma teorisyenlerinin bir karşılıklı şeffaflık dünyasının, yabancılaşmanın olmadığı, kimliğinse oldubitti muamelesi gördüğü bir dünyanın olanaklılığını varsaydığı yollu savına karşı çıkıyorum.[31] Bu savın Nancy Fraser'ın, Axel Honneth'in veya Charles Taylor'ın eserlerinin hatalı, hatta haksız bir tarifi olduğu kanısındayım, zira bu teorisyenlerin hepsi tanımayı böyle bir savın ima ettiğinden çok daha muğlak, çelişkili ve açık uçlu bir süreç şeklinde anlamaktadır.

Foucault ünlü bir denemesinde, "tanımaların avutucu oyunundan" hafifçe alan bir tavırla bahsederken, tarihte süreklilik ve benzerlik anları yakalamaya yönelik her türlü çabaya karşı ikazda bulunur.[32] Bu çok tekrarlanan polemik darbelere karşı ben, tanıma fenomenolojisinin aşina ile yabancı, eski ile yeni, benlik ile benlik-olmayanı devreye soktuğunu savunuyorum. Tanıma fenomenolojisi bir tikellik hissinin olumlanıp yoğunlaştırılmasına katkıda bulunabilir, fakat aynı zamanda aşina kimlik başlıklarının ötesine geçip, bunları allak bullak da edebilir. Tanımak sadece bilmek değildir; aynı zamanda bilme ve bilinebilirliğin sınırlarıyla, kendini algılamanın nasıl ötekinin dolayımıyla gerçekleştiğiyle ve ötekiliğin benlik tarafından algılanışıyla da ilişkilidir. Tam da bu temel çift-anlamlılığın-

31. Patchen Markell, *Bound by Recognition* (New Jersey: Princeton University Press, 2003), s. 3.

32. Michel Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History, Language, Counter-Memory, Practice* içinde (New York: Cornell University Press, 1977), s. 153 (Türkçesi: "Nietzsche, Soybilim ve Tarih", *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2*, haz. Ferda Keskin, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 2000).

dan, bilme ile kabul, epistemolojik ile etik, öznel ile toplumsal arasındaki bu salınımından dolayı, tanıma fenomenolojisi edebiyat ve kültür incelemelerinde daha yoğun bir dikkati gerekli kılmaktadır.

Christopher Prendergast, tanıma fikrine yönelik sınırlı sempati ifade eden bir argümanında şöyle bir soru sorar: "Bilen öznenin bilişsel 'kategorileri'nin güvencesini ve otoritesini garanti eden nedir?" Gelgelelim bizi yine kuşkuculuğun aldatıcı sularına batma tehlikesiyle karşı karşıya getiren bu imkânsız garanti talebini dillendiren bu soru kuşkusuz yanlıştır. Her türlü kendini tanıma arayışı epistemik hata, körlük ve kafa karışıklığı gibi risklere, bu her zamanki risklere bağlı olduğu için, güçlükle ve başarısızlığın gölgesinde gerçekleşir.[33] Okumayla edindiğimiz içgörüler daha değersiz olmamakla beraber, bilmeyişin karanlık mıntıkalarıyla kuşatılmış olan güvenilmez, yanılabilir ve noksan aydınlanma anlarıdır. Evvelce bir epifani gibi görünen şey, hayatımızda yankılanmaya ve onu dönüştürmeye devam edebileceği gibi, bir zamanlar düşündüğümüz kadar mühim olmaktan çıkabilir de. *The Romantics* romanının anlatıcısı kendisiyle Frédéric Moreau arasında olduğunu fark ettiği iç içe geçmiş yakınlık katmanlarının kendini anlama melekesini sürekli zenginleştirip derinleştirdiğini fark eder. Thomas Buddenbrook ise, Schopenhauer'in kitabından edindiği içgörüleri kısa zamanda unutur ve roman filozofun sözlerinin doğruluğuna dair nihai bir hükümde bulunmasa da, çok geçmeden felç geçirip rezil bir şekilde ölür. Tanıma beraberinde hiçbir garanti getirmez; vahiy dünyasında değil, insan eyleminin dağınık ve sıradan dünyasında vuku bulur. Diğer taraftan, tanıma –tanımanın sınırlarının üzüntüyle farkına varılması da dahil olmak üzere– girdiği sayısız kılıkla, metinleri ve dünyayı anlamlandırmanın vazgeçilmez bir aracı olmayı sürdürür.

33. Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), s. 22. Kendini tanımanın yanılgıya açık oluşu ve kaçınılmazlığı konusunda bkz. Richard Moran, *Authority and Estrangement: An Essay on Self-Knowledge* (New Jersey: Princeton University Press, 2001).

## 2

# Büyülenme

ABD'li eleştirmen ve *queer* teorisyeni Joseph Boone, modernizm ve cinsellik konulu kitabına yakın okumanın hararetli bir savunusuyla başlar. Kültür incelemelerinin yıldızının parladığı bir dönemde kalem oynatan Boone, sözcüklerin doku ve ritimleri üzerinde oyalanma, romana özgü olay örgülerini söküp birleştirme, metin tahlilinin dolambaçlı ağlarından uzun uzadıya bahsetme arzusunu savunma ihtiyacı duyar. Eve Sedgwick'ten kendi görüşünü destekleyen fikirleri aldıktan sonra yakın okumanın cümleleri parçalara ayırarak incelemekten ibaret kupkuru bir pratik olmak şöyle dursun, "estetik nesnelerin akıl almaz gücü" dediği şeyle ateşli bir ilişki kurmayı gerektirdiğini savunur. Boone "ayartmaları, esrarları ve uzun çabalar sonucu elde edilebilecek olası ödülleri ile inançsızlığın o gönüllü askıya alınışını, o coşkuyla ötekiliğe teslim oluş sürecini teşvik eden uzun, latif romansılıktaki kurmacaların olay örgüsü ve karşı-olay örgüsü labirentlerinde insanın kendine yol açtığını" anlatır.[1] Boone'a göre, yakın okuma demek tarafsızlıktan çok mest oluş, çıkar gözetmezlikten çok esriklik demektir. Yakın okuma, her şeyden önce, teslim olmayı, kendini bırakmayı öğrenmeyi gerektiren, gurursuz ya da onur kırıcı değil, esriklik yaratıcı ve erotik anlamlarla yüklü bir boyun eğiştir. Eleştirmene bakılırsa, okuma edimiyle "insandaki yoğun koyuverme –feragat, bir 'öteki'ye teslim olma– arzusunu işler kılan, mutlak bir *güçsüzlük*" halini deneyimleyebiliriz.[2]

1. Joseph Boone, *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), s. 20.
2. Boone, *Libidinal Currents*, s. 1.

*Kahire'nin Mor Gülü* filminin açılış ve kapanış sahnesine damgasını vuran şey, tam anlamıyla kendini kaptırmış, sinema perdesine bakan Mia Farrow'un yüzü, faltaşı gibi açılmış gözleridir. Farrow Büyük Bunalım'ın en civcivli günlerinde boğazına kadar yoksulluğa batmış ve mutsuz bir evliliğin batağına saplanmış genç bir kadını canlandırmaktadır. Sinema salonu ona gündelik dünyanın dert ve kederlerini, kısa bir süreliğine de olsa, aklından çıkarıp atma olanağı veren bir avuntu, bir sığınaktır. En sevdiği "Kahire'nin Mor Gülü" filminin büyüleyici siyah beyaz estetiği, göz alıcı maceraları, bitmek bilmeyen sek martinileri ve Copacabana Sahili'nde akşam yemekleriyle ona kendi işyeri ve evliliğinin yavanlığının çırılçıplak bir görsel kanıtını sunmaktadır. Farrow'un oynadığı karakter, çoğu kez hayalperest ve pervasız olduğunu düşündürecek şekilde kendini kaybeder, fakat göz alıcı yüzüyle ekranı kaplarken yüzünde görülen o neşe dolu ifade öyle kolay kolay es geçilemeyecek saf bir mutluluk halinin ilanıdır. Filmdeki fiyakalı arkeolog karakter, Tom Baxter, perdeden çıkıp ağır adımlarla ona doğru ilerlediğinde öyle pek şaşırmaz, çünkü filmin dünyası onun için kendininkinden daha canlı bir mevcudiyet kazanmıştır.

Boone'un üslup ve anlatı ayrıntılarına gösterdiği kılı kırk yaran dikkat çoğu zaman eleştirinin ayırt edici niteliği olarak görülür; nitekim edebiyatı "edebiyat olarak" okumanın olumlu yanları konusunda uzun uzadıya konuşanların kafasındaki okuma tarzıdır bu. Çoğu edebiyat araştırmacısı, zımnen, yakın okuma pratiğini mensubu oldukları grubun alameti farikası –son kertede, kendilerini sosyoloji veya tarihteki kafa dengi meslektaşlarından ayıran şey– sayar. Yayımlanan eleştiri yazılarında vazgeçilmeyen, derslerin içeriğini belirleyen, ardı arkası gelmeyen teorilerden gelen saldırıları savuşturmuş, duygu ve duygulanım araştırmaları, Deleuze ve özürlülük incelemeleri gibi alanlardaki yeni eserlerde beklenmedik biçimde ortaya çıkmış bir yaklaşımdır yakın okuma. Akademinin modaları gelip geçebilir, ama dilsel nüanslar ve biçime yönelik keskin dikkat çoğu araştırmacı ve edebiyat öğretmeni tarafından halen kendi alanlarındaki yetkinliğin vazgeçilmez bir göstergesi sayılmaktadır. Rorty'nin deyişiyle, yaptığımız işin tam adıdır yakın okuma.

Öte taraftan, bir filmin çekimine kapılmak, kitle kültürünün hayal dünyalarının güdümündeki daha sade ve yerel estetik tepki bi-

çimleriyle ilişkilendirilir. Popüler sanat, sanat ile büyünün ta antikiteye uzanan ortaklığını devreye sokmakla, çoğu zaman izler-kitlesinin kafasını karıştırmak ve onu efsunlamakla itham edilir. Modernliğin uzun tarihinin önemli bir kısmı boyunca, okurları üzerinde büyü etkisi yapmakla en çok suçlanan tür roman olmuştur. Bu anlayışa göre, aklını çeldiği okurlarını abartılı duyumlar ve su katılmadık hazlar peşinde sürükleyen roman, tehlikeli bir uyuşturucu misali, gündelik hayattan koparır. Sözcüklerin gücüyle yollarını kaybeden okurlar gerçekle hayali birbirinden ayırt edemez hale gelir; akıllarından mahrum kalarak, deli ve budala gibi davranmaya başlarlar. *Don Quijote* insanın aklını başından alan bu türden kurmaca eserlerin tehlikelerini teşhis etme derdine düşen, bir yandan da bunları okurlara deva diye sunan bir yığın romanın ilkidir. Bilhassa modernizm edebiyatın düzmece statüsü ve akıl çelip aldatma gücü konusunda çok sayıda yoruma önayak olmuş, bir büyü bozumu sanatı olduğunu ilan etmiştir. Bu arada da izler-kitlesini gerçekdışı dünyalarla vecdi andıran büyülü bir ilişkiye sokarak uyuşturmakla en çok suçlanan araç olarak romanın yerini sinema almıştır.

Kadınların genellikle bu gibi gizli manipülasyonlara daha bir meyilli olduğu düşünülmüştür. Hassas ve kolay etkilenen, kendi duygularına entelektüel mesafe alma ve hâkim olma kapasitesinden yoksun halleriyle kadınlar sarhoş edici yanılsamalar dünyasında oradan oraya sürüklenip dururlarmış. Estetik büyülenme insanı ister istemez ontolojik bir karmaşaya, gerçekle hayali, gerçeklikle dileklerin gerçekleşmesini birbirinden ayırma hususunda rahatsız edici bir beceriksizliğe sürüklermiş. Flaubert, Emma Bovary'nin *Lucia di Lammermoor* operasına gidişini ve bu operaya verdiği tepkiyi anlatırken, bizi bu tür kadınsı bir kendini kaptırma örneğini gözlemlemeye davet eder. Bir duygu fırtınasına kapılan Emma *primadonna*'nın acı dolu feryatlarında kendi kaderinin abartılı bir yankısını bulur. Donizetti'nin operasıyla karşılaşması, esrik bir boyun eğiş ve erimeyi, neredeyse şehvetli bir vazgeçişi tetiklediği için her türden estetik mesafe iddiası ortadan kalkar. Karmakarışık duyguların girdabına kapılan Emma'nın erkek şarkıcıyı canlandırdığı karakterle karıştırması sonucunda, estetik büyülenmenin yarattığı erotik anafor daha da çarpıcı hale gelir. "Delice bir fikrin esiri olmuştu: İşte tam şu anda gözlerini dikmiş kendisine bakıyordu! İçinden, aşkın vücut

bulmuş hali gibi gördüğü onun kollarına atılmak, onun gücüne sığınmak, ona 'Al götür beni! Yanından ayırma! Gidelim! Bütün tutkumla, bütün düşlerimle seninim!' diye haykırmak geliyordu."[3]

Bölümün başında estetik tepkiye dair verdiğim iki örnek –James Joyce ile Virginia Woolf'un düzyazısını tahlil eden edebiyat eleştirmeninin ve bir Hollywood filminin büyüsüne kapılan işçi kadının hikâyeleri– ilk bakışta birbirinden ayrı dünyalara ait gibi görünüyor. Birincisi parlak estetik detaylara kılı kırk yaran bir dikkat göstermesi bakımından bir mikro dikkat biçimiyken, diğeri başka bir dünyanın kuşatıcılığına sürüklenmeyi barındırması bakımından bir makro dikkat biçimi arz ediyor. İlki yakın okumanın kurallarına ilişkin bir edebiyat eğitimini gerektirirken, ikincisi popüler eğlencenin baştan çıkarıcı cazibesine örnek oluşturuyor. Belli bir bakış açısından –diyelim ki, Pierre Bourdieu'nün bakış açısından– hareketle, bu imgeler, estetik deneyimin sınıf temelli katmanlaşmasına pekâlâ güçlü birer delil oluşturabilir. Gene de büyülenme deneyimi, bir metnin bütünüyle içine çekilme, yoğun ve esrarengiz bir haz deneyimi bakımından ortaklık gösteren imgeler bunlar. Bir kitabın yahut filmin cazibesine kapılma deneyimi –ister "yüksek" isterse "avama özgü" bir deneyim olsun– kişilerin rasyonelliği ve özerkliği konusunda sahip olduğumuz güçlü inançları yerle bir eder.

Büyülenme Romantik şiirin hazları üzerine konuşurken mest olup kendinden geçen eski kafalı profesörleri akla getiren, bu bakımdan da edebiyat teorisinde pek geçerliliği olmayan bir terimdir. Çağdaş eleştirmenler kendi büyü bozma, hayal edilebilecek her nesneye eleştirinin lazer keskinliğindeki ışınlarını hiç acımadan doğrultma güçleriyle övünürler. Lyotard'ın sözleriyle, "gizeminden arındırma hiç bitmeyen bir görevdir."[4] Gelgelelim estetik deneyimi esrarengiz ve irrasyonel niteliklerinden arındırmaya yönelik bu arzu, sözü geçen nitelikleri hasıraltı etmekten başka bir işe yaramaz. Eleştirmenler büyülenmeden bahsetmese de, bu onların hiç büyülenmediği anlamına gelmez. Yapılması gereken ise, edebiyat ve si-

3. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (New York: W. W. Norton, 1965), s. 163 (Türkçesi: *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 1983).

4. Alıntılandığı yer için bkz. Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* (Londra: Thames and Hudson, 1991), s. 26.

nemada örneğine sıkça rastlanan ama teoride sürekli yahut olumlu bir ilgiye layık görülmeyen bir estetik kapılma hali için daha sağlam bir dayanak bulma çabasına girmektir.

Büyülenme, yoğun bir bağlanma haliyle, bir estetik nesnesine başka hiçbir şeyi umursamayacak kadar mutlak biçimde kapılma hissiyle tanımlanır. Stephen Greenblatt'in sözleriyle, "dikkat edimi kendi etrafında nesneden başka her şeyi dışarıda bırakan bir daire çizdiğinde, bakış için büyülenmiş diyebiliriz."[5] Kendinizi bir romanın, filmin yahut resmin ayrıntılarına kaptırdığınızda, gündelik algının aleladeliğinden ayrı bir dikkat balonuna kapatılmış gibi hissedersiniz. Bu dalıp gitme, sınırları ayrı bir çizgiyle belirlenmiş, kendi içine kapalı ve kendi kendini var eden bir his gibidir; gündelik dünyaya yapılan geçişler nahoş, hatta münasebetsizdir. Jenerik yazısı görünüp ışıklar yeniden yandığında, elinizdeki kitabı kapatıp kafanızı kaldırarak etrafınızdaki dünyaya baktığınızda, sarsakça bir yeniden alışma ânı, sarsıntı yaratan bir vites değişikliği, anlık bir üzüntü yahut pişmanlık sancısı yaşarsınız.

Büyülenme olayı alışılmadık bir algı ve duygulanım yoğunluğuyla yüklüdür; çoğu zaman mest olma, kafayı bulma yahut düş görme haliyle karşılaştırılır. Renkler daha parlak görünür, algılar daha bir açılır, ayrıntılar halüsinasyonu andıran bir keskinlikle göze çarpar. Üzerinizde uyanan etki, sunulan hazzın şiddetli yoğunluğundan ötürü emsalsiz bir heyecan vericilikte olabileceği gibi, özerklik ve kendine hâkim olma hissini baltalamasından dolayı sinir bozucu da olabilir. Zihninizin analitik kısmı geri çekilir; içinizdeki denetmen ve eleştirmen ortadan kaybolur. Metni ciddi ve tarafsız bir bakışla incelemek yerine, karşı konulmaz bir biçimde onun çekim alanına girersiniz. O andan itibaren benlik ile metin arasında keskin bir çizgi değil, karmaşık ve ham bir iç içe geçiş söz konusudur. Şokun içgüdüselliğini bir ölçüde barındıran büyülenme, hiçbir şekilde onun kışkırtıcı ve yüzleştirici mahiyetine sahip değildir, zira büyülenme parçalanmadan çok mest edici bir kendini unutma hissi sunar. Kendinizi etrafınızdakilerden, geçmişinizden ve gündelik ha-

5. Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder", Ivan Karp ve Steven D. Lavine (haz.), *The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institute Press, 1991) içinde, s. 49.

yatınızdan habersiz hissedersiniz; sadece şimdi'de ve bir metnin esrarlı mevcudiyetinde yaşıyorsunuzdur.

Özerkliğinizin yanı sıra, faillik duygunuz da kuşatma altındadır. Tepkilerinizi pek denetleyemezsiniz; heyecanla sayfaları çevirir yahut uyurgezer misali gözlerinizi ekrana dikersiniz. Büyülenmeyle ilgili betimlemelerde çoğu zaman bir durgunluk, aklınız başka bir yerde olsa da bir donakalma, gözünü alamama, yerinden kımıldayamama hissine yer verilir. Zaman adeta durur: Kendinizi sonsuz, değişmeyen bir şimdi'ye hapsolmuş hissedersiniz. Okuduğunuz metin üzerinde bir hükme sahip olmak şöyle dursun, onun eline düşmüşsünüzdür. Metnin içine çekilmiş, sürüklenmiş, kaşla göz arasında başka bir yere götürülmüşsünüzdür – ve sımsıcak kolları arasında kendinizi mutlu hissedersiniz. Sanki hipnotize edilmiş gibi başka bir gücün buyruğuna girmişsinizdir. Kendinize yeniden hâkim olmaya çabalar, ama sonunda boyun eğip mücadele etmeyi bırakır ve sızlanmadan teslim olursunuz.

Estetik büyülenmenin siyasi eğilimli eleştirmenler arasında böyle şiddetle bastırılması şaşırtıcı mıdır? Brecht'in meşhur öfke patlaması bu tepkinin mahiyetini anlatır:

> Tiyatroyu halihazırdaki haliyle kabul etmemiz mümkün değildir. Şu tiyatrolardan birine girip, izleyiciler üstünde uyandırdığı etkiyi gözlemleyelim. Etrafımıza bakınca tuhaf bir durumda bulunan kısmen hareketsiz kişiler görürüz: Şayet gevşemiş ve bitkin değillerse, bütün kaslarını gayretle germiş gibi bir halleri vardır. Birbirleriyle hemen hiç iletişim kurmazlar; uyuyan bir yığın insanınkine benzer bir ilişki vardır aralarında... Evet, gözleri açıktır, ama görmekten çok gözlerini dikerler, tıpkı duymaktan ziyade dinledikleri gibi. Kendilerinden geçmişçesine sahneye bakarlar; ortaçağdan, cadıların ve rahiplerin zamanından kalma bir ifadedir onlarınki.[6]

Brecht'e bakılırsa, tiyatro seyircisi bir anakronizm, batıl ve ilkel inanç döneminin üzücü bir kalıntısıdır. O gözleri kamaşmış, rüya görür gibi haliyle, şeytan girmesi ve büyü ayinlerinin damgasını vurduğu tarih olmuş bir çağı akla getirir. Bu türden tepkiler kuşku-

6. Bertolt Brecht, *A Short Organum for the Theatre*, John Willett (haz.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* içinde (New York: Hill and Wang, 1964), s. 187 (Türkçesi: *Tiyatro için Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos-Boyut, 2005).

culuk ve rasyonel soruşturma ile övünen bilimsel bir çağda olsa olsa rahatsız edici birer anomali sayılabilir. Akıl hazzı dışarıda bırakmaz ama, Brecht'e göre, düşünce ve muhakemeyle iç içe geçmiş farklı türden bir hazzı beraberinde getirir. Epik tiyatro seyircisinin hipnozvari bir mest oluşa teslim olmak yerine, düşünmeyi elden bırakmayacak şekilde arkasına yaslanmasına ve sahnede olan biteni değerlendirmesine olanak sağlayarak seyircide eleştirel bir bakış açısı geliştirecektir.

Birçok edebiyat araştırmacısı, Brecht gibi, sahip oldukları gizeminden arındırma gücü ve külyutmaz tutumlarıyla övünmüşlerdir. Bunu anlamak için görsel haz ve eril bakışa yönelik feminist eleştiri tarihini, estetik ideoloji ve meta fetişizmine ilişkin Marksist tahlilleri, post-yapısalcı kuşku ve soruşturma dilini, Yeni Tarihselci iktidar ve kapatma ithamlarını düşünmemiz yeterlidir. Eleştirmenler perde arkasına geçme, putların kilden ayaklarını ifşa etme yahut paramparça etme, güzel imgelerin kahpe siyasi gerçeklikleri örten birer perde işi gördüğünü ispat etme çabasındadır. Büyülenme, bu anlamda, eleştirinin antitezi ve düşmanıdır. Büyülenmek, kişinin eleştirel düşünceye kapalı hale gelmesi, aklını fikrini kaybetmesi, gördüğü şeyi ciddi ve aklı başında bir incelemeye tabi tutmak yerine onun ayartısına kapılması anlamına gelir.

Büyülenmeyle bağlantılı sayısız güçlük söz konusudur. Öncelikle bu sözcük estetik deneyimin ele avuca sığmaz bir yanı, rasyonel tahlile direnç gösteren, dile getirilemez ve esrarengiz bir niteliği olduğunu ima etmektedir. Böyle bir iddia, benimsenen bakış açısına bağlı olarak, anti-entelektüalist, yarım yamalak, hatta proto-faşist izlenimi bırakabilir. Büyülenmenin akla getirdiği, doğaüstü güçlere duyulan inanç ve büyücülük çağrışımları seküler düşüncenin sularında neredeyse karaya oturur; büyü fikrinin kendisi, antropologlarla tarihçilerin tetkikine havale edilmiş bir dünyayı akla getirdiği için modernliğin temel ilkeleriyle çatışır. Eleştirmenler büyülenme deneyimine açık kapı bırakacak olsa bile, onu gerçek dünya meselelerinden uzaklaşma olarak, başka bir şeyin semptomu olarak teşhis etme eğilimindedir. Sözgelimi meta fetişizmi teorilerine bakacak olursak, modernlikte büyü kapitalist sistemin mantığının güdümündeki bir mistifikasyon biçimi şeklinde açıklanıp geçiştirilir. Büyülenme bir bakıma kara büyüdür, eleştiriye düşen de ir-

rasyonel gibi görünen fenomenlere rasyonel açıklamalar getirmek yoluyla bunların tılsımını bozmaktır.

Çağdaş eleştirinin baştan belirlenmiş konumunun en iyi tanımı, "kenara çekilme" –bir sanat eserini ister siyaset, ister psikanaliz, isterse felsefeden devşirilmiş açıklayıcı bir çerçeveye yerleştirmek için ona mesafe alma– olabilir. Akademik kuşkuculuk kuralları bizi mümkün olan her fenomeni olumsal ve değişebilir koşulların bir ürünü olarak görmeye zorlar. (Şeyleri elde bir saymak, doğal yahut kaçınılmaz addetmek ise, tersine, günahların en kötüsüdür.) Böyle bir bakış açısına göre, büyülenme endişe verici bir ihtimaldir. Kendimizi bir metne büsbütün kaptırırsak, artık onu bir bağlama yerleştiremeyiz, zira metnin kendisi alımlanış koşullarını dayatmak suretiyle bağlamın *ta kendisi* haline gelmiştir. Michael Fried'in deyişiyle, bir kendini kaptırma hali içinde kalakalmış, eser karşısında afallayıp kımıldayamaz duruma gelmiş, çerçeveleme veya bağlama oturtma, hatta muhakemede bulunma yetimizden mahrum bırakılmışızdır.[7] Büyülenme fikri eserden esrarlı bir şeyin sudur edip, okurun yahut izleyicinin tepkisini alttan alta yönettiğini ima eder. Buna göre, biz büyücülüğün özneleri değil, nesneleriyizdir.

Başka alanlarda olduğu gibi, bu alanda da sanat hakkındaki argümanlar son kertede toplumsal gerçekliğin daha yakından incelenmeyi hak ettiği yolundaki birtakım söze dökülmemiş kanılara dayanır. Max Weber'in dünyanın büyüsünün bozulmasına ilişkin tezi gerçek bir mihenk taşı olmayı sürdürmektedir. Bilindiği üzere Weber, bilimsel ilerlemenin dünyayı her türlü kutsallık, mutlak anlam hissinden arındırdığını ileri sürmektedir: "Etkide bulunan hiçbir gizemli, hesaplanamaz güç söz konusu değildir ... kişi, ilkece, hesaplama yöntemiyle her şeye hükmedebilir. Bu, dünyanın büyüsünün bozulduğu anlamına gelir. Artık bu türden gizemli güçlerin var olduğuna inanan vahşilerin yaptığı gibi, ruhlara hükmetmek yahut onları çağırmak için büyülü yollara başvurmaya gerek yoktur."[8]

7. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

8. Max Weber, "Science as a Vocation", H. H. Gerth ve C. Wright Mills (haz.), *From Max Weber: Essays in Sociology* içinde (New York: Oxford University Press, 1968), s. 139 (Türkçesi: "Meslek Olarak Bilim", *Sosyoloji Yazıları* içinde, çev. Taha Parla, İstanbul: İletişim, 2006).

Modern toplumlarda, büyü ritüellerinin gizemleri yerini hesap makinesi ve bilgisayarın hükmüne bırakmıştır. Teknik sorun çözme yeteneği bize giderek daha karmaşık cep telefonları tasarlama becerisi kazandırsa da, hayatlarımıza ve ölümlerimize amaç katamaz. Tanrılar yok edildiğine göre, bizim için en önemli soru olan "Ne yapacağız ve nasıl yaşayacağız?" sorusuna cevap veremez bir halde, manevi anlamda terk edilmiş durumdayız.

Weber'in sosyal bilim teorisyenleri tarafından uzun zaman tartışılmaz sayılmış tezine artık farklı açılardan karşı çıkılmaktadır. Modernlik gerçekten de rasyonelleştirmeyle eşanlamlı mıdır? Büyü dünyadan bütünüyle el ayak çekmiş midir? Jane Bennett *The Enchantment of Modern life* (Modern Hayatın Büyüsü) adlı kitabında Weber'in tezine hayret, sürpriz ve duygulanımsal bağlılıklarla dolu olan alternatif bir modernlik bakışı sunarak karşı çıkmaktadır. İlahi amacın son bulması büyülenmenin son bulduğu anlamına gelmez – ki Bennett büyülenmeyi şeylerin harikulade özgüllüğüne yapılan duyumsal ve neşeli bir dalış şeklinde tanımlayarak, kutsal olmaktan çok seküler bir izah sunar. Melez hayvanların yanı sıra bilimsel fotoğraflarda, blucin reklamlarının yanı sıra Kafka'nın eserlerinde hayret deneyimini saptayan Bennett bizi büyülenme deneyimlerini geliştirmeye, yaygın bir kötümserlik ve eleştiri zihniyetinden vazgeçmeye çağırır. Hayretin olumlanması dünyaya yönelik bir açıklık ve cömertlik tutumunu teşvik ettiğinden, potansiyel olarak canlandırıcı, harekete geçirici, hatta etik bir nitelik taşır. Büyü bozumu söylemi ise, tersine, cesaret kırıcı ve kendi kendini aşındıran bir kuşkuculuğun boşluğuna bizi daha da çekerek, betimlediği durumu yineleyip pekiştirir.[9]

Böyle bir argüman bizi, modernliği geleneğin dar görüşlü hurafelerine karşıt biçimde tanımlayan ve irrasyonel olanı ancak atalara ait bir kalıntı olarak kavrayan belli bir düşünce tarihini yeniden değerlendirmeye davet ettiği için, modernliğin kendi imajını canevinden vurur. Bu argüman bizi modernliğin direngen büyülerine gözümüzü açmaya, olağanüstünün şimdi'deki sürekliliğini kabul etmeye çağırmaktadır. Bennett bu noktada büyü bozumunun sözümona her

9. Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics* (New Jersey: Princeton University Press, 2001).

yerde hazır ve nazır oluşunu ve dönüşsüzlüğünü sorgulayan bir grup düşünürle hemfikirdir. Bilhassa post-kolonyalist araştırmacılar, dinin karşısına rasyonaliteyi, hurafenin karşısına sekülarizmi çıkarma yönündeki modern eğilime sağlam eleştiriler getirmiştir. Söz konusu araştırmacılar, tutucu inançlar ve anakronik bağlılıklardan kesin bir kopuş gerçekleştirmekten çok, New York'tan Yeni Delhi' ye kadar büründüğü çeşitli biçimlerle modernliğin büyüsel ve mitsel düşünceyle fazlasıyla iç içe olduğunu savunmaktadır.[10]

Gelgelelim Bennett'in Weber'le arasına koyduğu mesafe sandığı kadar büyük değildir. "Meslek Olarak Bilim" yazısına dikkatle bakınca, Weber'in modernliği kuru bir hesaplamayla ve Dickens'ın karakteri Gradgrind'inki gibi bir rasyonaliteyle hiçbir şekilde bir tutmadığını görürüz. Hatta Weber'in bilimsel ilerlemenin zahmetli hesaplamadan ziyade esinlenmiş fikirlerin büyüsünün güdümünde olduğunu savunduğu bile olur. En beklenmedik anda sökün eden yahut ortaya çıkmaya katiyen yanaşmayan bu türden fikirlerin kendine has bir gizemi ve sırrına erişilmezliği vardır. Weber'e göre, bilim pek çok açıdan sanata benzer: İki alanda da başarı öngörülemez yaratıcılık, esin, coşkunluk ve takıntı dalgalarının güdümündedir. Aslına bakılırsa, Weber "inancın bilimden çok ince bir çizgiyle ayrıldığına" dikkat çekmek suretiyle büyü bozumu fikrinin büyüsünü kasten bozar.[11] Weber dünyayı aşkın anlamdan soyutlanmış olması anlamında rasyonelleşmiş addetse de, o dünyayla ilişkimizin mantığın demir yasasının hükmünde olduğunu katiyen ileri sürmez. Başka bir deyişle, dünya artık büyülü olmasa da, biz büyülenme deneyimini yaşamaya yatkınız hâlâ.

Ne var ki edebiyat teorisi, edebiyatın hayal gücü, duygu ve başka yumuşak, bulanık fikirlerle olan uygunsuz yakınlığıyla ilgili bir

10. Örn. Bkz. Saurabh Dube, "Introduction: Enchantments of Modernity", "Enduring Enchantments" başlıklı özel sayı, *South Atlantic Quarterly*, 101, 4 (2002), s. 729-55; Birgit Meyer, Peter Pels (haz.), *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment* (California: Stanford University Press, 2003).

11. Max Weber, "Objectivity in Social Science and Policy", Edward A. Shils ve Henry A. Finch (haz.), *Max Weber on the Methodology of the Social Sciences* (Illinois: Free Press, 1949) içinde, s. 10. Bu konuda daha fazla ayrıntı için bkz. Basit Bilal Koshul, *The Postmodern Significance of Max Weber's Legacy: Disenchanting Disenchantment* (New York: Palgrave, 2005).

tedirginliğin etkisiyle, Weber'in yarım bıraktığı işi tamamlamak için kolları sıvamıştır. Üzerine geçirdiği göstergebilim ve bilimsel görünüşlü terminoloji zırhıyla yapısalcılık, estetik deneyimi her türden muğlaklık, ayrıksılık yahut sürpriz kalıntısından arındırmaya yönelmiştir. Benlik, kültürün anonim kodlarının içinden geçerek bütünüyle öngörülebilir sonuçlar ortaya çıkaracak şekilde salt bir düğüm noktasına indirgenmiştir. Nitekim yapıbozum tesadüfi ve belirsiz olanın algısını yoruma geri taşımış olsa da, metafizik mevcudiyetler ve köken mitleri konusundaki köklü şüphesiyle –yapıbozumun Rorty'nin "bilmişlik" dediği tutumuyla– büyülenme fikrine eşit ölçüde itimatsızdır. Aydınlanma geleneğine diş bileyen yapıbozumcu eleştirmenler benimsedikleri o fazlasıyla inceltilmiş kuşkuculuğun da aynı gelenekten türediğinin çoğunlukla farkında görünmezler. Büyülenmenin teorideki en yakın muadili, belki de, yüksek lisans seminerlerinde sık sık hürmetle devreye sokulan seksenlere has *jouissance* (keyif) sözcüğüdür. Gelgelelim, her ne kadar çoğu zaman bilmecemsi ve açıklanamaz olduğu iddia edilse de, *jouissance* terimi *Star Wars*'un en son bölümüne kendini kaptırıp hapır hupur patlamış mısır yeme deneyimini içine almaz. Zevk sahibi zümreye özgü, Paris usulü erişilmez bir haz, şantöz Sade'ın değil, Marquis de Sade'ın ilham verdiği ihlal edici bir ürperiştir.

Büyülenmenin çoğu zaman popüler kurmaca ve filmle özdeşleştirildiğini göz önünde tutarak, kültür incelemelerinden bu konuda yeni içgörüler getirmesini bekleyebilirdik. Ne var ki kültür eleştirmenleri popüler sanat tüketicilerini birbiriyle rekabet halindeki anlamlar ve çerçeveler arasında yolunu ustalıkla bulan deneyimli yorumcular ve bilinçli müzakereciler olarak selamladıkları için, onların büyülendiği yollu görüşü inatla reddederler. Kültür incelemelerine göre, popüler tüketicinin uyanık ve eleştirel bakan bir tüketici olduğu fikri kutsal bir ilkedir. Bu tür yeniden tanımlama edimleri, seyirci kitlesinin rap müzik ve realite şov gibi afyonların tutsağı olan uyuşturulmuş, ağzı bir karış açık insanlardan oluştuğunu söyleyen standart entelektüel izahlara duyulan yoğun öfkeden beslenmektedir. İyi eğitim almamış seyircilerin film ve televizyon endüstrisinin içi boş ürünleriyle karşılaştığında ironiden, şüphecilikten yahut eleştirel mesafeden büsbütün yoksun olduğuna olsa olsa birtakım Cambridge'li uzmanlar yahut Kaliforniyalı Marksistler ger-

çekten inanabilir. Hal böyleyken, seyircilerin bilgili eylemliliğine yapılan bu vurgu, kapıp koyvermekten, başka bir yere sürüklenmekten, kendinden geçmekten söz edilince karşımıza çıkan estetik deneyimin şaşırtıcı unsurlarının da önünü tıkamıştır. Ben bu türden unsurların yüksek ve aşağı sanat arasındaki ayrımı pekiştirmek şöyle dursun, bu ayrımın sınırlarını aşabileceğini ileri sürüyorum.

Nitekim J. Hillis Miller yakın zamanda edebiyatı seküler bir büyü olarak tanımlama cesaretini göstermiştir.[12] Yapıbozumun baş temsilcisi olan Miller son kitabında, bir kitaba kendini ilk nasıl kaptırdığı üzerine düşünmek için çocukluk anılarına döner. Bu ilk büyülenme deneyimi, yetişkin eleştirmen için bugüne dek meçhul kalmış olsa da, onun bir okur olarak kitaplarla sonradan kuracağı ilişkiyi etkilemeye devam etmektedir. Miller'a göre, bir edebiyat eseri yabancı bir dünyanın kapılarını açan sihirli sözler gibi iş görür; eserin ilk cümleleri bizi sanki büyü aracılığıyla başka bir evrene alıp götürür. Miller okuduğu kitabın aklını başından almasından bahsederken, uyanıklıktan ziyade rüyadakine benzeyen tuhaf bir sanrısal bilinç durumuna çekildiğini anlatır.

Miller'ın bu deneyimden bahsederken kullandığı dil, son derece farklı bir okurun, kendi kendini yetiştirmiş bir çobanın oğlu olan Richard Hillyer'ın yirminci yüzyılın başına denk gelen gençlik döneminde, Tennyson ve başka ünlü yazarları keşfedişinden bahsederken kullandığı dille çarpıcı bir benzerlik sergiler:

> Renkli sözcükler birden parlayıverip düş gücümü harekete geçirdi. Zihnimde birtakım resimler çizdiler. Sözcükler büyülü bir hal alıp, ruhları çağıran sihirli sözlere, abrakadabralara dönüştü... Burada, kitaplarda kendime saklayabileceğim sınırsız bir dünya vardı. Okyanusun dibinden çıkıp dünyayı ilk kez görmeye benziyordu bu.[13]

Kendi disipliner ve düzenleyici güçlerini ortaya koyma gayretiyle yazılmış, okuma ve işçi sınıfının eğitimiyle ilgili standart tarih metinleri, kitaba erişimin tuhaf ve fantastik senaryolarla, akla hayale gelmedik olasılıklarla dolu göz alıcı, büyülü bir dünyaya girmek gi-

12. J. Hillis Miller, *On Literature* (Londra: Routledge, 2002).

13. Jonathan Rose, *The Intellectual Life of the British Working Classes* (Connecticut: Yale University Press, 2001), s. 127.

bi çok farklı öznel tarzlarda deneyimlenebildiğini neredeyse görmezden gelmiştir.

Miller da sanal gerçekliğin alternatif biçimleri olarak gördüğü edebiyat ile modern medya arasındaki yakınlıklara dikkat çekmektedir. Büyü modernliğe aykırı olmak bir yana, onun odağında yer tutmakta, sahip olduğu etkileyici güçler ise yeni teknolojilerin icadıyla yayılıp pekişmektedir. *Siberpunk* akımının baş metni *Neuromancer*'le* popülerlik kazanan başlıktaki bu sözden hareketle edebiyatı, kişinin kendi rızasıyla yaşadığı halüsinasyonun eskiden beri süregelen çok başarılı bir biçimi olarak düşünebiliriz. Miller *On Literature* (Edebiyat Üstüne) adlı eserinde sözcüklerin kapı araladığı kurmaca dünyanın canlı mevcudiyetini, var olmayanın nasıl canlı ve yakıcı bir gerçeklik kazandığını anlamaya çalışıyor. Bir sayfa üzerindeki eğri büğrü siyah çizgiler nasıl olup da insanların, şeylerin, eylemlerin ve yerlerin böyle canlı birer hayalini canlandırabilmekte; okurlar bu gölge ve hayallere tepki verirken nasıl böyle güçlü bir algı ve duygu deneyimi yaşayabilmektedir? Edebiyat yokluğu varlığa dönüştürme, birtakım hayaletimsi figürleri yoktan var etme, sanrısal bir yoğunluk ve canlılıktaki imgeleri hayalde canlandırma ve okuru içine çeken kocaman dünyalar yaratma gücü bakımından büyücülüğe yakın görünür.

Hillis Miller, bu noktada, okumanın duygulanımsal ve insanı içine çeken veçhelerine daha uygun bir söz dağarcığı geliştirme arzusunda olan başka eleştirmenlerle işbirliğine gider. Tarafsız ve serinkanlı eleştirmen arketipine o kadar da bağlı olmayan feminist eleştirmenler edebiyat metinleriyle kurdukları yakın ilişkiyi kabul etmeye ve açıklığa kavuşturmaya genellikle daha istekli olmuşlardır. Sözgelimi Lynne Pearce, kendi okuma tarihinin canevinde duran duygusal bir rahatsızlıktan, zengin bir kaos ve karmaşadan bahseder, ki standart teorik dillerin kendisine irdelemesi için yeterli bir donanım sağlamadığı bir karmaşadır bu. Janice Radway ise, ilgi çekici otobiyografik düşüncelerinde, inceden inceye düşünülmüş, nitelikli bir ironi ve muğlaklık içeren bir dille, aldığı Yeni Eleştiri eği-

* William Gibson bu romanının başlığında, İngilizcede "falcı" anlamına gelen "geomancer" sözcüğüne anıştırmayla yapılan, "nöro-falcı," "nöro-büyücü" şeklinde karşılanabilecek bir kelime oyununa başvurmaktadır. *ç.n.*

timi ile kurmaca eserlerle kurduğu hararetli, neredeyse duygusal ilişkiye dair anıları arasındaki zıtlığı anlatır. Radway anlatısal bir hipnozdan, bedenle zihnin okuma edimindeki yoğun kuşatılmışlığından, "'Ben'in o ana kadar olduğundan başka bir şeye dönüştüğü ve daha önce düşünebildiğinden başka düşünceler içine girdiği" kendine has bir töz-değişiminden bahseder.[14]

Böyle bir kendini teslim ediş deneyimi çoğu kez, hayalperest özlemlere hitap eden ve okurlarına yahut izleyicilerine idealleştirilmiş benlik imgelerinin narsisistik saadetini sunan türlerle özdeşleştirilir. *Don Quijote* ve *Madame Bovary*'de anlatı çerçevesinin görünüşte daha titiz ve duygusallıktan uzak perspektifiyle değerlendirildiklerinde, baş kahramanları mest edip akıllarını çelen şey, romans türünün sunduğu düş dünyalarıdır. Kuşkusuz girdiği muhtelif biçimlerle romans, sıradan ve dünyevi olanın, gündelik ödünler ve teslimiyetlerin bitmek bilmez angaryasının pençesinden anlık bir kurtuluş sağladığı için, her yanıyla sevilmeye değer yahut kayıtsız şartsız hayran olunacak bir arzuyu besler. Hal böyle olunca okurlar lirik şiirden gerçekçi romanlara ve postmodern hikâyelere uzanan alacalı bulacalı bir türler ve biçimler dizisinin büyüsüne kapıldıklarını söylerler. Üstelik eleştirmenler çoğu zaman kendini kaptırmanın kurmaca karakterlerle özdeşleşme deneyimine bağlı olduğunu varsaysa da, sanat eserleriyle kurulan bu tür bir ilişki son kertede iddia edildiği kadar öngörülebilir değildir.

Marie-Laure Ryan dalıp gitme fenomenolojisini tartıştığı ilgi çekici eserinde, adeta dilin şeffaflaşarak yavaş yavaş aradan çıktığını ileri sürer. Okurlar okudukları metne öylesine dalıp gider ki, sözel araç zamanla ortadan kalkar. Artık gözlerini üstünde gezdirdikleri sözcükleri algılamak yahut kaydetmek yerine, kendilerini hayali bir dünyanın tam anlamıyla içine girmiş hissederler.[15] Ryan estetik büyülenmenin bir türünü çok iyi yakalasa da, dile gösterilen her

14. Janice Radway, *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club; Literary Taste, and Middle-Class Desire* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997), s. 13; Lynne Pearce, *Feminism and the Politics of Reading* (Londra: Arnold, 1997).

15. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), s. 98.

türden dikkatin bütünüyle beyne ait ve doğası gereği analitik olduğunu varsayarak, üslubun ayartısına kapılma olasılığını ihmal etmektedir. Böyle bir argüman, sözcüklerin tını ve görünüşüne yapılan duygusal, hatta erotik yatırımı gözden kaçırır. Burada dil, haz peşinde koşarken aşılması gereken bir engel değil, o hazza ulaşmanın vazgeçilmez vasıtasıdır. Bunu anlamak için okurun kitabı açıktan sonra tını ahengi, belli ton değişiklikleri ve sözel ritimler, sözcük seçimi ve sentaksın karşı konulmaz birleşimiyle metnin içine çekildiği anları düşünmemiz yeterlidir. Eve Sedgwick ise, "queer" oluşun nasıl belli metinlerle hararetli bir bağ kurmayı esinleyebildiği konusunu ele alırken, "ilgisini çeken yazıyla cümle yapısı, vezin ve kafiye düzeyinde kurduğu adeta duygusal bir özdeşleşme"den bahseder.[16] Bir metinle kurulan farklı yoğunluktaki yakınlık ve ilişki tonlama ve vurgulama, ifade biçimleri, tını ve ton özelliği, üslubun temposu gibi temel unsurların etkisiyle şekillenir.

Bu türden akıl çelmelere meyilli okurların dil kullanımının nevi şahsına münhasır, belirgin hatlara sahip, hatta aşırı süslü örneklerine kapılmasının olasılık dahilinde olduğunu varsayabiliriz. Gene de en dikkatli irdelemeleri ve en kapsamlı yorumları kendine çeken yazarlar arasında çoğunlukla hiçbir üsluba sahip olmadığı, daha doğrusu her türden kişisellik lekesinden arınmış, üslupsuz bir üslup idealine erişmiş olduğu düşünülen yazarlar vardır. Bakış açısıyla ilgili ayrıntıları açımlayan yahut serbest dolaylı üslubun teknik detaylarına kafa patlatan eleştirmenler belli yazarların –sözgelimi bir Flaubert'in– gayrişahsi tarafsızlığının kendilerine neden şahsi bir bağlanmayı esinlediği konusunda susmayı tercih ederler; oysa öyle bir bağlanmadır ki bu, eleştirmenlerin hayatlarının büyük kısmını bu gayrişahsi tarafsızlığın zahmetli, hatta saplantılı tahliline adamalarına yol açar.

D. A. Miller yakın dönemde kaleme aldığı, Austen ve üslup konulu makalesinde bu türden meselelere değinir. Miller, Jane Austen'ın sesinin Sirenlere özgü cazibesi üzerinde durur. Miller'ın olağanüstü gayrişahsilik barındıran bir ifade güzelliği saydığı bir büyüle-

16. Eve Kosofsky Sedgwick, "Queer and Now", *Tendencies* (North Carolina: Duke University Press, 1993), s. 3.

yiciliktir bu. Miller'a göre, anlatıcının çoğu zaman sözünü esirgemeyen şen şakrak amca/dayı veya vesveseli anne gibi kolayca tanınabilen roller üstlendiği İngiliz romanında, Austen'ınki gibi tanrısal bir tarafsızlığın eşine pek rastlanmaz. Öte taraftan Austen'da karşımıza çıkan şey, üslup merakı değil, Üslubun ta kendisi; ayırt edici özellikleri en çok da –billur gibi, ışıl ışıl, göz kamaştırıcı, mücevherimsi gibi– mücevher metaforlarıyla yahut –keskin, kıyıcı, delici gibi– kesme metaforlarıyla öne çıkan, her türlü şahsi işaretten arındırılmış, fevkalade cisimsizleşmiş bir anlatı tutumudur. Miller bir anlatı özelliği olan Austenvari üslup ile karaktere ilişkin bir unsur olan üslubu yan yana getirir: Bir kadın kahramanın kendi hakkını savunan sözleri ve parlak zekâsı bir yandan etrafındaki ahmak ve budalaları defetme, bir yandan da erkek kahramanın ilgisini çekme işlevi görür, ama kadın kahramanın içindeki evlenme arzusuyla yüzleşeceği zaman vazgeçmesi gereken bir üsluptur bu. Başka bir deyişle, Austen üslubunun kalbinde evlenme zorunluluğuyla gergin bir ilişki yatmaktadır; Austen'ın kendi anlatısının keskin kenarları ve birden parlayıveren yüzeyleri, kadın karakterleri tarafından canı gönülden benimsenirse, bu karakterlerin ağına düştüğü evlilik komplosunun çarkına sürekli çomak sokacaktır.

Miller yazısına Jane Austen okurken yakalanan erkek çocuğunun duyacağı ilk utancı hatırlatarak başlar. Böyle bir çocuk için, Austen'ın üslubunun –Miller'ın "nefes kesici insanlık dışılığı" dediği– cazibesi, anormal, tuhaf, yersiz görülen bireylikten geçici bir kopuş sunabilir. Miller'a göre, böyle bir okur ile Austen'ın kendisi arasında bir benzerlik vardır: Austen eserlerinde onaylanması katiyen olanaksız bir durum olan evde kalmışlığının lekesini gizlemek için kullanır üslubu. Bütünüyle Barthes'çı olan bu anlamıyla üslup, benlikten bir arınma, zedelenmiş bir kimliğin ızdıraplarından geçici bir kurtuluş olarak selamlanır. Hal böyleyken, çocuğun Austen'a düşkünlüğü aynı zamanda onu –kanımca özellikle günümüz ABD'sinde– kendi toplumsal cinsiyetinin normlarına açıkça aykırı kılacak bir damgadır. Üslup gösterenlerin seçimi ve şekillenimine gösterdiği kılı kırk yaran dikkat vasıtasıyla ilgiyi benlikle ilgili bir derinlik modelinden başka yöne çevirme amacında olsa da, eksik yahut başarısız bir erkekliğin çıkmaz lekesini de üstünde taşır. Miller, eşcinsel kişinin "*her türlü* ciddi Üslup deneyiminin aşırı, olağandı-

şı, arındırıcı, mest edici mahiyeti"nden sakınan bir kültürün şimşeklerini üstüne çektiğini belirtir.[17]

Miller koyduğu dipnotlardan birinde, kendi Austen okumasının yazarın edebi başarısının özgünlüğüne şaşırtıcı biçimde kayıtsız kalan tarihselcilik biçimlerine karşı örtük bir polemik teşkil ettiğini belirtir. Edebiyat incelemelerine de çeşitli açılardan benzer hücumlar yapılmaktadır; ideoloji eleştirisinin estetiği boşlamak pahasına zafer kazandığını, hoşa giden düzeylerin programatik siyasi yargılar tarafından bütünüyle yutulduğu, eleştirmenlerin sanat eserlerinin kendine has görsel nitelikleri ve sözel dokularını gözden kaçırdığını her geçen gün daha sık duymaktayız. Sık sık müjdelenmiş olan güzelliğe dönüş eleştiri söyleşilerine yeni bir yön verme çabalarından biridir; güzellik olumlu bir değere, bir mevcudiyete, bir zenginleşmeye delalet eder; söz konusu zenginleşmenin açık mahiyeti analitik kavrayışımızdan çoğu kez kaçsa da böyledir bu. Güzellik konusunda kaleme alınmış yakın tarihli eserlerin büyülenme fenomenolojisiyle çakıştığı kilit noktalar vardır. Fakat bu yeni çalışmaların çoğu esrimeyi, hayreti yahut kendini kaybetmeyi ancak Matisse'le yahut Mozart'la yapılacak bir karşılaşmanın tetikleyebileceği yollu kanıyı sürdürdükleri için ticari sanata ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla bize ulaşan sanata yönelik bazı çok eski önyargıları tekrarlamaktadır.[18]

Hayao Miyazaki'nin yönetmenliğini yaptığı göz alıcı ve son derece başarılı animasyon filmi *Ruhların Kaçışı*'nda genç kahraman Chihiro'nun anne ve babasıyla birlikte, terk edilmiş sandıkları bir lunaparka girmesiyle başlayan serüvenleri anlatılır. Chihiro'nun anne ve babası bir büfede kendilerine sunulan baştan çıkarıcı lezzetteki yiyecekleri tıka basa yemeye başlayınca homurdanan birer domuza dönüşürler. Chihiro korkuyla kaçarken yükselen bir su akıntısı önümü keser, bu sırada çökmekte olan karanlıktan bir hayalet ordusu sökün eder. Netice itibariyle lunapark, büyük bir hayalet ve ruh topluluğu tarafından ele geçirilmiştir. Chihiro'nun anne ve ba-

17. D. A. Miller, *Jane Austen, or the Secret of Style* (New Jersey: Princeton University Press, 2003), s. 8.

18. Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just* (New Jersey: Princeton University Press, 1999); Denis Donoghue, *Speaking of Beauty* (Connecticut: Yale University Press, 2004).

basını kurtarmasının tek yolu ise, kendine bir hamamda iş bulup, oranın doğaüstü müşterilerine hizmet etmektir. Bu anlamda, *Ruhların Kaçışı* şekil değiştiren, çift cinsiyetli yaratıkların, tekinsiz ikizlerin, konuşan hayvanların ve dev bebeklerin yer aldığı dört dörtlük bir büyülenme hikâyesidir. Öte yandan, aynı zamanda yaratıcı ve etkileyici bir araç olarak animasyonun çok-yönlü zenginliğinden faydalanarak büyülenme hissi yaratan bir eserdir bu.

Yürekli Chihiro, tam anlamıyla *Alice Harikalar Diyarı*'ndakine benzer bir tarzda, serüveni boyunca sevimlisinden huysuzuna envai çeşit tuhaf ve gerçeküstü yaratıkla karşılaşır. İzleyicinin ilgisi, Chihiro'nun tehditkâr kadın kabile reisi Yubaba, insan-ejder karışımı Haku ve sessiz, şekilsiz ruh No Face ile şaşırtıcı karşılaşmaları gibi beklenmedik olaylarla canlı tutulurken, anlatıdaki merak ve şaşkınlık unsurları kendilerine has büyüleriyle iş başındadır. Gelgelelim *Ruhların Kaçışı*'nın baştan çıkartıcılığı aynı zamanda barındırdığı görsel oyunlar, görkemli renkler ve istisnai yaratıcılık ve büyüleyicilik sergileyen görüntülere de bağlıdır. Turp şeklindeki iriyarı, hantal ruhun gülünç ucubeliği; hamamın kazan dairesinin Dante'nin cehennemini andıran hali ve örümceğe benzer uzuvlarıyla kendinden geçmişçesine kürek sallayan ürkütücü bekçisi; gölgelerden ve ruhlardan oluşan çeşit çeşit yolcularıyla suyun altında sessizce süzülen sihirli trenin görüntüsü insanın aklından gitmez. Unsurlar gizemli bir biçimde çözülüp yeni biçimler aldıkça, acayip çağrışımlara ve tekinsiz yinelemelere, şekillerin rüya gibi değişip dönüşmelerine sırdaşlık ederiz. Kafası olmayan üç gürbüz vücut birleşip dev bir bebeğe, bebek de laubali bir fareye dönüşür. Görünüşte beyaz kuşlardan oluşan bir bulutun çırpınan kâğıtlardan bir küme olduğu anlaşılır, bu kâğıt kümesi de birleşerek ihtiyar bir kadına, Yubaba'nın turkuaz renkli pespaye göz farının aynısını sürüp sürüştürmüş olan iyi kalpli ikiz kardeşine dönüşür. Berbat kokulu, korkunç ve devasa ruh, üzerine sıvanan kara balçıktan ve üstüne yapışmış çerçöpten en sonunda arınınca, yarı-saydam ve iyiliksever nehir tanrısına dönüşüverir.

Bu türden ticari sanatın görsel parlaklığı, çektiği seyircileri memnun bırakıp ciddi övgüler alsa da, hakiki büyüleyiciliğin ancak Shakespeare yahut Shelley sayfalarında bulunabileceği fikrine inatla bağlı kalan eleştirmenler tarafından dikkate alınmaz. Bir metnin büyük şirketler veya kuruluşlar tarafından finanse edilmiş olması, tek

başına, bize ne o metnin sahip olduğu biçimsel ve sanatsal nitelikler, ne de esinlediği estetik tepkiler hakkında bir şey anlatır. Kültürlerin nasıl işlediği ve kendilerini nasıl yeniden ürettikleri konusunda sistematik düzeyde bize pek çok şey söylese de, estetik tepki söz konusu olduğunda iktisat biliminin öngörülerine pek güvenilemez. Bir metnin sahip olduğu meta statüsü, kana doymayan bir vampir misali söz konusu metni sömürüp her türden güzellik ve estetik değer iddiasından arındıran nihai belirleyicilikte bir öz olmaktan çok, varoluşunun bir cephesini oluşturur.

Sözgelimi müze duvarında sergilenen bir resmin zengin bir dizi estetik tepki uyandıracağını, fakat aynı resmin bir derginin sayfalarında karşımıza çıktığında olsa olsa daha çok ayakkabı alma arzusunu tetikleyeceğini bu kadar kolay kabul etmemizin nedeni nedir? Bu türden ayrımların biçimsel özelliklerle, "metnin kendisi"nin görsel nitelikleriyle pek ilgisi olmadığı açıktır. Estetik teorileri –eskritici sözler, güzellik, büyülenme– sonuçta örtük toplumsal teorilere –Proust sevenlerin ve sergi müdavimlerinin oluşturduğu sihirli dairenin dışında kalanların hayatının bu gibi niteliklerden tamamen yoksun olduğu yollu kanıya– dayanır. Bununla birlikte fenomenolojik olan eninde sonunda yine siyasi olanla iç içe geçmiş haldedir. Popüler sanatın ideolojinin zorlamasını gizleyen bir peçeden ibaret olduğu şeklindeki kanı, büyük ölçüde "sanat"ı "kültür"den kesin biçimde ayıran disiplinler-arası ayrımdan kaynaklanmaktadır. Seçilen sanat eserleri araştırmaya, çok-yönlü yorumlara tabi tutulacakları ve özbeöz estetik semboller diye ağırlanacakları müzelere nakledilirler. Geriye kalanlarsa, sırf araçsal kullanımı cisimleştirmek üzere saklanır: kaba ruhsal ihtiyaçlar, izler-kitlenin ideolojik manipülasyonu, faydacı kâr hesabı.[19] "Edebilik" büyüsü bozulmuş bir dünyada geriye kalan tek kurtuluş kaynağını temsil etse dahi, yüksek sanattan popüler sanata uzanan yelpaze eğilip bükülerek güzellik ile ideoloji, estetik ile işlev arasında keskin bir karşıtlığa dönüştürülür.

Şayet büyülenme edebiyat ve kültür teorisi için makul bir kavram haline getirilecekse, kavramın bu tür Romantik-Mesiyanik bir

19. Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (Londra: Verso, 2002), s. 177-9.

bakıştan koparılması, modernliğe aykırı değil onun bir parçası olarak anlaşılması gerekir. Greenblatt'in Musée d'Orsay'de sergilenen başyapıtlar karşısında hayretten donakalma deneyimine ilişkin betimlemeleri ile Frankfurt Okulu'nun Hollywood filmlerinin büyüsüne kapılmış tezgâhtar kızlarla ilgili yakınmaları arasında –ikinci betimlemeleri süsleyen aşağılama sıfatları dışında– gerçek anlamda bir fark bulmak güçtür. Büyülenme fenomenolojisinin ayırt edici özelliği, son derece yüklü bir kendini kaptırma ve kendini kaybetme deneyimidir. Bir kişinin yaşadığı estetik hazzı değerlendirmek için kafasının içine girmenin olanaksızlığı düşünüldüğünde, okur veya izleyicinin nasıl kendini kaptırdığı konusunda doğru bir sınıflandırma yapmaya –hakiki büyülenmeyle kara büyü arasında genel ayrımlar yapmaya– yönelik her çaba sınıfsal önyargı temelli reflekslerden başka bir şeye dayanmıyor gibi görünecektir.[20]

Manuel Puig'in *Örümcek Kadının Öpücüğü* romanında, Arjantin'deki bir hapishane hücresine kapatılmış iki adamın, devrimci Valentin ile kadın kimlikli eşcinsel Molina'nın sözlerinden uzun bir diyalog dokunur. Molina karşılıklı keyiflenmek için en sevdiği filmlerden detaylar anlatır ve çeşitli melodram, romantik aşk hikâyesi ve korku filmlerine dair ayrıntılı yorumlarda bulunur. Valentin bu oyalanmanın sürmesini çok istediği halde aralarındaki mesafeyi koruma çabasıyla, bu tür filmlerin genelde pek ilgisini çekmediği cevabını yapıştırır. Molina sersem sersem hikâyelerini anlatmayı sürdürürken, hücre arkadaşı da alaycı taşlamalarla veya ilginç Marksist yahut Freudcu tahlilleriyle araya girer. Valentin teorik kodlarda daha da yetkinleşme, estetik yüzeyleri yorumbilgisel derinliklere tercüme etme, kültür endüstrisinin hayal dünyalarında kendini açığa vuran patolojileri teşhis etme hevesinde olan dört dörtlük bir ideolojik eleştiri destekçisidir.

Onun kadar eğitimli olmayan Molina ise analitik terimlere o kadar aşina değildir; Valentin'in kirli çamaşırları dökme stratejilerine karşılık veremediği için, susmakla yahut somurtmakla yetinir. Öte yandan iş filmleri yeniden anlatmaya geldiğinde, olay örgüsü özetinden diyalogları anlatmakta, oradan ayrıntılı görsel betimlemelere geçmekte hiç zorlanmayan Molina, çok daha büyük bir belagat

20. John Carey, *What Good are the Arts?* (Londra: Faber and Faber, 2005), s. 23.

yeteneğine sahiptir. Sinemanın biçimsel ve anlatımsal niteliklerini ve bu gibi niteliklerin tetiklediği genelde anlatılması güç duyguları gözden kaçırmayan Molina'nın sinemayla kurduğu ilişki tam tamına estetik bir ilişkidir. Molina'nın filmlerle ilgili yorumlarında, cilt dokularına ve kumaş kıvrımlarına, ışık ve gölge oyunlarına, arka plandaki sahnelerin şaşaa ve gösterişine, bunların karakter hakkında ne anlattığına yönelik özel bir dikkat göze çarpar. Anlattığı filmleri içerik esaslarına indirgemek yerine, filmin bir an için donup bir tablonun sükûnet ve görkemine büründüğü anların üstünlüğünü anlatmaya çabalarken görsel detayların zenginlik ve tınısı üzerinde durur. "Şimdi artık pencereden içeri vuran ay ışığı var yalnızca, Leni'nin üstüne vurunca o da heykele benziyor, o uzun boyuyla, o kılıf gibi beyaz elbisesiyle eski bir Yunan amforasına benziyor, yalnız kalçaları o kadar geniş değil tabii, başına da neredeyse yere kadar inen bir eşarp sarmış ya, saçını zerrece bastırmadan, kusursuz bir çerçeve yaratıyor yalnızca."[21]

Puig'in romanı bir estetik yeniden eğitim alıştırmasıdır; zira ticari sinemayı hor gören Marksist militan yavaş yavaş Molina'nın hikâye anlatımının büyüsüne kapılır. Valentin maçoluğundan bir parça vazgeçip sonunda Molina'nın sevgilisi olurken, böylelikle evvelce duygusal *kiç* diyerek reddettiği filmlerin büyüsüne kendini açar. Siyaset ile popüler sanatın alanları sonuçta birbirinden o kadar da uzak değildir: Valentin'in devrimci inançları da kurtarıcı kurgular, umut tasavvurları ve aşkınlık düşleridir; biçimleri itibariyle de kitle kültürünün düş dünyalarından daha az mitsel değildir. Puig'in sinema sanatına cömert ve sevgi dolu bir ruhla yaklaşan romanı, sinemanın duygusal yoğunluğunu ve büyülü güçlerini takdir eder. Kader mahkûmu iki kahraman arasında geçen aşk hikâyesini anlatmak için belli başlı düşük bütçeli filmlerden yararlanan *Örümcek Kadının Öpücüğü* yüksek ve popüler sanatı çaprazlamasına kesen birçok sürekliliği ete kemiğe büründürür.

Edgar Morin yakın zamanda İngilizceye çevrilen eserlerinde, sinemanın ayartıcılığı ile büyü ve modernlik konusunda kapsamlı bir dizi düşünceyi bir araya getiriyor. Kolektif esrime tezahürleri,

21. Manuel Puig, *Örümcek Kadının Öpücüğü*, çev. Nihal Yeğinobalı (İstanbul: Can, 1990), s. 58.

bir şeyin büyüsüne kapılıp kendinden geçme deneyimleri, yoğunluk ve duygu patlamaları, sosyolog meslektaşı Michel Maffesoli gibi Morin'in de ilgisini çekmiş, kafasını meşgul etmiştir. Modernlik kültürüne sızan büyülenme deneyimlerini özgül amaçlar ve kişisel hazlara tabi olan ritüelleşmiş trans halleri sayarak, bunlara kendi terimleriyle yaklaşmak gerekir. İdeoloji eleştirisinin alışıldık entelektüel tepkisi olsa olsa başarısız bir büyü bozumu ile sonuçlanabilir: Ne sinemanın gizemli cazibesine ciddiyetle yaklaşma meziyeti ne de onun barındırdığı güçleri defetme meziyeti olduğu için, başarısız bir büyü bozumudur bu.

Morin sinemanın bu gücü konusunda şöyle diyor: "Bir kez daha geri gelen şey... –harikulade, gerçekdışı, vb.– dokunmaya kalktığımız anda köpük misali patlayıp yok olan bir alay sözcükle çevrili *büyü* sözcüğüdür... Bunlar dile getirilemez olanın yerine kullanılan parolalardır."[22] Sinemanın baştan çıkarıcı gücüne benzetilebilecek olan büyü, kutsal ve okült gelenekler ile çağdaş ticari eğlence biçimleri arasında bulunan yakınlıkları fark etmemize olanak sağlar. Sinema salonunda her günkü dünya temsil edilse de, animist dinlerin anlam dolu dünyasının modern bir yinelenişiyle son derece değişmiş, anlam yoğunluğu ve duygu zenginliğiyle kuşatılmış bir dünyadır bu. Sinema aynı zamanda benzerlere olan kadim düşkünlüğümüzü, "henüz biz olmayan" figürlerin –bir tuşa basılması üzerine mucizevi biçimde hayatın içinde kıpırdanmaya başlayan hayaletimsi öteki-ben'ler ve ölümsüz hayallerin– tekinsiz cazibesini yeniden canlandırır.

Gene de sinema ile büyü arasındaki bu benzerlik kusursuz bir benzerlik değildir, zira artık bütünüyle değişmiş bir bağlam söz konusudur; artık büyü kabile hayatındaki yahut geleneksel hayattaki pratik, sorun çözücü işlevlerinden uzaklaşmış, sinema salonunun yalıtılmış ve karartılmış mekânına tahsis edilmiş, kişiselleşmiş, rüyaya benzeyen yoğun dalıp gitme deneyimlerine dönüşmüştür. Morin sinemanın bize verdiği şeyin büyülü, duygusal ve estetik olanın kendine has bir karışımı olduğunu belirtir. Gündelik şeyleri bir ışık ve anlam halesine bürüme gücü bakımından sinema, görünüşte bü-

22. Edgar Morin, *The Cinema, or The Imaginary Man* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), s. 16.

yüsü bozulmuş olanın alanını yeniden büyülü kılarak, insanlar ile yaşadıkları dünya arasında sıkı bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Perdedeki görüntünün parlaklığı adeta içgüdüsel bir özdeşleşme ve dalıp gitme deneyimini, benlikten daha büyük bir şeye kendini kaptırma, rüyalardakine benzer bir duygusal yoğunluk ve canlılığı yaşamak gibi neredeyse dinsel bir duyguyu mümkün kılar.

Bu argümanların çoğu okuma deneyimiyle de uyumludur. Sözgelimi roman da betimlediği şeylere olayların habercisi yahut totemik nesne muamelesi yaparak çoğu zaman aşırı çarpıcılık katar, onlara bir anlam doluluğu bahşeder. Romanın büyü bozma, tam anlamıyla seküler bir tür olma girişimlerinin kısmen başarılı olmasının nedeni de budur. Bilimsel ve tarihsel olma iddialarına rağmen, Gerçekçilik de büyüyle doludur; şeyleri görmemizi sağlar, tılsımlı kurgular ve özel efektler yaratır, hokuspokus alanında iş görür ve bizi düş ürünü olan her eserin yaptığı kadar kaçınılmaz ve mutlak biçimde hayali bir dünyanın içine çeker. Dahası, yazarlar toplumsal bir ortamın detaylarını gerçeğe yakın bir kesinlikle aktarma çabasında olsa da, başvurdukları nesneler çoğu kez esrarengiz, sembolik, hatta kutsal bir niteliğe bürünür.[23] Romanlar bize gündeliğin sıradanlığının yanı sıra, büyüsünü de verir; şeylere sıradışılık zerk eder, cansız dünyaya can katar, çoğu zaman gözden kaçan, sıradan fenomenlerin estetik, duygusal, hatta metafizik anlamların birer taşıyıcısı halini alarak ışık saçmasını sağlar. Standart Marksist okumanın kabul ettiği gibi, şeyler sadece meta biçiminin hayali şeylere özgü albenisiyle kuşatılmakla kalmaz. Kapitalizm büyülü olana dair algımızın biçimini değiştiriyor, hatta artırıyor olabilir, ama tarihi modern ekonomik sistemlerin çok öncesine uzanan duygusal eğilimleri ve insani özlemleri kavrayarak yapar bunu.

Eleştirinin büyülenme karşısında sergilediği husumet büyük ölçüde bir ikonofobi tarihinden, imge konusunda öteden beri duyulan korku ve güvensizlikten kaynaklanmaktadır. Lukács'tan Debord'a, Marksist düşünürler anlatının doğruyu söyleme niteliğinin, her tür eleştirel veya tarihsel farkındalıktan soyutlanmış bir tapınma yahut putperestlik biçimi olarak kavranan seyirlik gösterinin mistifikasyo-

23. Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

nuyla taban tabana zıt olduğu görüşündedir. Sözcüklerin sahte dünyalar yaratan, orada olmayanı görmemizi sağlayan tekinsiz gücüne dikkat çeken edebi büyülenme yorumlarına damgasını vuran şey görsel analojilerdir. Estetik olanla ilgili yakın zamanlı değerlendirmeler görsel hazzın çoğunlukla ileri derecede irrasyonel olduğunu vurgulayan bu görüşü yankılar niteliktedir. Stephen Greenblatt, sanatın yankı yaratma yeteneği sayesinde hayrete yol açma –bizi afallatıp olduğumuz yere mıhlama– gücü ile tarihsel ve kültürel bağlamın ezici ağırlığına dair bir algı yaratma gücü arasında bir karşıtlık kurmaktadır. Greenblatt'e göre, yankı yaratma seslerin ve tınının aktarımına bağlıdır; hayret ise göz önüne getirilen nesnenin görsel gücü ve esrarıyla ilişkilidir. Estetik esrimeyi mümkün kılan şey, bakıştır.[24]

Hal böyleyken, büyülenme (*enchantment*) kelimesinin etimolojisi üstüne düşünmek, başka türden bir ayartmanın ayırdına varmak demektir: şarkının duygularımızı depreştirmesi, müziğin içimizi eritmesi ve konuşulan sözlerden çok sesin tınısına teslim olma eğilimimiz. Algıların açıklığının ve savunmasızlığının somut örneği gözden çok kulaktır; kulak her yandan içine girilebilecek, istendiğinde kapatılamayacak olan, en hoş yahut en ağza alınmaz seslerin istilasına açık bir deliktir. Müzik dinlemek genellikle, benliğin merkezsizleşmesi yahut yer değiştirmesi, Ben'in sınırlarının yok olması yahut bulanıklaşması, okyanusa karışma hissiyle yahut Oidipal dönem öncesi mutlulukla özdeşleştirilir. En etkileyici büyülenme betimlemelerinden bazılarının opera üzerine yazan eleştirmenlerden gelmesi bu anlamda şaşırtıcı değildir.[25]

Bilindiği üzere, Sirenler efsanesi sesin baştan çıkarıcılığını simgeler. Sirenler bizi, daha iyi kararlarımızı bir yana bırakarak teslim olmaya, rasyonel farkındalığımızın sınırlarının ötesine geçmeye çağırarak, aklın atıl kaldığı bir sırada şarkı söylerler. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, Sirenlerin şarkısının sanatın kökenlerinde yatan o

24. Greenblatt, "Resonance and Wonder." Söz konusu ayrımın bir eleştirisi için bkz. Wai Chee Dimock, "A Theory of Resonance", *PMLA*, 112, 5 (1997), s. 1046-59.

25. Michel Poizat, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera* (New York: Cornell University Press, 1992); Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York: Da Capo, 1993).

uyuşturucu kendinden geçişi ve Dionysosçu neşeyi ete kemiğe büründürdüğü, "benliğin coşkunlukla askıya alınması"na yönelik açık bir arzuya cevap verdiği ileri sürülür.[26] Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin Sirenvari cazibesine dair daha sonraki düşüncelerinde ödünsüz bir kararlılıkla Sirenlerin tehlikelerini vurgulasalar da, Sirenler kendini kaybetmenin hazlarını ve tehlikelerini temsil eder. Sirenlere teslim olmak, sadece kişinin iradesini devre dışı bırakması anlamına değil, aynı zamanda o iradeyi dışsal güçlerin denetimine bırakması anlamına da gelir. Sesin müzik ve müzikalliğinin bir gücün buyruğuna girme, yabancı yahut doğaüstü bir güç tarafından ele geçirilme düşünceleriyle bu kadar yoğun şekilde iç içe olması, bunların büyülenme soykütüğü ve fenomenolojisiyle ilişkisine dikkat çeker. Bu ele geçirilme hissi sadece bilinçli bir şekilde tasarlamadığı sözcüklere ses veren şairi değil, bilinçli olarak açıklayamayacağı bir biçimde bu sözcüklerin tınısının etkisinde kalan okur yahut dinleyiciyi de sarıp avucunun içine alır.[27]

Sözgelimi, Barthes "ete kemiğe büründürülmüş dilden, gırtlağın dokusunu, ünsüz harflerin pasını, ünlülerin şehvetliliğini, koca bir bedensel stereofoniyi işitebileceğimiz bir metinden" söz ederken, sözcüklerle kurulan duyumsal ve cisimleşmiş bir ilişkiye işaret eder.[28] Sesin duyumsal ve yarı-dokunsal nitelikleriyle kurulan böyle yakınlıklara, bir üsluba âşık olmayı konu alan önceki yazılarımda da değinmiştim. Sesin bu duyumsal nitelikleri okurun zihnine işlemekle kalmaz, orada yeniden yaratılır, zira okur görsel serileri hayali ve duyumsal olan yoğunluk ve vurgu, ahenk veya ahenksizlik,

26. Theodor Adorno ve Max Horkheimer, *The Dialectic of Enlightenment* (California: Stanford University Press, 2002), s. 26 (Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 2 cilt, çev. Elif Öztarhan, Nihat Ülner, İstanbul: Kabalcı, 2010). Bu konuda faydalı olabilecek bir makale için ayrıca bkz. Linda Phyllis Austern, "Teach Me to Hear Mermaids Singing: Embodiments of (Acoustic) Pleasure and Danger in the Modern West", Linda Phyllis Austern ve Inna Naroditskaya (haz.), *Music of the Sirens* içinde (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

27. Ses ve ele geçirilme konusunda bkz. Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

28. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (New York: Hill and Wang, 1976), s. 66 (Türkçesi: *Yazı Üzerine Çeşitlemeler - Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol, İstanbul: YKY, 2006).

tını ve ton örüntülerine çevirir. Ses efektleri uyaranlara eşikaltı tepkiler veren, olağan idrak ve yorum manzaralarımızdan bağımsız çağrışım durumlarına zemin hazırlayabilir.

Seamus Heaney şiirle kurulan ve müzikallik kadar anlamın da etkisi altında olan, daha doğrusu anlamın bir şiirin işaret ettiği şeyler yahut temalar kadar sahip olduğu ses efektlerine de bağlı olduğu bir ilişki biçiminden bahsederken, manzaralardan ziyade ses-manzaralarının yaratıldığını belirtir.* Ses-manzarası mefhumu, dilin maddiliğine gösterilen dikkatin ruhsuz bir biçimcilikle katiyen bir tutulamayacağının altını çizer; ses-manzarası benliğin içinde ve dışında çınlayan, iç içe geçmiş ses örüntülerinin oluşturduğu işitsel bir ortam, canlı bir dünyadır. Heaney "kendini şiirin seslerinin çınladığı bir yankı odası kılma" tercihini dile getirirken, bir şiirin kavramsal ilerleyişini takip etme konusundaki gönülsüzlüğünü ifade eder.[29] Bu gibi durumlarda, büyülenmeyi tetikleyen gösterilenler değil, gösterenler, mimetik özdeşleşmeler değil, dışavurumsallığın sesli biçimleri ve bunların eşikaltı etkileridir.

Dil şairi Charles Bernstein, "Artifice of Absorption" (Kapılma Sanatı) isimli uzun şiir/denemesinde okurları büyüleyen, cezbeden ve etkisi altına alan teknik araçların yanı sıra, büyülenme fenomenolojisini derinlemesine araştırır. Bernstein, yer yer kitle iletişim araçlarına dair iğneleyici sözler sarfetmekten kendini alamasa da, avangard şiirsel anlatımın fiili tehlikesi olan yüce gönüllülükten kaçınmayı başarır. Bunun yerine, çoğu zaman katılaşarak –anlama karşı anlamın parçalanması yahut ertelenmesi, kapılmaya karşı geçirimsizlik, yadırgatmaya karşı uzlaşım, büyüle(n)meye karşı bilmişlik gibi– kısır ikiliklere dönüşen fikirleri ustalıkla üst üste koyar. Bernstein kapılmayı ciddiyetle ele almayı, kapılmanın belleğin keskinliğini yahut rüyanın yoğunluğunu artıran –Romantik şiir, Poe hikâyeleri gibi– farklı biçimlerdeki ve hayali dünyaları zihinde canlandıran gerçekçi eserlerdeki rolü üzerine düşünmeyi amaçlar. Bernstein'ın varsayımına göre, nedenselliğin yahut tutarlılığın baştan çıkarıcı vaadi, tıpkı şiirde düzgün vezin ve yinelemenin teskin edici,

* Heaney burada "manzara" anlamındaki "landscape" sözcüğünden, sesle yaratılan manzara anlamında "soundscape" sözcüğünü türetiyor. –*ç.n.*

29. Seamus Heaney, "Influences", *Boston Review* 14, 5 (1989).

hipnotik etkileri gibi, okurlar için bir çekim kaynağıdır. Belli alt türler –coşkulu kasideler, dini yahut romantik deneyimi anlatan şiirler– insanı içine çeken lirik biçimi esrime hallerinin temsiliyle kaynaştırarak bütün durakları, esleri ortadan kaldırır.

Kuşkusuz, bu tür girişimlerin izler-kitlede esnemeye veya kesik kahkahalara yol açan amaçlanmamış yabancılaşma etkileri yaratarak geri tepmesi işten bile değildir. Öte taraftan Gerçekçilik ve Romantik şiir okurun katılımına hiçbir şekilde bel bağlamaz; büyülenme biçimin şeffaflığıyla eşanlamlı olmaktan uzaktır. Günümüzde eleştirinin birçok dogması hilafına, Bernstein izler-kitleyi eserin içine çekmeye hizmet etmeyen araçların, yaygın biçimde eserin içine çekme amacıyla kullanıldığını görmemizi sağlar; biçimsel hüner eserin içine çekilmeyi engellemez. Bernstein Gerçeküstücülüğün "daha derin" bir gerçekliğe ulaşmak amacıyla alışılmadık sözcük dizilişleri ve sentaks kullanımını, Zaum akımına mensup şairlerin yarı-büyülü bir duyumsal trans hali yaratmak üzere anlaşılmaz sözcükler uydurmasını ve kendi metinlerini buna örnek gösterir. "Kendi şiirlerimde, Ben/mat ve sindirilemeyecek unsurları, ara sözleri ve/kesintileri, insanı içine çeken/geleneksel ve daha mülayim tekniklerle/mümkün olduğundan daha güçlü/("güncelleştirilmiş") bir teknolojik cephanelik yaratmak/üzere sık sık kullanırım."[30] Edebiyat teorisyenlerinin yenilikçi biçimi bilmişlik, ironi ve mesafe gibi zihinsel durumlarla bir tutmaları yanlıştır. Dilsel deneylerin müzikalliği ve sesin etkileyiciliğini ham ama yoğun çağrışımlar yahut keskin bir işitsel ve duyumsal farkındalık ortaya çıkaracak şekilde devreye sokmaları, katılımın önüne set çekmekten çok, onu vurgular. Bernstein eserin içine çekilme hissi ile biçimsel hünerin birbirini dışlamaktan ziyade, çoğu zaman birbirine bitişik olduğunu görmemizi sağlar. Modern sanatın tarihini bir zihinselleşme hikâyesi, duygulanım ve eserin içine dalıp gitme halinden daha yüksek düzeylerde bir analitik özbilince doğru bir gelişme çizgisi şeklinde açıklamak yeterli olmayacaktır. Tersine, "her türden okuma ve yazmanın/merkezinde eserin içine çekilmenin/dinamiği vardır."[31]

30. Charles Bernstein, "Artifice of Absorption", *A Poetics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), s. 52-3.

31. Bernstein, "Artifice of Absorption", s. 23.

Büyülenme düşüncesine karşı çıkan görüşü kamçılayan iki itham, büyülenmenin aklı çeldiği ve hükümsüz bıraktığıdır. Saf insanların, akılları karıştırılıp duyuları cezbedildiği zaman gerçek ile hayali dünyayı birbirinden ayırma yeteneklerini bütünüyle yitireceği korkusuna Madam Bovary sorunu adını verebiliriz. Büyülenmeye karşı beslenen husumet büyük ölçüde, okurların yahut izleyicilerin akıl çelici kurguları tarihsel gerçeklerle karıştırdığı, dolayısıyla her türlü muhakeme yeteneği ve eleştirel değerlendirmeden yoksun olduğu yollu görüşten kaynaklanır. Kuşkusuz, bu husumet pay edilirken tarafsız davranılmaz; eleştirmen kendini her zaman böyle bir kafa karışıklığından muaf tutar, ama aynı kafa karışıklığının kadınlar ve alt sınıflar gibi rasyonel düşünce melekesi daha zayıf addedilen gruplar üzerindeki etkilerine ağıtlar yakar.

Gene de bir sanat eserine dalıp gitme deneyimi, hayali izler-kitlelere inatla birebircilik (*literalism*) atfetmeye bayılan eleştirmenlerin kolayca gözden kaçırdığı zihinsel bir denge içerir. Büyülenmiş, bir gücün buyruğuna girmiş, duygusal anlamda teslim alınmış olsak bile, içine çekildiğimiz şeyin hayali bir manzara olduğunun farkındayızdır: Sanatı iki yönlü bir bilinç hali içinde deneyimleriz.[32] Bu da yaratıcı kurguların hayatımızdan içeri sızıp onu etkilediğini reddetmek anlamına değil, böyle bir kesişmenin pek gerçek dünya ve hayali dünyanın düzanlamıyla birbirine karıştırılması gibi bir biçim almadığı anlamına gelir. Algıda gözle görülür bir çatallaşma, ister "yüksek" ister "aşağı" olsun modern estetik deneyimin kalbinde yatar; büyülenmiş olduğumuzda dahi, içinde bulunduğumuz büyülenme durumuna ilişkin farkındalığımız ortadan kalkmaz, kaldı ki bu farkındalık esere katılımımızın yoğunluğunu da azaltmaz veya hafifletmez.

Michael Saler, ironik hayal gücü dediği şeye atıfta bulunarak bu fikri tekrarlar. İronik hayal gücü, büyülü dünyalardan alınan, ama bu tür dünyaların hayali olduğunu da kabul eden bir hazza tekabül eder. Bu anlamda, yüksek sanat da popüler sanat da modernliği inkâr etmeksizin hayret ve gizemle karşılaşmak isteyen yaygın arzuya hitap eder. Modern büyüler içine dalıp gittiğimiz ama batmadığımız, büyülendiğimiz ama kandırılmadığımız büyüler, bizi cezbe-

32. Morin, *The Cinema*, s. 225.

den kurguların kurmacalığını gözden kaçırmayan anlar, askıya alınış anlarıdır.[33] Böyle büyüler etki uyandırmak için doğaüstünün müdahalesini gerekli kılmaz; bu halleriyle de rasyonelleşmiş, kısmen de olsa sekülerleşmiş bir dünyada gizemli, harikulade ve şaşırtıcı olanın varlığını sürdürdüğünü anımsatırlar.

Sonuç olarak büyülenmenin edilgenlik, boyun eğiş ve teslimiyetle ilgili çağrışımlarından nasıl bir anlam çıkarmamız gerekir? Bir kitabın yahut filmin bütünüyle içine çekilme durumu genellikle ele geçirilme, tuzağa düşürülme, tutsak edilme imgeleriyle ifade edilir. Bir metnin ezici etkisi altına girmek demek, her zamanki tetikte, soğukkanlı eleştirmen algımıza ters düşen bir tepkisel şevk ve savunmasızlığa izin vermek demektir. Barry Fuller eleştirmenleri edebiyat incelemesine çekenin, sadece entelektüel hazlar değil, aynı zamanda "daha kendinden geçirici, daha mahcup edici bir şey, kendimiz-olmayanın nezdinde olası bir yücelik yahut kendini silme tasavvuru" olduğunu ileri sürer.[34] "Daha kendinden geçirici, daha mahcup edici" bir şeye ilişkin bu algı, gördüğümüz gibi, çoğu zaman ya hiç dile getirilmez ya da toy veya bön okur figürüne yöneltilir. Bununla birlikte, söz konusu algı bilincin bağlarını gevşetmenin, kendini yitirmenin şehvetli, kimi zaman da baş döndürücü hazlarını deneyimleme özlemini açığa vuran uzun ve muhtelif estetik, erotik ve dinsel pratikler tarihinin bir parçasını oluşturur.

Şüphesiz, edilgenlik görünüşü bir anlamda yanıltıcıdır: Bir sanat eseriyle kurulan her türden ilişki bir nebze etkileşimi gerektirir. Sessizce dalıp giden, karmaşık zihinsel işlemler yapan, örtük bilgilerin depolandığı haznelerden faydalanan zihinleriyle okur ve izleyiciler gizli fakat karmaşık şifre çözme faaliyetlerinde bulunurlar. Her zaman için göstergeleri hayali senaryolara dönüştürür, ilk bakışta göze çarpmayan metinsel ipuçlarına tepki verir, boşluk doldu-

33. *Michael Saler*, "'Clap if You Believe in Sherlock Holmes': Mass Culture and the Re-Enchantment of Modernity, 1890-1940", *Historical Journal*, 46, 3 (2003), s. 599-622, ve "Modernity and Enchantment: A Historiographic Review", *American Historical Review*, 11, 3 (2006), s. 692-716. Ayrıca bkz. Simon During, *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002).

34. Barry Fuller, "Pleasure and Self-Loss in Reading", *ADE Bulletin*, 99 (Güz 1991).

rur. bir metnin bize sunduğu şeyi işleyip detaylandırırız. Dahası bağlamsal ipuçları, kurumsal normlar ve kökleşmiş beklentileri kapsayan ön-değerlendirme yapıları aracılığıyla da büyülenme deneyimine hazırlanırız. Konser salonunda dizi dizi kendinden geçmiş, hülyalı yüzü mest eden bir keman performansı, söz konusu mekân metro altgeçidi olduğunda ancak hissiz yahut öfkeli yüzlerle karşılanır.[35]

Hal böyleyken, estetik deneyimin toplumsal çerçevesi konusundaki bu önemli vurgunun aynı ölçüde dikkat çekici bir gerçeği, yani bütünüyle denetleyemeyeceğimiz yahut izah edemeyeceğimiz şekilde bir metin tarafından etki altına alınmış, ele geçirilmiş hissedebileceğimiz gerçeğini gölgelemesi de muhtemeldir. Nasıl okurun bir gücü varsa, sanat eserinin de bir gücü vardır. söz konusu gücün de belli bir karşılaşmanın dinamiklerince harekete geçirilip var edilinceye dek gizil kalmak zorunda oluşu bu gerçeği değiştirmez. Aldığımız eğitim, yetiştirilme tarzımız, toplumsal konumumuz bizi belirli birtakım kültürel seçimleri yapmaya hazırlasa da, kendimizi bazı metinler tarafından sarılıp sarmalanmış, bazıları tarafındansa hiç etkilenmemiş hissetmemizde çoğu zaman bir öngörülemezlik ve beklenmediklik söz konusudur. Çok mühim ve gizemli bir şeymiş gibi hissederek bir sanat eserinin çekimine girebileceğimiz gerçeği, muhafazakâr eleştirinin insafına bırakılmaması gereken fenomenolojik bir gerçektir.

Büyülenme önemlidir, zira insanların sanat eserlerine yönelmesinin bir nedeni de kendilerinin dışına çıkma, farklı bir bilinç durumu içine girme ihtiyacıdır. Modern düşünce bu türden aşırı ruh durumu ve duygu yoğunlaşmalarını çoğu zaman çocuksu yahut ilkel olanın alanına havale etse de, duygu durumlarına yönelik ilginin artışı önyargıdan ve önceden belirlenmişlikten daha uzak bir perspektif vaat etmektedir. Büyülenme deneyimi edebiyat teorisinin mümkün kıldığından daha zengin ve çok-yönlüdür; ille de bir romantik

35. "Ön-değerlendirme" terimini Barbara Hermstein Smith'den aldım, "Value/Evaluation", Frank Lentricchia ve Thomas McLaughlin (haz.), *Critical Terms for Literary Study* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 1995). ABD'de yayımlanan bir gazete yakın zamanda dünyaca ünlü bir kemancıyı kılık değiştirerek bir metro istasyonunda çalmaya ikna etti ve sonuçları haber olarak yayınladı. "Pearls Before Breakfast, *Washington Post*, 8 Nisan 2007.

nostalji sisine yahut başlangıç aşamasındaki bir faşizme bağlı olmak zorunda değildir. Aslına bakılırsa, büyülenme netice itibariyle edebiyat teorisinin temel ilkelerini yeniden düşünmek için son derece verimli bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştirel bir yöntem yahut teorik bir ideal olarak gizeminden arındırmanın sınırlarına bir kez gelip çattık mı, hayatlarımızın büyüden bütünüyle arınması gerektiği yollu modern dogmadan bir kez vazgeçtik mi, estetik deneyimin duygulanımsal ve insanı içine çeken, duyumsal ve somatik nitelikleriyle işte o zaman gerçek anlamda ilgilenmeye başlayabiliriz.

# 3
# Bilgi

Edebiyat neyi bilir? Edebi metinlerinin neyi açığa vurduğu yahut gizlediği sorusu öylesine enine boyuna tartışılmıştır ki, bundan sonra ne yorum yapılsa, haleflerin sonradan aklına gelen sistemsiz düşünceler yahut şerhler olmaktan öteye geçmesi güç gibidir. Gene de *mimesis* kavramı ve bununla ilişkili kavramlar konusundaki güncel tartışmalar çoğu kez cesaret kırıcı bir çıkmaz hissiyle tavsamaktadır. Edebiyat teorisyenleri kendilerini metinlerin temsil ettiği şeylere ilişkin sağduyu ürünü görüşleri tenkit etmek zorunda hissetmektedirler, fakat bu gibi arındırma ritüelleri sanat eserlerinin şeylerin oluş biçimine dair bir şeyi açığa vurduğu yollu yaygın sezgiyi yerinden etmekte başarısızdır. Söz konusu sezgiyi hakkıyla ele almak ve gönderme ile düşünme, *mimesis* ile yansıtma arasında kurulan denkliği tartışmak suretiyle gecikmiş kimi tartışmaları yeniden canlandırmak elimizde. Temsil üzerine düşünmenin başka yolları olduğu gibi, edebi biçimi can sıkıcı yahut elverişsiz bir ayak bağı gibi ele almayan, zorunluluğuna ayak uydurmuş *mimesis* modelleri de vardır.

Edebiyatın hakikat iddialarını kavramak için kullanılan hâkim metaforları gözden geçirmek bize muazzam genişlikte bir arşivin kapılarını açacaktır. Muhtemelen, edebiyatın dünyayla ilişkisinin en kalıcı sunumu benzerlik, gölge, yanılsama veya sahtecilik ya da taklit mecazıdır. Sanatın ikincilliğine yönelik ta Platon'a kadar uzanan yakınmalar modernliğin tarihi boyunca yankı bulmuş, bu yakınmalarda da en çok çirkinliklerle dolu ve düzenbaz roman türü hedef alınmıştır. Bu yalancılık ithamı yirminci yüzyılın ideolojik eleştiri pratiğiyle birlikte yeni bir boyut kazanarak, edebiyat metinlerini toplumsal koşullara ilişkin hakikati gizlemekle suçlayan sayı-

sız yayının oluşturduğu bir mekanizmayı devreye sokmuştur. Bu düşünce çizgisine göre, sanat eseri esas itibariyle bir üçkâğıt, utanmazca bir uydurmadır – bu bilgi yoksunluğu da, eserin *polis*'in kirlenmesinden tutun da kapitalizmin eşitsizliklerine sayısız bahanenin üretilmesine varıncaya kadar her türlü vahim sonucu peşinden sürüklemesine yol açar.

Öte taraftan, edebiyatın ifşa edici güçlerini kabul ettirme kaygısında olanlar da, Stendhal'in, romanı yolda dolaşırken gökyüzünün aydınlığı kadar sokakların sağlıksız kir ve çamurunu da yansıtan bir aynaya benzetişinde olduğu gibi, çoğu kez yansıtma diline başvurmuştur. Fakat Gerçekçilerin, George Eliot'ın deyişiyle, edebiyatın aynasının kusurlu, o aynaya yansıyan görüntünün çoğu zaman bulanık ve karışık, gerçeğe benzerlik hedefinin de yıldırıcı bir görev olduğunu kabul etmesi uzun sürmemiştir. Bir diğer camlı imge, yani edebiyatın dünyaya bakan bir pencere olduğu tasavvuru da Ortega y Gasset, Henry James, Sartre ve diğerleri tarafından devreye sokulmuş, insanın önyargılarından azade bir algısal nesnellik fikrine işaret edecek şekilde Gerçekçi sinema teorisinde de iş görmüştür. Gerek ayna gerekse pencere metaforu, barındırdıkları şeffaflık varsayımından ve göz merkezli bir epistemolojinin üstünlüğünü yüceltmelerinden ötürü şiddetle eleştirilmiş, deneyimin dille dolayımlanmasının bu tür görsel analojilerin güvenilirliğini ister istemez sakatladığı öne sürülmüştür.

Marksist eleştirmen Georg Lukács, yansıtma teorisinin safdilliğine sövüp sayan eleştirmenler tarafından çoğu zaman şamar oğlanı gibi yerden yere vurulmuştur. Lukács tam anlamıyla gerçekçi olan her sanatın çok-katmanlı, seçici olması ve yaratıcısının tutkularıyla dolup taşması gerektiğini vurgulayarak, tarafsız kopyacılık yahut taklit tutkusunun yön verdiği her tür estetiğe şiddetle karşı çıkmıştır. Lukács'ın Balzac veya Tolstoy'un eserlerinin toplumsal süreçlerin dinamizmini açığa vuracak şekilde aldatıcı yüzeylerin ve dikkat dağıtan ayrıntıların içine nüfuz ettiği yollu görüşü için en uygun analoji X ışını mecazıdır. Değişken ve kaçınılmaz biçimde kısmi bir dizi görüş açısı sunan dinamik ve değişken bir yansıtıcı olan Stendhal'in aynası bile, ilk bakışta göze çarpandan daha karmaşık bir analoji arz eder.[1] Görsel analojilerin etkisi ve göndergesel bağlılıkların sürekliliği, günümüzde, en iyi bilinen örneğini Fredric Ja-

meson'ın "bilişsel haritalama" fikrinin oluşturduğu haritacılık metaforlarına gösterilen rağbetle yeniden su yüzüne çıkmaktadır. Bir anlama modeli olarak haritaya duyulan ilgi, temsil paradokslarını akla getirmektedir – toplumsal gerçekliği ele geçirmeye dönük her türlü çabanın seçici olması gerektiği ve her şeyi yakalamaya çabalayan yazarın bu gayretinin hiçbir şey aktaramamakla neticeleneceği paradokslarını.

Sanat eserini, aydınlatıcı enerjileriyle, etrafı saran gölgelere ışık saçan bir güç şeklinde düşünen dışavurumcu görüş etrafında da ikinci bir imgeler soykütüğünün toplandığı görülür. Edebiyat eserini gündelik olumsallıkların bir belgesi olarak gören her türlü görüşten uzak duran "lamba" mecazı, şiirsel yaratıcılığın daha önce fark etmediğimiz hakikatleri kavramamıza olanak sağlayan gücünü yüceltir. Romantizmin bu düzenleyici motifi, modern zamanlarda Freud'la ve Nietzscheci ve Bergsoncu dirimselcilikle karşılaşması sonucunda zenginleştirilip canlandırılmakla beraber, daha kasvetli bir havaya bürünmüştür. Sanatın temin ettiği hakikat şimdilerde istikrarsızlaştırma ve kendi kendini yok etme olarak karşılanmakta; bilinçdışı arzuların ve tamamen farklı bir düzenin şeytani akışına kapılmış, bilimin sunduğu verilerden yahut gündelik hayatın köreltilmiş, karmakarışık algılarından tamamen farklı bir hakikat olarak değerlendirilmektedir. Epifani modernist estetiğin alameti farikası olarak karşımıza çıkmaktadır; sanat eseri düşüncenin erişemediğini bilinç için ifşa eder, görünür kılar, açıklığa kavuşturur. Sanat eserinin yarı-kutsal bir hakikat kaynağı sayılarak yüceltilmesi, sanatın yeni bilinç şekilleri ve farklı görme biçimlerini devreye sokacak şekilde geleneksel şemaların kabuğunu kırarak, başkalaştırıp dönüştürdüğü savına dayanır.[2]

Sanatın epistemolojik statüsü meselesi, Yeni Eleştiri'nin altın çağında geri plana düşmüştür, zira edebiyat metninin sözel ikonun vakur halesine büründüğü, anlamlı olmaktan ziyade mevcut olmakla mükellef tutulduğu ve "gerçek değil, gerçeğe denk" diye tanımlan-

1. Morris Dickstein, *A Mirror in the Roadway: Literature and the Real World* (New Jersey: Princeton University Press, 2005), s. 8.

2. Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989).

dığı bir dönemdir bu. Şiirsel biçimin çapraşıklıklarına ışık tutmaya niyetlenen eleştirmenler, edebiyatın neyi bilmemize olanak sağladığı sorusunu paranteze almış yahut böyle bir soruyu edebiyatın kendi kendine yeterliliğine tecavüz sayarak geri püskürtmüştür. Yeni Eleştiri ekolü mensupları, kimi zaman deneyimin çok-yönlülüğünü en iyi şiir dilinin karşıladığı görüşünü dile getirmiş olsa da, bu tür beyanlar edebiyat ve hakikat hakkında elle tutulur bir argümana dönüşmemiş, ifade edildikleriyle kalmıştır. Ne var ki 1980'lerin başında lisansüstü eğitimime başladığımda, edebiyat incelemeleri daha yeni yeni politikleşmişti ve (Avrupa ve Avustralya'da ABD'ye nazaran çok daha büyük yankı uyandıran) Althusserci Marksizmin ciddi ölçüde etkisi altındaydı. Althusserci eleştirmenler, hem Gerçekçi hem de Romantik estetiğin mirası saydıkları burjuva hakikat anlayışlarına duyulan duygusal bağlılığı hor görüyorlardı. Bununla birlikte, sanat eserinin sıradan ideolojiye göre farklı bir düzene sahip olduğunu kabul ederek, geleneksel estetik teori çizgisine katılmaktan da kaçınmıyorlardı.

Peki ideoloji ile sanat arasındaki bu fark nasıl açıklanacak, nasıl gerekçelendirilecekti? Tıp ve terapi çağrışımlarıyla semptom metaforu, sanat nesnesinin statüsünü kavramanın bir yolunu sunuyordu. Althusserci eleştirmenler edebiyatın hakiki bilgi sağlayamayacağı konusunda son derece kararlıydı, zira bu onların Marksizm yahut psikanaliz gibi açıklamacı bilimlere mahsus saydıkları bir imkândı. Gene de bu argümana göre edebiyat, ideolojinin gündelik işleyişini estetik biçim çerçevesinde sunmak, böylelikle de bastırılmış veya dışlanmış anlamlarını ifşa etmek yoluyla, ideolojiye karşı eleştirel bir mesafe alabilirdi. "Edebiyat ideolojiyi kullanmak suretiyle ona meydan okur," diyordu Pierre Macherey.[3] Histeri hastasının anlamlarını yahut nedenlerini kavrayamadığı semptomlar yüzünden acı çekmesi gibi, edebiyat metni de bilinçli bir şekilde ele alamayacağı toplumsal çelişkileri akla getiren yokluk ve çatlaklarla parçalanmış durumdaydı. Edebiyat ile dünya arasındaki ilişki böylece kesin bir şekilde yeni bir biçim kazanmış oluyordu; artık (varsayılan benzerliğe dayalı) ikonik bir ilişki değil, (bastırılmış yönünü bir nedensel-

3. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Londra: Routledge, 1978), s. 133.

liğin belirlediği) belirtisel bir ilişki söz konusuydu. Edebiyat metinleri kendilerini yeteri kadar bilme, kendi varoluşlarına yön veren toplumsal koşulları kavrama yetisinden yoksundu. Gene de bu metinlerin semptomatik sakınımları ve yerinden edişleri bir kez teşhis edilip kökenlerine inildi mi, onları ortaya çıkaran güçlere dair bir içgörü sağlayabilirdi.

Marksist nesnel bilgi iddialarının, siyasi ve metodolojik ilkelerine yönelik eleştirilerin artmasıyla ve reel sosyalizm yıkıldıktan sonra yıpranmasıyla beraber, Althusserci teori de sonunda aşınan güvenilirliğinin kurbanı olacaktı. Peş peşe gelen entelektüel kuşkuculuk dalgaları edebiyat incelemelerinin üstünden geçip giderken, sayısız hakikat iddiası yapıbozumun kayalığına çarpıp parçalanırken, eleştirmenler de epistemolojik iddialarda bulunmak için ayak basacak sağlam bir zemin arayışına girecekti. Şayet gerçeklik algımız zaten hep kültürel olumsallıklar ve ideolojik önyargılar tarafından şekillendirilmişse ve kullandığımız gramerin kendisi keyfi ayrımlar ve kendi kendine gönderme yapan mecazlarla dolup taşıyorsa, o halde hakikatten söz etme oyunu, görünüşe göre, kesin olarak bitmiş demektir. Koca bir terimler kümesi –bilgi, gönderme, hakikat, *mimesis*– gündelik öğretim ve eleştiri pratiklerinden olmasa da edebiyat teorisinin ileri düzey yaklaşımlarından silinip gitmiş, *Diacritics* yahut *Critical Inquiry* gibi süreli yayınlara ise ancak bir dolu tırnak işaretiyle etrafı çevrildiği takdirde kabul edilmiştir.

Gelgelelim negatif bilgi olarak, *mimesis*'in karşıtı yahut antitezi olarak anlaşılan "bastırılan"ın edebiyat fikri bünyesinde yeniden belirmesi, beklenenden daha hızlı gerçekleşecekti. Bu negatif adlandırmanın bugünlerde edebiyatın örnek statüsünün doğrulaması denerek yanlış yorumlanmasını saymazsak, bir bakıma başlangıç noktamıza –yani sanatın düzmece olduğu fikrine– dönüş yapmış durumdayız. Şayet her türden yazı, değerini sadakat yahut doğru sözlülük ölçütünden ziyade metinsellik oyununa borçluysa, o halde edebiyatın kendi kurmaca statüsüyle doğrudan yüzleşmesinden, asılsız ölçütler olan nesnellik ve doğruluğu yerine getirmeyi reddetmesinden, modernist yazı söz konusu olduğunda ise, sağduyu ürünü ölçütler olan açıklık ve anlatısal tutarlılığı elinin tersiyle itmesinden ötürü takdir edilmesi gerekir. Edebiyat eseri dil kullanımının nevi şahsına münhasır, alışılmadık biçimlerinin savunuculuğunu yap-

maktan ziyade, her türden iletişim edimini kuşatan estetik ve retorik niteliklerin kavranmasına aracılık eden ideal prizma statüsü kazanarak, simgesel merkezilik konumuna terfi ettirilmiştir. Paul de Man'ın çokça alıntılanan sözleriyle, edebiyat "dolaysız anlatım yanılgısından kurtulmuş yegâne dil biçimidir."[4]

Ağızdan çıkan her sözü metalaştırmak ve şeyleştirmek yoluyla dili her türden anlamlı içerikten yoksun bırakan bir kapitalist sistemdeki, her ne kadar zedelenmiş ve yetersiz olsa da, yegâne seçenek diye Kafka ve Beckett'in eserlerinin sunduğu negatif bilgiyi yücelten Adorno'da bu bakış açısı karamsar, hatta melankolik bir havaya bürünmüştür. Aynı bakış açısı, eleştirmenlerin edebiyatın nasıl hiç bitmeyen bir döngü içinde kendi kuyruğunu kovaladığını yahut her yerde hazır ve nazır olan teatrallik ve performans dillerinden ustalıkla yıkıcılık ürettiğini göstermekten hazzeden çağdaş Nietzscheci versiyonlarında ise daha şen ve kaygısız bir ifade kazanmıştır. Eleştirmenler Roland Barthes'tan hareketle, edebiyatta gerçekçiliğin dil oyunuyla üretilmiş bir gerçeklik etkisinden başka bir şey olmadığını, yazmanın ise akla birtakım yananlamlar getirdiği halde, düzanlam belirtmeyen geçişsiz bir fiil olduğunu beyan etmişlerdi. Edebiyatın "hakkında-lığı"nın merkezinde bizatihi edebiyatın yattığı varsayımıyla birlikte, dilin şiirsel işlevi, yegâne işlevi rütbesine yükseltilmişti. *The Wife of Bath*'tan *Oz Büyücüsü*'ne kadar aklımıza gelebilecek her metnin kendi kurmaca statüsü üzerine doğrudan doğruya kendine gönderme yapan bir yorum arz ettiğini kanıtlayan bir eleştirel okuma akımı için elverişli koşullar sağlanmıştı artık.[5]

Edebiyat eleştirmenleri daha önceki eleştirmenlere musallat olmuş can sıkıcı metafizik bağlılıklardan kendilerini kurtarmayı bildikleri için, bu değişen metaforlar silsilesi çoğu zaman geçmişte yapılmış hataların vakayinamesi şeklinde konumlandırılmıştır. Gene de bu türden bağlılıklar kurtulmayı en çok arzulayanların anlatım tarzına sülük gibi yapışmış, bu anlamda son derece dirençli çık-

4. Paul de Man, *Körlük ve İçgörü*, çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar, (İstanbul: Metis, 2008), s. 46.

5. Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (Chicago: Ivan Dee, 1995), s. 20-1.

mıştır. *Mimesis*'e yönelik saldırılar sonuçta bir dizi bilgi iddiasına dayanmaktadır: Hakikatin reddi şeylerin gerçekte nasıl olduğu konusundaki sonsuz gözlemleri tehlikeye atmaktan başka işe yaramaz. Sözgelimi Philip Weinstein, modernist kumaca tarafından benimsenen "bilmezlik" durumuna yönelik yakın zamanlı savunusunda, betimleme, tahlil etme, tartışma, açıklama ve hükümde bulunma gibi çeşitli söz edimlerine yer verir. Weinstein'ın edebiyatın geçmişe ait kavramlar olan hakikat ve bilgiden nasıl vazgeçtiği konusundaki izahı negatif bir teleoloji sergilemekte, bol miktarda tarihsel genelleme içermekte ve nedensellik ve etkiye ilişkin birçok varsayıma dayanmaktadır. Weinstein'ın okumaları genel itibariyle aydınlatıcı olmakla birlikte, argümanı –görünüşe göre– bir kenara atmayı çok arzuladığı bu önermesel ve göndergesel iddialara sıkı sıkıya bağlıdır.[6] Aslına bakılırsa, edebiyat teorisyenlerinin hakikat iddialarının on dokuzuncu yüzyıl romancılarının hayal edebileceği her şeyden daha totalleştirici olduğu birçok vesileyle anlaşılmıştır. En çok da Gerçekçilik, bireycilik, burjuva kültürü ve kapitalizmin kaygısızca aynı kefeye konup mahkûm edildiği, her Dickens yahut Dreiser eleştirisinin kapitalist sisteme yapılmış kahramanca bir saldırı olmak gibi ikinci bir görev üstlendiği 1980'li yılların üst düzey teorilerinin çoğunun denklik kurma özelliğinde göze çarpan bir durumdur bu.

Entelektüel tarihin bu dilsiz olmasa da yüz kızartıcı uğrağına dönüp bakan Christopher Prendergast ile Antoine Compagnon edebi *mimesis*'e karşı yükseltilen bu gibi yüksek perdeden itirazların *mimesis*'in içeriğini karikatürleştirip saptırdığı gözleminde bulunur.[7] Sözgelimi Gerçekçiliğin dilini "şeffaf" diye yaftalamak, birçok on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl romanının metaforik zenginliğine, anlam yoğunluğuna ve çok-anlamlılığına göz göre göre haksızlık etmekten başka bir şey değildir. Kültürü "doğa" sancağı altında toplayıp sunduğu için Gerçekçiliğin egemen ideolojiyi pekiştirdiğini

6. Philip Weinstein, *Unknowing: The Work of Modernist Fiction* (New York: Cornell University Press, 2005).

7. Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Antoine Compagnon, *Literature, Theory, and Common Sense* (New Jersey: Princeton University Press, 2004).

iddia etmek, bu akımın yazarlar tarafından olduğu kadar okurlar tarafından da dikkat çekilen belirgin kurgusal, sanatlı ve "hayali" veçhelerini yok saymak demektir. Bu gibi ithamların tam da reddedilmekte olan düşünce yapılarını tekrar eden göndergesel savları, nedensel varsayımları ve toplumsal teşhisleri temel aldığı düşünüldüğünde, söz konusu iddianın görmezden gelinemeyecek kadar kötü niyet barındırdığı görülür.

Edebiyatın bilgiyle ilişkisi meselesi, hâlâ tartışmaya açık olmakla beraber, büyük ölçüde bilme edimini nasıl tanımladığımıza bağlı olacaktır kuşkusuz. Kitabın ilk bölümünde, edebiyatın bir kendini yorumlama ve anlama rehberi sıfatıyla sahip olduğu potansiyel erdemlere odaklandım. Şimdi de edebiyatın benliğin ötesindeki, dışındaki dünya hakkında neyi açığa vurduğu, insanlar ve şeyler, töreler ve davranışlar, sembolik anlamlar ve toplumsal katmanlaşmayla ilişkili olarak neyi ifşa ettiği sorularına dönmek istiyorum. Şüphesiz, her metin böyle bir analitik başlık altına sokulmaya aynı ölçüde uygun değildir; kitabın son bölümünde toplumsal referans çerçevelerimize etkin biçimde karşı koyan yahut sekte vuran eserleri merkeze alıyorum. Fakat insanı okumaya yönelten güdülerden biri de, gündelik deneyimlere ve toplumsal hayatın şekline ilişkin daha derinlikli bir algı kazanma umududur. Edebiyatın dünyevi bilgiyle ilişkisi sadece negatif yahut muhalif bir nitelik taşımaz; edebiyatın, şeylerin nasıl olduğuna dair algımızı geliştirme, genişletme veya yeniden düzenleme gücü de vardır.

Bu anlamlandırma araçları repertuarı edebi metinlerin biçimsel ve türsel özelliklerine sıkı sıkıya bağlıdır. "Şayet bir edebiyat metninin başlıca amacı bilgi aktarmak yahut hakikati formülleştirmekse, biçim ve tür soruları geri plana itilir," diyen Marjorie Perloff bu savıyla sık sık rastladığımız hatalı bir sonuca varır.[8] Gerçekte, bilgi ile tür kaçınılmaz biçimde iç içe geçmiş durumdadır; –ister şiirsel veya siyasi, isterse enfes biçimde lirik veya hissizliğe varacak denli Gerçekçi olsun– her türden bilgi bir biçimsel kaynaklar, üslup gelenekleri ve kavramsal şemalar dizisine dayandığı için bu böyledir. Tür kategorisi sadece edebiyata yahut sanata özgü değil, her türden

8. Marjorie Perloff, *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004), s. 17.

iletişim için geçerlidir, zira anlam sözcelerin biçimi ve söz konusu sözcelerin sarf edildiği durum tarafından kalıcı olarak şekillendirilir. Laboratuvar raporu, siyasi demeç, yapıbozumcu deneme, halk masalı – bunların hepsi kendine has hakikat ve gerçeğe uygunluk, otorite ve ikna edicilik etkileri yaratan türsel biçimlerdir.[9] Bilgi sosyologları ve dil felsefecilerinin de uzun zamandır onayladığı gibi, idrak ruh üzerine edilgen bir kayıt yahut nakış işlemi değil, malzemenin etkin olarak seçilmesi, düzenlenmesi ve şekillendirilmesidir, bir anlaşılır kılma vasıtasıdır. Bu bakımdan, biçim ile tür bilginin önünde duran birer engel değil, ona ulaşabilmek için tasarlanabilecek yegâne araçlardır.

Edebiyatın göndergesel tutkularına son zamanlarda yöneltilen eleştirilerin mutlak kapsamlılık idealine olan eskiden kalma bağlılıklarıyla hüsrana uğramış bir idealizmin belirtilerini gösterdiği fark edilmiştir zaman zaman. Edebiyat eserleri kısmilik ve sınırlılık belirtileri göstermelerinden ötürü eleştirilmiş, gerçekleştirdikleri dışlama edimlerinden ötürü yerden yere vurulmuştur. Her türden bilme biçiminin –eleştirmeninki de dahil– sınırlayıcı ve olanak sağlayıcı türsel gelenekler tarafından şekillendirildiğini göz önünde tutarsak, bu gibi yakınmalar totolojiye kayma riski taşır. Edebiyat eserlerinin ister istemez kısıtlı bakış açılarına sahip olmaları, epistemik içgörü kaynağı işlevi görmelerini engellemez. Bu bakımdan, sözgelimi, Gerçekçiliğin dünyanın bilgisine bütünüyle sahip olmaya ve haritasını çıkarmaya çabaladığını, modernizmin de katışıksız bir bilgi ve temsil krizinin kanıtı olduğunu varsayarak, türleri katı bir şekilde belli bir epistemolojiye tabi kılmaktan kaçınmamız gerekir. Burada tanımladığım şekliyle *mimesis* hiçbir surette Gerçekçilikle sınırlı değildir; modernizmden başlayarak şiir ve postmodern düzyazıya uzanan geniş bir alanı kapsar. "Dışarıda" keşfedilmeyi bekleyen bir gerçeklik olduğu yanılgısından bir kez vazgeçtik mi, edebi uzlaşımları hakikatin keşfi önünde duran birer engel olmaktan ziyade, onu dile getirmeyi mümkün kılan birer araç olarak düşünmeye başlayabiliriz.

Buradaki argümanımda Paul Ricoeur'ün çalışmalarına, ama özellikle de *mimesis*'i yansıtmadan çok yeniden betimleme, yankı yahut

9. John Frow, *Genre* (Londra: Routledge, 2006), s. 12.

taklitten çok bir dizi yorum süreci şeklinde düşünme çağrısına çok şey borçluyum. Ricoeur'ün bu yeniden tanımlama çağrısı, *mimesis*'in bir kopyalama ediminden ziyade bir kurma edimi şeklinde düşünüldüğü Aristotelesçi *mimesis* anlayışına yapılan dönüşe dayanır.[10] Dünyaya ilişkin deneyimimiz, Ricoeur'ün deyişiyle, her durumda *ön-biçimlenime* tabidir; sembolik pratikler, toplumsal beceriler ve söylem repertuarları ile iç içedir. Edebiyat metninin hakikat iddialarını değerlendirirken ölçü aldığımız dünya hikâyeler, imgeler, mitler, fıkralar, sağduyu ürünü varsayımlar, bilimsel bilgi kırıntıları, dini inançlar, popüler aforizmalar, vb. tarafından dolayımlanmış bir dünyadır. Bizler varlığımızı şekillendirip ayakta tutan göstergebilimsel ve toplumsal anlam ağlarınca sonsuza dek kuşatılmış durumdayız. Bu yüzden de edebiyat eserinin hakikat iddialarını değerlendirirken ölçü alabileceğimiz, "şeylerin gerçek durumu" gibi bir mefhum –her türden sembolleştirme ve anlamlandırmadan soyutlanmış daha yüksek bir konum– hayal etmenin anlamı yoktur.

Söz konusu göstergebilimsel malzeme de, sırası geldiğinde, kendisini önceki kullanımlarından uzaklaştırıp anlamlarını yeniden kurmak suretiyle yeni bir şekle ve yapıya büründüren edebiyat metni tarafından *biçimlendirilir*. O halde *mimesis*, şuursuzca yapılan bir kopyalama işi değil, yaratıcı bir taklit edimi, metinler ile deneyimlerin büyük güçlükle şekillendirilme, damıtılma ve yeniden düzenlenmesidir. Ricoeur bu noktada, kültürel gramerimizin başlıca mahsulü, ve insanlar, şeyler ve mekân ile zamanın koordinatları arasında bağ kurmanın vazgeçilmez bir vasıtası saydığı anlatıya ayrı bir önem verir. Olay örgüsünü biçimlenmemiş bir zamansallığı peçeleyen aldatıcı bir araç sayarak küçümseyen düşünce çizgisini reddeden Ricoeur, "kendi içinde" zamana ulaşmamızın olanaksız olduğuna ve zamanı kaotik ve anlamsız bir akış sayan her türlü anlayışın özü itibariyle modernist kaygılardan hareketle tasarlanmış bir kurgu olduğuna dikkat çeker. Oysa olay örgüsü oluşturma tek bir hakikat düzeninin egemenliğini işaret etmek yerine olumsallıklar, tersine dönüşler ve karmaşık, çoğu zaman da beklenmedik türden çeşit-

10. Paul Ricoeur, "Time and Narrative: Threefold *Mimesis*", *Time and Narrative*, 1. cilt içinde (Chicago: University of Chicago Press, 2003; Türkçesi: *Zaman ve Anlatı*, 1. cilt, çev. Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat, İstanbul: YKY, 2007).

lemeler barındırır. Kuşkusuz, feminist eleştirmenlerin Viktorya dönemi romanıyla ilişkili olarak yaptığı gibi, belli hikâye akışlarıyla inşa edilen siyasetleri sorgulamamız mümkün, fakat siyaset, edebiyat, insan ilişkileri ve toplumsal yapılarla insanın eylemliliği arasındaki etkileşime dair algılayışımızın anlatı mantığına çok şey borçlu olduğu gerçeğini değiştirmez bu.[11]

Ricoeur'ün *mimesis*'i yeniden konumlandırışı, temsili yeniden düşünmek için zamansallık ve anlatıya yaptığı vurgunun çok ötesine geçen yollar açar. Edebiyat eserleri etkilerini gerçekleştirmek için çok çeşitli mimetik araçlardan faydalanır; burada bunlardan üçüne dikkat çekeceğim: derin öznelerarasılık, vantrilokluk ve dilsel natürmort. Bu üç durumda da, gerçeğe benzerlik açıkça ustalık gerektiren araçlarla, bir biçimsel kaynaklar repertuarından faydalanılarak elde edilir. Edebiyat eseri kültürün ortaya koyduğu ürünü yeniden işler, betimlenmiş olanı yeniden betimler; bildik dil eleştirisinden devşirme olan yerinde bir deyişle söylersek, sözcüklerin şeylere tekabül etmesini değil, sözcüklerin sözcükler tarafından aydınlatılmasını gerektirir.[12]

Gelgelelim bu dilsel çapraz göndermeler ağı tekbenci yahut kendi içine kapalı olmaktan uzaktır; dil sürekli kendinin ötesine işaret eder, şeylerin nasıl olduğuna dair birtakım iddialarda bulunmayı göze alır. Sözcükleri kullanış biçimimiz dünyayla bütünleşikliğimizden ayrı tutulamaz; insanlar ve şeylerle kurduğumuz ilişkiler bilme pratikleriyle sıkı bir şekilde iç içedir. Maddi gerçekliklerin kültürler içinde ve arasında ciddi farklar gösteren anlamlandırma örüntülerine zemin sağlaması söz konusu olmasa da, bu gibi gerçeklikler her şeye rağmen neyi, nasıl bildiğimizi etkiler, kavramsal şemalarımıza direnç kazandırır veya bizi inançlarımızı yeniden değerlendirmeye sevk eder. Bu anlamda, hakikate ilişkin bir mütekabiliyet teorisi yahut insan kavrayışı için doğrudan erişilebilir bir dildışı gerçeklik koyutlamaksızın dilin göndergesel işlevinden bahset-

11. Ricoeur, *Time and Narrative*, s. 72-74. Ayrıca bkz. Rita Felski, "Plots", *Literature After Feminism* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

12. Kenneth Drauber ve Walter Jost, "Introduction: The Varieties of Ordinary Language Criticism", *Ordinary Language Criticism: Literary Thinking After Cavell After Wittgenstein* (Illinois: Northwestern University Press, 2003) içinde, s. xx.

mek pekâlâ olanaklıdır. Ricoeur yeniden betimleme yaklaşımına düşkünlüğü bakımından Rorty'yle benzerlik gösterse de, bilgi yahut göndermeden bahsedilmesini yasaklamaktan yana değildir. Edebi yeniden betimlemeler, sadece şaşırtıcı ya da baştan çıkarıcı olmalarıyla değil, aynı zamanda şeylerin oluş biçimine ilişkin algımızı artırma gücüne sahip olmalarıyla da ilgimizi çeker.

Ricoeur "metafor olarak *mimesis*" ifadesiyle tam olarak ne kastetmektedir? Christopher Prendergast yararlı bir açıklama getirerek, *mimesis*'in metaforunkine benzer bir bilişsel işlev gördüğünü ileri sürer; metaforlar etkin ifşaat tarzları, keşif usulleri, dünyaya ilişkin dinamik yeniden betimlemelerdir.[13] Metafor da kurmaca gibi, temelde doğru olmayan "x olsaydı y olurdu" türü önermelerden oluşur. Gene de metaforların mevcut olmayan durumlara gönderme yapması, onları yanıltıcı ya da yanlış kılmaz; metaforlar "gibi görme"nin vasıtası olarak iş görür ve ampirik durumu aktarmaktan ziyade, bizi şeyleri farklı bir gözle görmeye davet eder. Metafor ile *mimesis*'in ortak yanı ise, yeni bakış açıları yaratma, farklı görme biçimlerini olanaklı kılma, dil tarafından dolayımlanmış olan bir dünyayı dinamik biçimde yeniden yaratmak suretiyle anlamı yoğunlaştırma kapasitesidir. Bir şeyin mecaz olması, potansiyel hakikatin bir kaynağı olarak iş görmesine engel olmaz. Diğer metafor teorisyenleri gibi Ricoeur de biliş ile metaforun birbirine ayrılmaz biçimde lehimlenmiş olduğunu, dünyayı ister istemez modeller ve şiirsel analojilerle anlamlandırdığımızı üstüne basa basa belirtir. Edebi *mimesis*, kısmi kopyalama gibi hatalı anlayışlara duyulan bir bağlılıktan ziyade, dilde zaten etkin durumda olan yaratıcılık tarzlarının yoğunlaştırılmasıdır.

Ricoeur'ün şemasındaki üçüncü *mimesis* unsuru, eserin okur üstündeki etkisini belirten ***biçim değiştirme***'dir. Eser ancak okunarak hayat kazanır, eserin ifade ettiği anlam okurun ondan ne anladığından ayrı tutulamaz. Bu şekilde alımlamaya da üretimle aynı önemin atfedilmesiyle, *mimesis* ikili değil üçlü bir yapıya sahip şekilde tasarımlanır. Bununla birlikte, biçim değiştirme fikri okurların tam anlamıyla bilinebilir ve öngörülebilir olmadığını, demografik veri-

13. Prendergast, *The Order of Mimesis*, s. 21.

lere sıkıştırılamayacağını, varlıklı değil oluş halinde var olduğunu ima eder. Okurlar bildiklerini ellerinde olmadan metinlere yansıtsalar da, zaman içinde okudukları metinler tarafından biçimlendirilirler. Burada da gene katı bir biçimsel kurallar dizisi olarak değil, ama metinlere atfedebileceğimiz esnek ölçütler olarak anlaşılan "tür" ün öneminden bahsedebiliriz. Sözgelimi Edith Wharton'ın eserlerine töre romanı olarak mı, natüralist kurmaca eserler olarak mı, yoksa kadın yazısı geleneğine katkı olarak mı yaklaşılacağı, okurların bu eserlerden çıkarabileceği anlamları kuşkusuz etkileyecektir.

Aslına bakılırsa Wharton, edebi bilgi ile diğer bilgi biçimleri arasındaki kimi ilişkiler üzerine kafa yormak için iyi bir sınama vesilesi sunmaktadır. *Keyif Evi* romanında kibar ve terbiyeli Lily Bart'ın önlenemez düşüşü anlatılırken, sosyetik ve varlıklı New Yorkluların hayat tarzları ayrıntılı olarak aktarılır. Lüks düşkünü olmakla beraber maddi anlamda darboğazda olan Lily zengin bir koca bulmaya çabalarken tökezleyince New York hayatının katmanlarında gitgide dibe batar ve pejmürde bir pansiyonda tek başına rezil bir halde ölür gider. Wharton genellikle toplumsal ortam ve ânı en ince ayrıntılarına kadar canlandırmayı, kimin eli kimin cebinde belli olmayan ritüelleri, iletişimin gizli kurallarını ve New York sosyetesinin gizli züppelik ve zalimliklerini ete kemiğe büründürmeyi amaçlayan bir edebiyat etnografı olarak takdir toplamıştır. Wharton'ın eserleri yeni palazlanan antropoloji biliminden ve bu bilimin kültür anlayışından alınmış fikirlerle doludur. Wharton eserlerinde sıradan insanların hayatlarını bağlamına oturtmak için, karakterlerini dış dünyalarının iç dünyalarını nasıl etkileyip biçimlendirdiğini gösteren bir sahne düzeni, "davranışların, mobilya ve kostümlerin özenle seçildiği bir sahne düzeni" içine yerleştirmek için etnografik varsayımlardan yararlanmıştır.[14]

Edebiyatın değerini savunmaya titizlenen eleştirmenler ise, bir metnin salt tarihsel saydıkları veçhelerini (ki burada "salt tarihsel" zaman ve mekâna özgü olumsal, özel ayrıntılara atıfta bulunur) görmezden gelme eğilimindedir. Onlara bakılırsa, edebiyat eserleri bize

14. Edith Wharton, "Introduction to the 1936 Edition of *The House of Mirth*", Carol J. Singley (haz.), *Edith Wharton's The House of Mirth: A Casebook* (New York: Oxford University Press, 2003) içinde, s. 33.

geçmiş hayatlar hakkında bir şey anlatabilecek olsa bile, böyle bir görev tarihçiler tarafından da pekâlâ yerine getirilebileceğine göre bu yetenekleri söz konusu eserlerin edebi değeri konusunda hiçbir şey anlatmaz. Başka bir deyişle, edebiyatı diğer bilgi alanlarından ayıran, ayrıksılığının kaynağı yahut ölçüsü olan şey tarihsel bilgi değildir, dolayısıyla da tarihsel bilginin ciddi edebiyat eleştirmeninin ilgisine yön vermesi söz konusu olamaz. Charles Altieri bu meseleyi şu sözlerle gündeme getiriyor: "Bir tür bilgi aktardığı düşünülmemek kaydıyla edebiyat kültür açısından çok önemli görülür, fakat edebiyatın sunduğu temsil biçimlerine haddinden fazla analitik yük bindirdiğimiz takdirde, onun kendine has niteliklerini gözden kaçırıp, ona ikinci dereceden bir sosyal bilim, psikoloji veya felsefe muamelesi etmemiz pekâlâ ihtimal dahilindedir."[15]

Ne var ki iş pratiğe geldiğinde, bu türden argümanlar çoğu zaman neyin tarihsel bilgi sayıldığı sorusunu cevaplamaktan kaçınır ve türün özelliklerine yeterince dikkat göstermez. Oysa bu tür bilgi edebi biçimin ayırt edici niteliklerine ters düşmek şöyle dursun, o niteliklere bağımlı bile olabilir. Sözgelimi Wharton bize, Wittgenstein'ın deyişiyle, "hayat biçimleri" adını verebileceğimiz şeylerin mikroskopik bir betimlemesini sunar. Wharton *Keyif Evi* romanında dikkatini zımni bilgi, beylik jestler, davranış biçimleri ve belli bir kültürü yahut altkültürü oluşturan totem nesneleri üstünde yoğunlaştırır. Wharton belirli bir ses tonunun, kalkan bir kaşın, rasgele bir karşılaşmanın, bir partiye davet edilme ya da edilmeme hadisesinin toplumsal başarıyı ya da uçuruma yuvarlanmayı nasıl haber verebileceğini gösterir. Wharton duygu yapılarını araştırır, söze dökülmemiş varsayımların hatlarını inceler, bir dünyanın değerlendirilip anlaşılmasına aracılık eden mecazlar ve incecik düşünce ipliklerini yakalar ve belli bir kültürün kendini kurmak için yararlandığı sayısız ayrım ilkesinin anahatlarını çizer. Genellikle pek düşünmeden toplum dediğimiz nesnenin tikel olana karşıtlık arz etmek yerine, sayısız tikelin yığılmasıyla, gündelik olayların, kısacık gözlemlerin ve mikroskopik hükümlerin düzenli birikimiyle kendini yeniden ürettiğini giderek fark etmeye başlarız.

15. Charles Altieri, *Act and Quality: A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1981), s. 271.

Mademki tarih diplomatik manevralar ve dünya tarihindeki savaşların araştırılıp incelenmesinden uzaklaşarak kültür tarihine ve *zihniyetlerin* araştırılıp incelenmesine doğru kaymıştır, o halde şüphecinin biri çıkıp, bu saydıklarımızdan herhangi birinin tarihçinin yerine getirmesi gereken görevlerden nasıl ayrıldığını sorabilir. Veyahut bu saydıklarımızı bir antropoloğun yahut sosyoloğun bir toplumun kendini yeniden üretmesine aracılık eden norm, ritüel ve pratiklere ilişkin incelemesinden nasıl ayıracağız? Nitekim *Keyif Evi* romanına ilişkin eleştirileri gözden geçirirken, Veblen ve Marx'a, maddi kültür ve feminist bakış teorilerine yapılan sayısız atıfla karşılaşıyoruz, zira araştırmacılar Wharton'ın girişimi ile eleştirel teori ve sosyal bilimlerden istifade eden çeşitli tezler arasında ortaklıklar bulmaktadır. O halde, Wharton'ın romanı bize bir tarih yahut sosyoloji çalışmasının anlatamayacağı neyi anlatmaktadır?

*Keyif Evi* gibi bir roman toplumsal bir fenomenoloji, bir yaşam dünyasının niteliklerinin, biçimsel anlamda hem kurmacadan hem de teorik argümandan farklı bir betimlemesini ortaya koymaktadır. Bu metinsel belirteçler, sözgelimi, "sözel yapıntıdan ibaret görülen tarih ile romanın birbirinden ayırt edilemez olduğu" gözlemini çürüterek, edebi türler ile edebiyat dışı türler arasında anlamlı hiçbir biçimsel ayrım bulunmadığı varsayımını altüst eder.[16] Bu tür iddialar kaynağını anlatı analizinden alır; dile dönüşün ertesinde, tarihsel yazının şeylerin gerçek durumlarına dair çıplak izahlar sunmaktan ziyade, ağırlıklı olarak arketip niteliğindeki olay örgüsü yapılarına ve retorik araçlara dayandığı yaygın kabul görmüştür. Daha sonraları ise "kurmaca" terimi, hem olgusal hem de yaratıcı yazıyı tanımlamak üzere, çoğu zaman da bu ikisi arasındaki farkları ortadan kaldırmak gibi açık bir niyetle kullanılan kuşatıcı bir terim olarak yeni bir anlam kazanmıştır.

Ne var ki tarih ile kurmacanın olay örgüleri belli özellikler bakımından ortaklık gösteriyor olsa da, roman söylem düzeyinde, başta zihin okuma yeteneği olmak üzere çeşitli açılardan farklılık gösterir. Üçüncü şahıslı kurmaca anlatıcıya ne gerçek hayatta, ne de tarihyazımında geçerli olan epistemolojik bir ayrıcalık tanır: Başka

16. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), s. 121-2.

insanların iç dünyalarına sınırsız erişim ayrıcalığı. Bu zihin okuma deneyimine –ki bir dizi Gerçekçi ve modernist metinde su yüzüne çıkan bir deneyimdir bu– atıfta bulunan Dorrit Cohn söz konusu deneyimin hem katışıksız tuhaflığına, hem de sağlam bir teorik analize tabi tutulmamış olmasına dikkat çeker. Kurmaca, kişilerin içselliğinin rasgele biçimde ama derinlemesine araştırıldığı, anlatıcıların karakterlerin aklından geçenleri kendilerininkinden her zaman daha iyi bildiği yegâne araçtır. Doğrulanabilir kanıt ölçütünün sınırlamasına tabi olduklarından ötürü tarihçiler konu ettikleri kişilerin iç yaşamlarına ancak mektuplar, günlükler veya anı yazıları kendilerine böyle bir olanak tanıdığı takdirde atıfta bulunurlar; tarih araştırmasının kuralları kişilerin içselliğine yapılan başka türlü girişlerin açıkça spekülatif sayılmasını gerektirir. Tarih biyografiye yaklaştığında dahi, romanların söyleminden önemli ölçüde ayrılan göndergesel belgelemeye dayalı bir kestirim ve tümevarım dilinden yararlanır.[17] Kurmaca tam da epistemolojik güvenilmezliğinden ve kanıtlara dayalı argümanlar için geçerli olan ampirik ölçüt ve kısıtlamaları dikkate almama özgürlüğünden ötürü, öznelerarasılığın başka araçlarla ulaşılamayan tarihsel veçhelerini gösterme olanağına sahiptir.

Sözgelimi *Keyif Evi*'nin ilk bölümünde Wharton baş kahramanı Lily Bart'ı bir dizi anlamlı olaydan geçirir; tren istasyonunda arkadaşı Lawrence Selden'a rastlayan Lily, Selden'ın dairesinde akşam çayı içmeye gider, tam Selden'ın oturduğu binadan ayrıldığı sırada onu fark eden başka bir tanıdıkla, bankacı Simon Rosedale'la da gereksiz bir sohbete dalar. Metin iç ve dış dünyalar arasında gidip gelişiyle, toplumsal belgelemeyi küçük çaplı algı ve tepki dramlarıyla harmanlamasıyla farklı bir bakış açısı sunar. Lily'ye ilişkin ilk tasvirimiz Selden'ın görüş açısıyla sınırlanmıştır, Selden yolda yürürlerken Lily'nin yüz hatlarına kaçamak bakışlar atar: "küçücük kulağının biçimi, saçlarının yukarı doğru kıvrılan muntazam dalgası –azıcık rengini mi açtırmış ne?– ve simsiyah, ok gibi kirpiklerinin gürlüğü." Bakışımız, belli bir görme biçimine, kadın bedeninin parçalarının parlak bir dökümüne ve isabetli bir değerlendirmesine

17. Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999).

programlanır. Bu uçucu algılar yarı şuurlu bir yorum ve değerlendirmeler harmanına karışarak farklı bir kılığa bürünür: "[Lily'nin] yaratılması pahalıya mal olmuş olmalı, onu yaratmak için bir hayli çirkin ve sıradan insan, esrarengiz bir biçimde, kurban edilmiş olmalı, diyordu kendi kendine şaşkın bir halde." Wharton'ın kadın kahramanı, romanın başından itibaren mübadele ekonomileri, hayranlarında yarattığı estetik hazdan ayrı değil, onunla iç içe geçmiş olan maliyet ve değer hesaplamaları içine yerleştirilmiştir.[18]

Selden'ın daldığı derin düşünceler bize yalnız Lily hakkında değil, Selden hakkında da çok şey anlatır. Selden da Lily de, romanın başından itibaren, belli bir sınıfa mensup bekâr bir kadının payına sınırları belli ve son derece kısıtlı bir hareket alanının düştüğü, bu geniş şemanınsa onu oluşturan bireylerin yarı şuurlu algıları, düşünülmeden yapılmış yorumları ve kısa süreli etkileşimleriyle dolduğu bir toplumsal sisteme göz kırpar. Lily'nin kendi mevcudiyetini zarif bir *objet d'art* (sanat nesnesi) gibi sahnelediğini fark etmekle kalmaz, Selden'ın eğilimlerinin de onu nasıl Lily'nin estetik niteliklerini çarpık ve duygusuz bir şekilde değerlendirmeye sevk ettiğinin ayırdına varırız. Başka bir deyişle, Lily'yi başkaları tarafından görüldüğü haliyle görmeye başlarız – sadece tarihselci eleştirmenin ilgisini çekebilecek söylem ve toplumsal normlardan değil, aynı zamanda ince benzerlikler, suç ortaklığı yapan bakışlar, utanç ya da heyecanla kızaran yüzler, nazikçe verilen kaçamak cevaplar ve manalı sessizlikler, arzu veya nefret kıpırtıları, yani Nathalie Sarraute'un deyişiyle "yönelimler" (*tropism*) diyebileceğimiz şeylerden dokunmuş bir kumaşı andıran haliyle görmeye. Algı ve duyguların, tepki ve dalıp gitmelerin kendini toplumsal alanda, bu alanın sınırları içinde gerçekleştiren çoğu zaman saklı ama incelikli bir koreografisidir "yönelişler".

Öyleyse Wharton'ın romanı bize sadece antropoloji değil, aynı zamanda bir fenomenoloji sunmaktadır: Dünyaların benlikleri nasıl yarattığının, bunun yanında benliklerin de başka benliklerden oluşan dünyaları nasıl algılayıp, onlara nasıl tepki verdiğinin edebi bir

18. Edith Wharton, *The House of Mirth*, haz. Martha Banta, (Oxford: Oxford University Press, 1994; Türkçesi: *Keyif Evi*, çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Kırmızı Kedi, 2010), s. 7.

temsilidir bu. Wharton'ın yazısı, kanıtlanabilir doğruluk ölçütünden muaf olmasından ötürü kaçamak ifadelerin, belli belirsiz algıların, değişen dikkat odaklarının, bilinçaltı yakınlaşma ve uzaklaşma devinimlerinin, kısacası toplumsal etkileşim dediğimiz şeyi meydana getiren, gelip geçici ve pek üstünde durulmayan her türlü bilinç ve iletişim biçiminin kaydını tutmakta serbesttir. George Butte, insanların algılamasına ve ötekiler tarafından algılanmasına aracılık eden girift algılar labirentinin, değişen opaklık ve şeffaflık örüntülerinin bu kavranışını anlatmak için "derin öznelerarasılık" terimini türetmiştir. Derin öznelerarasılık bize insanları Aydınlanma'nın tekbenci monadları veya içi boş dilsel gösterenler olarak değil, gösterge alışverişi içinde oluşmuş, mekâna yerleşik ve cisimleşmiş, dolayımlanmakla birlikte yine de münferit kalan failler olarak kavrayan birtakım temsiller sunar. Bizler bakışların karşılaştığı yahut başka bakışlardan kaçtığı, ses tonları ve tonlama değişikliklerinin alttan alta gizli diyaloglar oluşturduğu ve bedenlerin mekân içinde birbirlerini kuşatıp karşılaştığı bir dünyanın içine çekiliriz.[19]

Böyle bir öznelerarasılık anlayışı, sözgelimi Wittgenstein ve Cavell'in başka zihinleri bilmenin olanaklılığına ilişkin düşünceleriyle ilgi çekici koşutluklar sergileyen daha geniş çaplı teorik ve felsefi tınılara sahiptir.[20] Bu anlayış tarih ve *habitus*, zihniyet ve sosyallik tarzlarına ilişkin algımıza da zenginlik ve derinlik katar. Okuma edimi genellikle zamanlar arası bir sıçramayı, bir zaman çerçevesi ve kültürel duyarlılıktan ötekine yapılan istikrarsızlaştırıcı bir yer değiştirmeyi gerektirir. Etnik ve ırksal yönden çeşitlilik gösteren gruplarla şimdi'de karşılaşmak kadar tedirgin edici olan bu tarih-aşırı karşılaşmanın ayrıntılarını nasıl uzlaştırıp hale yola koyarız?

Derin öznelerarasılık tekniği belli toplumlara yönelik "içeriden" bir bakışı somutlaştırır; belli bir *habitus* içinde olduğu hissini veren şey hakkında bilgi edinmeye, bir dünyayı apaçık haliyle deneyimlemeye, bir hayat tarzının sularında yıkanmaya başlarız. Söylene-

19. George Butte, *I Know that You Know that I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie* (Columbus: Ohio State University Press, 2004).

20. Örneğin bkz. Carol de Dobay Rifelj, *Reading the Other: Novels and the Problem of Other Minds* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992); Martha Nussbaum, "The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*", *New Literary History*, 26, 4 (1995), s. 731-53.

nin ve söylenmeden bırakılanın belirginliğine dikkat etmek, bakış ve jestleri okumak, yarı yarıya seslendirilmiş düşüncelere ve uç veren duyumlara kulak kesilmek suretiyle ilk bakışta aldatıcı ya da anlaşılmaz görünen, mutlak keyfilikleriyle bizi şaşırtabilecek ayrım ölçütlerine gitgide ayak uydururuz. *Keyif Evi* bir toplumsal ayrımlar ve yargılar ağını tasvir etmekle kalmaz, verdiği sayısız örneğin telkin gücü sayesinde okurlarını bu tür yargıların mantığıyla, oyuna katılma hissi diyebileceğimiz bir hisle deneyimsel bir tanışıklığa sokarak sarıp sarmalar. Wharton'ın eserinde, tasvir ettiği toplumun gelenek ve göreneklerini onayladığına dair hiçbir ima yoktur; yazarın New York'ta kabileyi andıran toplulukların kültürlerine bakışı yer yer katı, hatta alaycı bir hal alır. Bununla birlikte, yaşam biçimlerinin derin öznelerarasılık tekniğiyle simülasyonu, okurları bu yaşam biçimlerine ürkütücü derecede yaklaştırarak, onların geçmiş kültürlere mesafe alma –bu kültürleri tartışmasız biçimde geri kalmış ve cahil olarak değerlendirme– çabasının aleyhine işler.

Bu anlamda, Wharton'ın romanı Marx ya da Veblen'in teşhis araçlarının yerini tutamasa da, bunun tam tersi de söz konusu değildir. Bu roman bize farklı bir anahtarla girilen bir toplumsal dünya sunar, Alfred Schutz'un "ortamın anlam bağlamları" dediği şeye kapı aralar ve mesken tutanların yaşadığı haliyle bir dünyanın anlamlılığını göz önüne serer.[21] Bilmenin bir yolu olarak roman, bağımsız olarak verili bir gerçekliğin doğru temsili şeklindeki klasik epistemoloji fikrinden başka bir yöne dümen kırmaktadır. Toplumsal etkileşimin mikroskopik ayrıntılarına ayak uydurma, genellikle kadınlara has bir özellik olarak düşünülmüş ve çok defa sezgisel, izlenimci yahut aşırı öznel sayılarak göz ardı edilmiştir. Okurlara aktarılan bağlama duyarlı bir bilgi biçimi olarak roman *savoir*'dan (bilmek) ziyade *connaître*'e (tanımak), "olanı görmek"ten ziyade "olarak görme"ye, eğitim yoluyla öğrenmekten ziyade alışma ve tanışıklık yoluyla öğrenmeye yakındır. Hal böyleyken edebiyatın, sanatsal araçlarla, şeylerin oluş biçimine dair eşsiz çok-katmanlılıkta bir algıyı aktarmasına olanak veren epistemolojik ehliyetiyle erişilen gerçekliğin bu anlamındadır paradoks. Bu bakımdan, okurların

21. Alfred Schutz, *The Phenomenology of the Social World*, çev. George Walsh ve Frederick Lehnhert (Chicago: Northwestern University Press, 1967).

yer yer hayali karakterler konusundaki –onları gerçek hayattaki insanları tanıdığımızdan daha iyi tanımamız gibi– tepkileri, safdilli birer yanlış hüküm değil, başka kişilerin zihinsel dünyalarına ve girdikleri etkileşimlerin gizli inceliklerine emsalsiz bir erişim sunan öznelerarasılık simülasyonlarının teşvik ettiği son derece isabetli bir algıdır.

Kuşkusuz, böyle spekülatif bir toplumsal fenomenoloji egzersizi, beyhude bir çabaya dönüşebilir ya da kimi zaman şaşırtıcı biçimde hüsrana uğrayabilir. Yazarın zihin okuma girişimlerinin inandırıcı gelmeyeceği yahut güdülenim ve davranışların aksi halde incelikli olabilecek bir sunuşunun belli içselliklerin eşiğine gelindiğinde tam bir çapraşıklığa ya da olağan bir kayıtsızlığa düşerek tökezlediği durumlar hayal etmek güç değil. Toplumsal alegoriler şeklinde sunulan yahut dikkatli bir tetkike değer görülmeyen –hizmetçiler, Batı kökenli olmayanlar, işçi sınıfı, vb.– bütün kişi kategorileri kurmacada uzun zamandır ikincil karakter statüsüne düşürülmüş, toplumsal konumları ise mahkûm edici bir estetik yargıya dönüştürülmüştür. Bireyliğin kurmacadaki her türden sunuluşunun, içgörü ilişkilerinin yanı sıra iktidarın güdümündeki körlük ilişkileri tarafından da şekillendirildiği su götürmez görünüyor. Ne var ki ustaca kaleme aldığı argümanında, Alex Woloch romana yöneltilen dikkatin bu şekilde açıktan açığa eşitsiz oluşunun, birincil ve ikincil karakterlerin hissesine düşen alanlardaki orantısızlığın hâkim önyargıyı körü körüne kabul etmek anlamına gelmediğini, aksine o önyargıyı açığa vurup hakkında fikir beyan ettiğini ileri sürmektedir. Woloch'a göre, kurmacada kişilerin geri plana itilmesi ya da eşitsiz muamele görmesi, daima sığ yahut tek boyutlu tipler olarak sunulması, romanın toplumsal hiyerarşilerin direngenliğini kayda geçirmesinin ve ayrıntılı biçimde ele almasının bir yoludur.[22]

Öznelerarasılığın psikodinamiklerinin izini sürmek, edebiyatın dünyayla ilgili taşıdığı kaygıların kaydını tutmasının yollarından biridir. Peki ya edebiyatın vantrilokluk, dilleri taklit etme, çeşitli ağızları araştırma, konuşma tarzlarındaki tik ve manyerizmleri yan-

22. Alex Woloch, *The One versus. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel* (New Jersey: Princeton University Press, 2003).

sıtma yeteneğine ne denir? *Mimesis* taklitçilikle (*mimicry*) yakından ilişkilidir; görsel benzerliğe dayanıyor gibi görünen bu kavramın sözel öykünme, dilsel taklit ve bir oral ve işitsel çağrışımlar yelpazesini bünyesinde barındırması da muhtemeldir. Edebiyat metinleri başka kaynaklardan, sanki bir çeşit sihirle, kendi ağızlarından çıkmış gibi göstermek üzere sözcükler çalmak yoluyla çeşitli seslerin ve farklı esaslara ve söz dağarcıklarına dayalı (*heteroglot*) dillerin temsiline yer verir. Bir dilsel üsluplar ve dil dizgeleri denizine dalan edebiyat metinleri, bu yolla nevi şahsına münhasır ve deyimsel sözcük seçimlerine dikkat çeker, belli konuşma tarzlarındaki ritim ve ahenkleri, kekeleme ve vurguları, yarı dokunsal ve elle tutulur nitelikleri öne çıkarır. Edebiyat sözel ustalık icra etmek ve bizden deneyimi anlamlandırmanın alternatif yollarını kuşatan çeşitli sözcük dağarı ve ifade tarzlarına zihnimizi adapte etmemizi talep etmek yoluyla düşünmeye sevk eder bizi.

Bu türden gözlemler Bahtin'in çokça tartışılmış çok-seslilik ve başka-dillilik (*heteroglossia*) temalarını akla getirse de, günümüzün eleştiri sahnesinde bu gibi temalar çoğunlukla belirli bir içerikten arındırılıp sulandırılarak, roman denen biçimin diyalojik veya altüst edici nitelikleri hakkında sarf edilen beylik lafları ısıtıp önümüze sürme işlevine indirgenmiştir. Ne var ki çok-dillilik dilsel ayrımların sosyo-ideolojik ayrımlarla örtüştüğü, tarihsel ayrışmaların söz dağarcığı, gramer ve üslubun kendine has biçimlenimleriyle su yüzüne çıkarılarak, söze döküldüğü uğrağı tanımlar.[23] Böyle sözceler, dilsel ayrımların siyasi ayrımlarla nasıl örtüştüğünü, sözcüklerin asimetrik ve eşitsiz dünyalardan nasıl pay aldığını görmemizi sağlayarak, toplumsal katmanlaşma örüntülerine ışık tutabilir. Böylece vantrilokluk dolaylı da olsa, empatiye dayalı bir toplumsal yorum aracına dönüşür.

Seyyar satıcıların yahut taksicilerin sade ve basmakalıp sözlerini anlatıcının muntazam düzyazısıyla çerçevelemek de dahil, standart dışı İngilizceye yapılan edebi akınlar vaktiyle açıkça kuraldışı addedilirken, şimdilerde yazarlar okurları, Evelyn Chi'en'in "tuhaf İngilizce" dediği şeyin envai çeşidine daldırmakta, çok çeşitli ağız-

23. Ken Hirschkop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

lara içtenlikle kucak açmaktadır.[24] Bunu anlamak için Salman Rushdie'nin frapan İngiliz-Hint deyişlerine ya da Irvine Welsh veya James Kelman'ın sövgülerle dolu, itici düzyazısına bakmak yeterlidir. Bu gibi farklılıklar kurmaca bir evrenin korunaklı sınırları içinde yer almaktan ziyade, okurları eksantrik veya yadırgatıcı görünen ifade tarzlarıyla cebelleşmeye, bilinmedik birey-dilleri anlamlandırmak için çabalamaya zorlayan, dolayısıyla kendilerini zorla, hatta davetsizce duyuran farklılıklardır. Doris Sommer'ın verdiği adla, bu seçici, toplumsal olarak ayrışmış kavrayış retoriği, kültürel ve siyasi asimetrilerin iletişimi nasıl yavaşlatabileceğine yahut kesintiye uğratabileceğine dikkat çekmek suretiyle, rahatına düşkün yahut sabırsız okurları geri püskürtmeyi amaçlar. Burada amaç, genel bir epistemolojik krizi haber vermek değil, bilme biçimlerinin tercümeye direnç gösteren birtakım özel düşünme ve konuşma biçimleriyle nasıl bağlantılı olduğunu açıklığa kavuşturmaktır.[25]

Avustralyalı yazar Tim Winton ise küresel bir piyasaya yazmanın önündeki engellere dikkat çekiyor, zira İngiliz ve Amerikalı editörlerden pazarlanabilirliğini artırmak amacıyla kullandığı yerel dilin dozunu azaltması için baskı görmüştür. Winton bir röportajında şöyle diyor: "Hep Avustralya lehçesini kullanmak istemişimdir; sıradan olmaktan çıkıp şiirsel bir hal alıncaya kadar yoğurmak gerekir bu dili... edebiyatımızda bu damar hep olmuştur, ama son 15 senede uluslararası olmak ve kimseyi metinden soğutmamak için debelenip duruyoruz."[26] Yerel lehçenin bu tarzda kullanımı kimi okurlarda ters tepse de, edebiyatta ulusal ve yerel kimlikleri giderek daha bir hararetle keşfe çıkan Winton'ın Avustralya edebiyatı alanında tanınmış bir figür haline gelmesine de katkıda bulunmuştur. Winton'ın sözcükleri nereye ait olduklarını belli edip Avustralyalı kökenlerine delalet etse bile, şiirsel dille gündelik konuşma arasında kurulacak her türden ikiliğin dayanıksızlığına dikkat çeker. İşçi

24. Evelyn Nien-Ming Chi'en, *Weird English* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005).

25. Doris Sommer, *Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999).

26. Richard Rossiter, "In His Own Words: The Life and Times of Tim Winton", Rishard Rossiter ve Lyn Jacobs (haz.), *Reading Tim Winton* (Sydney: Angus and Robertson, 1993) içinde, s. 11.

sınıfı hayatına ilişkin detaylar incelikli bir sözel araçlar repertuarıyla ete kemiğe büründürülür; tasvir edilen şey onu tasvir etmek için kullanılan sözcüklerden ayırt edilemez hale gelir; yerel ağzın tadına ve dokusuna dalmak, bir hayat tarzını bilip anlamanın önkoşulu haline gelir. Winton'ın kaleme aldığı bir kitabı açmak, öteki dünyalara erişmenin önünde hem bir engel, hem de onlara açılan bir kapı olan dilin kesif mevcudiyetinin farkına varmaya mecbur kalmak demektir. Winton'ı okurken, belli bir amaçla kullanılan dilsel bir anahtar halini almış bir toplumsal fenomenolojiyle karşılaşırız, ki belli bir yaşam dünyasına ilişkin algının o dünyayı ifade eden sözcüklerden ayırt edilemez olduğu bir alandır burası.

Sözgelimi Winton'ın *Cloudstreet* romanının merkezinde tekinsiz bir canlılığa sahip, iç geçiren, inleyen ve ürperen, karakterlerin terk etmeye çalışıp da çaresizce geri döndüğü bir ev yer alır. 1940'lı yıllardan 1960'lara varan bir zaman dilimini kapsayan ve Perth kentinde geçen roman, Pickle ile Lamb adlarını taşıyan iki ailenin hayatları etrafında döner. İki aile Pickle'lara beklenmedik bir şekilde miras kalan yıkık dökük bir konağı ikiye bölmüş, ayrı hayatlar yaşamaktadır. Romanda dilin de kendi sakinlerini barındırıp bir araya getiren bir güç olarak başka bir mesken teşkil ettiğini söylemek abartı olmaz. Bu meskenin tuğlaları ve harcını ise, hem tanıdık hem de yabancı olan bir deneyim biçimi oluşturacak şekilde bir araya gelmiş konuşma diline özgü sözcükler, argo deyimler, kaba saba sözler, Avustralya'ya özgü deyişler, rasgele gözlem ve klişeler oluşturur. Winton Avustralya'ya özgü kısaltma merakını (*beaut*-güzellik, *journo*-gazeteci) bir vantrilok gibi aktarır ve (*dunny*-ahbap, *chunder*-kusmuk, *grog*-içki âlemi, *ratbag*-piliç, vb.) argo ifadelerden ve yerel atıflardan (Anzak kulübü, Freo, bir angut sürüsü gibi gülmek, vb.) ziyadesiyle faydalanır. İmla ve noktalama genellikle yerel aksan ve şiveleri aksettirecek biçimde değiştirilir: "Its orright, Fish./ Doan cry" (Tamam, Fish/Ağlama). Bununla birlikte, *Cloudstreet* ne konuşma diline özgü ifadelerin birebir kaydı, ne de ciddi bir etnografik belgedir. Ricoeur'ün deyişiyle söylersek, Winton gündelik dile yeni bir biçim verir, etraftan duyduğu sözleri seçme, yoğunlaştırma ve üsluplaştırma teknikleriyle kendine mal edip dönüştürür.[27]

27. Tim Winton, *Cloudstreet* (New York: Simon and Schuster, 1991).

Sentaks ve yapı metinde belirleyicidir; dil sayfanın üzerinde aralıklı nöbet ve püskürmelerle infilak ederken, aksak ritimler ve birbirinden kopuk örüntülerden oluşan metinsel örgü de lafı uzatmadan kesme hissi yaratmaya yardımcı olur. Genellikle Avustralya işçi sınıfına özgü konuşma tarzıyla özdeşleştirilen kısa ve ters ifadeler kasten abartılarak, kapsayıcı bir estetik araca dönüştürülür. Verilen her karşılığın iki-üç kelimeyi geçmediği kısa diyaloglar bir aklık denizinde tespih boncukları gibi dizilmiş halleriyle, gündelik söz kırıntılarında kristalleşen kendiliğinden şiirler misali sayfa boyunca birbirini takip eder. Winton'ın metninin büyük kısmı birbiri ardınca sıralanmış konuşma ve dolaylı anlatım parçalarıyla örtülmüştür; diyaloglar da herhangi bir yere bağlanmadığından, kimin konuştuğunu tam olarak ayırt etmek, karşılıklı konuşmada bir konuşmacıyı ötekinden ayırmak güçtür. Metinde yaratılan etki, gerçekçi romanın açıkça bireyselleşmiş figürlerinden çok, Yunan korosunun anonim kolektif bilgeliğine yakındır. Winton tırnak işaretlerinden uzak durduğundan, diyaloğun unsurları, betimleme ve anlatısal yorum, anlatıcının sözlerini, hikâyesini anlattığı kişilerin sözleriyle harmanlayacak şekilde kaynaştırır. Bir sahne hızla bir sonraki içinde erir, karakterler çoğu kez daha fazla açıklama yapılmaksızın "o" ve "sen" diye belirtilir: Bir kimliğe yahut bağlama işaret etmeksizin yüzeye çıkan sözcükler esrarengiz biçimde, apansız belirmiş gibi görünür.

Winton'ın yerel dilleri ve sıradan deneyimleri sunuşu, varlıkları öngörülebilir bir toplumsal nedensellik hesabına göre tanımlanarak oldubittiye getirilen yoksulların tasvirlerine çoğu kez yön veren etnografik tepeden bakma tavrından sıyrılmıştır, bu tür hayatları tasvir etmenin alışıldık kurallarına ters düşer. Sınıfsal ve kültürel farklılıkla ilgili nüanslar insanların konuşma yahut susma biçimlerinde kendini gösterse de, *Cloudstreet*'te tasvir edilen işçi sınıfı hayatları bu nüansların sırrını ifşa etmeyi başaramaz. Bayan Lamb nedeni anlaşılamayan bir şekilde evi terk edip, arka avluda kurduğu bir çadırı yurt edinir; ailenin domuzu bilinmeyen bir dilde konuşuyor gibidir; evin bazı odalarını hayaletler ve garip güçlerin mesken tuttuğu anlaşılır. Yerel dile ait ifadeler bütün gülünçlüğü, güzelliği ve yabancılığıyla göz önüne serilirken, metafizik olan fiziksel olan içine karışmakta, esrarlı olan gündeliğin içinde kendini göstermektedir.

"Nehrin kenarında şu halimize bir bak!" diye söze başlar Winton. "Huzursuz bir koca güruh olan bizler bir günlüğüne, hayatımızın ortasında duran iyi bir dünyanın aydınlık, ferah ve güzel bir gününde battaniyelerin üstüne serilmiş, rüya gibi deniz kokulu güneş ışığının altında çocuklar gibi debelenerek oynuyoruz." Biz de hiç ses çıkarmadan olan bitenlerin ortasına dalıp, kulağa gündelik dilde bir monolog yahut konuşma gibi gelen şeyin içine çekiliriz. Gene de açılış cümlesinin sıradanlığı, ardından gelen cümle tarafından tersine çevrilir: "Güruh" (*mob*) günlük Avustralya İngilizcesinde hayli yaygın kullanılan bir kendini tanımlama tarzıdır, fakat "rüya gibi deniz kokulu gün ışığı," sadeliğine rağmen, şiirsel dile kaymaktadır. Ya peki "debelenmek" (*chiacking*) ne demektir? Hemen sonraki cümlede esrarengiz "kafa yapıcı" (*staggerjuice*) ifadesiyle karşılaşınca ("Zencefilli bira, kafa yapıcı ve şişelerce sıcak çay var"), insan Winton'ın belli bir amaçla yoğurup yeniden kullandığı Avustralya'ya has anlaşılmaz yahut kullanılmayan sözcüklere fazla yüklendiği hissine kapılır. Buna rağmen, bu gibi uydurma sözcükler konuşma diline özgü sıradan ifadeleri Joycevari söz oyunlarından ayıran o çok ince çizgiyi koyultsa da, anlam genel itibariyle yeterince açıktır. Çeşitli roman kahramanlarına takılan tuhaf lakaplar gibi, gündelik dilin de beklenmedik ölçüde tuhaf ve gerçeküstü unsurlarla dolu olduğu anlaşılır.

Winton insanların hissetme biçimlerini derinlemesine incelemekten ziyade, bizi onların konuşma biçimlerinin içine sokmak suretiyle bir hayat tarzını yeniden yaratır. Winton'ın içsellik konusundaki ihtiyatlılığı, dilleri veciz ve duygusallıktan uzak, şakacı veya kaba saba, gösteriş konusunda müsamahasız olan ve şiddeti giderek artan hakaretlerle yahut kesik ritimli hazır cevaplarla öfkesini kusan karakterlerinin ihtiyatlılığını taklit eder. *Cloudstreet* dilsel taklit edimleri yoluyla, okurlarını standart İngilizcenin repertuarı dışında kalan ve belli hayatların yaşanmasına aracılık eden büyük ölçüde şuursuz olsa da, yaygın deneyim örüntülerinden –kültürel gramerden– bir kesit aktaran deyişlerin içine sokarak yönlendirir. Dil, belli bir ortam ve anda kökleşmişliğini yansıtacak şekilde estetik bir yoğunluk, ezgisel bir somutluk kazanır. Kapısı kendine has bir dilsel anahtarla açılan; konuşma diline ait ifadelerin körü körüne taklidiyle değil, bu türden ifadelerin yeni anlamların ortaya çıkma-

sına imkân veren stilize yeniden yaratımlarıyla aktarılan toplumsal bilgidir bu.

Fenomenoloji genellikle şeylere dair bir felsefe, nesneye doğru yapılan sabırlı ve amaçlı bir yöneliş olarak anlaşılır. Peki edebiyat metinleri bize şeylerin toplumsal tınısı hakkında ne öğretir? Sanat eserleri bizi maddi dünyaya nasıl yeniden yönlendirir? Çok da uzak olmayan geçmişte, şiir veya düzyazının sınırları içinde tutulan nesneler, eleştirmenler tarafından buharlaştırılıp maddi niteliklerinden arındırılmış, görünürdeki somutluklarından sıyrılarak, başka gösterenlere atıfta bulunan göstergenler olarak kendilerine münasip görülen yere konmuşlardır. Edebiyat teorisyenleri, sözcüklerin somut kendiliklere atıfta bulunduğunu ileri sürme cüretinde bulunan herkese, yaygın bir şekilde geri kalmış ve cahilce addedilen bu görüşü destekledikleri için tepeden bakmışlardır. Gelgelelim bugün nesneler yeniden ilgiye mazhar olmuş durumda. Sözcükler, eleştirmenlerin bugün kabul ettiği gibi, su götürmez şekilde başka sözcüklerle bağlantı içinde olsa da, şeylerin gizli hayatlarına da gönderme yapma, işaret ettikleri suskun maddeyi az çok açığa vurma potansiyeline de sahiptir.

On dokuzuncu yüzyıl romanı, tam bir nesneler arşivi, şeyleri saplantılı bir şekilde listeleyen, kataloglayan, dökümleyen, betimleyen ve istifleyen bir tür olarak anımsanır. Peter Brooks, Gerçekçi romana dair yakın zamanda yaptığı bir yeniden değerlendirmede, Gerçekçi romanın başlıca amaçlarından birinin dünyanın fenomenolojik bir envanterini çıkarmak olduğunu ileri sürer. Peter Brooks'a göre Gerçekçi projede esas olan, insanların iç içe yaşadıkları şeylerin –nesneler, meskenler, aksesuarların– önemini kaydetme tutkusudur.[28] Bir Balzac, Dickens ya da Zola romanını açmak, hepsi de tarihsel kendine haslığı ve maddi yoğunluğuyla sayılıp dökülmüş ve detaylandırılmış olan bir dolu nesneyle, bir eşya doluluğuyla karşılaşmak demektir. Brooks'a bakılırsa, son zamanlarda maddi kültüre ve gündelik hayata duyulan yoğun ilgi yüksek modernizmin irili ufaklı Viktoryen bibloları ve tıka basa eşyayla doldurulmuş romanları horgören tutumundan uzaklaştırıp, on dokuzuncu yüzyıl

28. Peter Brooks, *Realist Vision* (Connecticut: Yale University Press, 2005), s. 210.

romancılarının tutkularına daha bir sempatiyle yaklaşmamızı sağlamaktadır.

Romanın şeylerin tarihiyle ilişkisinin son derece sınırlı ve tavizlerle dolu olduğunu ileri süren Elaine Freedgood ise, bu gibi sıradan nesneler hususunda iyimserlikten daha uzak bir bakış sunmaktadır. Nesneleri öznelere tabi kılma, cismani şeyleri karakterin metaforik uzantıları şeklinde kullanma konusundaki önlenemez merakından ötürü, roman bu nesnelere yönelik boş ümitler uyandıran anlık bakışlardan ve onların kısaltılmış tarihlerinden başka bir şey sunmaz. *Jane Eyre*'de maun mobilyaların varlığının yahut *Büyük Umutlar*'da tütünün belirişinin altında yatan çirkin çatışma ve istila epizotlarını peçeleyen romanın kendi bildiğini okuyan, miyop bir bakışı vardır. Freedgood romanlarda yer alan nesnelerin çapraşık tarihlerini bir parça anlayabilmek için romanların üstlerine örttüğü örtüyü kaldırarak o nesneleri takip etmeye, gerçek anlamlarıyla değerlendirmeye, metaforik değil, metonimik olarak okumaya davet eder bizi.[29]

Tüketim ve üretim alanları, daha doğrusu fenomenoloji ile siyasal iktisat arasında nasıl karara varırız? Bir nesnenin manası üretim tarihine mi yoksa ona sonradan yüklenen anlamlara mı bağlıdır? Bir şeye duyumsal özelliği, apaçık mevcudiyeti açısından bakmak, o nesneyi halihazırda bulunduğu yere getirmiş olan önceki üretim ve mübadele edimlerini gözden kaçırmak demektir. Lukács'ın ünlü deyişiyle, tasvir öykülemeyi büyük ölçüde köstekler yahut bozar. Siyasi bakış açısına sahip eleştirmenler resim ya da şiirdeki natürmortu çoğu kez tarihi gizlemekle, olumsallığı reddetmekle ve zamanı sabitlemekle itham etmiş, natürmorta belirgin bir düşmanlıkla yaklaşmışlardır. Hareketin geçici olarak askıya alınmasının, bir şeye dört dörtlük, içten bir dikkatle yaklaşmak için duraksamanın da bir getirisi olabilir. Aslına bakılırsa, "şey teorisi" alanındaki muhtelif argümanlar, şeyler hakkında konuşmak için benimsenmiş en yerleşik eleştiri dilinin –yani Marksizmin– kendi nesnesine karşı takındığı aşırı tenkitçi tutumdan muzdarip olduğu görüşünde ortaklaşır. Şeyleştirme ve fetişizm şeylerin adını kötüye çıkarmıştır.

29. Elaine Freedgood, *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

Pablo Neruda "Şeylere Övgü" şiirinde "Delice/delice âşığım şeylere," der ve devam eder: "bütün hikâyeyi anlatmam için/kumpas kurdu bana birçok şey./Dokunmakla kalmadılar bana/ya da ellerim dokunmakla kalmadı onlara:/öyle yakındılar ki/varlığımın/bir parçasıydılar/öyle canlıydılar ki benimle/hayatımın yarısını yaşadılar/ve ölümümün yarısını ölecekler."[30] Sadece doğal fenomenlerin ya da canlı varlıkların bizde duygu uyandırabileceği yollu görüşe şüpheyle yaklaşan Neruda, "değiştirilemez şeyler ırmağı"na atıfta bulunur, hayatımızı tıka basa dolduran gündelik eşyalara ve seri üretim mallarına yakından bakar, dikiş yüksükleri ve fırçaların, vazo ve şapkaların karşısında şaşkınlıkla donakalır. Neruda bütün ömrünü bir komünist olarak geçirmiş olsa da, bu gibi ticari eşyaları modern yabancılaşmanın tipik bir eralegorisi şeklinde değil, yüklendiği anlamlarla canlı olan, indirgenemez biçimde öteki olmakla birlikte, varlığımızın dokusuna işlenmiş maddeler olarak görür. "Gizlice göz koyduğu/nesneler"den bahseder, şeylerin ayartmasını, "şuna açık deniz renginden, şuna da kadifemsi dokunuşundan ötürü" vurulmayı ve tutsak düşmeyi kabul eder. 1950'li yıllarda yayımlanan çeşitli şiir kitaplarında, Neruda en sıradan ve gözden kaçan nesnelere saygısını gösterir: makas, çorap, soğan, sandalye, domatesler, kaşıklar, sabun, patates kızartması.

Kuşkusuz, şiirler çoğu zaman nesnelere yaklaşma, durağan cismi taklit etme, bir somutluk ve kendi kendine yeterlik hali takınma çabasındadır. Bir şey başka bir şeyi belirgin kılınca, şeyleşmeyi artırmış, toplumsal tınıdan ve tarihsel yerleşiklikten iki misli soyutlanmış bir estetik ifade tarzına ulaşmış gibi oluruz. Almanların, Rainer Maria Rilke'den William Carlos Williams'a varan değişik şekilleriyle *Dinggedicht* (şey şiiri, nesne odaklı şiir) dediği şeye ilişkin çalışmalarda genellikle bu şiir türünün hermetizmi, devinimi askıya alan ve tarihsel zamanın akışını donduran muntazam, geçirimsiz bir yapıya sadık kaldığı vurgulanır. Bununla beraber, natürmort poetikası hikâye anlatımına ille de ters düşmez. Sara Ahmed'e bakılırsa, fenomenolojinin hayretli bakışı illaki tarihin önünü tıkamaz. Tersine, bu bakış tarihin yeni bir biçimde hayat bulmasına olanak

30. Pablo Neruda, *Odes to Common Things*, çev. Ken Krabbenhoft (New York: Bulfinch, 1994), s. 11-7.

sağlayabilir. Ahmed şöyle diyor: "Nesnelerle tuhaf birer şey olarak yeniden karşılaşmak demek, onların tarihini gözden kaçırmak değil, onları unutup tarihin çöplüğüne atmayı reddetmek demektir."[31] Şiirin bir kabiliyeti de şeyin katışıksız şeyliğine yönelik şaşmaz dikkatidir, ki şeyi unutuşun yahut eskimenin uçurumundan kurtararak, paradoksal bir biçimde yeniden canlandırıp diriltir bu dikkat.

Sözgelimi Neruda "harikulade makas"a atfen yazdığı ve sahte bir dindarlık havası kattığı ilahisinde, işlevle çelişmeyen, aksine ona bağlı olan bir güzelliğe dikkat çekerek, her evde veya işyerinde bulunan bir alete övgüler düzer. Neruda'nın alaycı bakışı makasın tuhaf ikisi-bir-aradalığını belirgin kılar: "çaprazlama birbirine geçmiş/uzun ve hain/iki bıçak/sonsuza dek/birleşmiş/iki küçük nehir." Bu parlak metal şeritler gözümüzün önünde cıvadan mahluklara dönüşür, "dalga dalga kumaşları yararak geçen bir balık/bir kuş/berber dükkânlarından süzülen." Çevik ve devingen, hünerli ve atik haliyle "makas/gezdi yedi iklim dört bucak/keşfe çıktı/dünyayı." Sakin bir kayıtsızlığa sahip ama sokulgan halleriyle bu insanların hayatlarına girmiş gündelik şeyler, kullanıcılarının iz ve kokularını üstlerinde taşıyan, sonsuz sayıda birikmiş eylem ve anlatılmamış tarihe tanıklık eden kıymetli çağrışım ve hatıra hazneleri olarak iş görür. Tırnak kesmek, bayrak biçmek, saç kısaltmak, urları gövdeden ayırmak suretiyle makas, tarihte yolunu keserek çizmiştir; makas "yeni evliler ve ölüler/yeni doğanlar ve hastane koğuşları için kesip biçmek" suretiyle insan varoluşunun köşe taşlarından biri olmuştur. Gündelik bir nesne, yakından bakınca, her yerde hazır ve nazır oluşuyla anıtsal bir nitelik kazanarak, tıpkı gözümüz ya da dişimiz gibi vazgeçilmez olan ve kültürün sonsuz sembolik ve pratik işleyişinde yer almış şaşırtıcı bir protez olup çıkmıştır.[32]

Basitlikleri usta işi olmalarından gelen sabun ve makas üstüne yazılmış bu şiirler, genellikle varoluş sancısı ve umutsuzluğun kâbus gibi görüleriyle yoğrulmuş, tıpkı *Yeryüzünde Konaklama* kitabındaki şiirler gibi, önceki eserlerden kesin bir kopuş gerçekleştirmektedir. Bu basit övgü modernist zelil nesne motifinden bir vaz-

31. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (North Carolina: Duke University Press, 2006), s. 164.

32. Neruda, *Odes to Common Things*, s. 89-95.

geçişe işaret etmektedir; şiirler *Bulantı*'nın anlatıcısını uçuruma sürükleyen meşum maddeden uzak bir dünya teşkil eder. Modernlikte şeyler genellikle maddi dünyanın anlaşılmazlığını, bizim kavramsal şemalarımız karşısındaki o iç karartıcı söz dinlemezliğini veya kırılmaz direncini bünyesinde barındıran, melankoli ya da düpedüz dehşet kaynakları olarak yer bulur. Neruda'nın şeyleri ise, ne inatçı ne de tehdit edicidir; biraz eksantrik ev hayvanları yahut sokulgan bir uzaylı türü gibi aramızda yaşadıkları için dikenlerini çıkarmaktansa sokulmaya eğilimlidir. Bu basit güzellemelerde, nesneleri ticari kültürün yozlaştırıcı alametlerinin yahut uzun zaman önce kaybedilmiş bir bolluğun kutsal ve esrarlı birer hatırlatıcısı olarak devreye sokacak şekilde onları, Douglas Mao'nun deyişiyle, Tanrılar veya mallar şeklinde ikiye ayırma yönündeki modern eğilimden uzak durulur.[33] Bunun yerine söz konusu şiirler bizi şeylerin değerini müphemleştirilmiş ve gündelik halleri içinde düşünmeye, ne insani ne de gayriinsani olmakla beraber sahipleriyle iç içe ve sıkı fıkı ilişkiler içinde yaşayan ve beşikten mezara kadar bıkıp usanmadan bize eşlik eden bu şeyleri bizim için elzem vazifelerini yerine getirirken değerlendirmeye davet eder. Neruda'nın –gerek eleştirmenler gerek sıradan okurlar nezdinde kayda değer bir başarı elde eden– bu güzellemeler şeyin kendisini bilmenin nihai olanaksızlığından umutsuzluk duymak yerine, şeylerin bize göründükleri halleriyle bir fenomenolojisini, yeniden keşfedilmiş yakınlık ve mevcudiyetleri içinde hem bütünüyle tanıdık hem de yeni bir anlamda gizemli olan nesneleri gündelik işlevleriyle sunar.

Bu tür fenomenolojik bir tutum şiirsel tasvire, geleneksel epistemolojilere yakıt sağlayan özne-nesne ayrımının üstesinden gelme ve dünyayla ilişkimizi aydınlatıp ayrıntılarıyla anlatma olanağı verir. Bildiğimiz halleriyle ama yeni bir düzen ve tasvire kavuşmuş olarak, değişik bir ışık altında parlayan şeyleri baştan keşfederiz.[34]

33. Douglas Mao, *Solid Objects: Modernism and the Test of Production* (New Jersey: Princeton University Press, 1998). Ayrıca bkz. Peter Schwenger, *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

34. Simon Critchley, *Things Merely Are* (Londra: Routledge, 2005); Rosemary Lloyd, *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life* (New York: Cornell University Press, 2005).

Burada da gene biçimlendirme ediminin, edebiliğin bünyevi özellikleri anlamında değilse de esnek bir permütasyon ve olanaklılık dizisi anlamında bir biçimsel araçlar repertuarından nasıl faydalandığını görebiliyoruz. Neruda sözcükleri bir avuç dolusu isim ve alelade sıfata indirgeyerek, en basit anlamlarına varıncaya kadar soyar; genellikle bir ya da iki sözcükten oluşan kısaltılmış, çerçevelenmiş, değişken dizeler, sanki o anlattıkları makasla kırpılmış gibidir. Böyle bir vecizlik nesnenin sınırlılık ve sonluluğuna dikkat çeker; Neruda'nın güzellemeleri tasvir ettikleri şeyler gibi kullanışlı ve kıvraktır; "bir makas/misali/düzeltilip katlanıp/cebinize sığar" onlar. Dikkate değer bir ölçü ekonomisiyle kaleme alınmış bu güzellemeler soğan ve çorapların niteliklerinin, işlevle örtüşen biçimin taslağını çizer. Sonuçta bir şeyi gerçekten görmek, sözcük bolluğundan çok bir yokluğu; etraflı bir özetten yahut ansiklopedik bir tasvirden çok ustaca düzenlenmiş birkaç çarpıcı ayrıntıyı gerektiriyor galiba. Bu gibi şiirler, örnek niteliğindeki vecizlikleriyle, bize bilmenin içeride tutulan şeyler kadar dışarıda bırakılanlar tarafından da şekillendirildiğini hatırlatıyor.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, kısaltma ve tamamlanmamışlık yazarlar veya eleştirmenler olarak ne kadar çabalarsak çabalayalım yakamızı bırakmaz. Edebiyatın gerçekdışılığını teorinin güvenli bakış açısından değerlendirmek yerine, tür çokluğunu ikna edicilik, akla uygunluk ve tutarlılık iddiaları yardımıyla sınıflandırmaya davet ediliriz. İster kurmaca ister olgusal, ister şiirsel ister teorik olsun, bu türlerin her biri bir dizi şema yaratır, dili belli ölçütlere göre seçer, düzenler ve şekillendirir, bazı görme biçimlerine kapı aralarken bazılarını dışarıda bırakır. Her tür, çeşitli kör noktalar ve içgörü alanlarından müteşekkildir, ki yaratıcı metinler kadar teorik olanlar için de geçerli bir durumdur bu. Başka bir deyişle, komşumuzun gözüne kaçan kıymığı almaya kalkışmadan önce, kendi gözümüze kaçan tozla ilgilensek iyi ederiz.

Farklı dünyalara değişik referans çerçeveleri vasıtasıyla erişiyor olmamız, bütün eleştiri ve değerlendirme ölçütlerinden feragat etmemiz anlamına gelmediği gibi, bu türden dünyaların bütünüyle yabancı ya da kıyaslanamaz olduğu anlamına da gelmez. Bununla beraber, öznel ve nesnel bilgi, ideoloji ve bilim, edebiyat ve teori arasında yapılacak her türden keskin ayrım altüst olur. Sanat eseri-

ni bilgiye katkıda bulunmaktan yahut kavrayışı geliştirmekten menetmek artık mümkün değildir.[35] Sözgelimi geçenlerde Eagleton'ın *Eleştiri ve İdeoloji*'sini yeniden okurken, kitapta rastladığım lafı dolandıran, kaçamaklı ifadeler dikkatimi çekti, zira Austen ve Dickens'ın eserlerinin "bir tür tarihsel bilgi", "bilgiye benzer" yahut "bilgiye yakın bir şey" sunduğu farz ediliyordu. 1976'nın Eagleton'ı, Austen'ın romanlarının, kendisinin de fazlasıyla aydınlatıcı bulduğu, "etik söylem, karakter retoriği, ilişki ritüeli yahut geleneksel töre"e dair ayrıntılar üzerinde bu kadar dikkatle durabilmesinin tek nedeni olarak, bunların tarihsel materyalizm perspektifi *barındırmayan* eserler olmasını gösterse bile, başka birçok Marksist eleştirmen gibi, edebiyatı hakiki bir bilgi kaynağı saymayı nefsine yedirememektedir.[36]

Edebiyat metinlerine potansiyel içgörü kaynakları olarak bakmak, onların yanlış bilgi veremeyeceği yahut mistifiye edemeyeceği anlamına gelmez: Dünyevi birer nesne olarak edebiyat metinlerinin algı yaratma mekanizmaları yanlışsız değildir – elbette yanılabilirler. Fakat önemli olan, edebiyatın, yaratıcı yahut kurmaca yazı sıfatıyla sahip olduğu genel statüden ötürü, bilme pratiklerinde pay almaktan otomatik olarak alıkonamayacağıdır. Kuşkusuz edebiyat metinlerinin barındırdığı hakikatler çok farklı kılıklarda karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde, edebiyata toplumsal bir bilgi biçimi olarak odaklandım ve bilgi ile edebiyatın bu birlikteliğinin uygunsuz ya da aykırı görülmeyi hak etmediğini ileri sürdüm. Edebiyat metinlerinden edindiğimiz dünyevi içgörüler türevsel yahut totolojik olmadığı gibi bayat, elden düşme tarih ya da antropoloji kırıntıları da değildir; kendine has bir teknikler, gelenekler ve estetik olanaklar repertuarına yaslanırlar. Edebiyat metinleri toplumsal etkileşimin inceliklerini sunmak, dilsel deyiş ve kültürel gramerleri taklit etmek, şeylerin somutluğuna şaşmaz bir dikkat göstermek yoluyla bizi hayali ama göndergesel anlamda çarpıcı dünyaların içine çeker. Önemli toplumsal anlam biçimlerini temsil etmekle kalmaz,

35. Bkz. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 1978), s. 102.

36. Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (Londra: Verso, 1976; Türkçesi: *Eleştiri ve İdeoloji*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim, 2009).

yeni bir kılık var ederler; yalnızca gösterdikleri şeylerle değil, okura hitap etmeleriyle de, Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği varlığımızın dünyayla asli iç içe geçmişliğini kristalleştirirler. Edebiyat metinlerinin kurmaca ve estetik boyutları bir bilme başarısızlığına delalet etmeleri şöyle dursun, söz konusu bilişsel gücün kaynağı sayılıp baş tacı edilmelidir.

# 4

# Şok

Şok sembolik olarak günümüz edebiyat incelemelerinin odağında yer tutsa da, sanat teorisi ve kültür eleştirisinde her yerde karşımıza çıkan bu sözcük, edebiyat incelemeleri alanında o kadar yaygın bir kullanıma sahip değildir. Acaba çok mu çocuksu veya entelektüellikten uzak görünmekte ya da zincirleme araba kazalarını, gençlere hitap eden korku filmlerini veya yaşını başını almış punk-rockçıları mı anımsatmaktadır? Sözcüğün katışıksız içgüdüselliği muhtemelen edebi tepkinin dolaylı mahiyetine ters düşmektedir. Eleştirmenler şok konusuna dolambaçlı ya da ihtiyatlı bir tarzda yaklaşmayı tercih ederek, kavramın etrafından dolaşıyorlar. Edebiyatın altüst etme gücünden dem vurduklarında ise, genellikle "sınır aşımı", "travma", "yadırgatma", "yerinden etme", "özyıkım" ve "yüce" gibi terimlerin yer aldığı daha uzmanlık isteyen bir dile başvuruyorlar. Bu gibi terimler kendilerine göre bir işleve sahip olsa da, çoğu zaman üstbelirlenime tabi gündemlerin etkisiyle ele alınmakta ve aşırı yüklü bir teorik bagaj altında ezilmektedir. Gündelik kullanımdan alınmış bir sözcük edebiyat eserlerinin önemi ve etkisi hakkındaki kireçlenmiş ve çoğu yeterince doğrulanmamış olan kimi kanılarımızı ortadan kaldırabilir.

O halde şok sarsıcı, acı verici, hatta korkunç olana verilen tepkiyi belirtir. Edebiyat metinlerine uygulandığındaysa, sözgelimi, Heidegger'in bir sanat eserini tanımlayan şeyin bilinçte yarattığı darbe etkisi, tanıdık referans çerçevelerinden kopuşu olduğu yollu iddiadan hareketle geliştirdiği *Stoss* (şok) fikrinden daha haşin ve gaddar bir şeyi akla getirir.[1] Burada incelenecek terimler bağlamında şok, genel anlamda estetik yabancılaşmanın eşanlamlısı olmaktan ziyade, bazı metinler için diğerlerinden daha elverişli olan seçici bir

sıfat niteliğindedir. Modern sanat altüst etme ve sarsma gücüne sahip tek sanat olmasa da, buradaki argümanım Viktoryenlerden ziyade modernistlere uygun görünebilir. Metinleri salt taşıdıkları şok değerlerine göre sıralamanın, manasız biçimde kısmi ve tuhaf bir listenin ortaya çıkmasıyla sonuçlanacağı kuşkusuzdur. Gene de ben kendi okuma tarihimde –ki bu konuda tek sayılmam– şiddet ve ihlal sanatına diğerlerine vermediğim kadar geniş bir yer veriyorum.

Şimdi Peter Weiss'ın *Marat/Sade* oyunuyla ilk karşılaşmamdan bahsedeyim. Weiss bu oyun-içinde-oyununda Marquis de Sade'ın uzun süre kapalı kaldığı Charenton'daki tımarhanede Fransız Devrimi konulu bir oyun yönetmesini konu alır. Mahkûmlardan biri tarafından canlandırılan Jean-Paul Marat, Charlotte Corday tarafından suikasta uğrayacağı banyo küvetinde otururken, Sade ile devrimin anlam ve amacı konusunda ateşli bir tartışmaya girişir. Freud ile Marx'ın, insanın irrasyonalitesine yapılan ödünsüz vurgu ile Jakoben devrim iştiyakının yarıştırıldığı bu felsefi argümanların arasına, ortalıkta seğirtip nöbetler geçiren hastalar, erotomanlar, uyurgezerler ve bağırıp çağıran deli gömlekli adamlardan oluşan karmakarışık bir grubun devrimin kanlı tarihindeki kilit anları yeniden canlandırdığı sahneler serpiştirilmiştir. Sanatın sağaltıcı gücünden söz eden her türden göstermelik inanç, tımarhanedeki hastaların çılgınca, kaotik bir devrim çalkantısı yaratarak ayaklanmasıyla son bulur. "Devrim, devrim, çiftleşme, çiftleşme," diye bağıran hastalar, Sade'ın dünyadan bezmiş, eğlenen bakışları eşliğinde bakıcıların vahşice saldırısına uğrar.

Şöyle bir bakıyorum da, lisans eğitimim sırasında okuma listeme girmek için yarışan diğer başlıklar da en az bunun kadar şaşırtıcıydı. Beckett'in *Oyun Sonu*'nun kapağını açmak, adeta kıyametten sonraki bir karabasana, bacakları olmayan ebeveynlerin çöp tenekelerine tıkıldığı, sözcüklerden ve anlamdan soyutlanmış klostrofobik bir dünyaya girmek demektir. Bertolt Brecht'in *Önlemler*'inde devrimci bir eylemci grubunun, içten gelen nazik davranışlarıyla davalarına zarar veren bir üyelerini vurup vurmamayı soğukkanlılıkla tartışması anlatılır; oyun söz konusu üyenin infaz edilip bir çu-

1. Gianni Vattimo, *The Transparent Society* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), s. 47-51.

kura atıldığını bildiren duygusuz bir tasvirle son bulur. *Bulantı*'nın sayfalarını açmak ise, dünyaya kin kusan ve dinmez varoluş dehşetiyle, karınca gibi kaynaşıp üreyen varlık kütlesinin katışıksız tiksindiriciliğiyle eli kolu bağlanmış, hınç dolu ve insan-sevmez bir anlatıcıyla karşılaşmak demektir.

Bu gibi metinlerle karşılaşmak tokat yemişim gibi, hem entelektüel hem de içgüdüsel yanımla coşturucu bir saldırıya uğramışım gibi hissettiriyordu bana. Burada söz konusu olan, şüphesiz, Foucault ve diğerlerinin "sınır deneyimi" dediği, gündelik hayatın alışıldık dayanak ve avuntularının amansızca lime lime edildiği, tekbencilik, paranoya, vahşet ve kederin coşkulu bir karışımı olan aşırılık edebiyatıydı. Bu ilk okuma listem sayesinde, Wayne Booth ve Martha Nussbaum'un öne sürdüğü arkadaş olarak kitap metaforu bana her zaman mantık dışı gelmiştir; kitaplar dikkat çekici pek çok niteliğe sahiptir, fakat kesinlikle arkadaş canlısı değillerdir. Bu bakımdan, Lionel Trilling'in tezi daha anlamlı görünüyor. Trilling'e göre, modern edebiyat şiddet ve sövgünün, düzensizlik ve yıkımın, kültürün temellerine yapılan topyekûn ve kesin saldırının edebiyatıdır.[2]

Trilling söz konusu yazıyı bundan kırk yıl önce, modernizm konulu bir ders açma önerisinin Columbia Üniversitesi İngilizce bölümünde halen tepkiyle karşılandığı bir dönemde kaleme almış. Günümüzde ise, çok farklı bir zamanda yaşadığımız düşünülüyor genellikle, öyle ki edebiyat ile şokun ortaklığı artık kabul edilmiyor. Bu noktada, sözgelimi Fredric Jameson'ın meşhur postmodernizm izahı karşımıza çıkıyor. "Joyce ve Picasso tuhaf ve itici olmaktan çıkmakla kalmadılar, klasikleşip bize gayet gerçekçi gelmeye de başladılar. Ayrıca çağdaş sanatın gerek biçim gerekse içeriğinde çağdaş toplumun hoş görülemez bulacağı yahut skandal sayacağı çok az şey vardır."[3] Jameson modernizmin yarattığı bomba etkisi ile toplumsal tabu ve geleneklere ve körelmiş duyarlılığımıza yönelik

2. Lionell Trilling, "On the Teaching of Modern Literature", *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning* içinde (New York: Viking, 1965).

3. Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", Hal Foster (haz.), *Postmodern Culture* içinde (Londra: Pluto Press, 1983), s. 124 (Türkçesi: "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu", *Kültürel Dönemeç* içinde, çev. Kemal İnal, Ankara: Dost, 2005).

özgün saldırısının amansızlığını yan yana düşünür. Bugün şokun kendisi rutinleştiği için biz de şoka karşı bağışıklık kazanmış durumdayız; doymak bilmez bir yenilik ve sansasyon talebinin hükmündeki bir kültüre gırtlağına kadar batmış olan şiddetli bir değişim ve hummalı bir ritimler dünyasında yaşıyoruz. Bugün devrim halesi bir tasarım ve pazarlama avantajı sağlar hale gelmiş, sınır aşımı tenis ayakkabısı satışının hizmetine koşulmuş durumdaysa ve gırla cinsel sapkınlık ancak bir tık kadar uzaksa, o halde avangard proje artakalan sahiciliğini de geri dönülmez biçimde kaybetmiş demektir.

Jameson'ın tezi, delile dayalı parçalardan dönemsel bütünlükler devşirmeye çalışan kuvvetli bir tarihselciliğin aldığı yaralarla malul olsa da, baştan çıkarıcı bir son noktayı koymuşluk havası yaymaktadır. Duygusal ve estetik tepki kuruntularını düzenli bir tarihsel aşamalar silsilesine sığdırma yönündeki bu türden çabalarda fazlasıyla şematik bir yan vardır. Artık Viktoryenlerin ya da ilk modernlerin dünyasında yaşamadığımızı, Picasso'nun tuhaf figürleriyle yahut Stein'ın söz yitimini andıran kekemelikleriyle ilk kez karşılaşanların hissettiği o keskin sarsıntı veya hayreti yeniden yakalamayacağımızı kimse inkâr etmez. Çağdaş kültürün sapkın ve tuhaf olanın ayartısına daha alışık olduğunu, bizim dünyamızın atalarımızın yaşadığı dünyanın ağırbaşlılığından açıkça uzak olduğunu kabul edebiliriz. Gene de, buradan edebiyatın şok etme yeteneğini büsbütün kaybettiği, şokun tarihin ilerlemesi tarafından geri dönülmez biçimde ortadan kaldırıldığı sonucunu mu çıkarmak gerekir? Sanat eserlerinin artık yüreğimizi delip geçmeye gücü yetmez mi?

Şimdi ben de kendi kanıt fragmanlarımı sunayım. Lisanstaki öğrencilerimin çoğu, 2004 yılında *Bulantı*'yı okuduktan sonra tıpkı benim otuz sene önce düştüğüm gibi hayrete düşmüş görünüyordu. Birkaç sene önce Witold Gombrowicz'in fevkalade romanı *Pornografi*'yi ve Yukio Mishima'nın *Denizi Yitiren Denizci* romanını okurken, midemde bulantıya benzer hisler olmuştu. Trajik kadınlar üzerine bir kitap araştırırken, antik ve çağdaş tragedya performanslarını tanımlamak için "yürek parçalayıcı", "cehennemi" ve "korkunç" türünden sıfatlara başvuran eleştirmenlerin kanıt niteliğindeki beyanlarına sürekli rastlarım. Şimdi, bu tepkilerin hepsi kendini aldatma mıdır? (Ayrıca bir kişinin kendi şok hissi hakkında yanılması ne

demektir?) Yoksa şoka ilişkin fikirlerimizi yeniden değerlendirip, onları avangard geleneğin elinden, kısmen de olsa, çekip almamız mı gerekmektedir?

Bu gelenek üzerine düşünmek, şiddetle mitolojilerin maskesini düşüren ve ahlak kurallarına karşı gelen ve kendi duruşlarının özgünlüğü dışında bütün tabuları yerle bir eden –dada, Gerçeküstücülük, Fütürizm, vb.– çeşit çeşit akımı incelemek demektir. Burjuva rahatlığının ayağını kaydıran, kodamanların yüzüne tüküren avangard bu şekilde aşırı, yoğun, ihlal edici, dobra dobra katılım tarzlarına davet eder. Kışkırtma, aşırılık, başkaldırı ve isyan avangard sanatın diline doladığı, simgesi haline gelmiş sözcüklerdir; şiddet içeren eylemin saflığına doğru karşı konulmaz bir çekim, dünyanın yüzünü gözünü dağıtmak için "Muştalarınızı takın!" çağrısı vardır. Avangard estetik haykırışı, elektrik çarpmasını ve şehrin sokaklarındaki sirenlerin çığlıklarını örnek alır. Avangard manifestolarında müzelerin, kütüphanelerin, her türden akademinin yıkılması talep edilir, burjuva ailesinin ölmesi arzulanır, mülkiyetin ortadan kalkması sevinçle karşılanır ve mantık, akıl ve her türden sistemin imhasına dair kehanetlerde bulunulur. Tzara dada manifestosunda şöyle der: "Öfkeli bir rüzgâr gibiyiz, felaket, yangın ve çürümenin muhteşem manzarasını hazırlıyoruz."[4]

Kuşkusuz bu gibi beyanları birebir anlamlarıyla anlayacak olursak, manifesto biçiminde karşımıza çıkan cesaret gösterisi ve teatrallik unsurlarını gözden kaçırırız. Gene de eleştirmenler böyle yüksekten uçan tutkuları avangardın akıbetiyle mukayese ederken, umutsuz sayılmasa da, teselli edilemez bir havaya bürünürler. Her türden tavizi reddeden, ana akımın içine çekilir; muhalif ve sapkın bir karşı-sanat müzesine buyur edilir; devrimci coşkunun ateşi kurumsal kabulle söndürülür. Avangard, burjuva bankacıların kalplerine korku salmak yerine, cazip bir süs eşyası, hatta peşinde koşulan bir yatırım olup çıkmıştır. Böyle umut kırıcı bir sonun beklenmeyen bir şey olduğu söylenemez; avangard kendi projesini muhtemelen sürekli zinde tutamayacağı öfkeli, arındırıcı ve yıkıcı bir

4. Tristan Tzara, "Dada Manifesto 1918", *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, çev. Barbara Wright (Londra: John Calder, 1977), s. 8 (Türkçesi: *Dada Manifestoları*, çev. Melis Oflas, İstanbul: Altıkırkbeş, 2008).

güçle donatmak suretiyle, modern sanat dinini reddetmekten ziyade, sonunda onun altına imza atmıştır. Jean-Joseph Goux'nun da alaycı bir edayla belirttiği gibi, her türden put kırıcılığın kaderi, tam da yıkmayı ümit ettikleri mitleri ayakta tutmaktır.[5] Manifestolar, şiirler veya *ready-made*'ler kurumların duvarlarını nasıl yerle bir eder ya da yabancılaşmaya bir vuruşta nasıl son verir? Avangard tam da kendi olumsuzlama edimlerinin ateşlilik ve mutlaklığı nedeniyle son derece ütopyacı bir estetik ve siyasete sadık kalmıştır.

Şokun dolaşımdan kaldırıldığı yargısına varmadan önce, onu böyle aşırı coşkulu bir belagat ve şişirilmiş savlarla dolu tarihinden sıyırmakta yarar var. Sanatta devrimle hayatta devrimi bir tutmak modernliğe has bir hata, metinlerin dönüştürücü gücüne manasızca yüksek beklentiler yükleyeceği kesin olan bir hatadır. Sanat eserlerinin banka ve bürokrasileri, müze ve marketleri yerle bir etme gücüne sahip olmaması, –mutlakçı mantığın gerektirdiği teorik geriye saltoya uygun olarak– sanatın bu nedenle algıya meydan okuma veya ruhu sarsma gücü olmadığı, iktidarsız ve etkisiz olmaya mahkûm olduğu anlamına gelmez. Sanat eserlerini önceden üretilmiş devrim yahut işbirlikçilik, sınır aşımı yahut sınırlar içinde kalma gibi kalıplara sokarak, daha yumuşak veya sınırlı dönüşümleri küçümseyerek onlara açıkça haksızlık yapıyoruz. Aslına bakılırsa, avangardın çiçeği tartışmasız bir biçimde solmuş olmakla birlikte, şu an için edebiyat teorisinde şokun özgürleştirici bir gücü olduğu şeklinde öncü bir inanç gelişmektedir. Edebiyat eleştirmenlerinin seks oyuncaklarından seri katillere varıncaya dek gitgide daha abartılı meseleleri derinlemesine araştırarak kendi radikal ehliyetlerini tahkim ettiği bugünlerde, olsa olsa sınır aşımının göz alıcı hale getirilmesi diyebileceğimiz bir sürecin ortasında sayılırız.

Ne var ki böyle bir dışarlıklılık tapınması şokun asıl rahatsız edici unsurlarını göz ardı ederek, steril bir şok estetiği ortaya çıkarmaktadır; uçurumun derinlerine bakmaktan ziyade, ona şöyle bir bakıp kenarından geçen bir tutumdur bu. Eleştirmenler ne zaman sınır aşımı ve özgürlükten aynı anda bahsedecek olsa, sanki şok, dehşet ve tiksintinin yaygınlaşması, öyle ya da böyle, bizi hasreti

5. Jean-Joseph Goux, "The Eclipse of Art", *Thesis Eleven*, 44 (1996), s. 57-68.

çekilen bir özgürleşmeye ya da demokratik ütopyaya götürecekmiş gibi, Romantiklerde rastlanan o toplumsal kısıtlamalardan kaçış özlemi hemen beliriverir. Sade ya da Bataille'ın eserleriyle üstünkörü bir tanışıklık bile böyle bir inancın ahmaklığını anlamaya yeter. Şok edebiyatı, toplumsal gelişimi ilerlettiği gösterilince değil, tam da bunu yapmakta düpedüz çuvallayınca, bizim meşrulaştırma çerçevelerimizden kaçıp en candan değerlerimize direnç gösterince hakiki anlamda rahatsız edici bir hal alır. Tepkimizi anlamlandıracak sözcükler aranıp dururken dilimiz tutulmuş gibi kalakaldığımız nokta da burasıdır.

Avangard *ethosu* kıt akıllı burjuvaziyi, her şeye inanan kitleleri, kültürün mağrur rahip ve muhafızlarını şaşkına çevirip afallatma stratejisi olarak en büyük silahı saydığı için şok'a sahip çıkar. İçerlikliler ile dışarlıklılar, küstah isyancılar ile eğitimsizlikten muzdarip olanlar, şok edenler ile şok edilmeyi hak eden riyakâr ve şarlatanlar arasında kesin bir ayrım yapılır. Şok kişinin kendi gelişmiş bilincinin doğruluğunu destekleyen sembolik bir üstünlük kaynağı, muhalif saflığın yahut özgürleşme siyasetinin bir garantisi sayılır. Kısacası şok her türlü hakiki dehşetten arındırılmıştır. Gene de şokun başka şekillerde iş görmeyeceği anlamına gelmez bu, zira şok ben ile öteki arasındaki ayrımı bulandırır ve kişinin kanılarını pekiştirmek şöyle dursun, üstlerindeki kesinlik peçesini kaldırır. Bu anlamda şok, gelecekte her tür zorbalık ve baskıdan kurtulup özgürleşmenin şen bir müjdecisi değil, böyle bir özgürlüğe giden yolda duran dış ve iç engellerin canlı bir resmidir.

*Bakkhalar* genellikle en şok edici Yunan tragedyalarından biri sayılmıştır; ensest, intihar, zina, anne baba katli, toplu kıyım ve envai çeşit gaddarlıktan geçilmeyen koca bir oyun külliyatında küçümsenemez bir yere sahiptir. Thebai'nin genç kralı Pentheus şehrinde kökleşmeye başlayan Dionysos dinini ortadan kaldırmak amacıyla dağ yamaçlarında Dionysos'a ibadet eden mainadların* üstüne bir ordu göndermek niyetindedir. Gizemli bir yabancı kılığında dolaşan tanrının kendisi de Pentheus'u bu kadınlara müdahale etmeden önce onların kutsal ritüellerini seyretmeye, bu arada da kadın-

* Tanrı Dionysos/Bakkhos'a tapan Bakkhaların Asya'dan getirilmiş kadınlardan oluşan en coşkun ve hararetli grubudur. –ç.n.

lar onun yabancı olduğunu anlamasın diye kadın kılığına girmeye ikna eder. Ne var ki ibadet edenler arasında bulunan Pentleus'un annesi Agave, Dionysos aklını başından almış olduğu için oğlunu dağ aslanı sanarak, gözlerini kan bürümüş bir halde paramparça eder onu. Söz konusu sahne metinde şöyle anlatılır: "Oğlunun merhamet dileyen çığlıklarına aldırmadan/elleriyle Pentheus'un sol kolunu yakaladı/ve ayağını onun böğrüne dayayıp/omzundan çekti kopardı – kendi kuvvetiyle değil/tanrının kuvvetiyle yapıyordu bunu."[6] Agave'yle birlikte ibadet edenler de Pentheus'un etini parçalara ayırır; aralarından biri kolunu, bir başkası ayağını koparır, et parçalarını top oynar gibi birbirlerine atarlar. Ancak aslan başını gururla sahneye taşıdığı sırada Agave'nin aklı yavaş yavaş başına gelir; böyle kendinden geçmişçesine bir coşkuyla parçaladığı bedenin, öz oğlunun bedeni olduğunu fark eder.

*Bakkhalar*'ı bu denli şok edici kılan tam olarak nedir? Bunda şüphesiz, oyunun konusunun katışıksız dehşet vericiliğinin payı var; insan etinden parçaları birbirlerine atan ve çocuklarını lime lime eden kadın betimlemeleri yaşadığımız bu yorgun zamanlarda bile alışıldık olmaktan uzak. Sınırların bu çözülmesi özgürlüğü değil, cinnet ve dehşeti beraberinde getiriyor. Feminist bir okuma kadınlık ile ötekilik, coşkunluk ile vahşet arasındaki özdeşime dikkat çekse de, ele aldığı kadın/erkek, insan/hayvan, akıl/delilik ayrımlarını yıkan bir oyun bu. Pentheus dağ yamacındaki mainadlar üzerinde bir erkek denetimi kurma derdindeyken, ölesiye nefret ettiği tanrının elinde bahtsız bir oyuncak olup çıkar. Onun *polis*'te rasyonellik ve düzeni sağlama arzusu kendi çılgınca saplantılılığına dikkat çekmekten başka işe yaramaz; kadınlara olan nefreti, kadın kıyafetleri giymesiyle sonuçlanır; Dionysos'a duyduğu tiksinti ise, *Aydınlanmanın Diyalektiği* yazarlarının da onaylayacağı bir baht dönüşüyle, kendi kişiliğinin Dionysosça derinliklerini su yüzüne çıkarır. Üstelik *Bakkhalar*'da Pentheus'un ölümünün tüyler ürpertici dehşeti vurgulansa da, oyun böyle bir dehşetin sapkın ya da istisnai sayılarak lanetlenmesini mümkün kılan bir bakış açısı sunmaz. Dionysos'un barbar kadın inananlarından oluşan koronun sözlerin-

6. Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyuboğlu (İstanbul: İş Kültür, 2003), s. 109.

den, yol açtığı insani yıkım ve acıya son derece aldırışsız olan tanrının sahnede göründüğü son sahneye kadar, oyun bize belirgin bir ahlaki zemin, bir hükümde bulunma fırsatı sunmaz – araştırmacılar *Bakkhalar*'ın Dionysos dininin kutsanışı mı yoksa eleştirisi mi olduğu konusunda bitmek bilmeyen tartışmalara girmiştir. Oyunun bizim için sahneye koyduğu "saparagmos" –bedenin parçalara ayrılıp dağılması–. böyle eylemleri anlamlandırmamızı sağlayacak çerçevelerin de amansız şekilde parçalanmasıdır aynı zamanda.

Tragedyanın dehşetli olaylara düzen ve anlaşılırlık katmak yoluyla acı deneyimiyle aramıza mesafe koyduğu yönündeki evvelce yaygın kabul gören görüşe rağmen, Dionysosçu dramın doruk noktası olan *Bakkhalar* kurtarıcı yahut uzlaştırıcı bir okumaya pek imkân bırakmıyor gibidir. Jean-Pierre Vernant bu durumu şu sözlerle ifade ediyor:

> Tragedyanın dramlaştırdığı konu kurmaca niteliği taşımasından ötürü, sahnede canlandırılan acı ya da dehşet verici olaylar, gerçekte olacağından hayli farklı bir etki uyandırır. Bu olaylar bizi etkiler ve ilgimizi çeker, fakat ancak uzaktan bir etki ve ilgidir bu. Zira bunlar gerçek hayatta değil, başka bir yerde vuku bulan olaylardır. Sırf hayali bir düzeyde var olmaları için de, temsil edilirken dahi belli bir mesafede konumlandırılırlar. Bunların izler-çevre üzerindeki etkisi –ki onları doğrudan kuşatan bir etki değildir bu– gerçek hayatta uyandıracakları korku ve acıma hislerini "temizlemek"tir.[7]

*Bakkhalar* gibi eserlerin derin, yürek sızlatıcı etkisini böyle bir değerlendirmeyle açıklamak güçtür (*katharsis* fikrinin esasen fazlasıyla fiziksel bir faaliyet olan bağırsak temizleme ile ilişkili olduğunu hatırlatalım). Dahası, trajik duyguların korku ve acımayla sınırlı olduğu yollu yaygın kanı, trajik sanatların hepsinin olmasa da bazılarının tetiklediği şok ürpermesi üzerine düşünmeye imkân bırakmaz.

Dehşet ya da yoğun korkuyla eşanlamlı olan şok korku duygusuna dayanır, ama hayli farklı tiksinti ve iğrenme çağrışımları da barındırır. Organ veya deliklerin, salgı veya dışkıların canlı tasvirleri karşısında şok olsak bile, verdiğimiz bu tepki güvenliğimize dönük gerçek ya da hayali bir tehditten kaynaklanmaz; burada fiziksel esenliğimizden çok ahlaki ya da estetik duyarlılıklarımıza

7. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (New York: Zone, 1990), s. 246.

yapılmış bir tahkir söz konusudur. Bunun yanında, travma teorisyenleri tarafından çok tartışılan bir hissizlik ya da anlamsızlık hali yaratan şok belirgin bir duygu yokluğuna da neden olabilir. Demek ki şok bize bir duygu durumunun özgün içeriğinden çok, bir metin yahut nesnenin ruh üzerinde yarattığı niteliksel etkiye dair bir şeyler söyler. Ani bir çarpışmayı, apansız, hatta vahşi bir karşılaşmayı belirtir; sarsıcı olmak şokun mayasında vardır. Korku ve acımadan farklı olarak, şok temel bir hayret unsurundan beslenir; halihazırda bildiğimiz şeyden korkmamız mümkün olsa da, şok beklenmedik olanla karşılaşmayı, farklı bir zihinsel çerçeveye girme deneyimini varsayar. Tanıdık bir mitin dramlaştırılmasında olduğu gibi, daha sonra olacakları tahmin etsek de, kendimizi hayal edilemez, korkunç ve dehşet verici, kelimelerle anlatılmayacak kadar ürkütücü olan ile karşı karşıya buluruz. Şok Karl Heinz Bohrer'in "apansızlık" dediği nitelik çevresinde, süreklilik ve tutarlıktan ani bir kopmayı belirten bu durumun ekseninde döner, zira zaman kesin ve çarpıcı biçimde "önce" ve "sonra"ya ayrılarak parçalanır. Deneyimin sürekliliği bozularak, değişen dramatik yoğunluklarla öne çıkan birbirinden kopuk parçalara ayrıldığı için, şok bir kesinti mantığıyla tanımlanan kendine has bir zamansallık sergiler.[8]

İşte bu nedenle, şok büyülenmeyle ilişkilendirdiğimiz mutluluk verici kucaklaşma ve duyusal hazzın antitezidir. Sarsılmaktan ziyade kendimizi pusuya düşmüş ve saldırıya uğramış hissederiz; şok bilinci istila eder ve okuyanın yahut izleyenin süngüsünü düşürür. Ruha keskin bir alet gibi saplanır, dünyayı düzene sokup anlamanın alışılmış biçimlerini altüst eder. Denge hissimiz ortadan kalkar; kendimizi şaşkına dönmüş, sersem ve allak bullak bir halde bulur, uygun sözcükler bulmak için debelenir fakat kafamızı toparlayıp da tutarlı bir tepki veremeyiz. Çeşitli tiksinti, korku ve güvensizlik hislerinin bir araya gelmesiyle oluşan şok gerek bedeni, gerekse zihni geçici olarak devre dışı bırakabilir. Şokun yarattığı ani etkiler bazen çabucak dağılıp gitse de, artçı şoklar ruhta bir süre daha hissedilmeye devam edebilir; ilk etkinin apansızlığını, uzun süreli, ertelenmiş yahut gecikmiş bir ruhsal veya somatik tepkiler silsilesi takip eder.

8. Karl Heinz Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance* (New York: Columbia, 1994).

Vernant'ın tersine, ben sanatın gerçekdışılığı ile yarattığı duygusal etkinin yoğunluğu arasındaki ilişkinin bu kadar keskin hatlarla çizilemeyeceği kanısındayım. Yakınımızdaki bir kişinin acısı karşısında duyduğumuz kederin, bir sanat eserine verdiğimiz tepkiden çok daha yoğun ve büyük olacağını kimse reddetmez. Gelgelelim, yine bu mantıkla, Sarah Kane'in yürek burkucu bir oyununun bizi gazetede verilen bir ölüm istatistiğinden daha fazla sarsması da ihtimal dahilindedir. Sanat eserleri derisi yüzülmüş bedenlere, çarpıcı göz çukurlarına ya da mide bulandırıcı açık yaralara acımasız bir şekilde odaklanırken bile, azap ve kendinden tiksinmenin, yıkım ve iğrenmenin ruhsal dramlarını istisnai bir canlılık ve netlikle göz önüne getirme gücüne sahiptir. Sanat eserleri acıyı belli bir mesafeden sunmaktan çok, acıya mercek tutulmuş haliyle, kimi zaman da kanı yüzümüze sıçramış gibi korkunç ince ayrıntılarla yakından bakmamızı sağlar. Sanat eserlerinin olgusal doğruluk bakımından eksikleri duygusal etki gücüyle kat kat telafi edilir. Sanat eserlerini belli bir mesafeden, estetik tarafsızlığın koruyucu kılıfıyla muhafaza edilmiş olarak değerlendirdiğimiz yollu kanı, estetik tepkinin ruhsal gerçekliklerinden çok eleştirinin belli bir ânına özgü bir doksayı açığa vurur.

Üstelik *Bakkhalar* gibi eserler bizi şokun zamansallığı hakkındaki kökleşmiş kanılarımızı gözden geçirmeye çağırır. Düşünüşümüz üzerindeki etkisini halen kaybetmemiş olan avangard mantığına göre, gelenèksel olan, radikal biçimde yeni ve henüz gelmemiş olana zemin hazırlamak üzere alaşağı edilip kökü kazınması gereken baba otoritesinin bir arketipi olarak başlıca düşman sayılır. O halde, uzak geçmişten gelen eserlerin çağdaş eserlerden daha sarsıcı ve rahatsız edici olabilmesi durumunu nasıl açıklayacağız? Hürmet gösterilen, yaygın olarak tahlil edilen ve tartışmasız biçimde kanonlaşmış metinler neden ardıllarından daha güçlü bir duygusal etki yaratmaktadır? Eskinin yaşattığı şoku nasıl izah edeceğiz? Şok estetiğini çizgisel olarak ilerleyen bir hikâye çerçevesinde değerlendirmek yerine, şoku, Benjaminci bir ruhla, geleneksel tarih modellerini parçalamak için benimseyebiliriz.

Modern eleştiride şokun tek bir etki anına bağlı olduğu varsayılırken, yenilik estetik şaşırtıcılığın temel kaynaklarından biri addedilir. Yeni bir biçim yahut tür sahneye girdiğinde, yaptığı etki, sıra-

dan olanı yabancılaştırmak, alışıldık görme biçimlerimize meydan okumak, alışılagelmiş algılarımız ve edinilmiş fikirlerimizin yarattığı duygusuzluktan bizi çıkararak afallatmaktır. Bu yeni biçim veya tür görme biçimimizi değiştirirken, gördüğümüz şeyi de değişime uğratır. Fakat doğası gereği olsa olsa sonlu ve kısa ömürlü bir etki olabilir bu. Şokun yarattığı duygusal etki ve sahip olduğu bilinci değiştirme gücü yavaş yavaş kaybolur. Evvelce afallatıcı yahut tuhaf olan ifade biçimlerinin kültürel söz dağarcığımız tarafından azar azar emilmesiyle, yön kaybı er geç kabule yol açar. Bu nedenle, edebiyat tarihi sonsuz bir şaşkınlık–alışma–şaşkınlık döngüsü tarafından yönlendirilir, zira yerleşik tarzlar algıyı yeniden canlandırma gücüne sahip yeni tekniklere bırakır yerlerini.

En hararetli ifadesini Rus Biçimciliğinde bulan bu argümanda, sezgisel algı modern Batı'daki estetik değişim mantığını kavramanın bir yolu olarak yer bulur. Bununla birlikte, söz konusu argüman edebiyat eserlerini bu kadar kesin biçimde tek bir ânın boyunduruğuna koşarak ve yarattıkları etkiyi fazla basite indirgeyerek hafife alır. Bu görüşe göre, sanat bizi ancak bir anlığına şaşırtabilir, bilinci değiştirme ve düşünceyi harekete geçirme gücünü daha sonra kaybeder ve zamanın akışı tarafından tekdüze, yavan ve bayat bir kılığa büründürülür. Wai Chee Dimock'un eşzamanlı tarihselcilik dediği zihniyettir bu ve bir eserin yarattığı yankının bütünüyle tek bir zaman dilimiyle, genelde de ilk ortaya çıktığı dönemle sınırlı olduğu görüşüne dayanır.[9] Ne var ki edebi anlam kendini birdenbire açığa vurmaz, metinler de kendilerini ilk ortaya çıktıkları anda geri dönüşsüz ve mutlak bir biçimde gözler önüne sermez. Peki, metinlerin zaman içinde yankı yaratma potansiyeli ve geçmiş sanatın yön kaybı yaşatma veya rahatsız etme gücü hakkında ne söyleyeceğiz? Bu gibi metinleri birer zaman gezgini, hatta zaman ayarlı birer bomba, imal edildikten çok sonra etkisini gösteren, patlayıcı güce sahip tahrik edici araçlar olarak düşünebiliriz. Şok estetiğine ilişkin fikirlerimiz, şoku yeni olanla eş gören bir zihniyetle haddinden fazla sınırlandırılmış, çizgisel ve ilerlemeci bir tarih anlayışının engeline takılmış durumdadır.

9. Wai Chee Dimock, "A Theory of Resonance", *PMLA*, 112, 5 (1997), s. 1046-59.

Heinrich von Kleist'ın oyunu *Penthesilea* 1808'de yazıldı. İzleyen ilk eleştirmenlerin tiksinti ifade eden sözler sarf etmesine neden olan oyun, çılgın anormallikler ve çirkin sapkınlıklar sergilemekle itham edildi. Gene de eser ilk sahnelendiğinde öfke patlamalarına yol açan unsurlara bugün aldırış etmediğimiz sonucuna varmak güçtür. Kleist oyununda bir cinsiyetler savaşını, saplantılar çatışmasını, Akhilleus'la Amazonlar kraliçesi Penthesilea arasında gerçekleşen çılgınca, öfkeli bir ölümüne mücadeleyi sahneye taşır. Akhilleus'a karşı şiddetli bir tutku duyan Amazon kraliçesi ona kılıcını kullanarak kur yapmak durumundadır, zira Amazon yasaları yurttaşlarının ancak savaşta tutsak alınmış erkeklerle cinsel ilişkiye girmesine müsaade etmektedir. Savaşçı prensesin aşkından çılgına dönmüş Akhilleus ise, Amazonlarla girdiği zorlu çatışmalardan birinde galip gelir, ama sanki prenses onun değil de, o prensesin tutsağıymış gibi davranarak zaferini gizlemeyi seçer. Gerçeği öğrendiğinde çileden çıkıp, kendini hakarete uğramış sayan Penthesilea öfkeyle bir kez daha savaş yapılmasını emreder. Bu son karşılaşmada, Akhilleus onun karşısına silahsız ve savunmasız bir halde çıkar; kendisini bekleyen cinsel haz uğruna teslim oluyormuş gibi yapar, güzel Amazon'un kaprisine boyun eğmekten son derece memnundur.

Ne var ki Akhilleus için eğlenceli bir erotik fetih oyunu olan şeyi savaşçı prenses adeta ölesiye ciddiye alıyordur. Savaşçılara özgü şeref düsturuna dayanan kadının kendi kendini yönetmesi ideali ile kadının boyun eğmesini gerektiren erotik yasanın bir o kadar zorlayıcı olan cazibesi arasında kalan, gitgide yoğunlaşan bir kafa karışıklığıyla tereddüt eden Penthesilea en sonunda delirir. Penthesilea'nın kendisini iki arada bir derede bırakan bu güç duruma verdiği nihai tepki, Akhilleus'u okla boğazından vurmak, sonra da yaralı bedeninin üstüne hezeyanla atılıp, köpekleriyle beraber etini dişleriyle parçalamak olur. "Kafasını daldırıp [Akhilleus'un] zırhını bedeninden yırta yırta koparıyor/Dişlerini onun ak göğsüne daldırıyordu,/Vahşi köpekleriyle yarışa girmişti,/Oxus ve Sphinx onun sağ göğsünü çiğnerken,/onun payına da sol taraf düşmüştü; ben geldiğimde,/ağzıyla ellerinden kanlar damlıyordu."[10]

10. Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, çev. Joel Agee (New York: Harper Collins, 1998), s. 128.

*Penthesilea* üzerine yapılan yorumların çoğu oyunu dilin çatışkı ve tuzaklarının bir alegorisi olarak okur ve üst-kurmaca özelliklerine odaklanır. Eleştirmenler dilsel karışıklığın, çift-anlamların, metaforik olan ile düzanlamlı olan arasındaki sınırın bulandırılmasının, bu kültür çatışması ve cinsiyet savaşı dramında birbirine nasıl sıkı sıkıya bağlı olduğunu gösterir. Oyunun en meşhur pasajında, Penthesilea işlediği yamyamca cinayetin dehşetini fark eder gibi olduğunda, çok talihsiz bir "dil sürçmesi" yaşayarak, rahatlıkla karıştırılabilecek iki göstereni (*küssen* ile *bissen*: öpmek ile ısırmak) birbirine karıştırır. Kendisinin de yarı şuursuz bir monologda söylediği gibi, Penthesilea'nın eylemleri çok bilinen bir metaforun gerçek anlamıyla fiiliyata dökülmesidir: "Hangi kadın söyler,/kollarını âşığının boynuna dolayıp: / Seni o kadar çok seviyorum ki / elimde olsa, şuracıkta yiyip bitirirdim seni."[11] Cinsel olanla metinsel olanın sürekli iç içe geçtiği bir oyundur bu. Buna rağmen, Kleist'ın oyununu dilsel karar verilemezlik yahut benzetmeye karşılık metaforun görece artıları konusundaki derin düşüncenin ürünü sayarak çerçevelemeye yönelik bu çabalarda, tuhaflığıyla göze batan bir yan da vardır. Eleştirmenler bakışlarını oyunun içeriğinde bu katliam kadar kaba olan ne varsa hepsinden kaçırarak, kendi okumalarının akademik inceliğini ortaya koyma çabasına girmiş gibidir.

Michel Chaouli *Penthesilea* ile Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni yan yana koyup, Kleist'ın oyununun tiksinti uyandıranın temsiline ilişkin yasağı ihlal etmesinden ötürü rahatsız edici olduğunu ileri sürerken lafı getirmek istediği bir yer vardır. Kant'a göre, çirkinlik sanatta hoş görülebilir ama, kendini bize denetimimizin dışındaki duygusal bir tepki olarak dayatmasından ötürü, tiksindirici olan için aynı şey söz konusu değildir. Dahası, Kant estetik beğeninin düşünümsel olarak daneyimlenmesi ile fiziksel beğeninin kaba duyumsal uyarımı arasında net bir ayrım yapmayı amaçlar. *Penthesilea* ise söz konusu ayrımı altüst eder, zira oyunun başından itibaren doymak bilmez ihtiraslarıyla öne çıkan kadın kahramanın kendisi ile Akhilleus arasındaki mesafeyi silmeye çabalar. Oyunun başında güneş gibi ışıl ışıl parlayan göz alıcı bir estetik obje olarak gösterilen Akhilleus ise, "yüzyılların birikimi olan beğeni metafor-

11. Kleist, *Penthesilea*, s. 145-6.

laştırmasını birkaç saat içinde tersine çevirecek" biçimde, çok geçmeden bir et kütlesine dönüşüverir.[12] Güzelden tiksindiriciye doğru bir anlatısal kavis çizen *Penthesilea*, düşünümsel estetik yargı olarak kavranan beğeni ile hayvansı iştah ve yamyamca ihtiras olarak kavranan beğeni/tat arasındaki sınırı bulanıklaştırır.

Bu tür gözlemler edebiyat eleştirisinde baştan savılarak geçiştirilen somatik bir tepki türüne hitap etse de, öyle ya da böyle şok tartışmasına girmekten kendini alamaz. Rahatsız eden veya afallatan sanat birtakım fiziksel tepkileri tetikler: Boğazda ani bir tıkanma; gözlerden kendiliğinden, elinde olmadan süzülen gözyaşları; fazla canlı imgelerden gayriihtiyari kaçınma; tüylerin diken diken olması ya da ani bir ürperme; karanlık seyir yerinde atılan gergin bir kahkaha. Elimizde olmadan verdiğimiz tepkilerin bütün çıplaklığıyla karşımızda belirdiği noktada, estetik düşünceden hızla uzaklaşıp biyolojinin temel işleyişine geliriz: adrenalin üretimi, kalp atış hızında artma, kan damarlarında daralma. Zihnimiz neyin tehlikede olduğunu kaydetmeden önce bile bedenimiz duygusal telkine açıklığımız ve fiziksel savunmasızlığımızın boyutunu vurgulayacak tepkiler verebilir. İmgeler ve sözcükler son derece somut etkilerini, sanki gizemli bir uzaktan kumandayla yönetiliyormuşçasına, belli bir mesafeden bedenimize nakşeder; ancak hayal meyal algılayabildiğimiz güçler tarafından harekete geçirildiğimizi hissederiz. Ruhun koruma kalkanı delinir; özerklik ve bağımsızlık hissimiz yara alır; tepkimizin denetimi bütünüyle bizim elimizde değildir artık. Tepkilerimizin o kaskatı fizikselliğine yenik düşmüş, doğa ile kültürün tehlikeli sınırına çakılıp kalmış olduğumuzu yeni fark etmiş halde, kendimizi zillet alanında buluruz.

Bu noktada, akla ister istemez Leo Bersani'nin özyıkım (*self-shattering*) tabiri geliyor. Jameson'ın tarihselciliğine zıt bir psikanalitik bakış açısı benimseyen Bersani, kronolojik göstergelere kapalı bir ruhsal yıkım biçimi olan şokun esasen çağdaş bir nitelik taşıdığını vurgular. Bersani'ye göre, insan cinselliği mazoşizme dayanır, bu da bizi dünyaya geldiğimiz ilk yıllardan itibaren ontolojik olarak şiddetle iç içe kılar. Bersani'ye göre, "Biz şiddet ile şiddetsiz-

12. Michel Chaouli, "Devouring Metaphor: Disgust and Taste in Kleist's *Penthesilea*", *German Quarterly*, 69, 2 (1996), s. 130.

lik arasında değil, devingen arzunun ruhsal yer değiştirmeleri ile yıkıcı bir anekdotsal şiddet saplantısı arasında seçim yaparız."[13] Bersani gerçekçiliğin arzunun işleyişini anlatı ve anekdot yoluyla denetim altına alma çabalarını eleştirirken, her türden tutarlılık safsatasını benlik yapılarını parçalayarak baltalamalarından dolayı Baudelaire, Genet ve başkalarını metheder. Bersani'ye göre, böyle bir çözülme estetiği bizi totaliter kimlik modellerinden ve bireyliğe dair görüşlerimizin açık mantıksızlığından kurtararak özgürleştirir.

Bersani estetik şokun mazoşistçe etkisine, benliğin ve onun beraberinde gelen zorunluluk ve yükümlülüklerin yol açtığı acı verici hazza dikkat çekmekte kuşkusuz haklıdır. Gene de psikanalitik bir çerçeve ne şokun değişken yananlamlarını, ne de onun neden bazı yaratıcılık dönemlerinde bomba etkisi yapıp bazılarında yapmadığını açıklayamaz. Aslında Bersani'nin şokun radikal biçimde toplumsallık-dışı ve yıkıcı veçhelerine yaptığı ısrarlı vurgu, bu abartıya kaçma riski taşıyan özyıkım retoriği –okumak bilinci değiştirme gücüne sahip olmasına karşın, onu yıkmaktan yahut kesin biçimde çözülmeye uğratmaktan uzaktır– yazarın şok üzerine yazma kariyerindeki çarpıcı başarısına ters düşer. Freud ile Foucault arasında seçim yapmaya girişmeden de, şokun insan varoluşunun hem toplumsal hem de toplum-dışı veçhelerine hitap ettiğini, bizi fazlasıyla rahatsız edici, ürkütücü ya da tabu olanla yüz yüze getirme potansiyeline sahip olduğunu, diğer taraftan, aynı zamanda Romantik gösteriş, kültür karşıtı sahicilik veya entelektüel prestiji ifade etmek üzere devreye sokulmuş bir kültürel gösteren olduğunu tahmin edebiliriz.

Ne olursa olsun, Freudcu bir etiyoloji şok estetiğini önceden tasarlanmış bir açıklama çerçevesine yerleştirerek, etkisizleştirip sulandırma riski taşır. Ben daha ziyade, benliği kendi tarihinin yapışkan ağlarına ebediyen asılı kalmış şekilde tasavvur eden, yüzü geçmişe dönük bir felsefe olan psikanalizin ilerlemeci ve çizgisel zaman modelinden yana tavır aldığı yollu iddiaya ilgi duyuyorum. Geçmiş, biz geleceğe doğru yol alırken pervasızca terk edilmesi gereken, yerini yenilerine bırakmış hatalar ve hükümsüz geleneklerin

13. Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 70.

kaydı olmak şöyle dursun, bizim kendi oluşumuzun, "önce"nin "sonra"yı birçok şekilde etkileyip biçimlendirmeye devam ettiği o dolambaçlı yolun canlı bir hatırlatıcısı olarak iş görür. Böyle bir düşünce silsilesi metinsel zamansallığa ve sözcüklerin tek bir tarihsel ânın sınırları dışında nasıl yankılandığına dair daha geniş kapsamlı soruları tartışmaya açmak için ruhun ötesine geçer.

Bu bakımdan, *Nachträglichkeit*'ın (ertelenmiş eylem) edebiyat teorisinde daha merkezi ve etkili bir rol oynamak üzere psikanalizdeki o kuytu köşesinden çıkartılmamış olması şaşırtıcıdır. En iyi "sonradanlık" olarak tercüme edilebilecek bu kavram, anlamın kesin olarak belli bir âna yerleşmiş olmayıp, zamansal bir sürekliliğe dağılmış halde var olduğu fikrini ifade eder. Kaynağı Freud'un Kurt Adam incelenmesine dayanan bu terim, tedavideki anlamında, bireyin önemini vaktinden sonra anlamasıyla daha sonraki bir zamana tarihlenen travmatik bir olayı belirtir. Bir olayın vuku bulması ile yankı bulması arasında geçen zaman sayesinde, anlam tek bir belirleyici âna demirlenmez, geleceğe doğru sürüklenerek ertelenmiş olur. Ayrıca geçmiş deneyimler bugüne dek varlığını sürdürse dahi, anlamları yeni bir içgörünün baskısıyla dönüşüme uğrar. Geçmişe bakış geçmişi yeniden yakalarken, aynı zamanda farklı zamanların karşılıklı olarak bulaşma ve karışmasıyla yeniden yaratır onu.[14]

Şu içgörü doğrudan doğruya metinsel aktarımın muammalarını ifade eder: Hem eserlerin ortaya çıktıkları tarihsel ânın damgasını taşıdığı fikrine sadık kalıp, hem de onların zaman-aşırı yankı bulma potansiyellerini nasıl açıklayacağız? Elimizdeki zamansal çerçevelerin zamanı kavramlaştırmak için gereken şema olmadığı ortada. Post-kolonyal çalışmalar melezlik, çeviri ve küresel dolaşım dilini devreye sokarak, mekânsal olarak ayrılmış ulusal ve etnik kimlik modellerine karşı etkin bir meydan okumaya girişmiştir. Metinlerin zaman-aşırı hareket veya göçünü kavramlaştırmak için de benzer modellere şiddetle ihtiyaç var. Tarihsel eleştirinin, sanat eserinin menşeine ilişkin kavrayışımızı zenginleştirmekle beraber, metinlerin kendi kökensel koşullarının tam anlamıyla hükmünde olduğu gibi güdük bir bakışı teşvik ederek, bizi metinlerin süregelen zamansız-

14. Jean Laplanche, "Notes on Afterwardness", *Essays on Otherness* içinde (Londra: Routledge, 1999).

lığını, bizlere yüzyıllar boyunca hitap edebilme potansiyellerini izah edemez durumda bırakma ihtimali vardır.

"Sonradanlık" fikri metinlerin zaman-aşırı hareketlerine ve öngörülemez hitap dinamiklerine ışık tutmak suretiyle işte bu ertelenmiş yahut gecikmiş aktarımı ifade eder. Sanat eserleri ortaya çıktıkları ilk anda kazandıkları şöhretin şimşeği söndükten sonra etkisiz ve can çekişir bir hale düşmek yerine yeni kesişmeler ve dönüşen anlam öbekleriyle öne çıkan direngen, hatta çok zinde bir ikinci hayat sürdürebilir. Bizim geçerliliğini yitirmiş veya geriye yönelik görüşlerin arka bahçesine havale etme arzularımızı boşa çıkaran geçmiş metinler, tarihsel ilerleme hikâyelerimize sekte vurma, yüzyıllar ötesine hitap etme, zaman farkının girdabını aşarak benzerlik anlarını harekete geçirme potansiyeline sahiptir. Nitekim bu metinleri yeni ve güncel kılan tam da onların bu zamansızlığıdır. Benjamin'in de diyalektik imgeye ilişkin ünlü tartışmasında söylediği gibi, "O Zaman ile Şimdi bir şimşek çakımı misali birleşerek bir takımyıldız meydana getirir."[15] Eski olan, ücra bir tarihsel koruma alanında tecrit edilmek yerine, bugüne çarparak şimdi'deki algılayışı etkileyebilir. Sonuç olarak, şok estetiği yenilik ve güncelliğin boyunduruğunda olmaktan ziyade, çok daha değişken ve uçucu bir zamansallık tarafından yönetilir.

Bununla birlikte şok Elisabeth Ladenson'ın yerinde bir ifadeyle "kronolojik şovenizm" dediği şeyin getirdiği boşvermişliği silkeleme potansiyeline sahip olduğu halde, tarihin sıkıştırmalarına da boyun eğer; farklı dönemlerin okurlarının aynı eserler karşısında şok olabilmesi, aynı şekilde şok oldukları anlamına gelmez.[16] Nitekim şok fikri modernlikte insan deneyiminin doku ve ritimlerindeki köklü değişimlere tepki olarak kendine has yeni bir parıltı ve cevher kazanır. Modern duyarlığın bir heyecan arzusu, uç duygulara yönelik bir özlem tarafından yönetildiğini öne süren Georg Simmel, bu soru üzerine etraflıca düşünür. Şok etme ve edilme arzusu modern hayatın inşasında daha önce görülmemiş bir yoğunluk ve görünürlük

15. Walter Benjamin, "N [Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress]", Gary Smith (haz.), *Benjamin –Philosophy, Aesthetics, History* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), s. 50.

16. Elisabeth Ladenson, *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from Madame Bovary to Lolita* (New York: Cornell University Press, 2007), s. xvi.

kazanır; avangardın hesaplı kitaplı ihlallerinin yanı sıra, sinema ve diğer popüler eğlencelerin yarattığı sansasyonel heyecan ve coşkularda kendini gösteren bir durumdur bu. Öyle ki, modern olmak adeta sürpriz ve hıza, adrenalin ve zamansal kopuşun sarsıntılarına bağımlı, yani "şok-kolik" olmak demektir.

Gelgelelim beğeni ve mizaçtaki bu değişime açıklama olarak öne sürülen nedenler bir hayli ihtilaflıdır. Şok etkilerinin kaotik uyaranların etki sahasının genişliği, kalabalığın koşturmaca ve keşmekeşi, kentte yaşama deneyiminin bir parçası olan yoğun enformasyon bombardımanı ve görsel-işitsel kargaşa nedeniyle modernliğin dokusuna derinlemesine işlediği öne sürülür. İnsanın şehrin hızla değişen ortamına yanıt veren sinir sistemi yeni meraklar, heyecan patlamaları, sarsıntılar ve beklenmedik değişimlerin peşinden hevesle koşarak, apansızlığa uyum sağlar, hatta bağımlı hale gelir. Bu okumaya göre, estetik şok modernlikle süreklilik içindedir. Öte taraftan şokun cazibesi, ister üretim bandının tahammül edilmez monotonluğu, isterse yarı-metafizik bir illetin zorlama melankolisi olsun, insanı sarıp sarmalayan o sıkıntı hissine atfedilir. Modern rutinlerin insanı uyuşturan, ruhu harap eden etkilerinin eşlik ettiği duygu yavanlığı ve hissizleşme aşırı heyecanlara yönelik arzuyu ve duygu yoğunlaşmasının beraberinde getirdiği adrenalin bağımlılığını tetikler. Acının keskin sızısı, tiksintinin heyecan yaratan etkisi, hissedememenin verdiği o uyuşukluktan hoş bir kaçış sağlar. Dahası, modern hayatın hiçbir pürüze yer bırakmayan tabiatı, sunduğu şeker kaplı güvenceleriyle ve çirkin gerçekleri hasıraltı edişiyle birleştiğinde, insan deneyiminin rezil ve nahoş unsurlarıyla burun buruna gelme arzusunu ortaya çıkarır. Bu görüşe bakılırsa, şok modernliğe verilen bir tepkidir.

Modern bilincin bu iki yönü de –aşırı hassasiyet ve atalet, uyarılma ve hissizlik– Walter Benjamin'in ikna edici yorumları sayesinde şok estetiğiyle en çok özdeşleştirilen şair olan Baudelaire'in eserlerine nüfuz etmiştir. Benjamin, lirik şiirin şok deneyiminin norm halini aldığı bir dünyaya nasıl karşılık vereceğini sorar?[17] Baudelaire'in eserleri modernliğe verilen savunmacı bir tepki, modern kent yaşantısının sahte sarsıntı ve ürpermelerini şiirsel mecazlara dönüştürerek işlemenin bir yolu olarak saygıyla selamlanır. Gelgelelim Baudelaire'in şiirleri şoku kaydetmekle kalmaz, sarsıntıları sarsıntı-

larla bertaraf etmek, şiddeti şiddetle karşılamak yoluyla kendi icraatına katarak sürdürür onu. Burada şok hem şehir hayatının baş döndüren kaotik duyumlarına karşı uyarlanabilir bir savunma, hem de kendi okur kitlesine hücum eden, bir edebi saldırı fenomenolojisi kuran yazar nezdinde kasıtlı bir saldırganlık edimidir. Modern süreksizlik ve apansızlık, beklenmedik lik ve sürpriz deneyimi, okurun sorgusuz sualsiz sarıldığı inançların altını oyan, sapkınlığa davetiye çıkaran, uyumsuz bağdaştırmalara ve şiirsel ahenksizliğe başvuran, yumruklar ve karşı yumruklar indiren şiirsel biçimlerde de yankı bulur.

Kuşkusuz Baudelaire'in çağdaşlarını şaşkına çeviren özelliklerinin birçoğu bugün skandal olmaktan uzaktır. Sözgelimi lezbiyenlerle ilgili şiirleri hakkında ne düşünürsek düşünelim, bunları şok edici bulma ihtimalimiz düşüktür. Bir zamanlar cesaret isteyen söyleyiş biçimleri ve biçemsel edepsizlikleri artık kimseyi şaşırtmıyor; Romantiklerin Satanizm kültü nargileleri, vampirleri ve cehennemin felaketine yakarışlarıyla, tuhaf biçimde emekliye ayrılmış gibi. Ele avuca sığmaz rock starları akımında olduğu gibi, çağdaş sanat yıllıklarında da biteviye kopyalanan *poète maudit* (lanetli şair) figürü çoktandır klişe alanına atılmış durumdadır. Ne var ki *Kötülük Çiçekleri*'ndeki belli şiirler halen yabana atılamaz bir yumruk etkisi yaratabilmektedir. Sözgelimi "Leş" şiiri gayet sakıncasız bir tarzda başlar; şair metresiyle konuştuğu sırada birlikte geçirdikleri bir yaz sabahını hatırlar. Fakat şiirin o geleneksel *mon âme* (ruhum) hitabının, çiftin bir keresinde yol kenarında gördüğü *charogne infâme*'a (iğrenç leş) yapılan kafiyeli göndermeyle kulak tırmalaması amaçlanır. Ayakları havada dikili kalmış, karnı açık bir vaziyette güneşte kavrulan hayvan leşi, şiirdeki anlatıcının aklına, arzuyla yanıp tutuşan bir kadını getirir: Cinsel taşkınlığın harareti ölümün nihai müstehcenliğini taklit eder ve haber verir. Hiç acımadan bütün dikkatini kokuşmuşluk ve çürüme göstergelerine veren şair, sevgilisine tiksintiden nasıl irkildiğini hatırlatmakla kalmaz, betimleme-

17. Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", çev. Ahmet Doğukan, Nurdan Gürbilek (haz.), *Son Bakışta Aşk* içinde, İstanbul: Metis, 2001, s. 116-54. Ayrıca bkz. Vaheed K. Ramazani, "Writing in Pain: Baudelaire, Benjamin, Haussmann", *Boundary 2*, 23, 2 (1996), s. 199-224.

lerinin sinsi ve sadistçe canlılığıyla geçmişteki dehşeti yeniden canlandırarak, onu aynı deneyimi bir daha yaşamaya zorlar: "la puanteur était si forte, que sur l'herbe / vous crûtes vous évanouir" (öyle ağırdı ki leş kokusu/çimlerin üstüne düşüp bayılacaktınız).[18] Şairin dört bir yandan gelen dayanılmaz derecede yoğun duyumları devreye sokuşunda halüsinasyona yaklaşan bir yan vardır: vuran güneşin kavurucu sıcaklığı; telef olmuş hayvanın karnından yükselen kokuşmuş buğu; karnı açılmış leşin canlı imgesi; çürümekte olan karnı etrafında uçuşan sineklerin vızıltısı. Burada karşımıza çıkan, bir teselli yahut sığınak olarak değil, görsel, işitsel ve koklama duyusuna ait algı tarzlarına vahşi bir saldırı, tiksindirici ile müstehcen olanın pis bir sentezi şeklinde tasavvur edilen doğadır.

Dahası bize cesedin sürekli bir devinim halinde olduğu yavaş yavaş sezdirilir; bedenin lime lime olmuş kalıntılarının içinde yapışkan bir sıvı misali kurtçuklar akmakta, dalgalar gibi inip kalkmaktadır. Şair akan suyun müziğini ve rüzgârın sesini andırmasından ötürü bu ritmik hareketin çarpıcı güzelliğinden etkilenir. Ölümün ve kendisini yiyen kurtçuklar tarafından tekinsiz bir şekilde canlandırılan etin birdenbire yeniden hayat bulmasının dehşetini hatırlarken bile, çürüyüp kokuşmanın ortasında palazlanan çarpıcı simetrileri görmeye zorlar bizi. Bu estetikleştirici bakış, gene de, akla getirilmekte olan şeyin dehşetini ortadan kaldırmaktan çok, daha bir vurgular; çürümekte olan leş mukayese edildiği açan çiçeğe hem benzemekte, hem de hiç benzememektedir. Ünlü ördek/tavşan resminde olduğu gibi, birbirine rakip olan bu imgeleri sentezleyemez, bunun yerine Baudelaire'ci üslubun bir unsuru sayılan kıyaslanamazların çarpışmasında, tiksinti ile estetik hazzın birbirinden kopuk izlenimleri arasında salınmaya itiliriz. Şiirin konusunun katışıksız dehşet vericiliği son olarak, çürüyen leşi kapmak için, yeme ve kaynaşma döngüsünü devam ettirmek için pusuya yatmış bekleyen sokak köpeğinin tasviriyle vurgulanır.

Kuşkusuz kokuşma ancak belli koşullarda şokun ürpertisine uygun şekilde sunulabilir; insanlık tarihinin büyük kısmında çürüyen

18. Charles Baudelaire, "La charogne/A Carcass", Marthiel ve Jackson Mathews (haz.), *The Flowers of Evil* (New York: New Directions, 1955; Türkçesi: *Kötülük Çiçekleri*, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık, 2000).

bir hayvan leşi dikkat çekmeyecek kadar yavan görülmüştür. Burada ise bizler şairin metresini, doğum ve ölümün kırsal ritimlerine yabancılaşmış, modern hayatın kendine has müşkülpesentlik ve *pudeur* (utanma) hissine bürünmüş, fazlasıyla kibar ve cilveli bir Paris kadını olarak hayalimizde canlandırmaya davet ediliyoruz. Şairin temel fikri –doğa durumuna en yakın olan cinsiyetin doğal süreçler karşısında kolayca tiksindiği için en riyakâr cinsiyet olduğu fikri– her ne kadar kadın düşmanlığı barındırıyor olsa da, insanın şok olabilirlik tarihine ilişkin dikkat çekici soruları gündeme getirmektedir. Jameson'ın iddia ettiği gibi, gerçekten de atalarımızdan daha az mı tiksinti, dehşet ve şaşkınlık duymaktayız? Hayır, bazı alanlarda açıkça yeni olan bir kayıtsızlık sergilesek de, sözgelimi iş yetişkinler ile çocuklar arasındaki cinsel ilişkilere gelince, şiddetli bir ahlaki infial göstermiyor muyuz? Dahası, uygarlaşma sürecini inceleyen tarihçilerin de dikkat çektiği gibi, bize ölümlü hatırlatan –hastalık, çürüme, irinli yaralar, çürüyen etler, mide bulandırıcı bedensel kokular, vb.– şeylere karşı çok daha hassaslaşmış, daha kolay tiksinir durumda değil miyiz? Önceden olağan karşılanan bedensel sıvı değişimleri –başka kadınların çocuğunu emziren anneler, aynı bardaktan içen yabancılar– karşısında bugün tiksintiden tüylerimiz ürpermiyor mu? Modernliğin tarihi bastırmadan aydınlanmaya, infialden bezgince kayıtsızlığa doğru tek bir gelişim çizgisi izlemek yerine, yasak ve tabuların bir çözülüşü ve yeniden kuruluşunu barındırıyor.

Baudelaire'in şiiri şair ve sevgilisinin tepkilerini yan yana koyması açısından şok edenle şok olanın sembolik ayrışması etrafında yapılanmıştır. Şairin soğukkanlı bakışı ile metresinin bu bakışı bozma işlevi gören endişe ve tiksintisi arasında duygusal bir işbölümü kurulmuştur. Metresin endişesi, şairin tiksintinin ayan beyanlığının ötesine geçme, değersiz şeyleri bir çeşit simyayla altına dönüştürme – çirkin ve müstehcen olandan güzellik izleri çekip çıkarma yeteneğini belirgin kılar. Şok estetiği burada, *Bakkhalar*'dakinden farklı olarak, kolektif deneyime konu olan bir ritüelden ziyade, bohem Paris'in, burjuva sınıfına ve kadınlara özgü duyarlılıklara yönelik kuralsız küçümsemesini ifade etmesine olanak sağlayarak, sınırlar çizmeye ve ayrımlar koymaya hizmet etmektedir. Bu tür ayrımları benimsemenin kişi için nelere mal olduğu hafife alınmamalı – bunu

anlamak için, Baudelaire'in içinde bulunduğu ızdırap verici yoksulluk koşullarını ve sansürcülerle giriştiği dillere destan mücadeleyi anımsamak yeter. Buna rağmen şoku mutlak surette ihlal edici sayarak romantikleştirmek, onun sonradan sonraya toplumsal ayrım hiyerarşileri tarafından nasıl devşirildiğini göz ardı etmek anlamına gelir. İğrendirici, dehşet verici veya nahoş nesnelerin sanat için elverişli temalar olduğu fikri, yirminci yüzyılın ortalarında üst-orta sınıf beğenisinin adeta zorunlu bir bileşeni halini alacaktır.[19] Şok estetiği, aynı zamanda, erkek maçoluğunu kadınca hassasiyet ve aşırı nezaketin karşısına koymak suretiyle bir miktar sembolik sermaye de biriktirecektir; "Leş" şiiri gerçekleştirdiği estetik ihlalleri kadınsı kibarlığa yönelik bir saldırı olarak kabul eden tek modernist eser değildir. Denetlenmemiş arzunun zehir saçan dehşetlerini sembolleştirmek ve William Miller'ın sözleriyle, hepimizin "ürediği, zina yaptığı, bir şeyler salgıladığı, boşaltım yaptığı, irin topladığı, öldüğü ve çürüdüğü" şeklindeki basit içgörüyü cisimleştirmek için genelde kadınların gündeme getirilmesine rağmen, edebi kışkırtma tarihsel olarak erkeklere mahsus bir saha olagelmiştir.[20]

Bununla birlikte, ihlal yanlıları tarafından çoğu kez göz ardı edilen gölgede kalmış bir şok tarihinin olması da ilginçtir. *Kötülük Çiçekleri*, Manş Tüneli hattında çarpıcı duyumlara dayalı (*sensationalist*) kurmaca edebiyatta muazzam bir patlamanın yaşandığı ve doğrudan duyumlara hitap eden, rasyonel düşünceyi boş vermiş bir edebiyatın tehlikeleri hakkında bolca yorum yapıldığı bir döneme tekabül eder. *Mrs. Audley's Secret* (Mrs. Audley'nin Sırrı), *Beyazlı Kadın* ve *East Lynne* (Doğu Lynne) gibi gözde popüler romanlar sinirleri altüst etmekle yahut duyuları aşırı uyarmakla itham edilmiş ve son derece rahatsız edici bulunmuştur. Sansasyon romanının ayırt edici özelliği, okurlarını heyecanlandırma ve kışkırtma gücüdür. Margaret Oliphant'a göre, bu roman türü "eksiksiz kişisel şaşkınlıkla ve heyecan şoklarıyla bizde hayret, dehşet ve nefes kesici bir etki uyandırır."[21] Sansasyon romanı da, Gotik roman gibi ön-

19. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984).

20. William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997), s. 49.

ceki tecessümlerine benzer şekilde dehşetli konulara ve sarsıcı olay dizilerine duyulan kültürel iştahı belirgin kılacak biçimde bilhassa kadın yazar ve okurları kendine çekmiştir. Şok avangard ve modernist bir yörünge izlemek şöyle dursun, çok daha geniş çaplı bir yankı ve etki uyandırmıştır. Bu türden kurmacanın Bersani ve diğerlerinin ilgi alanı dışında kalması, şüphesiz, söz konusu türün şok ile duygusallığı üst üste bindirmesiyle ve ruhsal huzursuzlukları iyi kurulmuş ahlaka dayalı olay örgülerinin tutarlılığı vasıtasıyla idare etmesiyle ilişkilidir. Gene de bu tür kurmacanın tam da bu nedenle normatif kimlik modellerini sağlamlaştırma görevi üstlendiği gibi bir yargı, anlatısal ve yazara ait yorumun yüzey seviyesine fazla yakın, aşırı düzanlamlı bir değerlendirmeye dayanır. Okurların tabu konular ve marjinal figürlere duyduğu büyük merak, daha duygusal, ham ve kural tanımaz tepkiler yaratarak, bu türden düzenleyici araçların sınırlarını aşabilir yahut altını oyabilir.

Üstelik bugünkü edebiyat sahnesinde, şokun eril bir şey olduğu yolundaki paslı varsayım çabucak okurların merakını uyandırmaktadır. Karikatürümsü seks sahneleri, bel altı esprilerle yüklü söz dağarcığı ve ensest saplantısıyla Kathy Acker'ın romanlarını yahut Elfriede Jelinek'in kadın cinsel mazoşizmi, anne-kız nefreti ve şuursuz ergen zalimliğini konu alan kıyıcı tablolarını şöyle bir hatırlamak yeter. Helen Zahavi'nin taşkın ve kanlı intikam fantazisi *Dirty Weekend*'de (Kirli Haftasonu), romanın kadın kahramanı kendisine aşkınlı olan ya da tacizde bulunan çeşitli erkekleri zevkle katlederken, Sarah Kane'in yukarıda bahsettiğimiz oyunları, dışkılamadan karın deşmeye ve bebek yemeye kadar sahne performansının sınırlarını zorlayan senaryolarından ötürü hem yüceltilmiş hem de ayıplanmıştır. Kadınlığın doğasına ilişkin beklentilerin tarihinin yoğun bir şekilde vurgulanmasıyla, kışkırtma ve sapkınlık estetiğine yönelen kadın yazarların sayısı gün geçtikçe daha da artmaktadır.[22]

21. Margaret Oliphant, "Sensation Novels", aktarıldığı yer için bkz. Deborah Wynne, *The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine* (New York: Palgrave, 2001), s. 44.

22. Kathy Acker, *Blood and Guts in High School* (New York: Grove, 1994); Elfriede Jelinek, *Piyanist*, çev. Süheyla Kaya (İstanbul: Everest, 2003); Helen Zahavi, *Dirty Weekend* (Londra: Flamingo, 1991); Sarah Kane, *Complete Plays* (Londra: Methuen, 2001).

Gayl Jones'un *Eva's Man* (Eva'nın Erkeği) romanı görünüşte toplum-dışı olan bir şok estetiğinin cinsiyetin yanı sıra ırk çizgilerinden nasıl izler taşıdığına örnek oluşturur. Romanın anlatıcısı, sevgilisini öldürme suçundan hapse atılan siyah bir kadındır. Eva bir barda adamın biriyle tanışmasını, birlikte adamın kaldığı otel odasına gitmelerini ve sonunda adamı zehirleyip, muhtemelen (çünkü buradaki detaylar kasten bulanık bırakılmıştır) penisini ısırarak koparmasını kısa ve çoğu zaman da anlamsız cümlelerle aktarır. Kısa kısa cümlelerden oluşan, sıkı örülü bir konuşma diliyle yazılmış olan bu iç karartıcı hikâye, hapishane hücresinin anlatısal şimdisi, Eva'nın çocukluk anıları ile beş sene önce işlenen cinayete kadarki olayların herhangi bir yere bağlanmayan anlatımı arasında gidip gelen, paragraftan paragrafa, kimi zaman da cümleden cümleye değişen incelikli bir üçlü zamansal yapı içinde gelişir. Görece tutarlı bir şekilde başlayan hikâye, metnin, aralarında tarihsel değilse de sembolik bir bağ olan bir yığın fragmana bölünmesiyle hızlı bir şekilde kat kat açılır.

Ne var ki bu zamansal akışkanlık aralıksız bir klostrofobi, önlenemez biçimde dört bir yandan ortalığı saran tarifsiz bir korku hissini yoğunlaştırdığı için, özgürleştirici olmaktan uzaktır. Belli ifadeler ebedi ve değişmez bir aynılığın, kaçınılmaz bir yazgının ritmini aktaracak biçimde durmadan tekrarlanır. "Orospu gibi davran, seni bir orospu gibi s.keceğim"; "et yiyemeyecek kadar yaşlısın"; "bacaklarını bir kere ayırdın mı, demişti Miss Billie, bir daha kapatamazsın." Jones cinsel bir şeye indirgenmenin, cinsel ilişki tehdidi yahut gerçeğinden başka hiçbir şeyin olmadığı bir dünyada var olmanın o kâbusu andıran tablosunu ustalıkla çizer. Bu tür epizotlar genç kızlar ve kadınların maruz kaldığı cinsel istismarı hedef alıyor gibi görünse de, yarattıkları toplu etki –romanın başkişisinin her çocukluk anısının sekse odaklanması– anlatıcının güvenilirliğine dair akla birtakım sorular getirmektedir. Romanda yer alan çeşitli erkekler bulanıklaşarak, kelepçe gibi kavrayan meçhul eller, alaycı sesler ve sertleşmiş penislerden oluşan bir kolaja, metinde durmaksızın üst üste konan şiddet ve tecavüz senaryolarındaki anonim, birbiriyle yer değiştirebilir şifrelere dönüşür.

Sağaltıcı bir travma ve cinsel istismar dili romanı yorumlamak üzere el altında beklemektedir, fakat Jones'un romanı kahramanın

eylemleri için bir güdü bulmaya yönelik her türden çabayı boşa çıkarırken, böyle bir yorumu baştan görerek önünü alır. Eva dört bir yandan kendisini itirafa zorlayan, hislerini bütün çıplaklığıyla ortaya dökmesi için tahrik eden, açıklama olarak aile içi istismar, cinsel kıskançlık, aşk cinayeti ve deliliğe başvuran polis memurları, avukatlar ve terapistlerin hücumu altındadır. Gelgelelim o açılmayı, eylemlerini açıklamayı yahut rasyonelleştirmeyi reddeder; bunun yerine olayları birbirine karıştırmak, anıları hayali olaylarla bulandırmak ve kaçamaklı veya bilmecemsi cümleler sarf etmek yoluyla izlerini kapatır ve hikâyesini değiştirir. Eva'nın anlatımları neticesinde ortaya çıkan şey, her türlü içselllik kırıntısını ele vermenin bir reddi, bir gayri-itiraf ve sevgilisinin öldürülmesiyle ilgili verdiği ifade de gerçekleri hiçbir şekilde aydınlatmayan, ifadeden başka her şeye benzeyen bir ifadedir. Eva'nın "Sakın beni açıklamaya kalkmayın, sakın, sakın" şeklindeki feveranı okura yapılan açık bir ihtardır ve bu ihtar romanda Eva'yı dinleyen kötü, umursamaz ya da aşırı müdahaleci kişilerin varlığıyla vurgulanır.[23] Buna rağmen, görünüşe bakılırsa, eleştirmenler nedensel açıklamanın cazibesine dayanamayıp, roman kahramanının suskunluğuna "patolojik" ya da "güçlendirici", "yıkıcı" ya da "pasif" gibi teşhisler koymuşlardır. Fakat aslında duygusuz bir suskunluktur bu: Yorumu geri püskürtüp koca bir yorumbilgisel olasılıklar repertuarını iptal eden ve bizi yargıda bulunmaya çağırsa da, bütün yargı kriterlerinin amansızca altını oyan içi boş, sert bir kabuktur.

Tıpkı Baudelaire'de olduğu gibi, metin *içindeki* şiddet *metnin* şiddetine sızar: Sözcüklerin metindeki şok estetiğini yoğunlaştırıp güçlendirecek birer silah olarak kullanılması söz konusudur burada. Jones'un romanı sarsıcı sözcük dizilişleri, kaba veya açık saçık ifadeler, norm ve duyarlılık ihlallerinden oluşuyor, zira romanın kahramanı genellikle doğru bulunmayan şeyleri "âdet kanı", "geğirti" ve "osuruk", "cinsel organ kokusu" diye açıkça adıyla anmak suretiyle edep ve nezaket kurallarını ısrarla ihlal eder. Cinsel arzu idealliğinden amansızca soyutlanarak, salgı salgılayan ve kokan, yiyen ve dışkılayan bir bedenin odağına yerleştirilir, gene de fiziksel zayıflığın bu kasvetli tasvirinde Rabelais'yi uzaktan yakından çağ-

23. Gayl Jones, *Eva's Man* (Boston: Beacon Press, 1976), s. 173.

rıştıran bir şey yoktur. Aslında, bu tür sınır aşımlarını güdüleyen, görünüşe göre, toplumsal ve ahlaki normlara başkaldırma arzusundan çok, bunlarla ilgili tekinsiz bir kayıtsızlıktır. Eva sevgilisini zehirledikten sonra otel odasından ayrılıp bara gidişini şöyle anlatır:

> Yemek yedim, bira içtim. Gerçi bana yedirdiği lahana ve sosisle doymuştum ama yeniden yemek yemek, çıplak ve beğenilmiş olmayı düşünmek güzeldi. Hayır, s.kilmiş olmayı. Parmaklarım kalçasının üzerinde, bacaklarımı ardına kadar açmış olmayı.[24]

Bu duygusuz, Camusvari ifade suçluluk duygusu, endişe vb. ahlaki duyguların çarpıcı yokluğunu acımasızca vurgularken, bir yandan da felaketin ortasında cinsel iştahın yersizliğine dikkat çekmektedir. Eva'nın sözleri empatiye yahut özdeşleşmeye dayalı her türden potansiyel duygu kabarmasını geri püskürtmektedir; bu sözlerde okurun standart bir psikolojik, siyasi yahut ahlaki çerçeve repertuarını devreye sokma çabasının önünü kesen bir anlamsızlık vardır. Eva'yla konuşan diğer kişiler gibi, biz de onun "aşırı sakin", kayıtsızlığının tam da anlaşılmazlığından ve alışıldık yorum zeminleri sunmayı reddedişinden ötürü sinir bozucu olduğunu düşünmeden edemeyiz. Romanın kahramanındaki şok eksikliği okurdaki şok duygusunu kışkırtır, zira Jones'un romanı sadece ahlaki duyarlılıklarımıza değil, aynı zamanda kurmaca eserlere anlam atfetme yöntemlerimize yönelik bir saldırı niteliğindedir.

Claudia Tate, bütün enerjisini hatları açıkça çizilmiş ırksal baskı kategorilerinden ve toplumsal adalet mücadelelerinden alan Afro-Amerikan kurmacasına verilen programatik bir tepki saydığı tutumdan yakınır. Tate'e göre, ruhsal olanı toplumsal olana tabi kılan böyle bir bakış, siyah metinlerin bu türden siyasi geri kazanıma elverişli olmayan veçhelerini –karmaşık ve çelişkili arzuları, esrarengiz duygu girdaplarını, antisosyal yahut kendi kendine zarar veren özlemleri– hakkıyla ele alamaz. Bu ışık altında bakıldığında, Jones'un romanı benliğin kurtarıcı ırk siyasetinin kapsamı dışında kalan söz dinlemez ve okunaksız veçhelerini işin içine katmaya, romantik olmaktan çok özü itibariyle trajik olan bir estetiğe kucak açmaya yönelik dikkat çekici bir isteği açığa vurmaktadır.[25] Gene de

24. Jones, *Eva's Man*, s. 130.

romanın ırkçı önyargıyı teşvik edeceği endişesine dayanan müphem eleştirel alımlanışı, şok estetiğinin sırtına ağır yükler bindiren değişken tarihlere dikkat çekmektedir. Baudelaire'in veya Camus'nün patolojik olanı benimsemesi burjuva ahlakına yapılan kahramanca bir saldırı sayılıp göklere çıkartılırken, estetik otorite iddiaları daha zayıf olan yazarlara böyle bir ehliyet aynı cömertlikle verilmez. Avrupa modernizmi geleneğindeki canlı erotik şiddet tasvirleri çoğu zaman felsefi, hatta manevi bir ihtişama hak kazanırken, benzer tasvirlerin halihazırda hiperseksüalite ve saldırganlık önyargılarıyla yüklenmiş olan siyah bedenler vasıtasıyla dramatize edildiğinde farklı bir yankı uyandırması kuvvetle muhtemeldir. Afro-Amerikan edebiyatı kanonunda kaygı verici bir yer işgal eden *Eva's Man* romanı, sınır ihlali ve özyıkım savunucularının görüş alanı dışında kalmakla beraber, şok estetiğinin, geleneksel düşünce kategorilerimize saldırma gücü ne olursa olsun, sosyo-kültürel anlamlarla yüklü kalacağının altını çizmektedir.

Eleştirmenlerin sevdikleri sanat eserlerinin isyankâr enerjilerini göklere çıkarmasına yahut şokun geç kapitalist modernliğin güçleri tarafından etkisizleştirilip kendi saflarına çekilmesinden yakınmasına fazlasıyla alışkınız. Şok hakkında yapılan gerek ütopyacı gerekse ağıt tarzındaki yorumlarda, avangardizm *ethosu* dediğim şeyden --estetik yenilik, algı sarsıntıları ile yaklaşan toplumsal ayaklanma arasında kurulan vazgeçilmez bağlara yönelik bir programatik inançlar dizisinden– ötürü şoka çoğu kez taşıyamayacağı anlamlar yüklenir. Şunu belirtmek gerekir ki, böyle bir *ethosun* tarihe geçmiş avangard akımının, tam da bu türden bir programatik zamansallığın sınırlarını aşma güçlerinden ötürü ilgimizi çekmeye devam eden ayrı ayrı eserleriyle pek ilgisi yoktur.[26]

25. Claudia Tate, *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race* (New York: Oxford University Press, 1998); David Scott, *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment* (North Carolina: Duke University Press, 2004).

26. Hal Foster benimsediği esriklik ve devrim diliyle avangardın romantik retoriğine inanmanın, avangard pratiğin canalıcı boyutlarını yanlış anlamaya götürdüğünü belirtmektedir. Bkz. "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996) içinde.

Gelgelelim bu tür denklik bağlarının zayıflığı, şokun fenomenolojik gerçekliğini ortadan kaldırmaz; çeşitli türde okurlar halen belli sanat eserlerinin kendilerine rahatsızlık, afallama ya da tiksinti hisleri yaşattığını ifade etmektedir. Şokun ani bir toplumsal değişim dalgası yaratamıyor oluşu, onu bir estetik tepki olarak çarpıcılıktan uzaklaştırmaz. Sözgelimi "yüce" söylemi bu türden sanatsal saldırıların sanat dünyası söylemi içinde nasıl çabucak yeniden mitleştirildiğine pek ilgi göstermese de, sanatın deneyime dayalı etkisine, kavramsal çerçevelerimiz ve sağduyu ürünü varsayımlarımızı yerle bir etme gücüne etkili biçimde tanıklık eder.[27] Üstelik bize şok edici gelen şey, sadece biçimsel bir yenilik, biçemsel bir altüst ediş ya da kendi başına bir gelenek-dışılık değildir; şok edici olan aynı zamanda henüz işlenmemiş olan bilinç içerikleriyle de bağlantılıdır. Şok estetiği bize dehşet verici ya da tiksindirici gelen her şeyle, birbiriyle çatışan arzu ve tiksinti itkileriyle, bilinç düzeyine çıkmamış ruhsal endişe ve müphemlik dramlarıyla bağlantı kurar. Bu bakımdan, atalarımızdan daha özgür olduğumuz yahut beşeri kültürlerin tabu ve yasaklarla örülü yoğun dokusundan kendimizi kurtarabileceğimiz söylenemez. Kaçamağa, örtmeceye ve inkâra meyyal olduğumuz sürece, etten ve kemikten, dolayısıyla da fani olduğumuzu hatırlatan şeylerden kaçındığımız sürece, şok sanatta kendine bir yer bulmaya devam edecektir.

Gene de şokun etkilerinin kesinlikten uzak, değişken ve ölçülmesi güç olduğunu belirtmek gerekir: Bilinci allak bullak etmek çetin ve dolambaçlı bir girişimdir. Hedefini çok düşük tutarsa, kışkırtma çabaları ya hiç fark edilmeden geçilir ya da eksik, evcil veya gülünç bulunma riskiyle karşı karşıya kalır. Belirli bir anda, seyircinin belli konuların yahut temsil tarzlarının etkisine bağışık veya kayıtsız hale gelmesi, rahatsız etmesi hedeflenen şey karşısında sinir bozucu bir kaygısızlık sergilemesi muhtemeldir. Diğer taraftan, şokun etkileri çok yükseğe çekilirse, bu defa seyirciyi salonu terk etmek zorunda bırakacak ya da okurun sanat eseriyle daha fazla ilgilenmeyi reddederek kitabını kapatmasına yol açacak yoğun tiksinti veya infial dalgaları yaratabilir. Başka bir deyişle, şok, aşırı şok edici ol-

27. Jean-François Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde", *The Inhuman: Reflections on Time* (California: Stanford University Press, 1992) içinde.

duğunda, etkilerini vaktinden önce sonlandırarak kamikaze misali kendi kendini devre dışı bırakır. Bu nedenle şok iki tür başarısızlık tehdidi ile karşı karşıya: İzler-kitlenin kayıtsızlığının yaratacağı potansiyel aşağılanma ile öfke sonucu bir çırpıda reddedilmenin arz ettiği sürekli risk arasında gidip gelir. Sonuç itibariyle, ruhumuza ve zayıf noktalarımıza saldıran bir estetik, izler-kitle tepkisinin kaprisleri karşısında beklenenden daha korunmasız olacaktır.

## Sonuç

Okur tepkisinin düğümlerini çözerek tek tek tutamlara ayırmak ve bunları daha yakından görmek için birer birer mikroskop altına tutmak, kuşkusuz, son derece eğreti bir işlemdir. Sanat eserlerine verdiğimiz tepkiler hiçbir zaman bu kadar kesin biçimde parsellere ayrılmış, bu kadar düzenli bir şekilde birbirinden bağımsız kümelere bölünmüş değildir. Bu anlamda, "dağınık", "bulanık", "alaşımlı" ve "çelişkili" gibi sıfatlarla daha doğru tanımlanabilecek olan bağlanma biçimlerini farazi sınıflandırmalara sokmanın vebalini kabul ediyorum. Üstelik böyle bir yaklaşım gündelik estetik deneyimin mahiyeti ve yapısını bir parça kavrayabilme arzuma da ters düşüyor sanki. Şayet okuma edimi bilişsel ve duygusal itkileri kaynaştırıyor ve içe, yani benliğe olduğu gibi dışarıdaki dünyaya da bakıyor ise, iç içe geçmiş bu unsurları birbirinden yalıtarak inceleme gayreti akademik bir kılı kırk yarma alıştırmasından başka bir şeye benzemez.

Benim bu yaklaşımımın gerekçesi, okumanın birtakım veçhelerine, gelişigüzel ya da kibirli değerlendirmelerde sık sık küçümsemeye maruz kalmış veçhelerine dair bireyselleşmiş, inceltilmiş betimlemelere olanak –umarım– sağlıyor oluşudur. Negatif estetiğin kurumlarda köşe başlarını tutmuş olmasından dolayı, okur tepkilerinin yelpazesini çizme girişimi en iyi haliyle utanç verici biçimde safdilli, en kötü haliyle de rasyonalist, gerici ya da totalleştirici sayılarak, edebiyat teorisinden kapı dışarı edilmiştir. Tartışmanın zeminini değiştirmek için, bu tür tepkilerin kapasite ve niteliklerinin kararlılıkla netleştirilmesi gerekmektedir. Zira bireysel okuma edimleri ile daha geniş çaplı toplumsal alan arasındaki ilişkilerde kendini gösteren tepkilerdir bunlar. Başka bir deyişle, bu yoldan ilerlemenin bedeli okumamızın nedeni ve nasılına dair, kesin formüllerden ve önceden tasarlanmış ya da programatik sonuçlardan

sakınan, kendimizi bildiğimize inandırdığımız şeylere yeni bir gözle bakmamıza kapı aralayan daha yüksek bir kavrayışa ulaşma umududur. Bu noktada edebiyat incelemeleri yalnızca bir mikro-siyasete değil, aynı zamanda bir mikro-estetiğe de fena halde ihtiyaç duymaktadır.

Pratikte ise, burada ana hatlarıyla belirttiğim bağlanım tarzlarının sıkı sıkıya, kimi zaman da ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olduğu kuşkusuzdur. Sözgelimi okumayla toplumsal bilgi edinebilmemiz için, öncelikle metnin hoşumuza gitmesi ve dikkatimizi çekmesi gerekir. *Mimesis* okurları cezbedip bağlayacak çeşitli araçlarla dolayımlanır: merak uyandıran olay örgüleri, titizlikle ayarlanmış sözel benzerlik, hayali oturma odalarının detaylı betimlemeleri, dedikodunun, merak ve mahremiyeti taklit eden kim-kime-ne demiş temsilleri. Okurun kavrayışının genişletilmesine sadece biçimsel araç ve edebi teknikler değil, bu gibi tekniklerin yarattığı büyülü yanılsamalar, yaratıcı çağrışımlar ve duygusal hassasiyetler de yön verir. Okumanın değerine dair salt bilişsel bir izah geliştirmeye yönelik her çaba *mimesis* ile büyünün, aydınlanma ile büyülenmenin karşılıklı bağımlılığını gözden kaçırma riski taşır.

Gündelik bir deyiş olan "tanımanın şoku", kişinin kendi özelliklerini bir edebiyat metninde görmesinin öyle basit bir deneyim olmadığını vurgulaması açısından kitabın diğer iki bölümünün başlığını bir araya getirmektedir. Rasyonalist bir fikir gibi görünen tanıma, sonuç itibariyle aynılık ile farklılığın, tanıdıklık ile yabancılığın etkileşimine dayanır; aynanın bize gösterdiği şey görmeyi umut ettiğimiz yahut beklediğimiz şey değildir her zaman. Tanıma yorumun vazgeçilmez bir uğrağı olmakla birlikte, farklı estetik, kişisel ve sosyopolitik üsluplarla gerçekleştirilir. Oysa en içten gelen tepkilerimizde bile bilişsel ve yorumsal bir yan vardır, zira zihnimiz ve bedenimiz tiksindirici, şiddetli veya müstehcen olanın rahatsız edici etkisini kaydeder. Sanatın geleneğe saldırması yahut tabulara karşı koyuşu benliği hiçbir zaman tam anlamıyla yahut geri dönülmez biçimde yıkıma uğratmaz; estetik şok deneyimi, ne kadar tüyler ürpertici yahut yürek sızlatıcı olursa olsun, sembolleştirme ve toplumsal anlam ağlarını ortadan kaldırmaz.

Sonuç olarak, argümanımın şok ile büyülenme arasında olduğunu ima ettiği her türden kesin karşıtlık kolayca yapıbozuma uğratı-

labilir. Büyülenme böyle yoğun bir husumet uyandırıyorsa, okurların özerkliğini ve irade gücünü ellerinden aldığı, böylece onları birer otomat yahut uyurgezerden farksız kıldığı düşünüldüğü içindir. Büyülenmenin verdiği haz, kendimize hâkim olma çabalarımızın sınırlılığını vurgulaması ve öznelliğin kesin anlaşılmazlık ve ele avuca sığmazlığına işaret ettiği için özünde tümüyle *unheimlich* (tekinsiz) bir nitelik taşır. Şok ise tiksinti, nefret, dehşet gibi olumsuz tepkiler toplasa bile, çoğu okur ve izleyicinin bu türden duygular yaşama, hatta işin doğrusu, bilfiil bunların peşinden koşma konusunda gösterdiği isteklilik onun paradoksal çekiciliğinin bir kanıtıdır. Bugünün izler-kitlesi ister uçurumun dibine bakarak en berbat korkularla yüzleşmenin verdiği güçlendirici bilgi, ister bir sanat eserinden yumruk yemiş gibi hissetmenin verdiği mazoşistçe mutluluk, isterse daha geleneksel beğeniden önce gelen, bir altkültür grubuna ait olmaktan duyulan tatmin olsun, içten gelen tepkilerden farklı hazlar duyar.

Estetik deneyimin bu veçheleri bir karşılıklı bağımlılık ve ortakyaşarlık hali içinde olsa da, bunların bir tek noktaya bağlanmasına yahut ortak bir temanın temelde ikincil veya dışsal varyasyonları şeklinde ele alınarak aralarındaki farkların asgariye indirilmesine karşı çıkıyorum. Edebi tepki yelpazesinin iki ucunu birleştirmenin bir avantajı da, bu yolla sadece farklı insanların değişik okuma biçimlerinin değil, aynı kişilerin farklı okuma biçimlerinin, estetik bağlanım tarzları ve güdülerindeki çarpıcı dalgalanmaların da vurgulanmasıdır. Edebi doğruluk ve estetik haz gibi kavramları yeniden tedavüle sokma niyetindeki yakın dönemli yayınlar arasında kendime bir yol açmaya çabalarken, bu gibi terimlerin genellikle üstünkörü bir tavırla ele alınması dikkatimi çekti. Ya söz konusu kavramlara ancak en belirsiz, en simgesel anlamlarıyla işaret edilmekte ya da bu terimler son derece yalıtık, çoğu zaman da türe özel tarzlarda kullanılmaktadır. Eleştirmenler bu gibi akademik dokunulmazları "zorluk" diye sabitleştirmekle kalmayıp (öyle ki haz dahi hep "erişilmesi zor haz" diye çıkar karşımıza), edebiyatın amacı ve değeri hakkında, kaynağı eninde sonunda ya lirik şiirin, ya gerçekçi romanın ya da avangard düzyazının belirli özelliklerine dayanan genel tezler öne sürerler. Günümüz araştırmacılığında evrenselciliklerden yaygın biçimde ve bir daha dönmemecesine tövbe edil-

miş olsa da, birçok eleştirmen sayısız okuma biçimini tek bir analitik yahut teorik çerçeveye sıkıştırmak suretiyle okuma biçimlerine şiddet uygulamayı sürdürmektedir.

Bu çerçevelerin sayısını dörde indirmek, kuşkusuz, olsa olsa mütevazı bir gelişmedir, fakat estetik deneyimlerin çeşitliliği ve edebi değerin çoklu enstrümanlarına ciddiyetle eğilmeye teşvik etmesi açısından yapısal bir gelişmeye işaret eden çerçevelerdir bunlar. Çoklu değer ölçütlerini kabul etmek, her şeyin mübah olduğunu söylemek, göreci bir bakış açısını savunmak ya da başkalarının estetik yargılarına hiçbir zaman eleştirel yaklaşamayacağımızı ileri sürmek anlamına gelmez. Sadece, sanat eserlerinin birçok haklı nedenle takdir görebileceğini kabul etmek demektir. Okurlar ve okuma edimine dair önceki sayfalarda verdiğim örnekleri anımsayınca, bütün bu örneklerin ortak özelliğini saptamakta zorlanıyorum. On dokuzuncu yüzyıl sonu Londrası'nın Hedda Gabler'de kendisini bulan kadınlarını, Austen'cı üslubun nefes kesici gayrişahsiliği karşısında mest olan *queer* teorisyenini, Gayl Jones'un duygusuz şiddet tasvirleri karşısında yüreği parçalansa da merakına laf geçiremeyen çağdaş okuru ve Pablo Neruda'nın gündelik nesnelerin dayanıklılığını anımsatmasının cazibesine kapılan bendenizi birleştiren ortak bir nokta var mıdır gerçekten de? Bu bir avuç dolusu örnek bile estetik hazza yahut edebiyatın edebiliğine yapılan geniş kapsamlı göndermelerin hakkıyla ele alamadığı bir itkiler, duygulanımlar, stratejiler ve okuma sahneleri çokluğu barındırmaktadır. Wittgenstein'ın sözlerini değiştirerek söylemek gerekirse, okur tepkisinin koca ipliğini boydan boya kat eden tek bir lif yoktur.

Edebiyat teorisi halen böyle bir çoğullukla hesaplaşma mücadelesi vermektedir; edebiyatın farklı, hatta birbiriyle kıyaslanamaz nedenlerle takdir görebileceğini kabul etmekte açıkça zorluk yaşamaktadır. Buna karşılık, mutlak olana meftun, ihtişamdan gözü kamaşmış halde, bütün mitolojilerin anahtarını, başkalık ya da yücelik, arzu ya da yabancılaştırma, ahlaki zenginleşme ya da siyasi itaatsizlik fikrinde aramaktadır. En gözde yorumbilgimizden yahut en gözde teorisyenimizin göz kamaştırıcı bakışından habersiz olan bütün ayaktakımı ve hainleri dışarıdaki karanlığa sürgün ederek, lanetlenmiş olan ile ruhu kurtarılmış olan arasında bu denli kategorik bir ayrıma gitmek zorunda mıyız gerçekten de? Bu tür aforoz hare-

ketlerinin edebi yorumun estetiğini ya da siyasetini ileri götürdüğüne ben ikna olmuş değilim. Bu bakımdan, başka birtakım kitaplar gibi, bu kitap da ancak eksik ya da kusurlu bir manifesto olarak adlandırılabilir.

# Dizin


Acker, Kathy, 155
Adorno, Theodor, 59, 104
Afro-Amerikan kurmacası, 158-9
Ahmed, Sara, 53-4, 126-7
alımlama, 18, 61, 110
Althusser, Louis, 41-2, 102-3
Altieri, Charles, 112
*anagnorisis* (bilgisizlikten bilgiye geçiş), 26
anlatısal hipnoz, 81
anti-entelektüalizm, 13, 74
anti-Hegelcilik, 45
Aristoteles ve *mimesis*, 108
Austen, Jane, 43, 82-4, 130, 166
avangard, 24, 135, 136-8, 155, 159
*Aydınlanmanın Diyalektiği* (Adorno ve Horkheimer), 91-2, 139
ayna evresi, 41-2

*Bakkhalar* (Euripides), 138-40, 142, 153
Balzac, Honoré de, 100, 124
Barthes, Roland, 83, 82, 104
Bataille, Georges, 138
Baudelaire, Charles, 147, 150-4, 157, 159
Beckett, Samuel, 104, 133
Benjamin, Walter, 142, 149, 150
*Beyazlı Kadın* (Wilkie Collins), 154
bilişsel haritalama, 101
bireylik, 40, 42, 45-6, 48, 66, 118, 147
Bloom, Harold, 10, 13
Boone, Joseph, 68-9
Bourdieu, Pierre, 71
Brecht, Bertolt, 16, 73-4, 133
*Buddenbrooklar: Bir Ailenin Çöküşü* (Thomas Mann), 37, 67
*Bulantı* (Sartre), 128, 134, 135
Butler, Judith, 46
*Büyük Umutlar* (Dickens), 125

Camus, Albert, 158, 159
Cavell, Stanley, 44, 116
*Cloudstreet* (Winton), 121-3
Compagnon, Antoine, 105

çağırma, 42
çok-seslilik, 119

dada, 136
de Man, Paul, 104
Debord, Guy, 90
*Deniz Feneri* (Virginia Woolf), 58
*Denizi Yitiren Denizci* (Yukio Mishima), 135
derin özneler arasılık, 109, 116-7
Dickens, Charles, 77, 105, 124, 130
dilsel natürmort, 109
*Dinggedicht* (nesne odaklı şiir), 126
*Dirty Weekend* (Helen Zahavi), 155
*Don Quijote* (Miguel de Cervantes), 70, 81
*Dorian Gray'in Portresi* (Oscar Wilde), 38
*Duygusal Eğitim* (Flaubert), 38, 55-8

Eagleton, Terry, 130
Eliot, George, 43, 100
empatik deneyim, 32-3
epifani, 67, 101

epik tiyatro, 74
epistemik içgörüler, 34, 107
epistemik kesinlik, 45
eril bakış, 74
erotik şiddet, 159
estetik idealizm, 65
*Eva's Man* (Gayl Jones), 156-9
evrensellik, 59
*Experiment in Love, An* (Hilary Mantel), 54

Farrow, Mia, 69
Flaubert, Gustave, 82; *Duygusal Eğitim*, 38, 56-8; *Madame Bovary*, 70
Foucault, Michel, 19, 66, 134, 147
Freud, Sigmund, 87, 101, 133, 147-8

Gadamer, Hans-Georg, 39
Genet, Jean, 147
gey-lezbiyen aktivizmi, 43
Giddens, Anthony, 39
Giritli yalancı paradoksu, 43
Gotik roman, 154
göstergebilim, 13, 18, 78, 108
Guillory, John, 22-3

Heaney, Seamus, 93
*Hedda Gabler* (Ibsen), 49-53, 61-2, 166
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 45, 46
Heidegger, Martin, 132
*heteroglossia*, 119
Horkheimer, Max, 92
Huysmans, J. K., 38

Ibsen, Henrik, 48-53, 61-2

ideoloji olarak edebiyat, 15-6
ideolojik eleştiri, 13, 15-7, 23, 84, 87, 99
indirgemecilik, 19
Ingarden, Roman, 27
ironi, 27, 33, 58, 78, 80, 94
ironik hayal gücü, 95

James, Henry, 43, 100
James, William, 17
Jameson, Friedric, 134-5, 146, 153
*Jane Eyre* (Charlotte Brontë), 23, 125
Jelinek, Elfriede, 155
Jones, Gayl, 156-9, 166
*jouissance*, 78
Joyce, James, 59, 71, 123, 134

Kafka, Franz, 59, 76, 104
*Kahire'nin Mor Gülü* (yön. Woody Allen), 69
kanonluk, 32
Kant, Immanuel, 28-9, 145
kapitalizm ve büyü algısı, 90
*katharsis*, 140
*Keyif Evi* (Edith Wharton), 111-7
kimlik, 17, 39, 42, 58-61, 147, 155
Kleist, Heinrich von, 144-6
*Kötülük Çiçekleri* (Baudelaire), 151-4
Kristeva, Julia, 13
kuşku yorumbilgisi, 9, 11-2, 30, 42

Lacan, Jacques, 41-2, 65
Levinas, Emmanuel, 13, 41
Lukács, Georg, 90, 100, 125
Lyotard, Jean-François, 71

Macherey, Pierre, 102
*Madame Bovary* (Flaubert), 71n, 81
manifesto türü, 9, 136-7
Mann, Thomas, bkz. *Buddenbrooklar*
*Marat/Sade* (Peter Weiss), 133
Marksizm, 87, 90, 100, 130; Althusserci –, 102-3; ve estetik ideoloji, 74; ve meta fetişizmi, 125
mazoşizm, 146-7, 155
melezlik, 148
melodram, 54
Merleau-Ponty, Maurice, 131
meta fetişizmi, 74; ayrıca bkz. Marksizm
metafor, 99-104, 110, 125
*mimesis*, 99, 103-10, 119, 164
Mishra, Pankaj, 38, 55-8

modernlik, 29, 30, 40, 65, 95, 128, 137, 149, 150, 153; ve büyü, 70, 74, 87, 88-9; ve büyü bozumu, 76-7, 80
Morin, Edgar, 88-9
Mouffe, Chantal, 46
*Mrs. Audley's Secret* (Mary Elizabeth Braddon), 154
müzik, müzikallik, 78, 91-4

*Nachträglichkeit* (ertelenmiş eylem), 148
narsisizm, 41, 81
neo-Marksizm, 17
Neruda, Pablo, 126-9, 166
*Neuromancer* (William Gibson), 80
Nietzsche, Friedrich, 20, 101, 104

okur tepkisi teorisi, 27, 163, 166
Ortega y Gasset, José, 100
*Oyun Sonu* (Beckett), 133

*Örümcek Kadının Öpücüğü* (Manuel Puig), 87-8
ötekilik, 13-7, 41, 45, 53-4, 66, 139
öznelerarasılık, 27, 45, 47, 55, 63, 114, 117-8; derin –, 109, 116-7; psikodinamikleri, 118

*Penthesilea* (Kleist), 144-6
Picasso, Pablo, 134, 135
Platon, 99
popüler sanat, 70, 78, 86, 88, 95
*Pornografi* (Witold Gombrowicz), 135
postmodernizm, 134
post-yapısalcılık, 17-8, 28, 74
pozitivizm, 32
Prendergast, Christopher, 67, 105, 110
Proust, Marcel, 40, 65
psikanaliz, 22, 75, 102, 146-8

*queer* teorisi, 30, 68, 82

rasyonalite, 26, 71, 74-77, 95, 154
Ricoeur, Paul, 27-8, 34, 54, 107-10, 121
roman, 29, 37, 38-40, 60-1, 70, 99-100, 113-4, 118, 119, 124-5; ve büyü bozumu, 90; ve büyü(lenme), 90; duygusal roman, 20; Gerçekçi roman, 124, 165; Gotik roman, 154; sansasyon romanı, 154
*Romantics, The* (Pankaj Mishra), 38, 55-8, 67
Romantik şiir, 71, 93-4
Romantizm, 17, 24, 54, 101, 102
Rorty, Richard, 69, 78, 110
*Ruhların Kaçışı* (yön. Hayao Miyazaki), 84-5
Rus Biçimciliği, 143
Rushdie, Salman, 120

Sade, Marquis de, 78, 133, 138
Sarraute, Nathalie, 115
Sartre, Jean-Paul, 100, ayrıca bkz. *Bulantı*
satanizm, 151
Schopenhauer, Arthur, 37, 67
*Siberpunk*, 80
Simmel, Georg, 149
sinema, 69, 70, 88-9, 100, 150
Sirenler, 82, 91-2
"sonradanlık", 148, 149
Stendhal, 100

şiir, 93-4

tabular, 136, 153, 164
taklit, 99, 100, 108, 118, 119
tarihsel eleştiri, 20, 21, 148
tarihselcilik, 84; eşzamanlı –, 143; Yeni Tarihselcilik, 74
Taylor, Charles, 39, 44, 47, 66
temsil, 99, 109, 112; haritacılık metaforları, 101; krizi, 107
teolojik okuma, 13, 16, 23
Tolstoy, Leo, 100
toplumsal cinsiyet özcülüğü, 53
tragedya, 43, 135, 138, 140
Tzara, Tristan, 136

üslup ve büyülenme, 82-4

Weber, Max, 75-8
*Well of Loneliness, The* (Radclyffe Hall), 37, 38, 60
Wharton, Edith, 111-7
Wilde, Oscar, 38-9, 59
Winton, Tim, 120-4
Wittgenstein, Ludwig, 45, 112, 116, 166
Woolf, Virginia, 58, 71

yakın okuma, 68-9, 71
yansıtma teorisi, 100
yapıbozum, 78, 79, 103, 107, 164
yapısalcılık, 78
yazarın zihin okuma girişimleri, 113-4, 118
Yeni Eleştiri, 80-1, 101-2
yenilik–aşinalık bağı, 54

Zahavi, Helen, 155
Zaum akımı şairleri, 94
Zola, Emile, 124

metis eleştiri

# Rita Felski
## Edebiyat Ne İşe Yarar?

İnsan neden okur? Edebiyat okumanın hoşça vakit geçirmek dışında bir faydası olabilir mi? Üniversitelerde neden edebiyat bölümleri vardır? Edebiyatın iyi ahlak sahibi, entelektüel bakımdan gelişmiş bireyler yetiştirmeye hizmet ettiği söylenebilir mi hâlâ? "Disiplinimizi geliştirmekle yükümlü öğretmen ve araştırmacılar olarak bizler, verdiğimiz uğraşın haklılığını gösterecek daha kuvvetli gerekçelere fena halde muhtacız," diyor Rita Felski. "Estetik değerin faydadan ayrı tutulamayacağını, bununla birlikte metinlere bağlanma biçimlerimizin sıradışı bir çeşitlilik, karmaşıklık, hatta öngörülemezlik sergilediğini" öne sürüyor. Edebiyatın anlamının sunduğu faydada yattığını öne sürmenin "muazzam bir pratikler, beklentiler, duygular, umutlar, hayaller ve yorumlar alanını", bir bakıma "akla hayale sığmayacak kadar bereketli, girift, bulanık, sancılı ve çapraşık bir alanı" soruşturmaya açtığını savunuyor.

Felski'ye göre okur ile edebiyat arasındaki etkileşim dört tarzda gerçekleşiyor: Okurun kendini kitapta bulduğu, kendini öteki olarak teşhis ettiği tanıma süreci, yapıtın içine çekildiği ve etkisinden kurtulamadığı büyülenme süreci, geçmişe veya başka yerlere dair bir şeyler öğrendiği bilgi amaçlı okuma tarzı ve okuru şaşırtarak verili olan üstüne düşündürmek isteyen yapıtın başvurduğu şok stratejisi. Bu tarzları ele aldığı dört bölümde yazar edebiyat teorisi ile edebiyata ilişkin yaygın kanılar arasındaki uçurumu kapatmaya çalışıyor.

Edebiyat Ne İşe Yarar? özgün ve kışkırtıcı düşüncelerle dolu bir kitap. Okurun kendi okuma uğraşı hakkında, kurumların ise edebiyat eğitiminin gerekçeleri hakkında daha bilinçli olmasına yardımcı olmayı amaçlıyor.




Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-793-7

9 789753 427937

Metis Yayınları
www.metiskitap.com