

**CORMAC MCCARTHY’NİN YOL’UNDA ŞİDDET FİGÜRLERİ: “KÖTÜLÜK İÇİN ÇARE YOK FAKAT YALNIZCA ONUN GÖRÜNTÜSÜ İÇİN VAR” \***

**Kelly S. Walsh\*\***  
**Çev: Hamit Ölçer\*\*\***

*Fakat aynı görüntüyü, kendimiz tüm nehirlerde ve okyanuslarda görürüz. O, hayatın ele geçirilemeyen hayaletinin görüntüsüdür ve bu, her şeyin anahtarıdır.*

Herman Melville, Moby Dick

*İçimizdeki bir şiddet, bizi dışımızdaki bir şiddetten koruyor. O, gerçekliğin baskısına karşı baskı yapan hayal gücüdür. Son analizde, kendimizi korumamızla ilgili bir şey olduğu görünüyor ve şüphesiz, ifadesi, sözcüklerinin sesi, hayatlarımızı yaşamamıza yardım etmesinin nedenidir.*

Wallace Stevens, “Noble Rider and the Sound of Words”

**I.**

Şiddet, Cormac McCarthy'nin edebi evreninde kalıcı bir gerçektir ve yazarın Amerikan uygarlığının temel rolünün bakış açısını ifade etmede eleştiri eksik değildir.<sup>1</sup> McCarthy, ender bir röportajında “kanın dökülmediği bir yaşamın söz konusu olmadığını” (Woodward 31) söylemiştir. Bugüne kadarki son romanı olan *Yol*, görünüşe göre bu duyarlılığı sınırlarına itiyor, “biyosferik çöküşün” şiddetli toplumsal sonuçlarını yaratıcı bir şekilde araştırmanın bir yolu olarak Amerika’dan sonraki kıyamet-ötesine şekil verir (Sheehan 91). Bu kanunsuz ve vatansız dünyada, “çocuklarımızı gözünüzün önünde yemek isteyen pek çok insan türemiştir” (McCarthy 152), gerçekten de korkunç ve uluorta şiddet sahneleri söz konusudur. Sadece iki örnek vermek gerekirse: isimsiz adam ve oğlu, ateşin ve yeni besin yapılarının arayışındaki güney haccında, insanların et (93) için biçildiği bir mahzene rastlarlar ve terk edilmiş bir kamp alanında “şişin üzerinde bağırsakları çıkmış ve kararmış, kömürleşmiş başsız bir insan” (167) görürler. Görüntü, tiksindirir; fakat belki de daha da korkutucu olsa bile, bu temsili parataxis’in<sup>2</sup> ileri sürdüğü gibi belirsiz bir biçimde ya da en azından insanlığın nihai vadesi dolana dek korku üzerine yığılmaya devam edecektir.

\* *Concentric: Literary and Cultural Studies* 42.2, September 2016: 221-243, DOI: 0.6240/concentric.lit.2016.42.2.12

\*\* Yonsei Üniversitesi, Güney Kore.

\*\*\* Mardin Artuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı. Yüksek Lisans öğrencisi, hamitolcer@hotmail.com  
Orcid: 0000-0003-1418-4237

<sup>1</sup>Örneğin, Arnold; Brewton; Gallivan; Kollin; Murphet; Phillips; Sheehan; Walsh; Woodward’a bakınız.

<sup>2</sup>Çev. notu: Parataks; kısa, basit ve bağımsız cümlelerin yan yana konulmaksızın bir araya getirilmesiyle oluşan edebi bir araçtır. Parataksis örnekleri bazen hiç bağlaç içermese de, “ama,” “ve” “henüz,” “öyle,” “ya da” gibi koordine ediciler olabilir. (<http://www.literarydevices.com/parataxis/>). (Erişim Tarihi:23.06.2020).

*Yol*'daki şiddet, bir düzeyde, yalın bir biçimde vahşi bir gerçek olarak var olmasına rağmen, basit değildir<sup>3</sup> ve metin, aldığı sayısız biçimleri ve kökeninin nihai kuramsal zorluğunu keşfetmek için önemli ölçüde enerji sarf etmektedir. Şiddet eylemleri, hayatta kalanlar için ve onlar aracılığıyla uygulanan bir insanlık meselesidir ve şiddetin kendisi, hem her zaman mevcut bir tehdit hem de hayatta kalmak için gerekli bir araçtır. Ancak daha da önemli olan, insan ilişkilerinin temel dayanağı, öznellik ve düşünce aynı kalırken; roman, isimsiz felaket öncesi ve sonrası dünyalara katılan bir çeşit binoküler bir görüşü (iki açıyla bakılabilen) benimsediğini<sup>4</sup>, şiddetin, çeşitli kılıklarda, kayıp uygarlığın kurucusu olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu, güçlü bir biçimde, belirli bir şiddet ekonomisini ileri sürer -ne çok, ne de az, orantılı biçimde ilkinden sonra. Öyleyse temel argümanım, McCarthy'e göre şiddetin temel sürekliliğini ve bastırılmazlığını ifade edecek kilit tekniğin, şiddetin doğasının mecazlar ve betimlemeler içindeki yerini alması için figürlerine dikkat çektiğini kapsamaktadır. Yani roman, her zaman şiddetin figürler ve biçimler aracılığıyla kaydedilme yollarını aydınlatmak için öz-düşünsel olarak edebi mecazları ve mecazlı dili kullanır; aynı zamanda bu eğilim, figürleşme kavramının şiddetten ayrılamaz olmakla birlikte insan yaşamı için bir ön koşul olabileceğini, Giorgio Agamben'in "basit doğal yaşam" dediği şeyin üzerinde yükselen bir varlık olabileceğini ortaya koymaktadır (HS 9). Nihayetinde, görünüşe göre McCarthy, bize figürleşmenin insanlığın bir yolu olmadığını anlatır. Bununla birlikte, bizi sürecin daha farkında ve eleştirel olmamızı sağlamada *Yol*, muhtemelen kendisine rağmen, daha iyi ya da daha az tehlikeli figürler içindeki birtakım yapıcı potansiyelleri ileri sürer. Onların nelerden oluştuğu belirsizliğini sürdürür, ancak bu kışkırtma, özellikle kötülüğün retorikinin mülteciyi varsayılan teröriste dönüştürmek için ayırım gözetmeksizin kullanıldığı mevcut Amerikan politik iklimini düşünürsek, aktüel olanla ilgili görünüyör.<sup>5</sup>

Chris Danta haklı olarak "McCarthy'nin kıyamet karşısında kahramanlarını kişileştirme eğilimine -ölmekte olan biyosferi insancılaştırmaya" dikkat çekerken (13), ister bir romanın ister kendimiz gibi görece bereketli bir dünyanın çöküşü olsun ne o ne de *Yol* üzerine herhangi başka bir yorumcu, dünyanın "insancılaştırma" gerçeğini dikkate almamıştır. Tekil durumu içinde McCarthy'nin düzyazısı, Paul de Man'ın, mecazlı olarak şekillendirilmiş ve yoğunlaştırılmış insanbiçimciliklerin "katıksız kör şiddet" tarafından yönlendirildiği iddiasını örneklendirmiş gibi görünüyor (*Rhetoric* 262). Yani, Friedrich Nietzsche'nin "dünyanın insana dönüşümü" dediği şey (34) önceden oluşturulmuş fenomenal

<sup>3</sup>McCarthy'nin özellikle *Kan Meridyeni*'nden (*Blood Meridian*) önceki çalışmalarını yazan Phillips, "şiddetin sadece bu eğilimde olduğunu; başka bir şeyin işareti ya da sembolü olmadığını"(435) söyler. Şiddetin *Yol*'daki hiçbir şeyin sembolü olmadığını açıklıkla kabul etmeme rağmen, McCarthy'nin şiddete yönelik muamelesinin her zaman kendi içinde belirli bir biçimde kavranamayan bir şekil değiştirmenin yerinden edilmesini içerdiğini savunuyorum. Bu bakımdan, *Yol*'da şiddeti böyle bir yerinden edişin işareti olarak adlandırabileceğimize inanıyorum.

<sup>4</sup>Hellyer, "İnsanın bilinci, ayrılan dünyanın anıları ile bu anıların artık hiçbir çekişe sahip olmadığı mevcut bir deneyim arasında bölünmüştür" (46). Bu tür hatıralar, doğrudur, artık var olmayan bir dünya içerir, fakat insanın kıyamet sonrası olanı anlamlandırmada önemli rol oynamak için kayıp dünyanın imgelerini ve adlarını kullandığı eşit ölçüde açıktır. Bu nedenle, Kunsu'nun geçmişin adlarının da anlamsızlaştığı "geçmiş dünyanın kendisinin anlamsız hale geldiği" iddiasına katılmıyorum (63) diye yazar.

<sup>5</sup>Suriye'deki süregelen insani krizle ilgili Kuzey Amerika'daki söylemden bahsediyorum. Sheehan, "en uğursuz 'hayalet'in...Bati'nın İslam'ın "en kötüsüne" verdiği tepki olduğunu" savunmakla *Yol*'un "ciddi bir politik gündeme" sahip olduğuna inanır (91, 104).

dünyanın tamamen farklı bir alana retorik olarak taşınmasını kapsamaktadır.<sup>6</sup> Romanın yabancılaşma ve ironileştirme teknikleri ile gösterdiği şey “yok olan biyosfer” anlarının kıyamet olmadığı; bunun yerine, betimlemeye göre “yakılmış arazi” nin (McCarthy 12) gösterdiği şey, hepsinin de insan eğilimi olduğudur -dünyanın eksilmesi, o dünya için figürlerin azalması ile eşlik etmez. Öyleyse “kıyamet”in kendisi bir insanbiçimcilik, bir figür, “bazı eski kıyamet resimlerinde yargı günü esneyen bir mezar gibi” (131), en çok, daha fazla peçeyi açığa vurmaktadır.<sup>7</sup> Şiddete gelince, romanın figürel doğası üzerindeki vurgu, ayrıca kaçınılmaz olarak insan anlayışlarını küçük görmenin kendi içinde şiddetli olduğunu ileri sürer. Bu nedenle, *Yol*'da taahhüt edilmesi gereken açık bir şiddet eleştirisinin, şiddetin indirgenemez *retoriği* olduğunu savunuyorum. Temel gereksinim ve açlık, söylenmeksizin geçen güçlü dürtülerdir ancak romanın açıkça gösterdiği gıda kıtlığı, şiddetin yok olamayacağını açıklamak için tek başına yeterli değildir. Bu gerçeği hesaba katmak için onun özel biçimlerine ve figürlerine bakmalıyız.

## II.

Belki de *Yol*'un şiddet üzerindeki figürel yansımalarını ele almaya başlamak için kullanışlı bir yer, Slavoj Žižek'in ileri sürdüğü, modern, küreselleşmiş dünyamızda uygun bir şekilde tasarlanan şiddetin birbiriyle ilişkili olan üç mevcut biçimidir: “öznel”, “sistemik” ve “sembolik.” Birincisi, “açıkça tanımlanabilir bir fail tarafından gerçekleştirilen” “doğrudan görülebilir” olan şiddete göndermede bulunur (1). Son ikisi hem öznel şiddet eylemlerini bireysel olarak üreten hem de onları algılanabilir kılan alanı oluşturması anlamında “nesnel” olarak adlandırılan şeydir. Öyleyse sembolik şiddet, “dil ve onun biçimlerini kapsarken; sistemik şiddet, genellikle “ekonomik ve politik sistemlerimizin pürüzsüz işleyişinde” kalıtsal açıdan görünmezdir (2, 1). Žižek'in “sideways”<sup>8</sup>deki düşüncelerin merkezinde, öznel ve nesnel şiddetin tekil bir bakış açısından kavranamayacağı, nesnel şiddetin işleyiş tarzının yalnızca öznelin cazibesine direndiği zaman yeterince algılanabileceği ilkesidir. Žižek'in şemasını McCarthy'nin romanı üzerine planlayabileceğimizi öne sürmüyorum, çünkü edebi eser çalışması böyle bir kapsamı reddeder, ancak filozof, *Yol*'un, şiddetin her zaman için görünen tezahürlerinden ya da daha fazlasından başka bir şeyi içerdiğine dair ısrarını hesaba katması bakımından rehberlik sunabilir. Aynı zamanda, bu, edebi tekniklerin (Pryor 35) muhtemelen onların kendi içlerindeki şiddet eğilimine ve şiddete rahatsız edici bir biçimde göz atmak için yeni alanları açan belirli yollarına dikkat çeken bir yaklaşımı teşvik etmektedir. Dahası, Žižek'in sembolik şiddet kavramı, “insanların hayvanları aşan şiddet kapasitelerinin kesinlikle onların *konusması* yüzünden olduğu” (61; orijinal vurgu) fikrini insan şiddetinden ayrılmazlığını ve insan şiddetinin kurucusu olarak romanın figürasyonu muamelesiyle açıkça aksettirmektedir.<sup>9</sup>

<sup>6</sup>Nietzsche ekler: “özne ve nesne olarak iki tür farklı alanlar arasında mutlak anlamda bir nedensellik yoktur, doğruluk yoktur, ifade yoktur fakat en önemlisi *estetik* bir hal vardır” (36).

<sup>7</sup>İnanıyorum ki, bu, daha çok Miller'in *Heart of Darkness* 'ında (*Karanlığın Kalbi*) ifade ettiği gibidir: “Her örtü, ardındaki başka bir örtüyü kaldırır” (“kaldırmalı?” 472). Conrad'ın kısa hikayesi açık biçimde *Yol* için metinler arasındadır; Steven, biri içi, kesin olarak bu bağlantıyı kurar (69).

<sup>8</sup>Çev. notu: “Sideways” sözcüğünü orijinal olarak aktarmayı uygun buldum. Burada Žižek'in bir yapıtına atıf yapılmaktadır.

<sup>9</sup>Figür şiddeti dediğim şey, “nesneyi nihayetinde dışsal olan bir anlam alanına sokmaktan daha fazlasını içerir”(Žižek 61). McCarthy için kişileştirme gibi figürler aracılığıyla dünyayı ve insanları kabul edilebilir bir hedefe doğrudan yönlendirebilecek azaltılmayan bir şiddet retoriği vardır.

Onlar var olmuş ya da hayal edilmiş olsunlar, figürler, şiddetin onlar üzerinde ya da onlar aracılığıyla güç uygulanmasına izin verecek tarzda nesnelere şekil verirler; ve figürler ile onların göndermeleri arasındaki incecik, insanca tasarlanmış ilişki ayrıca şiddete yol açarlar. Öyleyse benim iddiam, McCarthy'nin, şiddet eleştirisinde en güçlü ve en keskin olanı takdir etmek için insan zulmünün şok edici ve görünür örneklerinden ziyade eserin figürel şiddetine dikkat etmemiz gerektiğidir. Kısmen, böyle bir yaklaşım, “uygar” toplumda aşılınmış sistemli şiddetin daha az algılanabilir biçimlerinin desteklenmesine izin vermektedir. Daha genel açıdan, *Yol*'daki figürleşmenin kaçınılmazlığı, şiddetin kendi figürleri için şiddetli ve dayanıklı insan yakınlığını ileri sürer.

Onun romanını okurken, Paul Sheehan kısaca yolun sinedoksik (synecdochical)<sup>10</sup> figürüne temas ederek, Amerikan kapitalizminin “en iyi ve en kötü niteliklerinin” “yolun kendisinde somutlaştığını -şiddetin arenasına dönüştürülmüş bir endüstriyel başarı” ileri sürer (102). Yolun “geriye kalan tek belirtisinin... hayırlı endüstriyel bir uygarlık” (95), olduğu hatalı olmasına rağmen, Sheehan, Zizek'in terimlerini kullanarak bizi günümüzün artan öznel şiddetini yok olan uygarlığın sistematik şiddetiyle ilişkilendiren bir mecaz olarak yol fikrine doğru yöneltir. Adam ve oğlan güney yolunu takip ederken anlatı, Amerikan uygarlığının ve gücünün yıkımına bakar: terk edilmiş kentler, eski reklam panoları, harap bir yarı römork ve tren, yağmalanmış benzin istasyonları ve süpermarketler, bir baraj ve sahipsiz bir tersane, Coca-Cola'dan bahsetmiyorum bile. Yol gibi bu harabeler aynı anda Amerika'nın başarısının ve nihai kırılma noktasının maddi işaretleri olarak duruyor. Romanın bu harabeleri işleyişi, daha sonra Amerika için herhangi bir basit, aracısız nostaljiye direnir:

İlan panolarına çizilen mesajlarla insanları uyanan kasabalardan geçtiler. İlan panoları, üzerlerine yazılması için ince boya katlarıyla beyazlatılmıştı ve boya yüzünden artık var olmayan eşyaların reklamları solgun bir parşömen gibi görünüyordu. Yolun kenarında oturdular ve elmaların sonuncusunu yediler” (McCarthy 108).

Tim Edwards, anlatı içeriklerinin tekrarlayan bir eğiliminin “açıkça cehennemsi bir şimdiyle görünüş itibarıyla cennetimsi bir geçmişin yan yana getirildiğini” ileri sürer (58). Yıkık bir meyve bahçesinden süpürülmüş solmuş kahverengi elmalar bile bilinçli olarak cennetimsi çağrıştırmayı aktive ederken; tatsız meyvenin bu katmanlı ilan panolarıyla bağlantısı, kayıp uygarlığın daha karanlık bir vizyonuna işaret eder. Bu demektir ki parşömen, şiddetin indirgenemezliğine yönelik, herhangi birinin izini silmeden daha doğrudan şiddet (şiddet tehdidine) dönüşmesine yönelik bir özlülüğü sağlar. Reklamları örtmek için beyaz boya kullanılmış olmasına rağmen, onlar üst üste yazılan yeni mesajlarla hâlâ bir tür eşzamanlı varlığa ulaşmakla görülebilirler. Reklamların içeriği artık mevcut değil, ancak küresel kapitalizmin doğasında bulunan sömürüyü etkilerken tüketim mallarından fetiş yapma amacı, daha yeni uyarıların daha açık şiddeti ile aynı tabloda kalır. Sanki küresel kapitalizmin şiddeti ve acımasızlığı, Zizek'in “kapitalizmin en saf halinde... ‘doğa’nın tüm kasırgalardan ve depremlerden çok daha tehdit edici ve şiddetli” dediği şeyin mecazi açıdan öznel biçimi içindeki açık olarak telaffuz edilmişidir (96). Ve bu, belki de *Yol*'un, modern devlette yer alan

<sup>10</sup>Çev. notu: **synecdochical**: Bir parçanın bütünü için bir parçanın adının veya parçanın bütünü için kullanılması; veya genel için özel veya özel için genelin kullanılması.

(<https://www.vocabulary.com/dictionary/synecdochical>). (Erişim Tarihi:24.06.2020).

sistemik şiddetin, meşhur göktaşı da dahil olmak üzere herhangi bir “doğal” şiddetin gücünü aştığını ileri sürdüğü en huzursuz edici kışkırtmalarından biridir.

Bu yüzden, *Yol*'un yakından bir okuması, McCarthy'nin temel kaygılarından birinin, geç-kapitalist Amerikan toplumunu bir arada tutan sistemli şiddeti anlaşılır hale getirmek olduğunu gösterir. Bu, aslında “*Yol*'un içindeki olaya tepkinin hem tarihsel hem de edebi nedenlerden dolayı önemli olduğunu” vurgulayan Mark Steven tarafından yapılan bir tartışmadır (82). McCarthy'nin eleştirisinin bu iki boyutuna yapılan vurguyu savunuyorum; fakat yazarın dilinin, bizi “bir gerçeğin durumunun tamamen dönüşeceğinin gerçekleşmesine” (81) doğru yönelttiği iddiası, görünüşte romanın radikal sonluluğunu ve hissini, gerçeğin şiddet gibi daima “mecazlı yer değiştirme”sini içermektedir (de Man, Retic 239). Steven'ın, *Yol*'un “küresel adlandırmanın gerileyici süreci” (82), dediği şey, eşzamanlı figürleşme dışı bir süreci içermediğidir; isimlerin ve şeylerin bize anlattığı öyküler kaçınılmaz olarak yok olur, ancak figürler aynen kalır ve onları yapım süreci hızla devam eder. Örneğin, McCarthy'nin “son dünyanın külleri kasvetli ve geçici rüzgârların peşini bırakmıyor”. “İleri taşıdı ve dağıldı ve tekrar ileri taşıdı. Her şey onun kıyısından çözüldü. Kül rengi havada desteksiz. Sürekli bir nefesle, titrek ve kısa” (McCarthy 9-10) gibi serbest dolaylı söylev konuşmalarında olduğu üzere. Bu cümle parçalarının gidişatı temellerin tamamen ortadan kaybolmasına işaret ederken, belirsiz zamir “her şey”, “çözülmüş” ve “desteksiz” olup fikir ve imaj “nefes” kişileştirmesi ile sürdürülmektedir. Burada gerçekleşen şey gerçek değil, ancak yer değiştirme, insanbiçimciliktir; bununla birlikte gerçek ve fenomenal dünyaya insan formunu dayatma işlevi gören şey “titrek ve kısa”dır. Romanda öznel olarak şiddet eylemlerinin artan sıklığının, önceden var olan toplumsal ve yasal temellerin yok edilmesinin bir ürünü olduğu açıktır; ancak burada, kasvetli ve düşmanca bir manzarayı, onun doğasıyla ilişkisi olmayan bir figürle insancılaştırma eylemindeki bir şiddet türünün farkına varabiliriz.

Hem figürlerin temelsizliğinin hem de figür yapmamanın imkansızlığını kabul etmekten kaynaklanan bir *Weltschmerz*<sup>11</sup> tipi izlenimini uyandıran adam, bu pasajın son sözünde “Eğer sadece kalbim taş olsaydı”yı (10) düşünür. Eğer adamın, oğlunu “Altından kadeh, bir tanrı barındırmak için iyidir” olarak görmesini, kamp ateşiyle aydınlatılan oğlanın kendisi ile arasındaki farklılık olarak ele alırsak; figürel ve gerçek arasındaki gerilimde aktive edilen şiddet daha da belirgin hale gelir: “O turuncu ışıktaki uyuyan oğlanın yüzüne baktı. Çökük yanaklar siyahla çizilmiş. O öfkeyle savaştı. Faydasız” (64, 81). Aşağıda, adamın çocuğunun “Tanrı'nın kelâmı” ya da bir “melek” (4, 145) olarak görmesinin hayatta kalma stratejisinin gerekli bir parçası olduğunu önereceğim; yine de, burada anlatı, açıkça bizi figür ile gönderge arasındaki uyumsuzlukta içerilen şiddet deposuna yöneltiliyor.

Şeklen bu figürel öz-bilinçlilik, hikâyenin konusu ve “inatçı üslupçu tekilliği” ile birlikte düzensizce kabaca uydurularak yansıtılmaktadır (Steven and Murphet 5). *Yol*'un başlangıcı ile uzun maceralı yolculuğuyla adam, gezinin muhtemel faydasızlığının farkında olsa bile Batı edebiyatının en eski jenerik biçimlerinden birini kendine mal eder: “O, Her şeyin sahile varmaya bağlı olduğunu, yine de tüm bunların boş olduğunu ve hiçbir özünün

<sup>11</sup>Çev. notu: “‘Weltschmerz’ kelimesi, Almancada ilk defa 19. yüzyılda, ‘Selina ve ruhun ölümsüzlüğü’ adlı romanında Jean Paul tarafından kullanılmış. Alman dili üzerine yaptıkları çalışmalarla ve Almanca sözlükleri ile bilinen Grimm Kardeşler, ‘Weltschmerz’ kelimesinin anlamını sözlüklerinde, ‘dünyanın kifayetsizliğinden ötürü duyulan derin keder, üzüntü’ olarak açıklamışlardır”

(<https://formulalingua.com/huznun-bir-baska-hali-weltschmerz/>). (Erişim Tarihi:24.06.2020).

olmadığını bildiğini gecenin içinde uyanarak söyledi” (McCarthy 25). Onların yolculuklarının özü “boş” olabilir, fakat biçim kendi gücüne sahiptir, her ikisinin de gitmesi için benzeri maddi bir dürtü sağlanmasına rağmen, aldatıcı biçimde çocuğa farklı bir gelecek fikri sunulmaktadır. Aynı zamanda anlatı momentumu, sürekli olarak korkunç mecazlı söz yeteneği patlamalarının öz bilinci tarafından kontrol edilmektedir.<sup>12</sup> Gerilim, Joseph Conrad'ın Marlow'unun “bir tür ışığı fırlatmak” (Conrad 7) dediği türden bu tasvirler, cennetimsi elma ya da Prometheci ateş (109) gibi basmakalıp mecazları dahil etme yoluyla ve neredeyse tamamen yabancı olmayan bir bağlam içerisinde konumlandırılarak vurgulanmaktadır fakat o kaçınılmaz olarak gri bir ışıktır ve figürleşmenin kalbindeki saydam olmayışa dikkat çekmektedir. Buna rağmen herhangi bir “organik” uyum türüne başarmaksızın bu, biçim ve içeriğin, üslup ve anlatının dikişi ustalıklı biçimde zorla atılır. Ve bu, hayatta kalanların inorganik geri kalanıyla çalışmak ve canlandırmak için bıraktığı “vasiyetnamesiz dünya”nın terk edilmiş fazlalığı (McCarthy 110) olarak çerçvelendiği bir evren için uygun görünür.

### III.

Birkaç gün sonra, bir akşamleyin adam, ikisi ateşten önce sessizce oturlarken oğlunu kurtarmak için “kötü bir adam”ı kafasından vurur. Son yetersiz yiyeceklerini, bir avuç kuru üzümü yerler ve görünüşte yaşamın korkunç süreğenliğiyle etkilenmiş adam, çocuğun ruhunu neşelendirebilecek bir şey söylemek için başarısızlıkla mücadele eder. Yaklaşmakta olan açlık ve giderek ilerleyen travma tehdidi en acil endişeler gibi görünse de, adamın düşünceleri melankolik olarak dilin kendi entropik çürümesi içine saplanıp kalır:

Söyleyecek bir şey düşünmeye çalıştı ama yapamadı. Bu his daha önce, uyuşukluğun ve sönük umutsuzluğun ötesinde olmuştu. Dünya, ayırıştırılabilir varlıkların çiğ bir çekirdeği etrafında küçülüyor. Şeylerin isimleri yavaşça bu şeylerin kayıtsızlığı içinde takip ediyor. Renkler. Kuşların isimleri. Yiyecek şeyler. Sonunda bir kimsenin gerçek olduğuna inandığı şeylerin isimleri. Düşündüğünden daha kırılğan. Zaten ne kadar gitti ki? Kutsal söz, göndergelerinden ve dolayısıyla kendi gerçekliğinden mahrum kaldı. Isıyı korumak için aşağı çekmeye çalışan bir şey. Sonsuza kadar göz kırpmama zamanı” (75).

Gerçekliğin sürekli sefaleti, burada, romanın başka yerlerinde olduğu gibi tesadüfen çerçevlenmektedir, fakat Steven'in “küresel adlandırma” adını verdiği şey, isimlerin kaybolması ile aynı değildir. Fakat bu “küçülme” birkaç kavşakta, kasvetli bir biçimde epifanik<sup>13</sup> olarak sunulurken -“Sonunda ortaya çıkan her şeyin zayıflığı” (McCarthy 24)- Sean Pryor'un belirttiği gibi, “özel olarak kıyamet sonrası gerçeğe dair hiçbir şey”e işaret etmektedir (38). Bununla birlikte, açık saçık olan şey, bir kimsenin inandığı şeylerin varlığı ile bu şeylerin isimleri arasındaki belirsiz ilişkidir. “Bir kimsenin gerçek olduğuna inandığı

<sup>12</sup> Pryor'un, McCarthy'nin düzyazısının “kalmın kâfiye ve asonans”ın “dikkat için bir öneri” oluşturduğu değerlendirmesine katılıyorum (31). Ancak, bu ritimlerin “evren için bir düzen” ortaya koyduğu ısrarında ondan ayrılıyorum.

<sup>13</sup>De Bruyn, *Yol*'da “insan ve doğa arasındaki akrabalığın” yokluğunu ifade etmek için “tanrı'nın görünmeyişini (disepiphany)” terimini türetir; bu uygun bir terim gibi görünebilir, fakat romanın nihayetinde “(bu) akrabalık mantığını” tekrar teyit ettiği” iddiasına katılmıyorum (788). Tam olarak ileri sürdüğü şey, insanlık ve dünya arasındaki akrabalıkların keyfi ve mecazi, insani güdümlü doğasıdır.

şeylerin isimleri”nin kaygan ifadesinin gösterdiği gibi, isimlerin, şeyler ve inançla, bu şeylerin gerçeği arasında yapılmış olan ayrımları söz konusudur. Onların birlikte bağlandıkları şey ne olursa olsun, kırılğan (ve öyle) görünürler ancak göndergeler ve “gerçekliğin” iki parçaya ayrılmasına rağmen deyimlerin kendileri direnirler. Bu durumda, dünyanın ve dilin amansızca dumura uğraması, istekli bir fail olarak benzer açıdan ifade edilir. Araç belirsiz kalır, fakat romanın gerçeğe şekil vermek için “gerçekliğe” girişmenin araçlarını kullanmak üzerine olan inatçı desteği, duruma bağlı olarak yaşamı teyit eden, üzücü ya da öldürücü olabilen zapt olunamaz bir figürel dürtüye tanıklık eder. *Yol*, durum ne olursa olsun, bu dürtünün yanlış tanımaya dayandığını ileri sürer: “Aynada kendileriyle karşılaştılar ve tabancayı neredeyse kaldırdılar. Fısıldadı çocuk, biziz baba, biziz ”(McCarthy 111). Euan Gallivan’ın haklı olarak söylediği gibi, bu tepki, babanın “bu imajını çok dikkatli olanlarla uzlaştırma” yetersizliğinden kaynaklanmaktadır (104). Bu şiddetli refleksin aksi görüntüsü, tanıdık olmayan ya da kavranamaz olanı tanınabilir bir çerçevenin içine zorlama işi gibi görünecektir. Ve bu, göreceğimiz gibi, romanın “kötülük” muamelesinden başka hiçbir yerde yoktur.

*Yol*’un dünyasının yabancılaşmasını aktarma yollarından biri, onların birçoğunun afet öncesi bir imaj aracı olarak kullanılmasıdır. Örneğin: adam ve oğlanın “yağmurda çiftlik hayvanları gibi” dururlar (McCarthy 17); “Onlar sokakların içinden *istihkâm* eri gibi hareket ettiler” (67); “Onlar sokak bağımlıları gibi ince, pis ve ağır ağır yürüdüler” (149); “Onlar trafik mağdurları gibi bir kereden fazla sere serpe uzandıkları yolda uyandılar” (170); ya da “Şüpheli ev alıcıları gibi odaların içinde dolaştılar” (174) gibi. Bu, kısmen kıyamet öncesi ve sonrası dünyaları bir araya getiren sonun tekinsizliğini, onun eşzamanlı tuhaflığını ve aşinalığını vurgulayan edebi bir tekniktir. Aynı zamanda “*istihkâm* erleri”, “sokak bağımlıları” ve “trafik kurbanları” gibi terimlerle şiddetin belirli bir sürekliliğini ve yeniden ayarlamasını da ima etmektedir. Çocuk felaketten sonra doğduğundan dolayı adam, “kayıp da inşa etmeksizin” onun için yapamayacağı kayıp dünyayı sözlü olarak temsil etmesi gerekmektedir (129-30). O, sıklıkla “çocuk battaniyelerde uyuyana kadar hatırladığı kadarı ile eski cesaret ve adalet öykülerini” anlatır (35). Fakat onların yaşadıkları gerçeklikle belli belirsiz bağlantısı olan bu öyküleri anlatma eyleminin çoğu, adamı pek çok durumda figürasyonla sürdürülen ve yönlendirilen güçsüz öfke patlamalarına zorlar. Karakteristik bir örnekte adam, “onun yüzünü solan güne kaldırır (kaldırıyor)”, sessiz bir Tanrı’yı insanbiçimci hale getirmek ve böylece yüzleşmek için başkası adına söylenen sözü kullanır: “Orada mısın? diye fısıldadı. Seni sonunda göreceğim miyim? Seni boğmak için bir boynun var mı? Bir kalbin var mı? Kahretsin, ebediyen bir ruhun var mı? Ah Tanrım, diye fısıldadı. Ah Tanrım” (10). Susan Tyburski’nin, böyle bir pasajın, McCarthy’nin “inancımızın geri kalan közlerini” yeniden canlandırmamızı zorladığı iddiasına rağmen, ben, “ilahi kanıt”ın yokluğunda “Tanrı’ya karşı çıplak bir niyet”in (127) kısmen gerçek halkalar oluşturacağını kabul ediyorum. Bu çorak arazide elle tutulur daha yüksek bir anlam arama dürtüsüdür, fakat romanın başka yerlerinde olduğu gibi burada “niyet”, asla “çıplak” değildir; her zaman figürel olarak giydirilir ve bir tür şiddetli retorik dönüşümü içermektedir. Bu durumda adam, sabah sessizliği ile görünmeyen bir Tanrı figürünün sessizliği arasında adeta onu azarlamanın bir yolu olarak olası, yakın bir ilişkiyi zorlamaktadır.<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Romanın, inançtan vazgeçmek için figürel bir dürtünün olduğu birkaç örneği sunduğunu ayrıca belirtmek önemlidir: “Sizce babalarınız izliyor mu? Sizi onların hesap defterinde tartıyorlar mı? Neye karşı? Kitap yok ve babalarınız yeryüzünde öldü ”(McCarthy 165).

Bu figürel “niyet” üzerindeki bir başka çeşitleme, adamın zihinsel açıdan kozmik bir düzene şekil verdiği romanın başlarında görünür: “Belki de hiçbir şey bilmediğini söyleyebileceğiniz ve yine de bilmesi gereken evrenin uzun gün hareketlerini bir uçtan bir uca çiziktiren yuvarlak kubbeli odasındaki büyük bir sarkaç gibi” (McCarthy 13). Sarkacın karanlık figürüne olan bu duyarlılığın zoraki atfı, başlangıçta metaforik biçimde kulağa saldıran bir sessizliğin içindeki gecenin karanlığına yücelik kazandıran bir sinesteziyle çizilir: “Gecelerde uyandığı siyahlık, görüşsüz ve zifiriydi. Dinlemeyle kulaklarınıza acı veren bir karanlık” (13). İsimsiz ve yakalanamaz boşluğun yaklaşan tehlikesi içinde; görsellikten işitsel kaydediciye, görüşsüzlükten sanal ve mecazi açıdan şiddete doğru yönelen tamamen retorik olan sessiz bir harekettir. Anlamsal olarak bir inanç ve inançsızlığın karışımı, bir kaos ya da hiçlik fikriyle salınan bir düzen fikri ile takdim edilmekteyiz; fakat, bu sarkaçsal hareketin retorik olarak sahnelenmesi gerçeğinden kaçış yoktur. Niyet, ne olursa olsun, figürler aracılığıyla şekillenir ve kaydedilir.

Adamın oğluluyla olan ilişkisinde önemli ölçüde figürler aracılık eder. Onun güçsüz umutsuzluk duygularıyla noktalanın varoluşunun nefreti, şiddetli bir babacan sevgiye kanalize edilir: “Sadece çocuğun onun teminatı olduğunu biliyordu”; “Oğlan, onunla ölüm arasında kalan her şeydi” (McCarthy 4, 25). Oğlanı, yaşamak ve devam etmek için haklı neden olarak gören adam, onu imkansız bir erdem figürü yapar. İntihar etmek için kaybolmadan hemen önce “yeni sevgili” olarak ölümü kabul eden karısı, “Sana söyleyebileceğim tek şey, kendin için hayatta kalmayacağıdır. Biliyorum, çünkü hiç bu kadar uzağa gelmezdim. Hiçbirine sahip olmayan bir kişiye bazı geçerli izleri kabaca birleştirmesi tavsiye edilir. O, sevgi sözcükleriyle birlikte yaradılışın içine nefesi bıraktı” (48, 49) demişti.<sup>15</sup> Sevgi figürüne sahip olmak, burada çöken dünyada hayatta kalmak için bir ön koşul olarak sunulmaktadır; ayrıca sevilen figürün sevgiliyle aynı olmadığı gibi açık bir çıkarım da söz konusudur. Grace Hellyer, “adamın (oğlanı) gerçekte tanrılığın bir cisimleşmesiymiş gibi ifade etmesinin sinir bozucu eğilimini” (57) belirtmekle haklı olmasına rağmen, temelde bu tekrarlayan hareketin şiddetli baskısını konuşmaz. Oğlanı Mesih benzeri bir figür olarak konumlandırmak, bir yandan dokunaklı bir sevgi hareketi olarak görülebilir; ancak bunun gücü o kadar mutlak ki, aynı zamanda şiddet olarak da ifade edilmelidir. Yani adam, oğlunu son çare içinde öldürmek de dahil olmak üzere, onların dünyalarının dehşetinin tüm darbesinden kurtarmak için her şeyi yapmaya hazırlanmıştır: “Sevgilinin kafatasını bir kaya ile ezebilir miydin? İçinde hiçbir şey bilmediğiniz böyle bir varlık var mı?” (McCarthy 96). Muhtemelen, bu sevginin üstlenilmesi için başvurulmuş biçim, dehşet vericidir; fakat onun figür olmasının koşulsuz niteliğinin bütünleyicisi olduğu açıktır. İçinde hayal gücünün şiddetini aynı zamanda her yerde bulunan bir şiddetle yüzleşmeksizin Wallace Stevens’in modelini ödünç almak; muhtemelen şimdiye kadar düşünülemez olanı yapabilen bir benliği ortaya çıkarır.

#### IV.

“Şiddetin Eleştirisi”nde Walter Benjamin, çok iyi bir biçimde “mitik şiddet” ve “ilahi şiddet” arasında ayırım yapar. Birincisi, devletin, yasaları korumak ve oluşturmak ve “çatışan insan çıkarlarını düzenlemek için” bir araç olarak kendi özneleri üzerinde uyguladığı yasal şiddet olduğunu söyler: “Bir araç olarak şiddetin tamamı, ya yasa yapmak ya da yasayı

<sup>15</sup>Snyder, karısının “Ölüm’ü bir sevgili olarak” “böyle bir hayaletle birlikte atılmış” olduğunu savunur (77). Eğer öyleyse, görünüşe göre figürler onun intiharı gibi şiddet içeren eylemlerden ayrılmaz.



korumaktır” (287). Öyleyse mitik şiddete karşı çıkma ilahi şiddettir, aynı anda “yasayı yok eden”, “kefarete türünden” ve “kan dökmeksizin ölümcül”, “saf dolaysız şiddet”tir (297). Benjamin’e göre, ilahi şiddet, “insan tarafından alışımsız şiddetin en yüksek tezahürü olan devrimci şiddet” aracılığıyla tescillenebilir; “kendisini yalnızca devlet iktidarını yok etme görevini tayin etmeyle” karşılayan böyle bir biçim, “proleter genel grev” dir (300, 291). Açıkça belirtmeli ki, bu bağlamda Benjamin’i referans almamdaki amacım, onun eleştirisi ve McCarthy’nin romanı arasında denklikler olduğunu ima etmemektir. Bununla birlikte, mitik ve ilahi şiddet arasındaki ayrım, *Yol* ile ileri sürülen yasal şiddetin, bazı figürel yönlerinin detaylandırılması bakımından verimli olabileceğine inanıyorum.

Başlangıçta isimsiz felaket, Benjamin’in algısında eğer yasalar yoksa, ilahi şiddetin bir göstereni olmadığında hayatta kalanları aklayarak yok edici kanun yapma ve kanunu koruma şiddetine sahiptir. “Şiddet ve hukuk arasındaki bağın” (Agamben, SE 88) kopması, romanın göstermek istediği kadarıyla, yeni bir politika için yaşam ve hukuk arasında işlevsel bir alan açmamaktadır;<sup>16</sup> yine de mitik şiddet gibi bir şey insana, baş gösteren insani felaketi yorumlamaya çalışmak için bir çerçeve ya da figür sağlamaktadır. Sonrasında, anılarından birinde, bir tür toplumcu ahlaktan -“Başkaları onlara yardım etmeye gelecekti” gibi- şiddetli bir anomi (kualsızlık) durumuna doğru, amansız inişin bir tanımını bulmaktayız:

Bir yıl içinde yamaçlarda yangınlar vardı ve deli gibi söylenen şarkılar. Öldürülenlerin çığlıkları. Gündüzleri yol boyunca kazığa geçirilmiş ölümler. Ne yapmışlardı? Dünya tarihinde suçtan daha fazla ceza bile olabileceğini düşündü, ancak bundan ufak bir rahatlık elde etti (McCarthy 28).

Bu pasajda belirli bir biçimde kayda değer olan şey, size şiddetin bir yöntem içinde görüldüğünü ileri sürüyorum, Judith Butler’in yazdığı gibi, “onu peşinen ortaya koyduğumuz sorular yoluyla sınırlarının çizilmiş olmasıdır” (201). Birincisi, yaşam yasadan, yasa şiddetten yoksun bırakıldığından “Ne yapmışlardı?”, “cinayet” anlamına gelen mevcut koordinatların eksikliğinin altını çizer. Soru ve onun sözde karşılığı, ceza ve suç arasındaki bir ilişkisizliğin yanı sıra onların varlığının herhangi bir gerçek göndergeden ayrılmış olarak hâlâ tamamen figüratif olduğu gerçeğine işaret eder. Fakat şiddetin bu gereksiz tezahürlerini böyle bir çerçeveye oturtmaya girişen jest, McCarthy’nin eleştirisi olumsuz da olsa yasal şiddet olduğunu göstermektedir. Spekülatif açıdan pasaj, “uygar” toplumda devlet-tanımlı “suç” ve “ceza” arasında, ikincisi yasal olarak yaptırıma tabi tutulabilen ya da edilemeyen, uzun süredir devam eden bir farklılığa işaret etmektedir; bu yüzden aşırılık, gerçekliğinden ziyade bir suç fikrinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bundan başka, yalnızca sorgulamanın retorik açıdan ya da harfiyen işlev görebildiğini düşündüğümüzde “Ne yapmışlardı?”nın tam gücü tescillenir. Eğer kelimesi kelimesine gerçek bir sorun ise, belki de en azından “cezayı” tamamen keyfi olmayandan daha az “ceza” haline getirecek olan “cinayet” arzusunun gizli bir

<sup>16</sup>Agamben, “Gerçekten biricik gerçek politik eylem”in “şiddet ve yasa arasındaki bağın kopmasıdır” (SE 88) diye yazar. *Yol*’un özellikle politik boyutları bu soruşturmanın alanı dışında kalmaktadır; Bununla birlikte, temelde anlatının olumsuz bir politik eleştiri sunduğunu savunmak istiyorum. Muhafazakâr eğilimi, insanlığın, özellikle bu aşırı durumda, yaşam ve hukuk arasında açılacak her türlü alanın olumlu, yapısal politik kullanımını sağlayamayacağına ısrar eder.

ifadesi olabilir. Retorik açıdan ele alındığında, soru, aşağı yukarı bir ifade işlevi görür: Böyle bir “ceza”yı hak etmek için hiçbir şey yapmadılar. Öyleyse söyleyebileceğimiz teselli eksikliği, şiddeti ve bu figürlerin sınır bozucu temelsizliğini yorumlamak için -nihayetinde uygulamak için- insanlığın bir farkındalık ihtiyacından kaynaklanmaktadır.

Hayatta kalanların artık “yasayla bildirilen bir yaşam biçimine” maruz kalmadığı bu yeni dünyada, (Sheehan 91), herkesin “yamyamlığa maruz kalan özne olarak” şekillendiğini söyleyebileceğimiz olası bir tehdede dönüşürler.<sup>17</sup> Bu yüzden bazı eleştirmenler, romanda bahis konusu edilen şeyin hâlâ “yaşam” olarak nitelendirilmesi için çıplak yaşama özgü bir kavramın ne kadarının insan varlığından ayrılacağı meselesi”nde ısrar etmişlerdir<sup>18</sup> (Sheehan 91). Açık bir yanıt, “salt yaşam” (Benjamin, “Critique” 299) ile insan yaşamı arasındaki eşğin bir kimsenin başka insanları yiyip yemediğiyle damgalanmış olmasıdır (Dominy 145-46). Ancak bu, yalnızca insan eti yemenin insanlıktan çıkmış yaşama eşit olduğu ölçüde olumsuz bilgi sağlamaktadır. Dolayısıyla, insan sorunu da retorik bir mesele gibi görünüyor. *Yol*’un felaketi, dediğim gibi, çoğu kez, şiddetli figürasyon için kalıcı bir kıskırtma olarak var olan insanın, “Dünyayı, her kelimeye yalan söylediği” (McCarthy 64) sessiz ve eksik suçlamasında çözülemez kalır. İlahi olanın bu belirli kavrayışı, önemli ölçüde, henüz öldürdüğü bir yamyamın betimlemesine karşı yan yana konulur. Bu dolaysız şiddetin ve kanın ardından, anlatı salt yaşamın kendisi için çekilebilecek bir imge yaratır: “Nihayet kardeşim. Soğuk ve kıpır kıpır gözlerdeki sürüngence hesaplamalar. Gri ve çürüyen dişler. İnsan eti ile yapılmış” (64) gibi. Keskinlik, adamı, insan yaşamının insan formundan kıyamet sonrası bir ayrışmasına işaret eden bu akrabalığı ile hatırlatır; ancak yine de bu retorik açıdan kaydedilir. Yüz; kendileri gramatik açıdan parçalanmış cümleler aracılığıyla yazılmış olan gözleri, dişleri ve etin huzursuz parçalarıyla çağrıştırılır. Bir tür sözdizimsel şiddet gibi “bağlantısız eylemlilik” (“verbless asyndeton”) (Stephen ve Murphet 5), “her kelimenin bir yalan” olarak kabul edildiği bir dünyada betimlemenin tekrarlanan şiddet hissini pekiştirmektedir. Yani, tiksindirici olan “yalan” sözcükler ve figürler yalnızca yamyamın yüzüne yapılmış “insan eti” gibi tiksindirici olan figürler aracılığıyla, resmetme eylemleri aracılığıyla şekillendirilir.

Kısıtlamayı zorlayacak yasaların yokluğunda McCarthy’nin edebi evreni, şiddetli yaşam ya da şiddetli ölüm, insan yaşamı ya da barbarlık arasında oldukça kasvetli bir seçim sunmaktadır (Sheehan 104-05); stil düzeyinde göze çarpan durum, açıklığa kavuşturmak ve izole etmek için figürlerin ahlaksızlık ya da “kötülük” ten sonra kasten ele geçiriliyor gibi görünmesidir. “Kafatasının içindeki göz deliklerinden bakan bir hayvan gibi” (McCarthy 53)

<sup>17</sup>Zizek, Katrina Kasırgası analizinde, sonrasındaki sansasyonel medya açıklamalarının “yağmaya ve tecavüze maruz kalan öznenin” ırkçılığın patolojik bir yaratımına yol açtığını ileri sürer (98; orijinal vurgu). İnsanın, tahmin ettiği bir hırsız ve/veya yamyam olarak karşılaştıkları herkesi resmetme (figuring) alışkanlığı “patolojik” olmayan, olduğu gibi, iyi düşünülmüş bir hayatta kalma stratejisinin bir parçasıdır. Bununla birlikte, roman, onların dünyasının “gerçek” şiddeti ile insanın şiddetinin figürel yapısı arasında bir boşluğu korumaya çalışır.

<sup>18</sup>*Yol* yorumları, hayatta kalanları tanımlamak için bir dizi fikirler üretmiştir. Murphet, “Hobbesçu *homo homini lupensin* koşuluna” atıf yapar (121); Steven, hayatta kalanların “*Homo sacer* sahasına girdiğini” iddia eder;(70); while Sheehan *Homo sacer* değil fakat *Homo vivere*’nin bir benzeri olarak McCarthy’nin çıplak yaşamı’nı görür”(91). Benim ilgim, hangi figürün en uygun olduğunun en iyisi olduğu değil; -buna rağmen bu bağlam içinde kesin olmasa da egemen istisna tarafından üretilen politik bir figür açık olduğu görünüyor (Agamben, *HS* 12). Bunun yerine, romanda saf yaşam” ile insan yaşamı arasındaki ayrımın, insanı tam olarak insan yapan şeyin olumsuz bilgi verip figüratif açıdan şekillendirilmiş ve belirlenmiş olduğunu vurgulamak istiyorum.

yamyam; o, ilkin insan ve oğlandan önce ortaya çıkarken tarif edilmektedir. Benzetme, büyük ölçüde beceriksiz hisseder, çünkü amacı sadece biyolojik yaşamı insan formundan ayırmak ve okuyucuya bunun bir insan olduğunu, parazit bir insan vücudunda yaşayan bir hayvan olduğunu söylemek için “şeffaf” görünür. Burada gözler önüne sergilenende görünen sanatsızlık bizi duraklatmalı. Sanki bu adam ölümcül bir tehdit değil, yamyamın gergin, figüratif yapısının konu dışı olmakla beraber figür ile figürleşmiş arasında ısrar etmesidir. Bir yandan, bu figür tehlikeyi açıklığa kavuşturmaya ve adamın şiddetli ve hayat kurtarıcı eylemini kolaylaştırmaya yardımcı olur. Bununla birlikte, “insani olmayan” ya da “kötü” denilen şeyin bizim onlara verdiğimiz figürlerden ayırt edilebilir bir varlığının olup olmadığını düşünmemize yol açabilir.

## V.

Bahsettiğim üzere anlatının ısrarcı eğilimi, mevcut dünyayı yok olana uygun varlıklar ya da olgular açısından tasvir etmesidir. Bu, bağlamın artık mevcut olmadığı aktüel bir biçim içinde olsa bile, anlaşılabilirliğin kabul edilebilir bir bağlam üzerine dayandığına dikkat çekmektedir. Fakat bundan başka, insanları ve kavramları anlamak ve bunlarla yüzleşmek için insan dürtüsünü anlaşılır biçimlere dayatmayı yineler. *Yol*'da, bu figürel zorlama için bir mecaz, “kukla” (effigy) içinde bulunan bir figürün romanda üç kez kullanılmasıdır: “kutuların dibinde uzun süre kuruyup kendilerinin buruşuk kuklası halini alan birkaç eski fasulye ve bir zamanlar kayısı gibi görünen şeyler buldular”(19); “Alttaki tank, odun kömürüyle dolu, ağaçların kendilerinin karbon kuklaları içindeki tüm çubuklardan ve uzuvlardan yakılmış parçalar” (103); “Rüzgârın henüz ulaşamadığı külrengi kuklalarındaki eğrelti otlarının, ortancaların ve yabani orkidelerin yaşadığı geniş sığ bir hendek” (232) gibi. Öyleyse “kukla” J. Hillis Miller'ın “bir figürün figürü ya da bir figürasyonun figürü olarak adlandırılabilir tuhaf bir figür” olarak tanımladığı şeyi öne sürebilir (Should? 470). Bu dünyada olduğu kadar bitkisel yaşam da sadece eski varlığının solmuş bir kalıntısı olarak varlığını sürdürmektedir. Yine de kukla; kişi ya da fikrin kaba ve biçimsiz bir dış görünüşü olarak, “kukla içinde yanmış” ifadesinde olduğu gibi, ayrıca şüphe götürmez bir şekilde şiddetli bir yan anlam taşımaktadır. Romanda, bütünüyle insani, dolambaçlı bir kavram için şiddetli harekete geçirmenin bir aracı olarak zalim bir figür belirleme eylemi, bir takım figürel şiddet örneklerinin yansımalarıdır. Muhtemelen en açık tasvir, kış uykusuna yatan yılanların mağarasına ateş eden bir grup adamın, babanın çocukluk anılarında yatmasıdır.

Zalim adamlar arasında bir kışlık alanının kenarında durdular. Çocuğun yaşı. Biraz daha yaşlı. Onlar kayalık yamaç zemini kazma ve çapa ile açarken izliyorlardı ve belki de yüzlerce büyük bir yılan yığını gün yüzüne çıkardılar. Orada beraberce bir sıcaklık için toplandılar. Donuk tüpleri soğuk sert ışıktaki yavaş hareket etmeye başlar. Güne maruz kalan büyük canavarların bağırsakları gibi. Adamlar üzerlerine benzin döktüler ve onları canlı biçimde yaktılar, kötülüğe çare yoktu, fakat sadece görüntüsünü öyle düşündükleri için. Yanan yılanlar korkunç bir şekilde büküldüler ve bazıları da mağaranın daha karanlık iç kısımlarını aydınlatarak mağaranın zemininde yanmaya başladılar. Sessiz oldukları için acı çığlıkları yoktu ve adamlar kendilerini bu sessizlik içinde yakmayı, kıvrınmayı ve karartmayı izlediler ve kış karanlığında sessizlik içinde dağılmışlardı ve her biri kendi düşünceleriyle yemeğe gitmek için sessizlik içinde dağılıp gittiler (McCarthy 159).

İnsanın “her belleğin, köklerine biraz şiddetli hatırlatması gerektiği” duygusu (111) bizi, bu belirli hafızanın yılanlardan ya da bunun için hazır yapılmış öteki sembollerden yoksun

olan bu edebi dünyadaki “kötülüğün” daha karanlık oyuklarını ”aydınlatmanın” bir aracı olarak değiştirilmesinin yollarını düşünmemize davet ediyor olmalı. Bu düşünce çizgisi, yılanların “kötülük” için bir kukla işlevi olarak, “onların bunu düşünmüş oldukları gibi” vurgulanması gerektiğini öne sürecektir. Esasen, Linda Woodson’un, pasajın “-şeytan sözcüğünü- dilin, hem insanın gerçekliği anlama biçimini dönüştüren hem de o gerçekliğin doğruluğunu gizleyen bir belirteç olduğunu gösterdiğini” iddiası için haklı olduğunu düşünüyorum. Fakat bundan daha fazlası; Benjamin’in teriminin fikri alegorik görünmektedir: “Böyle kötülük...sadece alegoride mevcuttur, alegoriden başka bir şey değildir ve olduğundan farklı bir şeyi ifade eder. Bu, tam olarak sunduğu şeyin olmaması anlamına gelir”(OGT 233). Kötülük her ne olursa olsun, Herman Melville’in deyimini kullanmak için “ele geçirilemez bir hayalet” olarak kalır ve onu bilme ve bu nedenle yargılama arzusu, pasajın gösterdiği gibi, kabul edilebilir bir biçimi onun üzerine yüklemek anlamına gelir. Fakat bu, yılanları tasvir etmek için kötülüğü resmetmek gibi davranmak, sadece eylemin kendisini başka bir kötülüğe dönüştürmeyi başarır. Bunun yerine ortaya çıkan şey, kötülüğün görünmemesinde üretilen bir şiddettir. Bu örnekte Hıristiyanlığın görkemli ve ikonografik geleneğine göre, büyük ölçüde şekillendirilmiş olan figürel şiddetin, öznel açıdan şiddet eyleminde -kendi figürü ele alındığında- insan şeklinde cisimleştirildiğini görürüz.

Bir düzeyde, bu sessiz yılanların kaderi, insanlığın her zaman maruz kaldığı<sup>19</sup> duyarsız şiddetin yanı sıra *Yol* kurbanlarının çoğunun sevk edildiği unutulma biçimini de ortaya koymaktadır. Ancak daha temelde, kişiliğe özgü şiddet, özellikle de alegorik kıvrımlarda açığa vurulur. Bu hafızadaki insanlar için yılanlar, “doğrudan adlandırılmayan” ve “yalnızca görececek gözleri, duymaları ve anlamaları için kulakları olanlar tarafından anlaşılabilir” bir şeye vekâlet etmek için gösterilir (Miller, *Should?* 471; ayrıca Vanderheide’a bakınız 112). Bir kimsenin yılanların mağarasındaki kötülüğü fark edebileceği gözlere sahip olduğu inancının kendisi şiddetlidir ve mecazi olarak kullanılır. Adamların ortaya çıkarmak için çalıştıkları yılanlar bir simülakrumdur; onların varlığında, tamamen insani bir kibir olan kötülükle kesinlikle hiçbir ilgisi yoktur. Sanki adamlar harekete geçmek için dokunaklı bir safsataya ihtiyaç duyuyorlarmış gibi. “Hiçbir acı çığılığı yoktu ve insanlar kendilerini böyle bir sessizlik içinde kıvrınmayı ve karalamayı izlediler ve sessizlik içinde dağıldılar”; onlar bu korkunç, taktiksel açıdan aktarılan sessizlik içinde her ne anlıyor ve duyuyorlarsa, kötülük ya da yok olmaları değildir. Daha ziyade duymada ısrar eden şeyin sanal sesidir. Daha ziyade, duymakta ısrar ettikleri şeyin sanal sesidir. Randal Wilhelm, romanda “kötülüğün varlığının hissedilir” olduğunu ve “dünyada başlıca güç olarak hizmet ettiğini” ileri sürer (129). Bununla birlikte, karmaşık metinsel katmanlarıyla böyle bir pasaj, bunun katı bir biçimde böyle olmadığını gösterir, çünkü gerçekte, hissedilebilir olması, kötülüğün *figür*ünün gücüdür. Tek benzetme: “O güne maruz kalan bazı büyük canavarların bağırsakları gibi,” doğanın bu şekilde olduğu ve ona dayatılan figüratif anlamların veya yargılar arasındaki farkın altını çizmektedir. İnsanlar bir canavarın içini temizlemiyorlar ve ışığın içine karanlık bir gerçek getirmiyorlar. Süpürülecek bir gerçek varsa, bu onların eylemidir: Kötülüğü ortadan kaldırmak için görünüşte yok olmayan bir dürtü -sıklıkla şiddet içinde algılanan kötülük-şiddetin figürlerini gerektirir ve kendisi kalıcı bir şiddet kaynağıdır. Bu bağlamda, şiddetin yapısı uçsuz bucaksızdır ve Stevens’ı bir kez daha yankılamasına, aslında içinde bir şiddet olmaksızın bir figüre ihtiyaç duyan insan şiddetidir.

<sup>19</sup>Murphet, “tüm doğanın sessiz ağlamasını kıvranan tek bir yılan gibi ıstırap çeken bir figür içinde yoğunlaştığını” görür (127).

Kötülüğün, figürlerinden öz-bilinçli farklılaşması belki de *Yol*'un, felaketin ardından kalan anomik (kuralsız) dünyaya daha yüksek, insani olmayan bir anlam yüklemeye direndiği ölçüde en yüksek dürüstlük tezahürünü yürürlüğe koyar. Anlatı, kesinlikle insanın daha yüksek bir güçle ilişkili anlamın yerini belirleme eğilimini ön plana çıkarmaktadır; buna rağmen elde ettiğimiz bilgi ilahi değil fakat onun neredeyse sonsuz figürlerinden, “o”nun her zaman insanların ona verdiği figürlerden başka bir şey olduğunun olumsuz bir kavrayışıdır. Fakat figürlerin şüphesine ve onların anlamı şekillendirme yollarına rağmen, anlamın sürmesi açıktır ve bu, Stanley Cavell'in, Samuel Beckett'in *Endgame*'inin<sup>20</sup> iddia ettiği gibi devam eden bir acı kaynağını oluşturur (151). “Bu gibi zamanlarda, daha az söylenenin daha iyi olduğunu düşünüyorum” (McCarthy 145), diyerek kendisine Ely diyen pis, hayatta kalan kişi, bu ölmekte olan dünyada ve bu dünya için yeni anlamlar yaratabilecek figürlere duyduğu mutlak güvensizliği kasvetli ve soğuk mizahla ifade eder:

“Ya Tanrı'nın “bir çocuk olduğunu” söylersem?

Yaşlı adam başını salladı. Bunların hepsini geçtim artık. Yıllardır öyle. İnsanların yaşayamadığı yerde tanrıların işi de daha iyi gitmez. Göreceksin. Yalnız kalmak daha iyi. Umarım söyledikleriniz doğru değildir, çünkü son tanrı ile yolda olmak korkunç bir şey olacaktır, umarım doğru değildir. Herkes gittiğinde şeyler/işler daha iyi olacak.

-Öyle mi?

-Kesinlikle öyle olacak.

-Kim için daha iyi?

-Herkes.

-Herkes.

-Elbette. Hepimiz daha iyi olacağız. Hepimiz daha kolayca nefes alacağız.

-Bunu bilmek güzel.

-Evet, öyle. Sonunda hepimiz gittiğimizde burada kimse olmayacak, fakat ve onun günleri de sayılı olacak. O, yolda hiçbir şey yapmadan ve hiç kimse de onu yapmadan yolun dışında olacak. Diyecek ki: Herkes nereye gitti? Ve işte böyle olacak. Bunun nesi yanlış? (145-46).”

Ely'nin “nasıl olacağı” nihayetinde figürasyonun sonunu ileri sürer yine de bu fikir, özellikle prosopopeia<sup>21</sup> aracılığıyla, “ölümü” yoldaki gezgin bir yoldaşa dönüştürmeyle anımsatılır. Bu şekilde, bize bir apori (aporia)<sup>22</sup> sunulur çünkü son, bir figürdür, ancak son, ne olursa olsun, “o” figürlerin sonu anlamına gelmektedir. İroni, yaşlı adamın Ely'nin onun

<sup>20</sup>Danta, Beckett'in oyununu, özellikle her iki kıyamet sonrası eserde yaşayanların sıkıntısı aracılığıyla açıkça bitişirir (11-12). Sheehan benzeri bir hamle yapar (96-97).

<sup>21</sup>Çev. notu: **prosopopeia**: Hayali veya yoksun bir kişinin konuşma veya hareket etme olarak temsil edildiği bir konuşma figürü (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/prosopopeia>). Erişim Tarihi: 24.06.2020.

<sup>22</sup>Çev. notu: **aporia**: Özellikle retorik etki için gerçek veya taklit şüphe veya belirsizliğin bir ifadesi. Mantıklı bir çıkmaz veya çelişki (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/aporia>). (Erişim Tarihi:24.06.2020).

gerçek adı olmadığını kabul etmesiyle artar (144); eskatonun (eschaton)<sup>23</sup> öncüsü olan Eski Ahit peygamberi İlyas'ı önerirken (Malachi 4: 5),<sup>24</sup> bu kendi kendini adlandırma hareketi çok figüratif yapıya odaklanır. Kötülük, son veya kıyamet gibi, pasaj da, ölümün catachrestic<sup>25</sup> bir figür, “uygun adı olmayan bir şey için yerinden edilmiş bir isim” olarak kalacağını gösterir (Miller, “Revisiting” 21). “Sonunda hepimiz gittiğimizde,” figürlerin sonu olacak. O zamana kadar roman, sürekliliklerinin devam edeceğini söyleyecek gibi görünür ve ele geçirilemez hayaletler için imgeler bulma ve inşa etme zorluğu üzücü ve şiddetli olmaya devam edecek.

## VI.

Kapanışta, *Yol*'un yaygın anlatı üslubunun “metafigürel: figürler hakkındaki figürel yazılar” (de Man, *Allegories* 14) olduğu hissini tekrarlamak istiyorum. Yine de McCarthy için, figürasyon basitçe edebi veya dilsel bir mesele değildir. O, iyi ve kötünün nasıl tasarlandığı ve sunulmasının yanı sıra şiddetin nasıl yaratıldığı, şekillendirildiği ve uygulandığı açısından tayin edicidir. Metnin sınırları içinde, romanın figürasyona öz bilinçli olarak dikkat çekmeye yönelik tekniğinin, basitçe figürel konuşma anlarına olan duyarlılığımızı ve hayranlığımızı arttırmak anlamına gelmediğini iddia ediyorum; o, ayrıca bizi sürecin kendisinin daha farkında olmamızı ve eleştirel hale getirmek için tasarlanmıştır. Yani, Joshua Landy'nin (12) dediği gibi,<sup>26</sup> *Yol*'u okumak için kullanım kılavuzu, figürlere katılmayı, kalıcılıklarını ve açık seçikliklerini düşünmeyi, bunlara kuşkuyla bakmayı ve ortaya çıkarabilecekleri daha derin gerçekleri kapsar. Bu, bir çeşit “söylemin retorik kayıttaki bir yön değiştirmeye ile kesintiye uğrayan” (de Man, *Estetik* 178) parabasis<sup>27</sup> aracılığıyla birtakım çağrışımlar yapan ve artık olmayan bir dünyaya göz atmanın üzüntüsünü veren romanın son paragrafından daha önemli hiçbir yer yoktur:

Bir zamanlar dağlardaki derelerde alabalıklar vardı. Onların yüzgeçlerinin beyaz kenarlarının, akış içinde yumuşak bir şekilde kırıldığı kehribar akımında durduğunu görebilirdiniz. Elinizde yosun kokarlardı. Cıvalı ve adaleli ve bükülmüş. Sırtlarında, dünyanın haritası haline gelen solucanımsı desenler vardı. Haritalar ve labirentinler. Yerine konamayacak bir şey. Tam olarak yeniden yapılmayan. Yaşadıkları derin küçük vadilerde her şey insandan daha yaşlıydı ve gizemli bir biçimde mırıldanırlardı (McCarthy 241).

<sup>23</sup>Çev. notu: **eschaton**: Tanrı'nın dünyevi yaşamlarının iyiliğine ve kötülüğüne göre tüm insanların kaderlerinin kararlaştırıldığı gün. (<https://www.vocabulary.com/dictionary/eschaton>). (Erişim Tarihi:24.06.2020).

<sup>24</sup>Ely figürünün Krallar'ın ilk kitabına atıfta bulunduğunu iddia eden Sheehan (97) ve Snyder (81)'e bakınız.

<sup>25</sup>Çev. notu: **catachresis**, bir kelimenin bir diğeri için uygunsuz kullanımı veya kasıtlı olarak sıklıkla kullanılan aşırı, gergin veya karışık bir metafor için kullanılan retorik bir terimdir. (<https://www.thoughtco.com/what-is-catachresis-1689826>). (Erişim Tarihi:24.06.2020). Çev. notu: **catachrestic**: bu retorik terimin kullanılış biçimini ifade eder.

<sup>26</sup>Landy, “Her eserin... kendi içinde bir *okuma kılavuzu*, en iyi nasıl kullanılacağına dair bir dizi kapalı talimatlar içerdiğini”(12) savunur.

<sup>27</sup>Çev. notu: **parabasis**: Koro tarafından seyirciye bakarken ve seyirciye doğru hareket ederken bir araya girerek teslim edilen Eski Komedi'de önemli bir koro kaynağı. Yazarın günün politik veya dini konulardaki görüşlerini ifade etmek için kullanılırdı (<https://www.britannica.com/art/parabasis>). (Erişim Tarihi:24.06.2020).

Pryor, onun bu pasajdaki temsili açıklamasında,<sup>28</sup> *Yol*'un sunduğu gibi, dünyanın kaderinin kaçınılmaz olduğunu savunur: “İçten gelen bir kıyamet için ağıt gibi görünen şey, gerçekten çorak arazinin yangınlarının uzun zaman önce yandığının bir kabulüdür” (38). Bu kesinlikle akla yatkın bir yorumdur, ancak anlatının figürasyon “gerçeği”, alabalıktaki dalgalı çizgilerin aslında “kalıplar” oluşturduğu iddiasının kabul edilmesine dayandırılmaktadır. Ben De Bruyn’a göre, burada ileri sürülen doğa kaybı, derin bir düş kırıklığına neden oluyor: “İnsan bir zamanlar kendini ve düşüncelerini doğal dünyaya yansıtabilir... ancak bu insanbiçimci olasılık hemen buharlaşmaktadır” (788). Bu, neredeyse doğanın hiçbir artığı kalmadığı ölçüde çürütülemez; ancak roman kesinlikle insanlığın kendisini ve onun düşüncelerini dünyaya yansıtmaya devam ettiğini gösteriyor. Figüratiflik, öyle görünüyor ki, McCarthy'nin düzyazısı acımasızca bu figürel zorlamayı denemek, ne yaptığını ve her birimiz adına nasıl bir dünya inşa ettiğini ortaya çıkarmak için çaba sarf etse dahi, insanlığı görmenin bir önkoşuludur. Yılanlar ve balıklar *Yol*'da sadece analepsisin<sup>29</sup> gücü aracılığıyla var olur, fakat insanbiçimcileştirme sürer ve muhtemelen bunun bir kimseyi tamamen daha iyi ya da daha kötü insan yaptığını tahmin edebiliriz.

Öyleyse romanın bize onu okuma hakkında öğrettiği şey, “haritalar ve labirentler” gibi şeylerin figürler olduğu ve her zaman olmasıdır; alabalıkta yazılı bir anlam varsa eğer, onu oraya koymamızda ısrar etmemizden dolayıdır. *Yol*, bu tür figürlerin dayatılmasının temelde şiddetli olduğunu vurgular. Fakat aynı zamanda insanlığın potansiyel olarak en dokunaklı ve üretken kapasitesidir: “Formları uyandır. Başka hiçbir şeyinin olmadığı yerde, havadan törenler inşa et ve onların üstüne nefesini bırak”(McCarthy 63). Adam, ölmeden kısa bir süre önce oğlunun dikkatini onlara dair ölü manzaraya doğrultur: “Etrafına bak,” dedi. Yeryüzünün uzun tarihçesinde bugün burada onurlandırılmamış peygamber yoktur. Hangi formdan konuştuysan haklıydın” (233). Burada bir gerçek ya da içerik meselesi değildir, fakat olumlamanın yaratım biçimi herhangi bir figür aracılığıyla umudun yokluğunda mevcuttur. Bu ölmekte olan dünyada peygamberleri görmek, daha büyük anlamlar icat etmek, hayati ve şiddet içeren bir yaşam gücünün figüratif açıdan yürürlüğe girmesinden başka bir şey değildir. Doğrudur, oğlan, babanın ölümünden hemen sonra, küçük bir komün içinde yaşayan ve "insanları yemeyen" "iyi insanlar"ın ailesi tarafından evlatlık olarak kabul edilir (238, 239). Fakat, “dünyadan uzakta sönmeye karşı küçük bir umut vaadinde bulunmak” (Ellis 36) yerine, hikâyenin konusu için bu sonuç, yazarın ütöleyen eline ihanet etmek gibi görünür. Bu yüzden, bu son içinde, son derece zayıf olan en iyi umudun, daha iyi ya da daha az kötü olanları ele almaya çalışan formlara ve figürlere karşı bizim için tetikte olduğu fikrini hissedebiliriz.

### Alıntılanan Çalışmalar

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998.

<sup>28</sup> Ayrıca Stevens (65) ve Edwards (55)'e bakınız.

<sup>29</sup>Çev. notu: **analepsis**: Daha önce meydana gelen olayların veya sahnelerin keşişimi ile olayların kronolojik dizisinin kesilmesini içeren edebi bir teknik. Kronolojik bir anlatıyı kesintiye uğratan daha önceki bir olayın veya sahnenin açıklaması. Edebi bir geri dönüş (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/analepsis>). (Erişim Tarihi:24.06.2020).

- . *State of Exception*. Trans. Kevin Attell. Chicago: U of Chicago P, 2005.
- Arnold, Edwin T. "Blood and Grace: The Fiction of Cormac McCarthy." *Commonweal* 4 (1994): 11-16.
- Benjamin, Walter. "Critique of Violence." *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Ed. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken, 2007. 277-300.
- . *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. New York: Verso, 2009. Kelly S. Walsh 241
- Brewton, Vince. "The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy." *The Southern Literary Journal* 37.1 (2004): 121-43.
- Butler, Judith. "Critique, Coercion, and Sacred Life in Benjamin's 'Critique of Violence.'" *Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World*. Ed. Hent de Vries and Lawrence Sullivan. New York: Fordham UP, 2006. 201-19.
- Carroll, Robert, and Stephen Prickett, eds. *The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Cavell, Stanley. *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*. 4th ed. Ed. Paul B. Armstrong. New York: W. W. Norton, 2006.
- Danta, Chris. "'The Cold Illucid World': The Poetics of Gray in Cormac McCarthy's *The Road*." *Murphet and Steven* 9-26.
- De Bruyn, Ben. "Borrowed Time, Borrowed World and Borrowed Eyes: Care, Ruin and Vision in McCarthy's *The Road* and Harrison's Ecocriticism." *English Studies* 91.7 (2010): 776-89.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- . *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.
- . *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- Dominy, Jordan J. "Cannibalism, Consumerism, and Profanation: Cormac McCarthy's *The Road* and the End of Capitalism." *The Cormac McCarthy Journal* 13.1 (2015): 143-58.
- Edwards, Tim. "The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's *The Road*." *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 55-61.
- Ellis, Jay. "Another Sense of Ending: The Keynote Address to the Knoxville Conference." *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 22-38.
- Gallivan, Euan. "Compassionate McCarthy?: *The Road* and Schopenhauerian Ethics." *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 98-106.



- Gray, Richard. "Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis." *American Literary History* 21.1 (2009): 128-51.
- Hellyer, Grace. "Spring Has Lost Its Scent: Allegory, Ruination, and Suicidal Melancholia in *The Road*." Murphet and Steven 45-62. 242 *Concentric* 42.2 September 2016
- Kollin, Susan. "Genre and Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western." *Contemporary Literature* 42.3 (2001): 557-88.
- Kunsa, Ashley. "'Maps of the World in Its Becoming': Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*." *Journal of Modern Literature* 33.1 (2009): 57-74.
- Landy, Joshua. *How to Do Things with Fictions*. Oxford: Oxford UP, 2012.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Knopf, 2006.
- Miller, J. Hillis. "Revisiting 'Heart of Darkness Revisited' (in the Company of Philippe Lacoue-Labarthe)." Prologue. *Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought: Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe*. Ed. Nidesh Lawtoo. London: Bloomsbury, 2012. 17-35.
- . "Should We Read *Heart of Darkness*?" Conrad 463-74.
- Murphet, Julian. "The Cave and *The Road*: Styles of Forgotten Dreams." Murphet and Steven 109-30.
- , and Mark Steven, eds. *Styles of Extinction: Cormac McCarthy's The Road*. New York: Bloomsbury, 2012.
- Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lie in a Nonmoral Sense." *On Truth and Untruth: Selected Writings of Friedrich Nietzsche*. Ed. and trans. Taylor Carman. New York: HarperCollins, 2010.15-49.
- Phillips, Dana. "History and the Ugly Facts of Cormac McCarthy's *Blood Meridian*." *American Literature* 68.2 (1996): 433-60.
- Pryor, Sean. "McCarthy's Rhythm." Murphet and Steven 27-44.
- Sheehan, Paul. "Road, Fire, Trees: Cormac McCarthy's Post-America." Murphet and Steven 89-108.
- Snyder, Phillip A. "Hospitality in Cormac McCarthy's *The Road*." *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 69-86.
- Steven, Mark. "The Late World of Cormac McCarthy." Murphet and Steven 63-87.
- , and Julian Murphet. "'The Charred Ruins of a Library.'" Introduction. Murphet and Steven 1-8.
- Tyburski, Susan J. "'The Lingering Scent of Divinity' in *The Sunset Limited* and *The Road*." *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 121-27.
- Vanderheide, John. "Sighting Leviathan: Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works." *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 107-20.
- Walsh, Chris. "The Post-Southern Sense of Place in *The Road*." *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 48-54. Kelly S. Walsh 243

Wilhelm, Randal S. ““Golden Chalice, Good to House a God’: Still Life in *The Road*.” *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 129-46.

Woodson, Linda. “Mapping *The Road* in Post-Postmodernism.” *The Road*. Spec. issue of *The Cormac McCarthy Journal* 6 (2008): 87-97.

Woodward, Richard B. “Cormac McCarthy’s Venomous Fiction.” *New York Times Magazine* 19 Apr. 1992: 28-31.

Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008.

### Yazar Hakkında

Kelly S. Walsh, Yonsei Üniversitesi’nin Uluslararası Underwood Koleji’nde Dünya Edebiyatı profesör öğretim üyesidir. O; Beckett, Rilke, Woolf, Faulkner, Stevens, Mansfield, Joyce ve Pak T’aewön’in yanı sıra edebiyat pedagojisini içeren modernist figürler üzerine yazmaktadır. Onun çalışması *Ariel*, *Journal of Modern Literature*, *Seoul Journal Korean Studies*, *Woolf Studies Annual*, *New Global Studies*, *Journal of Literature ve Language and Culture* gibi yayınlarda görüldü. Halen onun araştırmasını stil, retorik, modernist edebiyatın küresel dolaşımı ve modernizm ile edebiyat okumaları arasındaki ilişkiler ilgilendirmektedir.

(18 Aralık 2015’te gönderildi, 12 Nisan 2016’da kabul edildi).