

Gerçekten “O Çekmecede Hiçbir Şey Yok” mu?: Oyun Olarak Yazınsal Metin

Is There Really “Nothing in That Drawer”?: Literary Text as Play

M. Barış GÜMÜŞBAŞ *

Öz

Bu çalışma, adı postmodernizm ile birlikte anılan Amerikalı şair Ron Padgett’in okurun ve eleştirmenin yorumlama ve çözümleme çabalarına meydan okuyan “Nothing in that Drawer” başlıklı şiirinden hareketle, konuşmayı reddeden oyuncu bir metnin nasıl konuşuturulabileceği yolunda bir denemidir. Çalışmanın yönünü ve yöntemini belirleyen temel varsayım, “Nothing” gibi türün geleneksel kural ve özelliklerinin dışına çıkan bir örneğin, aynı geleneksel kuralları veri olarak kabul eden eleştirel kuramlar ışığında çözümlenemeyeceğidir. Bu nedenle anlam, temsil, okuma sürecinde okurun rolü gibi konularda tamamen alışılmadık varsayımlardan hareketle yaratıldığı izlenimi veren böyle aykırı bir metni okuyabilmek için onu üreten yazınsal geleneği ve o gelenekle uyumlu eleştirel kuramları dikkate almak gereklidir. Bu bağlamda “Nothing”in farklılığını anlayabilmek için, bu çalışma söz konusu şiire üç ana eksenden yaklaşacaktır: postmodernizm, post-yapısalcılık ve okur-merkezli eleştiri. “Nothing” metinlerarasılık, oyun, temsilin reddi gibi postmodernizmin kimi özelliklerini içermekten çok daha fazlasını en azı kullanarak yapar: Konu, karakter, olay, imge gibi geleneksel yazınsal unsurlardan tamamen arınmış halıyla “Nothing” postmodernizmin ve post-yapısalcı düşüncenin temel bazı özelliklerini kendi eyleminde somutlaştırır. Öte yandan, doğrudan okurun vereceği tepkiye bağlı olarak okurla birlikte ya da okura karşı bir oyun olarak tasarlandığı söylenebilecek olan “Nothing”in okur üzerindeki etkilerinin anlaşılması, okuma eyleminin dinamiklerinin göz önüne alınmasını gerekli kılar. Bu sürecin nasıl işlediğini açıklayabilmek için bu çalışma Wolfgang Iser’in okuma eylemini metin ile okur arasındaki etkileşim çerçevesinde ele alan kuramsal yaklaşımından yararlanır. Iser’in kuramının temelini oluşturan, anlamın metne gizlenmiş ve okur tarafından ortaya çıkarılmayı bekleyen, tamamlanmış ve değişmez bir olgu olmayıp, okuma sürecinde okurun katılımıyla üretildiği fikri, şiirin kendisine böyle bir anlam beklentisiyle yaklaşan okura karşı gösterdiği direncin de kaynağıdır. Iser’in geleneksel temsil anlayışına karşı önerdiği oyun kavramı, “Nothing”in oyuncu tavrının ne anlama geldiğini anlamamıza yardımcı olur. Ayrıca Iser’in bu oyunda okurun üstleneceği rol ve oyunun gerçekleşmesi için metnin sunduğu araçların işlevi üzerine ayrıntılı yaklaşımı, “Nothing”de olup biteni anlamamıza yarayacak “belirsizlik,” “boşluk,” “olumsuzlama” gibi değerli kavramsal araçlar içerir. Postmodernizm, post-yapısalcılık ve Iser’e referansla oluşturulan bu kuramsal çerçeveye sayesinde, konuşmayı reddettiği düşünülen ya da anlamsız olduğu varsayılan metin dile gelir ve önemi kendi minimalist biçimini aşan ilginç bir öykü anlatır.

Anahtar sözcükler: Ron Padgett, “Nothing in that Drawer,” postmodernizm, postyapısalcılık, okur merkezli eleştiri, Wolfgang Iser, oyun.

* Yard.Doç.Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü
gumusbas@hacettepe.edu.tr

Abstract

"Nothing in that Drawer" by the American poet Ron Padgett, whose name is associated with postmodernism, is a playful text that refuses to speak, challenging the reader's efforts to interpret and analyze it; and this essay is an attempt to make it speak. The basic assumption that underlies the direction and method of the essay is as follows: a work like "Nothing" that deviates from the conventional rules and characteristics of the genre cannot be analyzed by looking at it through the lens of the critical perspectives, which take the same conventional rules as granted. As it seems to be founded on totally unconventional assumptions concerning the issues like meaning, representation, and the role of the reader in the process of reading, such an aberrant text can be read only with reference to the literary tradition which underlies the production of that text and the literary theories which are compatible with that tradition. In order to be able to understand what "Nothing" challenges, this essay will approach the poem from three main perspectives: postmodernism, poststructuralism, and reader-oriented theories. "Nothing" does more than just incorporating intertextuality, play, and rejection of representation, strategies widely used by postmodernism, by using less: stripping itself from all conventional literary elements such as subject matter, argument, character, incident, and image, "Nothing" in its performance becomes the embodiment of some of the major assumptions of poststructuralism and postmodernism. On the other hand, as "Nothing" seems to be designed as a play either with the reader or against the reader, depending on the reader's response, understanding its effects on the reader requires a consideration of the dynamics of the act of reading. To analyze how this process works in the context of "Nothing," this paper draws on Wolfgang Iser's theoretical approach to the act of reading, which treats the process of reading with reference to the interaction between the text and the reader. Iser's argument that meaning is not something complete, unchanging, and hidden in the text waiting to be deciphered by the reader, but it is produced in the process of reading with the participation of the reader, can help us speculate on the reason behind the poem's resistance to the demands of any reading which searches for such determinate meaning. The concept of play proposed by Iser in place of representation can also help us understand the significance and purpose of the playful manner in "Nothing." Furthermore, Iser's detailed analysis of the reader's role in the play and the function of the devices and strategies offered by text for the implementation of play, provides us with invaluable theoretical tools like "indeterminacy," "blanks," "negations," all of which feature in "Nothing" as well. Thus, by means of a larger context provided by postmodernism, poststructuralism and reader-oriented theories, this seemingly uncommunicative or meaningless text begins to talk and tells us a very interesting story, the significance of which reaches far beyond its minimalist form.

Keywords: Ron Padgett, "Nothing in That Drawer," postmodernism, poststructuralism, reader-oriented criticism, Wolfgang Iser, play.

“Yukarıda gerçek bir pipo aramayın sakın, bu bir pipo rüyası, ama tablodaki sağlam ve şaşmaz desen, evet apaçık bir hakikat olarak kabul edilmesi gereken işte bu desendir.” Michel Foucault

“Buradayım ve söyleyecek hiçbir şey yok/Eğer aranızda/bir yere varmak isteyenler varsa istedikleri zaman/ayrılabilirler.” John Cage¹

“Bir ifade olumsuzlandığında, bu o ifadeden geriye hiçbir şey kalmadığı anlamına gelmez. Üzerine ‘Gösteri iptal edilmiştir’ damgası vurulmuş bir poster, hâlâ bir posterdir ve böyle bir durumda hangi gösterinin *olduğunu* söyleyecek başka posterler yoksa daha da *carpıcıdır*.” Wolfgang Iser

Michel Foucault, Rene Magritte’in ünlü tablosu “Bu Bir Pipo Değildir” üzerine yazdığı kitapta modern sanatın geleneksel temsil anlayışını nasıl sorguladığını tartışırken, resme adını veren ve desenin altında yer alan olumsuzlamayı yukarıdaki sözlerle açıklar (2004). Foucault’nun kitapta yanıtlamaya çalıştığı, bir pipoyu resmeden ama resmettiği şeyin bir pipo olmadığını söyleyen bir resme nasıl yaklaşılacağı sorusudur. John Cage ise sanat dalları arasında gerçeklik ve temsil ilişkisi açısından en gevşek bağa sahip olduğu düşünülen müzik alanındaki kural ve gelenekleri bile kısıtlayıcı bulduğundan, gerek müzik gerekse edebiyat alanında verdiği ürünlerde yapıtlarını tüm göndergesel bağlarından koparmaya çalışır. Alıntının ait olduğu konuşması, “Lecture on Nothing” [“Hiçbir şey Üzerine Konuşma”] başlığını taşır ve dinleyicileri uyarmaya yöneliktir (1973). Ama daha da önemlisi, Cage’in göstermeye çalıştığı, konuşmasını bir şey yapanın onun hiçbir şey üzerine olması ve bunu baştan kabul eden dinleyici için hiçbir şeyin de en az bir şey kadar gerçek ve önemli olabileceğidir. Magritte ve Cage’in tavırlarında izleyiciyi sanat eseri karşısındaki konumunu, beklentilerini ve eserle ilişkisinde kendi rolünü gözden geçirmeye davet eden bir kışkırtıcılık söz konusudur.

Magritte ve Cage’in yaklaşımları modernizmle hız kazanıp postmodernizmle doruğa ulaşan ve sanatla ilgili temsil, yorum, anlam gibi kimi temel kavramları sorun-sallaştıran anlayışlara örnektir. Bu çalışma da, Amerikalı şair Ron Padgett’in “Nothing in That Drawer” [“O Çekmecede Hiçbir Şey Yok”] başlıklı şiirinden hareketle, yukarıda sözü edilen örneklere benzer biçimde, *olduğu düşünülen ya da olması beklenen şey olduğunu reddeden* bir şiir üzerine nasıl konuşulabileceğinin yollarını arama denemesi ve edebiyatta temsil, anlam, metin ile okur ilişkisi ve oyun kavramları üzerine bir düşünme alıştırmasıdır.

¹ Aksi belirtilmediği sürece, İngilizce kaynaklardan yapılan tüm alıntıların çevirileri makalenin yazarına aittir.

“Nothing in that Drawer” birbirinin aynı on dört dizenin tekrarıdır:

Nothing in That Drawer

Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.
Nothing in that drawer.²

Her şeyden önce görüntüsüyle dikkati çekerek okuru kendisine dikkatle bakmaya zorlayan ve neredeyse görsel algı için üretilmiş bir nesneyi andıran bu metin görsel olarak o kadar kusursuzdur ki, bir tablo niyetine duvara asılabilir. Padgett’in etkisinde kaldığını belirttiği Fransız şair Pierre Reverdy’nin şiiriyle ilgili olarak söylediği ve bir ideal olarak benimsediği özelliğin, yani “şeyleri/nesneleri bütün süslerinden arındırarak, en basit ve temel biçime varma fikri[nin]” “Nothing” için de geçerli olduğuna şüphe yoktur (Padgett, 1993, s. 55). Metnin biçimindeki aynılık, her türlü biçimsel ve anlamsal farklılıktan, görsel girinti ve çıkıntıdan yoksun oluşu, estetik açıdan dümdüz ve pürüzsüz bir nesnenin yarattığı bir tür mükemmellik etkisi yaratmaktadır, ama aynı kusursuzluk bu nesneye nasıl yaklaşılacağı, nasıl ele alınacağı, neresine tutunarak yorumlama ya da anlamlandırma işine başlanacağı konusunda bir dizi zorluğu beraberinde getirir. Okur şiir karşısında, üzerinde kavranacak bir avuçluk bile yer olmayan düz bir duvara bakan bir tırmanıcı gibidir.

“Nothing” cümle yapısı açısından çok basit bir yapının tekrarlanmasıyla ibarettir. Dize sonundaki noktalar, her cümlede bir bitiş ve yeniden başlama duygusunu pekiştirdiğinden, tekrarın etkisini ve tekdüzellik duygusunu artırır. Şiirde doğrudan okura konuşan bir ses olsa da, bu sesin kimliği ve özellikleri hakkında ipucu verecek hiçbir işaret yoktur³. Nereden geldiği belli olmayan bu ses can sıkıcı ve takılmış bir plak gibi

² Padgett, 1990, s. 5. Bundan sonra yazı içinde “Nothing” olarak kısaltılacaktır.

³ Kuramsal bir okuma için yazının çok erken bir noktası olmasına rağmen, ses konusuna tekrar dönmeyeceğim için şu noktayı belirtmeden geçemeyeceğim: Ihab Hassan’ın postmodernizmin özellikleri arasında saydığı “Benlik-siz-lik, Derinlik-siz-lik,” “Nothing”de konuşan sesin tekinsizliğinin ve şiirin iki boyutlu görsel yüzeyinin işlevinin anlaşılmasına yardımcı olabilir. Hassan’a göre, “postmodernizm, kendini silme—içi/dışı olmayan

aynı sözleri tekrarlasa da, bu sesin kendisini duyurmaya devam edebilmesi için okurun katılımına gerek olduğu düşünüldüğünde, aslında ilk dizeden sonra şiirde konuşan sesi bastırın ya da onun yerini devralan sesin, okurun mesajı kendi kendine tekrarlayan sesi olduğu ve şaşkınlık, hayal kırıklığı hatta kızgınlık ifade ettiği söylenebilir.⁴ Şiirde konuşanın sesi olarak ise alaycı, oyuncu, ya da aslında okura yardımcı olmaya çalışır bir tonlamaya sahip olduğu da varsayılabilir.

Şiir bir dizeden öbürtüne yeni bir şey söylememekte, ama gerek biçimsel açıdan simetrik yapısı, gerekse her okuma ediminin temelinde yatan merak nedeniyle okurunu okumaya devam etmeye davet etmektedir. Dizelerin tekrarı neredeyse okuru hipnotize ederek metni kenara bırakmasına engel olmaktadır. Bu yönüyle metin okurda ilk bakışta birbirine zıt, ama paradoksal biçimde birbirine bağlı iki tür arzu uyandırmaktadır: Metni elinden bırakma ve metni çözme arzusu. Metni okumaya devam etmesi için okurun merakını uyandıran unsur, tam da metnin sunduğu aydınlık ve tekrar nedeniyle yarattığı bir yere ilerlemiyor duygusudur. Metin bir yandan okura bir şey söyleyeceği sözünü verse de (ki metnin kendini sunuşu böyle bir sözdür), okurun beklentisini boşa çıkarmakta ve bir şey söylememektedir. Ama okur metni ya da şairi suçlayamaz, zira kendisine “O çekmede hiçbir şey yok” denilmesine rağmen okumaya devam eden okurdur. Padgett bu şiirde, Sir Philip Sidney’in “An Apology for Poetry” başlıklı makalesinde “hiçbir şey iddia etmediği için, hiçbir zaman yalan” söylemekle suçlanamayacağını savladığı şairin konumundadır (Sidney, 1998, s. 149).

Eleştirmenler şiirin görüntü olarak çekmeceli bir dolabı anırtmasına ve bir dizeden diğerine geçişin bir çekmeceyi kapatıp diğerini açıyor hissi uyandırması sonucunda ortaya çıkan biçim ve içerik örtüşmesine dikkat çekmiştir. Örneğin Clay Matthews, şiiri okurken “gözümüzün önünde bir çekmecenin ardından diğerine, ya da aynı çekmeceye tekrar tekrar bakan sesin sahibinin görüntüsünün canlandığını” söyler (2007). Matthews’ın saptamasına bu çalışmanın “Nothing”e yaklaşımı açısından da belirleyici iki argümanla karşı çıkmak mümkündür. Öncelikle, bakılanın tek bir çekmece olmayıp birbiri ardına bakılan çekmecelerden oluşan bir dolap olduğunu düşünmek, şiir boyunca devam eden harekete farklı bir anlam kazandırmaktadır ve bu fark daha sonra üzerinde duracağım sone formunun parodisi bağlamında çok önemlidir. İkinci olarak, sesin çekmeceye bakarak kendi kendine konuşan şiir kişinin sesi olmadığını, önce şiirin okuruna seslenen kişinin sesi, daha sonra da o sesi okuma eyleminde tekrarlayan okurun sesi olduğunu düşündüren başka nedenler vardır. Dilbilgisi kuralları açısından sesin kendisine yakın olanı “that” ile değil “this” ile imlemesi gerektiği gerçeğinden hareketle, “that” sözcüğünü

sahte bir yassılık—ya da onun tersi kendini-çoğaltma, kendini-yansıtırma numarasıyla geleneksel benliği boşaltır” (1987, s. 169). İlginç bir şekilde, “Nothing”de lirik benlik, eğer ona hâlâ benlik denebilirse, her iki stratejiyi de kullanır. Geleneksel anlamda lirik şiirdeki sese giydirilebilecek bir insan yüzünü bu ses için düşünmek olanaksız gibidir. Bunun nedeni tekdüze bir biçimde kendini çoğaltan sesin kendine atfedebileceğimiz özellikler ile ilgili hiçbir ipucu vermemesi, okurun imgelemenin bunları kurgulayacağı bir boşluk, bir fırsat bırakmamasıdır. Bir dizeden diğerine yankılanan sesin sahibini boşuna ararız, ama ses de zaten yalnızca aradığımız şeyin orada olmadığını söylemek için oradadır ve orada bulunmayanlara sesin arkasındaki benlik de dahildir.

⁴ Ron Padgett’in internet ortamında şiirlerini okurken ses ve görüntü kayıtları olmasına rağmen, “Nothing”i okuduğu bir kaydına, ya da şiirin nasıl okunması gerektiği konusunda şair tarafından yapılmış bir yorumla rastlamadım. Ancak paylaşım sitesi Youtube’da bulduğum bir kayıta, bir okurun “Nothing”i okurken her dizeyi farklı tonlaması bu varsayımı kanıtlar niteliktedir. Bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=9plgkweWrR4&feature=related>. 05.03.2011 tarihinde erişilmiştir.

kullanan şiirdeki sesin şiire dışarıdan bakan okurun baktığı çekmeceyi imlediği sonucu çıkarılabilir. Ayrıca sesin her seferinde “o” işaret zamiriyle seslenmesi, şiirdeki sesin okurun hareketlerini izlemekte olduğunu ve okuru ısrarla tek tek her bir çekmeceye bakarken yakaladığını, yani arayışından vazgeçmeyen meraklı okurun sorumluluğunu imler. Öyle ya da böyle, sonuçta, okurun gözü önde, şiirdeki ses ardında belirsiz bir geleceğe doğru hareket eder. Ama bu ileri harekette geçilen (ya da aslında geçilemeyen ve aşılamayan) her bir nokta bir önceki nokta ile aynı derecede olumsuz olduğu için, okur ileri bakarken bir yandan da kaçırılmış, atlamış olabileceğini düşündüğü sağlam bir zemin arayışıyla geriye döner. Bu arayışta, metin ne başından ne sonundan çıkılabilen bir labirent haline gelirken, okur kafasında kendisini takip eden uğursuz bir sesle çaresiz kalakalır.

Ron Padgett, adı “New York School” olarak bilinen şiir çevresiyle anılan ve deneysel çalışmalarıyla tanınmış Amerikalı bir şairdir. Paul Hoover, *Postmodern American Poetry* adlı seçkide Padgett’a ayırdığı sayfaların başında verdiği kısa bilgide, şairin Dada’yı andıran *avant garde* bir tutum benimsediğinden ve “sanat nesnesinin konumunu sorgulamaktan hoşlanan kavramsal bir sanatçı olduğundan” söz ederek “Nothing” in bir sone parodisi olduğunu vurgular (1994, s. 399). Hoover’ın şiir hakkındaki *Dada’yı andırma, sanat nesnesinin konumunu sorgulama, kavramsal sanat, sone parodisi olma* gibi saptamaları şiirin hangi toplumsal ve kültürel bağlamda üretildiği ve yapıta nasıl yaklaşılabileceği konusunda önemli ipuçları sunar. Okur bu verileri kullanabilir ya da başka verileri okuma sürecine taşıyabilir, kararlılığı ve isteğiyle orantılı olarak bu şiiri çözmeye uğraşabilir ya da bir kenara bırakabilir. Ancak seçimi hangi yönde olursa olsun, “Nothing” ile karşılaşan çoğu okurun ilk tepkisinin doğruladığı gibi, özellikle bu türden alışılmadık bir eseri belli bir yazınsal gelenek ve onunla bağlantılı kavramlar ağı içine yerleştirmeden ve metin, temsil, anlam gibi kavramlar üzerine geleneksel beklenti ve varsayımlar sorgulanmadan şiir hakkında yorum yapabilmek olanaksız görünmektedir. Bu dizelerle karşılaşan bir okurun neler düşünebileceğine örnek oluşturması açısından, içinde Padgett’ın şiirinin de yer aldığı bir antolojiyle ilgili olarak kitap satış sitesi Amazon’un internetteki sayfasına görüşlerini yazan bir okurun tepkisine bakarak başlamak istiyorum. Bu okur antolojinin bütünü için olumlu görüşlerini belirttikten sonra, “Nothing” hakkında şunları söyler:

İlgimi çekmeyen şiirler de oldu, ama bu bir antolojide beklenilmesi gereken bir durumdur. Ancak, editörler (...) Ron Padgett’ın “Nothing in That Drawer”ını niçin seçmişler kesinlikle anlayabilmiş değilim. (...) Peşpeşe on dört kez ‘Nothing in That Drawer’ dersanız, akılda tutabilmek açısından İngilizcede yazılmış en kolay şiiri ezberlemiş olursunuz, ya da en azından benim için öyle oldu. Bu biçimsel aracın espri olsun diye düşünüldüğüne ve entelektüelce olduğuna eminim, ancak bu okur açısından kesinlikle bir düş kırıklığı⁵.

⁵ 10 Ağustos 2010 tarihinde <http://www.amazon.com/gp/product/1402201516/002-8299872-6082414?redirect=true&v=glance&n=283155> adresinden erişilmiş ve İngilizce aslından kısaltılarak çevrilmiştir.

Bu örnekte olduğu gibi “Nothing” birçok okura şaka gibi gelebilir ve bu şaka okurun beklentilerine, deneyimine ve alışkanlıklarına göre iyi ya da kötü bir şaka olarak nitelendirilebilir. Aynı şekilde okurun duyduğu düş kırıklığı ve kandırılmışlık duygusu da anlaşılabilir. Ama tüm bunlar “Nothing”in hiçbir şey söylemediği ya da anlamsız olduğu anlamına mı gelir? “Hiçbir şey” hakkında, dönüp dolaşarak aynı şeyi söyleyen bu şiir aslında hiçbir şey söylememeyi mi amaçlamaktadır, yoksa okurdan farklı beklentileri mi vardır? Okurun düş kırıklığı ne tür beklentilerden kaynaklanmaktadır? Bu soruların ve olası yanıtlarının şiirin anlamı ve yorumu açısından meşruiyeti var mıdır?

Bu soruları yanıtlayabilmek için bu çalışma üç kuramsal çerçeveden yararlanacaktır: Postmodernizm, postyapısalcılık ve okur-yönelimli eleştiri kuramı. Postmodernizm, öncelikle Padgett’in adının postmodernizm ile birlikte anılması ve “Nothing”in taşıdığı özellikler dolayısıyla konuyla ilgilidir. Okur-merkezli eleştiri kuramının “Nothing” ile bağlantısı ise, Padgett’in şiirinin doğrudan belli bir tür okur tepkisini sorunsallaştırmak ve sorgulamak üzere tasarlandığını düşündürmesindedir. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, postmodernist bir metin ile okur-merkezli eleştirinin yan yana gelmesi her iki söylemin kimi yazınsal ve eleştirel soru ve sorunlara yaklaşımlarındaki örtüşmeden kaynaklanır. Anlamın ne olduğu ve nerede bulunduğu, bir metnin içi ve dışı arasındaki sınırların nerede başlayıp nerede bittiği, metnin okurda yarattığı etkilerin metnin anlamı açısından meşruiyeti gibi sorular karşısında benzer bir tutum benimseyen postmodernizm ve okur-merkezli eleştiriler, özellikle 20. yüzyılda sanata kuramsal açılımlar sağlayan yapısalcılık ve daha sonra post-yapısalcılık akımlarının bulgu ve argümanlarından da yararlanmışlardır. Philip Stevick’in (1985) postmodernist edebiyatı tanımlamaya çalışırken, 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve Amerikan Yeni Eleştirisinin metin odaklı nesnel eleştiri anlayışını sorgulayarak öznenin deneyimini merkeze alan okur-merkezli eleştirinin yaklaşımıyla postmodern edebiyatın gündemindeki paralelliklere dikkat çekmesi rastlantı değildir. Benzer biçimde, Charles Altieri’nin postmodernizmin temel söylemlerini özetlerken en başta saydığı özellik, postmodernizm ile birlikte “sanat eserlerinin esas olarak kendini yorumlayan ve kendi kendine yeterli” olduğu anlayışının yerini “okurlar ve izleyiciler tarafından somut durumlara taşınmasıyla tamamlanan ilişkisel yapılar” oldukları anlayışına bırakmasıdır (1998, s. 286). Yapıtı kendi dışındaki her türlü bağ ve ilişkiden (yazar, okur, dış dünya) kopararak yalnızca metne odaklanan eleştiri kuramlarından okur-merkezli kuramlara geçişte değişenler ve bu değişimin okuma ve yorum açısından doğurduğu sonuçlar, farklı noktalardan hareket etmelerine rağmen okura biçtikleri rol konusunda birleşen üç yazarın görüşlerine değinilerek değerlendirilebilir.

Yorumbilgici E. D. Hirsch, göstergelerin işaret ettiği ve yazarın ya da okurun niyetiyle değişmeyeceğini varsaydığı “anlam” [meaning] ile okurun deneyiminin şekillendirdiği “imlem” [significance] arasında kavramsal bir ayrım yaparken, anlamı “yazarın belli bir gösterge dizisini kullanarak kastettiği şey” yani zaman ve mekânın, hatta yazarın niyetinden bağımsız, değişmez bir değer olarak tanımlarken imlemi “o anlamla bir kişi, ya da bir anlayış, bir durum, hatta akla gelebilecek herhangi birşey arasındaki bir ilişki” olarak niteler⁷. Hirsch’in ayrımı, anlamlandırma sürecinin iki boyutuna dikkat çeker. İlk

⁶ Hirsch, 1967, s. 8-9. Hirsch’in “anlam” ve “imlem” arasındaki farkı daha geniş biçimde ele aldığı diğer bir çalışması için bakınız Hirsch, 1984.

boyut anlamı yazarın niyeti, kullanılan gösterge sistemi olan dilin kamusal ve uzlaşım sal niteliği ve gösterge sisteminin kendi kuralları ile sınırlandırılarak okura kısıtlı bir hareket alanı sunarken, ikinci boyutta dilsel iletinin daha geniş bir ilişkiler ağı içine yerleştirilerek *anlamlandırılması*, yani her okur tarafından yeniden deneyimlenmesi söz konusudur. Bu deneyimleme yapıtta verili ve değişmez olduğu düşünölen anlamdan daha fazlasını ve okur açısından bir eylemliliği ifade eder. İmlem boyutunda artık anlam hali hazırda varolan değil, yapılan ya da kurulan bir şeydir. Bu bağlamda, okur-merkezli kuramların vurguyu anlamdan imleme kaydardıkları söylenebilir.

Benzer bir biçimde, Roland Barthes (1995) post-yapısalcılığın önemli dönemeçlerinden olan “Yapıttan Metne” başlıklı çalışmasında anlamlandırma eylemini yazar ile okur, yazma ile okuma eylemleri arasındaki ayrımları ortadan kaldıran bir üretim, bir tür yeniden yazım süreci olarak betimler. Yapıtın somut bir maddi varlık olduğunu, metnin ise “yalnızca üretim etkinliğinde deneyimlenebileceğini” söyleyen Barthes (1995, s. 157) için yapıttın sınırları gösterilende (signified) son bulurken, dilin kendi oynaklığı (play) ve oyuna istekli bir okuryazarın⁷ katkısıyla, her bir gösterilenin bir gösterene (signifier) dönüştürdüğü bir sürecin ürünü olan metnin sınırları yoktur ve her okuma bir yeniden yazım, bir yeniden anlamlandırma eylemidir.

Barthes’ın metnin bir okuryazar tarafından üretilmeyi bekleyen dinamik bir yapı olduğu görüşünden hareketle, böyle bir üretimin temel araçları arasında yazın dünyasının gelenekleri, kuralları, stratejileri vb. üzerine bilgi birikiminin bulunduğu düşünölebilir. Yapıta içkin olduğu düşünölen anlamdan imlem boyutuna geçişte okurun kuracağı ilintilerin bir yönü de, doğrudan yazınsal dünyanın kendisine işaret eder. Hem bir göstergeler ve kurallar sistemi olarak yazınsal evrene, hem de bu evrenle ilişki kuran öznenin rolüne atıfta bulunarak yapısalcı kuram içinde okura bir alan açmaya çalışan Jonathan Culler için anlam “hem bizim ne anladığımız hem de metin *içinde* ne anlamaya *çalıştığımızdır*” (2007, s. 99). Culler’ın “yazınsal yeti” (literary competence) kavramı, yalnızca yapıttın söylediğini değil, dilin ve yazınsal geleneğin kuralları üzerine birikimiyle orantılı olarak okurun yapıta ne söyletebildiğini de anlamın bir parçası haline getirir (2007, s. 93). Yapı gibi belirleyici bir çerçeveden hareket etmesine rağmen, Culler’ın yazınsal yeti kavramı okura o verili çerçeve içinde sorumluluk yükler ve özgürlük tanıır.

Bütün bu yaklaşımlardaki ortak nokta, anlam ve yorum kavramlarına bakışlarında okurun rolünü yorumlama etkinliğinin meşru bir bileşeni olarak kabul etmeleridir. Benzer bir inancı eleştirel yaklaşımının odağına yerleştiren alımlama estetiği ve okur-merkezli eleştirinin önemli isimlerinden Wolfgang Iser’in kuramı ise, okuma ve anlamlandırma sürecinde işleyen dinamiklere ve bu süreçte okurun rolüne sistematik yaklaşımla “Nothing”i açılmayabilmemiz için önemli veriler sunar⁸.

⁷ Türkçede okumayı yazmayı bilen anlamında kullandığımız “okuryazar” sözcüğünü aslında Barthes’ın betimlediği eylemin öznesini tanımlamak için işe yarayabilecek bir sözcük olarak görüyor ve kullanıyorum.

⁸ Iser’in kuramının genel bir özeti için bakınız Holub, 1984 ve Freund, 1987.

Wolfgang Iser ve okuma sürecinin dinamikleri

Iser için bir yazınsal metnin anlamı okur tarafından keşfedilmeyi bekleyen “metne gizlenmiş nitelikler” olmayıp, “metin ve okur arasında karmaşık bir etkileşim” sonucunda ortaya çıkan, yani “okuma eyleminde üretilen” bir şeydir (1989, s. 5). Iser kendisiyle yapılan bir söyleşide, kendisini ilgilendiren sorunun “anlamın ne olduğu değil, nasıl üretildiği” sorusu olduğunu belirtir (1989, s. 65). Basit gibi görülsede bu soru, anlamı metne içkin bir özellik olarak düşünen metne odaklı *nesnel* yaklaşımlardan temel bir ayrışmaya işaret eder ve okur-merkezli tüm yaklaşımlar için olduğu gibi Iser’in de çıkış noktasını oluşturur. Anlam kavramına böyle bir yaklaşımın yorum ve eleştirinin görevinin yeniden tanımlanmasını gerektireceği açıktır. Anlamın bitmiş, tamamlanmış, metnin içinden çıkarılacak bir şey olduğu reddedildiğinde yorumcu ya da eleştirmenin ne yapacağı sorusunu Iser, “yorumcunun (...) üründen daha çok sürece” odaklanması gerektiğini ve yorumcunun “amacının bir eseri açıklamak değil, eserin çeşitli olası etkilerinin koşullarını ortaya çıkarmak” olduğunu söyleyerek yanıtlar (1987, s. 18). Iser’in gösterdiği yönün okuma, yorum ve eleştiri açısından içerdiği olanaklar ve bir anlamda da zorunluluğu, “Nothing” türü metinlerle karşılaşıldığında daha iyi anlaşılır. Bu makalenin kendisi bu olanaklar üzerine düşünen bir denemedir. Zorunluluk konusunda ise daha somut, tarihsel bir olgudan söz edilebilir ki, Iser de bu olguyu şöyle hatırlatır: Modern sanatın ve edebiyatın sorguladığı temel anlayışlardan biri de, yorumun amacının “gizli olan bir anlamı ortaya çıkarmak” olduğudur. Susan Sontag’ın benzer bir bağlamda verdiği *pop art* örneğine göndermede bulunan Iser, *pop art*’ın “gizli bir anlam içermeyi (...) açıkça reddederek” ve izleyicinin anlam konusunda beklentilerini sorgulamak üzere “dikkati tam da gizli anlamlar fikrinin temellerine çektiğini” ve böylelikle izleyicinin olası tepkileriyle bizzat eser arasındaki “etkileşimi konu edindiğini” söyler (1987, s. 11). Dış dünya ve gerçeklikle ilişkisini ve bu ilişkinin ürünü olduğu düşünülen anlamı yeniden tanımlayan bir sanat anlayışı karşısında kendi varsayımlarını ve yöntemlerini sorgulamayan eleştirinin işlevini kaybedeceği açıktır. Sorgulama işine ise temel kavramlardan başlamak gerektiği için, Iser anlamı sorunsallaştırmak için en temel kavrama, yani temsile geri döner.

Iser’in belirttiği gibi, klasik yansıtmacı (mimetik) anlayışa göre temsilin/tasvirin amacı kendinden önce ve kendi dışında olanı, “verili gerçeği” yansıtmaktır (1989, s. 249). Ancak en azından Aristoteles’in *Poetika*’sından itibaren temsilin yalnızca yansıtılmaktan ibaret olmadığını, aynı zamanda yapmayı ve kurmayı içerdiğini de ekler. Iser temsil (representation) kavramının modern sanatta giderek ağırlık kazanan ve edimsel (performative) olarak adlandırdığı bu özelliğinin yazar, metin ve okur arasındaki etkileşimi öne çıkardığını belirterek, bu anlayışın sonucunda temsil kavramının kullanılmaya devam edilebilmesinin tek yolunun “dünyayı kurma biçimlerinin kendilerinin temsilin (...) nesnesi haline gelmesiyle” mümkün olacağını söyler (1989, s. 249). Yani kavram kullanılacaksa da artık geleneksel anlamıyla kullanılmaya devam edemez; eğer ortada hâlâ bir temsil olduğundan söz edilecekse, temsilin metnin kendi dinamiklerinin, stratejilerinin, gerçeği algılayış biçiminin temsili olması ya da en azından o sürece dair bir şeyler içermesi gerektiği söylenebilir. Iser’in önerdiği, sanatın ne olduğu ve nasıl yorumlanması gerektiği konusunda bir paradigma değişikliğidir.

“Okuma Süreci: Fenomenolojik Bir Yaklaşım” başlıklı makalesinde Iser, bir sanat yapıtının yorumlanmasında yapıtın kendi içsel özellikleri kadar, o yapıta verilen tepkilerin de belirleyici olması gerektiğini savlar. Yapıt, ve elbette yapıtın anlam(lar)ı, ne tek başına sanatçının “sanatsal” ürünü, ne de yalnızca okurun “estetik” yeniden üretimi olup, bu ikisinin ortasında bulunur (1980, s. 50). Yapıtın kendisine sunduğu verileri ya da “perspektifleri” kullanan okur yorumlama sürecini başlatarak “yapıtı harekete geçirir” (1980, s. 51). Bu süreç okurun yapıta verdiği tepkilerin de okur tarafından sürekli olarak gözden geçirildiği, okurda çeşitli beklentilerin yaratıldığı ve bu beklentilerin bazılarının karşılanıp bazılarının boşa çıkarıldığı dinamik bir süreçtir. Iser’e göre, yazınsal değeri yüksek eserler özellikle okurun beklentilerini karşılamamaya özen göstererek, okurun imgelemine ve katılımına yer açarlar (1980, s. 53). Bu bağlamda, modern sanatı (ki bu terimin Iser için hem modernizmi hem de postmodernizmi kapsadığı söylenebilir) öncelilerinden ayıran en önemli özelliklerinden birinin okura böyle bir alan açmayı amaçlaması da sayılabilir. Iser için bu alan okur ve metin arasında oynanacak bir oyunun alanıdır.

Iser’e göre, metin ile okur arasında etkileşimin harekete geçmesi, yani oyunun başlayabilmesi için, oyunun biçimini tanımlayan ve okurun kısmen başından beri anladığı, kısmen de oynadıkça öğreneceği ve ona göre pozisyon alacağı kurallar metnin içinde bulunur (1987, s. 69). Metnin içerdiği bu verileri Iser “repertuar” ve “stratejiler” olmak üzere iki ana gruba ayırır (1987, s. 69). Iser, “metnin içinde tanıdık gelen alanın tümü” olarak tanımladığı repertuarın “daha önceki yapıtlara, ya da toplumsal ve tarihsel normlara, ya da metnin içinden çıktığı tüm kültüre yapılan göndermelerden oluşabileceğini” söyler (1987, s. 69, s. 86). Okurun repertuarla girdiği etkileşimin boyutunun, okurun yazınsal yetisiyle orantılı olarak gerçekleşeceği öngörülebilir. Ayrıca repertuar kavramı metnin içi ile dışı gibi bir ayrımı da bulanıklaştırır; örneğin Padgett’in şiirinin postmodernist olarak adlandırılması ile birlikte postmodernizme ilişkin tüm yazınsal ve kültürel bağlam metinle ilişkili hale gelir. Yalnız unutulmaması gereken, Iser’in vurguladığı gibi, yazarın repertuarı oluşturan tanıdık verileri bir şekilde dönüştürerek ve farklılaştırarak kullandığıdır (1987, s. 69, s. 74). Iser bu farklılaştırmayı sağlamak için kullanılan araç ve yöntemlerin toplamını metnin stratejileri olarak adlandırır. Stratejiler okurun tepkisini harekete geçirmek açısından belirleyicidirler ve stratejilerin “esas amacı tanıdık olanı yabancı kılmaktır” (vurgu yazara aittir, 1987, s. 87).⁹ Tanıdık ya da standart olandan bu farklılaşma, bu “sapma,” Iser’in deyişiyle, “özel bir tür gerilim yaratır: kuralın ihlali dikkati kendi üzerine çeken bir rahatsızlığa dönüşür” (1987, s. 89). Bu rahatsızlık okurun bildiklerini, inandıklarını ve beklentilerini gözden geçirmesine yol açacak bir anlamlandırma çabasının başlangıcını oluşturacaktır. Tanıdık olanla yabancı olan, metinde verili olanla okurun imgeleminde kurduğu dünya arasında gerçekleşen sürekli etkileşim ve hareketlilik okuma sürecinin ana dinamiğini oluşturur, zira edebiyat iletmek istediğini doğrudan değil, “açık seçik olan ile örtülü olan” ve “belli etmekle saklamak arasında” gidip gelen bir süreci harekete geçirerek ve okuru bu sürece katılmaya “teşvik ederek” iletmeyi amaçlar (1987, s. 169). Bu süreçte okurun arayışını güdüleyen temel unsuru Iser en genel genel tanımıyla “belirsizlik” (indeterminacy) olarak adlandırırken, bu belirsizlik

⁹ Iser’in yazınsal metnin amacını yabancılaştırma (*defamiliarization*), bir başka deyişle okurun ezberini bozmak olarak tanımlaması aklı Rus Biçimcilerini getirir ki, Robert C. Holub da (1984) Iser’in kuramı üzerindeki etkileri sayarken bu bağa dikkat çeker.

halini yaratmak üzere metnin iki stratejiden yararlandığını söyler: “Boşluklar” (blanks) ve “olumsuzlamalar” (negations) (1987, s. 182).

Burada temel noktalarını özetlediğim Iser’in kuramının her türden, her dönemden ve farklı yazınsal stratejilerle üretilmiş metinler için söyleyeceği bir şeyler olmasının ötesinde yazma, okuma, yorum ve anlam kavramları üzerine düşünen, okurun bu konudaki önkabul ve inançlarını sorgulayan ve aynı anda bu süreci temsil konusu edinen yapıtlar için özellikle açıklayıcı olabileceğini söylemek yanlış olmaz. Öte yandan, bir yapıtın hangi sanatsal ve kuramsal varsayımlardan hareketle üretildikleri hakkında bilgisi ya da sezgisi olan bir okur, bu konuda hiçbir fikri olmayan okura kıyasla yapıtın okurdan beklediği tamamlayıcı rolü oynamak konusunda daha istekli ve yetkin olacaktır. Bu nedenle çalışmanın bundan sonraki bölümünde “Nothing”ın makalenin başında tepkileri alıntılanan okur gibi bir okur üzerindeki olası etkileri betimlenmeye ve bu etkileri yaratmak üzere şiirin kullandığı strateji ve araçlar post-yapısalcılık, postmodernizm ve Iser’e referansla oluşturulan bağlam içine yerleştirilmeye çalışılacaktır.

Gösterge, Différance, Metnin Oyunu

Eleştirmen James MacCorckle’ın yerinde saptamasıyla, “göstergenin durumu ve temsilin sınırları postmodern şiirin sorguladığı temel alanlardan biri[dir]” (1997, s. 43). Benzer bir biçimde Linda Hutcheon da, postmodernizmin “gösterge ile gönderge ya da sözcük ile dünya arasında bağın doğal olduğunu varsayan gerçekçi temsil anlayışına” itiraz ettiğini söyler (2002, s. 32). Her iki saptamada da vurgulandığı gibi, temsil kavramının sorunsallaştırılması öncelikle temsilin aracı olan göstergenin sorunsallaştırılmasıdır. Postmodernizmin bu sorgulamada kullandığı kimi araçların kuramsal temellerini, yapısalcılığın dilin dış dünyayı yansıttığı değil kurduğu düşüncesini daha da ilerleten ve yapısalcı gösterge kuramının kendisini yapısöküme uğratan postyapısalcı düşüncede, özellikle de Jacques Derrida’nın yaklaşımında buluruz.

Yapısalcı dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure’ün gösterge kuramından yola çıkan ancak Saussure’ün gösteren ile gösterilen arasındaki mutlak karşıtlık ama aynı zamanda da bir kağıdın iki yüzü gibi birbirine bağlı olma durumunu sorgulayarak işe başlayan Derrida için, “ister konuşulan söylem, ister yazılı söylem düzeyinde olsun, hiçbir öge sadece kendi kendinde bulunmayan bir başka ögeye gönderme yapmadan gösterge olarak işlev göremez” (1999, s. 179). Yani gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkide gösterilen, anlamın mutlak ve kendine özdeş olarak sabitlendiği bir son durak olmayıp, kendisinin de bir gösterene dönüşerek eklemlendiği sonsuz gösterenler zincirinin bir halkasıdır. Anlamın ancak geçici bir iz olarak görüldüğü bu sürekli kayma, oynama ve dönüşüm sürecini çözümlmek için Derrida’nın hareket noktası *différance* kavramıdır. Derrida *différance* kavramını, aynı anda hem “erteleme ya da sonraya bırakma” hem de “özdeş olmama, başka, ayırdedilebilir olma” anlamlarına gelen *différer* sözcüğünden üretir (1999b, s. 51). *Différance* gerek yapısalcılığın gösterge kuramını, gerekse daha genel olarak metafizik geleneği yapısöküme uğrattık için Derrida’nın kullandığı araçlardan en önemlisidir.

Derrida “temelin, ilkenin veya merkezin tüm adlarının daima sabit bir mevcudiyeti (...) belirttiği” (1999a, s. 166) fikrini, ki anlam da bu adlardan biridir, “mevcudiyet

metafiziği” olarak adlandırır ve bu metafizik inancın ancak “özünden ötürü, kendisinden başka hiçbir gösterene gönderme yapmayacak, göstergeler zincirinden arta kalacak ve belli bir noktada, artık kendisi gösteren olarak işlev yapmayacak olan” aşkın gösterilene (*signifié transcendantal*) inanmakla mümkün olabileceğini söyler (1999, s. 176). Anlamı gösterilene, onun her daim hazır ve kendine özdeş varlığına indirgeyen yapısalcı gösterge kuramı metafizik mantığın dışına çıkamaz. Ancak gösterge kavramını oluşturan dilin dışında bir dil aramanın da metafizik bir rüya olduğunu düşünen Derrida’ya göre yapılması gereken, mevcudiyet metafiziğini bizzat “gösterge kavramı yardımıyla” eleştiriye girişmek ve *différance* kavramıyla aşkın gösterilene ayrıcalıklı konumundan indirerek diğer göstergelerin oyununa katmaktır. İşte bu amaçla ilk olarak, “différance düşüncesinin sorgulayacağı şey, varlığın buradalık ya da varolmaklık belirlenimidir” (1999b, s. 58). Bunun için de, gösteren ile gösterilen arasındaki ikili karşıtlığı yapı sökümü uğratmak kaçınılmazdır, zira bir işaret olarak gösterge hem varlık ve yokluk arasındaki sonsuz oyun sayesinde mümkündür, hem de her zaman bu oyunun etkileriyle maluldür:

İm şimdi burada olanı yokluğunda sunar. Onun yerini alır. Şeyi ele alabildiğimiz, onu gösterebildiğimiz ölçüde ona buradaki, burada-olan deriz, ne zaman ki burada kendini sunmaz, imleme yoluna başvururuz, imi işin içine karıştırırız. İşaret alır, işaret veririz, işaret ederiz. Öyleyse işaret ya da im ayrı(m) konmuş (*différé*) buradalıktır, ertelenmiş şimdi, yerinden ayrılmış burasıdır. İster sözlü ya da yazılı im olsun, ister seçimle ya da politik temsille ilgili olsun imlerin dolaşımı şeyin kendisiyle karşılaşabileceğimiz, onu ele geçirebileceğimiz, tüketebileceğimiz, ya da harcayabileceğimiz, görebileceğimiz, burada görülebileceğimiz anı erteler. (1999b, s. 52)

İşaretin varlığının önkoşulu gösterilenin yokluğu ise, ki aksi halde işaret olmazdı, gösterilene ulaştığımızı düşündüğümüz her an aslında gösterilenin ufuk çizgisi gibi bizden uzaklaşarak geride yalnızca izini bıraktığı bir andır. Peşine düşülen “aşkın gösterilen[in] yokluğu alanı ve anlamın oyununu sonsuza dek uzatır/yayar[ken]” (1999a, s. 166) kat edilen alan ve zaman içinde “baştan başa ayrımlar (farklılıklar) ve izlerin izlerinden başka hiçbir şey yoktur” (1999, s. 179). İşte bu nedenle, Derrida için, “différance diye yazılan şey (...) bu ayrımları, ayrımın etkilerini (...) ‘üreten’ oyunun devinimidir” (1999b, s. 53). Diğer bir deyişle, *différance* hem oyunu mümkün kılan kural, hem oyunun sahnelendiği alan, hem de oyunun kendisidir.

Edebiyatı bir tür oyun olarak tanımlayarak, “yazarlar okurlarla oynar ve metin de oyun alanıdır” diyen Iser (1989, s. 250) oyun kavramını ağırlıklı olarak “Metnin Oyunu” (“Play of the Text”) başlıklı makalesinde ve daha sonra bu makaledeki temel argümanlarını geliştirdiği *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* [*Kurgusal ve Düşlemsel: Yazınsal Antropolijinin Haritası*] başlıklı kitabında ele alır. Daha önce belirtildiği gibi, taklit ya da yansıtma (*mimesis*) kavramını kısıtlayıcı bularak temsil (*representation*) kavramına vurgu yapan Iser, bir sonraki adımda temsil kavramının yerine daha işlevsel olduğunu düşündüğü “oyun” kavramını önerir. Iser’in bu manevrası, metin ve anlam konusunda geleneksel sınırları ve beklentileri oyunun iki özelliği aracılığıyla aşmayı amaçlar. Öncelikle “oyun neyin yerine geçtiğini kendine dert edinmez,”

ikinci olarak da “oyun kendi dışında bir şeyi temsil etmek zorunda değildir” (1989, s. 250). Iser’in bu savının, yapısalcıların ve daha sonra post-yapısalcıların dil hakkındaki temel ilkesiyle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bir sistem olarak herhangi bir oyun da, dil gibi uzlaşma ve gelenekle belirlenmiş, doğal olmayan, keyfî kurallardan oluşan ve kendi içinde yeterli bir evrendir. Dil dış dünyayı yansıtmaz, onu kurar ve kurgular. Aynı şekilde Iser için de, edebiyat metninde dil aracılığıyla kurulan dünya “metnin gönderimde bulunduğu farklıdır (...) zira hiçbir betimleme betimlediği şey *olamaz*” (1989, s. 251, vurgu Iser’e aittir). Öyleyse, “okurla yazar arasında metinsel dünyanın gerçek olarak değil *sanki gerçekleşmiş gibi* görüleceği yönünde bir anlaşma” vardır (1989, s. 251, vurgu Iser’e aittir). Ancak bu kurgusalılık ilkesini, bu *sanki* koşulunu unutarak oyun yerine gerçeğin temsili beklentisini koruyan okur için bu oyunun bir bedeli olacaktır; daha önce “Nothing” üzerine yorumu alıntılanan okurun durumunda olduğu gibi.

Derrida için oyun *différance* nedeniyle göstergenin yapısındaki oynaklığın ve böylece her dil ediminin kaçınılmaz bir parçası iken, Iser’in oyun kuramının sınırı ve işlevi açısından, özel bir dil kullanım biçimi olarak edebiyatı da aşan, daha geniş anlamda insanın düşünsel etkinliğiyle bağıntılı bir yanı vardır. Bu açıdan Iser’in *Kurgusal ve Düşlemsel*’inin de ana fikrini oluşturduğu üzere, metnin oyunu dilin yapısıyla sınırlan-dırılmayacak bir kavramdır ve gerçek dünya, metnin kurgusalılığı ve okurun imgelemi arasındaki karşılıklı etkileşim süreciyle bağlantılıdır. Özellikle metnin yazarının göstergeleri düzenlediği kurgusalılık boyutu nedeniyle, oyun amaçlı ve istemli bir eylemselliği içerir ki, oyunun bu yönünü görebilmek özellikle “Nothing” gibi zaten bir oyun olarak tasarlanmış bir metni ele alırken önemlidir. Ancak sonuçta Iser için de metnin üretiminin temel dinamiği oyundur ve oyunun belirleyici unsuru da, post-yapısalcılık için olduğu gibi farklılıktır. Metindeki farklılıkları metinle dış dünya arasındaki, metnin kendi içindeki yapılar arasındaki ve metinle okur arasındaki farklılıklar olarak sınıflayan Iser için bu farklılıkların tümü “oyunu harekete geçiren metnin temel boşluğunu oluştururlar” (1989, s. 251). Farklılık tarafından mümkün kılınan oyun alanı için Derrida’nın gösterene odaklandığı gibi, Iser de en küçük birim olarak bölünmüş gösterene (split signifier) işaret eder. Göstergeyi oluşturanın zaten gösteren ve gösterilen arasındaki fark olduğu ilkesini hatırlatan Iser, “gösterenin düzanlamsal kullanımının ‘sanki’ ile paranteze alındığında, gösterenin daha da farklılaştığını” belirtir (1993, s. 247). Paranteze alma manevrasıyla ortaya çıkan bölünmüş gösterilen artık “hükümsüz kılınan, aşkın gösterilenin yerini alır” (1993, s. 250) ve farklılıklar için bir oyun alanı açar:

En küçük oyun alanı, söylenen ile *sanki* sadece söylenenin kast edildiği yönündeki metnin kurgusal belirtimi sayesinde, mecazi olarak kullanılabilsin diye gösterme işlevinden soyundurulmuş olan bölünmüş gösteren tarafından üretilir. Gösteren böylece bir şeye işaret ederken, aynı zamanda ilk başta işaret ettiği şeyi de bırakmadan düzanlamsal (denotative) kullanımını olumsuzlar (1989, s. 253).

Burada dikkat edilmesi gereken, bölünmüş gösterenin hem ürettiği hem de işaret ettiği farklılığının, *différance* gibi gösterene her daim içkin olmadığı ama dile yapılan bir müda-

halenin sonucu ortaya çıktığıdır. Tekrar bölünmüş gösterene dönecek ve daha somut konuşacak olursak şunu söyleyebiliriz: Bölünmüş gösterenin işlevi, epigrafta alıntılıdığım, üzerine “gösteri iptal edilmiştir” damgası vurulmuş posterin işlevidir: poster/gösteren bir şeyi işaret etmek üzere oradayken aynı zamanda imlediği şey olmadığını (olması beklenen bir gösterilenin göstereni olmadığını) söyler. Benzetmeyi sürdürecektir olursak, Iser’in dediği gibi, “böyle bir durumda hangi gösterinin *olduğunu* söyleyecek başka posterler yoksa” (1989, s. 140) ya da “Nothing”de olduğu gibi “o çekmecede hiçbir şey yok” ise ve etrafta içinde bir şey olan başka bir çekmece de bulunmuyorsa, yani gösteren beklenildiği üzere bir gösterilene işaret etmiyorsa ne olur? Bu durum ifadeyi geçersiz ya da *anlamsız* mı kılar? Iser’e göre (ki Derrida için de öyledir), “eğer gösteren artık gösterdiği şeyi demek istemiyorsa, o zaman gösterdiği şeyi kast etmemenin bizzat kendisi, henüz varolmayan bir şeyi var eden bir gösteren olur” (1993, s. 248). Böylece, anlamı demirlemek istediğimiz gösterilen artık bir gösteren olarak sonsuz gösterenler zincirine eklenir. Gösteren bunu yaparken bir şeye daha işaret eder: Artık “söylenenin kast edilen olmadığı” bu durumda ortaya çıkan “oyun alanında, bölünmüş gösteren bunun bir oyun olduğuna işaret eder” (1993, s. 248). Gösterenin aynı zamanda kendi başlattığı oyuna işaret etme durumu değişik derecelerde her tür yazınsal metin için geçerli olsa da, “Nothing” gibi postmodernist metinler hem oyun oynamaya, hem de oynadıkları oyuna dikkat çekmeye daha isteklidirler. Kuramını daha çok geleneksel diyebileceğimiz metinler üzerinden tartışan Iser’in doğrudan postmodernizme yaptığı çok nadir göndermelerden biri, oyuna dikkat çekme ediminin özel bir türü ile ilgilidir. Metnin oyununda sonsuzluk/bitimsizlik (endlessness), sona ulaşma durumuna ağır bastığında “oyun kendisini ifşa etmeye başlar” (1993, s. 264) diyen Iser’e göre, böyle bir durumda, “oyunda ortaya çıkan şey sürekli kılınır ve oynanılan şey haline gelir” ki, özellikle “postmodern metinler bu tür oyunu fark edilir kılar” (1993, s. 265).

Iser’in okuma sürecinin dinamiğini betimlerken bu süreci, okurun metindeki verileri kullanarak edindiği perspektifler ışığında çeşitli beklentiler içine girmesi ve kendisine sunulan yeni verilere dayanarak, beklentilerinin doğrulanması ya da boşa çıkarılmasıyla da, metin karşısındaki konumunu yeniden gözden geçirmesi olarak tanımladığı belirtilmişti. Bu süreçte okurun amacı tanıdık olanla farklı ya da yabancı olan, gösterilen ile gizlenen arasındaki ilişkiyi izleyerek belirsizliği ortadan kaldırmaktır. Iser, boşlukları kapatıp anlama ulaşmak metnin oyununun amacı ise, bu amacın bir karar vermeyi gerektirdiğini de ekler. Ancak okurun her kararı yine metnin oyunu tarafından sürekli geçersiz kılınacağından, “oyunun kendisi oyunun sona erdirilmesine karşı direnir” (1989, s. 252). Bu açıdan oyun kendi içinde bir “ikiliği” barındırır: bir taraftan “kazanma” yani oyunu sona erdirerek anlama varma arzusu, diğer yanda oynama özgürlüğünün sürebilmesi için farklılığın korunması arzusu (1989, s. 252).

Okurun metni anlamlandırma yolculuğunda metnin ona hem yardımcı olacak hem de onun yolunu uzatacak ve karıştıracak yapılar içerdiğine ve Iser’in bunları repertuar ve stratejiler olarak iki gruba ayırdığına işaret edilmişti. Iser repertuarın tarihsel, toplumsal, kültürel bağlamda okur için tanıdık öğelere göndermede bulunarak ona ipuçları sunduğunu ama bunu yaparken stratejiler aracılığıyla tanıdık olana farklı bir biçim verdiğini söylüyordu. Bu bağlamda, “Nothing”in bir sone parodisi olması nedeniyle, yazınsal gelenekle bir bağ kurduğuna da daha önce değinilmişti. “Nothing”in sone formu aracılı-

ğıyla gelenekle kurduğu ilişkiyi parodi yoluyla nasıl dönüştürdüğünü ele almadan önce, Iser'in iki temel strateji saydığı boşluk ve olumsuzlamanın "Nothing"de nasıl işlediğine bakmak yerinde olacaktır.

Iser boşlukları metnin okur tarafından doldurulmak üzere bıraktığı belirsizlik alanları, aynı zamanda da okurun imgelemine ve yargı gücünü kışkırtan bir unsur olarak tanımlar. Boşluklar okurun okuma sürecinde veriler ışığında oluşturduğu "bakış açıları arasındaki bağlantıları açık bırakarak okuru bu bakış açılarını düzenlemek üzere harekete geçirir" (1987, s. 169). Okurun okuma sürecinde edindiği bakış açısını biçimlendiren bölümler arasındaki boşluk "bölümlerin birleştirilmesine olanak tanıyarak, okurun [metin içinde] gezinen bakış açısı için bir görüş alanı oluşturur" (1989, s. 36). Bu açıdan boşluklar hem okurun oyuna katılmasını sağlayacak alanlar, hem de bu eylemi güdüleyen unsurlar olarak tanımlanabilir. Iser'e göre bu boşlukların doldurulması, diğer bir deyişle anlamlandırma, okurun metne karşı tavır ve konumunu gözden geçirmesiyle gerçekleşir ki, bu süreç "metnin okur tarafından sahiden deneyimlenmesi" anlamına gelir (1987, s. 217). Okuma ve anlamlandırma sürecinin hem çıkış hem de varış noktasını oluşturan okur deneyiminin Iser'in kuramının odak noktasını oluşturması, Iser için de anlam ve imlem arasında Hirsch'in yaptığına benzer bir ayrımı kaçınılmazdır. Iser için anlam metnin sunduklarını bir araya getirerek varacağımız "göndergesel bütünlük" olsa da, okuma deneyimi bundan fazla birşeydir, çünkü "anlamı bir araya getirirken bize bir şey olduğunu bizzat biz fark ederiz ve anlamın imlemini bulmaya çalışırız" (1987, s. 150-151). Iser'in kuramına temel oluşturan ve örneklerini seçtiği tür olan romanın boyutu şiirle kıyaslandığında, romanlarda okurun bakışının taraması gereken alanın çok daha geniş, doldurması gereken boşlukların sayısının çok daha fazla ve sürecin daha karmaşık olacağı varsayılabilir. Ancak "Nothing"e boşluk kavramı ve işlevi açısından yaklaşıldığında ortaya ilginç bir tablo çıkar. Varoluşunu *orada bulunmayan* ya da *olmayan* üzerinden gerçekleştiren "Nothing" boşlukların işlevinin de onların yokluğu üzerinden anlaşılmasını sağlar. Daha somut olarak söylemek gerekirse, baştan sona kadar aynı dizeyi tekrarlayan şiir, okurun gözü ya da Iser'in deyişiyle "gezinen bakış açısı" (wandering point of view) için bir kerteriz noktası, okurun konumunu gözden geçirmek üzere kullanabileceği bir işaret, bir yapısal farklılık sunmaz. Ama bunu söylerken, bu durumun yalnızca şiirin dıştan görülen topografyası ile ilgili olduğunun ve farklılık bizzat göstergenin içine kurulmuş olduğu için görünürde aynılıktan oluştuğu sanılan aslında tekrar tekrar üretilen farklılığın aynılığı olduğunun hatırlanması gerekir. Bunu dikkate almadan, şiirin yalnızca yüzeyini tarayan okurun bakış açısı bir noktadan ya da bir andan diğerine hareket ederken, ne ileriye ne de geriye bakışında kendini ilk çıkış noktasından daha farklı bir yerde bulur. Bu açıdan, aralarının kapatılmasını bekleyen birden fazla nokta olmadığı için ortada boşluk da yoktur. Boşlukların yokluğu okurun alanını ve manevra yeteneğini daraltarak, bir kısırılmışlık duygusu yaratır. Özetle, "Nothing"de okurun deneyimlediği ve imlemini bulmaya çalışacağı bu kısırılmışlık duygusu bir ölçüde boşlukların olmamasından kaynaklanır.

Iser için metnin belirsizliğini sağlayan ikinci önemli unsur olan "olumsuzlama" ise "Nothing"ın yalnızca tekrarlanan bir olumsuzlamadan oluşması nedeniyle özellikle önemlidir. Olumsuzlamanın birincil işlevi, okurun beklentilerini boşa çıkararak okuru metin karşısında bildiklerini ve beklentilerini sorgulamaya zorlamak olarak tanımlanabi-

lır. Iser’in sözleriyle, “çeşitli biçimleriyle olumsuzlama tanıdık ya da belirli [determinate] ögelere sadece bunları iptal etmek üzere başvurur” (1987, s. 169). Ancak iptal edilen hâlâ okurun görüş alanı içinde bulunduğu için, okur “tanıdık ya da belirli olana karşı tavrımı” gözden geçirmek ve “metne karşı yeni bir konum almak” durumundadır (1987, s. 169). Olumsuzlama sonucunda okurun kendini bulduğu durumu “‘artık değil’ ile ‘henüz değil’ arasında” (1987, s. 213) bir konum olarak betimleyen Iser bu noktada olumsuzlama ile boşluk arasındaki ilintiye dikkat çekerek, “geçmişin olumsuzlanması” ve “şu anın henüz ifade edilmemiş olması” (1987, s. 217) sonucu ortaya çıkan belirsizlik durumunu “olumsuzluk” olarak adlandırarak olumsuzlama eyleminden ayırır. Bu iki kavram arasındaki fark “Nothing”i oluşturan ifadenin çifte etkisini anlamamıza yardımcı olur. Bir metin belirsizliği sağlamak ve okurun oyuna katılımını teşvik etmek için bir olumsuzlama kullandığında (“Nothing”de olduğu gibi) bu olumsuzlamaların yanında neyi olumsuzladığını bulması için okura yardımcı olacak “yön tabelaları” sunar (1989, s. 140). Ancak metin bu tür yön tabelalarını da “kasten saklarsa” (yine “Nothing”de olduğu gibi) bu sefer olumsuzlama olumsuzluğa dönüşür. Artan belirsizlikle birlikte okurun “kendisinden gizleneni” bulma konusunda merakı da arttığından, “olumsuzluk iletişimin temel bir yapıtaşı haline gelir” (1989, s. 140-141). Diğer bir deyişle, oyunu mümkün kılan olumsuzluk (negativity) bu nedenle “etkileri itibarıyla olumsuz değildir, zira bulunmayışı bulunuşa doğru çeker, ama sürekli olarak da o bulunuşu alt üst ederek onu başka türlü hakkında hiçbir şey bilemeyeceğimiz bulunmayışın taşıyıcısına dönüştürür” (1989, s. 259). “Nothing”i özellikle olumsuzluk (negativity) bağlamında ele alan Barrett Watten’a göre, “çekmecenin içindekini dikkatimizden kaçıran]” şiirde “içerik sorunu bizzat sonenin minimal, soyut biçimiyle” bağlantılı hale gelir. Böylece kendi dışında bir şeye göndermede bulunmayan şiir “imlemeyi (signification) yok eder” ve “tüm evren çekmecedeki hiçbir şeyin karanlık maddesine dönüşür: elimizdeki tek şey budur” (2003, s. 262). Ancak Watten’ın daha kötümser bir dille betimlediği bu durum, daha iyimser bir bakışla şu anlama gelir: elimizde kalan bu tek şey, aslında oyun için gerekli her şeyi fazlasıyla içerir. Bu yokluk ve olumsuzluk durumu, anlamı varlık ve bulunuşla özdeşleştiren metafizik inancın (Derrida’nın ifadesiyle mevcudiyet metafiziğinin) yapısöküme uğratılmasıyla üretken ve anlamlı kılınabilir ki, “Nothing”in yapısökümcü bir tavırla sağlamaya çalıştığı da budur¹⁰.

Oynadığı oyunu okura vaat ettiğini sürekli erteleme stratejisi üzerine kuran ve varoluşunu orada bulunmayandan alan, attığı her adımla okurun özdeşlik beklentisini boşa çıkararak farklılığı çoğaltan ve böylece hem hiçbir yere gitmeyen hem de bir hedefe, bir *telos*’a ulaşmadan sonsuza kadar kendini çoğaltabileceği duygusu uyandıran “Nothing”in bir oyun olarak neyi sahneye koyduğu sorusu, şiirin post-yapısalcılığın temel

¹⁰ “Nothing” oynadığı oyun yoluyla varlık yokluk karşıtlığını yapısöküme uğrattırken, daha cümle bazında çok önemli bir farklılık içermesi nedeniyle bizi de kendisine yönelik yapısökümcü bir okuma yapmaya kışkırtır. Türkçeye “O Çekmecede Hiçbir Şey Yok” olarak çevirdiğimiz “Nothing in That Drawer” dizesini (yapısal olarak “[There is] Nothing in that Drawer”ın kısaltılmış şeklidir) İngilizcedeki yapıyı da koruyarak sözcüğü sözcüğüne çevirecek olsak “O Çekmecede Hiçbir Şey Vardır” ya da “O Çekmecede Varolan Hiçbir Şeydir” dememiz gerekecektir. Burada söz konusu olan yalnızca basit bir söz oyunu ya da önemsiz bir ifade farklılığı değildir. İngilizce söyleyişte “hiçbir şeye” ya da varolmadığı düşünülene bir varoluş atfedilmektedir. “Olmayanın” yokluğuyla varolması, varlık ve yokluk ikili karşıtlığını yıkar. Oysa anlamı yalnızca varlık ve varolanla düşünmeye alışkın okur için anlamı yoklukta aramak ya da yokluğu bir değer olarak kabul etmek mümkün olmadığından, okur metne tepki duyar.

kabullerinden birini, yani dilin aslında yalnızca gösterenlerden oluştuğu ve gösterilenlerin işaret ettiği, son durak olarak ulaşılacak bir aşkın gösterilen bulunmadığını temsil ettiği söylenerek de yanıtlanabilir. Okurun anlam arayışına baştan sona yalnızca olumsuzlama ile karşılık veren metnin okura sunduğu tek şey, ona bir şey sunmayı reddediştir. Bu açıdan “Nothing”de oyun çift katmanlıdır, çünkü gösteren ile gösterilen arasında kapatılamaz açıklığı ve özdeşliğe hiçbir zaman indirgenemeyecek olan farklılığı, yani *différance*’ı, her dil ediminde olduğu gibi kaçınılmaz olarak içerir ve yeniden üretirken, aynı zamanda bu farklılığı doğrudan oyununun konusu, temsiline nesnesi haline getirir. Okur anlama demir atabileceği, gösterenlerin yüzergezer hareketlerinin sonlanacağı bir son noktaya, bir aşkın gösterilene ulaşma umuduyla okurken ve o noktaya doğru ilerlerken attığı her adımda anlama yaklaştığı konusunda bir teyit beklerken, metnin her adımı okurun bu beklentisini karşılamayı erteler. Metnin sürekli dile getirdiği “O çekmeceye bir şey yok” beyanı, hem “başka” bir çekmeceye bir şey olabileceği konusunda okura sunulmuş bir umuttur, yani bir gösterendir, hem de her seferinde yine yalnızca bir gösteren olarak kaldığı için o umudun yıkımıdır. Bu anlamda, metnin işleyiş mantığı, post-yapısalcı bakış açısından dilin işleyiş mantığını taklit eder. Temsiline sorunsallaştırılması açısından bakıldığında ise, “Nothing”in bir gösterilene sabitlenmeye direnişin ifadesi olduğu ve temsil etmeye soyunduğu tek şeyin kendi kurup harekete geçirdiği, *temsiline ötelenişinin temsiline* başka bir şey olmadığı söylenebilir.

Postmodernist bir parodi olarak “Nothing”

Postmodernizmin önde gelen kuramcılarında olan Ihab Hassan’ın postmodern düşüncenin ve sanatın ayırt edici nitelikleri arasında saydığı ve “Nothing”i postmodernizmle ilişkilendirmemizi sağlayan belirsizlik, temsiline sorunsallaştırılması, edimsellik ve katılım gibi özellikleri yukarıda oyun bağlamında ele aldığım için tekrar üzerinde durmayacağım¹¹. Ancak Ihab Hassan’ın postmodernizmin özellikleri arasında “melezleştirme” (hybridization) (1987, s. 170) başlığı altında yer verdiği ve postmodernist yenedenyazımın sıklıkla kullandığı parodi, “Nothing”in oyun araçlarından en önemlisi olarak üzerinde durulması gereken bir noktadır. Ulrich Broich’in postmodernist metinlerarasılığın genellikle “yapısökümcü bir işlev[e]” (1997, s. 253) sahip olduğu ve bu işlevin okurun yenedenyazımı yapılan türe ait beklentilerinin boşa çıkarılarak gerçekleştirildiği saptaması, “Nothing”in yazınsal gelenekle kurduğu ilişkiyi parodi yoluyla yapısöküme uğratmasında çok çarpıcı bir örneğini bulur.

Daha önce Iser’in repertuar kavramını açıklarken, repertuarın okur için tanıdık olan toplumsal, kültürel, ya da yazınsal bir olguya gönderimde bulunduğunu, ama repertuarın bunu yaparken metne kattığı olguları değişikliğe uğratarak okur için tanıdık ile yabancı olan arasında bir gerilim yaratmayı ve bu yolla okurun yorumsal etkinliğini harekete geçirmeyi amaçladığı belirtilmişti. Parodi bu amaç için biçilmiş kaftandır. Parodiyi işlevi

¹¹ Bu arada, Iser’in kuramını daha kanonik eserler üzerinden tartışmasına ve kuramının temelini oluşturan eserlerinde neredeyse hiç özel olarak postmodernizm üzerinde durmamasına rağmen, Hassan’ın Iser’in yazınsal belirsizlik kuramını postmodernist belirsizlik ile birlikte anması da ilginçtir. Bkz. Hassan, 1987, s. 168.

ve amacı açısından tanımlayan Linda Hutcheon’a göre parodi, “aynen Brecht’in *Yabancılaştırma Etkisinde (Verfremdungseffekt)* olduğu gibi okuru hem uzakta tutmayı hem de yorumsal bir etkinliğe katılmasını sağlar” (1985, s. 92). Yalnız Hutcheon parodiyi metnin repertuarında kullanabileceği diğer öğelerden ayıran önemli bir farka dikkat çeker ki, bu özellik okurun parodi içeren bir metinle etkileşime girip girememesinin de ön koşuludur. Hutcheon diğer tür metinlerle girdikleri ilişkiden farklı olarak, okurların parodi içeren bir metnin yorum yoluyla yeniden üretimine katılabilmeleri için, bu metnin bir parodi olarak okunması gerektiği konusunda bir farkındalığa sahip olmaları gerektiğini söyler (1985, s. 93). Okurların parodiyi anlamlandırmaya başlayabilmeleri için, “diğer sanatsal kodlara ek olarak, okuduklarının bir parodi, ayrıca hangi ölçüde ve ne tür bir parodi olduğunu fark etmeleri gerekir. Ayrıca elbette parodisi yapılan metni ya da gelenekleri de bilmeleri gerekir” diyen Hutcheon’a göre, bu gerçekleşmediği takdirde parodinin mesajının yerine ulaşması olanaksızdır (1987, s. 93). Bu yerinde saptamayı şöyle de açmılayabiliriz: Parodi gelenekle oynanan bir oyun olduğundan, okurun metnin oyununa katılabilmesi için bunun bir oyun olduğunu baştan bilmesi gereklidir. Bu noktada okura yardımcı olacak olan, yazınsal gelenek ve kültürle ilişkisinin belirlediği, Culler’in deyişiyle, yazınsal yetisidir. Dolayısıyla, “Nothing” in bir parodi olduğunu anlamayan ya da sezemeyen okurun metni anlamlandırma konusunda düş kırıklığına uğraması kaçınılmazdır.

İkinci olarak, şiirin bir *sone* parodisi olduğu bilgisi de okur için elzemdir. Yani okur şiirin hem bir parodi olduğunu, hem de bir *sone* parodisi olduğunu bilmelidir. Bunlara ek olarak da, “Nothing” in şu ya da bu sonenin parodisi olmaktan çok bir tür olarak sonenin parodisi olması, şiirin daha geniş kapsamlı bir manevra amaçlamış olabileceğini göz önünde bulundurarak şiire daha geniş bir perspektiften bakmayı gerektirir¹². Bu manevranın neyi imleyebileceği üzerine akıl yürütmek içinse, bir tür olarak sonenin özelliklerine kısaca değinmek gereklidir.

Tom Furniss ve Michael Bath sonenin temel ayırt edici özelliklerinin yapısal olmasından dolayı, “sabit ya da ‘kapalı’ bir tür” olduğundan söz ederler (1996, s. 280). Yani *sone* denildiğinde arkasında geleneğin bulunduğu ve görece katı kuralları olan bir tür söz konusudur. Shira Wolosky de *sone* üzerine varyasyonların (örneğin Padgett’in şiiri) biçimsel kuralları esnetebileceğini ancak bu varyasyonları da kendisiyle karşılaştırarak anlayabilmemizi sağlayacak bir normun bulunduğunu belirtir (2001, s. 53). Hem Furniss ve Bath (1996, s. 281) hem de Wolosky (2001, s. 54) dizelerin kıtalara dağılımı, uyak düzeni gibi biçimsel özelliklerin içeriğin gerekleriyle sıkı sıkıya bağıntılı olduğunu ve biçimsel özelliklerin sonenin ele aldığı konunun düzenleniş ve sunum şeklini belirlediğine dikkat çeker. *Sone* türünün üzerinde durmak istediğim son özelliği ise, “Nothing” in parodi yoluyla neyi sorgulamayı amaçladığı konusunda en güçlü ipucunu sunar. Wolosky’nin sonenin “temel bir imgeyi” bütün *sone* boyunca geliştiren bir yapı olduğu ve bu yapıda bütün dörtlük birimlerin birbirlerinden bağımsız olmayıp aralarında bir “süreklilik” bulunan farklı aşamalar oldukları saptaması, sonenin anlatsal bir bütünlüğü olması ve doğrusal bir ilerleme göstermesi gerektiği kuralının altını çizer (2001, s. 59). İşte sonenin bu özelliği onu postmodernist bakış açısıyla, özellikle de bir parodi biçiminde yeniden yazmak

¹² Bu açıdan Barrett Watten, “Nothing”i “şimdiye kadar yazılmış en kavramsal sonelerden biri” (2003, s. 263) olarak nitelendirmekte haklıdır.

için elverişli kılar, zira süreklilik, bütünsellik ve doğrusal ilerleme kavramları tam da postmodernizmin hedef tahtasının ortasında yer alır. Doğrusal bir çizgi izleyen geleneksel anlatı anlayışının tersine, postmodern metinlerde “ilerleme, gelişme, aşma, ya da *novum* [yenilik]” bulunmadığını söyleyen Mihaly Szegegy-Masaak’ın saptaması, bize parodinin nereye yöneleceğinin ipuçlarını sunar (1997, s. 276). Yani “Nothing”in sone türünün bir parodisi olması demek, aynı zamanda sonenin iki fikir, duygu, vs. arasındaki çatışmanın aşıldığı ve çözüme ulaştırıldığı çizgisel bir gelişim sürecinin parodisi olması demektir.¹³ Bu perspektiften okunduğunda, “Nothing”in oyununu okurun ne tür beklentileri üzerine kurduğu anlaşılabilir. Aynı cümlenin 14 dize boyunca tekrarlanmasıyla, çizgisel bir doğrultuda gelişen bir anlatı bekleyen, gösterenin işaret ettiği bir gösterileni ve nihai bir anlamı umutsuzca arayan okur kendini, gösterenin yalnızca ve ısrarla kendisine işaret ettiği, hiçbir yere ilerlemeyen ve çözüme ulaşmayan bir kısır döngünün içinde bulur. Bu çıkmazdan kurtulabilmenin bir yolu, metnin sone biçimiyle oynamasının anlamı üzerinde düşünmek olabilir. Nitekim Iser’in de belirttiği üzere, metnin anlamı esas olarak oynanan oyundan kaynaklanıyorsa, “o zaman anlam sözcükler hakkında bir üst-sözce [metastatement], hatta iletilmesi beklenen şey hakkında bir üst-iletişimdir (yani, metin aracılığıyla deneyimlemedir)” (1989, s. 254). İşte bu noktada şiirin bir sone parodisi olduğu bilgisine sahip olan bir okur bu kısır döngüyü kırarak, metnin üst-iletişimsel bir mesajı olabileceğini, çünkü bunun bir şiir türü hakkında bir şey söyleyen bir şiir olduğunu, yani belli bir dil kullanımını üzerine bir dil edimi, belli bir temsil tarzı üzerine bir temsil olduğunu fark ederek şiiri anlamlandırma çabasına farklı bir yönde devam edebilir; aynen bu çalışmanın yapmaya çalıştığı gibi.

Bu tür bir okuma yöntemiyle okur ya da eleştirmenin metnin dışına çıktığı ve karanlık bodrumda kaybolan anahtar aydınlık olduğu için dışarıda arayan Nasrettin Hoca’nın durumuna düştüğü öne sürülebilir. Ancak anlamın gizini açacak tek bir anahtar olduğuna inanmayan, metnin içi ve dışı arasında ayırım yapmayan, hikâyenin asıl olarak anahtarla değil Hoca’nın onu arama biçimi ile ilgili olduğuna inanan bir eleştirel yaklaşım için (ki hem postmodernizm hem de okur-merkezli eleştirden bunu öğreniriz) böyle bir yöneliş yalnızca meşru değil, aynı zamanda “Nothing” türü metinleri anlamlandırabilmek için zorunludur da.

Sonuç

Gerek minimalist yapısı gerekse şaşırtıcılığıyla ressam Kazimir Maleviç’in meşhur “Siyah Karesini” andıran, görünüşte çok basit ama gücünü bu basitliğin ardında yatan zekice kurgulanmış kavramsal bir tavrıdan alan “Nothing in That Drawer” gibi bir yapıt üzerinde düşünmek yalnızca yapıtın kendisi hakkında değil, onun hakkında düşünme yollarımız ve yöntemlerimiz açısından da öğreticidir. “Nothing”in neyi sorguladığını ve okurdan neyi sorgulamasını istediğini anlayabilmek için bu çalışmanın yararlandığı Wolfgang Iser’in okur-merkezli eleştiri kuramı, post-yapısalcı düşünce ve Ron Padgett’in

¹³ Benzer bir gözlemi dile getiren Clay Matthews, sonenin biçimini kullanan yapıtın sone biçimini tam da sonenin “önermeden çözüme doğru ilerleyen” yapısını “yadsımak için” kullandığını belirtir. Bkz. Matthews, 2007.

ilişkili olduğu postmodernist sanat anlayışının bazı temel varsayımları bu şiirde olup biteni, ya da şiirin kurguladığı şekliyle *olmayıp bitmeyi*, anlamlandırabilmek için işe yarar bir kuramsal çerçeve sağlar.

Wolfgang Iser anlamı yapıta gizlenmiş, okur tarafından ortaya çıkarılmayı bekleyen, belirlenmiş ve hazır bir *şey* olmayıp, okuma eyleminde okurun yapıtla girdiği ve hem yapıtı hem de okurun kendisini dönüştüren, ucu açık anlamlandırma etkinliğinin bizzat *kendisi* olarak görür. Bu sürecin nasıl işlediğini metnin okura sunduğu, zaman zaman amaçlı olarak zorlaştırılmış yol işaretleri ile okurun bu işaretlerle kurduğu ilişkiler bağlamında ele alan Iser’in bulgularından hareketle, “Nothing”in okuru şaşkına çeviren işaretlerini ve bunların okur üzerindeki olası etkilerini değerlendirmek mümkündür. Ayrıca, metin ile gerçeklik ilişkisini geleneksel temsil anlayışının kısıtlamalarını aşacak biçimde oyun kavramı çerçevesinde yeniden tanımlayan Iser’in kuramındaki “belirsizlik,” “boşluk,” “olumsuzlama” gibi kavramlar, “Nothing”in oyuncu tavrının ve stratejilerinin ardındaki yapısal özellikleri ve bu özelliklerin işlevlerini tartışmamızı sağlarlar.

Genel olarak postmodernist metinlerin özel olarak da “Nothing”in, Iser’in ele aldığı anlam, temsil, oyun gibi kavramları sorunsallaştırarak gündeme getirmeleri ise, Padgett’in yapıtını postmodernist, postyapısalcı ve okur-merkezli eleştirel söylemlerin örtüştüğü bir bağlama yerleştirmemizi sağlar. Bütün bu veriler ve ilişkiler ağından yola çıkarak “Nothing”in ne yapmaya çalıştığı şöyle özetlenebilir:

Şiirin doğrudan okura seslenerek “O Çekmecede Hiçbir Şey Yok” deyişinde, okurun alışık olduğu biçimde metinden alıp götürebileceği, tüketilmeye hazır, yalnızca bulunması için doğru yere bakılması gereken bir anlam arayışına karşı çıkış vardır. Anlamın ancak metinle karşılıklı etkileşime girilerek bir anlamlandırma eyleminde üretilebileceğini dikkate almayan okur için, bu şiir bir türlü yerine ulaşmayan bir uyarıyı yineleyen bir bilmece olarak kalacaktır. Bu bilmeceyi bir şekilde anlamlandırmaya çalışacak her okur, bu çabasına öncelikle şiiri okurken kendisine ne olduğu, neler hissettiği ve neden öyle hissettiği sorularına yanıt arayarak başlamak durumundadır, zira doğrudan okur üzerinde belli bir etki yaratmayı amaçlayan şiir, ancak okur bu soruları sorabildiği ölçüde ona yanıt verecektir. “Nothing”in temsil etmeye soyunduğu şeyin karşılığını gerçek dünyada aramaya kalkan okur, tam da metnin kurduğu bir sahnenin ortasında, bir *temsilin* aktörü olduğunu fark edemeyecektir. Okur bu oyuna, ancak metnin kendisinden kendi durumuna dışarıdan bakması gereken bir oyunun *nesnesi* olmayı beklediğini fark ettiği zaman katılabilir ve oyunun *öznesi* haline gelebilir. Bunun farkına varmayan ya da oynamaya istekli olmayan okur için ise ortada yalnızca kendisine oynanmış kötü bir oyun vardır.

Kaynakça

- Altieri, C. (1998). *Postmodernisms now: Essays on contemporaneity in the arts*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Barthes, R. (1995). *Image music text* (S. Heath, Çev.). New York: Hill and Wang. (Orijinali 1977'de yayımlanmıştır).
- Broich, U. (1997). Intertextuality. H. Bertens ve D. Fokkema (Yay. Haz.). *International postmodernism: Theory and literary practice* içinde (ss. 249-255). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Cage, J. (1973). *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Culler, J. (2007). *Yazın kuramı* (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Yayınevi. (Orijinali 1997'de yayımlanmıştır).
- Derrida, J. (1999a). İnsan bilimlerinin söyleminde yapı, gösterge ve oyun (Ö. Sözel, Çev.). *Toplumbilim: Jacques Derrida özel sayısı*, 10, 165-173. (1967).
- Derrida, J. (1999b). Différance (Ö. Sözer, Çev.). *Toplumbilim: Jacques Derrida özel sayısı*, 10, 49-61. (1968).
- Derrida, J. ve Kristeva, J. (1999). Göstergebilim ve gramatoloji (T. Akşin Çev.), *Toplumbilim: Jacques Derrida özel sayısı*, 10, 175-183. (1968).
- Foucault, M. (2004). *Bu bir pipo değildir* (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Freund, E. (1987). *The return of the reader: reader-response criticism*. New York: Methuen.
- Furniss, T. ve Bath, M. (1996). *Reading poetry: An introduction*. London: Longman.
- Hassan, I. (1987). *The postmodern turn: Essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State UP.
- Hirsch, E. D. (1967). *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Hirsch, E. D. (1984). Meaning and significance reinterpreted. *Critical Inquiry*, 11 (2), 202-225.
- Holub, R. C. (1984). *Reception theory: A critical introduction*. New York: Methuen.
- Hoover, P. (Haz.) (1994). *Postmodern American poetry*. New York: W W Norton & Company.
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, L. (2002). *The politics of postmodernism*. New York: Routledge.
- Iser, W. (1980). The reading process: A phenomenological approach. J. P. Tompkins (Yay. Haz.). *Reader-response criticism: From formalism to post-structuralism* içinde (ss. 50-69). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1987). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. (Orijinali 1976'da yayımlanmıştır).
- Iser, W. (1989). *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Iser, W. (1993). *The fictive and the imaginary: Charting literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.

- MacCorckle, J. (1997). The inscription of postmodernism in poetry. H. B. and D. Fokkema (Yay. Haz.). *International postmodernism: Theory and literary practice* içinde (ss. 43-50). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Matthews, C. (2007). “Nothing in That Drawer”: Ron Padgett and the postmodern sublime. *H_NGM_N: an online journal of poetry, prose, &c.*, 6. 18.02.2011 tarihinde http://www.h-ngm-n.com/h_ngm_n-6/clay-matthews-on-ron-padgett.html adresinden erişildi.
- Padgett, R. (1990). *Great balls of fire*. Minneapolis: Coffee House Press.
- Padgett, R. (1993). *Bloodwork: Selected prose*. Flint, MI: Bamberger Books.
- Sidney, P. (1998). An apology for poetry. D. Richter (Yay. Haz.). *The critical tradition: Classic texts and contemporary trends* içinde (ss. 134-159). Boston: Bedford/St. Martin’s. (Orijinali 1595’de yayımlanmıştır)
- Stevick, P. (1985). Literature. S. Trachtenberg (Yay. Haz.). *The postmodern moment: A handbook of contemporary innovation in the arts* içinde (ss. 135-156). Westport: Connecticut.
- Szegedy-Masaak, M. (1997). Nonteleological narration. H. Bertens and D. Fokkema (Yay. Haz.). *International postmodernism: Theory and literary practice* içinde (ss. 273-282). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Watten, B. (2003). *The constructivist moment: from material text to cultural poetics*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP.
- Wolosky, S. (2001). *The art of poetry: How to read a poem*. Oxford: Oxford University Press.