THOMAS HARDY'NİN ŞİİRLERİNDEKİ TEMSİL KRİZİ*

CRISIS OF REPRESENTATION IN POEMS BY THOMAS HARDY

Nilüfer ÖZGÜR
Okutman Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, İngiliz Dili Eğitimi Anabilim Dalı, nilufer@gazi.edu.tr

Öz

İngiliz şair ve romancı Thomas Hardy, eserlerinin çoğunu Viktorya döneminde yazmış olsa da, şiirlerini, şiir anlayışının göze çarpacak biçimde modern olduğu 20. yüzyılın başında yayımlamıştır. Her ne kadar Hardy ana akım Modernistlere çok benzemese de, kaotik ve rastlantısal bir dünya algısının, sorunsallaşmış bir dil anlayışının ve bunların sonucunda ortaya çıkan "temsil krizinin" zeminindeki kaygı duygusunun üstesinden gelme çabası Modernistlerle paylaştığı bir özelliktir. Yapısökümcülük felsefesinin öncüsü, Jacques Derrida, Batı kültürünün ontolojisinde ve epistemolojisinde Platon'dan itibaren süregelmiş ve hâkim olmuş mevcudiyet metafiziğinin logosantrik düşünme biçimini gözler önüne sermiş, bu düşünce biçiminin, ikili zıtlıkların ve ikilikçi yapıların sınırları içinde kısıtlanmış olduğunu iddia etmiştir. Derrida yalın bir iddia ile ortaya çıkmaktadır—bir logos, bütünleştirici ilke, orijin, merkez yoktur. Bu gibi kavramlar dilin ötesinde bir alandadır, dili aşkındır. Merkez daima başka bir yerdedir ve "gösterenlerin serbest bir oyunudur." Dolayısı ile Modernist şairin sabitlenmiş bir gönderge noktası bulma çabası, hem dilsel hem de semantik anlamda bir kaygıya, bir "temsil krizine" dönüşmektedir. Bu "temsil krizi" dil ve anlam arasında, gösteren ve gösterilen arasındaki sorunsallaşmış ilişkiye işaret etmektedir. Bu dilsel gerilim Hardy'nin şiirlerinde de gözlemlenmektedir.

Abstract

Thomas Hardy is a poet who produced most of his poetry in the Victorian age but published it largely in the twentieth century when the literary sensibility was predominantly modern. Although Hardy is not conventionally considered a Modernist poet, he shares with Modernists an element that can be referred to as the linguistic crisis by which they try to get over the sense of anxiety against the backdrop of a chaotic world and problematized language. The forerunner of Deconstructionism, Derrida, exposes a long established history of logocentric thinking, which has continually been moving between binary oppositions and Platonic dualities. Derrida simply puts forward the idea that there is no logos, no origin, and no centre of truth. The centre is always somewhere else; he identifies this as a "free play of signifiers." Consequently, the anxiety of the poet with modern sensibility to find a point of reference inevitably results in a "crisis of representation," or, in a problematic relation between language and truth, signifier and signified. This crisis can be observed in Hardy's poetry, too.

Makale Bilgisi
Gönderildiği tarih: 24 Ağustos 2016
Kabul edildiği tarih: 3 Ekim 2016
Yayınlanma tarihi: 12 Aralık 2016

Article Info
Date submitted: 24 August 2016
Date accepted: 3 October 2016
Date published: 12 December 2016

Anahtar sözcükler
Yapısökümcülük, Derrida, Temsil krizi, Hardy, Modernizm

Keywords:
Deconstructionism, Derrida, Crisis of representation, Hardy, Modernism

DOI: 10.1501/Dtcfder_0000001496

Giriş

Friedrich Nietzcshe gibi bir düşünürün ardında bıraktığı bir dünyada, mutlak gerçeklerin geçerliliğini sorgusuz sualsiz kabul etmek zorlaşmıştır. Nietzsche ve Heidegger'den başlayarak, Wittgenstein'dan Derrida'ya kadar, 20. yüzyıl Batı felsefesi, Aristo'nun "mimetik" (yansıma aktarmalı) gerçekliğinin artık yürürlükte olmadığını kabul etmiş, anlam denen kavramın sözcüklerin dışına taştığını ya da sözcüklerin anlamları bir bütün olarak kapsayamadığını vurgulamıştır. Dil ve gerçek kavramlarına böyle bir yaklaşımla birlikte, dilin her şeyden önce geldiği ve böylece her gerçeğin metne ait olduğu vurgulanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, İngiliz şair, kısa öykü yazarı ve romancı Thomas Hardy'nin şiirleri, Yapısökümcülük felsefesine dayandırılabilecek bir incelemeye oldukça açık birer örnek oluşturmaktadır çünkü böyle bir yaklaşım, dil ve hakikat arasındaki sorunlu ilişkiyi daha açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

* Bu makale, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, İngiliz Edebiyatı doktora programını bitirme tezime dayanmaktadır. Aralık 2015'te kabul edilen tezin tam adı: Thomas Hardy as a Threshold Figure and Crisis Of Representation in His Poetry—a Deconstructionist Reading (December 2015). [Bir Geçiş Dönemi Şairi Olarak Thomas Hardy ve Şiirlerindeki Temsil Krizi—Yapısökümcülük Işığında Bir Okuma; Tez danışmanı: Doç. Dr. Nurten Birlik].

Bu anlamda, bilinmezci bir şair olan Hardy'nin şiirlerinin Modernizmde gördüğümüz "temsil krizinin" habercisi olması şaşırtıcı değildir. Tüm şiirlerinde, mutlak hakikat sorunsallaştırılmıştır, ya bir bilinemeyendir, ya da "kör talih" (Mina Urgan'ın deyimiyle) denen bir yetkenin alanındadır; başka bir deyişle, erişilmezdir. Öte yandan Hardy, daha güvenilir bir duruş sergilemek ve belki de daha sarsılmaz bir hakikat anlayışına erişmek için bine yakın şiir yazmıştır. Şairin bu çabası, Modernistlerde de gördüğümüz, rasyonel bir biçimde anlamlandırılmaya ve her türlü sabitleşmiş dilsel formülasyonlara direnen kaotik bir dünyanın neden olduğu bir kaygı duygusuyla mücadelesini ifade etmektedir.

J. Hillis Miller dışında Thomas Hardy'nin şiirine Yapısökümcü stratejilerle yaklaşan eleştirmenler ve araştırmalar pek yoktur. Genellikle Yapısalcı yaklaşımlar tercih edilmiştir ve çalışmaların büyük bir çoğunluğu Hardy'nin romanlarını daha çok konu edinmiştir. Derrida'nın felsefesi kendi başına oldukça karmaşıktır ve Derrida edebiyat alanında eleştiri kuramına ışık tutacak çok fazla eser bırakmamıştır. Ancak İngiliz edebiyatı alanında Post-yapısalcı yaklaşımlar günümüzde büyük bir talep görmektedir ve daha geçerli olarak algılanmaktadır. Hardy gibi bilinmezci ve geçişken bir statüye sahip olan bir şairi bu gibi kuramların ışığında okumanın en büyük yararı açık uçluluğu desteklemeleridir.

Hardy'nin şiirlerindeki bu açık uçluluğun ve dilsel krizin incelenmesi pek çok unsuru ele alarak yapılabilir. Bu araştırma, Hardy'nin şiirlerini dört anahtar kavram bakımından incelemeyi seçmiştir ve Yapısökümcü eleştirel bir analiz yoluyla, bu şiirlerin, kendi anlamsal ve dilsel öğelerini nasıl ters yüz ettiğini göstermeyi amaçlamıştır. Birincisi, Hardy'nin *bilinmezci* dünyası ve evren anlayışıdır; bu bilinmezci anlayış Batı metafiziğinin söz-merkezciliğine ve "mevcudiyet metafiziğine" meydan okuyan bir direniştir. İkincisi, Hardy'deki *özbenlik* kavramı, ses-merkezciliğe karşı bir duruştur. Bu duruş, şairin çeşitli anlatımsal teknikleri sayesinde örneklendirilebilmektedir—"ikili ses" ("double voice"), "ikili görüm" ("double vision"), "dramatize edilmiş sözcüler" ("dramatised persona"), "yankı" ("echo"), ve "çokseslilik" ("multiple voices") bunlardan bazılarıdır. Üçüncü ana kavram, Hardy'nin kullandığı dildir. Şairde yapısal ve dilsel olgular bakımından gördüğümüz iki unsur dikkat çekmektedir—*olumsuzlama dili* ve *kinaye*. Bu iki unsur, şiire ait söylemin veya diskurun hem istikrarlaştırıcı hem de istikrarsızlaştırıcı unsurları olarak kabul edilmelidir. Son olarak, dördüncü anahtar kavramın çerçevesinde incelenen şiirler, doğrusal zaman anlayışına meydan okumaktadır. Hardy'nin kendine has zaman kavramı hem eşsüremlidir (synchronic)

hem de artsüremlidir (diachronic), hem doğrusaldır (linear) hem de yörüngeseldir (orbital). Hardy'nin bu yönleri daha yakından incelenmelidir çünkü Derrida'nın önerdiği stratejiler yoluyla bu temsil krizini resmeden iyi birer örnektir. Aynı zamanda, Yapısökümcü eleştirinin ışığında yapılacak bir inceleme, Hardy'nin geçişken statüsünü haklı çıkarmamızı ve şairi Modernizmin habercisi olarak görmemizi kolaylaştırmaktadır. Her şeyin ötesinde belki de, edebiyat üzerine yapılan hiçbir incelemenin mutlakıyetçi ve saltçı olmaması gerektiğini, dil denen alanın kendi içinde çelişkiler üzerine kurulu bir olgu olduğunu ve açık uçluluğu daima kucaklamamız gerektiğini anlamamızı sağlamaktadır.

1. Bir Geçiş Dönemi Şairi Olarak Thomas Hardy

Thomas Hardy, pek çok edebi akıma şahitlik eden oldukça uzun bir kariyere sahip olmuştur. Gerek nesir gerek nazım biçiminde olsun, eserlerinin çoğu Viktorya dönemine aittir. En son romanı, *Karanlık Jude* (*Jude the Obscure*) (1895), Modernist tavrın yansıması olmuştur. Bir bütün olarak ele aldığımızda, Hardy'nin tarzı hem geleneksel, hem de geleneksel olmayan yani deneysel bir tarzdır. Bir romancı olarak Hardy, geleneksel Viktorya çağının edebi özellikleriyle özdeşleştirilirken, şiirleri bakımından Hardy'yi sınıflandırmak her zaman daha zor olmuştur. Pek çok eleştirmen ve okuyucu onu modern bir şair olarak kabul etmektedir. Norman Page gibi eleştirmenlerin de yeniden ortaya koyduğu, bazen klişe bazen de "genel bir gerçek" olarak kabul edilen yani Hardy'nin bir Viktorya çağı romancısı ve modern bir şair olduğu görüşü yaygındır (262). Aslında bu önermeler, şairin Viktorya çağı ve Modernist çağ arasında bir geçiş figürü olduğu, şiirlerinin ise olguları tersyüz edici niteliğe sahip oldukları ve semantik açıdan uyumlu ve mimetik olmadıkları fikrini pekiştirmektedir.

Her ne kadar Hardy'nin hem Romantik çağın hem de Viktorya çağının şiir geleneklerinin özelliklerini taşıdığını iddia edenler olmuşsa da, Hardy, geçişken bir statüye sahiptir. Viktorya çağının ötesine geçerken, Modernist şiirde görülen dilsel ve semantik belirsizliklerin habercisi ve öncüsü olmuştur. Hardy'yi belirli bir geleneğin çerçevesinde konumlandırmak zor olsa da, bazı eleştirmenlerin öne sürdüğü fikirleri gözden geçirmek, onun daha iyi anlaşılmasını sağlayabilmektedir. Frank R. Giordano, David Cecil, Linda Shires gibi eleştirmenler, onun Post-Romantik özelliklerine işaret etmişlerdir. Linda Shires (259), Hardy'nin, Christina Rosetti, Robert Browning, William Thackery gibi Viktorya çağının son dönem yazarlarıyla paylaştığı eleştirel, kinayeli ve sorgulayıcı bir akla sahip olduğunu belirtmiştir. "Double poem," yani "ikili şiir" diye adlandırılan yöntemiyle Hardy,

Romantik akımla ve William Wordsworth ile özdeşleşen gelenekten farklı olarak, daha mesafeli ve bertaraf edilmiş bir sese, bir anlatıma sahip olmuştur (262). William W. Morgan ise, Hardy'nin mersiyelerini ele alırken, Viktorya dönemi şairlerinden farklılıklar gösterdiğini iddia etmiştir (*Form, Tradition and*... 503). John Paul Riquelme de (205), benzer bir görüş öne sürmüştür. Mersiye denen biçem geleneksel bir biçem olsa da, Hardy, çok daha ironik olan mizacı yoluyla, geleneksel Hıristiyan öğretisinin etkisizliğini ve bu öğretinin bir teselli kaynağı olmaktan çıktığını büyük bir açık yüreklilikle ve samimiyetle anlatmıştır (Morgan, *Form, Tradition and*... 503).

Modernizm, ondokuzuncu yüzyıl Romantik akımının öznel niteliğine ve onsekizinci yüzyıl Aydınlanma Çağının sarsılmaz ilkelerine, istikrar anlayışına ve burjuva ideolojisine bir tepkidir. Modernizm tüm toplumsal olguları, kurumları ve normları sorguya çekmektedir. Ancak çelişkili bir biçimde, geleneklere ve ideolojilere karşı çıkarken, kendi geleneğini yaratma çabası göstermektedir. Örneğin, Modernist edebiyat, T. S. Eliot'ın New Criticism ekolüyle özdeşleşen ve dil olgusuna Yapısalcı bir yaklaşım sergileyen bir nitelik taşımaktadır. Sanatçının bu birleştirici ilkeyi, yani "orijini" bulma çabasına Jacques Derrida "logos" ("deyi") arayışı, "transcendental signified," yani "aşkın gösterilen" arayışı adını vermektedir. Hem Romantiklerde hem de Viktorya dönemi şairlerinde böyle bir çaba vardır. Romantik şairlerde bu durum, şairin doğayla yani Tanrı ile bir bütünlük hissini yaşaması biçiminde yansıtılmaktadır. Viktorya çağı şiirinde ise genellikle Hıristiyan doktrinine olan güven duygusunun tazelenmesi, ya da bilim ve din arasında yapılan uzlaşmalar biçiminde dışa vurulmaktadır (Morgan, *Form, Tradition and*... 503). Modernist şairlerde benzer bir öz bulma çabası olsa da, Darwin sonrası ve sanayi devrimi sonrası bir çağda, bu "bütünleştirici" ve "uzlaşmacı" ilişkilere ve bağlara daha büyük bir şüphe ile yaklaşılmaktadır. Yirminci yüzyılda, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı, özbenlik kavramına devrim niteliğinde bir yaklaşım önermiştir. Freud'un, Nietzsche'nin ve Varoluşçuların öğretilerinin etkisi altında kalan Modernist şiirde de "özbenlik" kavramı bu yüzden çokludur, parçalıdır. Özbenlik ve dil kavramları birbirinden bağımsız düşünülemeyeceğine göre, şiirlerdeki dil de aynı şekilde parçalıdır, muğlâktır, istikrarsızdır ve çokanlamlılığa yani "polisemiye" yol açmaktadır.

Hardy'nin şiirlerindeki sesler, kahramanlar ve sözcüler de farklılık göstermektedir—ya ikilidir ya da çokludur. Bu, Modernistlerle paylaştığı bir özelliktir. Modernizmin öncüsü ve babası olarak kabul edilen T. S. Eliot'ın

şiirlerindeki kadar bir parçalanmışlık duygusu ve çokseslilik olmasa da, Romantik çağ ve Viktorya çağı şiirlerindeki gibi bir bütünlük hissi, dilsel bir ahenk ve anlamsal bir istikrar yoktur.

Riquelme (204), Hardy'nin "sınıf bilinci taşıyan, şüpheci ve olumsuzlamaya açık" üslubu ve eğilimleri sayesinde Modernizme yaklaştığını iddia etmektedir. Ward, Hardy'yi hem Modernizmle uyumlu hem de Modernizme karşı konumlandırabilecek olgulardan bahsetmektedir. Modernist şair Auden'e göre, "serbest şiir biçemini benimsemediğinden ve bazı geleneksel formları tercih ettiğinden," Hardy tam anlamıyla Modernist değildir (Aktaran: Ward, *Hardy's Aesthetics and*... 297). Şair Ezra Pound'a göre, Hardy, "sözcük seçimlerindeki olağanüstü titizliği," W. B. Yeats'e göre ise "objektif ve kişiler üstü sahnelerindeki ustalığı" bakımından Modernizmle uyumlu bir duruş sergilemektedir (Aktaran: Ward, *Hardy's Aesthetics and*... 296-297).

Linda Shires, Hardy şiirlerini "değişkenlik ve anlamsal kaymaları kaydetmeleri" bakımından oldukça modern bulmaktadır (265). Dil göstergesi, ikon ve gönderge gibi olguların arasındaki çelişkileri ve paradoksları inceleyen bir dile sahip olduğunu söylemektedir. Hardy'nin "rastlantı ve kaza üzerine yaptığı vurgular, kolay duyarlılıklara ve sağduyu gibi olgulara, romantik kodlara ve kurumsal dine karşı sergilediği şüpheci tavrıyla, insanla ilişkisi açısından zamanın göreceliliği" gibi unsurları ile birlikte, şiirine son derece modern bir içerikle şekil verdiğini anlatmaktadır (266).

Viktorya edebiyatının daha "mimetik" yani yansıma aktarmalı olduğunu ve Modernizmin "mimetik" kavramına direnç gösterdiğini kabul edersek, Hardy'nin geçişken konumunu teyit etmiş oluruz. Peter Widdowson, Hardy'nin bu geçişkenliğini teyit edecek nitelikte incelemelerde bulunmaktadır (71-77). Marjorie Levinson, benzer bir biçimde, Hardy'nin hem mimetik hem de mimetik olmayan bir niteliğe sahip olduğunu belirtmekle birlikte, şairin aslında tüm "modernizm"lerin ötesine geçtiğini iddia etmektedir (552). William P. Morgan ise, gerek teknik özellikleri açısından, gerek düşünce ve konuları bakımından Hardy'nin geleneksel Viktorya şiirinin ötesine geçtiğini ifade etmektedir (*Form, Tradition and*... 501). Şiirlerindeki sözcülerin "dramatize" edilmiş bir biçimde sunulduğunu ve bu yüzden öznel bir kimliği ifade etmediğini anlatmaktadır (Morgan, *The Partial Vision*... 244-247). Bütün bu iddialar, Hardy'deki özbenlik kavramının Kartezyen benlik anlayışına uymadığını, Hardy'nin şiirlerindeki konuşmacıların ve sözcülerin şairin kendi benliğini yansıtmadığını düşündürmektedir. Şair benliğini uzaklaştırmayı

seçmektedir, şiirlerinin sadece birer gözlem ve izlenimden ibaret olduğunu iddia etmekte, böylece şiirinin daha nesnel bir karaktere bürünmesini sağlamaktadır. Bu özellik de Modernist şairlerin kanıksadığı bir yöntemdir.

Dilsel bir krizden bahsedildiğinde ve temsil krizi kavramı ele alındığında, Derrida'nın önermelerini daha açık bir biçimde incelemeye almak gereklidir. Böyle bir dilsel krizin şiirde açıkça baş gösterdiğini varsayarak, Hardy'nin şiirinin bütünüyle "mimetik" olmadığı, yani anlamsal ve dilsel bakımdan bir ahengi yansıtmadığı, dolayısı ile Modernizm'e göz kırpan niteliklere sahip olduğu bir gerçektir. Derrida'ya göre "dilsel kriz" denen olgu, hem ontolojinin, hem de epistemolojinin, yani Batı medeniyetinin ideolojik iflasıdır.

2. Derrida'nın Yapısökümcülük Felsefesinin Altyapısı ve Modernizm ile İlişkilendirilmesi

Derrida'nın eleştirel yaklaşımının özünde her türlü sabitlenmiş yapı, oluş, hiyerarşi, ya da metafiziksel ikililik anlayışına karşı radikal bir meydan okuma vardır. *Of Grammatology* adlı sıra dışı eserinde ve başka birçok makale ve kitaplarında Derrida, fonetik ya da yazılı "gösteren"lerin işaret ettiği "gönderge"lerin sadece birer "iz," "ekleme," "erteleme" ya da "différance," yani "başkalık" olduğunu iddia etmektedir. "Gösterilen," ya da "anlam" denen kavramın bir mahali yoktur; onun yerine, "gösterilen" denen alan, "gösteren"lerin sonsuz bir uçucu oyunudur, değişimidir. Bu önerme, işlevsel ya da güvenilir bir "gösterilen"in asla var olamayacağını ima etmemektedir. "Gösterilen"lerin kazanabileceği çeşitli anlamlarının olmasının tek nedeni, başka "gösterilen"lerden ayrışmasından kaynaklanmaktadır, bunların da kendi içlerinde devamlı ertelenen başka anlamlara yol açtığına işaret etmektedir. Derrida'nın amacı, yazarların veya yazdıkları metinlerin söylediklerini asla kast edemeyeceğini iddia etmek değildir; metinlerin aslında "henüz bilemediği" şeyleri teşhir etmektir. İkili zıtlıkların ters yüz edilmesi veya bunların "anlam merkezlerinin" dışına taşınması sonucunda, okuyucunun yorumlama ve anlamlandırma sürecinin sonsuz derecede etkilenebileceğini ya da ertelenebileceğini göstermektir. Bütün çalışmalarında Derrida, var olabilecek tüm metinlerinin yapısının bozulabileceğini ya da sökülebileceğini veya gerçeklik merkezlerinin taşınabileceğini ileri sürmektedir. İster yazınsal ister felsefi olsunlar, tüm metinler dilin açık uçluluğuna ve karar verilemezliğine tabidir. Bu anlamda Modernist şiir bir istisna değildir; dil, özbenlik, yapı, bilinç gibi kavramların içindeki "boşlukları" ve "uçurumları" mükemmel bir biçimde ortaya sermektedir. Şiir sanatı da mecazi bir tabiata sahip olduğuna göre ve bu dilsel kırılganlıkları ve kırılmaları

daha açık bir biçimde teşhir ettiğinden, Postyapısalcı eleştiriye elverişli bir alandır. "Olduğumuz yerde başlamamız" gerektiğini söyleyen Derrida (*Of Grammatology* 162), bir çıkış ya da kalkış noktası göstermemektedir, sadece çabalarımızın bir metnin içsel gerilimlerinin, anlam belirsizliklerinin, kırılmalarının ve bu metnin içindeki "bütünleştirici hakikat merkezlerinin" nasıl ihlal edildiğine odaklanılması gerektiğini vurgulamaktadır. Derrida'nın Yapısökümcü eleştirisi kısmen Platon'un *Phaedrus* adlı eserinden esinlenmiştir; bir metnin kendi kendine nasıl ihanet ettiğini ve kendi içindeki paradoks ve çelişkileri yüzünden o bütünleştirici anlam duygusunu nasıl yıkıma uğrattığını sergileyen bir model üzerine kurulmuştur.

Derrida'nın bu öğretisi, Nietzsche ve Heidegger gibi 20. yüzyıl düşünürlerinin mirasının devamıdır ve Postyapısalcı felsefenin öncü modelidir. Nietzsche ve Heidegger Batı epistemolojisinin önermelerine radikal bir biçimde meydan okumuşlardır. Hakikat denen olguyu daimi bir biçimde sorgulamışlar, dil ve anlam arasındaki problemli ilişkiyi incelemeye almışlar, dilin geleneksel ikilikçi yapılarını ters yüz ederek, tüm kavram ve olguları sorguya çekmişlerdir. Örneğin Nietzsche, "Ahlak Ötesi Anlamda Hakikat ve Yalanlar Üzerine" başlıklı makalesinde hakikat denen kavramı "eskimiş ve modası geçmiş bir metaforlar ordusuna" benzetmiş, "silik birer madeni para gibi," içlerinin boşaltılmış olduğunu ileri sürmüştür (46-47). *Varlık ve Zaman* (*Being and Time*) adlı önemli eserinde Heidegger, Varoluşçuluk felsefesinin temelinde yatan ve insanın tüm eylemlerine yön veren gizemli bir olgu olan "Varlığın" arayışına girmiş, ancak bu "Varlığın" üzerine bir çarpı koyarak, onu "silinmiş" bir kavram olarak ele almıştır (25). Başka bir deyişle Heidegger, tüm olguları ve kavramları hem birer "bulunuş"un ("presence") hem de birer "bulunmayış"ın ("absence") daimi titreşimi ve ilişkisi olarak algılamıştır.

Nietzsche, "değişim" ve "oluş" kavramına, Heidegger ise "Varlık" kavramına vurgu yapmıştır. Derrida ise hiçbir kavramı egemen kılmayarak, hem Nietzsche'nin, hem de Heidegger'in öğretilerinin ötesine geçmeyi başarmıştır. Buna rağmen, Nietzsche'yi bir Nihilist olarak görmemiz mümkün olmadığı gibi, Heidegger'i de metafiziğin tuzağına düşmüş bir felsefeci olarak görmemiz de haksızlık olurdu; bu düşünürlerin yöntemlerinin ve stratejilerinin çoklu oluşu ve çeşitlilik göstermesi, bu gerçeğin farkına varmamızı sağlamaktadır. Derrida her iki öncünün yöntemlerini kanıksamaktadır, insan dili bir oyun alanıdır, gerçek ya da hakikat ise daima silinmeye açık, titreşmekte olan bir kavramdır, hatta bir kavram değil de, "kavramsı" bir unsurdur. Belki de gerçekten Derrida'nın bu öncülerden en büyük farkı hiçbir "egemen" ya da "hükmedici" sözcüğü kullanmayı seçmemesidir. Derrida

için özlemli, gizemli bir olgu ya da arayış yoktur, ne "oluş" ne de "varoluş" onun için hükmedicidir. Bu yüzden Derrida daima farklı anahtar sözcükler kullanmaktadır—"iz" ("trace"), "oyun" ("play), "ekleme" ("supplement"), "erteleme" ("deferral"), "başkalık" ("différance"), "dağılma" ("dissemination"), "aşkın gösterilen" ("transcendental signified"), "aşkın gönderge" ("transcendental contraband"), "dalgakıran" ("deconstructive jetty")—gibi terimler bunlardan sadece bazılarıdır. Bu anahtar kavramlar, Derrida'nın Yapısökümcülük felsefesinin temelini oluşturmaktadır ve Plato'dan itibaren Batı metafiziğine hükmeden fonosantrizm (ses-merkezcilik) ve logosantrizm (söz-merkezcilik) gibi "salt"çı ve mutlakıyetçi anlayışlara radikal bir biçimde karşı durmaktadır. Derrida'nın öğretisi ya da önerdiği stratejiler bütünü, hakikatin ya da egemen bir varlığın var olmadığını iddia etmekten ibaret değildir. Her ne isim alırsa alsın—Tanrı, Öz, Ruh, Akıl, Oluş, Varoluş, Bilinç v.b.—Hakikat denen olgunun hileli ve kaygan olduğunu, gerçeklik merkezinin daima "başka bir yerde," daima dilin ötesinde bir alanda ve insan bilinci için ulaşılmaz ya da erişilmez olduğunu varsaymaktır.

20. yüzyıl felsefesi ve dilbilimi gösteren ("signifier") ve gösterilen ("signified") arasındaki bir boşluğun, bir kırılmanın varlığından söz etmektedir. Aslında dil göstergesindeki ("sign") bu sorunsal uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Örneğin, Rainer Emig, Michel Foucault'nun modelinden yola çıkarak bu sorunsalı açıklamaya çalışmaktadır (88). Antik Yunan çağından Rönesans dönemine kadar "gösterge" kavramı üç bölümden oluşan bir kavramdı—gösteren (cismi olgu, örneğin yazı, ses, işaret dili v.b.), gösterilen (temsil ettiği gerçeklik) ve bunların arasındaki benzerlik. Bu üç oluşum somut ve gerçek olarak hayal edilmekteydi. 17. yüzyıla doğru "benzerlik" oluşumu, "gösteren" ve "gösterilen" ile bütünleşmiş konuma geçmiş, dışsal bir gönderge olma statüsünü yitirmiş, böylece "gösterge" denen kavram ikili bir kavrama dönüşmüştür. 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı modeli, örneğin, ikilikçi bir gösterge modeline dayanmaktadır (Emig 10-11). Descartes'in "cogito" kavramı yani Kartezyen benlik ("Cartesian self") olarak atfedilen kavram da bu ikili modele dayanmaktadır. Hakikat denen olgu somuttur; duyularımızla açık bir biçimde algıladığımız her şey gerçektir, mutlaktır, kuşku götürmezdir (25). Bu anlamda Descartes'in anlayışına göre, dil olgusu da tam anlamıyla mimetiktir, yani yansıma aktarmalıdır.

Ancak 18. yüzyıldan itibaren bağlayıcı bir unsur olan "benzerlik" unsuru ortadan kalkmaktadır. Emig'e göre bunun nedenleri çeşitli ve karmaşıktır. Ancak bilimde gerçekleşen atılımlar, Sanayi Devriminin büyüyen etkisi, takdir-i ilahiye

dayanan ve olayların önceden belirlenmiş olduğunu varsayan düzene olan inancı sarsmıştır. Böylece, hem nesnelerde hem de bireylerde olduğu gibi "göstergeler" de bireysel bir güce kavuşmuştur. Bu durum öznel insanlık ve tabiat arasındaki bir boşluğa, kırılmaya neden olmuş, aynı zamanda Romantik akımın ortaya çıkmasının yolunu açmıştır (Emig 11). Daha sorunsallaşmış bir "gösterge" kavramı belirmiştir; hala ikili kutuplardan oluşan, bu iki kutbu bir arada tutmakta zorlanan bu gösterge kavramı, 19. yüzyılın ortalarına kadar edebiyatta olduğu gibi her alanda hissedilmiş, ancak 20. yüzyılda İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un kuramında açıklanmak için yarım asır daha beklemek zorunda kalmıştır (Emig 11).

Derrida, Yapısalcılığın öncüsü olarak kabul edilen Ferdinand de Saussure'ün kuramını daha da ileriye taşımaktadır. Saussure, gösterenle gösterilen arasında keyfi, nedensiz bir ilişki olduğunu iddia etmiş, devrim niteliğinde bir tartışmaya yol açmıştır. Dilin bir kurallar bütünü olduğunu, aynı zamanda dilin bir "farklılıklar silsilesi" olduğu görüşünü savunmuştur. Derrida, Saussure'ün bu önermeleri ile hemfikirdir. Ancak Saussure'ün gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiyi "birebir" veya "uyumlu" bir ilişki olarak görmesi Derrida'nın itiraz ettiği noktadır. Derrida'ya göre gösteren ve gösterilen arasında sabitlenmiş anlamsal bir ilişki yoktur; anlam denen kavram çivi ile mıhlanabilir bir şey değildir, gösterenle gösterilen birbirinin altını oymakta, gösteren gösterilenin altına kaymakta ve birbirlerinin rollerini ele geçirmektedirler. Böylece Derrida Yapısalcılığın "yapısını" sökmeyi başarmaktadır, sadece Saussure'ün değil, Platon metafiziğinin etkisinde ve hükmünde bulunan tüm felsefi akımları ve öncüleri sorguya çekmektedir—Rousseau'yu, Hegel'i ve diyalektiğini, Husserl'ı ve öncüsü olduğu fenomenolojiyi radikal bir biçimde ters yüz etmektedir.

Modernist yazın türünün Derrida'nın öğretisi ile ilişkisi 1989 yılında D. Attridge ile yapılan bir söyleşiye dayanmaktadır. Derrida, yazınsal metinlerle başka metinler arasında kesin ve keskin bir ayırım yapmadığını, öte yandan Modernist metinlerin dilin kırılganlığını göstermeye daha elverişli olduğunu belirtmiştir (Derrida, *This Strange Institution*... 9). Bu tür edebi metinlerin dilin kırılganlıklarını daha iyi yansıttığını ve kendi kendilerini ters yüz ettiklerini, bu yüzden geleneksel olmayan metinler olduklarını söylemiştir (Derrida, *This Strange Institution*... 15).

Yine de, bazı metinlerin daha "mimetik" bazılarının ise daha az "mimetik" (yansıma aktarmalı) olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar Derrida nesir ve nazım arasında sert bir çizgi koymasa da, şiir denen ve daha sıkıştırılmış bir dille ifade edilen yazınsal tür, teşbih, mecaz, kinaye ve simgeleme gibi dilsel öğelere daha çok

güvenmektedir. Modernist şiir de kendi içinde çelişkilidir—"birleştirici bir ilkeyi" ya da "öz"ü bulma çabası içinde olmasına rağmen, bunu başaramamaktadır çünkü dilin sahip olduğu malzemeler bütünü aslında oldukça kısıtlı olup buna izin vermemektedir. Şairin dillendirmek istediği bu "deneyüstü" deneyimi aslında insan dilinin dışındadır çünkü "hakikat" ya da "gerçeklik merkezi" daima başka bir yerdedir, dilin ötesindedir. Modernist şiirdeki "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki bu içsel uyuşmazlıklar, dilin kendi tabii yetersizliği, insanlık tarihinin ve insan dilinin artık farklı bir yöne doğru evirildiğinin göstergesidir. Rainer Emig bu yüzden Modernist şiirin büyük ölçüde "mimetik" olamayacağını iddia etmektedir (237-239). Şiirin en son iletisinin muğlâk olacağını, çoklu alıntılama ve kinaye gibi unsurlarla kendi içindeki dengeleri bozacağını ve sembolik ve değişmeceli yapıların kaçınılmaz bir biçimde çökeceğini anlatmaktadır. Dil göstergesinin (linguistic sign) sorunsallaştığını, gösteren ve gösterilenin birbirinin altına kaydığını ve "fonetik gösterenin" şiirdeki kontrolü ele geçirdiğini öne sürmektedir. Emig'in bu vurgusu, Modernist şiirle Yapısökümcü eleştiri arasındaki bağa işaret etmektedir. Benzer bir vurgu yaparak, Howard Felperin, Yapısökümcü eleştirinin, metinlerin özerk ya da organik bir bütün değil de, kinaye, paradoks ve belirsizlik gibi unsurları birleştiren "karanlık" birer "yazı" olduklarını gösteren bir yaklaşım olduğunu anlatmaktadır (110).

3. Şair Hardy'nin "Sökülen Yapıları"

Hardy'nin şiirini belli bir eksene ya da kategoriye göre etiketlemek mümkün değildir. Nitekim ünlü yapı sökümcü eleştirmen J. Hillis Miller (273), Hardy'nin şiirinin "haritasını çizmenin imkânsız olduğunu" ve hiçbir "logos"un hükmedici olmadığını ileri sürmektedir. Miller'a göre Hardy'nin dünyası "merkezsiz" bir dünyadır. Bu önermenin de ışığında, Hardy'nin şiirlerindeki "temsil krizi," bazı unsurlarla birlikte ortaya çıkmaktadır—bilinmezcilik, ikili ve çoklu özbenlik anlayışı, eşsüremli ve artsüremli zaman kavramı, olumsuzlama ve kinaye. Hardy'nin bilinmezciliği, Batı metafiziğinin söz-merkezciliğine ve "mevcudiyet metafiziğine" belki de en çok meydan okuyan bir karşı duruştur.

Bilinmezcilik felsefesinin temelinde katiyeti reddetmek yatmaktadır, tanrının varlığı ya da yokluğu mutlak bir inanış değildir, evrenin işleyişi rastlantısal ya da kaotik bir biçimde tezahür etmektedir. Hardy, Hıristiyan öğretisine olan inancını genç yaşta yitirmiş ancak kilise ritüellerine ve geleneklerine olan bağlılığını hayatının sonuna kadar korumuştur. Hardy kendini "masum bir agnostik" olarak tanımlamaktadır, pek çok isimden ve düşünürden etkilenmiştir—August Comte,

Shopenhauer, Darwin, Herbert Spenser, Leslie Stephen, François Fourier, John Stuart Mill, Ludwig Feuerbach, Edward von Hartmann bunlardan bazılarıdır. Nietzsche ve Bergson'un fikirlerine sıcak bakmamıştır. Buna karşın, yaşadığı dönemin içinde görüşleri yüzünden sert bir biçimde eleştirilmiş ve dışlanmıştır. Hardy, şiir yazmayı daha çok sevmiş, kendini daha kolay ifade etmenin bir yolu olarak görmüştür. Daha çok başarı sağlamasına rağmen, romanlarını, hayatını idame edebilmek ve para kazanabilmek için yazmıştır. Hayatının anlatıldığı kitapta, "*evreni harekete geçiren gücün ya da güçlerin haksız ve acımasız olduğunu haykırmanın bir şiirde çok daha kolay olduğunu*" itiraf etmiştir (F. E. Hardy 58-59).

J. Hillis Miller'a göre (303), Hardy'nin evreninde "ne akla dayalı içkin bir güç, ne düzeni sağlayan üstün bir zekâ, ne şairin özbenliği ve kendi aklı, ne de her şeyin öncüsü olan dili" yönünden imtiyazlı konuma getirilen bir olgu vardır. Belki de bu yüzden pek çok okuyucu Hardy'nin şiirini karamsar bulmaktadır. Sheila Berger'e göre ise Hardy'nin bilinmezciliği karamsarlığının nedeni değildir. Hardy'yi bir kötümser olarak görmektense, onun "varoluşçu bir dışlanmışlığı" benimsediğini kabul etmeliyiz (Berger 6). Hardy'nin şiirlerinde, özellikle agnostik diye tanımlayabileceğimiz şiirlerinde "algı" daima kısmidir. Hardy'nin sözcüleri genellikle "bakan" ama "göremeyen," veya "algılayamayan" konuşmacılardır. Şair, "aşkın gösterilen"e ulaşma ya da onu dillendirme arzusu içindedir, ancak rastlantısal dünyasında mutlak bir "logos" mevcut değildir. Örneğin "The Subalterns (Emir Kulları)" adlı şiirinde, tabiatın üstün güçlerini konuşturarak onları insansılaştırmaktadır; bu yaklaşım bile tek başına "aşkın gösterileni" daha muğlâk bir konuma getirmektedir. "Kurşuni" Gökyüzü, Kuzey Rüzgârı, Hastalık ve Ecel, "zavallı bir mahlûk" olan insanla sohbet etmektedir. Onların iradesine kalsa, bu naçiz, sefil mahlûk olan insana asla acı çektirmezlerdi, canını acıtmazlardı, ama adını koymadıkları daha üstün bir gücün hizmetkârlarıdırlar. Ne var ki bu ilahi güç konuşturulmayıp, gizemini korumaktadır. İnsandan üstün olsalar da, tabiatın güçleri edilgen bir konuma indirgenmiştir ve aslında hür bir iradeye sahip değillerdir. Tabi oldukları bu esrarengiz güç Tanrı da olabilir, başka bir güç de. Şair isim koymamaktadır, bir "gösterge" kullanmamaktadır. Ancak şiirde zorunluluk belirten kipler ve edilgen yapılar dikkat çekmektedir: "yükseklerde kurallar var işleyen," "benim elimde mi?", "davet edildim." Şiirin sonunda alaycı bir kabulleniş vardır, şair kaderinin çoktan yazılmış olduğu ihtimaline karşılık acı acı gülümsemektedir, ancak şiirin bilinmezci veya belirlenimci statüsü yine de tümüyle silinememektedir. Belki Yaratıcı sadece pasif bir güçtür ve evrende olup bitenler

sadece bir rastlantının sonucunda olmaktadır. Şairin göstergeleri, her şeye rağmen içi doldurulmamış göstergelerdir:

"Emir Kulları" [1]	**"The Subalterns"**
"Zavallı avare," dedi kurşuni gökyüzü,	"Poor wanderer," said the leaden sky,
"Seve seve aydınlatırdım ben yüzünü,	"I fain would lighten thee,
ama yükseklerde kanunlar var işleyen	But there be laws in force on high
Bunun olmaması gerektiğini söyleyen."	Which say it must not be."
"Seni dondurmazdım, mahrumların başı,"	- "I would not freeze thee, shorn one,"
diye haykırdı bu kez Kuzey'in Rüzgarı,	cried The North, "knew I but how
"İsterdim sıcak esmeyi, daha yavaş gitmeyi	To warm my breath, to slack my stride;
Ama ben de emir kuluyum, tıpkı senin gibi"	But I am ruled as thou."
"Yarın saldıracağım sana, mahlûkların acizi,"	- "To-morrow I attack thee, wight,"
diye seslendi Hastalık illeti. "Ama yeminim,	Said Sickness. "Yet I swear
senin o küçük bedenine yoktur kinim,	I bear thy little ark no spite,
Lakin oraya girmeye davet edildim."	But am bid enter there."
"Yaklaş, Evlat," derken duydum Ecel'i	- "Come hither, Son," I heard Death say;
İstemezdim yolculuğunu bitirmeyi	"I did not will a grave
bir mezarla bugün sona erdirmeyi,	Should end thy pilgrimage to-day,
Ama ben de bir köleyim, benim elimde mi?"	But I, too, am a slave!"
Birbirimize bakıp gülümsedik o zaman	We smiled upon each other then,
Ve hayat daha çekilir oldu bu bakımdan	And life to me wore less
Kaderim benim için çizilmişti çoktan	That fell contour it wore ere when
Daha onlar konuşmaya başlamadan.	They owned their passiveness.

Bu gizemli güç hem vardır hem de yoktur; insanların çektiği acılara neden olan işleyişleri yüzünden vardır, ama aynı zamanda kayıtsız ve pasif bir güç olması yüzünden de yoktur, "mevcut" değildir. Bu şiirinde Hardy, ikili zıtlıklarını, yani "varlık" ve "yokluk" ikilemini kendi kendine ters yüz etmektedir çünkü anlam sabitlenememektedir, muğlâktır.

"A Sign-Seeker (Emare Arayışı)" adlı bir başka şiirinde de benzer bir durum vardır. Konuşmacı, bir "işaret" aramaktadır; evrenin işleyişini anlamlı kılan, varoluşun bir amaç doğrultusunda ilerlediğini gösteren. Bütün duyularını ve algılarını açmıştır, bekleyiş içindedir.

[1] Çev. Nilüfer Özgür; Şiirin orijinali, *Thomas Hardy:The Complete Poems*. Ed. James Gibson. Houndmills: Palgrave, 2001. adlı antolojiden alınmıştır

Ancak ne eski dinler, ne kadim inançlar, ne akıp geçen tekdüze zaman, ne de mezarların çevresinde dolaşan hayaletler, ruhlar beklediği işareti gösterebileceklerdir. "Cehalet" ve "bilgisizlik" kişileştirilmiş, sessiz bir dalgınlık, bir bekleyiş içindedir, ama hiç kimse ve hiçbir şey aradığı cevabı ona hediye etmeyecektir. Hardy'nin "logos"u, "aşkın gösterileni" yine boşaltılmıştır; şiir, fonetik gösterenlerin bir toplamı haline gelmiştir. Dil de işte bu emareler kadar sessizdir, anlamları mıhlayamaz, çünkü "gösterenler" özgönderimseldir, sadece kendi içlerine doğru tekrar tekrar taşınmaktadırlar.

Hardy'nin bilinmezci şiirlerinde metafor sorunsallaştırılmıştır. Metafor ya da mecaz, kendi içinde çelişkili bir söz sanatıdır. Derrida, metafor kavramını Batı metafiziğinin bir gereği, hatta bir tuzağı olarak görmektedir. Metafor, amaçlanan anlamı isimlendirmeye yönelik hem istikrar hem de istikrarsızlık yaratan bir olgudur. Şiirin dili, "serbest şiir" (free verse) ya da "ad aktarması" (metonymy) biçemine yaklaştığında, Modernistlerin yaşadığı kaygıyı ifade etmektedir. Bu yüzden Modernistlerde şiir dili daha mensur bir nitelik kazanmakta yani düzyazıya yaklaşmaktadır. Hardy pek çok şiirinde düzyazıyı kullanmayı yeğlemiştir. Örneğin, "By Her Aunt's Grave (Teyzesinin Mezarı Başında)" ve "In the Study (Çalışma Odasında)" adlı şiirleri yalın birer anlatıma sahip olup, aruz ölçüsüne ya da mecazi yapılara pek güvenmemektedir. Şairin salt amacı, ilginç birer hikâyeyi okuyucuya aksettirmektir, ancak bu biçemi tercih ederek bunu yaparken, gerçekte şiirin en katı ve geleneksel normlarından uzaklaşmayı seçmektedir.

Bazen Hardy tek bir şiirinde çok sayıda metafor ve kişileştirme kullanmaktadır. Şairin bu çabası, "aşkın gösterilen"i bulma ve dile getirme çabasıyla açıklanabilir. Ancak şairin aynı şiirde ve hatta bazen aynı dizede bu çoklu metaforik yapıları kullanması, bu sürecin tamamlanmasının olası olmadığını göstermektedir. Aynı "logos"un bu çoklu isimlerle, kıyaslarla, teşbihlerle anlamlandırılmaya çalışılması, bu "logos"a özünde bir isim verilemeyeceğinin de göstergesidir. Dolayısı ile bu tür şiirlerinde hem çokanlamlılık ("polysemy") hem de Derrida'nın "dağılma" kavramının ("dissemination") vücut bulduğunu görüyoruz. "Hap (Talih)" ve "Nature's Questioning (Doğanın Sorgusu)" gibi şiirler buna örnektir. "Talih" adlı şiirinde Hardy'nin "logos"u bazen "kör talih," bazen "kumarbaz zaman," veya "yarı kör bir cellât"tır, "Doğanın Sorgusu"nda ise "muazzam ahmaklıktır," "beceriksiz ve duyarsız," bazen de "henüz anlaşılamayan ilahi bir plan," acılarımızın üstünde tepinen, iniltilerimizi duymayan, görmeyen. "Talih"e baktığımızda, Hardy'nin tanrısı ne iyilikseverdir, ne de kötücüldür; sadece pasif, kayıtsız ve

duyarsızdır. Kesin olan tek şey acı çekeceğimizdir, ancak başka her türlü oluşum muğlâktır. Şiir, Hardy'nin en erken yaşta yazdığı parçalardan biri olup, agnostik dediğimiz, bilinmezcilik felsefesini en yalın bir biçimde yansıtan şiirlerinden biridir. Şiirde anlam mutlak olarak düşünülemez çünkü şairin "deyi" kavramı her şeyden önce çokludur, bu yüzden, göstergelerin kısmen içinin boşaltılmış olduğu söylenebilir:

Talih [2]	**Hap**
Kinci bir tanrı bana gökyüzünden seslenseydi ve kahkaha atıp: "Seni çilekeş mahluk," deseydi, "şunu bil ki kederin mutluluğumdur benim, Kaybettiğin sevgi ise, kazancıdır nefretimin,"	If but some vengeful god would call to me From up the sky, and laugh: "Thou suffering thing, Know that thy sorrow is my ecstasy, That thy love's loss is my hate's profiting!"
İşte o zaman dişimi sıkar, buna katlanırdım, sonsuz bir öfkeyle kaskatı olur ölürdüm, Benden daha güçlü birinin buyruğunda, Gözyaşı döktüm diye teselli bulduğumda,	Then would I bear it, clench myself, and die, Steeled by the sense of ire unmerited; Half-eased in that a Powerfuller than I Had willed and meted me the tears I shed.
Ama öyle değil. Saadet yerde katledilmiş yatıyor, ya neden ektiğimiz büyük umutlar çiçek açmıyor? Kör Talih güneşi ve yağmuru engelliyor ve kumarbaz Zaman keyifle elem zarları atıyor Hayat yolculuğumda, bu gözü kör Cellâtlar, acılar kadar mutluluklar da dağıtmışlar.	But not so. How arrives it joy lies slain, And why unblooms the best hope ever sown? —Crass Casualty obstructs the sun and rain, And dicing Time for gladness casts a moan. . . . These purblind Doomsters had as readily strown Blisses about my pilgrimage as pain.

"God-Forgotten (Tanrının Unuttukları)" ve "God's Funeral (Tanrının Cenazesi)" gibi şiirlerinde benzer bir durum söz konusudur. "God-Forgotten" adlı şiirinde Hardy yine ilahi "logos"u anlamlı kılma çabası göstermektedir. Bu şiirinde "logos" Tanrının adını almaktadır. Hıristiyan öğretisinin Tanrı kavramına hem uymaktadır hem de uymamaktadır. Hem kadir-i mutlak hem de âlim-i mutlaktır. Ancak bu Tanrı, aynı zamanda unutkan ve umursamazdır, insan ırkını yaratmış ve artık ilgisini çekmediği için kendi kaderine terk etmiştir. Tanrı ile direkt bir diyaloga giren konuşmacı tatmin edici bir cevap alamayıp kendi keder ve dertlerine dönüş yapmıştır. Hardy, Tanrıyı konuşturarak ve insansılaştırarak hem yaklaştırmaktadır, hem de onu anlaşılmaz kılarak uzaklaştırmaktadır. Böylece yine ikili zıtlıklarını

[2] Çev. Nilüfer Özgür; Şiirin orijinali, *Thomas Hardy: The Complete Poems*. Ed. James Gibson. Houndmills: Palgrave, 2001. adlı antolojiden alınmıştır.

kendi kendine ters yüz etmektedir. Varlık ve yokluk birbirine zıt kavramlar değildir, daimi bir "dil oyununa, titreşmeye" tabidir."God's Funeral" adlı şiirinde de benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Tanrının cenaze törenine katılan bir gözlemciyi sözcü olarak seçerek, Tanrı kavramını, yaşamış ve ölmüş olan, insani özellikler taşıyan bir varlık olarak sunmaktadır. Yaşamış ve ölmüş bir Tanrı elbette simgeseldir, ancak şair varlık ve yokluk ikilemiyle yine oynamaktadır. Tanrıyı, insan aklının bir ürünü, insan yapımı bir olgu olarak göstererek, hem varlığını hem de yokluğunu teyit edecek sözceler paylaşacaktır.

İkinci anahtar kavram Hardy'deki "özbenlik" ("self") sorunsalıdır. Hardy'deki özbenlik kavramı hem bütünseldir hem de parçalıdır, çoğunlukla ikilidir ya da çokludur. Bilindiği üzere, "bütünsel" benlik kavramı 18. Yüzyıl Aydınlanma Çağının bir öğretisidir. Descartes'in *cogito* anlayışına tekabül etmektedir. Post-Yapısalcı felsefeye göre, "Düşünüyorum, öyleyse, (ben) varım" söylemindeki sorunsal "düşünmek," "akıl" ya da "varoluş" olmasa da, aslında "benlik" kavramının ta kendisidir. Bu anlamda Kartezyen benlik, Derrida'nın sorguya çektiği bir kavramdır ve Post-Yapısalcı felsefede "söz-merkezciliğe" bir örnektir. 20. Yüzyılda artık, Freud'un benlik anlayışı hâkimdir; benlik, bilincin ve bilinçaltının bir örüntüsüdür, bu yüzden parçalıdır, muğlâktır, "bütüne dayalı" değildir. Bu yüzden Hardy'nin çoklu sesleri ve sözcüleri Kartezyen benlik anlayışına, dolayısı ile söz-merkezciliğe birer meydan okumadır. "Christmas in the Elgin Room (Müzede bir Noel Gecesi)" adlı şiirinde eski Yunan tanrılarını bir müzede unutulmuş olarak gösteren Hardy, Püriten öğreti karşısında kaybettikleri bir hâkimiyeti anlatmaktadır. Tanrılar konuşunca insansılaşır, bu da onları birer ilahi logos olma konumundan uzaklaştırır. Tanrılar hem üzgün hem de çaresizdir; bakımsız, tozlu bir odada tutulmaktadırlar; bazılarının başları gövdelerinden ayrılmış, yerlerde yuvarlanmaktadır. Şanlı bir geçmişin özlemini çekmektedirler; bu duygular insana özgüdür. Tanrılar konuştukça hem insanoğluna daha yakın, hem de bu dünyaya ait olmadıkları ve anlaşılmaz oldukları için uzak hale gelmektedirler. Şairin kendi özbenliği muğlâk hale getirilmiştir, hem "insansı sesler" yoluyla yüzeye çıkmaktadır, hem de çoklu sesler yoluyla parçalanmaktadır çünkü çoklu sesler tek bir benliğe işaret etmemektedir. Yerlere saçılan kafalar ve gövde parçacıkları gibi "benlik" de kırılmıştır, bütünlük göstermemektedir. Çoklu kimliklerin ve sözcülerin kullanılması, sözcelerle (utterances) özbenlik kavramı arasındaki bu ilginç gerilime işaret etmektedir. Bu durum, Hardy'nin çoğu şiirinde mevcuttur; şair, şiirlerindeki

konuşmacıların kendi kimliğini temsil etmediklerini iddia etmekte ve Modernistlerin yaptığı gibi "benlik" kavramını belli bir mesafeye koymaktadır.

"Moments of Vision (Anlık Düşler)" adlı şiiri de sorunsallaşmış bir benlik kavramına işaret etmektedir. Sözcünün/ konuşmacının benlik kavramı yine karmaşık ve muğlâktır, aynada gördüğü imgeler yoluyla kendi hakikatlerini dillendirmeye çalışmaktadır. Bir kadınla olan sancılı birlikteliğini ve hayal ettiği ilişkiyi dillendirmesi sorunludur; kendi kimliğini ifade eden zamirleri kullandığı gibi, ("of you and me;" "throws our mind back on us") kendisi dışında bir konuşmacıya ses veriyormuş izlenimini de yaratmaktadır ("may catch his last thoughts"). Şair hem birinci tekil hem de üçüncü tekil şahıs zamirlerini kullanmaktadır; bu da bütünsel olmayan bir benliğe işaret etmektedir. Aynı zamanda, hem yakınlık hem de uzaklık ifade eden kalıpları belli bir modele göre değil, keyfi ve rastlantısal bir biçimde serpiştirmektedir ("who lifts *that* mirror/ And throws our mind *back on us*"). "O ayna"yı şairin önünde tutan ve kendi içine dönmesini dayatan gizemli bir güç vardır, ancak şairin bilincinde yarattığı etki hem gerçektir hem de hayalidir, simgeseldir. Sözcü, aynanın yardımıyla daha "şeffaf" bir konuma geçmektedir ("makes of men a transparency"); şeffaflık hem yalınlığı, berraklığı, hem de görgül olmayan bir benliği ima etmektedir. Ayna, metafizik bir simgedir çünkü Platon'un gölgeler ve yansımalar âlemini ("realm of shadows") çağrıştırmaktadır. Böylece Hardy, gerçek ve hayal arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmaktadır—konuşmacının hissettiği acı gerçek olsa da, şairin benliği mesafeye konmaktadır, uzaklık kazanmaktadır. Bütün bu unsurlar, özbenlik kavramının devamlı olarak "başkalaştığını" yani Derrida'nın "différance" anlayışında vücut bulduğunu göstermektedir. Derrida'da benlik kavramı daimi bir sürecin, bir "oluş"un ("process") içindedir; asla durağan, statik ya da bütünsel değildir, ancak bu akla gelebilecek başka deyilerde de böyledir; Nietzsche, Heidegger ve Freud sonrası bir çağda, bilinç, akıl, birey, yapı, dil, varlık, zaman gibi anahtar kavramlar daimi bir "titreşmeye," "ertelemeye" ve "başkalaşmaya" tabidir. Böyle bir anlayışın edebiyattaki karşılığı kısmen Modernizm'de, daha aşikâr bir biçimde de Post-Modernizm'de görülmektedir. Romantizm'de ve Viktorya edebiyatında, deyileri ("logoi") güçlendiren ve sağlamlaştıran bir "bütünsellik" arayışı olduğu halde, Modernizm'de bu arayış ve çaba tamamlanamamaktadır çünkü dilin "temsili" yeteneği artık kırılmalara uğramıştır. Post-Modernizm'de ise deyiler yıkılmaktadır, dilin çok sesliliği, çok anlamlılığı kucaklanmaktadır.

Hardy'nin dünyası hem görgül, hem de deneyüstüdür; şair, kâinatı müspetçi bir anlayışla açıklamaya çalışsa da, şiirlerindeki batıl unsurlar dikkat çekmektedir. Kaybettiği ilk karısı Emma'nın hayaleti şaire pek çok şiirinde eşlik etmektedir. Ancak şairin duyduğu sesler hep yanıltıcıdır; bunlar Emma'nın onun kulağına fısıldadığı sözcükler değildir. Rasyonel bir açıklaması olmayan evreninde, güvenebileceği bir işaretten yoksun, Hardy, gerçek bir hayaletle karşılaşmayı ummaktadır. Emma ile olan sorunlu evliliği, ölümünden sonra acı bir özlem ve hayal kırıklığı duygusuna yerini terk etmektedir. "The Voice (Ses)" adlı şiiri böyle bir duyarlılıkla yazılmıştır. Duyduğu sesler ve yankılar gerçek değildir, "soluk bir isteksizliğin (wan wistlessness)" dışa vurumudur. Geçmişten ve gelecekten gelen bu yankılanmalar ya rüzgârın sesidir, ya da kendi anıları. Bu türdeki şiirlerinde "echo" yani yankı, fonosentrizme, ses-merkezcilik anlayışına bir dirençtir ve yine Derrida'nın "başkalık" yani "différance" kavramına tekabül etmektedir. Bunun nedeni, "yankı" unsurunun gizemlileştirilmesidir; bu durum, görgül ("empirical") evren anlayışına ters düşmektedir. Ancak aynı zamanda konuşmacının, varlığını hissettiği şeyin rüzgârın sesi olarak teyit edilmesi ve hayaletin gelmemesi, bu yankıları somutlaştırmaktadır. İnsanın, duyuları yoluyla algıladığı gerçeklik sorguya çekilirken, algılanan şeyler hem gizemli hale getirilmekte, hem de gizemsizleştirilmektedir. Heidegger'de bu durum "varlığın" ve "yokluğun" "titreşimidir." Derrida'da ise "başkalaşan" ve "ertelenen anlam"dır yani "differance"tır. "Echo," "yankı" gibi fonetik gösterenler tek başına kalmaktadır; bir gönderge noktası bulamamaktadır. Sonuç olarak, Hardy'de benlik kavramı sorunsallaşmıştır; ahenkli ve bütünsel değildir. Görüldüğü üzere, şair, kendinin dışında bir konuşmacıyı seçiyor ve yakınlık/ uzaklık kavramlarıyla oynuyor; birinci tekil sesin dışında, çoklu sözcüleri gösteren kişisel zamirler ve işaret zamirleri yoluyla benlik anlayışını daha karmaşık bir hale getirmektedir.

Üçüncü anahtar kavram olarak Hardy'deki dil sorunsalı karşımıza çıkmaktadır. Şiirlerinde dikkat çekici yapısal öğeler olarak kinaye ve olumsuzlama dili ön plana çıkmaktadır. Derrida'nın yaklaşımlarında her türlü ikilikçi yapının yani dualitenin sorunsallaştığını kabul edersek, bir söz sanatı olarak kinaye de problemli bir ilişkiyi ifade etmelidir. Söylenen şeyin tersinin anlaşıldığını ima eden kinaye, aslında R. Emig'e göre (147), dilsel ve semantik açıdan hem istikrar hem de istikrarsızlık yaratan bir araçtır. Genellikle belli bir konumlanmayı, bir duruşu da ifade eder. Hardy'de kinaye, bilinmezciliğinin doğal bir sonucu olduğu gibi, kötümserliğini ve kötücüllüğünü değilleyen bir unsurdur aynı zamanda. "Ah, Are You Digging on My Grave? (Ah, Kabrimi Sen Mi Kazıyorsun?)" adlı şiirinde kinaye,

ikili zıtlıkları tersyüz eden ve bunların arasındaki keskin çizgiyi belirsizleştiren bir tekniktir örneğin. Ölmüş olan bir kadının mezarından konuşturulduğu bu şiirde, unutulmuşluk ve yalnızlık gibi duyguların, hayatımızda önemli görünen birer "gösteren" oldukları farz edilmektedir. Ancak Hardy, bu yalnızlığın daha hayattayken başladığını ima ederek, gerçek dediğimiz dünyanın bize sunabileceklerinin ne kadar geçici ve uçucu olduğunu hem muzip hem de trajik bir dille anlatmaktadır. Ardında bıraktığı kocası çoktan yeni biriyle evlenmiştir; merhume, romantik aşkın uçuculuğu ile en büyük darbeyi almıştır. Hayat arkadaşından beklediği sadakati ailesi de göstermemiştir; mezarını bakımsız terk etmişlerdir çünkü ne ekilen çiçekler ne de mezarına yapılacak bakım fayda getirir, beyhudedir, artık onu "ölümün tuzağından (death's gin)" hiçbir şey kurtaramayacaktır. Düşmanı bile onu unutmuştur, nefretinin anlamı kalmamıştır—nefretinin objesi ve odağı yok olduğunda, bu duyguyla ilişkilendirilen şeyler vücut bulamaz, çünkü sevgi kadar güçlü bir duygu olan nefret bile kalıcı değildir. Mezarını hiç kimsenin ziyaret etmediği merhumeyi sadece evcil köpeği hatırlamıştır; ama köpek de mezarına sadece acıkması durumunda kemiğini gömmek üzere gelmiştir, yani ziyareti tamamen bir tesadüftür. Kadının yalnızlığı mezarda değil, daha hayattayken başlamıştır. İnsan hayatına bir amaç ve anlam katan, güvendiği ve tutunduğu duygular, bir yalandan ibarettir; gerçek ve hayal arasında aslında keskin bir çizgi de yoktur. Trajikomik olan bu şiirde Hardy, kinayeli üslubu sayesinde ikili zıtlıkları yıkmaktadır—bu dünya ve öteki dünya, sevgi ve nefret, yalnızlık ve paylaşım, sadakat ve ihanet. Kinaye, semantik açıdan hem yıkıcı hem de yapıcı bir unsur haline gelmektedir, dolayısı ile kendi başına aslında logosantrizme bir meydan okumadır.

İlginçtir ki; Hardy'nin en ironik ve eğlenceli şiirlerinin merkezinde hep bir kadın konuşmacı vardır, ama bu kadınlar hep sıra dışıdır, toplumun kodlarına ve normlarına meydan okurlar. "The Ruined Maid (Yıkılmış Bir Kadın)" adlı şiirinde örneğin, taşralı bir kızla zengin bir adamın metresi olmayı seçmiş genç bir kadının diyalogu geçmektedir. İkisi de genç ve evlenmemiş kadınlardır, biri nasırlaşmış elleriyle topraktan patates çıkaran ağır bir işçi, öteki ise mücevherlerle, kuş tüyleriyle süslenmiş elbisesiyle boy gösteren, onurunu feda etmiş, "yıkıma uğramış" olduğunu itiraf eden şehirli bir afet. Hardy'nin kelime oyunu daha başlıkta ortaya çıkmaktadır. Her bir dizede tekrarlı bir biçimde kullanılan "ruined (yıkılmış)" sözcüğü, her dizeyle daha ironik ve istikrarsız hale gelmektedir. Bir noktadan sonra hangi kadının gerçekten "yıkılmış" olduğuna karar vermek zorlaşmaktadır, ancak

Viktorya döneminin geleneksel toplumunda kadınlara sunulan çok fazla seçeneğin de olmadığı aşikârdır.

"At The Altar-Rail (Mihrap)" adlı şiirdeki kadın figürü, kendi evlilik merasimine gelmeyen, ele avuca sığmaz, bağımsız ruhlu bir kadındır. Saf ve iyi niyetli biri gibi görünen damadı mihrabın önünde beklerken terk etmiştir çünkü özgürlüğüne düşkündür. Taşrada onu bekleyen ağır bir çalışma hayatı cazip gelmemiştir. Kadın, evlilik kurumunu toplumsal bir zorunluluk olarak reddetmektedir ve bu durum başlı başına topluma şekil veren kavramların en önemlilerinden birine, evlilik sözleşmesine bir başkaldırıdır. Böyle bir dişil karakter yoluyla, Hardy, egemen olan toplumsal kodların ve normların kısmen de olsa içini boşaltmaktadır. Kadınların tek kaderi evlenmek değildir. Yine de bazen evlenmek, kadının erkek egemen bir dünyada hayatta kalmak için verebileceği en güçlü mücadelesi ve silahıdır. "In the Room of the Bride-Elect (Gelinin Odasında)" ve "The Vampirine Fair (Güzel Vampir)" adlı şiirler buna örnektir. Ataerkil bir düzende kadın, erkeği yine kendi silahlarıyla vurmak zorunda kalır, bazen evlilik yoluyla, bazen ihtiraslarıyla, bazen de bir güç savaşıyla. Böylece kadın geleneksel yapılara meydan okumakta ve onların parçası olsa da, eril kodların altını oymaktadır. Bu gibi şiirlerde başkahramanlar hep kadın olduğu için, şair Hardy bir kadının sesi olmaktadır; bunun için kendi eril egosunu da terk etmek zorundadır. Özbenlik kavramı hem zenginleşmektedir, hem de sorunsallaşmaktadır. Bu da kendi başına logosantrizme karşı bir duruştur.

Tıpkı kinayede olduğu gibi, Hardy'nin olumsuzlama dili pek çok şiirinde ses-merkezciliğe ve söz-merkezciliğe bir meydan okumadır. Her şeyden önce, olumsuzlama dili olumlama dilinin zıt bir konumu değildir. Derrida, olumlama ve olumsuzlama gibi bir dualiteyi çökertmiştir, tıpkı diğer bütün metafizik, ikilikçi yapıları çökerttiği gibi. Hardy'nin olumsuzlama dili üçüncü bir kategori ya da bir sentez değildir, isim verilemeyen bir alandır. Her şeyin ötesinde bu teknik, Hardy'nin kötümserliğini değil, kendine özgü üslubunu ve belki de felsefi görüşünü, yani bilinmezciliğini ifade etmektedir. Bu durum, Heidegger'deki varlık ve yokluk kavramlarının daimi titreşimine de bir örnektir. İngilizce'de "un-" önekiyle başlayan sözcükler bir olumsuzlamaya örnek olabilir, ancak bu negatif dil, pozitif dilin direkt bir karşıtı değildir. Daha belirsiz ve tanımlanamayan bir alanı ifade etmektedir. Hardy, bu negatif sözcüklerin pek çoğunu kendi icat etmiştir, uydurmuştur ve bunlara sözlüklerde rastlanmamaktadır. "The Impercipient (Algılayamayan)" adlı şiirinde, örneğin, "infelicity," "I cannot find," "no All's-Well to me," gibi kullanımlar

hem şairin agnostik duruşunu ifade eder, hem de istikrarlı olmayan bir benliği çağrıştırır. "The Shadow on the Stone (Taşın Üstündeki Gölge)" adlı şiirde varlık ve yokluk ikilemi yine sorunsallaşmaktadır. Sözcü, bir Druid mezarlığında bir hayaletin kendisine eşlik ettiğini hayal etmiştir; bu, arzuladığı bir karşılamadır. Ancak böyle bir varlığın arkasında olamayacağına şahit olmamak için, asla "geriye bakmamaya" karar verir ve başını çevirmeksizin yoluna devam eder—"I will not unvision/ A shape which, somehow, there may be," "my head unturned." "The Temporary the All (Fani Dünya)" adlı başka bir şiirinde "unchosen," "unbounded," "unformed," uncouth," "outshow," "never transcended" gibi kullanımlar, şiiri semantik açıdan istikrarsızlaştırmaktadır ve ikilikçi yapılara meydan okumaktadır çünkü olumsuzlama dilini temsil ettikleri halde, olumlama formlarının direkt olarak karşıtları değildir. Son olarak, "The Rambler (Avare)," ve "A Sign-Seeker (Emare Peşinde)" gibi şiirler de bu tür bir olumsuzlama dilini kullanmaktadır ve Hardy'nin agnostik felsefesini ve duruşunu simgelemektedir. Konuşmacının algılar ya da duyular yoluyla anlamlandırmaya çalıştığı şeyler hep eksik kalmaktadır; Derrida'daki "différance" kavramı gibi, "ertelenmektedir" ve "başkalaşmaktadırlar." Hardy'nin olumsuzlama dilinin en önemli sonucu dualitelerin yıkılmasıdır ve semantik açıdan bir belirsizliğin baş göstermesidir. Modern çağın kaygılarını taşıyan Hardy'de bu durum da doğal bir sonuçtur.

Hardy'nin dördüncü ve son anahtar kavramı zaman ve uzam ilişkisidir. Daha önce de bahsedildiği gibi, Hardy'de zaman kavramı hem doğrusaldır hem de yörüngeseldir, hem eşsüremli hem de artsüremlidir. Derrida için zaman-uzam ("time-space") ilişkisi de metafiziksel bir ilişkidir. Batı epistemolojisinin yüzyıllar boyunca uzamı zamana göre daha imtiyazlı konumda gördüğünü belirtmiştir. Derrida'nın "différance" yani "başkalık" kavramı bu ikilikte de geçerlidir. Zaman ve uzam böylece uzam-zaman ("space-time") gibi bir kavramın içinde eritilmektedir. "The Self-Unseeing (Özgörüşsüz)" adlı şiirde Hardy'nin kullandığı yer zarfları ("here," "there," "that") ve kişisel zamirler anlam bakımından bir karmaşa yaratmaktadır; benlik yine çokludur ("I," "she," "he," "we"). Yakınlık ve uzaklık ilişkisi muğlâk ve karmaşık hale getirilmektedir. Bunun nedeni şairin şimdiki özbenliğini, geçmişteki özbenliği üzerinden görmesi ve yorumlamasıdır. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek açık bir doğrusallık göstermemektedir, zaman dilimlerinin arasında daima ani sıçramalar ve tanımlanamayan boşluklar vardır; dolayısı ile bu durum aynı zamanda karmaşık bir özbenlik anlayışına da işaret etmektedir. Konuşmacının, ya da şiirdeki anlatıcının hem kendisinin olduğu hem de başkasının olabileceği bir şiirde, "ikili bir bilinç (double consciousness)" kavramının varlığından da söz

edilebileceği gibi, hayal ve gerçek arasında, hatta hayal ve anı arasında bir çatışma da görülmektedir (aynı durum "At the Piano (Piyanonun Başında)" adlı şiirde de geçerlidir). Hardy'nin bu şiirinin, Derrida'nın "uzam-zaman" ("spacing") kavramına tekabül ettiğini söylemek mümkündür. Başka bir deyişle uzam/zaman ilişkisi tersyüz edilmiştir. Uzam, imtiyazlı konumunu kaybetmiştir çünkü uzamın realiteyi, hakikati daha iyi temsil ettiği gibi bir iddia, logosantrizme bir örnektir. Derrida, felsefe yaparak bu ikilikçi yapıyı sorguya çekmektedir, Hardy ise şiir yazarak bunu yıkmaktadır.

Dorset, Hardy'nin memleketi, ilginç bir mahal oluşturmaktadır. Pek çok şiirinde Hardy, Dorset bölgesinin yerel kültürünü, alışkılarını, efsanelerini, öykülerini ve folklorunu yansıtmaktadır. Özellikle annesi Gemima'dan duyduğu hikâyeler şaire bir zenginlik katmış ve belki de en büyük mirası olmuştur. Dorset, zaman ve uzamın uyumlu ve ahenkli bir akış halini temsil etmektedir. Bu açıdan Dorset, Lacan'ın öğretilerinde *point de capiton* (303), bir "döşeme düğmesi," başka bir deyişle, semantik bir senkronizasyonun ve uyumun simgesidir. Örneğin, "On Sturminster Foot-bridge (Sturminster Köprüsünde)" adlı şiirinde yansımalı sözcükler (onomotofeya) vardır; "reticulations creep upon the slack stream's face" diye başlayan ilk dizede doğadaki ahenkli akışkanlık tasvir edilmiş. Derenin yüzeyine yerleşmiş ağlar ve sarmaşıklar, nilüfer çiçeklerinin yaprakları ("floating lily leaves"), kronolojik zamanla birlikte sakince "akmaktadır" yüzyıllardır ("that years of flood have scrabbled"). Şiirin birinci bölümündeki zaman çizgisi lineer yani doğrusal gibi algılanmaktadır. Ancak şiirin ikinci kıtasında aniden bir kadın silueti belirmekte, "gece yarısı feryat ettiğinde" ("midnight moan"), "karanlık dünyanın" içinde bir kafesin ani parıltısı gibi ("lattice-gleam") görünmektedir. İmgenin kendisi oldukça muğlâk ve karmaşık görünmektedir; "lattice" kelimesi hem "kafes" hem de "örgü" anlamına gelmektedir. Gece kişileştirilmiştir, ancak duyulan bu inilti kadının sesi de olabilir. Doğrusal ve kolektif zaman algısından kişisel ve bireysel zaman algısına bir geçiş vardır; bu durum Hardy'nin kendine has "yörüngesel" zaman anlayışını çağrıştırmaktadır. Gelecek zamana doğru ilerleyen tarih çizgisi kısmen doğrusal iken, şimdiki zamanı kesintiye uğratarak "ani bir sıçrama ile her şeyin başında buluruz kendimizi" (Lanzano 79). Şiir neredeyse romantik şiirlerdeki o bütünlük hissini yakalamak üzereyken, ani bir müdahale ile Hardy, doğrusal zaman anlayışını sekteye uğratmaktadır çünkü kolektif tarih ile bireysel tarih üst üste bindirilmektedir. Dolayısı ile Hardy'nin en uyumlu ve ahenkli sayılabilecek Dorset şiirlerinde bile bir zaman sorunsalı ortaya çıkmaktadır, oldukça karmaşık olan ve doğrusal tarih anlayışımıza meydan okuyan bir zaman algısı. Bu yüzden

denilebilir ki Hardy'nin şiirlerindeki Dorset, Derrida'da "uzam-zaman" ("spacing") kavramının yerine geçmektedir; aslında başkalık ("différance") kavramının yansımasıdır ve aynı zamanda "zaman-uzam" denen metafizik dualitenin yıkımıdır.

4. Sonuç

Hardy'nin şiirlerindeki bütün bu ayrıntılar ve Derrida'nın stratejileri, dil denen kavramın ne kadar esnek, kaygan ve istikrarsız olduğunu göstermektedir. Gösteren ve gösterilen arasında bire-bir bir uyumdan artık bahsedilemeyeceğine göre, dilin kendi içindeki gerilimleri ve kırılmaları şiir biçemi yoluyla çok daha açık bir biçimde gözlemleyebilmekteyiz. Dilin içsel paradoksları ve çatışmaları kaçınılmaz olup, düşünce ve dil arasında artık bir ikileşimin (dikotominin) ya da keskin bir ayırımın olamayacağı ima edilmektedir. Yapısökümcü felsefenin ve kuramının işleyişi Hardy'nin şiirlerinde açık ve aşikârdır. Bunun nedeni Hardy'nin hem geçişken bir şair olması, hem de bilinmezci bir birey olmasıdır. Hardy'yi ezber bozan bir şair yapan en önemli özelliği bilinmezciliğidir, hem belirli bir gönderge noktasına sahip olmamasının bir nedenidir, hem de bir sonucudur. Şairin özbenlik kavramının daha karmaşık olma nedeni de budur, hatta zaman ve uzam kavramının daha sıra dışı olmasının da nedeni ve sonucu bilinmezciliğidir. Agnostik (bilinmezci) bir şairin gerek özbenlik anlayışı, gerek yapı ve dil anlayışı, gerek zaman anlayışı hiçbir zaman sadece istikrarlı, mutlakıyetçi, ya da söz-merkezci olamaz. Her ne kadar Hardy anlamlı ve eşgüdümlü bir dil göndergesini bulmayı ya da tayin etmeyi amaçlasa da, agnostik ve kısmen varoluşçu olan dünyasında tek başına ve dışlanmış kalmaktadır. Dizelerindeki tüm dünyevi ve dünyevi olmayan "göndergeler" ve "göstergeler" sessiz, etkisiz ve duyarsızdır. Bu yüzden Hardy ana akım Modernistlerden aynı zamanda farklıdır. Aynı kaygıları ve biçemleri paylaşmış olsalardı, Hardy, bir Katolik ve geçiş dönemi şairi olan Hopkins gibi kadir-i mutlak Tanrısının varlığını dillendiremese de hissederdi, Pagan ve gnostik olan Yeats'te olduğu gibi çok tanrılı mitolojiler, şiirlerindeki sembollere hükmederdi. Yine Katolik bir şair olan T. S. Eliot'ın son dönemlerindeki gibi Tanrıyı, uyumu ve düzen duygusunu yakalardı, Paganizmi benimseyen D. H. Lawrence gibi doğa ile özdeşleşmiş ve bütünleşmiş hissederdi. Ama belki de yurdu Dorset'in kültürel mirası, insanı ve doğası dışında, Hardy'nin böyle kalıpları, yani kalıcı "imgeleri" yoktur. Bu yüzden Hardy kendine özgüdür. Modernistlerle paylaştığı en büyük benzerlik de bu "boyut-ötesi işaret"in arayışıdır ve simgesel ve temsili dilin çöküşüdür. Bu, bir çeşit başarısızlık ya da yenilgi değildir, aksine, yorumlama ve

okuma yetisinin esneklik ve açık uçluluk kazanması sonucunda, dil göndergesinin yükünden ve ağırlığından sıyrılmış ve arınmış bir dilin zaferidir.

KAYNAKÇA

Berger, Sheila. "Iconology and Epistemology in Thomas Hardy's Works: The Image and the Eye." *Thomas Hardy and Visual Structures: Framing, Disruption, Process*. New York: New York UP, 1990. 3-18.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorti Spivak. Cor. Ed. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1997.

---. "This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida." *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies.* Ed. Jonathan D. Culler. Vol. 2. London: Routledge, 2003. 3-34. Google Book Search. Web.11 Temmuz 2015.

Descartes, René. "Third Meditation: Of God, That He Exists." *Meditations on First Philosophy: with Selections from the Objections and Replies.* A New Translation by Michael Moriarty. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 2008. 25-38.

Emig, Rainer. *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits.* London: Longman, 1995.

Felperin, Howard. "Deconstruction Reconstructed." Ch. 4. *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory.* Oxford: Oxford UP, 1985. 104-147. Google Book Search. Web. 11 Temmuz 2015.

Hardy, Florence Emily. *The Later Years of Thomas Hardy, 1892-1928.* Cambridge Library Collection. New York: Cambridge UP, 2011. 58-59.

Hardy, Thomas. *Thomas Hardy: The Complete Poems.* Ed. James Gibson. Houndmills: Palgrave, 2001.

Heidegger, Martin. *Being and Time.* Trans. John Macquarrie ve Edward Robinson. 7th Ed. Oxford: Blackwell, 1962; 2001.

Lacan, Jacques. *Ecrits: The First Complete Edition in English.* Trans. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

Lanzano, Ellen Anne. "Chronicles of Love: The Time of Lyonnesse." *Hardy: The Temporal Poetics: Studies in Nineteenth-Century British Literature.* Ed. Regina Hewitt. Vol. 10. New York: Peter Lang, 1999. 75-109.

Levinson, Marjorie. "Object-Loss and Object-Bondage: Economies of Representation in Hardy's Poetry." *ELH* 73.2 (2006): 549-580. JSTOR. Web. 23 Eylül 2014.

Miller, Hillis J. *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens.* Princeton: Princeton UP, 1985.

Morgan, William W. “Form, Tradition, and Consolation in Hardy's Poems of 1912-13.” *PMLA* 89. 3(1974): 496-505. Modern Language Association. JSTOR. Web. 23 Eylül 2014.

---. “The Partial Vision: Hardy's Idea of Dramatic Poetry.” *Thomas Hardy: Poems: A Selection of Critical Essays*. Ed. James Gibson ve Trevor Johnson. London: Macmillan, 1979. 244-52.

Nietzsche, Friedrich. “On Truth and Lies in Their Non Moral Sense” (1873). *The Portable Nietzsche.* Ed. ve Çev. Walter Kaufmann. New York: Penguin, 1965. 42-47.

Page, Norman. “Opening Time: Hardy's Poetic Thresholds.” *Thomas Hardy Reappraised: Essays in Honour of Michael Millgate*. Ed. Keith Wilson. Toronto: U of Toronto P, 2006. 262-269.

Riquelme, John Paul. “The Modernity of Thomas Hardy's Poetry.” *The Cambridge Companion to Thomas Hardy.* Ed. Dale Kramer. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 204-223.

Shires, Linda. “Hardy and Nineteenth-Century Poetry and Poetics.” *Thomas Hardy Studies.* Ed. Phillip Mallet. London: Palgrave Macmillan, 2004. 255-279.

Ward, John Powell. “Hardy's Aesthetics and Twentieth-Century Poetry.*” Thomas Hardy Studies*. Ed. Phillip Mallet. London: Palgrave Macmillan, 2004. 279-303.

Widdowson, Peter. “Hardy and Critical Theory.” *The Cambridge Companion to Thomas Hardy.* Ed. Dale Kramer. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 73-92.