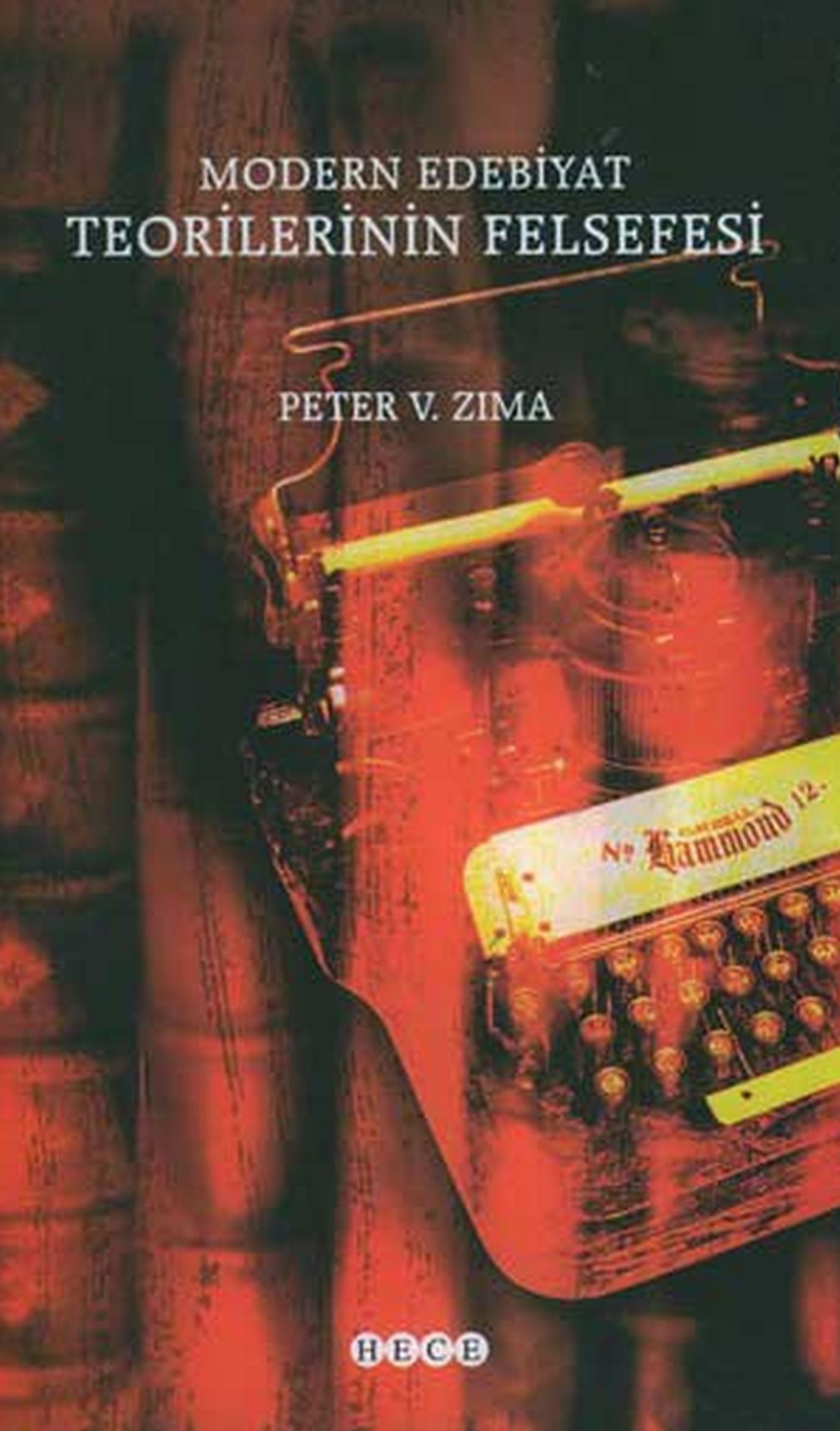
MODERN EDEBİYAT TEORİLERİNİN FELSEFESİ

PETER V. ZIMA



HECE

Peter V. Zima: 1946'da Prag'da doğan Peter V. Zima, Edinburg Üniversitesinde Sosyoloji ve Siyasal Bilimler okudu (1965-1969). 1971'de Paris IV Üniversitesinde *Marcel Proust* konulu yüksek lisans çalışmasını tamamladı. *Proust, Musil ve Kafka* konulu doktora çalışmasını 1979'da bitirerek, Paris I Üniversitesinden *Doctorat d'Etat* derecesini aldı. 1972-1983 yılları arasında, Bielefeld Üniversitesinde (1972-1975) ve Groningen Üniversitesinde (1976-1983) öğretim üyesi olarak çalıştı. 1983'te Avusturya'da Klagenfurt Üniversitesine Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü olarak atandı. Hâlen aynı üniversitenin Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölüm başkanlığı görevini yürütmektedir. 1980'de Tilburg Katolig Üniversitesinde (şimdiki adı Brabant Katolik Üniversitesi) Edebiyat Sosyolojisi ve 1991'de Beyrut Üniversitesinde Karşılaştırmalı Edebiyat dersleri verdi. 1998'de Avusturya Bilimler Akademisine üye oldu. Peter V. Zima'nın, elinizdeki kitabının dışında, *Semiyotik ve Diyalektik: İdeoloji ve Metin* (Amsterdam, 1981), *İdeoloji ve Teori: Söylem Eleştirisi* (Tubingen, 1989), *Yapısökücülük: Bir Eleştiri* (Paris, 1994) başlıklı kitapları yayımlanmıştır. Ayrıca yazarın *Semiotic Inquiry, Critical Studies* gibi dergilerde semiyotik, Hegelci estetik ve yapısökücülüğe dair çeşitli makaleleri yayımlanmıştır.

Mustafa Özsarı: 1973'te Sinop'ta doğan Mustafa Özsarı, Uludağ Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi (1989-1993). Bir yıl Muş Varto Yatılı İlk Öğretim Bölge Okulunda Türkçe öğretmeni olarak çalışan Özsarı, 1994'te Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesine araştırma görevlisi olarak atandı. 1996'da Balıkesir Üniversitesinde *Mehmet Emin Yurdakul'un Şiirleri* konulu yüksek lisans çalışmasını tamamladı. 1996'da Ege Üniversitesinde doktoraya başladı. 1999'da Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesine naklen araştırma görevlisi olarak atandı. Ege Üniversitesinde *Ege Bölgesi Halkevleri Dergilerindeki Edebî ve Kültürel Muhteva Üzerine Bir İnceleme* konulu doktora çalışmasını 2002'de bitirdi ve edebiyat doktoru oldu. 2002 yılında TRT İzmir Radyosunda *Gizli Işıklar* adlı radyo programı hazırlayıp sundu. Aynı yıl Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne Yardımcı Doçent olarak atanan Mustafa Özsarı, hâlen aynı bölümde çalışmaya devam etmektedir. Mustafa Özsarı'nın *Atatürk Yolu* (Ankara Üniversitesi), *Türk Dili* (TDK), *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (Ege Üniversitesi), *Hece* (Ankara), *Kent Kültürü* (İzmir), *Müteferrika* (İstanbul) gibi dergilerde çeviri ve telif makaleleri yayımlandı.

MODERN EDEBİYAT TEORİLERİNİN FELSEFESİ

PETER V. ZIMA

Türkçesi
MUSTAFA ÖZSARI

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 94
İnceleme: 30

Özgün Adı: *The Philosophy of Modern Literary Theory*

Birinci Basım: Eylül 2004
İkinci Basım: Ekim 2006
© Hece Yayınları

Kapak Tasarımı: Sarakusta
Dizgi-Düzelti: HECE
Teknik Hazırlık: HECE

Baskı: Öncü Basımevi
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İşhanı No: 85/2
İskitler / ANKARA
Tel: 384 31 20

ISBN: 975-8988-00-X

HECE YAYINLARI
Konur Sk. No: 39/1-2 Kızılay/Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara
Telefon: (0 312) 419 69 13
Fax: (0 312) 419 69 14
e-posta: hecedergi@yahoo.com

İÇİNDEKİLER

Çevirenin Ön Sözü / 9
Yazarın Ön Sözü / 13

Birinci Bölüm
Edebiyat Teorilerinin
Felsefî ve Estetik Kurucuları / 19
1. Kant, Hegel ve Edebiyat Teorisi / 22
2. Romantisizm ve Yeni Hegelcilikten Nietzsche'ye / 29

İkinci Bölüm
Anglo-Amerikan Yeni
Eleştirisi ve Rus Biçimciliği / 41
1. Yeni Eleştiride Kant ve Croce / 44
2. Kantçılık ve Avangard Anlayış
Arasındaki Rus Biçimciliği / 52
3. Marksistlerle Biçimcilerin Boş Diyalogu / 61

Üçüncü Bölüm
Kant-Hegel ve Avangard
Arasındaki Çek Yapısalcılığı / 67
1. Roman Jakopson ve Jan Mukarovski'nin Kantçılığı / 70
2. Mukarovski'nin Teorisinde Hegel'den ve Avangard
Anlayıştan Gelen Terimler: Yapı, İşlev, Norm, Değer / 78
3. Sembol ve Estetik Nesne: Mukarovski'den Vodicka'ya / 85

Dördüncü Bölüm
Okur Tepkisi Eleştirisinin Sorunları:
Hermeneutikten Fenomenolojiye / 93
1. Gadamer'den Jauss'a: Okur Tepkisi Hermeneutiği / 96

108 / 2. Ingarden'den Iser'e: Fenomenolojik Bakış Açısı
120 / 3. Stanley Fish

127 / **Beşinci Bölüm**
Marksizmden Eleştirel Teoriye ve Postmodernizme
130 / 1. Marks, Lukacs ve Goldmann: Hegelci Estetik
144 / 2. Kant ve Hegel Arasındaki Benjamin ve Adorno: Avangard, Belirsizlik ve Hakikat
158 / 3. Mikhail M. Bakhtin'in Yeni Hegelci Estetiği
164 / 4. Postmodern Dünyadaki Marksist Estetik: Alex Callinicos, Terry Eagleton, Fredric Jameson

169 / **Altıncı Bölüm**
Semiotik Estetik: Greimas, Eco, Barthes
171 / 1. Greimas ya da Anlam İncelemesi
184 / 2. Uberto Eco: Avangarddan Postmodernizme
194 / 3. Roland Barthes'ın Nietzsche Estetiği

205 / **Yedinci Bölüm**
Yapısökücü Estetik: Nietzsche Estetiği
207 / 1. Yapısökücülüğün Felsefî Kaynakları: Platonculuk ve Hegelcilikten Nietzsche ve Heidegger'e
215 / 2. Derrida'daki Romantik ve Nietzscheci Miras: Ecriture, İtérabilité, Différance
223 / 3. Mallarmé ve Jean-Pierre Richard'daki Derrida
228 / 4. Paul De Man:Allegori ve Aporia
235 / 5. J. Hillis Miller: Aporia, Tekrarlama (Repetition) ve İterabilite
242 / 6. Geoffrey H. Hartman: Menfîlik, Erteleme, Sınırsızlık

249 / **Sekizinci Bölüm**
Lyotard'ın Postmodern Estetiği ve Kant'ın Ulvîlik (Sublime) Fikri
251 / 1. Kant'tan Lyotard'a: Postmodern Uyumsuzluk Estetiği

2. Lyotard ve de Man: Ulvileşme, Allegori ve Aporia /259
3. Lyotard'dan Vattimo'ya: İki Postmodernizm /264

Dokuzuncu Bölüm
Eleştirel Edebiyat Teorisine Doğru /269
1. Kant, Hegel ve Nietzsche Arasında Edebiyat Teorisi /272
2. İdeolojinin Eleştirisine Doğru:
Söylem ve Sosyolekt Olarak İdeoloji /281
3. Eleştirel Edebiyat Teorisine Doğru /292

Bibliyografya /303
Dizin / 313

ÇEVİRENİN ÖN SÖZÜ

Çevirisini sunduğumuz bu kitapta Peter V. Zima, okuyucularına felsefenin ışığı altında çağdaş edebiyat teorilerinin ve eleştirilerinin geniş bir panoramasını vermektedir. Yazar, bu teorilerin ve eleştiri akımlarının ya Kantçı, ya Hegelci ya da Nietzscheci bir zemine dayandığını göstermektedir. Bu bağlamda Amerikan Yeni Eleştirisi, Çek Yapısalcılığı, Rus Biçimciliği, Okur Tepkisi Eleştirisi, Hermaneutik, Fenomenoloji, Marksizm, Eleştirel Teori, Postmodernizm, Semiyotik ve Yapısökücülük gibi metin analizine yönelik belli başlı akımları, felsefi kaynaklarını dikkate alarak anlatmıştır. P. V. Zima, kitabın dokuzuncu bölümünde diyalogcu teoriyi açıklamaktadır.

Lisans eğitimini sosyoloji ve siyaset bilimi üzerine yapan Peter V. Zima, lisans üstü çalışmalarında çoğunlukla edebiyat teorisi ve edebiyat eleştirisine yönelik araştırmalarıyla dikkati çekmiş bir yazardır. Araştırmacı, elinizdeki bu kitapta felsefeyle edebiyatın kesişim alanı üzerine yoğunlaşmıştır. Bu bakımdan kitap çağdaş edebiyat teorilerinin ve eleştirilerinin temellerini kavramamızı sağladığı gibi, bu akımların dayandığı felsefî temelleri de ortaya koymaktadır.

Bu tür ağır konuları içeren bir kitabı okumanın ve bir dilden başka bir dile çevirmenin kendine has bazı zorlukları vardır. Her şeyden önce kitap, Türk düşüncesi açısından yeni olan pek çok kavramı ve terimi içermektedir. Hatta bu kavram ve terimlerden bazıları batı kültürü için de yenidir. Özellikle rasyonalist semiyo-

tikçilerin ve yapısökücülerin geliştirdiği ve ortaya attığı bazı kavramların ve terimlerin neyi ifade ettiği konusunda Batı bilim çevrelerinde bile, henüz tam bir uzlaşmaya varılamamıştır.

Kitaptaki düşüncelerin daha iyi anlaşılması ve bizim açımızdan yeni olan kavram ve terimlerin doğru bir şekilde Türkçe'ye aktarılabilmesi için farklı çeviri yöntemleri uyguladık. Kitaptaki bazı bölümleri veya pasajları aslına sadık kalarak çevirdik. Buna karşılık özellikle uzun cümlelerle ifade edilen bazı bölümlerde, anlamı daha açık verebilmek için, cümleleri bölme yoluna gittik. Soyut konuları içeren bazı ifadelerde ise sadece anladığımızı yazmakla yetindik.

Kitapta geçen terimlere Türkçe karşılıklar verirken üç ayrı yöntem izledik. İlk olarak kitapta geçen ve Türk düşüncesinde karşılığının bulunduğunu tespit ettiğimiz terimlerin, doğrudan Türkçe karşılıklarını kullandık. İkinci olarak, kitabı çevirirken karşılaştığımız bazı terimlere Türkçe karşılıklar önerilmişti, fakat önerilen karşılıkların oldukça dar bir çağrışım alanına sahip olduğunu düşünerek, bu terimlerin hem Batı dillerindeki karşılıklarını hem de Türkçelerini yazdık. Son olarak, kitaptaki bazı terimlerin Türk bilim hayatında henüz kullanılmayan kavramlar olduğunu gördük. Bunların bir kısmına, -çağrışım alanı dar olmakla beraber- Türkçe karşılıklar önerdik. Önerdiğimiz karşılıkların yanına terimin Batı dillerindeki aslını da yazmayı ihmâl etmedik. Ancak kitapta hiçbir Türkçe karşılık öneremediğimiz terimler de vardır. Bu terimler, özellikle Semiyotik eleştiri, Yapısökücü eleştiri ve Eleştirel Teori bölümlerinde yoğunlaşmaktadır. Herhangi bir Türkçe karşılık öneremediğimiz terimleri Türkçe'nin ses yapısına uyarlayarak yazdık ve söz konusu terimlerin aslını da verdik. Böylece okurlara doğrudan terim ve kavramların aslına dair düşünme imkânı sunmaya çalıştık. Bu bakımdan kitapta bazı noktaların karanlıkta kaldığını şimdiden kabul ediyor, okuyucularımızın yapıcı katkılarını bekliyoruz.

Çeviriden kaynaklanan bütün eksikliklere rağmen, bu kitapta geçen temel fikirlerin Türkçe'ye kazandırıldığını düşünüyoruz. Her şeyden önce yirminci yüzyılda gelişen temel edebiyat ve eleştiri teorilerinin felsefî kaynakları açık seçik bir şekilde, bu eserde ortaya

konulmuş ve Türk okuyucusunun ilgisine sunulmuştur. Buna ek olarak, 1960'lı yıllardan sonra üniversitelerimizin Batı dilleri bölümlerinde yapılan çeviri ve telif eserlerin daha çok Hegelci eğilimdeki teorisyenlere yöneldiği düşünülürse, bütün düşünce akımlarını göz önünde bulunduran bu kitabı Türkçe'ye kazandırmakla, teori ve eleştiri geleneğimizde bulunan bir boşluk büyük ölçüde giderilmiştir.

Çeviri esnasında karşılaştığım bazı problemlerin aşılmasında yardımcı olan ve bana bu konuda çalışma fikrini aşılayan Ege Üniversitesi Öğretim Üyesi hocam Prof. Dr. Rıza Filizok'a, değerli tavsiyelerde bulunan ve mektuplarıyla beni teşvik eden Klagenfurt Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Kürsüsü Başkanı ve bu kitabın yazarı Prof. Dr. Peter V. Zima'ya teşekkür ediyorum. Ayrıca kitabın tashihinde yardımcı olan Selmin İskender'e, her zaman sabırla ve güler yüzle yardımlarını esirgemeyen eşim Reyhan Özsarı'ya, çalışmalarımı sürekli takip eden ve kitabı titizlikle yayımlayan Hece Yayınlarına teşekkür etmeyi doğal bir kadirşinaslık olarak görüyorum.

Dr. Mustafa ÖZSARI
Balıkesir/2004

YAZARIN ÖN SÖZÜ

Çağdaş edebiyat eleştiriciliğinin kavramlarına, teorilerine ve sorunlarına kısa bir giriş amacıyla hazırlanan bu kitapta altı çizilen esas düşünce birkaç kelimeyle özetlenebilir. Modern edebiyat teorileri sadece ortaya çıktığı ve geçtiği felsefi ve estetik bağlamdan hareketle ele alınarak daha doğru bir şekilde anlaşılabilir. Eğer modern edebiyat teorilerini bu bağlamdan ayırır ve onlara edebiyata rekabetçi bir yaklaşımdan ortaya çıkan ve bir araya getirilen edebî terimler ışığında bakarsak, teorilerinin özel yönleri ve asıl amaçları belirsiz kalacaktır.

İdeolojik ön yargılardan ayrı tutulduğu ve moda anlayışlardan ayrıldığı zaman, edebiyat teorileri sanki ticari kültürün ürünüymüş gibi görünür. Ticarileşmiş kültür ise, Francis Bacon'un ifade ettiği gibi, düşüncelerimizin sonucunu dikte etmek amacıyla pazar idollerinin oluşturduğu bir kültürdür. 1960 ve 1970'li yıllarda entellektüellerin çoğu bilhassa sosyoloji ve semiyotiğe hayranlıkla katıldı. Her iki anlayış da pazar güçleri ve siyasal önderler tarafından feminizme ve postmodernizme karşı kendi imtiyazlı duruşlarını devam ettirmek için özellikle güçlendirildi.

Günümüzde pazarın merkezini yapısökücülük oluşturmaktadır. Yapısökücülüğün yapısalcılığa karşı üstün olduğu inancına dayalı olan modadaki ve popülaritedeki değişim pek de inandırıcı değildir. Yine yapısökücülüğün modalaşma olasılığım göz önüne alarak, bu akımın yanlışlığı varsayımından hareket etmek ve yapısökücülüğe kin gütmek elbette doğru bir yaklaşım olarak kabul edilemez.

Bu arada, gerek sosyoloji gerekse semiyotik modern sosyal bilimcilerin asla vaz geçmek istemedikleri karmaşık teorik sistemler olarak varlığını sürdürmektedir. Bu sistemler, özellikle 1960 ve 1970'li yıllarda karakterlerinden herhangi bir şey kaybetmeksizin uzun süre yaşatıldı. Aynı yıllarda yapısökücülüğün de, kendine has teorik bir değer taşıdığı düşünüldü.

Bu kitabın temel amaçlarından biri, ön yargı ve meydan okuyuşlara dayanan diyalektiklerin geçmişteki felsefî ve estetik tartışmaların geri planını iyi anladıklarını göstermektir. Yapısökücülüğün, semiyotikçilerin ve Marksistlerin asla sorgulamadığı Hegelci öncüllere veya birkaç rasyonaliste karşı Nietzscheci bir tepki olduğu düşünülürse, bu akımın devrimci ve anlaşılabilir bir tarafından söz edemeyiz. Nitekim, hem Algirdas J. Greimas hem de Hegelci Marksist Lucien Goldmann gibi rasyonalist semiyotikçiler edebî metinlerin anlamlı bütünlük olduğu fikrinini kabul etmişlerdir. Fakat, aynı zamanda, söz konusu yazarlar, yorumlanan metinlerin tamamının değişik şekilde de yorumlanabileceğini ve zaman geçtikçe farklı yorumlamaların çoğalabileceğini, böylece metinden alınan zevkin bir kısmının kaybolacağını belirtmişlerdir. Bu durum, bizi yapısal semiyotikçilerin (Greimas) ve Marksist edebiyat sosyolojisinin (Goldmann) eski tüfek olduğu sonucuna götürmemelidir. Ayrıca okur tepkisi eleştirisinin ve yapısökücülerin keşfettiği anlam çeşitliliği anlayışının felsefe taşıyla yer değiştirdiği anlamına da gelmemelidir. Çünkü post yapısalcılar ve hatta yapısökücüler bile, bazı yorumların diğerlerine göre daha makul olduğu konusunda fikir birliği içindedirler. Örneğin, Umberto Eco'nun belirttiği gibi, yorum sürecinin de sınırları (limits) vardır. Yorumlama süreçlerindeki bu sınırlar, Greimas'a göre, fonetik, semantik ve sentaktik metin yapılarına açık bir gönderme yapmadan birbirinden ayrılmaz.

Edebiyat teorilerine dair yirminci yüzyılda yapılan tartışmalar ve çelişkiler aslında bütün yönleriyle pek de yeni değildir ve oldukça eski felsefî ve estetik bir geçmişe dayanır. Platoncular ve Hegelciler metnin tek anlamlılığa dayalı bir gerçeği ifade ettiğini ve anlamlı bütünlük olduğunu çok daha önceden açıkladılar. Ancak on-

ların bu fikrine Nietzsche, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında karşı çıkmıştı. *Otonomi, kendine dönüşlülük (outoreflexivity), dünya görüşü (world wiev), eser yapısı ya da işaretleyen (signifier)* gibi edebî kavramlara bir bütün olarak baktığımız zaman (Barthesçı anlamda), bu kavramların Kantçı, Hegelci ve Nietzscheci zeminlere dayandığı açıkça görülür.

Son bölümde diyalogcu teorinin ayrıntılı bir yol haritası çizilecektir. Diyalogcu teoriye sanat ve güzelin kavramsal araçlarla tanımlanamayacağına dair Kantçı fikir ile sanat eserlerine kavramsal tahlillerle ulaşılabileceğine dair Hegelci (Marksist) fikir arasında bir birleştirme girişimi olarak bakmak mümkündür. Diyalogcu teori iki yönlü olarak açıklanacaktır: Bir yandan, Kant ve Kantçılar gibi, yorumlama ve alımlama süreçlerinin açık sonlu özelliğinde ısrar ederek, edebî metinlerin kavramsızlığa dayandığı gösterilecek, öte yandan yorumun ve alımlamanın keyfîlikle değil, fakat fonetik, semantik, sentaktik ve anlatı yapılarının daimî rehberliğiyle oluştuğu açıklanacaktır. Zaten bu tür anlatı yapılarının varlığını reddetmek mümkün değildir.

Yukarıdaki anlatı yapılarının doğası sezgisel olarak kavranamaz ve (Marksist, psikoanalitik ya da fonolojik) tek bir söylem tipiyle tek yanlı olarak tanımlanamaz. Diyalogcu teoriyi geliştirirken, Karl Manheim, Maurice Halbwacs ve Paul Lorenzen tarafından kurulan eleştirel tahlillerden yola çıkacağız. Eleştirel Rasyonalizm, Eleştirel Teori vb. heterojen teoriler arasındaki diyaloğun, her bir teorinin kaçınılmaz olarak güvenmek zorunda kaldığı doktrinleri kırabileceğini ileri süreceğiz. Metinsel ögelerin ve metinsel yapıların tam manasıyla farkına varmak için, ilmî gruplardaki önyargıların bertaraf edilmesi ve ideolojik sterotiplerin müşterek yaptırımlarının ötesine geçilmesi gerekir. Ancak bundan sonra teorilerin içerdiği ideolojik heterojeniteyi göstermek mümkündür. Doğal olarak, bu dikkatler, elbette öze karşı Platonik bir görüş değildir. Fakat, sonraki tartışmalarda üstesinden gelinebilen hakikatin, bir bakıma en iyi şekilde ifade edilme çabası olarak yorumlanabilir.

Edebiyat teorisine diyalogcu bir yaklaşım, büyük olasılıkla edebî eleştiriye karşı son söz veya edebî eleştiriciliğin *ultima ratio*su olamaz. Çünkü edebiyat teorilerini felsefî ve estetik kurucularla açıklama girişimi, felsefeyle ilişkisi olmayan yaklaşımların tamamını dışta tutan bir anlayışı beraberinde getirir. Kültürel incelemeler, koloni sonrası edebiyat araştırmaları, kültürün, sanatın ve edebiyatın ampirik sosyolojisi, Michel Foucault'un tarihî yaklaşımı, Yeni Tarihsellik ve Feminist eleştiri pek çok yönden birbirinden ayrıdır. Fakat bu yöntemlerin tamamı genel bir ögeye sahiptir: Hemen hepsi Kantçı, Hegelci ve Nietzscheci modellerden çıkarılmıştır; toplumsal, siyasal ve kültürel dünya içindeki faaliyet alanları bakımından felsefenin çok daha ötesinde yer alırlar.

Bu yaklaşımların edebiyat teorisinin felsefî ve estetik açıdan yeniden yapılanmasına karşı haricî (extrinsic) yaklaşımlar olduklarını düşünmek mümkündür. Çünkü bu teoriler, farklı estetik kavramları ve modelleri belirli kültürel, tarihsel siyasal oluşumla açıklama girişimleridir. Örneğin, Kültürel Araştırmalar, estetik ideallerin tarihin çeşitli dönemlerinde değişen belirli kültürel bağlamlarla nasıl ve niçin bağlandığı sorularını cevaplamaya çalışır. Benzer bir şekilde, Pierre Bourdiou'nun kültür sosyolojisi ise, güçlü yapıların ekonomik, sosyal ve siyasal açıdan kurumsallaşmasına ve belirli yaptırım gücüne ulaşmasına dayanan estetik normlar ve estetik değerlerle birlikte kültürel kalıpları açıklamak için meydana getirilmiş bir sistematiktir. Bourdeau'nun sosyolojisini Kantçı, Hegelci ve Nietzscheci anlamda bir estetik olarak sunma girişimi pek de yerinde bir tutum değildir. Buna rağmen, Bourdeau'nın edebî yorumları (Flaubert'in eseri), pek çok Marksistin yorumları gibi, sadece sosyal ve tarihsel içeriğin tespitini amaçlamıştır.

Foucault felsefesi, Platoncu anlamda ebedî genellemeler olarak değil, fakat tarihî açıdan değişebilir güç dalgalanmalarının bir sonucu olarak bilgiyle ve gerçekle ilişkilendirildiği ölçüde Nietzscheci felsefeymiş gibi düşünülebilir. Fakat Faucault'un felsefesi Nietzscheci estetik değildir. Çünkü Foucault'un felsefesi sosyo-tarihsel düzeyde gelişen bir estetik yaklaşımdır. Bu durum kesinlikle Foucault'un değerini düşürmez. Benzer bir iddia Foucault'un tarih-

sel yaklaşımının etkisi altında gelişen Yeni Tarihsellik anlayışına da uygulanabilir. Yeni Tarihsellik, sadece tarih ve edebiyat arasındaki ilişkinin incelenmesi değildir; aynı zamanda sosyal faktörler ve güç yapıları tarafından ortaya çıkarılan estetik normlara ve estetik değerlere yönelik bir bakıştır. Sosyo-tarihsellik bağlamı elinizdeki kitabın çatısının çok daha ötesine geçer.

Feminizm, oldukça heterojen bir anlayıştır ve feminizmi kendine has duruşlardan biriyle tanımlamak mümkün değildir. Bu bakımdan feminizmi de kitapta tahlil ettiğimiz felsefî tartışmalar bağlamında ele alamayacağız. Çünkü Feminist yaklaşımlardan bazıları felsefenin de ötesine geçer. Feminist tartışmalar, ancak sosyal ya da edebî eleştiri sınırları içinde ele alınacak girişimlerdir. Nancy Frazer ve Linda Nicholson *Kültür ve Cemiyet* (nr.2-3,1988) dergisinde *Felsefesiz Sosyal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaşma* başlıklı bir makale yayımladılar. Bu makalede, yazarlar feminizm ile postmodernizm arasındaki ilişki üzerinde durdular ve erkek hakim felsefeden kendini kurtarmayı başaran bir toplum teorisi geliştirilebileceğini iddia ettiler. Böylece Kant, Hegel, Nietzsche ya da Croce'a dönen feminist söylemi izlemeye yönelik bütün girişimler, daha başlangıçta belirli bir çarpıtmayı da beraberinde getirdi.

Bu kitapta, herhangi bir çarpıtma yoluna kesinlikle gidilmedi. Her şeyin ele alınabileceğini iddia eden ansiklopedik gösterişlerden ilham alan ilave yaklaşımlardan mümkün olduğu ölçüde uzak durulduu. Estetik bakış açısından ayrılmamaya özen gösterildi. Edebiyat teorilerinin kaynaklarına, amaçlarına ve temel edebî kavramların estetik anlamlarına dair bir ışık tutulmaya çalışıldı. Rakip modaların ve terminolojilerin bizi sessiz kalmaya zorladığı günümüz dünyasında, okurların teorik problemleri ayıklayabilmesi için biraz rehberlik yapıldı. *Harici* (*extrinsic*) kelimesiyle terimleştirilen yaklaşımlar da göz ardı edilmedi. Harici yaklaşımlar, estetik ve edebî kanunlar ile edebiyatın görünen veya görünmeyen kavrayışları üzerine sosyo-tarihsel bağlamda yoğunlaşan başka bir kitapta daha geniş bir şekilde ele alınabilir.

Kitabın dil ve üslûp konularıyla ilgili değerli tavsiyelerde bulunan ve kitabın hazırlanmasında karşılaştığım teknik problemlerin aşılmasında yardımcı olan eşim Veronica Smith'e teşekkür ediyorum. Ayrıca sabırla ve büyük bir tahammül örneği göstererek metni bilgisayara geçtiği ve gerekli düzeltmeleri yaptığı için Brigitte Pappler hanımefendiye de teşekkür borçluyum.

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT TEORİLERİNİN FELSEFÎ VE ESTETİK KURUCULARI

Edebiyat eleştirisine dair kavramların tamamının felsefeye ait estetik yaklaşımlardan çıkarılabileceği ve edebiyat eleştirmenlerinin hemen hepsinin ya Kantçı ya da Hegelci bakış açılarından hareketle yorumlanabileceği fikri, bu kitabın temel amacını karikatürize edebilir. Örneğin, Greimasçı anlamdaki edebî semiyotik ne Kantçı ne de Hegelcidir. Gerçi, altıncı bölümde semiyotik eleştiriyi kendi bağlamı içinde düşünmenin daha doğru olduğu gösterilecektir. Zaten, Hegelci-Marksist bağlamda gelişen sanat ve edebiyat teorilerinde olduğu gibi, Greimasçı semiyotiğin de, tek anlamlı içerik kavramı üzerine kurulduğu açıktır. Ayrıca Greimas'ın anlayışında kurgunun çok yönlülük ve çok anlamlılık özelliği belirli ölçüde ihmal edilmiştir.

Tek anlamlılık (*univocity*), muhteva (*content*) ve çok anlamlılık (*polisemy*) terimleri tam olarak neyi ifade etmektedir? Farklı felsefî ve estetik yaklaşımları ele almadan önce, bu kavramların kısaca açıklanmasında yarar vardır. Çağdaş dilbilimcilerin ve semiyotikçilerin geliştirdiği tek anlamlılık, muhteva ve çok anlamlılık gibi kavramlar, her şeyden önce derin bir felsefî geleneğe dayanır. Kısaca bu kavramları, yukarıda sözü edilen disiplinler ile felsefenin kavşak noktasında aramak daha doğru olur.

Bu kitapta cevabını aradığımız asıl soru, edebî metinlerin (genelde sanat eserleri) kavramsal düşünceyi veya anlamı tek yanlı olarak ne ölçüde taşıdığı sorusudur. Bu soru hem felsefî hem de dilbilimsel-semiyotik bağlamda ele alınabilir. İkincisi İsviçreli dilbilimci Ferdi-

nand de Saussure'den (1857-1913) ve dilbilimsel işaretin keyfî olarak birleştirilmiş iki birimden ibaret olduğuna inanan Saussure disiplinlerinden beri, yoğun bir şekilde ele alınagelmiştir: *İşaretleyen* (*signifiant*) *işaretlenen* (*signifié*). İşaretleyen ve işaretlenenin birleşiminden ortaya çıkan keyfî özellik, aynı zamanda bunların ayrı ayrı özerkliğini de (*outhonomy*) güvence altına alır: İşaretleyen, Saussure'ün işaretlenen diye adlandırdığı, kavrama indirgenemez; sonraki, belirli sessel (fonetik) birim olarak belirli bir işaretleyici üzerine boğumlanmaya bağlı değildir. Bağlatılarından soyutlanmış bir kelime, örneğin sözlükteki herhangi bir kelime, oldukça farklı anlamlar taşır, yani çok anlamlıdır. Buna karşılık, bir kavram, kendi ifadesini eşanlamlı gibi düşündüğümüz farklı işaretleyiciler arasında bulabilir.

Saussure'den sonra, yine bir Saussure dilbilimcisi olan André Martinet her dilin iki tamamlayıcı işlevi olduğunu, fakat bu işlevlerin özerk seviyede gerçekleştiğini belirtirken, oldukça açık bir tutum benimsemişti: Fonetik birimlerin veya işaretleyenlerin düzeyi ile işaretlenenin anlamsal düzeyi. Martinet dilde bulunan bu iki özelliği '*la double articulation du langage*' (dilin çiftli boğumlanması) diye adlandırmıştır. Martinet'e göre, dilbilimsel sistem, fonemlerden meydana gelir, yani dilbilimsel sistem işaretleyenlerin yapılışına dayalı işaretlenenler olmadan bir birim oluşturur. Böylece işaretleyenin yapısı anlamın etkisine karşı belirli bir koruyuculuk görevi üstlenmiştir.[1] Başka bir ifadeyle, işaretleyenlerin düzeyi işaretlenen birimlerin anlamsal düzeyine keyfî olarak bağlanmıştır ve bu iki düzey arasındaki geçiş her zaman mümkündür..

John Lyon, dilin ikili karakter taşıdığını ve bütün dilbilimsel süreçlerin en az iki düzeyde (sessel ve anlamsal) yer aldığını şu cümlelerle açıkladı:

> Hockett'in ikilik olarak adlandırdığı şey, çiftli boğumlama (double articulation) terimi vasıtasıyla edebiyata da uygulanmış; (Martinet,

[1] A. Martinet, La Linguistique Synchronique. Etudes et recherches (Paris, PUF, 1968), s. 27.

1949) bu durum dilin genel unsurlarından biri olarak tanımlanmıştır. Gerçekte, bilhassa Hjelmslev (1953) gibi bazı bilim adamları bunun dil için gerekliliği ve a priori (limmî-önsel) zeminde dilin tanımlanan bir hususiyeti olduğunu ileri sürmüştür.[2].

Danimarkalı dilbilimci ve semiyotikçi Louis Hjelmslev (1899-1965), işaretleyenin fonetik düzeyini işaretlenenin semantik düzeyinden ayıracak iki yeni kavram icat ederek, Martinet'den bir adım öteye geçmiştir. Hjelmslev, ifade düzleminden (*expression plane*) ve muhteva düzleminden (*content plane*) söz eder: (...) Biz, ifade düzlemi ve muhteva düzlemi diye tarif ettiğimiz kavramları, biri diğerini takip edecek şekilde sırayla kullanıyoruz[3]. Saussure ve Martinet gibi, Hjelmslev de ifade düzleminin (seslerin fonetik düzeyi) muhteva düzlemi (kavramların veya fikirlerin semantik düzeyi) karşısında özerk bir hususiyet taşıdığına inanır.

Hjelmslev, Saussure dualizmini (ikililiği) sistematik bir şekilde geliştiren bir ayrım yaptı. Hjelmslev'in yaptığı bu ayrım, Immanuael Kant'ın (1724-1804) dualist bilgi teorisi ile bilhassa kavramsal ve estetik vukuf anlayışları arasında kurduğu ilişkinin ikili görünümü ile karşılaştırılabilir. Kant, estetik bilginin kavramsal bilgiden çıkarılamayacağı varsayımından hareket eder. Kant'a göre, estetik hüküm (*Geschmacksurteil*) kavramsal ve mantıksal sebeplerden çıkarılamaz. İnsan zekası, esasında güzellikten kavramsız (*without a concept 'ohne Begriff'*)[4] zevk alır. Kant'ın güzelliğe bakışı ile dilbilimcilerin ifade düzlemine bakışı arasında benzerlik vardır: Ne kavramlarla tam olarak tanımlanabilen ne de kavramsal bilgiden çıkarılabilen. Georg Wilhelm Friedric Hegel (1770-1831), Kant'ın dualist güzellik anlayışına karşı çıkmış ve sözlü sanattaki ifade düzlemi özerkliğini açıkça reddetmiştir.

---

[2] J.Lyons, Semantics I (Cambridge-Londorn-Newyork, Cambridge University Press, 1977), s. 71.

[3] L. Hjelmslev, Prolegomena to a Theory of Language (Madison-London, University of Wisconsin Press, 1969), s. 59.

[4] I. Kant, Critique of Judgement (Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987), s. 162.

1. Kant, Hegel ve Edebiyat Teorisi

Hegel'in Kant eleştirisi ve Kantçılar ile Hegelciler arasında süregelen çelişkilerin modern edebiyat teorilerinin gelişiminde önemli bir yeri vardır. Çünkü günümüzde sanatın ve edebiyatın kavramsallaştırılması üzerine yapılan tartışmaların hemen tamamı, söz konusu eleştiri ve çelişkiler etrafında döner ve bu teorik zemin aynı zamanda mevcut edebiyat teorilerinin merkezî problemini oluşturur. Edebî bağlamda, kavramsallaştırma olanağı ya da olanaksızlığı, Hjelmslevci anlamda *ifade düzlemi* ile *muhteva düzlemi* bağıyla birbirine sıkıca bağlanmıştır. Kant, Hegel ve takipçileri dilbilimsel ve semiyotik terminolojiyi asla kullanmamalarına rağmen, modern edebiyat eleştirmenleri arasındaki Kantçılar ve Hegelciler bu terminolojiyi sıklıkla kullanmayı tercih ettiler. Bu yüzden modern edebiyat teorilerini anlatirken, Kantçıların ve Hegelcilerin durumlarından söz etmek yerinde bir tutumdur. Hakikatte Kantçı, Hegelci veya Nietzscheci rakip bileşenlerin ikilemleri algılanmadığı sürece, sonrakileri tam olarak anlamanın imkânsız olduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Şimdi Kant'a yeniden dönelim.

Kant, kavramsal düşünce dünyasını sınırlayarak sanatkârane özerklik kavrayışını (notion) keşfeden bir filozof olarak düşünülebilir. Kant, kendi doğasıyla esaslı bir şekilde birleştirdiği güzellik kavrayışının kavramsallaştırılmasını reddederken, kavramsal mantığa bağlı olarak özerkleşen bir nesneler kategorisi önerdi. Bununla beraber, kavramsızlık estetik hükmün keyfî karakterine işaret edilmesi anlamında düşünülmemelidir. Çünkü Kant, güzelliğin bir nesne kavramı olmadığını ve zevk hükmünün bilişsel bir hüküm kabul edilemeyeceğini iddia etmektedir[5]. O başka bir yerde bu düşüncelere şu görüşleri de ilâve eder: Ben estetik ideayla çoğu kez düşünceyi kışkırtan, fakat belirli bir düşünceye de dayanmayan muhayyile sunumunu kastediyorum. Tanımlanmış kavramların hiçbiri dil ile tam anlamıyla ifade edilmeye elverişli olmadığı gibi, kendisine dikkatle bakmamıza da izin vermez.[6] Kant'a göre, güzel-

[5] İ. Kant, Critique of Judgement, s. 156.

[6] İ. Kant, Critique of Judgement, s. 128.

lik gerekli zevk nesnesi olarak yani kavramlaştırılmadan tanımlanabilen bir şeydir. Biz nesneyi güzel diye tanımlarken, onu bütünüyle algılamamızı sağlayan bir bölüm üzerinde genel mutabakat olduğu varsayımından hareket ederiz. Burada, Kant estetik hükmün belirli ve açık bir kavramsallaştırma olmaksızın genel geçerliliğe sahip olduğunu iddia ederken, bir bakıma neden gerekli zevk konusu üzerine konuştuğunu da açıklığa kavuşturmuştur. Kant'a göre, estetik hüküm genellemesinin sınırları, belirlenemeyen ya da tanımlanamayan kavramlar yoluyla çizilir.

Kant, güzelliği tartışırken, bu kavrama alıcı (*recipient*) ya da gözlemci (*observer*) bakış açısını uyarlamıştır. Estetik fenomene karşı yerinde bir tutum alma üzerine inceleme olarak yazdığı *Hüküm Eleştirisi* başlıklı eserinde Kant, fikir güzelliği nesnesiyle neyin ifade edildiğini sorgulamamış, buna karşılık söz konusu kavramın neyle ilişkili olduğu üzerinde durmuştur. Bu tutum, sadece kavramsal tanımlamaları dışarıda bırakmakla kalmaz, aynı zamanda güzelliği faydacı bir konuma getirmek için ortaya konan bütün girişimleri de– bunlar ekonomik, siyasal ve öğretici faydalardır– reddeder. Sanat eserinin konusunu siyasal ve öğretici konulara çekmeye çalışan Gottsched (1700-1766) gibi bazı Aydınlanma çağı filozoflarının yararlılık görüşünü kabul etmeyen Kant, estetik nesneleri ilgisiz zevkle (*disinterested pleausure 'interesseloses'*) ilişkilendirecek ve onları amaçsız amaçlılık (*purposiveness without purpose 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck*) olarak algılayacak ideal gözlemcinin ya da bilirkişinin ortaya çıkmasını beklemiştir. Öte yandan, bunlar ekonomik, siyasal ya da duygusal çıkarlarla ilişkili özerklikler gibi düşünülmüştür.

E. M. Forster, Shakespeare'in Macbeth trajedisi üzerine yaptığı bir yorumda, estetik özerkliğe doğru yönelen bu Kantçı tarafsızlığı açık ve ikna edici bir tutum olarak kabul etmiştir. Esasen Kantçı olmayan Forster, aşağıda görüleceği gibi Kantçı bir düşünce ileri sürmüştür:

> Oyunun birkaç farklı yönü vardır. Her şeyden önce oyunun eğitim yönü dikkati çeker. Bu oyun İskoçya'ya, İngiltere'deki jakobenlere ve insan

> tabiatı ile onun tehlikeli yönlerine dair bize bir şeyler öğretir. Oyunu kaynakları bakımından araştırabiliriz. Aynı zamanda dramlaştırma tekniği ve ses yapısındaki müzikalite açısından da inceleyebiliriz. Bu arada oyunun değişik yönlerinden hoşlanabiliriz. Bütün bunlar doğrudur. Fakat bunların dışında *Macbeth*, Shakespeare'in şairlik özelliğinden dolayı ortaya çıkan ve bizzat Shakespeare tarafından yaratılan bir dünyadır. *Macbeth*'in bu görünüşü aynı zamanda *Macbeth*'in uğrunadır. Yani bu sanat uğruna sanat ifadesiyle anlatmak istediğim şeydir. Bir sanat eseri, her ne kadar başka türlü de olsa, kendi kendine yeten bir bütünlüktür. Bu bütünlük yaratıcısı tarafından kendisine dayatılan dünya ile sağlanır.[7]

Forster'in Shakespeare trajedisi tanımı Kantçı inanıştaki sanat özerkliği anlayışına dayanır. Oyun, İngiliz ve İskoç tarihi ve toplumuna dair bize bir şeyler öğretme amaçlı göndergesel ve didaktik tarzda okunulmasına ve algılanmasına rağmen, oyunun *oluş nedeni* (*raison d' étre*) ile değeri şairâne ve estetiktir; oyun kendi içinde bir dünyadır. Bu dünyanın varlığı şiirsel değere bağlı bir varlıktır. Diğer bir ifadeyle, bu dünyayı göndergesel, tarihsel, siyasal, duygusal ya da öğretici boyutlardan hareketle ortaya koyamayız.

Bu kitabın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, Kantçı sanatkârâne özerklik kavramının Anglo-Amerikan Yeni Eleştirisi, Rus Formalizmi ve Çek Yapısalcılığı tarafından altının çizildiği gösterilecektir. Bu teorilerin tamamı, sanat özerkliğini vurguladıkları ve edebiyatı yazar biyografisi, sosyal bağlam veya okur tepkileri gibi heterojen (ayrıtürden) faktörlere indirgemeye yönelik girişimlere güçlü bir şekilde karşı durdukları ölçüde, Kantçı estetiğe dayalı teorilerdir. Eserlerinde Yeni Eleştirinin etkileri açıkça görülen İ. A. Richards, aşağıda görüleceği gibi, Yeni Eleştiri anlayışının programını özetlemiştir. Richards'a göre, "her şiir hayat tecrübelerimizin sınırlı bir parçasıdır; bu parça, eğer şiirin içine yabancı bir eleman karışırsa, mutlak surette az veya çok dağılıma uğrayacaktır.[8]. Benzer ifadele-

[7] E. M. Forster. Two Cheers fo Democracy (London, Edward Arnold, 1951), s. 99.

[8] I. A. Richards, Principles of Literary Criticism (London-Henley, Routledge & Kegan Paul [1924] 1976), s. 59.

ri Rus Formalizmi ve Çek Yapısalcılığı içinde de bulmak mümkündür; bunlar üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

Şimdilik Biçimci akımın en aktif üyelerinden biri olan ve Sovyetler Birliği'nden ayrıldıktan sonra Çek yapısalcılığına önemli katkılarda bulunan Roman Jakopson'un (1896-1982) dilbilimsel temele dayalı edebiyat teorisini hatırlatmak yeterlidir. Roman Jakopson, 1960'ta yazdığı *Linguistics and Poetics* başlıklı ünlü makalesinde dilin altı işlevi olduğunu belirtmiştir. Bunlardan biri olan dilin şiiriyet işlevini, kendine dönüşlü ya da kendine gönderme yapan işlev (oto-referansiyal) olarak tanımlamıştır. Buna göre edebî metin tarihsel, sosyal, biyografik ya da ahlâkî bir belge olarak değil, kendi uğruna, kendisi için okunan bir metin tipidir. Yeni Eleştiriciler, Biçimciler ve Yapısalcılar sanatın özerkliği üzerinde ısrar ederler ve kavramsal mesajın ifade ettiği gerçek dünyayı ortaya çıkarmaya yönelik bütün girişimleri reddederler. Bu bakımdan söz konusu teorileri, Kantçı teoriler diye tanımlamak mümkündür.

Sanatın özerkliği, kendine yeterliliği ve kavramsal düşünceye kapalılığı fikirlerini doğal ve genel geçer fikirler olarak düşünmek doğru değildir. Nitekim bu fikirlere, Georg Wilhelm Friedrich Hegel başta olmak üzere, bizzat felsefe içinde daha başlangıçta karşı çıkıldı. Hegel, kavramdan anlamı ayırarak sanatı bilgi dünyasının dışında tuttuğu ve sadece onun görünüşüyle ilgilenmek suretiyle sanatın değerini azalttığı için Kant'ı ciddi anlamda eleştirmiştir. Kant'a benzemeyen Hegel, sanatı ve güzelliği genelde seyirci ya da okur bakış açısından değil, belirli bir tarihsel bakış açısından hareket etmek suretiyle, üretici veya sanatçı bakış açısı içinden düşündü: Hegel zamanının bilinci.

Hegelci bakış açısına göre, sanat ve bireysel sanat eseri, nesnelerin *kavramsal hakimiyetin* (*ohne Begriff*) dışında veya ötesinde bir araya getirilmesinin bir görünümü olarak değil, fakat tarihsel muhtevaya dayalı olan tarihsel bilincin ifadesinin bir görünümü gibi düşünülmüştür. Hegel, tarihsel gelişimin kendisinin *dünya ruhu* veya *Weltgeist* diye adlandırdığı insan bilincinin gelişimi olduğu varsayımından yola çıkar. *Estetik* başlıklı eserinde, O, antik Mısır,

Hint ve Pers mimarisinde gördüğümüz sembolik formların tamamlanmamış biçimler olduğunu, çünkü onların malzemesel biçimi ile kavramsal içeriklerinin bir birine uymada başarısızlığa uğradığını göstermeye çalışmıştır. Madde ile kavram arasındaki köklü çelişki, bizi Gérard Bras'ın 'sembolizmin gerekli müphemiyeti' diye adlandırdığı eski sembolik formlardan sapmaya götürmektedir[9]. Hegel'e göre, klasik Yunan heykeli malzemesel görünüm ile kavramsal özü birbirine uyumlu hâle getirdiği için, bu müphemiyeti ortadan kaldırmayı başarmıştır.

Hegel'in kendi metninden hareket edersek, klasik Yunan sanatını karakterize eden malzemesel görünüm ile kavramsal muhteva uyumu on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Alman klasik doktrini[10] ile Alman idealizminde açıkça kendini göstermektedir.

> Hakikatte klasik ideal açıktır. Çünkü bu ideal cismani öznellik(subtantial subjectivity) gibi sanatın gerçek muhtevasını içine alır. Böylece kendisini başka hiçbir şeyle ifade etmeyen, buna karşılık gerçek muhtevayı ortaya koyan hakiki formunu da bulmuş olur. Yani, buradaki manalandırmaya dayalı anlam, dış surette güncel olarak görülen anlamdan başka bir anlam değildir. Çünkü sembol ve benzerliklerde daima bir takım imajların bulunmasına karşın, bir imaj her zaman imajla süslenen anlamın çok daha ötesinde bir şey sunar.[11]

Hegel'in "açıklık" ile adlandırdığı şey, tek anlamlılık veya sanatkârâne işaretlerin tek yanlı birliğinden ileri gelen bir uyumdur. Yani malzemesel biçim ile kavramsal içerik arasındaki uyumdur. Hegel'in pasajını modern semiyotik diline çevirirsek, işaret teorisinin keyfîlik varsayımına dayanmasına rağmen, Hegel bir birliği veya işaretleyen ile işaretlenenin, diğer bir ifadeyle ifade düzlemi ile

---

[9] G..Bras, Hegel et L'art (Paris, PUF, 1989), s. 60.

[10] Winckelmann, J.J., Geschicthe der Kunst des Altertums (Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1993.

[11] G. W. F. Hegel, Aesthetics. Lectures on fine art, vol. 1(Oxford, The Clarendon Press, 1975), s. 309.

muhteva düzleminin birebir uyumunu önermiştir. Buradaki dilbilimsel ve semiyotik kavramlar, eğer malzemesel ifade ve kavramsal veya ideal muhteva anlamında geniş anlamda tanımlanırsa, bu kavramların sadece aktarma metinlere uyarlanabileceğini söylemeye gerek yoktur. Çünkü sadece eski Yunan heykeliyle ilgilenen Hegel, genelde sanatın, özelde edebiyatın sorunlarını incelememiştir.

Hegel, yukarıda kısaca ifade ettiğimiz görüşlerini, hem Avrupa ve Alman romantizmini çevreleyen hem de bütün orta çağ sanatı ve modern zamanlar sanatını içine alan romantik sanatın tarihî devrini tartışırken ortaya atmıştır. Daha doğrusu, romantik sanat kavrayışıyla Eski Yunan'ın ve Roma'nın klasik dünyasını başarıyla takip eden Hıristiyanlık sanatıyla Hegel'in eserinin aynı yer ve zamanda (co-extensive) tamamlanması anlaşılmalıdır. Hegel bakış açısına göre, Hıristiyan sanatı ya da Romantik sanat, Hegel'e sözlü biçimlerin hükmettiği sanatlar olarak görünür: Edebî ve şairâne biçimler. Romantik sanatın Hıristiyanlık sanatı üzerinde kurduğu hakimiyet, Hegel'in *das sinnliche Scheinen der Idee* diye adlandırdığı malzemesel görünüm ile öz arasındaki global uyumla ifade edilen klasik sentezin dağılımının bir sonucudur. Hegel'in malzeme ile kavram ya da ruh (geist) arasındaki ideal denge olarak düşündüğü klasik sentezdeki bu kırılma, bizi doğrudan kelime ve kavram hakimiyetine götürmektedir.

Şairânelik ve edebîliğe dair Hegelci dikkatlerin çoğu, onun tamamen kavramsal görünümler üzerine, yani muhteva düzlemi üzerine yoğunlaştığını gösterir. Bu bakımdan, Hegel, semiyotikçilerin sonraki yıllarda ifade düzlemi diye adlandırdığı kavramı göz ardı etmiştir. Zaten Hegel'in şiir hakkında söylediği şu cümleler hayli ilginçtir: Hegel'e göre, biz şiiri ister okuyalım, isterse okunuşunu duyalım şiir ilgilenmeye değmeyen bir şeydir. Değerine esaslı bir zarar vermeksizin, şiirin başka dillere tercümesi bile yapılabilir (....)[12] Burada, özellikle kavram ve muhteva vurgulanmıştır. Bu

[12] G. W. F. Hegel, Aesthetics, vol.2, op. Cit., s. 964.

vurgu, aynı zamanda, sözlü edebiyat sanatının Hristiyanlık döneminde ortaya çıktığını iddia eden düşüncenin de bir tamamlayıcısıdır. Hegel'e göre, sanat tarihsel bilincin düşük düzeydeki bir ifadesidir ve sanatın ancak felsefeyle üstesinden gelinebilir. Felsefe muhteva açısından din ve sanat ile benzerlik gösterir. Fakat felsefe idrak edilen soyut fikirlerin en yükseğidir. Çünkü felsefe kavrayışlarla (notion-Begriff) uğraşır[13]. Bu görüş, sanatın kavramsız zevk verdiği ve hüküm eleştirisinin kavramsallaştırılamayacağı önermesinden hareket eden Kant'ın görüşüne açıkça antitez niteliktedir.

Kantçı ve Hegelci duruşlardaki çelişki dikkate alınırsa, sadece bilgi teorisi, siyaset ve ahlâkta değil, aynı zamanda edebiyat sahasında da ortaya çıkan yirminci yüzyıldaki eleştirel tartışmaların Kantçılar ile Hegelciler arasında düzenli çatışmadan kaynaklandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bilhassa modern Marksist eleştirmenler, sanat eserlerini politik bakış açılarını, ideolojileri ve felsefî doktrinleri tek yanlı olarak ifade eden kavramsal ikonlar olarak görmüşler ve Hegel'in öteki fikirlerini de savunmaya devam etmişlerdir.

Eserlerini altıncı bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız György (Georg) Lukacs ve Lucien Goldmann edebî eserleri kavramsal sisteme çevirme konusu üzerinde ısrarla duran iki Hegelci Marksist olarak bilinmektedir. Her iki düşünür de sanat eserinin *sınıf ilgileri*, *ideolojiler* ya da *dünya görüşleriyle* genetik bağ kuran anlamlı bütünlük olarak düşünülmesi gerektiğine inandılar. Bilhassa Goldman, felsefî veya edebî metne ait her unsurun somut anlam veren bir özelliği elde edeceğini ispatlamaya çalışır. Bu durumda Goldman elbette Hegelcidir. Somut anlam, dünya görünümündeki kavramsal sistemle ilişkilendirdiğimiz metin bütünlüğünü oluşturan bir parça gibi düşünülmelidir.

Rus Biçimcileri ve Çek Yapısalcıları kavramsal tanımı kasıtlı çok anlamlılıkla tanımlamaktan sakınmışlardır. Onlar, edebiyatın ve bilhassa avangard (öncü) edebiyatın tek anlamlı kavramsal yapı-

[13] G. W. F. Hegel, Science of Logic, vol. 2(London, Allen and Unwin, 1929), s. 466.

ya indirgenemeyeceği görüşündedirler. Rus Biçimcilerine ve Çek Yapısalcılarına benzemeyen Goldmann, Samuel Beckett'in eserlerinde altını çizdiği kavramsal sistemin sınırlarını çizmeye çalışmıştır. Bu tür söz merkezli çıkarımlara şiddetle karşı çıkan Theodor W. Adorno ile bir münakaşaya giren Goldmann, söz konusu tartışmada şu görüşe yer vermiştir: Eğer Beckett'in eseri gerçekten büyük eserse (*really great-si elle est grande*), bu eser tek bir sisteme indirgenebilen global dünya görünümündeki bütün çelişkilerin ve uyuşmazlıkların üstesinden gelmeyi başarmalıdır[14]. Goldmann'ın burada tesadüfen (*en passant*) ileri sürdüğü *büyüklük* önermesi Hegel kaynaklıdır. Çünkü Goldmann'ın görüşü Hegelcilerin madde ve ruh arasındaki kusursuz uyuma dayalı anlamlı bütünlük olarak algıladıkları klasik Yunan heykeli görüşünü hatırlatır.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda görülen eleştiri tartışmalarının tamamına bakıldığında, Goldmann, sadece Kantçı Yeni eleştiricilere, Rus Biçimcilerine ve Çek Yapısalcılarına meydan okumakla kalmamış, aynı zamanda Alman romantizmi ile Hegel sisteminin yeni Hegelci eleştirilerinden kaynaklanan edebî teorilere de açık bir muhalefete girişmiştir. Meselâ Geoffrey H. Hartman gibi yapısökücüler, Romantiklerin ve Nietzschecilerin bakış açısından hareket etmek suretiyle, estetik rasyonalizmi ve Hegelciliği eleştirme eğilimindedirler.

2. Romantisizm ve Yeni Hegelcilikten Nietzsche'ye

Hegel'in kavramsal düşünceyi öne sürerek, sanatı ikinci plana alışına sistematik olarak ilk karşı çıkan filozof, çağdaşı ve aynı zamanda rakibi olan Friedrich Wilhelm Schelling'dir (1775-1854). Schelling'in geliştirdiği romantik estetiğin Alman felsefesi üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Schelling'in etkisinin Amerika ve Avrupa edebî eleştiri anlayışında çoğu kez göz ardı edilmesine rağ-

[14] L. Goldmann,: L. Goldmann and Th. W. Adorno, 'Deuxiéme collogue international sur la Sociologia de la Littérature, Royaumont.' (Discussion extraite des actes du collague), in: Revue de l'institut de sociologie, nr. 3-4, 1973, s. 540.

men, Friedrich Schlegel'in (1772-1829) şairâne yönünü de aniden ortaya çıkaran Schelling'in geliştirdiği merkezî fikre burada kısaca değinilecektir. Schelling'in felsefî sisteminde, Manfred Frank'ın belirttiği gibi, sanat kavramlarla ve kavramsal dönüşüm yoluyla temsil edilemeyen her türlü temsile ve algılamaya imkân veren düşünce tarzıyla ilişkilendirilebilir. Bu bakımdan sanat, Schelling felsefesinin merkezi fikrini oluşturur[15].

Schelling, pek çok açıdan Kant'tan ayrılır. Fakat, O, sanatı kavramsal söyleme indirgemeyen veya felsefenin alt alanı olarak düşünmeyen özel bir algılama modeli olarak kabul etmiştir. Bu bakımdan Schelling, sanat konusunda kısmen de olsa, Kant ile aynı fikirdedir. Sanatı felsefenin yardımcısına (*ancilla philosophiea*) çeviren Hegel'e de benzemeyen Shelling, sanatı bazı yazılarında, felsefî düşüncenin üzerinde bir noktaya yerleştirir. Aynı zamanda felsefe ile sanat arasındaki uyumdan söz eden yazıları da vardır. Schelling, sanatı geneli amaçlayan felsefeye zıt olarak görür ve sanatı belirli bir algılama modeli gibi tanımlar. Schelling'e göre, sanat ideal dünyanın en yüksek potansiyelidir (*die höchste Potenz der idealen Welt*)[16].

Bu fikir, değişik biçimde de olsa, Romantik filozof Friedric Schlegel'in eserlerinde yeniden karşımıza çıkar. Nitekim, Schlegel'in sanat ve edebî eleştiri teorisi, yapısökücüler başta olmak üzere, bilhassa, Geoffrey H. Hartman'ın edebiyat kavrayışı üzerinde etkili olmuştur. *Über die Unverstandlichkeit* başlıklı meşhur makalesinde, Schlegel sanatı beşeriyetin nüvesi olarak (art as the core of humanity) düşündüğünü[17] belirterek, sanatın öğreticilik yönünü vurgulayan aydınlanma dönemi rasyonalistlerine ve sanatın felsefenin yerine geçmesi gereğine inanan Hegelcilere karşı çıkmıştır.

Schlegel'in makalesini orijinal yapan husus, elbette sadece ro-

[15] M. Frank, Der unendliche Mangel an sein. Schellings Hegelkritik und die Anfange der Marxschen Dialektik (Munich, Fink, 1992) (İkinci baskı), s. 112.

[16] F. W. Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst (Stutgart, Reclam, 1982), p.165.

[17] F. Schlegel, 'Über die Unverstandlichkeit', in: F. Schlegel, Kritische Ausgabe III (Paderborn, Schöningh, 1967), s. 366.

mantik akımın tam bir karakteristiği olan sanatın ilahîleşmesinin basitçe vurgulanmasından ibaret değildir. Filozofun burada vurguladığı şeyin, esasen, dilin anlaşılmazlığı ya da müphemiyeti olduğunu söylersek daha doğru olur. Dili tasnif etme ve açıklamaya yarayan bir araç olarak kabul eden ve onu anlaşma ve iletişim aracı anlamında kullanan rasyonalist inancın altüst olmasından sonra, Schlegel dilin karanlık bir yönünü açığa çıkarmıştır: Schlegel'e göre dilin çok anlamlı bir niteliği vardır ve bu nitelik, tek anlamlılığa indirgenemez. Dilin anlam iletme konusunda son derece kötü bir şöhreti vardır ve bu durum dilin şairâne büyüsünden ileri gelir. Schlegel romantik ironiye mahsus bir tavırla şu soruyu sorar: Bir şeyin anlaşılmaz olması onu öyle âdî ve kötü bir şey yapar mı?[18] O, rasyonalist gözle şunu da ilave eder: Hakikatte, dünya arzularınız icabı bütün yönleriyle oldukça anlaşılabilir bir varlık olsa, bundan sıkıntı duymaz mısınız?[19]

Romantik bir filozof olan Schlegel, dili bilgiye engel olarak değil, şairane ilhamın tüketilemez kaynağı olarak görür. Schlegel, dilin özellikle müphemiyetlik özelliğine dikkati çekmiştir. Tam olarak bu şekilde söylemese de, Schlegel, işaretleyen ile ifade düzleminde mevcut olan kavramsal anlama tam olarak nüfûz edememe yönlerini açıklığa kavuşturmak suretiyle, işaretleyen ile ifade düzleminin özerklik yönünü vurgulamıştır. İşaretleyen iletişime geçmekle amaçladığımız anlamda birtakım değişimlere yol açar. Anlamın tam olarak karşı tarafa geçmesine daima müdahale eder. Aynı zamanda iletişimi sağlamak için kullandığımız kelime, konuşmacı ile dinleyiciye, alıcı ile göndericiye göre değişen anlamlar taşır.

Bu tür değişimler, Friedrich Schlegel ve kardeşi August Wilhelm için bir model olan şiirde kendini daha fazla gösteren değişimlerdir. Buradaki değişimler irrasyonel ve müphem bir teori olmayan yapısökücü teoriye modellik yapan basit bir değişim değildir. Anlamda daimî bir değişime sebep olan özerk ifade düzleminin

[18] a.g.e., s. 370.
[19] a.g.e.

ölçülemezliğini de açığa çıkaran bir değişimdir. Yapısökücülere göre, bu tür değişimler dilin özünde (gist) bulunur. Herhangi bir ihmâlden ileri gelen değişimler değildir. Muhayyile sürecindeki belirsizliğin hayati rolü üzerinde dururken, Geoffrey H. Hartman'ın Schlegel'den ilhâmla zihninde kurduğu şey işte bu değişimlerdir. *Muhayyile gıdasının elde tutulması, muhayyilenin ölümünün arzulanması anlamına gelir.*[20] Burada Schlegel'in anlaşılmazlığa yönelik övgüsünden söz ediyoruz. Yapısökücü teorilerin Nietzscheci ve romantik kaynaklı kökenleri, yedinci bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Toplum, din ve ideoloji eleştirisini esas alan oldukça değişik bir siyasi bağlamdan hareket eden Yeni Hegelciler (Young Hegelians), Hegel'in düşünce sisteminin ne kadar geçerli bir sistem olabileceğini tartıştılar. Bunlar arasında sadece Karl Marks ve Friedrich Engels değil, aynı zamanda anarşist Max Stirner (1806-1856), Arnold Ruge (1803-1880), Ludwig Feuerbach (1804-1872), Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) gibi daha az tanınan yazarlar da yer almaktadır. Gerçi Friedrich Theodor Visher'in estetik teorisi, bazı açılardan Hegel'in estetik teorisinden sapmıştır. Martin Ebback'ın belirttiği gibi[21] bu düşünürlerin ortak noktası, üniversite kariyerlerine başlayamadıkları ve sosyal açıdan kabul edilebilir bir alternatif ortaya koyamadıkları için, sosyal eleştiriye oldukça isyankâr bir tutuma yönelmelerinden ileri gelir.

Hegel, *Hukuk Felsefesi* ve *Tarih Felsefesi* başlıklı kitaplarıyla modern Prusya devletinin düşünsel anlamda bir savunmasını yazmıştı. Hegel'e benzemeyen Yeni Hegelciler ise devletin hakim mekanizmasını göstererek, bir bakıma devletin maskesini düşürmeye çalıştılar. *Sidney Hook, Ruge'ye dair yazdığı bir yazıda devletin kırtasiyecilikle uğraşan, romantik ve feodal sınıf devleti olduğunu*

[20] G. H. Hartmann, The Unremarkable Wordsworth (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987), s. 141.

[21] M. Ebbach, Die Junghefelianer. Soziologie einer Intellektuellengrubbe (Munich, Fink, 1988), p.141.

ifade etti[22]. Öte yandan, O Prusya devletinin Hegel'in ifade ettiği genel fikri (idea) değil, belirli bir sınıfı temsil ettiğini ileri sürdü. Hook'un bakış açısı, devlet kurumları arasındaki geniş çatlağa/kırılmaya dikkati çeken Lövit, Ebbach ve diğer Yeni Hegelciler tarafından doğrulandı[23].

Siyasal alandaki bu kırılma, Hegelci disiplinler arasındaki radikallerin temel felsefî sistemlerinin kurucularını sorgulama sebeplerini de açıklığa kavuşturur. Söz konusu felsefî sistem ise fertlerin ve grupların ilgilerinin geniş kapsamlı bir şekilde toplumla uzlaştığını ve bu uzlaşma sürecinde devletin araç olduğunu tasarlaması anlamında, devletin varlık düzeninin savunulmasından başka bir şey değildir. Bununla beraber, Yeni Hegelciler ve özellikle Friedrich Theodor Vischer, tüm estetik fenomenlerle kavramsal ve felsefî düşünceleri uzlaştırmaya teşebbüs eden Hegelci estetiği eleştirmiştir.

Vischer'in eleştirisi Stirner, Feuerbach ya da Marks'ın eleştirisi kadar kökten ve genel bir eleştiri değildir. Fakat Hegel'in kavramsal hakimiyet inancını kökten tartışan bir gelişmedir: Burada tartışılan fikir düşünülen özne (felsefî düşünce) ile onun nesnesi arasında temel bir ayniyet bulunduğu fikridir. Vischer, son döneminde yazdığı yazılarda, bilhassa *Kritik meiner Ästhetik* (1987) başlıklı makalesinde, estetik öznenin -bu özne anlama hitap etmesine rağmen- kavramların yardımıyla yakalanabileceği fikrini ileri sürerek Hegel'in düşüncesinden büyük ölçüde ayrılmıştır. Çünkü Vischer'e göre genel gerçekteki güzellik, öncelikle kavramsal biçimde var olmadan oluşan tefekkür nesnesi gibi anlaşılır.[24] Bu konuyu Vicher şöyle açıklar: Biz, zihnimizi gerçeği anlamaya yönlendirirken, birtakım teorik ilgileri zaten dışta tutarız. Güzelliği te-

---

[22] S. Hook, From Hegel to Marx. Studies in the Intellectual Development of Karl Marx (Ann Arbor, The University of Michingan Press, 1966) (İkinci baskı), s. 152.

[23] K. Löwith, Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionare Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts (Hamburg, Meiner, 1986) (Dokuzuncu baskı), s. 63. Ayrıca: M. Ebbach, Die Junghegelianer, op. Cit., s. 165-9.

[24] F. Th. Vischer, 'Kritik meiner Asthetic' in: F. Th. Vischer, Kritische Gange IV (ed. R. Vischer) (Munich, Meyer&Jessen, 1922), s. 287.

fekkür ettiğimiz zaman, kendimizde güzelliği anlama zorunluluğunu hissetmeyiz[25]. Vischer, işte tam bu noktada sadece Hegel'den ayrılmakla kalmamış, aynı zamanda pek çok açıdan Hegelci düşünceleri içeren *Ästhetik* (1847-1858) adlı en hacimli eserlerinden birini meydana getirmiştir.

Vischer'in Kantçı duruşa yönelik bu kısmî dönüşü, O'nu tam manasıyla Kantçı yapmaz. Bununla beraber, Vischer'deki bu dönüş, onu modern edebiyat tartışmaları açısından önemli bir dönüm noktası konumuna getirir. Walter Benjamin ile özellikle Theodor W. Adorno'nun geliştirdikleri estetik ve edebî teorilerin bu bağlamda düşünülmesi gerekir. Bütün bu söylemler, esasen, Hegel'in sanatkârane formunda (*sinnliches Scheinen der Idee*) geçen kavramsal gerçeğin sorgulaması ile Kant'ın *ohne Begriff*'ine dayalı Kantçı ve Hegelci fikirler arasında gidip gelen söylemlerdir. Altıncı bölümde Adorno'nun hem Hegelci hem de Kantçı fikirleri biraz eksiltmeci (reductionist) bir tavırla belirli ölçüde dikkate aldığı gösterilecektir: Hegel sanatta felsefî gerçeği vurgulamakla haksız sayılmaz. Kaldı ki o tanımını kavramsal bir tanımla yaptığı sanatkârane formun (edebiyatta ifade düzlemî) müphem ve çok anlamlı karakterini de tamamen göz ardı etmiştir. Kant ise güzelliğin kavramdışı doğası üzerinde haklı olarak ısrarını sürdürmüş; fakat bu kavram dışılığa olumsuz ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaştığı için, gerçeğin ifade edilişini de tam olarak göz ardı etmemiştir. Adorno'nun ısrarla sanatkârane formun eleştirel potansiyeli üzerinde durması, yazarın Kant ve Hegel arasında gidip gelen yönünü açıkladığı gibi, aynı zamanda kendisinin Vischer'e eğilimli olduğunu da gösteren bir durumdur. Adorno'nun ölümünden sonra yayımlanan *Aesthetic Theory* (1970) adlı eserde yazarın Vischer'e yaptığı göndermeler, Adorno'nun değiştiği anlamına gelmez.

Vischer sadece Adorno'nun estetik ve edebî teorisini etkilemekle kalmamış, aynı zamanda Mikhail Bakthin gibi Rus teorisyenleri

[25] F. Th. Vischer, Das Schöne und die Kunst. Zur Eiführung in die Asthetik (Stuttgart, Verlag der J.C. Cottaschen Buchhandkung, 1898) (İkinci baskı), s. 43.

de etkisi altına almıştır. Eserini baskıcı bir Stalinizm ideolojisi altında yazan Bakhtin, edebî metinlerin siyasi fikirler yüzünden değerinin zayıfladığı fikrini reddeder. Aynı zamanda Bakhtin sanat eserinin uyumlu bütünlük olması gerektiği görüşünü benimsemiştir. Bakhtin'e göre, Vischer estetiğinde klasik ideali inkâra doğru yönelen *grotesque* (garip/acaip) bir teori vardır. Hegel ve Hegelci Marksist Luckas ve Goldmann'a benzemeyen Vischer, sanat ve edebiyattaki grotesk eşitsizliği açığa çıkarmıştır.

Bakhtin, Rebelais (*Rebelais ve Dünyası*, 1928) ve Dostoyevski (*Dostoyevski'deki Şairânelik Sorunu*, 1928) üzerine yazdığı iki önemli kitabında belli başlı delillerini ortaya koyma imkânı bulmuştur. Vischer'in popüler gülünçlüğün yarattığı kültür ile grotesk kültür arasında bir bağ kurduğunu kanıtlayan Bakhtin, klasik anlamda Hegel'in savunduğu siyasal ve estetik bütünlüğü geliştiren yeni Hegelci eleştirmenleri takip etmiştir. Hegel grotesk yapıdaki komik rolü tamamen göz ardı etmiş, gerçekte komiğin tamamen bağımsız bir grotesk olduğunu açıklamıştı. Bu açıdan bakıldığında F. Th. Vischer, Hegel'den ayrılır. Vischer türün harekete geçirici gücü ve esası olarak komik olan hicviyeyi görür[26]. Ve Bakhtin Vischer'in şu cümlesini de ilâve eder: Grotesk (...) mucizevî bir formdaki komiktir; yani mitolojik komiktir[27]. Bakhtin'e göre Vischer'in tanımı belirli bir derinlik taşımaktadır.[28]

Buradaki derinlik kavramı Bakhtin'in bazı açılardan Hegel'den sonra geliştirilen Yeni Hegelci eleştiriyi takip ettiğinin bir işaretidir. Vischer, Feuerbach ve Ruge gibi Yeni Hegelcilere benzeyen Bakhtin, müphemiyet ve gülme dünyası(Vischer), materyalizm (Feuerbach) ve partizan siyasetler (Ruge) gibi kavramlara alternatif kavramlar önermiş, böylece aristokratik tona, monoloğa ve Hegel sisteminin baskıcı yönüne karşı çıkmıştır. Bu bakımdan Bakh-

[26] M. M. Bakhtin, Rebelais and his World (Cambridge (Mass)- London, M.I.T. Press, 1968, s. 44.

[27] a.g.e.

[28] a.g.e.

tin, belirsizlik (ambivalence), çok seslilik (polyphony) ve estetik eşitsizlik kavramlarının Hegel'in klasik harmoni idealine ve giriftlik ve anlamlı bütünlük mefhumuyla zıtlığını (oppoze) belirtmesi anlamında Yeni Hegelci olarak görülebilir. Bakhtin'in geliştirdiği edebiyat teorisi, Hegelci kaynaktan gelen Marksist-Leninist estetiğe eleştirel ve polemik bir tepkidir.

Yeni Hegelci filozoflar iki açıdan önemlidir. 1) Yeni Hegelciler, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ve Bakhtin'in sanata ve edebiyata yaklaşımını etkileyen Hegelci sistemin eleştiri anlayışını resmen başlatan filozoflardır. 2) Yeni Hegelciler, Friedrich Nietzsche'nin radikal Avrupa metafizik eleştirisini de dikkate almışlardır. Ancak Nietzsche'nin düşüncesi Yeni Hegelciliğin değişik bir görünümü değildir. Nietzsche'nin Max Stirner'in *Der Einzige und sein Eigentum* başlıklı eserindeki anarşist tezi iyi bildiği bilinen bir gerçektir. Bunlara ilâve olarak, Nietzsche'nin Hıristiyanlığı ve Hıristiyanlığın ahlakî kodlarını reddetmesinde muhtemelen Ludewig Feuerbach ve Bruno Bauer'in dine yönelik eleştirel tutumlarının önemli bir payı vardır[29].

Hegelin felsefesi, hakikat anlayışı bakımından Platonculuk ve Hıristiyanlık metafiziğinden ilhâm alır. Buna karşılık, Nietzsche'nin felsefesi sekülerleşmiş bir arayışı beraberinde getirmiştir. Nietzsche'nin felsefi eleştirisi metafizik kuramların tamamının ve özellikle merkezî hakikat kavramının yıkılmasını destekleyen bir çabadır. Kendi sistemini oluşturan her büyük sentezin içinde bulunan çelişkilerin ve belirsizliklerin üstesinde gelme konusunda oldukça titiz bir arayış içinde olan Hegel'le zıt bir anlayış geliştiren Nietzsche, Avrupa metafizik kavramalarının ve Avrupa'nın temel değerlerinin muğlak ve çelişkili yönlerini açığa çıkarmıştır. Metafizikçilerin temel akidelerini gördüğümüz Nietzsche'nin *Beyond Good and Evil* başlıklı eseri, inancın tezat değerlerde olduğunu ortaya koyan bir eserdir[30]. Öte yandan metafizik, esas/görüntü, ger-

[29] Cf. K. Löwith, Von Hegel zu Nietzsche, op. Cit., s. 392-8.

[30] F. Nietzsche, Beyond and Evil. Prelude to a Phlosophy of the Future (London, Penguin, 1990), s. 34.

çek/yalan, iyi/kötü, erdem/aşağılık gibi zıtlıklar üzerine temellenmiştir. Yedinci bölümde görüleceği gibi, metafiziğin ilgilendiği kavramlardaki bu tür ince ayrımlara şüpheyle bakan yapısökücülerden çok önce, Nietzsche erdemin aşağılık yönünü, iyinin ahlâkî açıdan kötüyü temel aldığını, gerçeğin yalanla kaim olduğunu, sanki kutsal bir şeye hürmetsizlik ediyormuş gibi açıklamak suretiyle bu kavramlardaki zıtlıkları açığa çıkarmış, bir bakıma metafizikçilerin koktenci itikatlarını tahrip etmiştir.

Nietzsche, yine, en meşhur eseri olan *Über Wahrheit und Lüge im auBermoralischen Sinn* adlı çalışmasında, metafizik gerçeğin aşağılık (vile) kaynağını ya da metafiziksel saçmalıkları açıkça ortaya koyar: Kaldı ki bunlar istiarelerin, mecaz-ı mürsellerin ve belâgate ait diğer mecazların kazara oluşturulmuş gelgitleri gibi görünen metafizik gerçeklerdir ve bu unsurlar Nietzsche'ye göre beşeriyeti istiareleştirme gayretinden başka bir şey değildir[31]. O hâlde gerçek nedir? Nietzsche bu soruyu sorar ve cevabını da kendisi verir. Nietzsche'ye göre gerçek, istiarelerin, mecaz-ı mürsellerin ve antropomorfizmlerin (insan biçimcilik) seyyar bir ordusudur.[32] Metafizik gerçeğin bu şekilde, buharlaşan mecazlar yoluyla eritilmesi dildeki ifade düzleminin hakikaten öne çıkmasına ve buna karşılık muhteva düzleminin ve onun kavramsal bileşenlerinin de kaçınılmaz bir şekilde azalmasına sebep olmaktadır.

Nietzsche, hakikat kavramından hareket ederek, realitenin ve realiteyi tek yanlı tanımlarla ehlileştirmeye çalışan dilin çok anlamlılığını ve müphemiyetini defalarca savunmuştur. Onun müziği neden sanatın en yüksel biçimi olarak düşünmesine şaşmamak gerekir. Tam bir *phoné* olan çok anlamlı musikî sesi ancak kavramsal bir tanımla belirlenebilir. Nietzsche'nin eserinde müzik sadece diğer sanatlar için değil; aynı zamanda felsefe için de ulaşılamaz bir modeldir [33]. Zaten kavramsal düşüncenin de ötesine geçen felsefenin be-

---

[31] F. Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im auBermoralischen Sinn, in: F. Nietzsche, Werke V, (ed. K. Schlechta) (Münich, Hanser, 1980), s. 319.

[32] a.g.e. s. 314.

[33] S. Stelzer, Der Zug der Zeit. Nietzsches Versuch der Philosophie (Meinsenheim am Galan, A. Hain, 1979), s. 5

lirli ölçüde müziğe doğru yaklaşması kaçılmaz bir gerçektir. Burada, bir bakıma Hegel tarafından kurulan kavramsal düşünce tersine çevrilmiştir. Nietzsche, Hegel ile polemiğe girmek suretiyle, sanatı iyi görüntülenmeye devam edecek olan şey (*der gute Wille zum Scheine*) diye nitelemiştir[34]. Aslında Nietzsche, sanat yardımıyla, metafizik gerçeklik ve Hıristiyan ahlâkıyla kavgaya girişmiştir.

Daha geniş bir açıdan bakmak gerekirse, Nietzsche felsefesi Yeni Hegelcilikteki köklü eğilimlerin tamamının bir toplamı olarak yorumlanmıştır. Bu eğilimler, Bakhtin'in edebiyat teorisinde, Roland Barthes'ın semiyotiğinde ve özellikle Derrida, Paul de Man, J. Hilis Miller ve Geoffrey Hartman gibi yapısökücülerde yeniden ortaya çıkan eğilimlerdir. Söz konusu teorilerin tamamı, özellikle kavramsal tanımlardaki Hegelci girişimler metafizik veya söz merkezci (logocentric) teoriler olmakla suçlanmıştır (yedinci bölüm). Nietzsche öğretilerini takip eden Roland Barthes, çok anlamlı edebî işaretleyenlerin ve felsefî metinlerin işaretlerin yapılarına dayalı kavramsal sistemlere dönüştürülmesindeki imkansızlığı ısrarla vurgulamıştır[35]. Jacques Derrida ve Amerikan yapısökücüleri tam bir kavramsal düşüncenin var olmadığını ve kavramsal anlamlandırma yoluyla istiare ve mecaz-ı mürsel gibi retorik mecazları ehlileştirmiş gibi görünen teorilerin nihayetinde bunların yapılarını bozduğunu gösterme girişimiyle bir adım daha öteye geçmişlerdir. Paul de Man, söylemin retorik boyutlarının seviyesini belirli ölçüde yükseltirken, söylemi epistemolojik bir düzeye yansıtarak onu Nietzscheci bir bakış açısına uyarlamıştır: Söylemin retorik boyutuyla sağlanan epistemolojik güvenin gözden kaçırılması söz konusu olmadığı zaman, yani, kendi semantik işlevi içinde süs mahiyetinde olan bir ilâve olarak yerleştirilmesinin imkânı bulunmadığı zaman, söylemde farklılıklar meydana gelir[36]. Retoriğe özgü mecaz-

[34] F. Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, in: F. Nietzsche, Werke III, op. Cit., s. 113.
[35] R. Barthes, S/Z (London, Jonathan Cape, 1975), s. 5.
[36] P. De Man, The Resistance to Theory (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), s. 14.

daki süs unsurunun ötesine geçildiğinde, retoriğe has mecaz söylemin epistemolojik esasını (gist) oluşturur ve bu durumda retoriğe özgü mecaz kesinlikle kavrama indirgenemez.

Hegel ve Nietzsche arasında gelişen yapısökücülüğün genel çerçevesini Yale Yapısökücüleri çizmiştir. Yale ekolünün önemli isimlerinden bir olan Geoffrey Hartman, Derrida'nın geliştirdiği düşünceden iki açıdan ayrılır. Bunlardan biri, hâlâ bizimle olan Hegel ile başlayan geçmiş düşüncesi, diğeri ise hâlihazırdaki Fransız düşüncesinde yeniden keşfedilen Nietzsche ile başlayan gelecek düşüncesidir[37].

Modern Fransız düşüncesi Nietzscheci bir düşünce olarak tanımlanamaz. Buna rağmen Barthes'ın, Derrida'nın, Foucault'un ve Amerikalı yapısökücülerin eserlerindeki Nietzsche'ye ait ögeler anlaşılmadığı sürece, Fransız düşüncesinin tam olarak ortaya konulması kesinlikle mümkün değildir. Marksizmdeki Hegelci unsurlar ile Anglo-Amerikan Yeni eleştiriciliği ve Rus formalizmindeki Kantçı eğilimlerinin araştırılması da hayli önemli bir konudur. Kitabımızın giriş bölümünde üzerinde durduğumuz temel iddialar, aşağıda, bilhassa edebî teori bağlamı içinde oldukça ayrıntılı olarak geliştirilecektir.

[37] G. H. Hartman, Saving the text. Literature/Derrida/Philosophy (Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1981), s. 28.

İKİNCİ BÖLÜM

ANGLO-AMERİKAN YENİ ELEŞTİRİSİ VE RUS BİÇİMCİLİĞİ

Gelecekçilerden esinlenen Rus Biçimciliği ile T. S. Eliot'ın geleneksel şairânelik anlayışından etkilenen Anglo-Amerikan Yeni Eleştiri anlayışı arasında belirgin farklar vadır. Buna rağmen, Yeni Eleştiriciler ile Biçimcilerin genel amaçlarının anlaşılması oldukça önemlidir. Söz konusu eleştiri anlayışlarını savunanlar, sanatın özerkliğini ve sanatın tarihî veya sosyal belgeye ya da aklın tanıklığına indirgenemeyeceğini iddia etmişlerdir. Her iki grup da, yazar biyografisi, tarihî hakikâtler gibi ampirik bilgiler arasındaki nedensel ilişkilerin araştırılmasına dayalı bir teorik yaklaşım olan pozitivizme ve Marksizme güçlü bir şekilde karşı olmaları bakımından birbirleriyle benzerlik gösterirler. Bu yazarların estetik özerklik fikrine kesin bağlılıkları, söz konusu cereyanları bir arada değerlendirmemizin sebebini veya Ewa Thomson'un kitabına neden *Rus Formalizmi ve Anglo Amerikan Yeni Eleştirisi* adını verdiğini açıklamaya yeterlidir.[1]

Estetik özerklik fikri, önceki bölümde kısaca üzerinde durduğumuz gibi, Rus Biçimcilerinin veya Yeni Eleştiricilerin icat ettiği bir düşünce değildir. Bu fikrin tarihi Kant'ın *Critique of Judgement* adlı eserine kadar gider. Kant, *Critique of Judgement* başlıklı eserinde güzelliği kavramsallaştırmanın imkânsızlığı üzerinde durmuş ve ayrıtürden/heteronom bir yarar ölçütüyle öznelleştirmeksizin bu

[1] E. M. Thompson, Russian Formalism and Anglo-Amerikan New Criticism. A Comparative Study (The Hague, Mauton, 1971).

kavramı tarafsız tutumla ele almanın gereksizliği konusunda ısrar etmişti. Biçimcilerin ve özellikle de Yeni Eleştiricilerin geliştirdikleri estetik anlayışın, Kantçı bağlamda düşünülmediği sürece, iyi bir şekilde anlaşılması hayli zordur. Biçimcilerin Rus Marksistleriyle kaçınılmaz bir çatışmaya düşmesi, basitçe "siyasal" ayrılıktan kaynaklanan bir olay değil, Kantçı ve Hegelci edebiyat kavrayışları arasındaki temel uyuşmazlıktan ileri gelen bir durumdur.

Bu uyuşmazlık, tarihî ve sosyal perspektif içinde düşünüldüğünde, Hegelci bir projeymiş gibi görülen, fakat estetik bakış açısı bakımından Kantçı olduğu açıkça anlaşılan Benedetto Croce'un (1866-1952) felsefî anlayışında belirli ölçüde hafifletilmiştir. Bununla beraber, Croce bir çok açıdan Hegel'in izleyicisi olarak düşünülür. Croce, Hegel'in kavrama yaklaşan sezgici tutumu benimseyen tarafı üzerinde durmuştur. Hegel'e göre, bu sezgi felsefenin ilâhî şiirin bağrından çıktığına işaret eden bir sezgidir. '*matre pulchra filia pulchrior*[2]' Croce, felsefeyi tarihî bilincin üstün bir formu/biçimi gibi görmüş, sanatı ve şiiri felsefeye göre ikinci plâna düşürmüş, böylece Hegelci amaçları belirli ölçüde göz ardı etmiştir. Croce'un bu yorumu Hegel'in geleneksel yorumlanış tarzına zıt bir tutumdur. Zaten Alman felsefecinin hiyerarşik düzeni de tersine çevrilmiştir.

Bu tersine çevirme, Croce'un *Estetica* (1902)[3] başlıklı eserinde daha açık bir şekilde kendini gösterir. Croce söz konusu eserinde, sanat eserlerinin tümünde ifadenin çok önemli olduğunu ve temel felsefî yanlışlardan birinin kavramdan ifade çıkarmaya çalıştığımız zaman başladığını iddia etmiştir. O, Kant'ın güzelliğin kavram olmaksızın zevk verdiği tezini doğrulayarak, yukarıda sözü edilen felsefî yanlışı entelektüel bir hata[4] olarak kabul etmiştir. Croce'ta-

[2] B. Croce, What is Living and What is Dead in the Philosopy of Hegel (London, Macmillan, 1915), s. 27.

[3] B. Croce, Aesthetic As science of Expression and General Linguistic (London, Macmillan, 1909), s. 59.

[4] a.g.e., s. 58.

ki *ifade* mefhumu Hjelmslev'in *ifade düzlemi* (expression plane) kavramına bazı açılardan benzemekle beraber, bu iki kavramın kesinlikle birbirinin eş anlamlısı olarak ele alınamayacağını belirtmek gerekir: Çünkü İtalyan filozof, Hjelmslev'e göre daha geniş ve daha müphem bir dilbilimsel kavramdan söz eder. Aynı zamanda, Croce, yukarıda belirtildiği gibi, ifade kelimesini sadece edebiyata değil, sanat dallarının tamamına uygulamıştır. Nitekim, Croce'un ifadeye yönelmesi, edebî eserlerde bir araya getirilmiş fikirler üzerine yoğunlaşan muhteva analizlerini iğrenç bulmasıyla da uyum göstermektedir.

Croce'taki bu Kantçı tutum Anglo-Amerikan Yeni Eleştiri anlayışı için dikkate değer nitelikte olan üç temel sonuç doğurmuştur: 1. Croce her sanat eserini belirli, yegâne ve oransız bir yapı ya da ifade olarak görmektedir. Bu özellikler edebiyat sanatı dikkate alındığında daha belirgin bir duruma gelir. Çünkü edebiyat sanatı, orijinal karakterini kaybetmeden başka bir dile tercüme edilemez ve edebiyat sanatının yeni bir ifadeye transfer edilmesi mümkün değildir[5]. Bu bakımdan Croce'un yapısökücü teorilerden bazılarını tahmin ederek, tercümenin imkânsızlığından[6] söz etmesine ve iyi bir tercümenin orijinal değeri[7] üzerinde ısrarla durmasına şaşmamak gerekir. İyi tercüme sanat eserini yeni ve özerk bir eser hâline getirir. 2. İfadeye ve Kant'ın kavramsallaştırmayı reddetmesine odaklanma, Croce'un -roman, drama ve şiir de dahil- tür teorilerinin tamamının bireysel roman, tiyatro ve şiirlerin yegâne ve kıyas kabul etmez karakterine gizlice tecavüz ettiği görüşüne inanmasına yol açmıştır. Romanda böyle bir şey söz konusu değildir; fakat Emily Bronte'nin *Wuthering Heights* veya Joseph Conrad'ın *Lord Jim* başlıklı romanlarında olduğu gibi, ferdî romanların bu özellikleri taşıdığını da söylemek mümkündür. Tür *(genre)* kavramı, Croce tarafından küçümsenmiş; sadece bireysel eserin analizini sağlayan boş bir fantezi ola-

[5] a.g.e., s. 111.
[6] a.g.e.
[7] a.g.e., s. 120.

rak görülmüştür: Yeni eleştiricilerin sonradan *kapalı okuma* diye nitelediği şey. 3. Klasisizm, romantisizm ve realizm gibi türsel (generic) kavramlara yönelik bu reddiye, *edebiyat tarihinin* bertarafı fikrini beraberinde getirir. Sanat eserinin bireyselliğini tarihî süreç içinde gelişen fikir mirasının etkisi altında bırakan Kant'a benzemeyen Croce, 1902'de sanatkârane sezgiyi tarihî gelişime tercih ederek, tarihî gelişim sürecini ikinci plana atmıştır[8].

Yirminci yüzyılın ilk yarısında gelişen Anglo-Amerikan Yeni Eleştirisi ve Rus Biçimciliği, edebî eserin özerkliği ve kavramsallaştırma imkânsızlığı üzerinde ısrar etmesi bakımından Kantçı ve Crocecu bir karaktere sahiptir: Örneğin her iki eleştiri anlayışında da felsefe, din, siyaset ve ahlâk gibi ayrı türden faktörler oldukça azaltılmıştır. Aşağıda Yeni Eleştirinin Kant ve Croce prensiplerinin estetik bir sentezi şeklinde okunduğu, Biçimciliğin ise avangard eğilimler ile Kantçı anlayıştan çıkarılan çelişik tuzakların ifadesinden başka bir şey olmadığı açıkça gösterilecektir.

1. Yeni Eleştiride Kant ve Croce

Şiir kavramını düşünürken, esasen şiirin sadece şiir olduğunu, onun başka bir şey olarak anlaşılmaması gerektiğini dikkate almamız gerekir[9]. T. S. Eliot'un *The Second Wood* başlıklı eserinden alınan bu alıntı Brooks, Ranson, Wimsatt, Blackmur ve Empson gibi Yeni Eleştiricilerin tamamının kayıtsız şartsız kabul ettikleri basit bir kuralın ifadesidir. Bu durum Yeni Eleştiri anlayışı üzerindeki Eliot etkisinin kalıcı ve güçlü bir etki olduğu gerçeğini ortaya koyar. Çünkü Yeni Eleştiriciler, Eliot'ın şiir dünyasına uyguladığı şeyleri öğütlemişlerdir: Sanatın özerkliği ve onun sosyal ve siyasal aksiyonlardan uzak tutulması. Bu anlamda, Eliot'un, Brooks, Ransom ya da Wimsatt'ın şairânelik anlayışı ile "güzel" ve "faydalı" arasına açık bir sınır çizen Kantçı estetikler arasında benzerliğe ya da seçmeye dayalı bir eğilime sahip olduğu iddia edilebilir.

---

[8] B. Croce, Aesthetica in nuce (Bari, Laterza, 1985) (10. baskı), s. 18.

[9] T. S. Eliot, The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism (London, Methuen (1920) 1960), s. VIII.

Yeni Eleştirideki Kantçı unsurlar, sadece benzerlik ya da tarihi tesadüfle açıklanamaz. Çünkü Yeni Eleştiriciler Kant'ın *Critique of Judgement* başlıklı eserini iyi bilirler. Aynı zamanda bu eser Yeni Eleştiriciler üzerinde devamlı bir etkiye sahiptir. Yeni Eleştiriye en fazla katkı sağlayan çalışmalardan biri olan W. K. Wimsatt'ın *The Verbal İcon* başlıklı eserinin Kant ve Croce felsefesine ne kadar şey borçlu olduğu aşağıda açıkça görülecektir:

> Şairin hayli saygı duyulması gereken bireysellik anlayışı, varlığını esasen Kant'ın kavramsızlık diye belirttiği Kantçı estetik hükme ve Croce'un bu hükümlere karşılık gelen sezgi-ifade anlayışına borçludur. Kant ve Croce örneğinde de görüldüğü gibi –esasen başlıca örnekler de bu ikisidir- edebiyat teorisyenlerinin metafizikçilere ve estetikçilere minnettar kalması gerekir[10].

Wimsatt'ın şairâneliğe yaptığı göndermelerin belirtisel/semptomatik bir değeri vardır. Nitekim Yeni Eleştiricilerin çoğu, şiiri özerk edebiyatın veya edebî özerkliğin en yüksek formu olarak algılamışlardır. Realizm, Naturalizm ve Eksistansiyalizmde görülen ve estetik ve siyasal zemine dayanan angaje roman (*roman engagé*) anlayışı Yeni Eleştiricilere göre muteber model değildir. Çünkü bu tip roman sanatkârane özerklik fikrine daimî bir meydan okuma olarak anlaşılabilir.

Fakat Wimsatt ne yapmıştır; ya da Yeni Eleştiriciler şiirin bireyselliği derken neyi kastetmişlerdir? Bireysellik belirli bir bağlamda üç temel bakışa sahiptir ve bunların tamamını Kantçı ve Crocecu estetikle ilişkilendirmek mümkündür: 1. Şiirin ifade düzlemi üzerinde durulması ve paradoks, müphem ve lirik metinlerin kavramsal yorumunun anlaşılmazlık özelliğinin vurgulanması. 2. Şiirin sadece kendine özgü(sui generis) bir varlık olarak tahlil edilebileceği ve böyle bir fikre kavramsal düşünceyle ulaşılamayacağı fikri. 3. Son olarak sanat ve edebiyat eserlerinin yegâne ve karşılaş-

[10] W. K. Wimsatt (M. C. Beardsley'le birlikte), The Verbal Icon. Studies in teh meaning of poetry (New York, Noonday Press, 1958), s. 222.

tırılamaz olduğu düşüncesi ve onları tarihî, siyasî ya da felsefî bağlamda açıklayacak her girişimin ayrıtürden çıkarım olduğu fikri.

İkinci ve üçüncü ilke birinci ilkenin gereğidir: İşaretleyen veya ifade düzlemi düzeyinin merkezî bir öge olarak düşünüldüğü her durumda, edebiyatı edebiyat dışı bağlamlarla anlamaya yönelik girişimlerin tamamına potansiyel aykırılıklar olarak bakıldığı için, bunlara kuşkuyla yaklaşılmalıdır. *The Verbal İcon*'dan alıntı yaparak gösterdiğimiz gibi, Üçüncü nokta, Kant ve Croce estetiğine bağlı olan Wimsatt'la ilişkilidir. Wimsatt, Croce'un edebî özerklik kavrayışını aşırı bir çıkış olarak kabul etmiş ve bazı açılardan eleştirmiştir[11]. Buna rağmen, Wimsatt, başka bir yerde, kimliğini ve hümanizm anlayışını korumak isteyen bir eleştirmen, bir edebiyatçı olarak Coleridge ve Croce'a bağlılığını vurgulama gereği duymuştur[12]. Coleridge'in ve Croce'un partisi gayri şairâne davetlilerin bütününe karşı şairâneliği savunan radikal özerklik partisidir. Ransom, Wimsatt ve Brooks Coleridge'nin *Eski Bahriyeli* başlıklı eseri ile ilgili fikirlerinde İ. A. Richards ile uzlaşma eğilimindedirler: Şiir ayağa kalktığı zaman, sonra gelenlerin içeriye alınmaması gerekir[13].

Richards'ın temel fikri 'şiirin doğası esasen hissîdir' cümlesiyle özetlenebilir. Bu fikri Yeni Eleştiriciler kabul etmemiştir. Bununla beraber Richards, Kantçı anlamda kendi içinde sonlanan ve kendi kendine yeterli olan bir şiir türünün varlığını fark etmiştir. Richards'a göre, bu tür şiirler ahlâkî, dokunaklı, siyasal ya da dinî anlamda heteronom amaçlar için yazılmıştır ve estetik özerklik kavramı içinde lâyıkıyla anlaşılamaz. Richards'a göre, şiir tek bir şeyden çok daha ötede bir varlıktır; farklı türler farklı ilkeler yardımıyla anlaşılabilir. Richards'ın bu fikrini Yeni Eleştiriciler maalesef fazla dikkate almadılar[14]. Bu bakımdan Yeni Eleştiricilerin

[11] a.g.e., s. 224.

[12] W. K. Wimsatt, Battering the object: The Ontological Approach, in: Contemporary Criticism (London, Edward Arnold, 1970), s. 81.

[13] İ.A. Richards, Principles of Literary Critism (London-Henley, Routledge&Kegan Paul (1924) 1976), s. 58.

[14] a.g.e.

Crocecu hipotezleri bütün şiirlerin özerk ve oransız olduğu varsayımına dayanır.

Pek çok açıdan Fransızların *metin şerhi* (*explication de texte*) ve Wolfgang Kayser[15] tarafından başlatılan Almanların *werkimmanente Interpretationuna* metoduna benzetilen ve bu yöntemlerden uyarlanan *kapalı okuma* metodu, edebî metnin temelde kendi kendisiyle anlaşılabileceği önermesine dayandırılmıştır. Çünkü, Yeni Eleştiriciler edebiyatın metafizik, ahlakî, dinî ya da siyasal bileşenleri kapsadığı görüşünü açıkça inkâr etmemekle beraber, bu unsurları şiirde tali unsurlar gibi düşünürler. Söz konusu unsurlar, Cleanth Brooks'un *The Well Wrought Urn* başlıklı eserinde ifade ettiği gibi, şiirin okunmasında gereksizdir.[16] Yeni Eleştiricilerin bu şekilde tamamen metne odaklanması, aynı zamanda onların edebiyat ile neyin iletilmek istendiği ve şiirin *niçin* yazıldığı sorularıyla ilgilenme sebeplerini de açıklayan bir durumdur. Fakat bu tür bir odaklanma sadece edebiyatın *nasıl* yapıldığı sorusunu dikkate alır. *Nasıl* sorusuna karşı bu özel ilginin Rus Biçimcilerinde de görüldüğünü, bu bakımdan Yeni Eleştiricilerin Rus biçimcileriyle düşünsel anlamda yakınlığını açıklamak gerekir.

Nasıl sorusunu ve *ifade düzlemi* üzerindeki ısrarı genel olarak Yeni Eleştiricilerin tamamında görmek mümkündür. Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren şiiri 'söyleyiş tarzı'[17] ile ilişkilendirmişler ve edebiyat ile bilim arasına kesin bir çizgi çekmişlerdir[18]. William Empson'a göre edebiyat muğlaklık ve belirsizlikten doğan canlılık sayesinde ortaya çıkar. Buna karşılık bilim ise kesin açıklığın ifade edilmesine dayanır. Gerek Cleanth Brooks'un gerekse Robert Penn Warren'ın fikirleri şiirin bilimdeki kavramsal düşünceyle karşılaştırılamayan belirli bir bilgi türü (sezgisel) taşıdığını

---

[15] W. Kayser, Das sprachliche Kunstverk (Bern, Francke, 1948).

[16] C. Brooks, The Well Wrougt Urn. Studies in the Structure of Poetry (San Diego-New York-London, Harcourt Brace Jovanovitch, 1949), s. 266.

[17] C. Brooks and R. Penn Warren, Understanding Poetry (New York, Holt-Rinehart-Vilson (1938) 1976), s. 1.

[18] a.g.e., s. 6

ileri süren John Crown Ransom tarafından dayanaktan yoksun olmakla suçlanmıştır. Ransom, kısmen bir manifesto olarak kabul edebileceğimiz Yeni Eleştiri (*The New Criticism*/1941) başlıklı kitabında, şiirin geleneksel mantığın kırılma noktası olduğunu ileri sürmüştür. Genel gerçekliği amaçlayan mantıkçılara benzemeyen şair, kavramsal dengeye ve bilimsel ifadeye dayanmayan bir belirliliği aramaktadır. Bazı yönlerden Morris ile aynı fikirde olmamakla birlikte, çoğunlukla Amerikalı semiyotikçi Charles Morris'in terminolojisini kullanan Ransom, sanat eserini kavramsal tanımlamalardan kaçınan "ikonik bir işaret"[19] olarak tanımlamıştır. Ransom'un düşünce öğretisi kavramlar dünyasının ötesinde bir yerde toplanan şairâne vukufun özel bir nevini tanımlayacak nitelikteki estetik fenomenin ve estetik gerekliliğin kavramsallaştırma imkansızlığı üzerinde durmasından dolayı Kantçı bir öğretidir.

Bu öğreti daha geniş bir bakış açısından hareketle, Cleanth Brooks'un *The Well Wrought Urn* başlıklı eserine de uyarlanmıştır. Kavramsal anlamını açıklamadan ve ona herhangi bir zarar vermeden şiirin bir dilden başka bir dile tercümesinin yapılamayacağı görüşünü ileri süren Hegel'e benzemeyen Brooks, şiirin kendi içinde iletişimi sağlanmak istenen belirli bir şeyin iletişimini sağlayan bir vasıta olduğu sonucuna varmıştır[20]. Bu konuda Croce ile tam bir mutabakat içinde olan Brooks, tercümede şaireneliğe ait süslü yönün kaybolacağını[21], buna karşılık şiirdeki felsefî, dinî, psikolojik veya sosyolojik unsurların azaltılmasının düşünülemeyeceğini belirtmiştir.

Bu bağlamda Yeni Eleştiricilerin üç temel safsatayı/fallacies sert bir şekilde açığa çıkardıkları anlaşılıyor: *Genetik, kastîlik ve etkileyicilik safsatası*. Gerçekte sadece iki safsatayı birbirinden ayırmak yeterlidir. Çünkü kastî safsatanın genetik safsata kavramının kuşatması altında olduğu farz edilebilir. Safsata eleştirisinde altı çizilen en temel fikir edebî metnin, metnin üretim süreci ya da türü bağla-

[19] J. C. Ransom, The New Criticism (Norfolk (Conn.), New Directions, 1941), s. 287.
[20] C. Brooks, The Well Wrought Urn. Op. Cit.,. s. 74
[21] a.g.e., s. 236

mıyla veya yazarın amacıyla karıştırılmaması gerektiği fikridir. Kastî Safsata şiir ile şiirin kaynağı arasındaki karışımdır. Burada şiirin kaynağı derken, filozofların genetik safsata olarak bildikleri özel bir durumdan söz edilmektedir.[22] Etkileyicilik safsatası ise okur tepkisiyle metnin yanıltıcı kimliğini kapsar. Yani etkileyicilik safsatası şiir ile onun sonuçlarının karışımından doğan bir safsatadır.[23]

Wimsatt ve Brooks'un *Edebiyat Eleştirisi: Kısa Bir Tarih* (1957) başlıklı ortak eserlerinde görüldüğü gibi, bu yazarlardaki safsatalar eleştirisinin Kantçı ve özellikle de Croceçu estetiğin geri planından hareketle geliştirilmiş bir eleştiri olduğunu anlamak zor değildir. Wimsatt ve Brooks, kitaplarının *Gerçek ve Toplum: Bir Propaganda Aracı Olarak Sanat* başlıklı 21. bölümünde Hegelci ve Hegelci-Marksist eleştirmelerin bütün alametlerini reddetmek suretiyle, yaygın bir şekilde Croce'u ele almışlardır. *Expressionizn: Benedetto Croce* (23. bölüm) başlığı altında ise Yeni Eleştirideki güçlü Croce etkisini açıkça ortaya koymuşlardır.

Eleştirel dikkatlerden birkaç tanesi Croce'un dilbilimi ile estetiği birlikte ele alma girişimine yönelmekle beraber, Wimsatt ve Brooks İtalyan filozofun hedonistik (hedonistic) ve simpatetik (sympathetic) başlıkları altında gruplandırdığı etkileyici sanat teorilerini atmasını tamamen onaylamışlardır[24]. Burada Croce'un safsata eleştirisinden ne beklediği belirli ölçüde açıklığa kavuşturulacaktır. Konuya daha geniş bir bakış açısından bakarsak, edebî metnin genel ilkelerle çözülemeyen yegâne, belirli ve bireysel bir fenomen olduğu görüşüne dayanan Yeni Eleştiri anlayışının temel öğretisinin aynı zamanda Croce'un da temel amentüsü olduğu tartışılabilir: Fakat dokunulmazlık genel kuralından hareket eden Croce, bireysel dokunulmazlığa itiraz etmiştir. Burada bireysellik derken eserin estetik geçerliliğini ortadan kaldıracak şekilde kullanılan

[22] W. K. Wimsatt (M. C. Beardsley), The Verbal Icon, op. Cit., s. 21.

[23] a.g.e.

[24] W. K. Wimsatt and C. Brooks, Literary Criticism. A Short History, vol. 2: Romantic Criticism (London, Routledge & Kegan Paul (1957) 1970), s. 508.

kavramsal soyutlamaların dokunulmazlığından söz ediyoruz. (Croce felsefesinin başlangıcı, kendisinin de kabul ettiği gibi, türlerin eleştirilmesine dayalıdır.)[25] İşte şimdi Yeni Eleştiricilerin niçin edebiyat tarihi ya da tür teorisiyle ilgilenmeyip, bireysel metin tahliliyle ilgilendikleri açığa çıkar: Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'ın ifade ettiği gibi, edebî eserin yegâneliği eserin söyleyiş tarzında gizlidir.

Son olarak, Yeni Eleştiriciler üzerinde Croce'un nasıl devamlı bir etkisi olduğu ve sosyal ve tarihsel bağlamda bu etkinin nasıl açıklanabileceği sorusu sorulabilir. Croce'un Yeni Eleştiriciler üzerindeki doğrudan etkisi yazarın temel eseri olan *Estetica* (1902) nın Douglas Ainslie tarafından 1907'de İngilizce'ye tercüme edilmesi ve *İfade Bilimi ve Genel Dilbilimi olarak Estetik* başlığı altında yayımlanması ile başlatılabilir. Aynı şekilde Croce'un "aesthetic" başlıklı makalesinin *Encyclopeda Britannica*'da yayımlanmış olması bu etkiyi daha da güçlendirmiştir. Söz konusu makale, İtalyan filozofun adını ve doktrinini tanıtarak "aesthetic" kelimesini İngilizce konuşulan dünyaya sokmuştur.

Croce'un Yeni Eleştiriciler nazarındaki önemi, basitçe onun eserlerinin etkisine bağlı değildir. Aynı zamanda bu etki Anglo-Amerikan grubunun liberal bireyselciliği ve Croce'un siyasal liberalizmi ile savunduğu radikal bireyselcilik arasındaki seçmeye dayalı olarak açıklanabilir. Çünkü 1920-1921 tarihleri arasında eğitim bakanı ve senatör olarak çalışan Croce, aynı zamanda 1945'te kurulan Yeni Liberal Parti'nin de kurucuları arasındadır. Muhafazakarlık yönü ağır basan ve idealist eğilimler taşıyan Croce'un Yeni Eleştiricilerle paylaştığı liberal bireyselcilik düşüncesi onun estetik bireyselciliğini dayandırdığı bir sosyal kaynaktır. Bu fikir sanatın özerk olduğu ve her sanat eserinin yalnız kendi zevk unsuru içinde anlaşılabilen yegane varlık olduğu görüşüdür.

Tarih ve toplum ötesinde kendine ait bir dünyada ele alınan bu

[25] a.g.e., s. 512.

tüm idealist sanat anlayışının, tıpkı tür tarihi gibi, edebiyat teorisiyle de uyuşmamasına, aynı zamanda edebiyata yönelen sosyolojik yaklaşımların tamamını dışta tutmasına şaşmamak gerekir. Bunlardan birisi Pierre Bourdieu'nun sosyal bir sezgi olarak sanat teorisi ve sanatın belirli biçimlerini siyasal ve ekonomik sebeplerden dolayı destekleyen edebî eleştiri teorisidir. Böyle bir bakış açısından bakıldığı zaman, Croce'un ve Yeni Eleştiricilerin sanatın belirli biçimini kurumsallaştırma girişimleri -özerk bir varlık olarak sanat- bireysel düzeyde sanatın özerkliğini ve bireyselliğini desteklemeyi amaçlayan kurumsal stratejinin bir parçası ya da bölümü olarak görülebilir. Bourdieu'ya göre, bu tür bir oyun, genel geçerliliğe ulaşırken, belirli bir sanat tanımını ortaya koymada ısrar eder: özel bir hâlin genelleştirilmesi (*universalisation du cas particulier*)[26]. Stratejideki kaçınılmaz eksiklik muhtemel genellemeyi sağlayan sosyo-tarihsel koşulların göz ardı edilmesini de beraberinde getirir[27].

Kantçı ve Crocecu estetik özerkliğin bazı eksik yanlarını açığa çıkaran diğer bir sosyolojik yaklaşım da Marksistler tarafından geliştirilmiştir. Beşinci bölümde değindiğimiz Çek Yapısalcılığı ile ilişkilendirerek, bu bölümün son kısmında ele alacağımız Marksist iddialar oldukça karmaşık bir konudur. Şimdilik konuyu şu cümleyle özetleyebiliriz: Yeni Eleştiriciler ve Rus biçimcileri edebiyatın nasıl yazıldığı ve düzenlendiği sorusunu içeren *nasılın* cevabı üzerine yoğunlaşmışlar; edebiyatın niçin belirli bir sosyal kurgu içinde yazıldığı ve edebiyatın bileşenlerinin sosyal ve siyasal amaçlarının ne olduğu sorusunu tamamen göz ardı etmişlerdir. Bu bölümün sonunda Rus biçimcileri ve Marksistler arasındaki çelişkiler oldukça ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Şimdilik Kantçı anlamda estetik özerklik fikrinin diğer alanına, Rus Biçimcilerinin bir teknik olarak edebiyata bakışına dönelim.

---

[26] P. Bourdieu, Les Régles de L'art. Genése et structure du champ littéraire (Paris, Seuil, 1992), s. 394.

[27] Bu bağlamda P. Bourdieu T. H. Hulme'yi de eleştirmektedir. bkz. P. Bourdieu, Les Régles de L'art, op. Cit., s. 393.

2. Kantçılık ve Avangard Anlayış Arasındaki Rus Biçimciliği

Ewa Thompson'un belirttiği gibi,[28] Biçimciler Bergson, Viyana Dairesi ve başka filozoflardan etkilendikleri için, Rus Biçimcilerinin tamamını Kant felsefesi ve bilhassa *Critique of Judgement* ile tanımlamak imkansız olmakla beraber, Biçimcilerin iki uç görüş arasında gidip geldiği düşünülebilir: Kantçılık ve Gelecekçi Avangard. Yeni Eleştiricilerin pek de uğramadığı iki kutup arasındaki bu gerilim, Biçimcilerin kesinlikle vazgeçmediği değişikliklerin ve çelişkilerin bazılarını açıklamaktadır.

Tıpkı Yeni Eleştiriciler gibi, Biçimciler de edebiyatı ifade düzlemiyle tanımlama eğilimindedirler. Özelde edebî eserlerin, genelde sanat eserlerinin kavramsal düşünceye ulaşmanın ötesinde belirli bir bilgi formu taşıdığı varsayımından yola çıkarsak, Biçimciler, sanatın kavramsallaştırma olmaksızın zihne ve duyguya hitap ettiği önermesine bağlı kalmışlardır. Bu önerme, tamamıyla Kantçıdır. Ewa Thompson, bu iki teoriyi açıklarken, aynı zamanda söz konusu teorilerin isim babasını da mükemmel bir şekilde tanımlamaktadır: "Nitekim her iki eleştiri hareketinde de kavramların tekâmülü Kant kaynaklıdır"[29]. Thompson, Biçimcilerin felsefî anlamda kurucularının ve öncüllerinin tam manasıyla bilincinde olmadıklarını, onlardan bazılarının sembolist şair Andrej Belyj'den (1880-1934) etkilendiklerini bize hatırlatmaktadır. Modern edebiyat teorisinde görülen bu tür bilinç eksikliği Yeni Eleştiricilerin, Biçimcilerin, Yapısalcıların ya da Yapısökücülerin estetik öncüllerinin bütün yönleriyle ve çok acilen yeniden yapılandırılması gereğini ortaya koyar. Biçimciliğin kısmen Kant kaynaklı olduğu şeklinde özetlenebilecek Ewa Thompson önermesini doğrulayan Aage Hansen-Löve şunu da ilave etmiştir: "Biçim kavramı, Kantçı anlamda sadece bir estetik ölçüt olarak kullanılır ve bu kavram muhteva kavramıyla karşıtlık ilişkisi içinde olduğu için, erken dönem Biçimciliğe

[28] E. M. Thompson, Russian Formalsm and Anglo-American New Criticism, op. Cit., ss. 66-7.

[29] a.g.e., s. 57.

daha yakındır (...).[30] Bu durum, biçimciliğin estetik duruşunun Kantçılık ile Gelecekçi avangard arasındaki karşıtlıkla, diğer bir ifadeyle kısmen ifade düzlemiyle muhteva düzlemi arasındaki karşıtlıkla belirlenebileceği anlamına gelir.

Biçimcilerin temel iddiasını birkaç kelimeyle özetleyebiliriz. Biçimci Viktor Sklovskj (1893-1984) ve Boris Ejchenbaum (1886-1959) gibi Kantçı anlamda estetik özerklik fikrini belirli ölçüde desteklemişlerdir. Buna rağmen, Biçimcilerin sanat eseri ve sanat eserlerinin fonksiyonlarına dair tanımlamaları Avrupa kökenli avangard cereyanın, yani Rus Gelecekçilerinin devrimci angajmanlarıyla ilişkilidir. Bu kitabın birinci bölümünde tartıştığımız, sanat ve güzelliğe karşı uygun tavrın çıkar gözetmeyen zevk olduğuna ve güzelliğin kavramsız (kavramsal tanımlama olmaksızın) zevk verdiği düşüncesine dayalı Kantçı estetiğin temel öğretilerini dikkate alırsak, Kantçılık ile avangard cereyanların angajmanları arasındaki çelişki açık bir şekilde ortaya çıkar. Bu bakımdan sanat eserine karşı ilgisizliğe dayalı bir tutumu kabul edemiyor; aynı zamanda avangard gerçeklik görünümüne bağlı olan yeniliği ortaya çıkarmak için kurulu normları ve değerleri ihlâl edecek sanatkârane bir üretimi beklemiyoruz. İşte bu Biçimcilerin ve onların Fütürist müttefiklerinin talep ettikleri şeyden başka bir şey değildir. Biçimciler, estetik özerklik kavrayışını Marksistlere ve Marksist-Leninistlere karşı bıkıp usanmadan savunmuşlardır. Buna karşılık onlar, aynı zamanda, gerçeğin estetiğe dönüşümünü savunan (kültürel evrimin bir türü) Fütüristlere daima sempatiyle bakmışlardır. Bu evrimsel görünümün herhangi bir Kantçı işaretle uzlaştırılması mümkün değildir.

Rus Biçimciliği, tarihsel ve sosyal bağlamda tam olarak nedir? Bu akımı kısmen 1915'te kurulan Moskova Dilbilim Dairesinden, kısmen de 1916'da St. Petersburg'da kurulan OPAJAZ'dan kaynaklanan edebî ve teorik bir cereyan olarak tanımlamak mümkündür. OPAJAZ *(Opščestvo Izučennija Poetičeskogo Jazyka/Şairâne*

[30] A. A. Hansen-Löve, Der russiche Formalismus (Vienne, Verlag der Österreichischen der Wissenschaften, 1978), s. 78.

Dil İncelemeleri Derneği -ŞADİD) adı arazî bir adlandırmadır. Çünkü bu adlandırma Yeni Eleştiriye yakın olan erken dönem biçimciliğin esas amacını da açığa çıkarır: Lirik veya şairâne metin analizleri. Bu bakımdan onlar Velimir Chlebnikov (1885-1922) ve Aleksej Kruçčnych (1886-1968) gibi gelecekçi şairleri takip etmişlerdir. Söz konusu şairler tarafından icat edilen deneysel metinleri, Biçimciler geleceğin edebiyat modeli olarak sunulan lirik türlere ait metinler olarak yorumlamışlardır.

Deneysel şiiriyete ile ilgili bu eğilimler, bir bütün olarak bakıldığında Biçimciliğin karakteristik yönü değildir. Söz konusu yönelimleri, Peter Steiner'in "mekanistik biçimcilik"[31] diye adlandırdığı biçimciliğin erken döneminde görülen hakim eğilimler şeklinde niteleyebiliriz. Bu eğilimlerin düşünsel anlamda en önemli temsilcisi Viktor Sklovskij'dir. Steiner, Biçimciliğin "morfolojik" ve "sistemik" diye bilinen iki önemli belirtisinin pek de önemli olmadığını hatırlatır. Daha sonra yorumlayacağımız edebî evrimleşme teorisine dayalı edebî sistem teorisi, gerçek anlamda Jurij Tynjanov (1894-1943) tarafından geliştirilmiş, Viladimir Propp'un *Masalların Morfolojisi* (1928) başlıklı meşhur kitabıyla da devrimci sonuçlar ortaya koyan edebî morfoloji araştırmaları başlamıştır. Masalların Morfolojisi hem Algirdas Julien Greimas'ın yapısal semiyotik anlayışına temel kaynak teşkil ettiği için, hem de Kant'ın kavramsızlık öncülüyle açıkça çelişen metinsel işlev ve derin yapı (structures profondes) araştırmaları için oldukça önemlidir.

Bu durumda Yeni Eleştiri gibi, Biçimcilik de ayrıtürden bir teori değildir. Biçimcilik, Kantçılık ve diğer felsefî akımlar arasında gidip gelen gevşek bir bağla bağlanmış fikirler topluluğudur. Biçimci fikirlerin bütünleyici karakteri, nispeten kendine has bir terminoloji üretmesinden ileri gelir ve bu terminoloji kendi içinde birtakım çelişkiler taşımakla beraber, Kant'ın *estetik özerklik* (aesthetic authonomy) kavrayışı ile avangard eğilimlerin *icat* kavramına

[31] P. Steiner, Russian Formalism. A Metapotics (Ithaca-New York, Cornell University Press, 1984), s. 48.

yönelen bir terminolojidir. Biçimciler, bir yandan, sanatın kendine özgü/*sui generis* bir olgu olduğu fikrini savunurken –Yeni Eleştiriciler de aynı fikri taşırlar- öte yandan sanat eserlerinin bizim nesnel ve bireysel görüşümüzü değiştirmek için yeni ve devrimsel teknikler başlatarak bir keşif işlevi gerçekleştireceğini ümit ettiler. Bu durum Biçimci cereyanın bilhassa birinci ve ikinci devresinde, edebiyatın edebîliğinin ve edebiyatın keşif tekniklerinin üzerinde ısrarla durulmasının sebebini de açıklamaktadır. Böylece *yabancılaşma/de-familiarisation (ostranienie)* ve kendine *dönüşlülük/de-outomatisation* gibi Biçimciliğin öteki anahtar kavramalarının keşifsel yönü ortaya çıkmış olacaktır.

Aage Hansen-Löve, Biçimciliğin global düzeyde gelişimine belirli bir bakış açısı getirmiş ve edebîliğin veya ilk planda edebîliğin hakim probleminin ne olduğu, Yeni Eleştiricilerin ifadesiyle 'söyleyiş tarzının' ne olduğu sorusunu belirli ölçüde açıklığa kavuşturmuştur. İkinci evrede kompozisyon tekniklerine işaret edilir: Sklovski'nin *priëm* terimiyle ifade ettiği şey. Burada söz konusu terimin Fransızca'ya *procédé* Almanca'ya ise *Verfahren* şeklinde tercüme edildiğini belirtmek gerekir. Üçüncü safhanın incelenmesi ise edebiyat tarihi ve edebiyat sosyolojisine ait problemlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanır.

Hansen Löve'ün üç evre görüşünü Peter Steiner doğrulamıştır. Çünkü Peter Steiner, edebiyatın tarihsel ve sosyal faktörlere doğru yönelme ve bu faktörleri sistemleştirme eğiliminde olduğunu açığa çıkarmıştır. Bu yönelim Biçimcilik ile Marksizim arasında tam bir karşıtlık ilişkisi olmadığı sonucunun çıkarılmasına delâlet eder. Ayrıca, bu bölümün ikinci kısmında gösterileceği gibi, Lenin'in 1924'te ölümünden sonra, Leninist partide Stalin tarafından baskıcı politikalar başlatılmasaydı, Biçimcilik ile Marksizm arasında verimli bir diyalog da geliştirilebilirdi.

Biçimcilik ile Marksizm arasında belirgin bir anlaşmazlık vardır ve söz konusu anlaşmazlığın Kantçı özerklik ile Hegelci ayrıtürden/heteronomi anlayışları ile iki katına çıktığı kolaylıkla tahmin edilebilir. Bu anlaşmazlığın ifade düzlemi ve muhteva düzlemi ara-

sındaki anlaşmazlıkla biraz daha güçlendirildiğini tahmin etmek zor değildir. Sklovskij, aşağıdaki düşünceleriyle, Biçimcilerin dikkat çektiği ifadeyi esas alan, buna karşın muhtevayı ikinci plana indiren, diğer bir deyişle muhtevayı ifadeye tabi kılan biçimci amacı ortaya koymuştur. Sklovskij'ye göre " *Yeni bir form yeni bir muhteva ifade etmek için değil sanatkârane biçimindeki karakteristiği kaybeden eski bir formun yerine konulmak için ortaya çıkar.*"[32]

Diğer bir ifadeyle, edebî evrimin dinamik (Sklovskij, Tynjanov) gücü sosyal değişimle ya da Hegelci fikirle değil, ancak *biçimsel keşifle* açıklanabilir. Laurence Sterne, *Tristram Shandy* adlı eserinde ve Brecht epik tiyatrolarında yeni anlatı teknikleri ve yeni parodi teknikleri kullandı. Her iki yazarca kullanılan bu yeni teknikler, geleneksel anlatı tekniklerinden ve Aristo dramlarından oldukça farklıydı. Nitekim söz konusu yeni parodi teknikleriyle yazılan eserler okunduktan veya seyredildikten sonra, gerek geleneksel anlatı gerekse Aristo tarzı dram teknikleri okurun veya seyircinin gözünde modası geçmiş teknikler olarak görülmektedir. Bu bağlamda Jurij Tynjanov *edebî evrimleşmeyi otomatikleşme* ve *otomatikleşmeme* arasında yer alan bir diyalektik olarak açıklamaktadır. O, eski ve kurulu edebî biçimlerin okur tarafından, yeni teknikler, yeni biçimler veya tamamen yeni bir dil başlatılarak, otomatik olarak algılanabileceğini ileri sürmüştür. Ancak okur bu algılayışı alışılmış edebî anlayışları sona erdiren yeniden otomatikleşmeye veya keşfe kadar, eleştirel bir tepkiye ve yeni bir vukufa tabi tutmaz.

Geleneksel hikâye etme alışkanlıklarına karşı kökten bir kırılma olarak veya yeniden otomatikleşme (de-otomatizasyon) olarak anlaşılan keşfe John Barth'ın *Lost in the Funhouse* başlıklı postmodern hikâyesinin ilk mısraları canlı bir örnektir:

> Eğlence evinde eğlenmek kimin haddinedir? Belki aşıkların. Ambrose için burası *şaşırtıcı ve ürkütücü bir yerdi. Amerika Birleşik Devletlerinde*

[32] V. Sklovskj, 'Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Sujetfügung und den allgemenien, in J Striedter (ed.), Russicher Formalismus (Munich, Fink, 1969), s. 51.

> *en önemli tatil günlerinden biri olan Bağımsızlık Gününü vesile kabul eden* Ambrose, tatil için ailesiyle birlikte bir sahile gitmişti. Önem verdiği tek doğru şey italik tipte elle yazılmış bir nottu. Tıpkı eserin bütünündeki başlıkların alışılmış şekli gibi *bu yazıda, sırasıyla,* kelimelerin ve deyimlerin sözel vurgularına sanki yazılı bir dengeleme yapılmıştı.[33]

Ara sıra aksiyonda kırılmalara yer veren ve aktörlerin yorum yapmasına imkan tanıyan Brecth tiyatrosunda olduğu gibi, postmodern hikâyeci de genel anlamda kompozisyon veya tipografyayı yorumlamak için hikâye akışında bir takım kırılmalara başvurmuştur. Anlatı tekniklerindeki bu tür yeni kırılmalar ve bilgi vermeye yönelik teknikler, geleneksel anlatının sönük ve ilhâmsız görülmesine sebep olmaktadır. Edebî *klişelerin* ve *alışkanlıkların* dışına çıkılarak geliştirilen bu teknikler, başka yazarlar tarafından taklit edilmek suretiyle, yaygın bir şekilde uygulanmıştır.

Edebî gelenekte ortaya çıkan en köklü kırılma Rus Gelecekçilerinden Velimir Chlebnikov ve Aleksej Kruçenych'in girişimleriyle kendini göstermiştir. Gelecekçiler, işaretleyeni işaretlenenden koparark ve bir bakıma ifade düzleminin özerkliğini açıkça ifade ederek, tam anlamıyla yeni bir dil başlatmak için böyle bir yola başvurmuşlardır. Bu bakımdan Biçimcilerin fonetik düzeyin semantik düzeyle bağlantısının kesilmesine dayalı *transmental dil (transmental language)* denemelerinden büyülenmeleri şaşılacak bir şey değildir. Gelecekçi Nikolaj Gorlov'a göre, Kruçenych Lily'yi *euy* yazmakla, dilin organik bütünlüğünün parçalanmasına sebep olmaktadır. O, bu durumda, sosyal düzen faktörü olarak dili tahrip eder[34]. Gorlov başka bir yerde, ses imajının (fonik) ne olduğunu sorar ve bunu şöyle açıklar: *Ses imajı semantik muhtevanın bağımsız olarak ruhuna hitap eden kelimedeki ses elementlerinin bir karışımıdır.*[35] Gelecekçilerin ifade düzleminin özerkliğini kök-

[33] J.Barth, Lost in the Funhouse (Newyork-London, Doubleday (1968) 1988), s. 72.

[34] N. Gorlov, 'Qu'est-ce que le futurisme?, in: G. Conio (ed.), Le Formalisme et le futurisme russes devant le marxisme (Lausanne, L'Age d'Homme, 1975), s. 177.

[35] A.g.e., s. 171.

leştirmeyi amaçladığı ve aslında Gelecekçiliğin geliştirdiği kelimeye yönelik devrimin, sessel düzeye dayalı ifade devrimi olduğu açıkça ortadadır. Bir bakıma, onların programı Dadaizmin, İtalyan Fütürizminin ve bir ölçüde Sürrealizmin programına daha yakındır. Sessel transmental dil (Phonetic Transmental Language), eşyaların anlamlarının sosyal dünyasını ve kavramsal sınırlarını dışta tutmak suretiyle, nesnelerin kelimelere dönüştürülmesi demektir.

Transmental dil meselesinden anlaşıldığı kadarıyla, Sklovskij, Tynjanov, Ejchenbaum ve Jakubinskij gibi Biçimciler, kelimeyi metafizik, dinî ve ideolojik çağrışımlarından ayrı tutarak, kelimenin değerli bir avangard araç olduğu konusunda fikir birliği içindedirler. Yeni Eleştiriye göre, gereksiz arayışlarından biri kabul edilen bu tür avangard retoriğe rağmen, Biçimciler Yeni Eleştiricilerle edebiyatın otonom (özerk) olduğu konusunda birleşirler. Çünkü Yeni Eleştiricilere göre, edebiyat anlamın herhangi bir tarzda bir yerden başka bir yere taşınması değil, özel bir söyleyiş tarzıdır. Pratik dilde ifade düzlemindeki seslerin tamamı, Jakubinskij'nin belirttiği gibi, anlatılmak istenen konunun dışındadır: Nitekim, pratik dildeki seslerin dikkatimizi çekmediğini anlamamız için, yeryüzündeki farklı düşünüşlere bakmak yeterlidir. Bu özellik, şiir dilinde başka bir zeminde karşımıza çıkar. Şiir dilinde seslerin bilincimizin parlak bir alanına girdiği ve böylece dikkatimizi çektiği ileri sürülebilir.[36] Yeni Eleştiricilere göre, bu durum sosyalleşmiş anlamların semantik dünyasına karşı edebiyatın özerkliğini güvence altına alan ifade düzlemine doğru bir yönelimdir.

Biçimcilikte ise, söz konusu yönelim sadece şiirsellikle sınırlıdır. Nesir dünyası bu yönelimin dışında kalır. Örneğin Boris Ejchenbaum Nikolaj Gogol'un *Palto* başlıklı kısa romanındaki konuşma dili kullanımını analiz ederken, tekrar tekrar "söyleyiş tarzıyla", yani metnin ifadeye ve sese yönelik hususiyetleriyle ilgilenmiştir. Baş kahramanın psikolojik tahlilini okura sunmak yerine, baş kah-

[36] L. Jakubinskij, P. Steiner, Russian Formalism, op. Cit., ss. 149-150.

ramanın beceriksizliğini ortaya koyan diğer kahramanın karakteristik adını verir: Akakij Akakijevič. Öteki düşman kişiler gibi, Akakij de konuşma tarzıyla ve dili kullanışıyla (Skaz) karakterleştirilmiştir: Hikâye etmedeki beceriksizliği ve ilgisiz sözleri, tutarsız söylemleri, bozuk cümleleri, kekemeliği vb. Akakij'nin belli başlı özelliklerini oluşturur. Dilin fonetik hususiyetlerini ve garabetini yeniden yaratmak suretiyle, dili taklit eden hikâyeci, insanların problemlerinin ve sosyal statüsünün insan ruhunda bıraktığı canlı etkiyi verme yoluna gitmiştir. Burada Ejchenbaum, *nasıl* sorusuyla söyleyiş tarzı ve hikâye etme tekniğini anlatmak istemiştir.

Roman Jakopson, Biçimcilerin teorik yaklaşımını altmışlı yıllarda yazdığı meşhur tezinde özetlemiştir. Jakopson'a göre şairâne mesaj söz veya sembol ile ima edilen şeyin kendine dönüşüyle ya da Jakubinskij'nin ifade ettiği gibi, şairâne dildeki seslerin dikkatimizi çekmeye başlamasıyla kendisini belli eder. Jakopson'daki sanat özerkliği kavramı ve onun bu kavrama dayanan Kantçı anlayışı, yazarın ilk yıllarında bir süre etkilendiği Gelecekçi estetiğin ve gelecekçilerin devrimci çağrışımlarıyla çelişkiliymiş gibi görünür. 1919'da Iskusstvo'da tenkitli bir basımı yapılan *Fütürizm* başlıklı makalesinde, araştırmacının üzerinde durduğu temel fikir, sanatkârane özerklik veya kendine dönüşlülük (outo-referentiality) düşüncesidir. Jakopson'un fütürizme dair ileri sürdüğü görüşlere göre, yeni sanat durağan şekillerle ilişkisini kesmiştir, durağan fetişle ve güzellik kavramıyla da ilgilenmez (...). Gelecekçi manifesto, bu durumun dünün sanatçısı için doğru olduğunu, buna karşılık günümüz sanatçısı için ise ölü bir görüş olduğunu söyler[37]. Güzellik kavrayışına dair bu reddiye geleneksel Kantçı estetiğin yanlış anlaşılmasıdır ve bu sadece Kantçılıkla avangard unsurların uyuşmazlığı olarak yorumlanabilir.

Eğer birileri çıkıp Jakopson'un altmışlı yıllarda *Dilbilim ve Şairânelik* (1960) başlıklı eserde yaptığı gibi, yazarın gençliğinde, Gelecek-

[37] R. Jakopson, 'Futurism',: R. Jakopson, Selected Writings, vol.3 (The Hague, Mouton, 1981), ss. 718-19.

çi ideallere bağlılığını unuttuğu varsayımından hareket ederse, bu noktada doğal olarak, Kant estetiği ile avangard estetik arasındaki çelişki ortadan kaldırılmış demektir. Thomas G. Winner, Jakopson'un ilgilendiği temel fikirler üzerinde dururken, büyük olasılıkla haklıydı. Çünkü henüz on sekiz sene önce *zaum* şairinin ve Majakovskij, Chlebnikov, Kruçonych ve Maleviç'in bağlı olduğu derneğin Jakopson için büyüleyiciliğini kaybetmesi asla söz konusu olamazdı[38]. Bu büyüleyicilik, Kant'ın ilgisiz zevk ilkesiyle Jakopson'un göstergesel dönüşlülük ilkesine bağlı sanatkârane özerklik tanımlamasıyla zıtmış gibi görünür. Çünkü Gelecekçilerin çoğunda Marksist-Leninist projeyi birleştiren kültürel devrimin izleri vardır ve bu izler açıkça siyasal içerikli olup, özerkliği ve göstergesel dönüşlüğü dışta tutar.

Bununla beraber, Kantçı özerklik ile Gelecekçi bağımlılık arasındaki çelişki, Biçimcilikte mutlak bir çelişki olarak karşımıza çıkmaz. Çünkü Kantçı ve avangard estetiğin ortak bir özelliği vardır. Bu özellik sanatın bizi kavramsız olarak kendine çektiği düşüncesidir. Ewa Thompson, biçimcilerdeki kavramalarda bulunan Kantçı imaları açığa çıkararak biçimcilere ilginç bir yorum getirmiştir: Yabancılaşma */de-familiarisation (ostranienie).* Bizce bilinen şeyler, yeni bir perspektife dayanan yeni bir bakış açısıyla alışılmış algılama biçimimize yabancılaşabilir. Örneğin, Voltaire, *Huron le naif*'te, Avrupa'ya Hint bakış açısıyla bakarken, algılama tarzımızı belirli ölçüde değiştirmiştir: Bu değişim Biçimci anlamda bir yabancılaştırmadır. Benzer bir şekilde, Tolstoj, *Xolstomer* adlı kısa romanında, gerçeği yaşlı bir atın bakış açısından tasvir eder ve mal hırsı gibi bir fenomeni bize başarılı bir şekilde verir.

Ewa Thompson'a göre, Tolstoy, ögelerin düzenini "alışılmamış" bir şekilde vermek suretiyle, başka türlü ifade edilemeyen ve algılanamayan bir şeyi ifade etmede epeyce başarılıdır. Herhangi bir düşünceyi tanımlamaksızın, pek çok düşünceyi sunan Tolstoy'un Kant'tan çok

[38] Th. G. Winner. Roman 'Jakopson and Avangard Art', in: Roman Jakopson. Echoes of his Scholarship (ed. By D. Armstrong and C Van Schoonveld) (Lisse, Peter de Ridder, 1977), s. 512.

sonraları Kant'ı tekrarladığı söylenebilir. *Xolstomer*, genelde hayatın verdiği elemlerin, bencil yaşamın faydasızlığının ve mal mülk hırsının Kantçı estetik fikirlerle sunulmasıdır. Kant'ın ileri sürdüğü kavram, orijinal versiyonu dikkate alınırsa, Sklovskij'ye yabancı bir kavram da değildir. Sklovskij'nin fikirleri de zaten Kantçı bir çizgidedir[39].

Diğer bir ifadeyle, Gelecekçilerin, Sürrealistlerin ve Brechtçilerin kullandıkları yabancılaşma gibi bir avangard kavram, Kantçı bakıştan kaynaklanmaktadır. Çünkü yabancılaşma, özel bir kavramla tanımlanamayan pek çok düşüncenin ortaya çıkışına sebep olmuştur. Biçimcilik üzerine yapılan dikkatli bir incelenmeyle açığa çıkarılabilen bu tür çatlak ve çelişkilere rağmen, Biçimci teorideki bütünlük fikri, sanat eserinin kavramsal sistemlere dönüştürülemeyeceği düşüncesine dayanır; Aynı zamanda Kantçı ve avangard anlayışla eşzamanlı olarak gelişmiş bir fikirdir.

3. Marksistlerle Biçimcilerin Boş Diyaloğu

Araştırmalarını devrim döneminde yürüten Rus Marksistleri ile Biçimciler arasında belirli bir benzerlik görülmez. Genel olarak bakıldığında, sanat ve edebiyatla ilgilenen Rus Marksistlerinin daha çok Hegelci bir görüş benimsedikleri anlaşılmaktadır. Beşinci bölümde, Marks'ın ve Engels'in estetik kalıplar bakımından materyalist Hegelci anlayışı benimsediği gösterilecektir. Zaten Maks'ın ve Engels'in Hegelcilik anlayışı, sanat eserinin kavramsal olarak tanımlanabilen özel ve tek yanlı anlamlar ifade ettiği varsayımına dayanmaktadır. Meşhur Marksistlerden Lunaçarskij'ye göre, edebiyat, felsefe gibi bilişsel bir işlevi gerçekleştirir. Bu açıdan edebiyat felsefeye benzer. Edebiyat bu işlevini gerçekleştirirken belirli sosyo-tarihsel gelgitlerin ışığında, belirli fikirleri de nakleder. Edebiyat ile felsefe arasındaki temel fark, felsefenin muhakemeye, edebiyatın ise duyguya hitap etmesinden ileri gelir[40]. Hegel'in de be-

[39] E. M. Thompson, Russian Formalism and Anglo-Amerikan New Criticism, op.cit., s. 68.

[40] A. V. Lunačarskij, 'Der Formalismus in der Kunstwissenschaft', in: H. Günther (ed.), Marxismus und Formalismus (Frankfurt-Berlin-Vienna, Ullstein, 1976), s. 89.

lirttiği gibi, bu fark edebiyatın bir bölümü üzerindeki kavramsal geçişe mukavemete işaret etmez. Buna zıt olarak, Lunaçarskij, Trockij ve Lenin, kavramsallığa sahip olma bakımından sanat ve edebiyatın felsefeye denk olduğuna kesinlikle inanmışlardır. Söz konusu teorisyenlere göre, bilhassa şiir, resim ve müzikte duygulara ulaşabilen kavramsallıktan söz etmek mümkündür. Kavramsallığı taşıma anlamındaki bu denklik, bizi edebiyat ile felsefenin eşitliği sonucuna götürmektedir. Esasen bu sonuç, adı geçen teorisyenlerin edebî metnin *ideolojik muhtevasıyla* ilgileniş sebeplerini de açıklamaktadır. Fakat, biçimcilerin ısrarla üzerinde durdukları *nasıl* sorusunu cevaplamaktan oldukça uzaktır.

Trocki, 1924'te yayımlanan *Edebiyat ve Devrim* başlıklı eserinde, biçimcileri, sadece seslerin, tekniklerin ve retoriğe has mecazların tahliline dair idealist ve soyut bir metot geliştirdikleri için ciddi anlamda eleştirmiştir. Trocki'ye göre, Biçimciler *niçin* sorusunu tam olarak cevaplamada yetersizdir. Hâlbuki *niçin* sorusu, sosyal ve tarihsel durumdaki belirgin bir sanatkârane biçimi ortaya koyan, buna karşılık diğerlerini göz ardı eden bir sorudur ve ciddiye alınması gerekir. O, belirgin bir sanat hareketinin tarihsel bir dönemdeki gelişme şartlarının ve oluşma sebeplerinin ancak Marksizm ile açıklanabileceğine inanmaktadır[41].

Öte yandan Marksistler, Kantçı anlayışa göre, sanat eserinde güzelliğin *nasıl* görüldüğü ya da bu güzelliğin eserde *nasıl* temaşa edildiği sorusuyla, -kısmen kavramsal tanımı verme dışında- ilgilenmemişler; Hegel'in "Sanat eserleri niçin tarihin belirli anında belirli sınıfların ilgilendiği fikirlerden üretilir" sorusunu materyalist bir bağlamda tekrarlayıp durmuşlardır: Sanat eserinin *nasıl* yapıldığını ve esere tarihin çeşitli dönemlerinde *nasıl* bakıldığını irdeleyen bir soru, elbette biçimci bir sorudur. Biçimcilerin üzerinde durdukları bu soru, sanat eserinin niçin ideolojik, felsefî, dinî ilgilerin birleşimi içinde ve zamanın belirli bir döneminde ortaya çıkış

[41] L. Trockij, Literature and Revolution (London, Redwords, 1991), Bölüm: 5.

sebebini açıklayan Marksistlerin *niçin sorusuyla (genetik)* yer değiştirmiştir. Goldmann, *Genetik Yapısalcılık* diye adlandırdığı Marksistlerin genetik düzlemdeki bu sorusunu dikkatli bir şekilde açıklamıştır. Beşinci bölümde ayrıntılı olarak ele alacağımız bu sorunun temeli de Hegelci estetiğe dayanmaktadır.

Şimdilik, Biçimci ve Marksist soruların, metodolojik açıdan nasıl bir ilişkiye sahip olduklarını ve bu ilişkinin hangi şartlar altında ortaya çıktığını açıklamak daha yararlıdır. Şu varsayım, Marksistler ile Biçimciler arasındaki farkı oldukça yüzeysel bir bakışla ele alır: Marksistler ile Biçimciler arasındaki çatışma, basitçe siyasal bir çatışmadır. Biçimciler sanat özerkliğini savunan birer idealistken, Marksistler sanatın siyasal işlevi üzerinde durmaktadır. Biçimci ekolü takip edenlerin değişik zamanlarda gösterdikleri gibi (Erlich, Hansen-Löve, Steiner)[42], bu varsayım, yanlış bir varsayım olmanın yanında, önemli bir noktayı da gözden kaçırır. Çünkü buradaki siyasal çatışma, Kant ve Hegel arasındaki çatışmaya dayalı estetik ve metot arasında eşzamanlı gelişen bir çatışmadır. İlerleyen bölümlerde, bilhassa beşinci bölümde, bu iki hareketten birini seçerek, söz konusu çatışmayı tek yanlı olarak çözmeye çalışmanın bir hata olduğu gösterilecektir.

Akl-ı selim sahibi biçimci eleştirmenler, Ortodoks Marksistleri ve Marksist-Leninistleri pek fazla dikkate almadılar. Hatta bu iki rakip eleştiri metodunu birleştirdiler ve Biçimcilerin *nasıl* sorusuyla Marksistlerin *niçin* ve *ne* sorusu arasındaki ilişkiyi uzlaştırma anlayışında ısrar ettiler. 1928'de Leningrad'da yayımlanan *Edebiyat Biliminde Biçimsel Metot: Sosyolojik Şairâneliğe Eleştirel Bir Giriş* başlıklı dikkate değer kitabında Pavel N. Medyedev (1891-1938), yakın arkadaşı Mikhail M. Bakhtin'i (Beşinci Bölüm) kurgusal metin sosyolojisinin günümüzdeki kurucusu olarak takdim etmiştir. Medyedev, Trocki'yi ve Lunaçarskij'yi de kapsayan diğer Marksistlere pek benzemez. Medyedev'e göre, muhteva ve şekil, yani muhteva düzle-

[42] V. Erlich, Russian Formalism: History-Doctrine (The Hague, Mouton, 1969); A. A. Hansen-Löve, Rusischer Formalismus, op. Cit.; P. Steiner, Russian Formalism, op. cit.

mi ile ifade düzlemi birbirine zıt değildir, fakat şekil kendisine ait sosyal bir fenomen/görüngü olma özelliğini daima korumaktadır. Medyedev, edebiyatı sosyal etkileşim ve bildirişim dünyasına yerleştirirken, roman, tiyatro veya epik şiir gibi türlerdeki şairane niteliklerin farklı bildirişim sistemlerinde farklı semantik ve ideolojik işlevleri sağlayan kültürel gerçekler olarak görüldüğünü ileri sürmüştür. Nitekim, aile baskısı altında ezilen kadının sorunlarını, kısmen sıkılarak ta olsa, öne çıkaracak nitelikte eleştirel bir işlevi yerine getiren Victoria tarzı roman (Victorian novel) kırsal, emperyal ve aristokratik çağrışımlarla nostaljik türün işlevini elde edebilir.

Medyedev, Marksist-Formalist polemikteki mevcut kısırlığı kısmen hesaba katan metodolojik bir kilitlenmeden hareket eder. Medyedev'e göre, şekil/muhteva (ifade düzlemi/muhteva düzlemi) ikiliğinin terk edilmesi ve metinsel yapının bizzat kendisinin sosyal açıdan bir anlamlandırma olarak düşünülmesi bu kilitlenmenin giderilmesinde başlıca etkendir. Yani sosyal değerler ve sosyal ilgiler mümkün olduğu kadar metnin semantik unsurlarıyla ilişkilendirilmiştir. İkincisi, edebî üretimin olası fonetik ve sentaktik hususlarıyla bağlantılıdır. Diğer bir deyişle, bu yaklaşım sosyal gerçekliğin metinsel yapı olarak temsilinde, başarılı bir yaklaşım gibi görülmektedir. Bu yaklaşım, edebî metnin *nasıllığı* ile ilgilenen Biçimci soru ile edebî metnin *niçin* ve *ne* olduğu ile ilgilenen Marksist sorular arasındaki zıtlığa dayalı metodolojik düzeyde bir yaklaşımdır.

Söz konusu yaklaşım, Tynjanov gibi Biçimciler tarafından belirli ölçüde düşünülmüştü. Zaten gerek Tynjanov gerek Ejchenbaum, edebî gerçeklik *(literaturnij fakt* Tynjanov) ve edebî hayat (*literaturnij byt*, Ejchenbaum) gibi birbirini bütünleyici kavramları başlatan teorisyenlerdir. Tynjanov geçmişte her hangi bir edebî işlevi yokmuş gibi görülen metinlerin "edebî" olabileceğini ileri sürdü. Örneğin, sosyal iletişimin önemli şekillerinden olan hatıra ve mektup türleri, Jane Austen (Suzan Hanım), Rousseau, Goethe veya Karamzin gibi sanatçılar tarafından roman kompozisyonunda kullanıldıkları zaman, birer *edebî hakikat (literary facts)* hâline gelirler. Ejchenbaum'un *edebî hayat (literary life)* kavramı ise *edebî hakikatin* tamamlayıcısı bir kavramdır. Çünkü bu kavramın varlığı,

edebiyat dünyasında kayda değer bir etkiye sahip olan gazeteler ve dergiler gibi kurumsallaşmış gayri edebî yayın organlarına bağlıdır. Nitekim, Charles Dickens'ın *Sabah Günlüğü (Morning Chronicle)* ve ilk baskısı bir gazetede yapılan *Boz Skeçleri (Sketches by Boz)* başlıklı eserine, başka bir deyişle Dickens'ın nesrine yapılacak sosyolojik bir yorumda, yazarın aynı zamanda bir gazeteci olduğu gerçeği kesinlikle göz ardı edilemez. Dickens'in bilhassa ilk döneminde yazdığı eserleri gazeteci üslubundan bağımsız değildir. Çünkü Dickens her şeyden önce bir gazetecidir. Yine nesirlerinde kullandığı üslup da bir gazeteci üslubundan başka bir şey değildir[43]. Eğer *edebî hakikat* ve *edebî hayat* kavramaları arasındaki ilişki sistematik bir şekilde geliştirilseydi, *edebî evrim* kavramı biraz daha somutlaşmış olurdu. Çünkü edebiyatın gelişimi Tynjanov'un *otomatizasyon* ve *de-otomatizasyon* diyalektiğinden daha karmaşıktır. Mektup, günlük vb.-çağdaş toplumlarda ise radyo, film ve televizyon- birer sosyal hakikattir. Bu tür sosyal gerçeklikler arasında roman ve film gösterimi arasındaki ortak ilişkilerdeki gibi bir ilişki vardır ve söz konusu ilişki bu türleri daha da pekiştirmektedir.

Üzülerek belirtelim ki, Biçimciler tarafından yapılan araştırmalar çeşitli siyasal sebeplerden dolayı Marksist-Leninistlerce takip edilememiştir. Daha doğrusu bu takip engellenmiştir. Diğer bir ifadeyle, Marksist-Leninistler Biçimcilerle tam bir diyaloga girememiştir. 1920-1930'lu yıllar arasında gerçekleşen başarısız bir diyalogtan söz edebiliriz. Bunun yanında,1970'li yıllarda Tonny Benett, Gérard Conio, Hans Günther ve William G. Walton'un metodolojik problemleri açığa çıkarmak için giriştikleri bir müdahaleyle İngiltere, Fransa, Almanya ve ABD'de yeni bir diyalog daha başlatılmıştır.[44] Nitekim Tony Benett, Bakhtin'de ve daha sonraki ede-

[43] Cf. Ch. Hibbert, The Making of Charles Dickens (London, Book Clup Associates, 1967), Altıncı Bölüm.

[44] Cf. T. Benett, Formalism and Marxism (London, Routledge, 1989), G. Conio (ed.), Le Formalisme et le futurisme russes devant la marxisme, op.cit.; H. Günther (ed.), Marxismus und Formalismus, op.cit. and W. G. Walton, 'V. N. Volosinov: A Marriage of Formalism and Marxism', in: P. V. Zima (ed.), Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text (Amsterdam, Benjamins, 1981).

bî gelişmelerde Biçimciliğin ne kadar önemli bir yer tuttuğunu özelikle vurgular. Benett'e göre, Bakhtin'in eseri, eğer Biçimciliğin ötesine yerleştirilmiş bir teorik alanda olsaydı ve böyle tanımlansaydı, söz konusu teorik alan sadece Biçimcilik içinde yapılacak bir çalışmayla üretilebilirdi.[45]

Belirli şekillerin, belirli türlerin veya belirli yazma tarzlarının *niçin* belirli sosyal durumlarda görüldüğü ve niçin belirli sosyal durumlarda kaybolduğu sorusu Biçimciler tarafından tam olarak asla cevaplanmamıştır. Buna bağlı olarak, Benett gibi çağdaş yazarların araştırmaları, diğerlerinin yanında, hatalarına, basitliklerine ve baskıcı politikalarına rağmen, Marksistlerin tamamen yanlış yolda olmadıklarını göstermiştir. Formalistlerin ve Yeni Eleştiricilerin genelde "edebî metin nasıl yapılır ve edebî metni edebî yapan şey nedir" şeklinde özetlenebilen en önemli sorularıyla zihnimiz karıştırılmadığı sürece, Marksist sorunun bizim için pek de anlamsız bir soru olmadığı ortaya çıkmaktadır.

[45] T. Benett, Formalism and Marxism, op. cit., s. 96.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KANT-HEGEL VE AVANGARD ARASINDAKİ ÇEK YAPISALCILIĞI

Çek ve Slovak yapısalcılığını Saussure'ün yapısal dilbilim anlayışından etkilenen Rus Biçimciliğinin yeni bir bağlamdaki devamı olarak düşünmek yaygın bir kanaattir. Roman Jakopson (1896-1982), en meşhur Rus Biçimcisi ve dilbilimcilerinden birisidir. Jakopson, aynı zamanda, Prag Dilbilim Dairesinin (Cercle Linguistique de Prague, CLP, Kuruluş 1926) en önemli üyelerinden birisi sayılır. Bu açıdan bakıldığında, Çek ve Slovak yapısalcılığında Rus Biçimciliğinin belirgin bir etkisi olduğu kesindir. Ancak Rus Biçimciliği ile Çekoslavak yapısalcılığı, arasındaki devamlılık üzerinde yeterince durulmamıştır. Prag yapısalcılığı sadece dilbilimsel ve semiyotik bir teori değil, aynı zamanda estetik bir teoridir. Bu sebeple söz konusu ekol, yirminci yüzyılın ilk on yılında görülen felsefî tartışma ve çelişkilere bağlı olarak Çek ve Alman felsefî geleneğine kadar indirgenmiştir.

Yirminci yüzyılın başlarındaki Çek ve Alman felsefî geleneğinde görülen çelişkilerin çoğu Kantçı ve Hegelci-Marksist bakış açısı arasındaki temel zıtlıklardan kaynaklanan çelişkilerdir. Çek yapısalcılığındaki Kant etkisi, Johann Friedrich Herbart'ın (1776-1844) Kantçı Çek estetiği ve bilhassa Otakar Hostinski'nin (1847-1910) ve Jan Mukarovski'nin (1891-1975) takip ettiği Zich'in (1879-1934) estetik anlayışı ile daha da güçlendirilmiştir. Hotinski, Kant ve Herbart'ın estetik hüküm teorilerinin ampirik kurucusu kabul edilebilir.[1] Buna karşılık, Zich sanat eserinin özerk karakteri

[1] Cf. M. Juzl, Otakar Hotinský (Prague, Melantrich, 1980), s. 109. Hotinski daha önce

hususunda ısrarla durmuş ve sanat eserinin felsefî, dinî ve siyasal ideolojiler gibi ayrıtürden/heteronom sistemlere indirgenemeyeceği şeklinde özetlenen Kant'ın düşüncesine bağlı kalmıştır. Zich, aynı zamanda, güzelliğin kavramsal olarak tanımlanamayacağını belirten Kant varsayımından yola çıkmıştır. John Volket'in (1848-1930) *Bedeutungsvorsttellung*'unda kullandığı anlamda, anlamlamanın, eserin bireysel açıdan kendisinde değil, algılamanın çelişkisel sürecinde ve çelişkilere dayalı olan heterojenlikte aranması gerektiğine inanır. Zich, Kant ve Herbart gibi, sanatın açıkça tanımladığımız kavramlarla tanımlanamayan bir düşünceyi harekete geçirdiğini düşünür. Mukarovski'nin teorisi, çok anlamlı eser fikri ile Zich'in anlama verdiği nitelik arasındaki gerilimle açıklanabilir. Mukarovski'ye göre, anlamlandırma hiçbir zaman sabitlenemez. Çünkü yorumlama ve yeniden yorumlama süreci sonsuzdur, daima değişir, aynı zamanda işlevsel bir dönüşümü içerir.

Bu bakımdan Jakopson'nun sanat kavrayışı ile Mukarovski'nin görüşleri arasında köklü bir benzerlik vardır. Dolayısıyla, Çek Yapısalcılığı ve Rus Biçimciliği arasında da esaslı bir benzerlikten söz etmek mümkündür. Nitekim bir Çek semiyotikçisi ve filozofu olan Mukarovski, sanatın ve edebiyatın yazılışı ve yapılışı itibariyle dikkatimizi çekmesi açısından eserin kendine dönüşlülük (outo-reflexive) özelliğine inanır. Mukarovski'nin bu inancı, onu bir Rus dilbilimcisi ve edebiyat eleştirmeni olan Jakopson ile fikir birliğine götürür. Diğer bir ifadeyle, Mukarovski ve Jakopson, Yeni Eleştiricilerin ifadesiyle, söyleyiş tarzı (way of saying) kavramı üzerine yoğunlaşma bakımından ortak görüşlere sahiptirler. Biçimciler "edebî metinlerin *nasıl* yapıldığı ve bunların otomatikleşmeyle ortaya konulan iletişim dilinden nasıl ayrıldıkları" sorusuyla ilgilenmektedir. Biçimcilerin ilgilendikleri bu soruları, bazı açılardan Prag Yapısalcıları yeniden gözden geçirmiştir.

Prag yapısalcıları söz konusu ilgiyi, aynı zamanda Çek avand-

Kant ve Herbart tarafından tahlil edilen estetik hüküm kanıtlarını ampirik olarak kurmaya çalışmıştır.

gardlarıyla (öncü) da paylaşmıştır. Burada avangardların edebî *ifade* ve *yeniden otomatikleşme* sürecine odaklanma bakımından Rus Gelecekçilerine benzetildiklerini de unutmamak gerekir. Yapısalcılar da Biçimciler gibi Kantçıdır. Buna ilâve olarak, edebiyatın tecrübenin ifade düzlemine doğru yönelmesi olarak görülmesi ve kavramsal tanıma (*monosemy*) karşı gelinmesi bakımından ise Kantçılığın avangard takipçisidirler. Bu arada, yapısalcılar, tarihsel süreç içinde, sanatı ifade etme şekillerini üreten seyirci, dinleyici ve okuyucu bakış açısını da öne çıkarmışlardır. Bu bakımdan yapısalcılar Hegelci veya Marksist değil, daha çok Kantçı olarak değerlendirilmelidir.

Birinci Dünya Savaşından sonra, Çek yapısalcılarındaki Kantçı niteliğin gelişiminde Hebertçi felsefenin önemli bir etkisi vardır. Diğer bir ifadeyle Kantçı öğretiler Hebertçi gelenekle nakledilmiştir. Buna rağmen, Prag Dilbilim Dairesinin benimsediği yapısalcılığı Hegel felsefesinden tamamen ayırmak mümkün değildir. Mukarovski, *Estetikte ve Edebiyat Biliminde Yapısalcılık* başlıklı çalışmasında, Kant, Husserl, Herbart ve diğerleriyle birlikte Hegel etkisi üzerinde ısrarla durur.[2] Oleg Sus da, G. W. F. Hegel'in, esasen çağdaş Çek yapısal semiyolojisinin ve semantiğinin tarihî patronu olmadığını açıklar. Sus'a göre, bu teorilerin geçmişinde Hegel'in özel ve dolaylı bir rolü vardır[3]. Peki bu rol nasıl tanımlanacaktır?

Genel olarak belirtmek gerekirse, Mukarovski'nin yapısalcılığında altı çizilen iki Hegelci unsurdan söz etmek mümkündür. Bu unsurlar, esasen Kantçı tutumla uyuşmaz. Tarihsel sanat kavramı ile sanatın ve bireysel sanat eserinin toplumun değer sistemi ve normları üzerinde bir etkiye sahip olabileceği fikri. Doğal olarak bu fikrin sosyolojik bir düşünce olduğunu belirtmek gerekir. Tarihî bakış açısı işlevsel sanat anlayışına da delâlet eder. Bu anlayış ise

[2] Cf. J. Mukarovski, 'Structuralismus v estetice a ve vede o literature' (Estetik ve Edebiyat Biliminde Yapısalcılık), in: J. Mukarovski, Kapitoly z çeske poetiky, vol. 1 (Prague, Melantrich, 1941), s. 27.

[3] O. Sus, 'On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Semiology and Semantics. An Essay on Czech and German Thought', in: Poetics 4 (mouton), 1972, s. 40.

Kant'ın güzelliğin sonsuzluğu tanımıyla uyuşmamaktadır: Bir şey tarihin her hangi bir döneminde güzel, değerli veya takdire şayan görünse bile, aynı şey tarihin başka bir döneminde (realizm ya da modernizm) saçma ve değersiz görünebilir. Nesnelere karşı bu tür bir bakış, aynı zamanda Kant'ın *ilgisiz zevk/haz (disinterested pleasura)* önermesine de meydan okumadır. Sanatın estetik normlar ve estetik ideolojiler arasındaki çelişkileri ve ihtilâfları üzerinde taşıması dikkate alındığında, -eğer sanat eserinin değeri (genelde sanat), çelişkili bir değer ise-, bu ilgisiz tutum algılanamayacak bir duruma gelir[4]. Mukarovski, Vodicka, Çervenka, Jankoviç ve Chvatik gibi teorisyenlerin görüşleri, Çek yapısalcılığının Kantçı, Hegelci ve avangard duruşlar arasında nasıl gidip geldiğini ve bu gelgit sonucunda ulaşılan estetik gerilimi nasıl ele aldığını ortaya koyan hayli ilginç görüşlerdir.

1. Roman Jakopson ve Jan Mukarovski'nin Kantçılığı

Prag'da 1929'da Birinci Uluslar arası Slavistik Kongresi düzenlendi. Bu kongre esnasında Prag Dilbilim Dairesinin *Theses*'i başlıklı ortak eseri yayımlandı. Bu olayı Yapısalcılığın gelişimi üzerinde etkili olan en dikkat çekici olaylardan biri şeklinde değerlendirmek mümkündür. Söz konusu kitapta yayımlanan Tezlerin önemli bir bölümü, dilin yapısal ve işlevsel problemleriyle ilgilidir ve Saussure'ün "senkronik" veya sistematik yaklaşımını tarihsel bir perspektife yerleştirme denemesidir. Buna karşılık, üçüncü tezde, iletişim dilini şairane dilden ayırmaya yönelik dikkat çekici bir girişimden söz ediliyordu. Yapısalcı manifestoya göre, günlük dildeki her kelimenin bildirişimsel bir anlamı vardır. Fakat şairâne dilin kendi içinde bir sonu bulunur. Böylece, şairâne dilden şu yahut bu ölçüde dikkate değer olabilen özerk değerler elde edilir (*des valeurs autonomes plus ou moins considérables*). Bu görüşler, yapısalcıların açıkça Kantçı bir eğilime yöneldiğini ortaya koyar.[5] Bir

[4] Terry Eagleton anlamında: Criticism and Ideology (London, Verso, 1978), s. 44.

[5] 'Les Théses de 1929', in: Le Cercle de Prague, Change 3 (Paris, 1969), s. 36.

yazarın belirttiği gibi[6], sanat eserine her bakışımızda dikkatimizin işaretlenene (Hjelmslev'in söylediği muhteva düzlemi) değil, işaretin kendisine (*sur le signe lui-même*) odaklandığını ileri süren Kantçı fikirlerle tamamlanmıştır. Diğer bir kelimeyle biz *neyin* söylendiğiyle değil, söylenenin *nasıl* ifade edildiğiyle ilgileniriz.

Rus avangard (öncü) şairi Velimir Chlebnikov'a dair yazdığı bir makalede genç Roman Jakopson, Rus şiirini ifadeye doğru yönelmiş bir söylem olarak (*vyskazyvanie s ustanovkoj na vyraženie*) tanımlamaktadır. Buradan Jakopson'un söylemin nasıl ifade edildiği konusuna yöneldiğini anlıyoruz.[7] İfadenin *nasıl* sorusuyla vurgulanması, kavramsal tek anlamlılığı dışta bırakır. Bu bakımdan söz konusu vurgu sadece Kantçı değil, aynı zamanda metafizik, ideolojik veya dinî anlamlardan uzak durma endişesi taşıyan avangard uygulamalarla yakından ilişkili bir vurgulamadır. 1980'li yılların başlarında, Krystina Pomorska ile yaptığı bir görüşmede Roman Jakopson, avangard bağlamdaki ilk dönem lirik deneyimlerini şöyle toparlamıştır: Kelimelerin ve dil seslerinin kendi içlerindeki temel bileşenleri üzerine yoğunlaşmak için anlamlı kelimeleri kullanmamada inat ettim (...)[8]

Jakopson, 1930'lu yıllarda, Brno'da Masaryk-Üniversitesi profesörü ve Prag Dilbilim Dairesi üyesidir. Bu dönemde Jakopson, şairâneliği biyografiden ve şairin hayatından ayırma üzerinde yoğunlaşan bir düşünce takip etmiştir. Şiir Nedir? (*Co je poezie*? Volné Siměry 30, 1933/34) başlıklı önemli makalesinde, O, şiirselliği yazar ruhunun bir belgesi veya genel gerçekliğe dair bir metin olarak gören girişimlerin tamamını açıkça ortaya koymuştur. Jakopson'un ileri sürdüğü görüşler 1926'da yayımlanan Tezleri ve Yeni Eleştiriciler tarafından izah edilen şairâne özerklik kavrayışını hatırlatmaktadır. Şiir söyleme (poeticity), bir nesnenin adlandırılmasının veya duygu patlamasının ortaya çıktığı anda değil, kelimenin

---

[6] a.g.e., s. 39.

[7] Roman Jakopson, 'Novejsaya russkaya poezija. Nabrosok pervyj: Podstupak k Chlebnikov), in: R. Jakopson, Selected Writings, vol. 5 (Den Haag, Mouton, 1979), s. 305.

[8] R. Jakopson and K. Pomorska, Dialogues (Cambridge Mass., The MIT Press, 1983), s. 9.

sadece kelime olarak hissedildiği anda gerçekleşen bir durumdur. Yani şiir söyleme, kelimelerin kendilerinin, düzenlerinin, anlamlarının ve bizzat onların değerini ve ağırlığını ortaya koyan iç ve dış biçimlerinin oluşturulduğu durumlarda gerçekleşir. Bu gerçekleşme esnasında, kelimelerin gerçekliğe yaptıkları farklı göndermeler fazla dikkate alınmaz[9]. Diğer bir ifadeyle, şairâne dil göndergesel bağlamda değil, bizzat dilin kendi bağlamında yorumlanan bir dildir.

Jakopson'un 1960'ta yayımlanan *Dilbilim ve Şiirsellik* başlıklı meşhur makalesinde bu fikir yeniden ortaya çıkmıştır. Jakopson bu makalede dilin altı işlevi üzerinde durmuştur: 1. *Duygusal işlev* (emotive function): Bu işlev mesajın gönderici veya yazar ile bağlantısını sağlayan işlevdir. 2. *İfade işlevi* (conative function): Dilin alıcı veya dinleyici ile ilişkisine dayalı işlevidir. 3. *Üst Dil İşlevi* (metalingual function): Dilin koda doğru yönelen işlevidir. 4. *Fatik İşlev* (phatic function): Dilin temas vasıtasına yönelten işlevidir. 5.*Göndergesellik işlevi* (referential function): Dilin bildirişim bağlamını belirten işlevidir. 6. *Şiirsellik işlevi* (poetic function): Dilin kendisinde bulunan en son işlevdir.[10]

Daha önce belirtildiği gibi, Yeni Eleştiriciler dilbilimcilerin dünyasına girme gibi tehlikeli bir işe kalkışmışlardı. Onların genetik ve amaçlı safsata (fallacy) terimiyle Jakopson'un duygusal işlev (emotive function) terimi, hissî safsata (affective fallacy) terimiyle Jakopson'un ifade işlevi (conative function) terimi arasında dikkat çekici bir benzerlik vardır. Yeni eleştiricilerin söylemini yapısal dilbilimcilerin söylemine tercüme edersek, şöyle bir sonuçla karşılaşırız. Hissi safsata okur ve dinleyici tepkisinin karışımını içine alırken, genetik ve amaçlı safsata ise şiiriyet ve duygusal işlevin karışımını ifade etmektedir. Her iki durumda da dilin şairânelik özelliği gözden kaçırılmıştır.

---

[9] R. Jakopson, 'What is Poetry?' in: Roman Jakopson, Selected Writings, vol.3 (Poetry of Gramer and Grammer og Poetry) (The Hague-Paris-New York, Mouton, 1981), s. 750.

[10] R. Jakopson, 'Linguistics and Poetics' in: Roman Jakopson, Selected Writings, vol.3 (Poetry of Gramer and Grammer og Poetry) (The Hague-Paris-New York, Mouton, 1981), s. 27.

Hemen her şiir ve her edebî metin duygusal, ifadesel, üstdilsel veya göndergesel düzeyde yorumlanabilir. Bu bağlamda, zihinde yanlış anlamanın ortaya çıkması kaçınılmazdır. Kaldı ki edebî eserlerin çoğu aynı zamanda diğer işlevleri de içerir. Bu durumda eserdeki şiirsellik unsurlarının azalması kaçınılmaz bir gerçektir. Balzac'ın eserlerini Fransız toplumu ve Fransız ekonomisi üzerine yazılmış bir tez (treatise) olarak okurken, Marks ve Engels pek de haksız sayılmazlar. Buna ilave olarak, Freud ve Freudcu disiplinlerin edebî eserleri yazar ruhunun bir belgesi olarak açıklamaya çalışması da yanlış değildir. Peter Steiner'in belirttiği gibi, Jakopson bu gerçeklerin tamamen farkındadır:

Jakopson 1935'te Brno'da Masaryk Üniversitesinde Rus Biçimciliği üzerine ders anlatırken, estetik veya şairane işlevin yanlışlığını, şairâne eser denklemiyle adlandırdı: Jakopson, şairâne eserin sadece estetik işlevi değil, aynı zamanda diğer işlevlerden bazılarını da sınırladığını belirttikten sonra, şöyle devam etti: Estetik eser, eserin estetik işleviyle sınırlanamayacağı gibi, estetik işlev de şairâne eserle sınırlanamaz.[11]

Daha sonraki dönemlerde, edebî metnin şiirsellik işleviyle metnin diğer işlevleri arasında ilişki kurma girişimleri kendine has bir takım sorunları beraberinde getirdi. Bu sorunlar bizzat Jakopson, Mukarovski ve diğer Prag yapısalcıları tarafından *hakimiyet kavramı* yardımıyla çözülmüştür. Sanatta, siyasî, ahlâkî ve bilişsel işlevlerin bir arada bulunduğu, fakat kendine dönüşlülük (auto-reflexivity) veya kendine göndergesellik (outo-referentiality) terimleriyle adlandırılan estetik işlevin, siyasal, ahlâkî ve bilişsel işlevlere hükmettiği söylenir. Estetik işlev, aynı zamanda karakteristik özelliği sayılan sanatkârane nesnenin özerkliğini de güvence altına alır. Jakopson *hakimiyet (dominant-başatlık)* terimini şöyle tanımlar: Hakimiyet sanat eserini oluşturan parçalar üzerine odaklanmadır. Sa-

[11] P. Steiner, 'The conceptual Basis of Prague Structuralism', in: L. Matejka (ed.), Sound, Sign and Meaning. Quinquagenery of the Prague Linguistic Circle (Ann Arbor, University of Michigan, 1978), s. 361.

nat eserindeki kalıcı bileşenlerin biçimini değiştirir, onları belirler ve onlara hükmeder; eserdeki yapının bütünlüğünü güvence altına alan bir şeydir. Bir bakıma, eserin sınırlarını tayin eder.[12] Hakimiyet vezinsel bir kalıp olduğu gibi, metnin şiirsel biçimidir ve bu biçim veya kalıp yetenekli bir okurun bizzat metnin kendisi üzerine düşünmesini; metindeki siyasal ve duygusal bileşenleri metnin estetik yapısının veya estetik işlevinin bir parçası gibi görmesini sağlar. Auden ve Brecht gibi şairlerin siyasal şiirlerinde olduğu gibi, bazı şiirlerde belirgin bir sınır çizgisi vardır. Ancak söz konusu şiirlerdeki estetik boyut, siyasal amaçlara bağlı olan bir boyuttur. Aşağıda, bu problemi Prag yapısalcılarının işlev, norm ve değer gibi çağdaş kavramları kullanarak ele aldıkları gösterilecektir.

Prag yapısalcılarının teorik gayretlerine rağmen, belirtilen sınır çizgileri hakimiyet tanımına bağlı olarak yapının sökülmesi tehlikesini ortaya çıkarmıştır. 1996'da Moskova'da düzenlenenen bir kongrede hakimiyet tanımına Roman Jakopson'un ne ölçüde katkı sağladığı Josip Uzareviç tarafından açıkça belirtildi. Uzareviç'e göre, hakimiyet tanımı belirli bir hiyerarşiye dayanan bir tanımdır. Mesajlar (soobščenie) arasındaki farklar işlevler arasındaki hiyerarşik ilişkiye delâlet eder. Temel işlev hakimiyet işlevidir. Diğerleri ikincil işlevlerdir.[13] Fakat buna kim karar verecek? İncil'deki, *Chanson de Roland*'daki veya Chaucer'in *Caterbury Masalları*'ndaki hakim işlev hangisidir? Estetik mi, siyasal mı yoksa dinî mi?

Mukarovski de, Jakopson gibi, sanatta ve edebiyatta heterojen işlevlerin bir arada oluşunun ortaya çıkardığı problemlerin farkındadır. O, eserdeki bütün işlevlerin estetik işlev hakimiyetiyle tanımlanabileceği konusunda Jakopson ile aynı fikirdedir. Mukarovski'ye göre, söyleyişteki estetik ilgi sayesinde dil estetiği, bir

[12] J. Mukarovski, 'Die Asthetik der Sprache', in: Jan Mukarovski, Studien zur strukturalistischen Asthetik und Poetik (Munich, Hanser, 1974), s. 136.

[13] J. Uzarevic, 'Problema poeticeskoy funkcii' (Şairâne İşlev Problemi),: Materialy mezdunarodnogo kongressa: '100 let R. O. Jakopson, Moscow, 18-23 December 1996, Moscow, Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarniyj Universitet (Moscow, 1996), s. 119.

bütün olarak iletişim dilinden ayrılır.[14] Bu durum başka bir söyleyiş tarzını beraberinde getirir. Edebî metinlerin estetik işlevinde gördüğümüz bu yeni söyleyiş tarzı kendine dönen mesajın hakimiyetini metne dönüştüren bir işlevdir.

Üzerinde durulan estetik özerklik kavrayışı, sadece Kantçı değil, aynı zamanda Hegel karşıtı bir kavrayıştır. Çünkü burada Hegel'in sanat ve edebiyatın özü kaybolmadan başka bir dile, başka bir vasıtaya ve kavramsal felsefî söyleme çevrilebileceği önermesini dışta tutan bir anlayış vardır. Mukarovski *Sanat ve Edebiyatın Görünümü* (*Umění a světovy názor*) başlıklı dikkate değer bir makale yayımladı. Bu makalede yazar, sanat eserlerinin kavramsal dile dönüştürüleceği olasılığını kabul etmez ve yukarıda belirtilen Hegel düşüncesine açıkça karşı çıkar. Mukarovski'ye göre, dünya görünümü (world visions) *toplumun aklî kurucuları, sınıf ideolojisi ve felsefî sistem* olarak üç görünüme ayrılır. O, sanat veya edebiyat eserlerinin bu tür kavramsal sistemler arasındaki boşluğu gidermesinin mümkün olmadığını belirtmiştir. Mukarovski'nin söz konusu tahlili, Kantçı söylemden ileri gelmektedir. Mukarovski, bir yandan Shakespeare'nin *Kral Lear* ve Goethe'nin *Faust* adlı eserleri gibi büyük sanat eserlerinin toplumun aklî kurucularından, ideolojilerden ve felsefî sistemlerden bağımsız olarak anlaşılamayacağını kabul ederken, öte yandan edebî metinleri sadece aklî sistemlerle tek yanlı olarak ifade etmeye yönelik bütün girişimleri reddetmiştir. Mukarovski'ye göre, belirli edebî eserlerdeki felsefeye yönelik dikkati çeken sözde (güya) ilgileri eleştirmenler kendi felsefî anlayışlarına dayalı olarak yorumlama eğilimindedir. O, daha önce tahlil edilmiş metinlerden alıntılar yaparak ortaya koyduğu şüphecilik ve ironiyle bu eleştirmenlere göz dağı vermeyi de ihmal etmemiştir.[15]

Mukarovski'nin yukarıda belirtilen iddiaları tamamıyla Kantçı-

[14] J. Mukarovski, 'Die Asthetik der Sprache': Jan Mukarovski, Studien zur structuralistischen Asthetik und Poetik (Munich, Hanser, 1974), s. 136.

[15] J. Mukarovski, 'Umemi a svetovy nazor (Sanat ve Dünya Görünümü): J. Mukarovski, Studie z estetiky (Prague, Odeon, 1996), s. 246.

dır. Aynı zamanda kavramsal düşünce sınırlılığını izlediği için de Hegel karşıtı bir argümandır. Hegelciler ve Marksistler edebiyat ve felsefenin bir araya gelmesini sağlamak için büyük çaba saf etmişlerse de, bu iki dünya iç içe geçirilemeyen ayrı ve özerk dünyalardır. Bu çabaların değeri beşinci bölümde detaylı olarak ortaya konulacaktır. Şimdilik, kavramsal sistemlerle edebiyat eserleri arasındaki benzerlikler veya homoloji (aynı türdenlik) konusunda ısrar eden bir Hegelci anlayıştan söz etmek yeterlidir. Lucien Goldmann *Gizli Tanrı (Hidden God)* başlıklı eserinde, Jean Racine trajedilerinin on yedinci yüzyıl jansenist (*jansenist theologi?*) teolojisinin buhran ve fikirlerini ifade ettiğine bizi ikna etmeye çalışır. Goldman'a göre, bunlar sosyal duruş ve kıyafetten doğan asaletle birleşir. Kantçı semiyotikçilere benzemeyen Goldmann, felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkinin tek yanlı bir ilişki olduğuna inanmaz.

Mukarovski, Kvetoslav Chvatik, Milan Jankoviç ve Miroslav Çervenka gibi araştırmacılar edebiyat, felsefe ve siyasal ideolojilerin aralarında yakın ilişki olduğu ve edebiyatın yeni anlamlar doğurduğu görüşünü kabul etmezler. Bu grup yerinde bir adlandırmayla, anlam bilimsel (semantik) jest kavramını (*sémanticke gesto*) ortaya atmışlardır. Anlambilimsel jest kavramı ise, belli başlı Kantçı kavramlardan biridir. Onların Kantçılığının temelinde jest kelimesi yatar ve jest Kant'ın anlamın sabitlenmeyeceği görüşünü hissettirir. Öte yandan, sanat ve edebiyat kendi başına anlamlıdır ve semantik süreci, anlamı oluşturan öğeler olmaksızın, tek yanlı olarak harekete geçirir.

Anlamın okuma sürecindeki önemi Mukarovski[16] ve Miroslav Çervenka tarafından şu cümlede açıkça ortaya konulmuştur: Semantik jest, sanat eserlerindeki semantik süreçlerin toplamından ayrılabilen bir şey değildir. Aynı şekilde estetik nesnenin oluşum sürecinde alıcı faaliyetinden ayrılabilen bir nesne de kabul edil-

[16] J. Mukarovski, 'Zamernost a nezamernost v umeni'(Sanatta Belirlilik ve Belirsizlik): Jan Mukarovski, studie z estetiky, op. cit., s. 100. Mukarovski şairin ve şairin oluşturduğu eserin yapısının temelinde semantik jest bulunduğunu açıkla. Çünkü anlamın önemli bir kısmı alıcıya aittir.

mez.[17] Fakat sanat eserinin semantik süreci ifadesiyle tam olarak ne kastediliyor? Semantik muhteva edebî metnin bizzat kendisine mi yoksa sadece okur tarafından yapılan yorumlara mı isnat edilebilir? Chvatík, semantik jest kavramının eser yapılanması süreçlerinde anlamın yaratılışına bağlı olduğunu ileri sürerken, bu noktayı kısmen açıklığa kavuşturmuştur.[18] Chvatik'in yorumunu Jankoviç de doğrular. Jankoviç, Macha'nın *Máj*[19] başlıklı şiirini tahlil eden Mukarovski'nin metnin semantik içeriğini biçimsel ve tematik tabakaların karşılıklı etkileşimi olarak tanımladığını hatırlatır. (Mukarovski, daha sonra kullanmaya başladığı semantik jest terimini ilk dönemlerinde henüz kullanmamıştı.)

Semantik jest terimindeki Kantçı özellik, Milan Jankoviç'in yakın dönemde yazdığı *Nesamozřejmost smyslu* (Anlamın Karakterindeki Belirsizlik) başlıklı makalede, semantik jesti muhtevadaki zaruri belirsizlik veya daha çok mevcut anlamın azaltılamazlığı şeklinde tanımlamasından ileri gelir[20]. Zaten semantik jest kavramı yapısalcılığın anahtar kavramlarından biridir. Bu kavramın yeniden tanımlanması güzelliğin tanımlanabilir kavramlarla azaltılamayacağı düşüncesini ileri süren Kant mütalaasına (dictum) bağlıdır. Böylece semantik jest terimini tanımlamanın niçin bu kadar zor olduğu ve Jankoviç'in yerinde bir ifadeyle belirttiği gibi, bu terime dair niçin hâlâ farklı yorumlar ve farklı uygulamalar olduğu açıkça ortaya çıkar.[21] Bir bakıma söz konusu tanım kavramsallaştırmayı tanımlamaya dair bir tanımlama girişimidir. Başka bir ifadeyle, semantik jest önemli Kantçı ikilemlerden birisidir. Kant'ın bu ikilemi Hegel'de belirtilen sanatın değeriyle kısmen elenmiştir.

---

[17] M. Červenka, 'New Perspectives on Czech Structuralism': PTL 4 (1979), s. 368.

[18] K. Chvatik, Tschechoslowakischer Structuralismus. Theorie und Geschichte (Munich, V. Fink, 1981), s. 36.

[19] Cf. M. Jankovič, Nesamozrejmost smyslu (Prague, Çeskoslovensky Spisovatel, 1991), ss. 28-9.

[20] a.g.e., s. 35.

[21] a.g.e., s. 24.

2. Mukarovski Teorisinde Hegel'den ve Avangard Anlayıştan Gelen Terimler: Yapı, İşlev, Norm, Değer

Çek yapısalcılığı, edebî özerklik kavramını Kant ve Croce'un tamamlayıcı estetik anlayışlarına dayandıran Yeni Eleştiricilere benzemez. Çeklerin geliştirdikleri yapısalcılık, Rus Biçimciliği gibi, birbiriyle çelişen anlayışların etkisi altındadır. Bu yüzden Çeklerin estetik anlayışında sadece Kantçılığın değil, aynı zamanda Hegel diyalektiğinin, Husserl fenomenolojisinin, Durkheim sosyolojisinin ve çağdaş avangard uygulamaların etkisi görülmektedir. Bu bağlamda, bilhassa Hegelci ve avangard anlayışın geliştirdiği teoriler üzerinde dikkatle durmak gerekir. Çünkü Hegel'in ve avangard anlayışın Çek Yapısalcılığı üzerindeki etkisi oldukça fazladır ve bu etki Kantçı özerkliğe global anlamda bir meydan okumadır.

Çek Yapısalcılığı üzerindeki Hegelci etkiyi, Mukarovski ve takipçisi Felix Vodicka tarafından uyarlanan tarihî bakış açısı bağlantısında aramak daha doğrudur. Hegel'in etkisinde gelişen tarihsel perspektif anlayışı, Kant'ın güzellik anlayışını açıkça dışta tutan bir bakış açısıdır. Zaten Kant güzelliği zaman içinde değişim geçirmeyen durağan bir şey olarak kabul ediyordu. Bununla beraber, Mukarovski'nin eserindeki tarihsellik işlevi tam olarak ne anlama gelir? Bu soruyu birkaç aşamada cevaplandırmak mümkündür: İlk olarak, sanat eserindeki anlamın ve değerin daima değişen bir özne olduğunun hesaba katılması anlaşılmalıdır. Her yeni okur metne estetik veya gayri estetik yeni normlar uyarladığı için, edebî metnin semantik potansiyeli veya semantik jesti zamanla gelişir ve böylece metnin değerinde değişimler meydana gelir.

Edebî metin, tarihî süreç içinde gelişen bir nesne değildir. Aynı zamanda, edebî metin eleştirel veya yorumlamaya yönelik bir nesne de kabul edilemez. Bu durumda edebî metin olsa olsa tarihsel bir amil olabilir. Çünkü, edebî metnin sosyal değerlerin ve sosyal normların aktarılmasında belirgin bir katkısı vardır. Mukarovski, edebî metindeki tekâmülün bu yönünü şu cümleyle vurgular: "Sanatı, değerler dünyasını bize aktaran kuvvetli bir katalizör olarak görüyoruz".[22] Kant,

[22] J. Mukarovski, 'Problemy esteticke hodnoty' ('Estetik Değer Problemleri'): Jan Mukarovski, Cestami poetiky a estetiky (Prague, Çeskoslovensky Spisovatel, 1971), s. 33.

sanatı ve güzelliği ilgisiz zevkle temaşa ettiğimiz az veya çok durağan bir fenomen gibi görmüştür. Kant'ın sanata dair bu kavrayışı, Çeklerin geliştirdikleri yapısalcılıkta, sanata yönelik tarihîlik kavramıyla ikinci plana atılmıştır. Zaten Çeklerin tarihsellik kavramı, sosyal değerler sistemini nesilden nesile nakleden estetiği, ahlâkî çatışmaları ve siyasal mücadeleleri de içine alan bir kavramdı.

Tarihsel ve çatışmacı bir sanat modeli olan bu model, sadece Kant'ın gayri tarihî güzellik kavrayışıyla çelişmekle kalmaz; aynı zamanda onun çıkar gözetmeyen zevk veya çıkar gözetmeyen temaşa önermesiyle de uyuşmazlık gösterir. Çünkü sosyal değişimi ve sosyal değerler sistemini nakletme görevi olan sanat eserleri, okurun, dinleyicinin veya seyircinin bir bölümüne muhtemelen ilgisiz zevk vermezler. Buna karşılık, kurulu normlara, değerlere ve hiyerarşilerle zıt olan diğer sanat eserleriyle diyaloğa veya polemiğe girmek suretiyle, kendi kendilerini belirli ölçüde tanımlarlar. Shelley ve Flaubert'in eserleri, Harold Pinter ya da Thomas Bernhard'ın oyunları gibi sanat eserleri, estetik, ahlâkî veya siyasal çelişkileri birbirine karıştıracak, böylece kurulu kültürel düzeni muhtemelen tahrip edecek, hatta ortadan kaldıracak nitelikte eserlerdir.

Mukarovski'nin teorisindeki sanatın diyalogcu ve polemikçi kavramı Yirmili ve Otuzlu yıllarda Avrupa'da gelişen avangard estetikle yakın ilişkisi olan bir kavramdır. Bu bağlamda, Mukarovski sanat ve toplum arasındaki diyalektik çelişkiler üzerinde durmuştur.[23] Onun çelişki tanımı, sadece sürrealistlerin ve fütüristlerin burjuva düzenine karşı isyanlarının kalıntısı olarak görülmemelidir. Aynı zamanda Çek avangardların en önemli teorisyenlerinden biri olan Karel Teige tarafından ileri sürülen iddiaların pek çok açıdan mukabili sayılan bir tanımlamadır.

Kültürel inkılabı savunan Teige, şu görüşleri ileri sürmüştür: "poetizm (şiircilik) teorisine dayanan yeni şiir, kültürel inkılabın hizmetine tahsis edilmiştir."[24] Teige, burada avangard bir cereyan

[23] J. Mukarovski, 'Dialekticke rozpory v modernim umeni' ('Modern Sanattaki Diyalektik Çelişkiler'): J. Mukarovski, Studie z estetiky, op. cit., s. 358.

[24] K. Teige, 'Poeme, monde, homme': Change 10 (1972), s. 136.

olarak kabul edilen Rus Gelecekçiliği ile Çek Şiirciliği ve Biçimcilik ile Yapısalcılık arasındaki işlevsel benzerliğe (analoji) dikkati çekmektedir. Mukarovski Teige'nin evrimsel programını asla onaylamadığı gibi, Rus Gelecekçiliğini veya Fransız Sürrealizmini kesinlikle dikkate almaz. Bununla beraber, Mukarovski'nin sanat anlayışı ve sanatın kurulu normları daima ihlâl ederek hayatta kaldığı fikri, avangard teori ve uygulamaların izlerini taşımaktadır. Bu kavram, sanatı toplumsal çatışmaların ve ilgilerin üzerinde durağan bir perspektifte görmek suretiyle, sanatı ve güzelliği bir araya getiren Kantçı estetikle uyuşan bir kavram değildir.

Mukarovski'nin terminolojik yaklaşımındaki *yapı*, *işlev*, *norm* ve *değer* gibi kavramlar, yazarın Kantçı ve Hegelci tutum arasındaki gerilimi belirli ölçüde ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Yine, söz konusu kavramlar, onun avangard fikirlere sempatisini de göstermektedir. Böylece Mukarovski, uyumlu bütünlüğe dayanmayan, buna karşılık diyalektik ve avangard düşünüşe bağlı olarak Kantçılarla uyarıcı bir hesaplaşma gibi düşünülen hayli orijinal bir teorik sentez geliştirmiştir. Jakopson ve Mukarovski'nin eserlerinde Kantçı öğelerin hakim olduğu bir ölçüde doğrudur. Fakat, Mukarovski'de hayli orijinal bir Kantçı damga vardır. Bu orijinal damga diyalektik düşünüşün tarihîleşmesine ve avangard cereyanın, bilhassa Çek Poetizminin devamlı diyalogculukla modernleşmesine dayanır.

Mukarovski, bütün olarak bakıldığında, esasen Kantçıdır. Fakat Mukarovski'nin geliştirdiği Kantçılık, materyalist diyalektik anlayışın ileri sürdüğü iddaları ve Şiircilik, Gelecekçilik ve Sürrealizm gibi yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yoğunlaşan akımlara has estetik uygulamaları dikkate almaktan büyük ölçüde sakınmıştır. Bu açıdan Mukarovski'nin düşüncesi Theodor V. Adorno'yu tamamlayan bir düşünceymiş gibi görünür. Çünkü Adorno da Hegelci öncüllere dayalı bir diyalektik anlayıştan yola çıkmıştır. Fakat Adorno, estetik teorisine oldukça fazla avangard öge karıştırdığı için, biz onu estetik anlayışta Hegelci veya Marksist biriymiş gibi yorumlarız. Mukarovski ve Adorno'nun orijinalitesi Hegelci ve Marksçıların aykırılığı (herecy)

kapsamında düşünülürse daha iyi anlaşılır ve bu aykırılık onların kaynağı dikkate alınarak belirlenmiştir. Diğer bir deyişle Kant ve Hegel'e göre açıklanmıştır. Bu bağlamda Mukarovski'nin Kant ile ilgili şu ifadesini doğru okumak gerekir: *Kant's "interesseloses Wohlgefallen" ought to be considered cum grano salis*"[25] Bu ifadelerin geçerliliği ya da uygulanabilirliği Mukarovski'nin *yapı, norm, işlev* ve *değer* kavramlarıyla sınırlandırılmıştır. Tarihî ve sosyolojik açıdan bakıldığında, Mukarovski'nin kavramları tamamen Hegelcidir.

Yapı kavramı, Hegel'in bütünlük görüşü ile Saussure'ün dilbilimsel sistem görüşünü sentezleme girişimiyle ilişkilendirilmiştir. Hegel, yapıyı oluşturan ögelerin belirli bir anlamın oluşmasına katkıda bulunduğunu, böylece semantik bütünlüğün sağlandığını ileri sürmüştü. Saussure'e göre ise anlam, her bir öğenin diğer öğelerle karşılıklı ilişkisi neticesinde elde edilen işlevsel bir bütünlüktür. Örneğin İngilizce'de *lake* (göl), *pond*, *tarn*(gölcük), *loch* (haliç), *firth* (körfez), *bay* (koy) veya *water* (su) kelimeleri semantik açıdan birbirleriyle ilişkilidir. Öğelerden biri kaybolur ya da başka bir ögeyle yer değiştirirse, birbirinin alt sistemine dayalı kelimelerin oluşturduğu bütünlükte de dikkat çekici bir değişim ortaya çıkar.

Mukarovski, *Sanat Teorisinde Bütünlük Kavramı* başlıklı önemli makalesinde, yapı kavramını *kompozisyon* ve *bağlam* kavramlarından ayırır. Kompozisyon tam olan veya tammış gibi görünen şeyleri tanımlar. Örneğin, 14 mısradan oluşan bir sone, okur tarafından sone olarak tanımlanıyorsa, tamamlanmış bir sonedir. Başka bir ifadeyle, sone temel ölçütü tamamlanmaya dayalı bir kompozisyondur. Mukarovski makalesinde dedektif romanını ve cümleyi örnek göstererek, aynı iddiayı bağlam fikrine de uyarlamıştır. *Bu kitabı....için okumadım* cümlesini dikkate alırsak, böyle bir cümle tamamlanmadığı sürece anlamlı sayılmaz. Dedektif romanının akıbetini veya sonucunu bilemediğimiz sürece, romanın anlamı bir bütün olarak açık değildir; yani roman kapalı kalır.

---

[25] J. Mukarovski, 'Dialekticke rozpory v modernim umeni' ('Modern Sanattaki Diyalektik Çelişkiler'): J. Mukarovski, Studie z estetiky, op. cit., s. 18.

Mukarovski'ye göre, *yapı* kavramı açıklık sayesinde, öteki iki kavramdan ayrılmaktadır. Yapı tamamlanmamış veya parça parça karşımıza çıkabilir ve zaten bu yüzden hâlâ tanımlanamamıştır. Yapının parça parça oluşuna rağmen, Kafka'nın *Duruşma*'sı gibi tamamlanmamış bir roman, semantik ve anlatısal düzeyde bir yapı olarak algılanabilir. Kafka'nın eserinin yapılı bir bütünlük olarak anlamlı olacağını düşünmek için, *Duruşma*'nın nasıl bittiğini veya bitip bitmediğini bilmemize gerek yoktur. (Uyttersport'a göre *Duruşma*'nın son sahnesi, zaten son sahne olarak amaçlanmamıştır.[26]) Mimarîde ve başka sanatlarda da benzer paralellikler vardır. Arkeologların Roma ve eski Yunan tapınaklarını yeniden yapabilmeleri için, tapınaklarla ilgili bazı ipuçları kaldığı sürece, bu tapınakların tamamına aşina olmalarına gerek yoktur. Bu cümlelerden, kompozisyonların (sone) veya bağlamların (dedektif romanları) yapıları bulunmaz anlamı çıkarılmamalıdır. Kaldı ki, Prag Yapısalcıları, yapının kompozisyonlara veya bağlamlara ihtiyacı yoktur gibi bir fikir ileri sürmemişlerdir.

Mukarovski'nin yapı kavramındaki avangard özellik, sadece açıklık anlayışından değil, aynı zamanda yukarıda belirttiğimiz gibi, kavramın çelişik doğasından ileri gelir. Mukarovski'nin yapı kavramı Klasik ve yapısalcı bütünlükle cilalanan Hegelci bütünlüğe benzemediği gibi, kendi içinde uyumluluğa da işaret etmez. Sanatkârane yapı ne kadar az çelişki taşıyorsa, bireyselliği o kadar azalır.Yapının gayri şahsiliği ne kadar çok olursa, yapı da o kadar genel olur.[27] Mukarovski'ye göre, bu tür çelişkiler sanat eserinin bireyselliği için gereklidir. Çünkü söz konusu çelişkiler geleneklere, adetlere ve sterotiplere ya da formalistlerin ifadesiyle otomatikleşmeye zıttırlar. Mukarovski'ye göre, sanat dinamiktir, çelişkilidir, keşifseldir ve kültürel açıdan norm kırıcı bir nitelik taşır. Mukarovski'nin bu düşüncelerini Gelecekçilerde ve Biçimcilerde de bulmak mümkündür.

---

[26] Cf. H. Uyttersprot, Eine neue Ordnung der Werke Kafkas (Antwerpen, Orion, 1957).

[27] J. Mukarovski, 'Pojem celku v terorii umeni (Sanat Teorisindeki Bütünlük Kavrayışı): J. Mukarovski, Cestami poetiky a estetiky, op. cit., s. 91.

Ahlâkî, yasal, dilbilimsel ve ilmî normlar daima uyumluluğu ve itaati gerektirir. Buna karşılık, estetik norm isyana ve uyumsuzluğa teşvik eder. Şiirciler, Gelecekçiler ve Sürrealistler modern sanatçıyı kurulu norma uyduğu için değil, onu kırdığı ve onun yerine yeni normlar ve ölçütler icat ettiği için ödüllendirir. Doğal olarak, Mukarovski, norm kırmanın her zaman gerçekleşmediğini görmektedir. Örneğin, araştırmacı, Fransız Klasisizmi zamanında (Aristo dramlarındaki yer, zaman ve aksiyon birliği kuralı gibi) yerleşmiş kanunlara sıkı sıkıya bağlı sanatçıların Kral ve eleştirmenler tarafından ödüllendirilmeyi beklediğini tespit etmiştir.[28] Ancak Mukarovski de, genç Jakopson gibi, Klasisizmi benimsememiştir. O bir modernisttir; Avrupa avangard düşünürüdür. Sanatkarane faaliyetin norm kırıcı icatla ortaya çıktığını belirtir. Kendi ifadesiyle belirtmek gerekirse, "kısaca, estetik normun özel karakterinin itaatten çok kırıcılığa dayandığını söylemeye çalışıyoruz"[29]

Mukarovski'nin ileri sürdüğü estetik norm kavramı, sanat ve edebiyatın tarihî ve sosyolojik teorisine göre oldukça geniş kapsamlıdır. Genelde sanat eserlerinin, özelde edebî ve gayri edebî metinlerin kurulu normatif düzeni reddettiği, böylece, bir bakıma normların dönüşümüne katkıda bulunduğu varsayımından yola çıktığımız için, normatif sistemin global değişime yol açtığı durumlarda, edebî sanat eserlerinin değişik işlevler gerçekleştireceğini kabul etmemiz gerekir. Örneğin, İncil Onuncu yüzyıl Avrupa toplumlarında, topluma din kanalıyla hakim olmaya çalışan bir mukaddes kitap olarak okunuyordu. Bununla beraber, yirminci yüzyılın laik toplumlarında İncil bile belirli bir sosyal değişime uğramıştır. Onuncu yüzyılda İncili bazı gruplar pek çok sanat eserine ilham veren bir edebî metin olarak okudu. Benzer bir şekilde, D. H. Law-

[28] Cf. J. Mukarovski, 'Muze mit estetika hodnota v umemi platnost vseobecnou?' ('Genel Geçerlilik Olarak Sanattan Estetik Değer Elde Edilebilir mi?'): J. Mukarovski, Studie z estetiky, op.cit., s. 80.

[29] J. Mukarovski, 'Esteticka norma' (Estetik Norm'): J. Mukarovski, Studie z estetiky, op. cit., s. 75.

rence'in romanları estetik, ahlakî ve siyasal normları ihlal ettiği için pek çok skandala sebep oldu. Ancak Lawrence'in romanları da kendi içinde işlevsel bir değişimi taşıyordu. Ayrıca bu romanlar, günümüzde İngiliz edebiyatı öğrencileri tarafından modernizmin klasikleri olarak algılanmaktadır. Benzer düşünceleri Goethe'nin Werther'i için de söyleyebiliriz. Werther, intihar gibi kötü bir eylemi savunmasına rağmen, hiç kimse ahlâkî sebepleri ileri sürerek Werther'i kınamamıştır. Werther, Psikologlar tarafından Rousseau'nun *La Nuvella Hélaise* başlıklı eseri gibi düşünülmüş ve mektup tarzı (epistolary) diğer romanlarla birleştirilerek yorumlanmış ve tahlil edilmiştir.

Norm ve işlev arasındaki ilişkinin gerekli bir ilişki olduğu görülmektedir. Kültüre ait normatif sistemdeki değişimler edebî ve sanatkârane nitelikli diğer eserlerin de işlevsel açıdan değişmesini zorunlu hâle getirir. Lawrence'in *Sons and Lovers*, Floubert'in *Madam Bovary* ve Pinter'in *The Caretaker* gibi eserleri sistemi dönüştüren araçlardır. Sistemdeki bu dönüşüm sistemin normlarının kırılmasıyla gerçekleşir. Bunlar kendilerindeki işlevsel değişimi taşıyan sistem tarafından nakledilir. Şimdi, Prag Okulunda, *işlevsel bakış açısının temel bakış açısı* olduğunu ileri sürerken, Kvetoslav Chvatik'in ne demek istediği açıkça ortaya çıkmaktadır.[30]

Yapı, norm ve işlev arasındaki karşılıklı etkileşimin edebî eserlerin estetik değerleriyle ilgili tarihî ve sosyal bağlamda hassas bir sorunu ortaya çıkarması mümkündür. Bu sorunu Mukarovski yapı, norm ve işlev kavramlarını birbirleriyle ilişkilendirerek çözmüştür. Edebî metin veya sanat eseri ne kadar çok çelişki içerirse ve ne kadar çok çelişkili yorum taşırsa, farklı norm sistemlerini yaşatması ve bu sistemlerle yeni işlevler yerine getirmesi bakımından o kadar değerlidir. Mukarovski ye göre, edebî sanat eserinin estetik değeri belirli çevrede ve dönemde genel anlamda kabul edilmiş değerler sistemi bakış açısına güçlü, devamlı ve sağlam bir direnç göstermekte-

[30] K. Chvatik, Tschechoslowakischer Strukturalismus, op. cit., s. 14.

dü. O eserdeki çok anlamlılığın, farklılığın ve çeşitliliğin potansiyel estetik avantaj olarak düşünülmesi gerektiği sonucuna varmıştır.[31]

Mukarovski'nin vardığı sonuç, öncü (avangard) sanat anlayışından başka bir şey değildir. Yani mevcut norm sistemine entegrasyona ve tekyanlı yoruma direnç gösteren çelişkili, farklılaşmış ve çok anlamlı bir metin daimâ yeniden yorumlamaya elverişlidir ve kurulu ideolojilere, estetiklere ve sterotiplere meydan okumayı sürdürür. Nitekim, kurulu normların reddi ve olumsuzluk algılayışı, avangard akımın en belirgin özellikleri arasında yer almaktadır.

Emily Bronte'nin *Wuthering Heights'i*, Stéphane Mallermé'in şiirleri ve Franz Kafka'nın *Duruşma* başlıklı eseri gibi çok anlamlı ve çelişkili metinlerde alternatif yorumlar, eleştiriler ve ilerlemeler hiçbir zaman bitmez. Çünkü böyle metinler belirli bir çağla veya o çağın estetik normlarıyla sınırlandırılamaz. Bu tür metinlerin işlevleri de çağdan çağa ve kültürden kültüre değişir. Metinler semantik ve sosyal değişime uğrar. Kaldı ki söz konusu metinlerin dinî, varoluşçu, psikoanalitik veya yapısökücü söylemlerle yeniden yorumlandığı da bilinenen bir gerçektir. Normatif sistemin yaşamasına veya değişmesine, yani sistemin semantik veya yorumsal gücünün ya da bütünlüğünün korunmasına yönelik bu kapasite, Mukarovski tarafından estetik değer icadı olarak düşünülmüştür. Edebî sanat eserinin taşıdığı estetik değer, farklı normatif ve kültürel sistemler içindeki semantik ve işlevsel değişime dayanan metnin yapısal kapasitesinde zaten vardır. Bu kalıcı kapasite, Mukarovski'nin metne Kantçı bakışla yaklaştığını göstermektedir: İşaretin kavramsal indirgemeye direnç yeteneği.

3. Sembol ve Estetik Nesne: Mukarovski'den Vodicka'ya

Felix Vodicka'ın edebî evrim, okur tepkisi, ve edebî eleştiricilik teorilerini anlamak için, Mukarovski'nin sanat eserini *semiyolojik olgu (semiological fact)* olarak tanımlarken, neyi ele almak iste-

[31] J. Mukarovski, Kapital aus der Asthetik (Frankfurt, Suhrkamp, 1970), s. 108.

diğini bazı detaylarıyla bilmek gerekir: *malzemesel sembol ve estetik nesne*. Mukarovki'nin malzemeyi (materyal) estetik nesneden ayırma girişimi yorumlama ve alımlama (reception) teorileri açısından önemlidir. Yeni Eleştiriciler, Fransız metin şerhi (*explication de texte*) geleneği taraftarları ile Wellek ve Warren[32] gibi eleştirmenler, anlamı şiirin veya romanın aktüel manasında aramak gerektiğini, eserin tam bir yorumunun ancak bu şekilde yapılabileceğini düşündüler. Mukarovski, yukarıda belirtilen hermeneutik güvene açıkça meydan okudu. Yazar, çok anlamlı edebî metinlerin birbiriyle çelişen pek çok yorumu kabul ettiğini ve yorumlama sürecinin açık uçluluğa (open-ended) dayandığını gayet iyi biliyordu. Zaten Mukarovski'nin cesareti de buradan ileri gelir.

Sanat eğer malzemesel sembol olarak kabul ediliyorsa, bu durumda malzeme niteliği açısından kesinlikle değişmeyecektir. Buna karşın, eğer sanat eseri estetik obje olarak kabul ediliyorsa, bu şartlar altında daimâ değişen bir niteliğe sahip olmalıdır. Örneğin Picasso'nun tabloları sürekli yeniden yorumlanmakta, ama hiçbir zaman tüketilememektedir. Benzer bir şekilde Kafka'nın eserlerinin semantik gücü, bu eserlerin yorumlarını şaşırtıcı bir şekilde çoğaltacaktır. Bu bağlamda, Mukarovski, sanat eserine karşı üç değişik bakış açısı getirmiştir.

Her sanat eseri, üç şekilde düzenlenen özerk bir işarettir (*outonomous* sign). 1. Anlamın sembolü olma işlevini yerine getiren nesne olarak eser. 2. Ortak bilince bağlı ve anlam işlevini yerine getiren estetik nesne. 3. Belirli bir varlığa delalet etmeyen, buna karşılık bilim, siyaset, din ve ekonomi gibi çevreyi içine alan sosyal bağlama gönderme yapan şeylerin bir biriyle ilişkisini sağlayan sanat eseri.[33]

---

[32] Cf. R. Wellek and A. Warren, Theory of Literature (Harmondsworth, Penguin, 1963) (Üçüncü baskı), ss. 24-5.

[33] J. Mukarovski, 'Umemi jako semiologicky fakt' (Semiyolojik Bir Olgu Olarak Sanat): J. Mukarovski, Studie z estetiky, op.cit., s. 88.

Yukarıda görüldüğü gibi, Mukarovski sanat eserini açıkça özerk işaret olarak tanımlar. Bununla beraber, o sanat eserinin biyografik, tarihî ve felsefî anlamdaki iletişimsel işlevinin de farkındadır. Ancak Mukarovski, daha önce Jakopson'un üzerinde durduğu sanat eserinin kendine dönüşlülük boyutunu yeniden tanımlayıp güçlendirmiştir. Söz konusu işlevlere sanat eserinin göndergesel boyutlarını zayıflatan estetik işlev tarafından hükmedildiği için, bu işlevlerin ikincil işlevler olduklarını düşünmüştür. Sanat eserindeki kendine dönüşlülük boyutu edebî eserin otantik belge olarak okunmasından ileri gelir. Çünkü Mukarovski'ye göre, heterojen estetik yapıyı biçimlendiren olgu ile kurgu birbirini tamamlayan iki unsurdur.

Mukarovski'nin belirttiği, müşterek düşünceye dayanan *estetik nesne* tam olarak ne demektir? Bu soruya şöyle bir cevap verilebilir: Estetik nesne, sanat eserinin belirli sosyo-tarihsel bağlamdaki müşterek yorumudur. Yapılan yorum tarihsel açıdan değişebilir niteliktetir. Kaldı ki Herman Hesse'in eserinin algılanış tarzı, burada ne demek istediğimizi belirli ölçüde aydınlatacaktır: 1920'li ve 1930'lu yıllardaki Alman okurları ve eleştirmenler Hesse'in kısa hikâyelerini ve romanlarını Yeni Romantik gelenek içinde okumaya eğilimliydi. Buna karşın Hesse'in eseri Genç Amerikan okurları ve 1960'lı yılların eleştirmenleri tarafından Bitnik ve Hippi neslin duygu zenginleştirici bir manifestosu olarak yeniden yorumlanmıştır. Hesse'in eseri sanki malzemesel bir sembol, tipografik bir yapı (artifact) gibi düşünülmüş, böylece eser esasında değiştirilmiştir. (Hesse'in *Der Steppenwolf* başlıklı eseri 1924'te yayımlanmıştır. Hesse de 1962'de ölmüştür.) Fakat Amerika'da oluşturulan estetik nesneler Almanya'daki ve Avrupa'dakilerden oldukça farklıdır. Bütün bu farklara rağmen, Hesse'in eserleri Avrupa'da daha çok etkili olmuştur ve 1968'in asi öğrencileri Hesse'i Amerikan perspektifi içinde okuma eğilimdedirler: 68 kuşağına göre, Hesse barış hareketi yazarlarının öncüsüdür; Estetik bilinç dışı ile Avrupa'da şeffaf aklın kaşifidir. Edebî eleştiri açısından, Hesse'nin eserleri bir estetik nesnedir; Bu eserler, modernizmin bir örneği olarak düşünüldüğü ve D.H. Lawrence veya Thomas Mann'ın eserleriyle karşılaştırldığı zaman, bir üçüncü metamorfozu (başkalaşmayı) daha üzerinde taşımaktadır.

Mukarovski, estetik nesnenin tarihsel süreç içinde uğradığı değişimi açığa çıkarmak gerektiğini düşünür. Ancak estetik nesnenin tarihsel değişimini açığa çıkarmak yeterli değildir. Bunun yanında estetik nesnelerin veya belirli eserlere yönelik algılayışların toplumun yaşadığı zamanın belirli bir döneminde bir arada var olabileceğini de dikkate almak gerekir. Fakat Mukarovski bu olguyu tam olarak vurgulamamıştır. Mukarovski, 1960'lı yıllarda, Hesse'i eşzamanlı olarak modernist bir yazar gibi düşünmüştü. O, asi öğrenci hareketinin fikrî anlamda lideridir; psikoanalitik bir yazardır ve Yeni Romantik yazarlar arasında sayılmıştır. Hesse'in her ayrı okunuşu belirgin bir algılama hareketi içinde yer alan okur veya eleştirmen grubunun ortaya çıkardığı estetik normlara bağlıdır.

Felix Vodicka yaklaşımının en değerli yönü, Mukarovski'nin *malzemesel sembol* ve *estetik nesne* ayrımını *edebiyat tarihine* uygulama girişiminden ileri gelir. Daha önce belirttiğimiz gibi, Rus Biçimcileri, edebî devrim kavrayışını gereğinden fazla mekanikleştirme amacındaydılar. Biçimcilerin bu özelliğini Vodicka eleştirmiş; edebiyatın estetik obje olarak nakledilmesine tarihsel bir perspektif içinde bakma yoluna gitmiştir. Vodicka'ya göre, edebiyatın estetik obje olarak nakledilmesi estetik ve gayri estetik norm ve değerlerin bir parçası veya bir bölümü olarak düşünülebilir. Rus Biçimciliği ile Çek Yapısalcılığı arasındaki farkı yorumlayan Peter Steiner, yerinde bir tutumla şu cümleleri yazmıştır: *Biz sanat ve sanat olmayan arasındaki biçimci ayrıma geri dönmüyoruz. Çünkü, şunu biliyoruz ki sanat eseri tek işlevli bir varlık değildir. Birbirinden farklı ve oldukça fazla estetik işlevler taşır ve bu işlevler estetik işaretle kaybolmaz, Buna karşılık eserin anlamına katılır.*[34]

Vodicka, bu bağlamda, edebiyatın yenilikçi hamlesini değişen sosyal norm ve değerlere bağlı olarak açıklar. Mukarovski gibi, Vodicka da, malzemesel sembol olarak sanatın çok anlamlı olduğunu, bu bakımdan sanatın olası tarihî yorumlardan bir tanesiyle ta-

[34] P. Steiner, 'The Conceptual Basis of Prague Structuralism': L. Matejka (ed.), Sound, Sign and Meaning, op. cit., s. 363.

nımlanamayacağını ileri sürer. Çünkü mükemmel ve yegâne estetik norm olamayacağı gibi, sanat eserine yönelik tek bir değerlendirme ölçütü de yoktur. Edebî eserin güncelleştirilmesi süreci, eserin alıcı zihninde daimî değişime uğradığı bir süreçtir. Bu bakımdan eser çok yönlü bir değerlendirmeye tabi tutulacak bir nesne olarak okunabilir[35]. Burada *güncelleştirme (actualisation)* ve *somutlaştırma (concretisation)* terimlerinin, ilk defa Polonyalı edebiyat eleştirmeni Roman Ingarden tarafından kullanıldığını belirtelim. Bu terimler gelecek bölümde tartışılacaktır. Güncelleştirme, edebî eserin tabakalarındaki sistematik yoruma dayanan semantik gücün ortaya çıkarılması demektir. Somutlaştırma ise estetik nesneden gelen bireysel ve müşterek faaliyet anlamına gelir

Somutlaştırma, Vodicka'ya göre, eserin yapısı ve gelişimini sürdüren edebî norm arasındaki karmaşık ilişkinin bir sonucudur[36]. Yapının malzemesel sembole karşılık geldiğini dikkate alırsak, edebiyat tarihçisinin görevi, farklı normatif, sosyal ve tarihsel bağlamlardaki estetik nesnelerin dönüşümünü tahlil etmek olmalıdır. Bu bağlamda, artık edebî tekâmülü (*literární vývoj*, Vodička) otomatikleştirme (outomatisation) ile yeniden otomatikleştirme (de-outomatisation) arasındaki şekilsel bir diyalektik olarak görmek doğru değildir. Edebî tekâmül, edebî estetik nesneler ve edebiyat kavramlarıyla sürekli yeniden tanımlanan normatif değişimin sosyal süreci olarak tanımlanabilir. Değişik dinler, değişik estetik anlayışlar, değişik siyasetler veya İncil'de belirlenen ahlâk kuralları farklı sosyal gruplarda farklı bir şekilde *ön plana çıkarılabilmektedir*. Bunların dinî, edebî, feminist ya da tarihî nesneler olarak algılanması mümkündür.

Vodicka'ya göre, edebiyat eleştirmeninin gerçek görevi edebî eserin farklı boyutlarını ve farklı tabakalarını ön plana alan estetik nesnelerin yapısını incelemek, edebî eseri bir estetik nesne olarak yorumlamak ve açıklamaktır.[37] Edebiyat eleştirmenleri sadece kişi-

[35] F. Vodiçka, 'Response to Verbal Art': L. Matejka and I. R. Titunik (eds.), Semiotics of Art. Prague School Contributions (Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1976), s. 205.

[36] F. Vodiçka, Die Structu der literarischen Entwicklung (Munich, W. Fink, 1976), s. 70.

[37] a.g.e., s. 64.

sel duygulanmaların ve değer hükümlerinin birleşimini ortaya çıkarmakla kalmamalıdır. Onlar, devirlerinde gelişen edebiyatı da çağdaş norm ve değerlere dayalı olarak incelemelidir. Bu amacın peşine düşen eleştirmen edebî metnin işlevini belirli bir sosyo-tarihsel duruşla tanımlayabilir. Eleştirmenin bu duruşu, belirli ölçüde, muhafazakar edebî eleştiricilik sayılabilir. Fakat böyle bir anlayış modern eserlerin değerlendirilmesini dışta tutmayan bir anlayış olup, eleştirmenlere, avangard sanatçıların orijinal norm kırıcı faaliyetlerini hakim norm ve değer ölçütlerine göre değerlendirme imkânı veren bir tutumdur. Eleştirmenler genellikle sonra yetişeni, yargılama adı altında, onu mahkum etmeye eğilimlidirler.

Vodicka edebiyat tarihine muhafazakâr bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Buna rağmen, edebiyat sosyolojisi ve okur tepkisine yönelik eleştirilerce geliştirilen estetiklere Prag yapısalcılığının çok önemli katkıları olmuştur ve bu temel katkıların Vodicka tarafından sağlandığını söylemek mübalağa değildir. Estetiğe yapılan bu katkılar Kantçı, Hegelci ve avangard fikirlerin orijinal bir sentezini içine alır. Bu sentez; Vodicka'nın norm sistemlerini yaşatacak nitelikte eserler olarak gördüğü büyük sanat eserlerinin kapasitesini yorumlarken, kendisini göstermektedir.

> *Eserin hayatını sürdürmesi*, edebî normun gelişirken, eserin kendisini potansiyel açıdan cisimlendiren hususlara bağlıdır. Biz, bir edebî eseri olumlu norm değişimine sebep olduğunu düşünürek değerlendirebiliriz. Aynı zamanda devrin normları yok olurken, bu yok oluşa paralel olarak eserin estetik cazibesi de kaybolabilir. Veya etkisini yitirebilir. Sonuçta söz konusu eser, her durumda uzun ömürlü bir eserdir.[38]

Bu paragraftan çıkan en önemli gerçeklerden biri avangard anlayıştaki uyumsuzluk (non-conformity) düşüncesidir. Sanat eserinin belirli bir sosyal sistemin değer ve normlarına indirgenemeyeceği kuralı daima göz önüne alınmalıdır. Eser, daima sistemin öte-

[38] F. Vodiçka, 'Response to Verbal Art': L. Matejka and I.R. Titunik (eds.), Semiotics of Art. Op. cit., s. 206.

sinde bir yere gider. Paragraftan çıkardığımız diğer bir sonuç ise Kantçılıktır. Eser, belirli bir estetik veya ideolojik sistemle kavramlaştırmaya indirgenemez; kesin bir kavramsallaştırma olmaksızın daima zevk veren eser baki olan eserdir. Mukarovski ve Vodicka'nın estetik değer teorisinin, Kantçı bir teori olduğu söylenebilir. Hegelci bakışın kaideye, tekâmüle ve işleve tarihsel bir yaklaşım olduğunu biliyoruz. Hegelcilere göre, sanat eserinin değeri ve işlevi tarih içinde değişime uğrar.

Bundan sonraki bölümde, Prag yapısalcılığının okur tepkisine yönelik eleştiri teorilerini ve bilhassa Köstence Okulu diye bilinen *alımlama estetiğini* (aesthetic of reception/ Rezeptionsästhetik) ne kadar etkilediği gösterilecektir. Okur tepkisi eleştirisinin sanat eserini ikili yapı olarak kabul eden yapısalcı fikre dayandırdığı açıklanacaktır. Çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, yapısalcı fikir, eseri bir yandan çok anlamlı yapı ya da malzemesel sembol olarak görürken, öte yandan estetik nesne olarak yorumlamaktaydı. Edebiyat tarihinde okuru içine alan bütün girişimler edebî eserin belirli bir anlama sahip olduğu fikrinden hareket ederek, anlamın mükemmel bir yorumlama ile üretilen sistematik yorumlar tarafından bir kez sabitleneceği şeklinde özetlenen geleneksel düşüncenin reddine işaret eder.

Geriye dönersek, Çek yapısalcılığının Rus Biçimciliği ve Alman okur tepkisi eleştirisi arasında hayatî bir bağ kurduğu açıktır. Malzemesel sembol ile estetik nesne arasındaki ayrımlar sayesinde, edebiyat teorisi eseri anlamlandırmada okurun rolüne odaklanmıştır. Böylece Köstence Okulu eleştirmenleri, alımlama estetiği bakış açısından hareketle, edebiyat tarihinin tanımını yeniden düşünmek için kendilerinde belirli bir güç bulmuşlardır. Aynı zamanda doğru yorumlamanın ne olduğu araştırılırken, geleneksel yorumlamanın asılsız tarafı ifşa edilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

OKUR TEPKİSİ ELEŞTİRİSİNİN SORUNLARI: HERMENEUTİKTEN FENOMENOLOJİYE

Yeni Eleştiricilerin safsata ve dalâlet ile anlatmak istedikleri fikir, esasen okur tepkisi eleştirisinin temel öğretilerinden biridir. Bu düşünceye göre, edebî metnin anlamı nesnenin kendisiyle değil, okur tepkisiyle taşınır. Yeni Eleştiricilerin geliştirdiği etkileyicilik düşüncesi, şiirin kendisi ve okunuşu esnasında ortaya çıkan bir karışımdı.[1] Amerikalı eleştirmen Stanley Fish, Yeni eleştiricilerin bu tezine tepki göstermiş ve şiirin anlamının *okuma süreçleri* sonucunda ortaya çıktığını ileri sürerek tekrar başa dönmüştür. Bu bölümün son kısmında açıklanacağı gibi, Stanley Fish, Yeni Eleştiricilerin, semiyotikçilerin, psikoanalitikçilerin ve Marksistlerin edebî metni durağan bir bütünlük olarak ele alırken, temelli bir hataya düştüklerine inanır. Fish'e göre, söz konusu eleştiri akımları, okurların metni semantik bütünlük olarak algılayamadıkları gerçeğini göz ardı etmiştir. Hâlbuki, belirsiz ve çelişkili süreçlerden oluşan anlam, öznedeki değişimden ileri gelen bir süreçtir: Okur-tepkisi veya alımlamanın yeni veya yeniden okunması.

Hans Robert Jauss ve Wolfgang Iser gibi Alman eleştirmenler Köstence Okulu ve Alman Okur Tepkisi eleştiriciliğinin kurucula-

---

[1] W. K. Wimsatt 8M. C. Bearsley), The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry (New York, Nooday Press, 1958), s. 222 ve S. Fish, Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature (Berkeley-Los Angeles-London, University of Califomia Prass, 1972), s. 383.

rı kabul edilir. Bu iki eleştirmen, hemen hemen Stanley Fish ile eş zamanlı olarak, edebiyat teorisinin metnin doğru yorumunu veya aktüel anlamını araması gerektiği görüşünü öne süren Wolfgang Kayser'in etkili doktrinine şiddetle karşı çıktılar[2]. İkinci Dünya Savaşından sonra, Almanya'da, otoritelerin de eğilimleri sayesinde, bilhassa üniversitelerde ve diğer okullarda Kayser doktrinlerinin temeli atıldı. Peki yorumlanmış metnin doğru anlamını açıklayacak selahiyeti taşıyan edebiyat profesörü veya edebiyat öğretmeni kim olacaktı? Daha önceleri, Almanya'da, Anglo-Amerikan Yeni Eleştiriciliğinde ve günümüzde de öğretilmeye devam edilen Fransız metin şerhi geleneğinde otoritelerce uygulanan belirli bir eleştiri geleneği vardı. Fakat Mukarovski ve Vodicka *malzemesel sembol* olarak metin ve *estetik nesne* olarak metin kavramlarıyla otoriteler tarafından uygulanan bu eleştiri geleneğine faydalı bir ayrım getirdiler. (bk. üçüncü bölüm). Çek yapısalcılarına göre, malzemesel sembol çok anlamlıdır ve birbirinin rakibi olan ortak yorumlamaları ve estetik nesnelerin biçimlenmesine dayalı pek çok çelişkili anlamı taşımaktadır. Fish'e göre ise anlam, okuma ya da alımlama sürecinde, metnin yapısına bağlı olarak metinden uzaklaşır ve estetik nesnelerin dünyasına nakledilir. Sosyal ve estetik normları açığa çıkarmak için, okuma ve alımlama süreçlerinin daima yeniden yorumlama veya yeniden uyarlanmaya ihtiyaçları vardır. Bu bakımdan söz konusu süreçler oldukça fazla çelişik anlamlar taşır. Anlam heterojen bir bütünlüktür. Anlamın bağlamı tanrısal niteliklere sahip yazar tarafından yaratılır ya da kast edilir.

Yukarıdaki cümleler Amerikan okur-tepkisi eleştirisi ile Alman *Rezeptionsasthetiğinin* Kantçılıkla nitelenmesinin sebebini açıklamaktadır. Her iki eleştiri anlayışı hem Kant'ın *Hüküm Eleştirisi* başlıklı eserinde geçen görüşlerle benzerlik gösterir hem de Hegel'in *Estetik* başlıklı eserinde ileri sürdüğü görüşlerle yakın ilişki içindedir. Zaten söz konusu anlayışlarda okurun veya seyircinin bakış açı-

[2] Cf. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk (Bern, Francke, 1948).

sının dikkate alındığı açıktır. Gerek Yeni Eleştiri gerekse Alımlama estetiği sanat eserindeki yazar bilinciyle veya tarihsel bilinç ile ifade edilen kavramı tam olarak ifade etmez. Buna karşılık değişik okumalarla farklı tarihsel kurguların nasıl anlaşılıp, nasıl algılandığını ortaya koyar. Bilindiği gibi, Jauss'un *Literatugeschichte als Provokation* başlıklı eseri ilk defa Köstence Üniversitesinde 1967'de basılmıştı. Bu eser, bir çeşit manifesto veya konferanslar serisidir. Jauss, söz konusu eserinde üretici olarak yazar bilinci temeline dayanmayan bir edebiyat tarihi taraftarı gibi görünür ve edebî anlamın sürekli değişiminden sorumlu okuma sürecinden söz eder.

Edebî anlamdaki okura yönelik bu önemli değişimin tanımlanması, her sanat eserinin *kavramsal açıdan tanımlanabilir bir anlamı* ifade ettiği şeklinde özetlenen Hegelci fikre hafif bir güven olduğuna işaret eder. Jauss, Iser ve Fish'in belirttiği gibi, anlam bir defa ve bütünüyle tanımlanabilen metafizik bir varlık değildir. Anlam, malzemesel bir semboldür. Metnin işlevini harekete geçiren açık sonlu bir tekâmüldür. Sanat ve edebiyata yönelik bu anlayışın Kantçı olduğu düşünülebilir. Çünkü bu anlayış Kant'ın kavramsızlaştırmaya dayalı *ohne Begriff* öğretisini takip eder. Okur tepkisi eleştiricilerinin söylediklerine bakılırsa, Sanat eserini kavramsal sistemlerle tanımlamaya teşebbüs eden rasyonalistlerin ve Hegelcilerin tamamı başarısızlığa mahkumdur. Çünkü sanatkârane anlamın, tarih içinde gerçekleşen okuma süreçlerinde kırılmalara maruz kalması kaçınılmaz bir gerçektir.

Burada hem açık sonlu okuma süreçlerine hem de Hjelmslev'ın kullandığı anlamda *muhteva düzlemi* üzerine bir vurgulama vardır. Söz konusu vurgu, okur tepkisi eleştiriciliğinin metne işaretleyen olarak yönelen muhteva düzlemine doğru eğilimli olduğunu gösterir. Fakat gerek Jauss, gerek Iser, gerekse Fish edebî işaretleyendeki çok anlamlılığın sınırsız olduğuna inanmazlar. Barthes'ın belirttiği gibi, onlar metnin işaretlenmiş bir sistem olmaktan çok, çok anlamlı bir işaretleyici olduğu görüşündedirler. Buradaki çok anlamlı metin kavrayışı, pekçok açıdan Mukarovski'nin *malzemesel sembol* kavrayışıyla uygunluk gösterir.

Aşağıda, okur tepkisi eleştiriciliğinin ve Köstence Okulu *Rezeptionsasthetiğinin* homojen bir teorik sistem olmadığı açıklanacaktır. Hans Robert Jauss'un teorisi, Hans Georg Gadamer'in çalışmalarıyla hakim hâle gelen modern Alman hermeneutiğine kesin olarak bağlı kalmıştır. Buna karşılık Wolfgang Iser'in yaklaşımı Husserl ve Ingarden'ın kullandığı anlamda fenomenolojik bir yaklaşımdır. Jauss, en azından, teoride, tarihsel okuma tepkisiyle ilgilenmiştir. Ancak Iser fenomenolojik bakış açısından hareketle edebî metnin semantik potansiyelini tahlil etmiştir. Metnin *bilinmezlik* (indeterminacy) sayesinde tüketilmesi mümkün olmayan yeni anlamlar üretme kapasitesi. Başka bir deyişle, Iser metinle ve metnin okuma süreçlerinde göz önüne alınan potansiyelle ilgilenirken, Jauss tarihteki okuma tepkilerine ve okuma beklentilerine odaklanmıştır.

1. Gadamer'den Jauss'a: Okur Tepkisi Hermeneutiği

Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960) başlıklı eseriyle modern Alman hermeneutiğinin (yorumbilim) kurucularından biri sayılır. Gadamer bu eserinde sanat ve edebiyatın bilişsel işlevlerini vurgulamış, böylece Almanya'da okur tepkisine yönelik eleştirinin ortaya çıkmasında ciddi katkılarda bulunmuştur. Gadamer, edebiyatı gerçeğin kaynağı gibi görür. Gadamer'deki estetik gerçeklik kavramının Hegel öğretileriyle tanımlanamayacağı açıktır. Hegel'e göre, sanatta duyusallık/şehvetle ilgili (sinnlich) özellik bulunmasına rağmen, sanat kavramsal düşünceye dönüştürülemez. Gadamer ise bu olasılığı kesinlikle kabul etmez. O, bir yandan gerçeği bulmak için sanatı tarihsel araştırmayla birleştirdiğinden dolayı Hegel'den övgüyle söz ederken, öte yandan sanatı kavramın altına indirgediğinden dolayı Hegel'i şiddetli bir şekilde eleştirmiştir. Gadamer'e göre, Hegel felsefesi sanat deneyimlerini tanımlayan gerçeği inkâr etmiştir.[3]

[3] H.. G. Gadamer, Truth and Method (New York, The Seabury Press, 1975), s. 88.

Gadamer'in kavramsal hakimiyet açısıdan Hegel estetiğini eleştirmesi onun Kant'a kısmî dönüş yaptığını doğrular niteliktedir. Gadamer'deki bu dönüş kavramsal tanımlamaların dar kalıplarını aşacak bir sanatsal eğilim üzerinde ısrarla durduğu için esasen makul bir dönüştür. Metin kavramsal nakle direnç göstermekte, böylece metnin tüketilemez özelliği ortaya çıkmaktadır.[4] Daha önce de belirtildiği gibi Gadamer'in Kant'a dönüşü kısmî bir dönüştür. Çünkü O Hegel'in estetik gerçeklik inancını Hegel ile paylaşmaya devam etmiştir. Fakat Gadamer özellikle şu soruları sorarken, tekrar Kant'a dönüş yapmıştır? Gerçeklik kavramını, kavramsal bilgi uğruna korumak ne derece doğrudur? Sanat eserinin kendi içinde gerçeklik taşıdığını ve gerçekliğe sahip olduğunu kabul etmek o kadar zor mu?[5]

Bu iki dikkat çekici soruya Gadamer'in cevapları oldukça açıktır. Gadamer, söz konusu soruları Kant'ın ve Hegel'in görüşlerini sentezlemek suretiyle cevaplandırmıştır. Yani sanat uygun bir tarzda gerçeğin daimî arayışı olarak anlaşılabilir. Sanatın gerçeği, kavramsal açıdan tanımlanamaz. Bununla birlikte sanat gerçeği, çok anlamlı ve sonu gelmez bir yorumlama kaynağıdır. Gadamer'in felsefesinde ileri sürülen gerçeklik, gerçeğin kavramsal dönüşlülük kalıbı olduğunu ileri süren Kant ve Hegel düşüncesine benzemez. Gadamer'in felsefesine göre, gerçek estetik tarihsel bağlamdan ortaya çıkar. Artık gerçek tek anlamlı bir tanımlama sistemi değil, açık tarihsel süreç, sanat eserinin iticilik işlevini yerine getiren sorgulama ve cevaplamaya dayalı sürekli diyalektik olarak görülür. Gadamer, edebî metni, tarihsel sorgulamaları ve bunlara verilen cevapları ortaya koyacak şekilde düzenlenen cevaplar manzumesi olarak kabul eder. Nitekim Shakespeare'nin *Kral Lear* başlıklı eseri, delilik ile aklıselim arasındaki ilişkiyi ele alan sorgulama gibi yorumlanabilir. *Kral Lear* gerçeği tarihte, herhangi bir zamanda yeniden okunabilen ve yeniden yorumlanabilen çok anlamlı cevaplandırmaya dayalı belirsiz bir şeydir. Muhtemelen kavramsal ta-

[4] H. G. Gadamer, Kleine Schriften II. Interpretationen (Tubingen, Mohrsiebeck, 1967), s. 6.

[5] H.. G. Gadamer, Truth and Method, op.cit., s. 39.

nımlamaya indirgenemeyen bir gerçekliktir. Sanat eserindeki bu gerçeklik, eserin alıcısının ve üreticisinin birlikte modernleştirdiği orijinal tarihsel yatay ufkun çok daha ötesine geçer.[6] Aklıselimlik, delilik, aşk, kıskançlık ve ölüm gibi bazı sorular günümüz insanının da ilgilendiği, cevaplamaya ve anlam vermeye devam ettiği sorulardır. Başka bir söyleyişle, estetik gerçeklik geçmişteki soruları ve cevapları günümüz bağlamı içine sokan, böylece onları yeniden canlandırarak güncelleştiren sonsuz bir süreçtir. Bu sorular ve bunlara verilen cevaplar bilimi ilgilendirir. Soruların ve cevapların beklenti ufkumuza (*horizon of expectations/erwartungshorizonts*) işaret ettikleri söylenebilir. Gadamer'in de Jauss gibi kullanmaya başladığı beklenti ufku istiaresi, daha önceleri Karl Mannheim (1853-1947)[7] tarafından felsefe ve sosyolojide başlatılmıştı. Mannheim, söz konusu istiareyi sanat eserlerinin ve metinlerin anlaşıldığı, yeniden yorumlandığı ve çağdaş problemlerin, ihtiyaçların ve uygulamaların uyarlandığı genel tarihsel bağlamı tarif etmek için kullanmıştır.

Edebî metinlerin yeni tarihsel beklenti ufuklarına uyarlanması eskinin yeniyle tek yanlı entegrasyonu kadar basit değildir. Fakat eski fenomenlerle günümüz fenomenlerinin birbirleriyle sürekli diyalog içinde oldukları açıktır. Burada *Kral Lear* gibi bir edebî eserin uyandırdığı beklenti ufuklarıyla tarih sahnesinde karşılaştığımız meseleler, değerler ve normlar gibi sonraki ufuklar arasındaki diyalogtan söz ediyoruz. Bu diyalog, Gadamer'in ifadesiyle, anlamayı (*Verstehen/understanding*) veya *ufukların birleşimini (fusion of horizons*) temsil eder. "Anlama, kendi varlıklarını ancak kendileriyle tasavvur edebildiğimiz ufukların daimî birleşimi demektir"[8] Jauss, bu hermeneutik terminolojiye kendi amaç ve hedeflerini başarılı bir şekilde uygulamıştır.

---

[6] H.. G. Gadamer, Kleine Schriften II., op. cit., s. 1.

[7] Cf. K. Mannheim, Structuren des Denkes (eds D. Kettler, V. Meja and N. Stehr), (Frankfurt, Suhrkamp, 1980), s. 230.

[8] H.. G. Gadamer, Truth and Method, op.cit., s. 273.

Jauss, edebî metinlerin tarihî hayatının ve tarihî dinamizminin anlaşıldığı durumlarda, edebiyattaki Hegelci kavramsallaştırmadan sakınmak gerektiğini düşünür. Benzer bir düşünce Gadamer'de de görülmektedir. Jauss, kendisiyle yapılan bir mülâkatta, güzelliğin anlaşılma şekline ve algılayışa dayanan Kantçı estetik geleneği yeniden canlandırmak gibi bir denemeye gitmediğini ifade etmektedir. O son büyük algılama estetiğinin Kant'ın estetik hüküm eleştirisi olduğunu belirtmekten geri kalmamıştır.[9] Jauss'a göre, Aristo ve Kant'taki estetik algılayışın tarihsel bir istisna olarak düşünülmesi gerekir; Çünkü tarihî açıdan bakıldığında Eflatun'dan Hegel'e kadar gelen hakim estetik teorilerin tamamı sanatçıya ve üretim süreçlerine yönelmiştir. Jauss, *Paradigmavechsel in der Literaturwissenschaft* (1969) başlıklı makalesinde, Antik dönemdeki Aristocu şairânelik ile modern zamanlarda ortaya çıkan Kant'ın Yargı Eleştirisinin birer istisna teşkil ettiğini söyler.[10]

Aristocu ve Kantçı gelenekleri yeniden güçlendirmeye ve yenileştirmeye çalışan bu girişimi, savaş sonrası Almanya'sının sosyal, siyasal ve kurumsal bağlamında düşünmek gerekir. Bilindiği gibi, Doğu Alman resmî eleştiri anlayışında Marksist-Leninist estetiğin Hegelci anlayışı hakimdi. Buna karşılık Benjamin, Lukacs, Goldmann gibi eleştirmenler ile Grimascı yazarlar, altmışlı yılların sonuna doğru ortaya çıkan asi öğrencilerin bayraktarlığını yapmıştı. Jauss'un eleştirel paradigmayı değiştirme girişimi siyasal hayattaki çürüyüşe karşı ortaya çıkan bir hareket gibi görünüyordu. Bu arada Hegelci gelenek de Marksist-Leninistler ile Yeni Marksistler tarafından devam ettiriliyordu. Öte yandan, Jauss, yenilenmiş bir Kantçı anlayışı savunuyordu. Kısaca, Jauss ve disiplini felsefe ve ideolojiye karşı sanatın özerkliğini ve okurun önemini yeniden öne çıkaran bir disiplindi.

---

[9] H. R. Jauss: R. T. Segers, 'Hans Robert Jauss over receptieonderzoek, Konstanz en de teokomst van de universiteit',: R. T. Segers (ed.), Lezen en laten lezen (The Hague, Nijhoff, 1981), s. 207.

[10] H. R. Jauss, Asthetische Erfahrung und literarische Hermaneutik (Frankfurt, Suhrkamp, 1982), s. 17

Jauss disiplini, sanatkârane üretime dayalı Hegelci Marksist estetiğe karşı geliştirilmiş ideolojik bir tepkidir. Bununla beraber, *Rezeptionsasthetik*, Wolfgang Kayser'in *Das sprachliche Kunstverk* (1948) başlıklı etkili kitabıyla kuruculuğunu yaptığı *werkimmanente Interpretation*'una bir reaksiyon olarak kabul edilebilir. Başta kısaca belirttiğimiz gibi, Kayser'in edebî eleştirisi, hem okuru hem de edebiyatın tarihsel bağlamını tamamen göz ardı etmiştir. Gerek Yeni Eleştiri, gerekse Fransız metin şerhi geleneği, metnin bizzat kendisine ve onun doğru yorumlanmasına odaklanmıştı. Metne ve metnin doğru yorumlanmasına odaklanmanın sebeplerinden birisi de 1950 ve 1960'lı yılların edebiyat öğretmenlerinin tutumundan kaynaklanmaktadır. Bu dönemin öğretmenleri, Nazilerin sanatı kendilerine bağladıkları dönemi doğrudan yaşadıkları için, 1950'li ve 60'lı yıllarda siyasal tartışmalardan kaçınma endişesi taşıyan inceleme yöntemlerini benimsemişlerdi.

Jauss'un geliştirdiği okur tepkisi eleştirisinin iki boyutu vardır. İlk olarak bu eleştiri Marksizm ile *verkimmanente Interpretation*a siyasal ve polemik bir tepki olarak okunmaktadır. İkinci olarak Jauss eleştirisi, aynı zamanda postmodern boyutlu bir eleştiridir. Jauss, yazarın ölümünü[11] teşhis eden Foucault ile eş zamanlı olarak, yazar merkezli anlamlandırmanın sonuna gelindiğini ileri sürdü ve metnin amaçladığı gerçek anlamı, yazar merkezli olarak keşfetme girişimlerinin tamamını reddetti. Aynı dönemde eserlerini veren Faucoult da Jauss'la benzer görüşlere sahipti. Jauss Yapısökücülükten ve Roland Barthes'in semiyotiğinden keskin sınırlarla ayrılır Buna rağmen, O "metnin anlamı" gibi herhangi bir şeyin olamayacağı konusunda Derrida ve Barthes ile aynı fikirde olma eğilimindedir. Stanley Fish gibi, anlamın okur-tepkisi tarihinin çok şekilli süreciyle ortaya konulabileceğine inanır. Jauss'un yaptığı, *otantik anlamlama yerine anlam ekseriyeti terimini* yerleştiren bir girişimdir ve söz konusu girişim Proust, Kafka, varoluşçular ve

[11] M. Faucault, 'What is an Author?: P. Rabinov (ed.), The Foucault Reader (New York, Pantheon Boks, 1984), ss. 102-3:

Marksistler tarafından da takip edilmiştir. İşte bütün bu değişime dayalı terkip ve takipler postmodern olarak düşünülmüştür.

Jauss'a göre, edebiyat tarihi yazar veya üretici bakış açısına göre değil okur bakış açısına göre oluşturulmalıdır: "*Edebiyat tarihinin tekrarlanması tarihsel nesnelliğe ait önyargılarının ortadan kaldırılmasını ve alımlama ile etki estetiğindeki geleneksel üretime ve temsile dayalı estetik zemini talep eder*".[12] Bu fikir; a) edebiyat incelemelerinin yeni bir bileşeni olarak kabul edilen okur tepkisi eleştirisinin amacını ortaya koyar; b) edebiyat eleştiriciliği ve edebiyat tarihine bilhassa paradigmatik açıdan yeniden yönelme hareketidir. Yani hem edebiyat tarihi hem de edebiyat eleştirisi tarihsel okumaya odaklanmış ve beklenti ufuklarını değiştirmiştir.

Peki bu ufuklar nasıl tanımlanacaktır? Beklenti ufukları neyin üzerinde durmaktadır? Beklenti ufku terimi bizi Alman bilim dünyasında sosyoloji ve kültür[13] üzerine hazırladığı bir tezde ilk defa *Erwantunghorizont* terimini kullanan teorisyen Karl Mannheim'e götürmektedir. Mannheim, *Erwantunghorizont* terimini belirli bir sosyal grubun bakış açısına göre belirlenen değerlerin, normların ve ilgilerin bir bütünü olarak tanımladığı *Weltanschauung* veya *dünya görüşü* kavramlarıyla birleştirmiştir. Birbirini tamamlayıcı şekilde kullanılan *Erwantunghorizont ya da beklenti ufku* terimleriyle belirli bir dönemde yaşamış belirli bir grubun müşterek beklentileri, umutları ve değerleri kastedilmektedir. Mannheim *dünya görüşü* ile on sekizinci ve on dokuzuncu yüz yıllardaki muhafazakar burjuvanın beklentilerini ayrıntılı olarak analiz etmiştir.

Okur tepkisi teorisi, Jauss tarafından geliştirilmiş bir teoridir. *Erwantunghorizont* kavrayışı, aslında dünya görüşü bağlamından ayrılır ve bu kavram müştereklik veya grup olarak değil, genelleşmiş bireysellik türü olarak sunulan tarihsel okura uygulanan bir kavramdır. Okurlar, Jauss'un ifade ettiği gibi, edebî eserdeki yeniliğe ve

[12] H. R. Jauss, Toward an Aesthetic of Reception (Minneapolis, University of Minnesota Pres, 1982), s. 20

[13] bk. 7. dipnot.

icada belirgin bir tepki gösterirken en az üç değişkene dikkat ederler: 1. Eğer eserdeki avangard ya da uyumsuz karakterler yüzünden dehşete düşerlerse, eseri anlaşılmaz, ahlaka aykırı ve çirkin bularak reddederler. 2. Eserdeki devrimci ve keşifsel öğeleri gözden kaçırabilir ve alışılmış estetik, ahlâkî ve duygusal beklentilerini eserde karşılaştıkları yeni öğelerle karıştırabilirler. 3. Üçüncü olarak, Jauss, Gadamer'de de görülen şu nokta üzerinde durmuştur: Bilhassa aktif ve gözü açık okurlar, reddin ve asimilasyonun da ötesine geçerler. Bu geçiş, edebî metnin keşifsel doğasını bilerek ve beklenti ufuklarındaki değişimle metne tepki gösterilerek yapılan bir geçiştir.

İlk durum, yani okurun doğrudan reddi, D. H. Lawrence'in *Lady Chatterley's Lover* veya Flaubert'in *Madame Bovary* başlıklı eserlerindeki aşağılamalarda görülen edebî skandallarla fazlasıyla aydınlatılmaktadır. İkincisi, yani zımnî asimilasyon ise az sayıda eserde görebileceğimiz bir durumdur. Marcel Proust'un *Du coté de ches Swann* başlıklı eserinin ilk okurlarından birisi olan Andre Gide, metni sıkıcılık ve bayağılıkla eleştirirken, konuya dair gözden geçirilmiş hükümleri daha sonra yeniden açıklama ihtiyacı duymuştur. Gide, söz konusu eserdeki keşifsel gücü belirli bir dikkatle ele almaktadır. Edebî keşfe karşı bu yaratıcı tepkinin bilhassa Jauss ve Gadamer'in dikkati çektikleri konuyla ilgili olduğu görülüyor. Çünkü Gide'in tepkisi, Jauss ve Gadamer'in Horizontverschmelzung olarak adlandırdıkları kavramdan ileri gelmektedir. Başka bir ifadeyle ufukların bileşimi ya da bileşkesi. Okur, keşifsel nitelikli metinden, estetik, bilişsel ve sosyal beklentilerini ortaya çıkarır ve bu beklentilerini metinden ortaya çıkan yeni ufuklara uyarlar.

Jauss'un tanımladığı beklenti ufukları teriminin en az üç bileşeni olduğu görülüyor: 1. Edebî ya da estetik, 2. Psikolojik, 3. Sosyal. Bu bölümün sonunda da görüleceği gibi, Jauss yukarıda sözünü ettiğimiz ilk bileşenle ilgilenmiştir. Jauss, yazarı okurla tanımlama eğilimi neticesinde okurun edebî beklentilerini ortaya çıkarma eğilimindedir. O, alelâde okurun ruhî ve sosyal geri planını göz ardı eder. Bu yüzden, Marksistler ve diğer sosyolojik bakış açısına sahip teorisyenler tarafından eleştirilmiştir.

Jauss, belirli metinde okur bilincinden ileri gelen değişimleri okur ve metin arasındaki *estetik mesafeler (asthetiche distanz)* diye adlandırır. Eğer sanat eseri halkın kurulu norm ve değerlerini gerçekçi bir şekilde reddederse estetik mesafe daha da büyür. Beckett'in *Son Oyun* ve *Godoyu Beklerken* başlıklı eserleri, kurulu norm ve değerleri aşağıda özetlediğimiz noktalarda reddetmektedir: İki dramda da, yetişmiş seyircinin beklentilerini dramatik aksiyon, anlamlı diyaloglar ile geleneksel sona erdirmeye (*dénouement*) doğru harekete geçiren normatif ufuklar ihmal edilmiştir.

Jauss, sadece Mukarovski'nin norm kırıcı bir süreç olarak ifade ettiği sanatkârane üretim teorisinden değil, aynı zamanda Adorno'nun olumsuz estetik görüşünden de etkilenmiştir. O, bilhassa ilk dönem eserlerinde, estetik mesafe fenomenini kültürün ticarileşmesine engel olmaya çalışan sanatın eleştirel bir boyutu olarak savunma eğilimindedir. *Racines und Goethes Iphigenie* (1973) başlıklı önemli makalesinde Jauss, Racine'in *Iphigénie* (1674) ve Goethe'nin *Iphigenie* (1779-1787) başlıklı eserlerinden hareketle, estetik mesafeyi sistematik bir şekilde yeniden ihya etmeye teşebbüs etmiştir. Gerek Goethe'nin, gerekse Racine'in eserindeki estetik mesafe söz konusu eserlerin ilk baskılarındaki durumlarından oldukça faklıdır. Çünkü Goethe ve Racine'in eserlerinin ilk baskısından sonra, on dokuzuncu yüzyıl Alman ve Fransız hümanist ideolojisine temel teşkil eden oldukça güçlü hümanist ön kabullere dayalı eserler olarak yorumlanmıştı. Ancak yapılan yorumlar eserlerin aslını büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu orijinal estetik mesafe, Racine'in savunduğu sosyal açıdan tehlikeli sayılan duyguların ehlileştirilmesine Goethe'nin ileri sürdüğü aydınlanma çağı fikirlerinin elenmesine sebep olmuştur. Dramların her ikisi de, estetik mesafe sayesinde, ideolojik açıdan kabul edilebilir bir düzeye indirgenmiş, böylece tüketilebilir birer klişe hâline dönüşmüştür: "*nazik Racine* (tendre Racine) ve kadınımsı iffet miti (*the myth of feminine purity/ der Mythus des rein Weiblichen*).[14] Her iki klasik mitin de, on do-

[14] H. R. Jauss, 'Racines und Goethes Iphigenie': R. Warning (ed.), Rezeptionsasthetik (Munich, Fink, 1975), s. 360.

kuzuncu yüz yılda kullanıldığı anlamda klasik veya neo-klasik mitler olduğu söylenebilir: Bu mitler sanatın eleştirel boyutunu sindirmiş ve sanatın burjuva kültürüyle entegrasyonunu hızlandırmıştır. Jauss'a göre, dramlardan biri klasisizmin ebedî hakikatlerindeki güzelliğin ortaya çıkarılmasına yardımcı olurken, (*schönen Schein eines zeitlos wahren Klassizismus*) Goethe'nin dramı ise eleştirel, insancıl ve aydınlatıcı karakterin (*Goethes im Ansatz aufklärerisch-humanitäres Drama*) yeniden keşfedilmesine yardımcı olmaktadır.[15] Fakat bütün bunlar, acaba "doğru tarihsel yorumlama" ifadesinde belirtilen Hegelci bir arayış olamaz mı? Bu soruya bölümün sonunda tekrar dönülecektir.

Jauss'un teorisindeki son gelişmeler dikkate alınırsa, norm kırılması ve estetik mesafe gibi terimlerin avangard ve eleştirel kavramlarla ilgili terimler olduğu görülecektir. Jauss, postmodern devresi olarak nitelediğimiz sonraki entelektüel çalışmalarında, bilhassa *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* başlıklı makalesinde, avangard görüşlerini terketmiş ve norm kırılması (*norm-breaking*) ile norm gerçekleşmesi (*norm-fulfilling*) gibi iki uç işlev arasında uzlaşma aramaya başlamıştır.[16] Bu uzlaşmanın geri planındaki postmodern düşünce, estetik zevk karşısında modernizmin ve avangard düşüncenin menfî kaldığı, olumsuz bir norm kırıcı olarak kabul edilen estesizmin katarsisle telafi edildiği ve tamamlandığı fikrinden ileri gelir. Başka bir deyişle, seyircinin veya okuyucunun kahramanlar, aksiyonlar ve duygular ile dokunaklılık ayniyetinden (identification) söz ediyoruz. Jauss, bunları söylerken, fikri altyapısını edebiyatın iletişim işlevine dayandırır ve edebiyatın hayranlık uyandırıcı ayniyetini kabul eder.[17] Bu ayniyet, edebiyatın ticarileşmiş kültür kalıpları içinde okur ve seyirci etkileşiminden uzaklaşıp, uzaklaşmadığına bakmaksızın değişmeyecektir.

---

[15] a.g.e., s. 374.

[16] H. R. Jauss, Asthetiche Erfahrung und literarische Hermeneutik, op. Cit., s. 246.

[17] a.g.e., s. 265.

Jauss'a göre, Italo Calvino'nun *Yaz Gecelerinde Gezinti* başlıklı eseri en önemli postmodern metinlerden biridir. Çünkü Calvino'nun eseri, Horace'ın *delectra* ve *prodesse*'sindeki estetik mesaleyle birleştirilmiştir. Jauss, Calvino'nun diğer postmodernist eserlerin karakterize ettiği entelektüel kültür ve halk kütlesinin ortak yaşamını, bu romanla birleştirmeyi başardığına inanır.[18] Fakat Calvino'nun deneysel romanı acaba tek başına postmodern bir roman olarak tanımlanabilir mi? Jauss, bu soruya "evet" demektedir. O Goethe'nin *Iphigenie*'sinin, pek çok açıdan aydınlanma dönemi mesajlarıyla kaplı insancıl bir dram olduğunu ileri sürer. Bu varsayım Kant'ın *ohne Begriff* diye adlandırılan kavramsızlık ilkesiyle çelişmektedir. Jauss, sanki Marksistler arasındaki Hegelcilere karşı bir iddiada bulunuyormuş gibi görünür. Ayrıca Jauss, bireysel edebî eserlerdeki beklenti ufuklarını okumaya teşebbüs etmiştir. Onun bu girişimi, sanat eserlerinin Hegelci anlamdaki kavramsal ve tarihsel tanımıyla bağlantı kurmaya yönelmesinden kaynaklanır.

Okuma süreçleri içinde daima yeniden yorumlandığı için çok anlamlı eserlerin kavramsallaştırılamayacağını ileri süren Kant önermesiyle, beklenti ufuklarının (Mannheim'in ifadesiyle *Weltanschauungen*) kavramsal açıdan tanımlanamayacağı görüşünden hareket eden varsayım arasında yer alan Jauss teorisinin kendi içinde genel bir çelişki taşıdığı açıktır. Bu durumda, acaba postmodernizm Jauss'un Calvino'nun metnine yakıştırmayı tercih ettiği, fakat zamanın başka dönemlerinde ortaya atılan diğer kavramlarla üstesinden gelinemeyecek bir hâl alan değişik bir tarihsel etiket midir? Her metinde kendine has temel yapılar bulunur mu? Tarihin hangi döneminde olursa olsun, bu yapıları göz ardı etme cesareti gösteren her hangi bir okur grubunun varlığından söz edilebilir mi? Jauss bu sorulara kesinlikle "evet" cevabı vermez; hatta Eco ile aynı fikirdedir (bkz. 6. bölüm). Nitekim Jauss'a göre keyfîliği makul yorumlardan ayırmak mümkündür ve edebî eserin anlamı üzerine yoğunlaş-

[18] H. R. Jauss, Studien zum Epochenwandel der asthetischen Moderne (Frankfurt, Suhrkamp, 1989), ss. 289-90.

manın tarihî gelişimi belirgin bir mantığı takip eder (...); yorumsal ufukların değişmesine rağmen keyfîlik, belirli bir uzlaşma temeline dayalı (...) yorumlardan ayrılabilir.[19]

Eğer Jauss'un söylediği gibiyse, yukarıdaki uzlaşmanın aklî olması için, hangi ölçüt dikkate alınmış ve aklîlik neye dayandırılmıştır? Bu sorulara inandırıcı bir cevap bulmak için metnin fonetik, semantik ve sentaktik yapılarına bakmak gerekir. Fonetik ve sentaktik yapıları tasvir etmek semantik yapıları tasvir etmekten çok daha kolaydır. Çünkü semantik teoriler, ses ve cümle teorilerine göre biraz daha belirgindir. Buna rağmen, semantik unsurların tarifi, altıncı bölümde Greimas'a bağlı olarak açıklanacağı gibi, keyfî bir tarif de değildir. Nitekim Jauss'un değişen alımlama tarzlarının değişmeyen metin yapılarına ne ölçüde bağlı olduğu ve edebî üretim (gönderici), metin (mesaj) ve okur (alıcı) arasındaki bağın nasıl tasvir edildiği sorularını cevaplandırmaya çalışmaması, şaşılacak bir durumdur. (üçüncü bölümdeki Jakopson'un altı fonksiyonuna bakınız.)

Jauss'un edebî üretim sürecini ihmal ettiği görüşü Doğu Alman Marksistleri tarafından ileri sürülmüştür. Zaten Doğu Alman Marksistleri de *temel* ve *süperyapı* terimleriyle ifade edilen Marksist şemaya daima sadık kalmışlar ve buna dayalı olarak alımlama ya da okur tepkisi teorilerinin materyalist edebî üretim teorisine bağlanması gerektiği üzerinde durmuşlardır. Doğu Alman Marksistleri, *Gesselschaft, Literature, Lesen* (1973) başlıklı müşterek eserlerinde Batı Alman *Rezeptionästhetik*'inin küresel bir eleştiri anlamına geldiğini ileri sürmüşler ve Batı Alman estetikçilerini edebî üretimin malzemesel koşullarını göz ardı etmekle sorumlu tutmuşlardır. Jauss'u da idealizm ile suçlamışlardır. Bu idealizm, yazarların içinden çıktıkları sosyal sınıfa bağlılığından, ekonomik durumları ve edebiyat kurumu içindeki mevkilerinden ileri gelen bir idealizmdir. Manfred Naumann ve Karl-Heinz Barck, edebî eseri ve eserin statüsünü Jauss teorisine göre tartışırken, şu ifadelere yer vermişlerdir: Bu durum

[19] H. R. Jauss, Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, op. Cit., s. 823.

iletişim sisteminde değil, bizzat okuma süreçlerinde, yani edebî eserlerin üretimi ve alımı arasındaki ilişki içinde yansıtılır.[20]

Jauss, genel okuma dünyasını tamamen dışta tutmakla eleştirilmiş, Jauss'un *Erwantungshorizont*'undaki anahtar kavramın aslında idealistlik olduğu belirtilmiştir; bu kavramın da edebî bir karakter taşıdığı ilave edilmiştir. Jauss'un okuma süreçlerinin ekonomik ve sosyal bileşenlerini dışta tuttuğu bilinen bir gerçektir. Çünkü, Goethe, Rousseau ve Walery gibi yazarların okuma deneyimlerini nadiren de olsa ele aldığı için, Jauss tarihsel veya modern okurların söz konusu yazarlara tepkilerini tarif eden beklenti ufukları terimini kullanmış, böylece metin tahlili araçlarına yeniden dönüş yapmıştır. Bu eleştiri anlayışı, Jauss'taki okur ilgisinin yazar olarak okura yönelen bir ilgi olduğu görüşünü ileri süren Jörn Strückrath tarafından da doğrulanmıştır.[21]

Yazarın okura dönüşümü fikrini dikkate alırsak, Doğu Alman Marksistlerinin Jauss'u genel okuma (reading public) kavramını kullanmasından dolayı eleştirmelerine şaşmamak gerekir. Çünkü genel okuma kavramı oldukça soyuttur. Ayrıca, Jauss, farklı ilgileri ve farklı beklenti ufuklarını taşıyan sosyal grupların ve sosyal sınıfların meydana getirdiği toplumdaki ayrımları hesaba katmada başarısızlığa düşmüştür. Genel okumaya yönelik eleştiri, daha sonraki dönemlerde genel okuma ve okuma süreçleri sosyolojisini geliştiren Joseph Jurt gibi teorisyenler tarafından da doğrulanmıştır.[22]

Bazı Marksist eleştirmenler alımlama teorisinin (theory of reception) üretim teorisiyle bağlantılı olduğu görüşünü ileri sürmüşler, beklenti ufkunun son derece önemli sosyal ve ideolojik bileşenler taşıdığını belirtmişlerdir Bütün bu eleştirilerde, genel okumanın sosyal açıdan heterojen bir niteliğe sahip olduğu fikrinden yola çık-

---

[20] M. Naumann et al., Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht (Berlin-Weimar, Aufbau, 1973), ss. 126-7

[21] J. Stückrath, Historische Rezeptionsforschung. Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie (Stuttgart, Metzler, 1979), s. 119.

[22] Cf. J. Jurt, 'Für eine Rezeptionssoziologie': Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte nr. 1-2, 1979.

mışlardır. Söz konusu iddialar, okurun tek yanlı bir tepki vermesini sağlayacak şekilde düzenlenen edebî metni, siyasal sebeplerden dolayı, tek anlamlı olarak tanımlamayı amaçlayan Hegelci estetikle ilişkilendirilmiştir.

Marksistlere göre, devrimci yazar, yeni nesne algılaması esnasında, okuru önyargılardan ve onu harekete geçirici unsurlardan korumayı değil, aslında, nesnelerin doğru bir şekilde algılanması için okuru harekete geçirmeyi amaçlar.[23] Doğru algılamanın Partininkine denk bir algılama olduğunu söylemeye gerek yoktur. Bu bakımdan Wolfgang Iser'in şu ifadeleri yerinde bir değerlendirmedir: Sosyalist metin okuma tarzına göre, alımlama tek anlamlı karakteri korumak için geliştirilmiş bir normdur.[24] Beşinci bölümde, edebî metni tekyanlı kavramsal mesaj olarak okumayı amaçlayan Marksist okuma tarzı, felsefi ve estetik bağlamda ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

2. Ingarden'den Iser'e: Fenomenolojik Bakış Açısı

Edebiyat *ontolojisi* ile edebiyat *fenomenolojisi* arasındaki açık ayrımdan yola çıkan Polonyalı teorisyen Roman Ingarden (1893-1970), edebî metinlerin yapısını göz ardı etme eğiliminde olan Jauss'a benzemez. Ingarden, modern fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl'i (1859-1938) takip etmiştir. Ingarden, *ontolojiyi* şeylerin özünün (*essence*) araştırılması, *fenomenolojiyi* ise şeylerin algılanmasının (*perception*) araştırılması olarak tanımlamıştır. *Das literarische Kunstwerk* (1931) başlıklı ilk eserinde Ingarden, edebiyatın ontolojisini geliştirmek ve edebî eserlerin gerekli yapılarını tarif etmek için sistematik bir girişim başlatmış, *Vom Erkennen des literarischen Kuntswerks* (1936) başlıklı ikinci çalışmasında ise eserin okur tarafından algılanış şeklini sistematik olarak ele almıştır.

Ingarden'in söz konusu kitaplarında göze çarpan iki unsur vardır: 1. Sanat eserlerinin genel yapısı veya özü ile potansiyel veya

---

[23] M. Naumann et al., Gesellschaft, Literatur, Lesen, op. Cit., ss. 73-4.

[24] W. Iser, 'Im Lichte der Kritik',: R. Warning (ed.), Rezeptionsasthetik, op.cit., s. 337.

ideal okur üzerine odaklanma; 2. Bireysel metin analizlerini reddetme ya da ampirik okur tepkilerinin hesaba katılmasını kabul etmeme. Bu anlamda, ontolojik veya fenomenolojik açıdan okur tepkisi eleştirisine dayanan Ingarden, en azından prensipte, tarihsel okura yönelen Jauss'un teorisinden ayrılmaktadır. Bir Husserl disiplincisi olarak, Ingarden psikoloji, sosyoloji ve deneysel edebiyat araştırmaları gibi deneysel bilimlerin ontoloji ile fenomenolojinin temel idrakiyle (essence cognition) keşfedileceğine inanır.

Ingarden'in teorisi, materyalist bakış açısından eleştirilen idealist bir değer hükmüdür.[25] Fakat Ingarden'in teorisinde, yazarın gerçek *(real)* ya da *özerk(*otonom*)* ile *kasdî* (intentional) veya *heteronom* nesneler olarak tanımladığı şeyler arasında açık seçik bir ayrım vardır. Gerçek (Real) nesneler, en azından prensipte, her düzeyde bilinir ve analiz edilirken, kastî nesneler ise her açıdan pek çok boşluğu ve belirsizliği (*indeterminacies*) üzerinde taşır. Varolan bir masa gerçektir. Çünkü parçalara bölünebilir, ağırlığı ölçülebilir, boyutları belirlenebilir ve kimyasal analize tabi tutulabilir. Bilgimizle, en azından, masanın parçalarının tamamına ulaşabiliriz. Bu bağlamda bir roman veya bir tiyatro eseri niteliksel ve ontolojik açıdan masadan ayrılır. Kurgusal bağlamda, yazar tarafından hayâl edilen bir masa ise hiçbir zaman *gerçek (autonomous)* değildir; kastî/intentional veya heteronom bir nesnedir. Çünkü masanın heteronomluğu yaratıcısının bilincine bağlıdır. Masanın kasdî veya heteronom karakterini deneysel olarak incelemek bizim için mümkün değildir. Bir nesne olarak kabul edilen masaya ait bilgimiz tamamen yazar-anlatıcının isteyerek taşıdığı bilgiye bağlıdır. Eğer birinin masada oturduğunu veya sedire uzandığını söylersek, roman veya tiyatro eseri bağlamında okurun herhangi bir sediri veya masayı hayâl etmesini isteriz. Çünkü kurgusal bağlamdaki masa veya sedir gibi *kasti* nesneler tamamen *belirsizlik/indeterminacies* taşırlar (*Unbestimmtheitsstellen*, Ingarden).

---

[25] Cf. Th. W. Adorno, Against Epistemolojy: A Metacritique: Studies in Husserl and the Phenomenological Antinomies (Oxford, Blackwell,1982)

Mesela Charllotte Brontë'nin *Jane Eyre* başlıklı romanında geçen kahramanın sofadaki ocak başına uzanıp yaslandığını okuduğumuz zaman[26], on dokuzuncu yüzyıl İngiliz orta sınıfının yaşantısını ifade eden bütün sofaları ve ocak başlarını hayâlimizde canlandırırız: Yeşil, kırmızı, kahverengi bir sofa veya büyük, küçük, süslü veya oldukça basit bir şömine ile yanan büyük bir ateş veya gri duman bulutları arasında yavaşça yanan korlaşmış kütükler. Bütün bu imajlar, okur zihninde aniden ortaya çıkar ve muhayyilemizin sınırlarına empoze edilen metindeki belirsizlik yoluyla meydana gelir. Söz konusu imajlar, plastikten veya başka sentetik malzemeden yapılmış avangard bir sofayı ya da aydınlatılmış plastik kütüklerlerin olduğu ve elektrikle ısınan bir salonu hayâl etme özgürlüğümüzü elimizden tamamen almıştır.

Ingarden'e göre, itibarî güzelliğe dayalı (*par excellence*) kastî nesne bir *centaure*dur. (J. Paul Satre'ın *L'Imagination* başlıklı eserinde belirttiği gibi).[27]: Bu durum nesnenin kasti olarak safiliğinden ileri gelir.[28] Canteur, Yunan mitolojisinde gövdesi, kolları ve başıyla insan, vücudu ve ayaklarıyla at olan bir yaratıktır. Biz böyle bir yaratığın renk, boyut ve karakterini hayâl etmede serbest davranırız. Canteur, gerçek veya otonom bir nesne değildir. Kalıtım incelemeleri gelecekte hangi sonuca ulaşırsa ulaşsın, Canteur'un bu özelliğinin değişmesi imkansızdır. Edebî metinlerdeki nesnelerin gerçek değil, sadece sözde nesneler olduklarını dikkate alırsak, Ingarden'e göre, yazarın, anlatıcının ya da kahramanın bu nesnelere dayalı olarak meydana getirdiği hükümlerin de sadece kurgusal bağlamla ilişkili olan güya (yarı)-hüküm (*quasi-judgement/Quasi-Urteile*) olmasına şaşmamak gerekir. Hükümlerin, boşlukların ya da belirsizliklerin tamamının dolması hiçbir zaman beklenmemeli-

[26] Ch. Bronte, Jane Eyre (Oxford-New York, Oxford University Pres ('The World's Classics) 1980), s. 7.

[27] Cf. J. -P. Satre, L'Imagination (Paris, PUF (1936) 1969), s. 147.

[28] R. Ingarden, Von Erkennen des literarischen Kunstwerks (Tubingen, Niemeyer, 1968), s. 28.

dır. Buna karşılık, pek çok ifade ya da pek çok kinaye okurun yaratıcı melekesi tarafından desteklenmek suretiyle, yeni belirsizlikler ya da yeni ölçülemezlikler yaratmaktadır.

Bunlar Ingarden'in edebî eserin *somutlaşması (concretisation)* diye adlandırdığı kavrama sebep olan şeylerdir. Pek çok farklı, değişen ve hatta birbiriyle çelişen somutlaşmalar, metnin ontolojik (yapısal) sınırları içinde rahatlıkla algılanabilir. Nitekim, Kafka'nın *Duruşma* başlıklı eserinin teolojik, modernist, psikoanalitik, Marksist, varoluşçu ve yapısökücü bağlamda okunup, yorumlandığı bilinen bir gerçektir. Bu tür okuma ve yorumlamalar, Ingarden'in kullandığı anlamda yeni bir *somutlaşma*, Mukarovski ve Vodicka'nın kullandığı anlamda ise yeni bir *estetik nesne* olarak görülür. Vodicka'nın niçin somutlaştırılmış fenomenolojik kavram terimini kullanmaya karar verdiği, şimdi daha iyi anlaşılacaktır. Her yeni somutlaştırma bizi yeni bir estetik (varoluşçu, Marksist, modernist veya yapısökücü) nesnenin kuruluşuna götürür. Bu görev bir okur olarak esasen eleştirmenin yapması gereken görevdir. Eleştirmen, bu görevi somutlaştırmalarla yeni nesneler üreterek, genel okuma yoluyla yeni somutlaştırmalar önermek için yapar.

Çek Yapısalcılığına gelince, edebî metnin malzemesel bir sembol (Mukarovski) veya ontolojik bir olgu (Ingarden) olarak ayrı somutlaştırmaların elde edilmesini sağlayan belirsizliklerle tanımlanacağı fikri, bizi edebiyatı tekyanlı mesaj olarak okuyan Hegelci ve Marksist girişimlerin tamamını redde yöneltir. Ingarden, edebiyatı tekyanlı olarak tanımladığı için Marksist araştırmaları da tamamen reddeder. Ingarden'a göre, *doğru hüküm (true sentence)*[29] anlamında bir eser fikri idrak edilemez, ideal muhteva eserin *temel/özsel yapısıyla (essential structure)* ifade edilir: Ingarden'in *Wesenszusammenghang* terimiyle ifade ettiği.[30] O temel yapının kavramsal açıdan tanımlanamayacağını ileri sürmüştür.[31] Ingarden'ın buradaki

[29] R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk (Tubingen, Niemeyer, 1972) (4th ed.), s. 325.
[30] a.g.e.
[31] a.g.e.

dikkatinden ileri gelen Kantçı bilinmezcilik (agnosticism) fenomenolojik kaynaklıdır. Fenomenolojik iddia ise kasti nesneye dayanır. Bu iddiadan yola çıkarsak, edebî metnin çok sayıda elenemeyen belirsizliği taşıdığı açıktır. Azaltılma imkanı olmayan bu dayanak, kavramdışı (non-conceptual) ve çok anlamlı bir kalıttır (residue). Fenomenologların vardığı bu sonuçlar Kantçıların Yeni Eleştiricilerin ve Prag Yapısalcılarının bulgularına oldukça benzeyen sonuçlardır. Ancak fenomenologların bu sonuçlara nasıl ulaştıklarını gözlemlemek hayli ilginçtir. Nitekim Vodicka'nın fenomenolojik bir kavram olan somutlaştırma ile fazla ilgilenmesi sürpriz değildir.

Edebî metinlerin algılanışı ve zihinde calandırılışındaki bu tür ciddi vukufa rağmen, Ingarden'in teorisi, özellikle semiyotik ve sosyolojik bakış açıları dikkate alındığında, oldukça yakın bir geçmişe sahiptir. Ingarden'ın anahtar kavramı belirsizliktir. Belirsizlik ise dilbilimsel, semantik ve semiyotik bağlamda somut bir şekilde tanımlanabilen bir kavramdır. Örneğin, *çok anlamlılık/polysemy*. (*Çok anlamlılık* kavramı, altıncı bölümde, Greimas'ın *izotopi* kavramıyla ilişkili olarak ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.)

Ingarden'in teorisine sosyolojik açıdan bakılırsa, bu teorinin eksikliği ortaya çıkar. Çünkü Ingarden'in teorisi edebiyatın ve sanatın değişmeyen tarihsellik dışı bir kavrayış olduğu varsayımından hareket etmektedir. Ingarden, sanatkârane özerkliğin sosyo-tarihsel durumunu hesaba katmadığı gibi, edebiyata getirdiği tanımın tarihsel sürecin bir parçası ve bir bölümü olabileceği düşüncesini dikkate almamıştır. Bazı postmodern teoriler de edebiyatı ontolojik açıdan, örneğin gayri edebîlikten farklı düşünmezler.[32]

Sosyo-tarihsel boyutun ihmali Ingarden'in yaklaşımında belirgin bir çelişkiye yol açar. Edebî eser, ontolojik bakış açısına göre, otonom ve değişmeyen bir varlıktır; fenomenolojik bakış açısına göre ise değişen algılamaların, somutlamaların ve tekamülün bir nesnesi olarak görülmektedir. Örneğin estetik nesne yapısalcı anlamda da-

[32] Cf. G. H. Hartman, Criticism in teh Wildness. The Study of Literature Today (New Haven-London, Yale University Pres, 1980), s. 38.

ınî bir değişimi üzerinde taşır. K. Rosner, Ingarden'in "tarihle uzlaşma" ifadesiyle neyi anlatmak istediğini aşağıda belirtmiştir:

> Pratik açıdan bakıldığında, estetik deneyim nesnesi olarak edebî eserin tarihsellikle belirlendiği ve değişime uğradığı kastediliyor. Edebî eserin tarihle uzlaşması oldukça pahalıya mal olmuş bir uzlaşmadır. Çünkü, *Das literarische Kunstwerk*'te Ingarden, aynı terimi iki yönlü olarak düşünmeye kalkışırken, ontolojik ve estetik analizlerin sonucundaki zıtlıklara ve ayrımlara gitmek zorunda kalmıştır.[33]

Sonuç olarak Ingarden'in somutlama ile ifade ettiği okuma süreci analizi, Stanley Fish'in tarif ettiği okuma dinamiklerini hesaba katmadığı için eleştirilebilirdi. Fish'e göre, okur herhangi bir metni tutarlı bütünlük veya sistem gibi düşünüp de metindeki belirsizlikleri basitçe eleyemez. Buna karşılık, metindeki müphem unsurları, çelişkileri, kinayeleri önceki baskılara, yorumlamalara ve tanımlamalara dayalı olarak yeniden okuyabilir. Wolfgang Iser, kesinlikle Fish'in yapısökücü okur tepkisi kavramını uyarlama yoluna gitmemiştir. Buna rağmen, Iser, belirsizliğin tarihsel boyutu ile okurun aktif bölümünü hesaba katarak Ingarden'in yaklaşımının yeni yönelimini önermiştir.

Estetik ve felsefî açıdan bakıldığında, Iser Ingarden'a nispeten daha yakındır. Çünkü O, edebî özerklik fikrini savunurken ve sanatın kavramsal açıdan tanımlanabileceğini belirten Hegelci fikri reddederken, Kantçı bir bakış açısına doğru yönelmiştir. Iser, eserin esasen "fikrin duyusal görünümü"[34] olduğunu ifade eden Hegelci anlamdaki on dokuzuncu yüzyıl yorum teorilerini şiddetle eleştirir ve edebî anlamın "şeye" indirgenemeyeceğini vurgular.[35] Bilhassa, "İmaj ile söylem arasındaki niteliksel ayrımlar" üzerinde durur.[36]

---

[33] K. Rosner, 'Ingarden's Philosophy of Literature and the Analysis of Artistic Communication': P. Graff and S. Krzemién-Ojak (eds), Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics (Warsaw, Polish Scientific Publishers, 1975), s. 215.

[34] W. Iser, The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response (London-Henley, Rouledge&Kegan Paul, 1978), s. 13.

[35] a.g.e., s. 7.

[36] a.g.e., s. 7.

Bu tür iddialarından dolayı, Iser'in, Kant'a Hegelci ve Marksçı disiplinlerden daha yakın olduğu anlaşılıyor. Kavram dışı edebî anlam modelini anlama girişiminde Iser, anlamın estetik yönünün kendi kendine sürekli değişime uğradığını, Kantçı terimle ifade edersek, *amphibolik* (iki tabiatlı) olduğunu ileri sürmüştür: önce estetik, sonra söylemsel.[37] *Amphibolia*'nın Eski Yunanca'da belirsizlik anlamına geldiğini hatırladığımız zaman, sanat müphemiyetiyle söylenilmek istenilen şeyin, aslında sanatın kavramsallığına, tek anlamlı tanımlanmasına veya Kant'ın belirttiği gibi, kavramsız zevk verme özelliğine engel olduğu görülecektir.

Modern semiyotikçilere benzemesi bakımından Kantçı bir fenomenolog olan Iser, muhteva düzleminden çok ifade düzleminde okumayı tercih eder: Iser'in cümleleriyle belirtmek gerekirse, "Edebiyatın ikonik işaretleri, işaretleyiciler organizasyonunu meydana getirir. Bu organizasyon işaretlenen nesnenin gösterilmesine değil, işaretlenenin üretimi için verilen *talimatların* gösterilmesine hizmet eder".[38] Başka bir ifadeyle, metinler kavramsal açıdan tanımlanabilir mesajlar taşımazlar, fakat okuma süreçlerinde anlamın üretilmesi için *talimatlar* taşırlar.

Bu talimatları Iser, çok anlamlı metnin okur üzerinde bıraktığı *Wirkung* veya *genel etki/globel effect* diye adlandırmıştır. Metinler tarafından dışa vurulan ve her çeşit okur tarafından türlü anlamlara çevrilen oldukça müphem semantik, anlatısal veya sentaktik uyarıcı. Iser, edebî metnin okura faklı tarzlarda gerçekleşen anlamsal potansiyel sunduğu şeklinde özetlediğimiz fenomenolojik bir varsayımdan yola çıkar. Bu varsayımla Iser, Ingarden'e göre çok daha aktif bir okuru zihninde canlandırmıştır. Iser, metinle iletişime geçen okurun, metni yeniden düzenleyerek ve yeniden yazarak bir bakıma ikinci bir yazar olduğunu belirtir. Ayrıca, O, metni keyfî olarak yeniden gruplandırılamayan birbirine girmiş şematik bir bütünlük şeklinde ifade eden Ingarden'ın düşüncesini kabul etmekle be-

[37] a.g.e., s. 22.
[38] a.g.e., s. 65.

raber, metin ile okur arasında karşılıklı ilişki (*reciprocity*) üzerinde özellikle durmaktadır. Iser'e göre, okur, önceden yapılmış bir şemayı veya programı tamamlamak suretiyle, mevcut boşlukları dolduran edilgen bir gözlemcinin ötesinde bir varlıktır; hatta okur anlamın yapısına katılır. Ingarden'daki somutlama kavramı, farklı bakış açıları sayesinde rekabetçi somutlamaların ortaya çıkmasına yol açan okur yaratıcılığına müsaade etmediği için, Iser tarafından eleştirilmiştir.

Iser, okur yönelimlerini oluşturan metinsel çatıyı tanımlamaya çalışırken, bu çatıyı üç düzeye ayırmıştır: 1.*repertuar*; 2.*strateji*; 3. okuma süreci esnasındaki metin *realizasyonu*. Peki bu üç terimle Iser tam olarak neyi anlatmak istiyor?

Iser'e göre, *repertuar* belirli bir toplumdaki siyaset, din, felsefe gibi edebî ve gayri edebî sistemler arasındaki bağları biçimlendiren edebî ve gayri edebî gelenekler, normlar ve değerler sistemidir. "Sosyal sistemler ve edebî geleneklerdeki seçili malzeme ise metin repertuarını oluşturur".[39] Repertuar eski metin teknikleri içindeki sosyal ve estetik normları kendine çeker; diğer bir kelimeyle emer. Buna bağlı olarak kurgunun göndergesel bileşenlerini meydana getirir. Iser'e göre, Joseph Andrews'in repertuarı, sadece Fielding zamanının sterotiplerine ve edebî sahnelerine işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda o devrin sosyal normlarına ve sosyal değerlerine karşılık gelen belli başlı unsurlar üzerinde de durur. Diğer bir ifadeyle, Joseph Andrews'in metnindeki repertuar devrin estetik, sosyal, siyasal, dinî ve hissî sorunlarına tepki gösteren bir repertuardır. Bununla birlikte eserdeki tepkiler, değer hükümleri ve yorumlamalar tek yanlı değildir ve okur muhayyilesinde geniş bir alan bırakmaktadır.

Repertuarın kurgu ve realite arasındaki boşluğu ortadan kaldırmaya yönelik bir köprü vazifesi vardır. Repertuarın bu görevini yerine getirdiği esnada uygulanan stratejiler ise, yazarlar veya anlatıcılar tarafından tamamlanan anlam bilimsel ve hikaye etmeye yöne-

[39] a.g.e., s. 86.

lik tekniklerdir. Bu teknikler, olayların akışının düzenlenmesi ve metnin sonunda okurun beklediği veya beklemediği âkıbete okurun hazırlanması esnasında metinde ortaya çıkan karışıklıkları gidermek amacıyla okurlara rehberlik eden yöntemlerdir. Söz konusu strateji ve yöntemleri Saussure bakış açısına uyarlarsak, repertuar, olaylar ya da olgular dizisini sabitlemedeği için, paradigmatik bir yapıya sahiptir. Buna karşılık anlatısal özelliğin hakim bir şekilde görüldüğü stratejiler ise sentagmaya daha yakındır. Stratejiler, kronolojik bakış açısıyla sabitlendiği için, belirgin bir geçici düzene dayanmaktadır. Zaten, Iser de, stratejilerin nihaî işlevinin aşinalık yabancılaşması (*to dèfamiliarize the familiar*) olduğunu ileri sürer.[40]

En önemli stratejiler, faal mecaz anlamları oluşturan anlatı teknikleridir. Anlatı tekniklerinin durumları ve aksiyonları ise olumlu, olumsuz, komik veya trajik olarak nitelediğimiz belirgin bir bağlamda kendini gösterir. Stratejiler, belirgin karakterlerin, aksiyonların veya olaylar silsilesinin ön plana alınmasından ve diğerlerinin dışta tutulmasından sorumludur. Nitekim Thomas Hardy'nin *Bir Çift Mavi Göz* başlıklı eserinin ondördüncü bölümünün başında, yazar bazı olayları dışta tutmuş, buna karşılık bazı olaylar üzerine yoğunlaşmıştır. "İşte şimdi yılın yaklaşık ilk üç çeyreğinin geçtiğini söyleyebiliriz. Önceki kabullere göre şekillenen sonbahar manzaraları geldiğinde, gelecek yazın sararmış çiçeklerini göreceğiz. Stephan Hindistanda'dır ve Bombayda bir resmi dairede köle olarak çalışmaktadır (...)."[41] Burada anlatıcının stratejilerinden birisi anlattığı yılın güz mevsiminden gelecek yılın yaz mevsimine atlama yapmasıdır. Öteki strateji ise diğer duygulanmaların tamamını bir araya toplayan sararmış çiçeklerde olduğu gibi, görsel izlenimleri ön plana çıkarmaktır. Anlatıcının burada başvurduğu stratejiler veya dışta tutuğu noktalar, belirsizlikleri ortaya konulan metni yeniden yazmaya sevk etme konusunda okur muhayyilesini teşvik eden stratejilerdir. Aktif bir okur, bir bakıma ikinci bir yazara döner.

---

[40] a.g.e., s. 87.

[41] T. Hardy, A Pair of Blue Eyes (London-New York, Penguin (1872-3) 1994), s. 151.

Iser, çok yakın bir zamanda Das *Fiktive und das Imaginare* (*Kurgu ve Muhayyile*) başlıklı eserini yazdı. Bu eserde, edebî metnin genelin kapısını açmadan tecrübeye ulaşmamızı sağlayan bir boyutu olduğundan söz etti. Araştırmacı söz konusu eserinde Kant'ın kavramsızlık (without concept) fikrine geri döndü.[42] Hardy'nin metni şu noktayı gayet iyi aydınlatır: Okurların pek çoğu pasajda belirtilen "yazı güz takip eder" gibi basit bilgileri denemiştir veya deneyecektir. Bununla birlikte, pasajdaki sararmış çiçekler ifadesi, farklı okurların farklı hayâller kurmasına sebep olmakta ve kavramsal olarak tanımlanamamaktadır.

Bu iddia, Ingarden ve Iser'in belirsizlik terimiyle ifade ettiği, yılın ilk üç çeyreğindeki geçiş silsilesinin uyarlanmasıdır. Yılın ilk üç çeyreğinde kalan boşluklar, değişik şekillerde doldurulabilir. Benzer bir şekilde Stephen'in Hindistanda, resmi dairede köle gibi çalıştığı bilgisindeki boşluklar da duygusal bir içerikle ya da olgusal bilgilerin basitçe algılanmasıyla doldurulabilir. Böylece her iki okumada da Hardy'nin romanına dayalı olarak az veya çok yaratıcılık ya da az veya çok orijinal *gerçekleşme*/realisation (Iser) elde edilir.

Iser'in kullandığı *gerçekleşme/realisation* terimi, basitçe Ingarden'in *somutlaşma/concretisation* teriminin yerine geçen ve işlev anlamına gelen yeni bir kelime değildir. Iser bu terimle, okur tepkisinin semantik boşlukları doldurucu bir süreç olarak değil, yaratıcı bir süreç olarak anlaşılması gerektiğini vurgulamıştır. Iser'e göre "gerçekleşme okur tarafından üretilen metinsel anlamdır".[43] Aslında bu anlam Ingarden'in okur yeterliliğini ifade etmek için ileri sürdüğü şeyden epeyce farklıdır. Çek yapısalcılarının belirttiği gibi, edebî anlamın büyük bir kısmı alıcının ürettiği anlam sayesinde değişikliğe uğrar.

Anlam verme, yazar ve anlatıcı tarafından okurların beklentilerini yeniden gözden geçirmek, karakterlerini, hareketlerini ve du-

[42] W. Iser, Das Fiktive ubd das Imaginare (Frankfurt, Suhrkamp, 1991), ss. 47-8.

[43] W. Iser, The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett (Baltimore- London, The Johns Hopkins University Pres, 1974), s. 37.

rumlarını yeni bir bakış açısı içinde düşünmek için, yazar ya da anlatıcı tarafından potansiyel okurların kışkırtıldığı süreçten ileri gelir. Sürekli yeniden gözden geçirmenin motor gücü ise okuma süreçleri esnasında oluşan *beklenti ve hatırlama (expectation and remembrance)* diyalektiğidir.

Bu süreçte Iser, *imalı okur (imlied reader/der implisite Leser)* terimini kullanmıştır. Bu terim Iser'in anahtar terimlerinden birisidir. Iser imalı okur terimini okurun romanla birleşen rolü olarak tanımlar.[44] Bu rol, dinamik bir rol dür. Çünkü okurun üretim gücü metnin *belirsizliğiyle (indeterminacies/Leerstellen, Iser)* daima teşvik edilmektedir. Rolün dinamik özelliğini keyfîlikle karıştırmamak gerekir: Bu stratejiler, muhayyilenin peşinde koştuğu çizgiler arasında kısmen önemsenmeyen stratejilerdir.[45] İmalı okur metinsel bir unsur gibi yeniden tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle, ideal okur belirgin bir metinsel yapıda gerekli olan ideal okur demektir. İdeal okurun metnin semantik, anlatısal ve pragmatik potansiyelinin iyi bir şekilde gerçekleşmesini sağlayan bilgili bir alıcı olduğu ileri sürülebilir. İmalı okur ise hakiki tarihsel ya da çağdaş okura benzemediği gibi, yazarın romanda hitap ettiği kurgusal okura da benzemez[46]. Kısaca imalı okur deneysel varlığı olmayan teorik bir yapıdır. Çünkü o, okuma süreci esnasında oluşan metnin potansiyelini temsil eder. Buna karşılık deneysel okur, belirgin estetik, ruhî veya sosyal eğilimleri sayesinde metin yapısını daha da cazipleştirir. Böylece metnin sadece belirli bir bölümünün herçekleşmesini sağlar. Bu bakımdan imalı okur ile deneysel okur birbirinin dengi değildir.

---

[44] a.g.e., s. 55.

[45] W. Iser, The Act of Reading, op. Cit., s. 92. (Ç.N.: Burada 'Iser It is here that the stratejies play their part in laying down the lines along Which the imagination is to run' cümlesini kullanmış. Bu cümleyi tam olarak ne demek istendiğini anlayamadım.)

[46] Italo Calvino'nun Kış Gecesinde Bir Gezgin Olsam (London, Minevra, 1992) başlıklı romanındaki metinde kurgusal okur rolü çok daha ayrıntılı bir şekilde aydınlatılmaktadır.

[47] Cf. W. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, University of Chicago Pres, 1961).

Iser, imalı okur mefhumunu W. Booth'un *imalı yazar*[47] teorisini takip ederek başlatmıştır. Bu kavrayışta Iser, yazardan çok okur yaratıcılığını dikkate aldığı için Ingarden'in ötesine geçmiştir. Konuyu Thackeray'ın *Vanity Fair* başlıklı eseriyle ilişkilendirirsek, esasen Iser bir bakıma belirli bir sosyal eleştiri ölçütü ortaya koymuştur. Buradaki sosyal eleştiri ölçütü *repertuar* veya *metinsel strateji* ile ilişkili olan okurluk sayesinde yeniden yapılandırılan romanla açıklanabilecek bir şey değildir. Onların varlığı alıcı muhayyilesinin yaratıcı gücüne bağlıdır. Bu muhayyilede belirgin bir sınırlılık bulunur ve Iser, söz konusu muhayyileyi imalı okur teorisinin sınırları arasında da ele alarak Sterne'in *Tristram Shandy* başlıklı eserine dair şunları söyler: "Açıkça ifade etmek gerekirse, Tristram Shandy, farklı yaklaşımlara izin verir ve bu yaklaşımların tamamının gerçekleşmesi mümkündür; fakat hepsinin bizim arzularımızla örtüştüğü ön görülemez".[48]

Iser, edebiyat tarihçiliği anlayışı bakımından da Ingarden'den ayrılır. Ingarden'ın sadece ontolojik ve fenomenolojik bağlamı dikkate alındığı için aslında edebiyat tarihçiliğine fazla önem vermediği söylenebilir. Polonyalı bilim adamına benzemeyen Iser, *Implied Reader* başlıklı eserinde Bunyan'dan ve Becket'ten yükselen belirsizliği tarif ederken, keşifsel tarihî bakış açısı üzerinde durmuştur. Özellikle modernizm edebiyatında, Iser anlatısal boşluklar, ihtiyarî dışta tutmalar, bilmece kabilinden kinayeler ve çok anlama gelecek nitelikteki çoğaltmalar gibi bir takım belirsizlikler bulunduğunu iddia etmiştir. Bu belirsizlikler bir bakıma somutlaşma ve gerçekleşme sayesinde okura meydan okuyuş gibi algılanabilir. Beckett'in bütün romanları ile James Joyce'un *Ulysses* veya *Finnegans Wake* başlıklı romalarında kinayeler ve çok anlamlı unsurlar oldukça fazladır. Anlatıcı yazar bunların ne olduğunu tam olarak açıklamaz. Okurlar, bir bakıma kendi araçlarıyla baş başa bırakılmıştır.

Iser'in tarihsel belirsizliğin artışına dair programlı bir dikkati vardır ve bu dikkat oldukça açıktır. Kendi ifadesiyle, edebî metin-

---

[48] W. Iser, Laurence Sterns 'Tristram Shandy'. Inszenierte Subjektivitat (Münich, Fink, 1987), s. 151.

lerde on altıncı yüzyıldan beri sürekli arttığını gözlemlediğimiz belirsizliği açıklamak gerekmektedir.[49] Iser'in tarihsel bağlamdaki bu fenomeni açıklama girişimi, hayli ikna edici bir girişimdir. İser'e göre edebiyatın temel işlevi, –diğer işlevleri yanında- felsefî, siyasî, dinî ve ilmî sistemlerin getirdiği metafizik ve etnik sorunları cevaplandırmaktır. Bu bağlamda, belirsizlik artışının söz konusu sistemlerin bilinçli olarak arttırdığı sorunlara ne ölçüde cevap verebileceği sorulabilir[50]. Bu soruya Iser'in verdiği cevap bizleri hayâl kırıklığına uğratmaktadır. Iser'e göre edebiyattaki belirsizlik, "kendi temel ihtiyaçlarımızı"[51] tatmin etmek için aradığımız, ancak modern edebiyatta reddedilen kesinliklerdir. (certainties). Fakat çağdaş siyasî, ilmî veya dinî sistemlere karşı gelen bir edebî tepkiyle böyle bir reddin karşımıza çıkma oranı ne kadardır? Iser, bu soruyu tam olarak cevaplandırmamıştır.

Iser, sistemlerin inandırıcı cevaplar vermediğini ve modern edebiyatın işlevinin ideolojilerce kısmen açıklanan mevcut boşlukların ya da cevapsız soruların yeniden keşfedilmesi olduğunu belirtmiştir. Fakat O, keşfetme sınırlarını da tam olarak ortaya koyamamıştır. Ingarden'in fenomenolojisi gibi, Iser'in yaklaşımında da, sosyolojik açıdan bir eksiklik vardır. Bu eksiklik, postmodern pazar toplumlarında üzerinde fazla durulmayan iletişim, hakimiyet ve ideoloji problemlerinden kaynaklanır. Nitekim edebiyatın sosyo-tarihsel işlevinin ya da işlevsizliğinin tam olarak açıklanamamasına şaşmamak gerekir.

3. Stanley Fish

Fish alternatifi, fenomenolojik eleştirinin Iser tarafından geliştirilen türüne bir tepki olarak anlaşılabilir. Daha önce belirttiğimiz gibi, Iser, okur yaratıcılığını sınırlayan ve bu yaratıcılığa rehberlik eden *repertuar* ve *stratejiler* gibi metinsel yapıları ayrıntılı bir şe-

[49] W. Iser, 'Die Appellstruktur der texte' (Constance, Universitatsverlag, 1970), s. 8.
[50] W. Iser, Der Akt des Lesens (Münich, Fink, 1976), s. 133.
[51] W. Iser, The Implied Reader, op. Cit., s. 261.

kilde açıkladı. Buna karşılık Fish (1989), yapıların metnin içinde var olduğunu ve bunların ehliyetli bireysellikle ayrılabileceğini iddia eden görüşe şiddetle karşı çıktı. O, metinsel yapılarda nesnellik olmadığı için, yapı ile okur, nesne ile algılanan nesne arasında bir diyalektik olamayacağını ifade ettti. Fish henüz verilen şey ile yorumsal faaliyetle sağlanan şeyin birbirinden ayrılma ihtimalini kabul etmedi.[52]

Fish'e göre, her şey okurun önüne sunulduğu/okur her şeyi temin ettiği için okur ile metin arasında bir diyalogdan söz etmek mümkün değildir.[53] Metinsel anlam, nesnede daimî olarak bulunmaz, tamamen okuma sürecine bağlıdır: "Edebî metindeki yıldızlar sabitlenmemiştir; aralarına yeni çizgiler katıldıkça değişime uğrarlar."[54] Diğer bir kelimeyle, okur anlamın oluşumundan sorumludur ve nesnel unsurların yardımıyla okurları kontrol edemeyiz. Eğer nesneye dair herhangi bir şey söylenmiyorsa, okurun tepki verdiği ve fiilen okuduğu şeylerin neler olduğunu sormak kaçınılmazdır.

Fish, Iser'in Fielding'in *Tom Jones* başlıklı eserini tanımlarken kullandığı aşırı değerler/allworthy yorumlanmasını eleştirmiştir. Fish'e göre, Iser'in yorumu, okurun olası tepkilerini açıklamak için uyarlanmış bir yorumlamadır. Iser'in metni aşağıdadır:

> Aşırı değer bizi mükemmel insana götürür, fakat o başlangıçta Kaptan Blifil'in riyakârlığıyla karşı karşıyadır ve bu durum sonuncusunun sahte dindarlığı sayesinde ortaya çıkar. Açıkça belirtmek gerekirse, işaretleyicilerin tümü mükemmeliyeti göstermeye yönelik değildir. Buna karşılık, işaretleyiciler okura mükemmeliyetin niteliğini değil, hayatî kusurları ortaya koyan işaretlenenlerin kuruluşunda okura talimat verecek özellikler taşırlar. Aşırı değerdeki hüküm eksikliği.[55]

---

[52] S. Fish, 'Why No One's Afraid of Wolfgang Iser': S. Fish, Daing What Comes Naturally (Oxford, Clarendon Pres, 1989), s. 75.

[53] a.g.e., s. 77.

[54] a.g.e.

[55] a.g.e., s. 76.

Iser'in yukarıdaki fikri oldukça makul bir fikirdir. Iser, yetenekli okurların riyakârlığın yeteneksizlikle tanımlandığını bildikleri sürece, aşırı değerleme ile ilgili hükümleri gözden geçirebileceklerine inanır.

Fish, mükemmeliyeti ve makul olmayı oldukça değişik bir anlamda kullanmıştır: Fish'in ifadeleriyle belirtmek gerekirse, "olgun okur, aşırı değerlemeler sayesinde zedelenmiş bir gösterişten mükemmeliyeti kolaylıkla ayırabilir. Çünkü ortada böyle bir okur varken, biz, aşırı değerlemenin orijinal tarifi ile okurun sonraki durumu arasında herhangi bir eşitlikten söz edemeyiz."[56] Bu durum, okurun devamlılığı algıladığına işaret eder. Devamlılığı ise Iser, aşırı değerleme algılayışı ile hüküm eksikliği arasındaki boşluk ya da çelişkiyi dikkate alarak açığa çıkan bir kavram olarak adlandırır. Fish, yapısal nedenlerden dolayı, Iser okumasının genel anlamda kendini empoze etmediğini ve anlamın metinde değil okuma sürecinde bulunabileceğini kanıtlamaya çalışmıştır.

Fish'in düşüncesi, tam olarak inandırıcı olmadığı gibi genelde tam manasıyla sınırları çizilebilecek bir öğreti de değildir. Hüküm eksikliğinde olduğu gibi, mükemmeliyeti de zedelenebilirlikten ayırt edilemez bir kavram olarak tanımlamak, faydasız bir girişimdir. Perfect (latince: perficere, perfectus=tamamlama, kemale erdirme, mukemmeliyete ulaştırma) kelimesi eksiklik ya da zayıflık olmadan hatasızlıklar toplamına işaret eden bir kelimedir. Bunu uluslar arası siyaset dünyasına dönüştürürsek, Chamberlain'ın mükemmeliyeti, zayıflatılabilir tarafından ayrılabilir bir mükemmeliyettir. Çünkü Hitler'in riyâkârlığı Chamberlain'in yeteneksizliğinden doğmuştur. Churchill bile Teorisyen Fish'den daha fazla genel anlam taşır. Ancak teoriysen Fish ile Churchil karşılaştırıldığında, Churchil tam anlamıyla ehliyetsiz biridir. Hatta Churchill yeteneksiz bir kişi olarak tanımlanabilir. Iser'in iddiası yapısal semiyotiği ele aldığımız altıncı bölümde, kesin sınırlarıyla doğrulanacaktır. Söz konusu bölümde geçen aşırı değerdeki hüküm eksikliği, ehli-

[56] a.g.e.

yetsizlik/incompetence ya da *savoir faire* olarak görülecektir. Başka bir deyişle mükemmeliyetin safi görünüşe dönüşünden doğan eksiklik.

Fish'in teorisi, okur eğilimli teori olarak düşünülmemelidir. Kaldı ki Fish, son dönemlerinde yazdığı eserlerde, Iser'in yaklaşımını da bazı açılardan eleştirmiştir. *Literature in the Reader* başlıklı 1970'te yayımlanan en önemli teorik makalelerinden birinde Fish, okur tepkisinin, -nasıl oluyorsa- metinsel unsurlarla ilişkili bir tepki olduğuna inanmaktadır. Makaledeki temel iddiaya göre, Fish okuru, metnin yeterliliği karşısına çıkarmıştır. Fakat metin kendi içinde serbest unsurlardan çok daha güçlü bir yapıdır. Okur, metinde önceki yaptıklarını değiştirip geliştirecek yeni unsurlar bulur.[57]

Fish'in makalesi, üç temel iddia etrafında döner ve makalede okur faktörü biraz zorlanmıştır: 1. Yeni Eleştiricilerin yaptığı gibi, metnin anlamı, nesnel olarak verilmiş bir anlam değildir. Okuma süreci boyunca geliştirilir. 2. Sözde etkileyicilik safsatası, safsatanın ta kendisidir. Çünkü okur tepkisi, edebî anlam formasyonuna karşı kararlı bir tepkidir. 3. Okurlar durağan bütünlük olarak kabul edilen metne tepki göstermezler, kendi yorumlarını mısradan mısraya, silsileden silsileye, cümleden cümleye uydurur hatta yeniden uyarlarlar. Anlamlandırma, okuma sürecinin dinamik bir bileşeni gibi sürekli bir akıntı olarak görünür. Başka bir deyişle, anlamlandırma, kavramsal sistemi ya da mantıksal tarifi teferruatıyla araştıramayan açık bir süreçtir. Fish'in vardığı sonuç, kavramsızlık ile ifade edilen Kantçı kuralın değişik bir versiyonudur..

Burada, Fish'in dikkatsizliğinden ileri gelen oldukça uç bir Kantçı anlayıştan söz etmek mümkündür. Fish, edebiyat eleştirmenleri ve edebiyat bilimcileri ile geniş anlamda bilgisiz okurlar arasındaki kurumsal ve teorik farkları analiz etmeden, sadece profesyonel olmayan okurlar üzerine yoğunlaşmıştır. Fish'e göre, bilgisiz okurun en önemli avantajı kararlı olmasından kaynaklanır ve böyle okur

[57] S. Fish, Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities (Cambridge (Mass.) –London, Harvard University Pres. 1982) (2nd ed.), s. 7.

anlamı oluşturmak için norm meydana getirir. Yapısalcıların ürettiği mütekabiliyet sistemine okur tarafından gerekli dikkat gösterilmemiş ve bu sistem gerektiği gibi algılanamamıştır(...).[58] Fakat bu durum, yapısal analizlerin imkansız veya alakasız bir analiz olduğu anlamına gelmeyeceği gibi, okurların metni yapısal sınırlar içinde anlayıp algılayamayacağı manasında da değerlendirilemez. Greimas ve Ingarden gibi biri semiyotikçi diğeri fenomenolog iki bilim adamının metinlerde gözlemledikleri olgular basitçe sistematiklikten uzak ve kendiliğinden meydana gelen durumlardır.[59]

Benzer iddialar, tabip, jeolojog, dilbilimci ve antropologlar arasında profesyonel olan ile profesyonel olmayan farkını belirtirken de uygulanabilir. Alelade okurun gözlemleri profesyonel olmayan birisinin henüz tanımlanmamış virüs veya bakterileri elektronik mikroskopta gözetlemesi gibi bir şeydir (Profesyonel olmayan biri elektronik mikroskoptan bu tür bakteri ve virüsleri benekler, çizgiler ve noktalar şeklinde görür. Böyle birisinden tıp alimlerinin ilgisini çekecek özel nesneler tarif etmesini beklemek biraz safdillik olur). Bir turist, kayaların ve taşların rengine hayranlıkla pekâla bakabilir. Turist için o kaya ve taşların jeolojik anlamını çözmeye gerek yoktur. Bu görüşü edebiyata uyarlarsak, bir dilbilimcinin gramatik veya söylemsel yapıları pek çok okurun farkına varamayacağı şekilde tanımlaması gayet normaldir. Son olarak antropologun yas töreni olarak adlandırdığı bir şey, turist için sadece renkli bir dans gösterisinden ibarettir.

Bu örnekler, Fish teorisinde geliştirilen bilgisiz okur deneyimi ifadesinin uygun bir örnek olmadığını göstermektedir. Doğal olarak, Fish yapısökücülerle aynı fikirde değildir. Zaten Fish'in bilimsel edebî teori fikri yapısökücülerin oldukça kırıcı eleştirilerine maruz kalmıştı ve Fish bu teoriden hemen vazgeçmişti. Zaten Fish'in

[58] S. Fish, Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth- Century Literature (Berkeley-Los Angeles-London, University of California Pres, 1972), s. 418.

[59] Cf. A. J. Greimas and J. Courtés, Semiotics and Language. An Analytical Dictionary (Bloomington, Indiana University Pres, 1982).

yaratıcı yazar teorisini G. H. Hartman gibi yapısökücülerden bazıları çözmeye çalıştılar fakat başarılı olmadılar. Bu tür modalaşmış uç gözlemlerin çoğu (edebî semiyotik, edebiyat sosyolojisi, edebî antropoloji) açıkça sosyal bilimlerin değişik alanlarına aittir. Bazı edebiyat teorisyenlerinin böyle uç gözlemlere yoğunlaşması, onların değişik sosyal bilimler tarafından ortaya konulan görüşlerden kurtulma düşüncelerinden kaynaklanır.

Fish, aşağıdaki önemli iddiasını ileri sürerken, söz konusu olguyu tam anlamıyla tanımlıyordu: Okuma süreçlerinin, yorumlayıcı toplumdaki okur üyeliği yoluyla keyfîliğe karşı daimî bir değişime dayandığı fikri. Bu fikir yorumlayıcı toplumdaki müşterek norm ve değerleri dikkate almaktadır. Gerçekte, Fish'in fikri, metne veya okura değil, bilhassa yorumlayıcı toplum düşüncesine dayanmaktadır. Bu fikir anlamın üretiminden ve biçimsel unsurların ortaya çıkışından sorumlu bir fikirdir.[60] Başka bir ifadeyle, anlam durgunluğu sosyal müşterekler sayesinde güvence altına alınır. Fish'e göre, biraz nahif de olsa, toplumun müşterek doğası anlamı keyfîliğin ve öznelliğin ötesinde bir yere koyar. Çünkü anlam ayrılmış bir bireysellikten değil, umumi ve geleneksel bir bakış açısından meydana çıkar.[61]

Fish'in iddiası, iki sebepten dolayı yetersiz bir iddiadır: 1. Belirli anlamların bireysellikten değil, gruptan meydana çıktığı fikri onu ne daha az nesnel ne de daha az keyfî yapar. Çünkü siyasal partiler ve dinî mezhepler gibi toplumsal müştereklerin saçma fikirler üretmek için gereğinden fazla imkâna sahip olması ve bu fikirleri inceleyen makul bireysel çalışmaların elenmeye müsait yönü bilinen bir gerçektir. Bakış açısındaki bu umumi ve geleneksel karakter, sanki kiliseyle Galileo'nun kötü durumu gibi, akılcı ve makul olmaktan oldukça uzaktır. 2. İkinci sebep zaten birincisiyle ilişkilidir. Eğer yorum ya da çıkarılan anlam müşterek tutumlar temeline dayanıyorsa, bu durumda hem farklı gruplardan hem de farklı anlamlardan söz etmek gerekir.

---

[60] S. Fish, Is There a Text in this Class?, op. Cit., s. 14.

[61] a.g.e.

Fish, ikinci iddianın doğruluğundan şüphe etmemekle birlikte, bu iddianın konu dışı olduğunu söylemiş, böylece ikinci iddiaya fazla dikkat etmemiş ve onu reddetmiştir: Fish'e göre ikinci iddianın çok sayıda ölçütü vardır; fakat hiçbir özelliği olmayan bir hakikatten başka bir şey değildir. Öte yandan, iddiadaki hakikat herhangi birine göre belirli bir anlamda doğruluğu kanıtlanabilecek bir hakikattir. Birileri bir gerçek için "önemli değil"[62] derse, bir doğruyu dile getirmiştir. Fakat bu gerçeğin eğer önemi yoksa, birileri önemi olmayan bu tartışmanın neye dair olduğunu merak etmeye başlar. Müşterek anlamlar bireysel olduğu kadar, öznel ve keyfî özellikler taşımaktadır. Bu yüzden eğer ortada hazırlanacak bir şey yoksa, her şeyin okur tarafından hazırlandığı şeklinde ifade edilen Fish iddiasını nasıl anlayacağız? Bu durum, bizi, nihayetinde her şeyin akılcılık ve keyfîlikle çözümleneceği sonucuna götürmektedir. Her liberal, her Marksist hatta her feminist belirli bir okumaya bağlıdır ve basitçe ona ya da belirli ve nispeten keyfîlik gerçeğine bağlanacaktır. Fish teorisinin -eğer böyle bir teori varsa- yukarıda belirttiğimiz karmaşık meseleleri çözemeyeceği ortadadır. Burada, bilhassa ilmî müşterekler problemi önemlidir ve gelecek bölümde tekrar ele alınacaktır.

[62] a.g.e., s. 319.

BEŞİNCİ BÖLÜM

MARKSİZMDEN ELEŞTİREL TEORİYE VE POSTMODERNİZME

Sözde Frankfurt Okulunun geliştirdiği eleştirel teori, çoğu kez Marksizm ile birleştirilmiş veya basitçe Marksizm ile birlikte ele alınmıştır.[1] Bu iki ekol arasında temelde bazı benzerlikler olduğunu hiç kimse inkâr edemez. Çünkü Eleştirel Teorinin yazarları kapitalizm, maddîleşme, yabancılaşma, değişen değerler ve hükmetme gibi Marksizmin bazı anahtar kavramlarını sıkça kullandılar. Fakat Eleştirel Teori ile Markisizm arasında kısaca sözünü ettiğimiz benzerliklerin yanında, dikkat çekici farklılıklar da vardır ve bu farklar çoğu kez gözden kaçırılmıştır. Genelde Eleştirel teori, özelde Theodor W. Adorno'nun görüşleri Hegelci Marksizm ile çelişen bazı unsurlar içerir. Adorno'nun düşüncesini birkaç maddede özetleyebiliriz: 1- Adorno, tarihin sınıf hakimiyetinden kurtulma süreçlerinde bu güne kadar, felaketlere doğru ölümcül ilerleme gösterdiği düşüncesine inanır. 2- Adorno'nun geliştirdiği eleştirel toplum teorisi sınıf çatışmasının devamlılığını içermez, buna karşılık, belirli ilgilerden uzak kalma ve kapitalizmin küresel olumsuzluklarını ifade etmede devamlılık gösterir. 3- Bilinçten vazgeçmeyen fakat entelektüeli tecrit eden bir gerçek üzerinde boğumlanan Adorno düşüncesi, devrimci (proletar) sınıfa dayanan bir fikir değildir. Marksist veya Marksist-Leninist bakış açısına göre, yukarı-

[1] T. Eagleton, Marxism and Literary Criticism (London, Methuen, 1976), dördüncü bölüm.

da özetlenen fikirler elbette bir aykırılığı içermektedir.Fakat bu aykırılık resmi Marksist inançlardan oldukça farklı, yeni bir vukufun kapısını aralayan ve gerçekçiliğe dönüş yapan bir durumdur.

Adorno'ya göre, Marksizmi bu güne kadar ayakta tutan kapitalizmdir. Zaten resmi Marksizm-Leninizmin iflası, ikincisinin başka bir ideoloji olduğunu doğrulamaktadır. Adorno, ilk dönem yazılarında hep birlikte yok oluş düşüncesine karşı sanatı tercih etti; sosyalist gerçekçilik üslubunu tartıştı. Fakat bu üslubu kabul etmedi. Resmî Marksizm-Leninizm ile ifade edilen konu esasında sosyalist gerçekçiliğin bir uygulamasıydı. Macar siyasetçisi ve teorisyeni György Lukacs (1885-1971) ve takipçisi Lucien Goldmann da (1915-1970) Marksist teorilerin uygulayıcısı sayılmamakla beraber, bu iki düşünürün Marks ve Engels tarafından dağınık yazılarla ve tatmin edici olmaktan uzak bir biçimle temel sınırları çizilen Marksist estetiğin gelişiminde çok önemli katkıları olmuştur. Marksist estetik, geniş anlamda sanatın kavramsal görünümüne dayanan Hegelci bir estetiktir. Çünkü Marksist estetikte, belirsizlik göz ardı edilmiş, buna karşılık bilhassa çok anlamlı açıklık vurgulanmıştır.

Hegelci Lukacs'a ve Goldmann'a benzemeyen Adorno ve arkadaşı Walter Benjamin, estetik kavramsallaştırmaya eleştirel açıdan bakmışlar ve sanattaki azaltılamaz bir belirsizlikten söz etmişlerdir. Ayrıca dilin taklitsel ve kavram dışı yönlerini analiz ederek, kavramdışılığın teorik söylem içindeki karşılıklı etkileşime ne derece dirençli olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Pek çok açıdan değişik tutum benimsemelerine rağmen, hem Adorno hem de Benjamin, kavramsal muhtevayı *(truth content-Wahrheitgehalt*, Adorno) tanımlayan Hegelci güç ile kavramsallaştırmayı reddeden Kantçı tutum arasında gidip gelmişlerdir. Bu durum esasen bir paradokstur ve Adorno'nun söyleminin tamamı paradoks mecazına doğru ilerlemekte, aynı zamanda yapısökücülük aporiasıyla da uyuşmamaktadır. Çünkü gerek Adorno, gerekse Benjamin gerçeğin araştırılmasından hiçbir zaman vazgeçmemişlerdir. Adorno'nun estetiği Hegelci bir eğilime sahiptir; buna rağmen, Hegel karşıtı daimî bir polemik olarak okunabilir. Bu polemik, Hegel'in tarihi seyir içinde

sanatkârâne üretimin yerine geçecek olan felsefenin kavramsal hakikatler altına sokulamayacağı fikrine karşı üretilmiştir. Adorno, sanatın çarpık iletişimle sınırları çizilen medya toplumlarında gerçeğin tam bir mahzeni olduğunu tartışırken, yukarıda belirttiğimiz Hegelci doktrini alt üst etmiştir.

Benjamin ve Adorno gibi, Rus nazariyatçı Mikhail M. Bakhtin de Marksist-Leninist bağlamda Hegelci estetik eleştirmeni olarak anlaşılmalıdır. Bakhtin, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Hegel sistemi otoritesine meydan okuyan Vischer, Feuerbach, Stirner gibi Yeni Hegelcilerin bir takipçisi olarak düşünülebilir. Baktin'in geliştirdiği estetik, Yeni Hegelci estetik anlayışın sosyalist gerçekçiliğe karşı geliştirdiği bir isyan hareketidir. Bakhtin, en azından düşüncede, yeni Hegelci önyargıları hesaba katmış ve kendi felsefesiyle Friedrich Theodor Vischer, Max Stirner ve Ludwig Feuerbach'ın felsefeleri arasındaki tipolojik eğilimleri dikkate almıştır. Bakhtin'in yeni Hegelciliği analoji ya da benzerliklerden dolayı ortaya çıkmış bir Hegelcilik değildir. Çünkü Rus araştırmacı, Vischer'in grotesk teorisine, David Friedrich Strauss'un teolojik çalışmalarına, dine, resmî felsefeye ve Rus devletine az ya da çok açıktan açığa eleştiri yönelten yeni Hegelci yazılara oldukça aşina bir nazariyatçıdır.

Ana hatlarıyla daha sonra üzerinde duracağımız yeni Hegelci bağlam, Walter Benjamin'in toplum ve sanatkârane üretim teorisiyle yakından ilişkilidir. Zaten Yeni Hegelciler ile Bakhtin gibi, Walter Benjamin de klasik ve romantik dönemlerin sonunun geldiğini ve bilhassa 1848'in Temmuzundaki Fransız devriminden sonra, yeni sanatkârane paradigmadaki yatay çizginin rahatlıkla fark edilebileceğini göstermiştir. Modern sanatta artık göremediğimiz bu sınır Hegel'in klasik uyumlu bütünlük kavramıyla daha iyi anlaşılacaktır. Buna karşılık, Benjamin'in üzerinde yoğunlaştığı Baudelaireci ve avangard sanat, bütünlüğe, senteze, uyuma, kavramsal birliğe ve diğer Hegelci kavrayışlara tamamen zıt bir anlayışı yansıtır; uyumsuzluk, çarpıtma, parçalama ve sarsıntı/şok deneyimlerine doğru ilerler.

Bejamin'in girişimi bu fenomenlerin tamamını modern sanayileşmiş toplumların günlük deneyimleriyle ilişkilendirme üzerine kuruludur. Benjamin, aslında, uyumsuzluğu, karışıklığı ve çoğunluğu sıklıkla vurgulaması bakımından Bakhtin ile kıyaslanabilir. Onun modernist estetik anlayışı, geliştirdiği estetiğin en önemli unsurlarından birisidir.

Bölümün sonunda tartışacağımız Jameson, Eagleton ve Callinicos'un post modern sanata yönelik Marksist anlayışları birbirleriyle zıt işlev taşırlar. Bu zıtlık, Marksist estetiğin ve bu estetiğe bağlı olarak gelişen edebiyat teorisinin postmodern gelgitler içinde nasıl bir değişime uğradığını, belirli ölçüde açıklar. Lukacs, Goldmann, Adorno ve Benjamin'in yazılarında baskın bir şekilde gördüğümüz sanatın hümanist, eleştirel ve devrimci işlevleri -bu yazarlar post modern anlayışı benimsedikleri için- söz konusu yazarların güvenilirliklerinin kaybolmasına sebep olmuştur. Adorno ve Horkheimer'in *kültür endüstrisi (culture industry/Kulturindustrie)* diye adlandırarak kullandıkları kavram ile sanatın karşılıklı etkileşimi üzerinde durmaları mevcut güven kaybını daha da hızlandırmıştır.

1. Marks, Lukacs ve Goldmann: Hegelci Estetik

Althuser'in disiplini, Marks'ın *Capital* başlıklı eserini Hegel'in diyalektiğinden ayırmaya çalışan bir disiplindir. Althuser, *Capital* başlıklı eserin Galileo'nun fiziği anlamında yeni bilimsel (tarihsel) paradigmalarla oluşturulduğunu iddia eder. Bununla beraber, Marks'taki ve Engels'teki Hegelci miras, Marksist felsefenin aleladeliğinden başka bir şey değildir.[2] Marks'ın Hegel'i ve Friedrich Theodor Vischer'in *Estetik* (1857) başlıklı eserini yeniden gözden geçirdiğini düşünürsek, Onun sanat teorisinde Hegelci veya yeni Hegelci özellikler bulundurmasına şaşmamak gerekir. Hegel'in *Aesthetics* başlıklı eserinde üç temel fikir geliştirilmiştir: 1. *Tarihsel perspektif/historical perspective*; 2. Sanatkârane *üretimin* (*production*) vurgulanması; 3. Sanat eserini *fikrin hissî boğumlanması* olarak tanımlama. (*sensuous articulation of the idea*).

[2] L. Althusser. For Marx (London, Allen Lane, 1969).

Marks'ın eserinde, bu fikirler materyalist bağlamla ilişkilendirilmesine rağmen, üç fikrin tamamının Hegelci fikirler olduğu hiçbir zaman unutulmamalıdır. Çünkü, değişik tarihsel bilinç tiplerinin tek yanlı ifadesi olarak algıladığımız Hegel'in fikirleri, sanat eserlerinin kavramsallaştırılabileceği varsayımına dayanmaktadır. Hegel gibi Marks ve Engels de edebî eserlerin kavramsal sistemler olmadığını, bu sebeple felsefe veya bilimle karıştırılmaması gerektiğini belirtirken hayli endişelidirler. Marks ve Engels 1859'da müşterek yazdıkları meşhur *Sickingen Debate*'de, yazar ve politikacı Ferdinand Lassale'yi eserin kahramanı Franz von Sickingen'i kendi sosyal teorisinin sözcülüğüne dönüştürmekle suçladılar. Bu durum, Marks'ın ve Engels'in estetik anlayış bakımından, sanatın temelde *duyulara* (senses) hitap ettiğini belirten Hegel'in önermesini takip ettiklerini göstermektedir. (*Sinnliches Scheinen der Idee*).

Friedrich Engels 26 Kasım 1885'te Minna Kautsky'ye bir mektup göndermişti. Engel'in söz konusu mektubundaki görüşler sanatın genelde duyulara hitap ettiğini belirten Hegelci görüşü daha da geliştiren fikirlerdir. Nitekim, mektubunda Engels, Minna Kautsky'yi *Die Alten und die Neuen* romanında tipik karakterler yaratttığı için övmüştür. Engels'e göre, Kauntsky'nin karakterleri belirli bir sosyo-tarihsel durumu yansıtmaktadır ve karakterlerden her biri aynı zamanda birer tiptir[3]. Engels, bu tiplerde görülen özel ve genel hususiyetler arasındaki sentezin, tam anlamıyla, Hegel'in yapılmasını istediği bir sentez olduğunu açıklamıştır. Genel ile özel, öz ile görünüş arasındaki sentez gibi görülen tipiklik kavrayışı, aynı zamanda Lukacs estetik teorisinin merkezî noktasını oluşturur. S. S. Prawer'in Marks teorisindeki tipiklik ya da temsili karaktere dair yazdığı görüşler, Lukacs için hayati önem taşır. Yukarıdaki hususlar dikkate alınırsa, eleştirmen kendi kendine belirli bir kurgusal karakterin bir defalık bireyselliği mi yoksa temsili durumu mu ifade ettiğini kendisine sormalıdır.[4]

[3] K. Marx ve F. Engels, Über Kunst und Literatur, vol. 2 (Berlin, Dietz, 1967), s. 322.
[4] S. S. Prayer, Karl Marxs and World Literature (Oxford, Clarendon Press, 1976), s. 97.

Marks, Ergéne Sue'nin *Les Mystéres de Paris* başlıklı eserindeki noter Jacques Ferrand'ın sosyal bir tip olduğuna inanır. Marks'a göre, Jacques Ferrard, ondukuzuncu yüzyıl Paris noterlerinin genel karakteristiklerine ait bazı bireysel unsurları üzerinde taşımaktadır. Diğer bir deyişle noter, ahlakçı dış görünümün yanında gelişen çürük zihniyeti temsil eder. Marks, Franz Zychlin'in *Les Mystéres de Paris'* başlıklı eserini de eleştirir. Marks'a göre, Zychlin, gerçek nesnenin ahlâkî görünümünü bulmada hatalıdır ve O, Jacques Ferrand'ı ahlâkî düzenin koruyucusu gibi düşünmüştür. Sue'nin noteri, sosyal bir tip olarak, kapitalizmin para mekanizmasını doğrulayan ya da gizleyen ideolojik bir maske ya da ideolojik bir araçtır.[5]

Marks'm teorisi, ideolojinin veya soyut ahlâkçılık idealizminin eleştirisine dayanır. Bu bakımdan, Marksizim-Leninizm çökmüş bile olsa, Marks teorisi oldukça yararlı bir teoridir; zamanla, terminolojik kuralları dikkate alan ideolojik bir görünüme dönüşmüştür. Marks'm edebiyata yaklaşımı, Hegelci estetiğin çok önemli bir zaafını da açığa çıkarır: Metni kavramsal ifadelere dönüştürme veya metnin çağrışımsal işlevinin sonradan azaltılması eğilimi. S. S. Prawer, Marks'ın biçim ve yapıya fazla dikkat etmediğine işaret etmiş; tip olarak kurgusal karakterle ilgilendiğini belirtmiştir.[6] Çünkü Marks'a göre, kurgusal karakter, anlamlı bütünlüktür ve sosyo-tarihsel bağlamı anlamamıza yardım eder. Başka bir ifadeyle, o Hegel gibi, edebiyatın bilişsel işlevini vurgulamış; buna karşılık estetik ya da şairâne (Jakopson) işlevi üzerinde durmamıştır.

Marks'ın teorisinin bu görünümü Balzac'ın *İnsanlık Komedisi* başlıklı eserini kendine has bir şekilde yorumlamasından ileri gelir. Marks ve Engels *İnsanlık Komedisi'*nde sosyo-ekonomik bilgi kaynağı olarak pek çok teorik metnin hazır olduğunu düşünmüşlerdir. Bu bağlamda Balzac'ın *Les Paysans* başlıklı romanı fakir köylü sınıfın tefecilere bağımlılığını açığa çıkaran tarihsel bir belge gibi okunabilir. Marks'm Capital başlıklı eserindeki edebî yorumlarını

[5] K. Marx ve F. Engels, Über Kunst und Literatur, op. cit., s. 82.

[6] S. S. Prayer, Karl Marxs and World Literature, op. cit., s. 96.

eleştirmek, belirli ölçüde adaletsiz bir tutumdur. Bununla beraber, söz konusu yorumların tamamı edebiyatı kavramsallaştırma ve onun göndergesel fonksiyonunu azaltma eğiliminde olan yorumlardır. Marks'a göre, sanat, yorumun ve yeniden yorumlamanın çok anlamlı bir kaynağı değil; sosyal değişimin bir barometresidir.

Marks'ın, Hegel'in estetik üzerine yazdığı mektupları okuyup okumadığını bilemiyoruz. Eğer okuduysa, yazarın ölümünden sonra basılan bu mektupları nasıl değerlendirdiğini tespit etmek zordur.[7] Bununla birlikte, Marks'ın estetik düşüncelerinin Hegel'in düşünceleriyle benzerlik gösterdiği, hatta Hegel'in fikirlerinin sanat ve edebiyattaki yorumunun bir uygulaması olduğu ileri sürülebilir. Aşağıdaki hiciv nitelikli mısralar (S. S. Prawer'den alıntı, s. 22), estetik yaklaşımda Marks'ın Hegelci eğilimin ne derece farkında olduğunu açıkça göstermektedir.

> Verzeiht uns Epigrammendingen,
> Wenn wir fatale Weisen singen,
> Wir haben uns nach Hegel einstudiert,
> Und sein' Ästhetik noch nicht-abgeführt.
>
> (Ey nükteli yaratıcı bizi bağışla
> Eğer kaba nağmeler söylersek;
> Hegel'den aldık dersleri
> Ama düzeltmedik estetiği.)

Lukacs'taki Hegelci eğilim, Marks'tan daha fazladır. Lukacs'ın Hegelciliği, Marks'ın Hegel karşıtı materyalizmle dikte ettirdiği ironik ve mizahi tutumla hafifletilecek bir eğilim değildir. Genç Lukacs'ın en önemli eserlerinden birisi olan *Roman Teorisi* (1920) Hegelci bir araştırmadır. Çünkü eserde bilinç ile modern romanın esas konusu olan varlık arasındaki kırılmaya dayanan özne ile nesne arasındaki kırılma göz önüne alınmıştır. Hegel gibi, Lukacs da

[7] M. Rose, Marx's lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts (Cambridge University Press, 1984), s. 86- ve S. S. Prayer, Karl Marxs and World Literature, op. cit., s. 22.

uzaklaştırılmış bir öznenin dünya ile öznenin kendisi arasındaki boşluğu nasıl doldurduğu sorusuyla işe başlar. Bazı açılardan Hegel'e de benzemeyen Lukacs, özne ile nesne arasındaki gerçeği savunarak (Prusya devletinin siyasal sisteminin savunulması), bir uzlaşmaya varılacağı görüşünü kabul etmez. Lukacs'a göre, böyle bir anlayışla ancak ütopik gelecek yansıtılabilir. Lukacs, 1960'ta yazdığı eleştirel bir ön sözde, *Roman Teorisi* başlıklı eserinin, esasen Hegelci felsefeye ait bulguların somut olarak estetik problemlere uygulandığı ilk çalışma olduğunu belirtmiştir.[8]

Bu uygulamaların zannedildiği kadar somut olmadığı doğrudur. Çünkü yazar Cervantes'in *Don Kişot* ve Flaubert'in *Education Sentimentale* (Duygusal Eğitim) başlıklı eserleri gibi bireysel romanları, kavramsal sisteme bağlı olarak tanımlanan bilinç tipleriyle belirleme eğilimindedir. Hegel'in pek çok yerde yaptığı gibi, Lukacs da çok anlamlı edebî metni, tek yanlı tarihsel süreçlerle dengelemeye çalışmıştır.

Lukacs, 1923'te yayımladığı *Tarih ve Sınıf Bilinci* başlıklı eserinde diyalektik materyalizme ters bir duruş benimsemesine rağmen, samimî olarak Hegelci kalmayı tercih etmiştir. Bu kitapta basılan makalelerin çoğunda yazar, bütün sosyal ve tarihsel fenomenleri, tarih boyunca anlamlı bir bütünlük olarak biçimleyen istiflenmiş bütünlükler gibi algılayan Hegelci fikre doğru yaklaşmıştır. Bu bakımdan Lukacs'ın disiplini Lucien Goldmann'a benzemez. Çünkü Goldmann, karşılıklı olarak açıkladığı parça ve bütün arasında bir diyalektik olduğuna inanır. Genç Lukacs ise parçaların bütünün emri altına girdiğini ve birincisinin ancak ikincisiyle anlaşılabileceğini ifade eden Hegel fikrine sadık kalmıştır.

Bu bakış, -diğer şeyler içinde- ahlâk ve sanat gibi sosyal fenomenlerin herhangi bir özerklik türünü ileri süremeyeceğine, fakat parçanın ve sosyo-tarihsel bütünlüğe ait parçaların sadece filozoflar tarafından tanımlanabileceğine işaret etmektedir. Lukacs'ın Hegel

[8] G. Lukács, The Theory of the Novel (London, Merlin Press, 1970), s. 15.

hakkında yazdığı en önemli eser 1948'de yayımlanan *Der junge Hegel* başlıklı araştırmadır. Bu kitapta Lukacs, ahlâksal önermelerin tarihi eğilimlerle ya da siyasal gerçekliklerle çelişeceğini dikkate alarak, Kantçılıktaki ahlaksal özerklik kavramını eleştirmektedir. Daha önce belirttiğimiz gibi Luckacs, Hegelci bir Marksisttir. Bu yüzden O, ahlâkîliğin sınıfsal çatışmaların ve siyasal bölünmelerin sosyotarihsel bütünlüğüyle karşılıklı etkileşime dayandığına inanır. Bu görüşe estetik bir bağlamda bakarsak, Lukacs sanatın kavramsızlıkla zevk aldığımız özerk bir bütünlük gibi anlaşılamayacağını, buna karşılık sosyal bütünlüğe işaret eden tarihsel bir olgu olarak algılanacağını düşünmektedir. *Estetik* (*Die Eigenart des Ästhetischen*) başlıklı eserinde, O, Kant'ın fikrinin kavramsızlığa dayandığını, bu yüzden aklî unsurların tamamını estetikten elediğini ileri sürerek, Kant'ın felsefesini eleştirmiştir (*daß sie (...) – mit der Konzeption "ohne Begriff" –Aus der Ästhetik jede Ratio austreibt*).[9]

Lukacs, kavram fikri yerine estetik dünya özerkliği fikrini ikâme ettiği için, kavramsal dünyanın sınırlarını çizmeye girişen Kantçılara ve Yeni Kantçılara da benzetilemez. Lukacs'a göre Kant, akıl dışılığın (irrationalism) kapısını aralamış, böylece estetik nedeni engellemiştir. Kant ile Lukacs arasındaki ihtilâf büyük ölçüde akıl dışılığın nasıl tanımlandığına bağlıdır: Akıl dışılık, acaba Hegel'e ve Lukacs'a göre sınırlı bir kavramsal düşünceye teşebbüs etme ya da nedenselliğin sınırlılığı olarak tanımlanabilir mi? Yoksa akıldışılığı Kant ve Kantçılara göre her ne surette olursa olsun anlaşılamayanı içeren kavramsal bütüncülük (conceptual totalitarianism) olarak mı tarif edeceğiz? Estetik meselelerin çok daha ötesine giden bu soruları, yapısökücülüğe ayırdığımız bölümde ayrıntılı olarak cevaplandırmaya çalışacağız.

Lukacs'ın edebî dönüşümlülük (Widerspiegelung) teorisini anlamak için, araştırmacının söyleminde fenomen kavramını kesin olarak reddettiğini bilmek gerekir. Kaldı ki Lukacs, feomeni hiçbir za-

[9] G. Lukács, Asthetik (Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1972), vol. 2, s. 138.

man kavramsal düzeyde düşünmemiştir. Lukacs da Hegel gibi, sanatı ve edebiyatı felsefeden kesin sınırlarla ayırmıştır. Bu ayrım, sanatın duygusal yönü üzerinde durularak veya sanatın ve edebiyatın *anthopomorfik (anthropomorphic/insan biçimcilik)* karakteri belirtilerek yapılmıştır. Lukacs'ın anlatmak istediği fikir, sanatın duygulara hitap ettiği, bu bakımdan kavramsal dile dönüştürülemeyeceği düşüncesidir. Örneğin edebiyat, temsil ettiği karakterler, karakterlerin aksiyonları, şahısların duyguları ve kullandıkları kelimelerle duygularımıza hitap eden bir sanattır. Bu yüzden edebiyat, kesinlikle felsefenin kavramsal söylemine dönüştürülemez. Bir filozofun teorik düzeyde açıkladığı mana, kavram dışı unsurlarla nadiren temsil edilir. Nitekim, birinci bölümde üzerinde durduğumuz ifade düzlemi ile muhteva düzlemi arasındaki uyumsuzluktan dolayı, edebiyat, felsefenin *yardımcısı (ancilla philosophia)* olarak kabul edilir.

Lukacs'ın *gerçekçilik* ve *gerçekçi dönüşüm* (*realistic reflexion*) teorisi, yüksek edebiyatın tipik karakterler, aksiyonlar veya olaylar yaratarak belirli bir sosyo-tarihsel durumun özünü ya da hakikatini açığa çıkardığı varsayımına dayanır. Marksist filozof, teoride açıkladığı bu fikri, okura Goethe'nin Werther başlıklı romanıyla göstermiştir. Lukacs'a göre, Goethe basitçe tutkularının esiri olan problematik bir karakteri değil, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Alman burjuvazisinin trajik durumunu eşzamanlı olarak temsil eden bir karakter yaratmıştır. *Genç Werther'in Acıları* mektup tarzı (epistolary) bir romandır. Romanın talihsiz kahramanı Werther gibi, bu dönemdeki Alman burjuvazi sınıfı da yüzyılın çelişkilerinden kurtulmada başarısızlığa düşmüş ve İngiliz, Amerikan ve Fransız burjuvazisinin kurtuluş hareketini takip edememiştir. Bu çerçeve içinden bakarsak, Werther figürü Alman burjuvazisinin bir görünümünü ortaya koyduğu için *tipik* figür olarak tanımlanabilir.

Lukacs'a göre, Balzac'ın *Illusions Perdues* /Kaybolan Hayâller (1837-1839) başlıklı romanındaki başkahraman Lucien de Rubempré, ondokuzuncu yüzyılın ilk dönemlerindeki Fransız yazarlarının tipik bir örneğidir. Balzac'ın kurnaz ve cüretkâr biri olduğu düşünülürse, onun burada özellikle burjuva şair tipiyle, bir bakıma yeniyi

anlattığını söyleyebiliriz (...).[10] Lucien de Rubempré'yi burjuva yapan nedir? Lukacs'a göre, Lucien de Rubempré, gazeteciliğin ve gittikçe artan pazarlama mekanizmalarının hakim olduğu kültür içinde edebiyatın ticarileştiğini ve metalaştığını aydınlatan bir semboldür.

Lukacs'ın eserinde belirttiği benzer bir durum, Thomass Mann'ın savaş sonrası yazdığı *Doktor Faustus* başlıklı romanının baş kahramanı Adrian Leverkühn karakterinde de vardır. Genellikle Nietzsche'nin kaderiyle mukayese edilen Adrian Leverkühn'ün kaderi, modern sanatkârın yirminci yüzyılda nasıl yalnızlaştığını ortaya koyar. Adrian Leverkühn'ün kaderi, şimdilik, Schönberg, Van Gogh, Rimbaund, Joyce ve Kafka gibi modern sanatçıların yalnızlığa mahkum kaderleri için güzel bir örnektir. Lukacs tanımlamasıyla tipiklik, sıkça gördüğümüz bir fenomen değildir; genel kuralın veya genel eğilimin belirli bir bağlamdaki görünümüdür. *Aesthetic* başlıklı eserinde Lukacs tipikliği şöyle açıklar: "Ayrıntı köklü olanın açığa çıkardığı veya işaret ettiği bir belirtisel karakter elde ederse, böyle bir durumda artık ayrıntı, ayrıntı olmaktan çıkar ve bir nesne olur. Bu nesne rasyonel olarak düzenlenmiş ayrıntılı bir bütünlüktür. Tipikliğe bağlı olan belirliliği yansıtır.[11]

Burada öz (Wesen), rasyonel (rational), bütünlük (Totalität) ve tipiklik (Typische) kavramları oldukça önemlidir. Bu durumda, edebî temsildeki bütünlüğün, özün, ve tipikliğin rasyonel görünümünü açığa çıkarıp çıkarmadığına kim karar verecek? Gerçeklik nedir ve bunu kim tanımlayacak? Gerçeklik teorilerinin tamamını ilgilendiren bu sorular oldukça kararlı sorulardır. Lukacs, bu soruları açık seçik bir şekilde cevaplandıramamıştır. Verdiği cevapta da semiyotik bir hileye baş vurmuştur. Açık konuşmak gerekirse, Luckas, yukarıdaki soruları Marksist söylem ile reel dünya arasındaki ayniyet önermesiyle cevaplamaya gayret etmiştir.

---

[10] G. Lukács, 'Balzac und der französische Realismus', in: G. Lukács, Probleme des Realismus, vol.3 (Neuvied-Berlin, Lunchterhand, 1971), s. 477.

[11] G. Lukács, Asthetik, op. cit., vol. 4, s. 169.

Hegelci filozofun söyleminde üzerinde durduğu zımnî önerme bizi şu sonuca götürür: Sadece rasyonel, özlü, tipik ve söylemin semantik sistemi *içinde* gerçekçi olarak yorumlanan edebiyat ulaşılabilir bir edebiyattır. Karşılaştığımız öteki edebiyatların tamamı, Lukacs tarafından doğal (naturalistic) ve somut olarak edebiyat kabul edilmediği için dışta tutulmuştur. Buradaki doğal kelimesi, Zola'nın natüralizmine bağlı edebî üslupla geliştirilen doğallığa işaret etmek için tercih edilmiştir. Zola'nın geliştirdiği üslup, görünümleri anlaşılabilir ve şeffaf hâle gelen realiteye dayalı olarak rasyonel bir bütünlük içinde konunun özüne nüfûz etmeksizin yeniden üretilen bir üsluptur. Lukacs'a göre, ekspresyonizm ve modernizmdeki (Kafka, Proust, Joyce)[12] tutarsızlık ve görünümün oluşturduğu somutluk bu doğalcı eğilimden miras kalmıştır. Somutlaşma muhtemel gerçekliğin anlaşılması temeline dayalı bir bütünlüktür ve tamamen soyuttur. Bu durum, aynı zamanda, Lukacs'ın neden, sürekli natüralizmin avangard ve modernist yazarlarını suçladığını da açıklar.

İşte şimdi, Lukacs'ın modernizm ve avangard anlayış hakkında dogmatik düşündüğünü açıklamanın tam zamanıdır. Lukacs, her iki edebî akımı da dekadanlıkla suçlar. Her şeyden önce, Lukacs *özel söylem* temeline dayalı *olası yapı* olarak kabul ettiği realizm teorisini algılamada başarısızlığa düşmüştür. Lukacs'ın kendi söyleminin Hegel'de geçen gerçek kavramının yeniden ifade edilmesi olduğu varsayımından yola çıkarsak, O, söylemsel uygulamalarına aykırı gelen hemen her şeyi mahkum etmeye çalışmıştır. Bazen de Goethe, Sir Walter Scott, Balzac, Thomas Mann gibi, realizmin kurucuları arasında yer alan belli başlı yazarları da -söz konusu yazarlara dair yaptığı yorumların hemen hemen aynı yorumlar olduğunu varsayarsak- yüceltmiştir. Ancak bu yüceltme sadece eserin yapısı (Mukarovski ve Ingarden'in kullandığı anlamda nesneler ve somutlamalar) göz önüne alınarak yapılan bir yüceltmedir ve Proust, Kafka ve Joyce'a benzeyen bir modernist olarak kabul edilen Thomas Mann'ı yo-

[12] G. Lukács, 'Franz Kafka oder Thomas Mann?, in: G. Lukács, Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, vol. 4, Probleme des Realismus I (Neuwied-Berlin, Lunchterhand, 1971), s. 550.

rumlamak için olasıdır. (söylem, yapı ve edebî çok anlamlılık arasındaki ilişki gelecek bölümde ayrıntılı olarak tartışılacaktır).

Tekrar Lucien Goldmann'a dönersek, Goldmann, kendini bir Lukacs disiplincisi olarak tanımlar. Başkaları tarafından da öyle tanımlanmıştır.[13] Humanist Marksizmin içinde yer alan Goldmann'ın nazariyesini tanımlamaya yönelik bu girişim, bir dizi yanlışlığı da beraberinde getirir. Goldmann'ın eserinin Macar filozoftan ilhamla yazıldığı doğrudur. Bununla birlikte, genç Lukacs'ın (*The Soul and the Forms*, 1913, *The Theory of Novel*, 1920, ve *History and Class Consciousness*,1923) metinlerinde ileri sürülen görüşlerden bazıları Goldmann tarafından kanıtlanmıştır. Goldmann'daki Marksist damga Lukacs'ın teorisine benzetilemez. Buna rağmen, Goldmann'ın genetik yapısalcılık (*structuralisme génétique*) diye adlandırdığı düşünce sosyo-tarihsel bağlamın özünü açığa çıkaran tiplerin temsilini ispatlamadığı gibi, gerçekçi dönüşüm fikrini de çürütemez. Bazı açılardan eski Lukacs'a benzemeyen Goldmann, modern avangard anlayışı ve modernist geleneği hiçbir zaman suçlama yoluna gitmemiştir.

Goldmann'ın yaklaşımının, teorisyenin diğer disiplinlerinden bazıları gibi,[14] Lukacs'ın erken dönem eserlerinin bir devamı olduğunu fakat Lukacs'ın sonraki yazıları ile gerçekçilik teorilerinden ya hiç etkilenmediğini ya da çok az etkilendiğini ileri sürmek son derece ince bir değerlendirme olabilir. İki yazarın eserleri arasındaki ortak payda ise, Hegelci *bütünlük kategorisi*'sidir: Lukacs'ın ve Marks'ın *tip* anlayışlarında olduğu gibi, Goldmann'ın anlamlı yapı kavramı (*signifying structure, structure significative, structura mentale*) hem Hegelci hem de hermeneutik anlamda belirli bir bütünlüğü ifade eder. Burada sözü edilen anlamlı yapı kavramı, metnin her bir bağımsız bölümünün açıklanması demektir. Söz konusu

[13] L. Goldmann, 'Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács, La Théorie du roman (Paris, Gonthier, 19639, ss. 187-90.

[14] S. Nair ve M. Lowy, Goldmann-ou la dialectique de la totalité (Paris, Seghers, 1973), ss. 14-24.

açıklama ise metni oluşturan unsurlardan her birinin karşılıklı olarak veya kısmen aksettirdiği uyumlu bütünlük gibi düşünülüp, genel bağlamla ve metnin anlaşılmasıyla ilişkilendirilmek suretiyle ele alınmaktadır. *Gizli Tanrı* başlıklı eserinde belirttiği gibi, Goldmann bir öğenin anlamı bir bütünlük olarak düşünülen eserdeki yapının bütünlüğüne bağlıdır demektedir.[15] Bütüne ait parçaları ikincil hâle getirme eğiliminde olan Lukacs ve Hegel'e benzemeyen Goldmann, bütünün parçalarla ve parçaların bütünle açıklandığı diyalektik bir ilişkiyi savunmuştur.

Goldmann'nın en önemli eseri, 1955'te Paris'te basılan *The Hidden God/Gizli Tanrı* başlıklı eserdir. Söz konusu eserde Goldmann, Blaise Pascal'ın *Pensée'si* ile Jean Racine trajedilerinde altı çizilen *yapı işaretleyicisi* kavramının mantığa aykırı olduğunu ve trajik unsurlara dayandığını ispatlamaya çalıştı. Eserlerdeki aykırılık ve iç içdünyevilik *Pensées*'in ve *Andromaque*, *Bérénice* ve *Phédre* gibi Racine trajedilerinde yaşanması zorunlu dünyanın bilinçli olarak reddedilmesine sebep olan bir durumdur. Goldmann'a göre, Pascal kurallarının her biri yapıya doğru yönelir ve yapıyı hızlandırırken, Racine trajedileri ise kanunların uygulanmasını emretmektedir. Dünyevi otoritelerle uyumluluğun mümkün olduğunu iddia eden Racine'in *Phédre* trajedisindeki kadın kahraman, her türlü dünyevi çözümün yararına hemen inanır ve kendini ölüme götüren trajik redde bağlı kalır. Phédra'nın hayatı, tıpkı Racine'in diğer karakterlerindeki gibi, sosyal hayatın baştan çıkarıcılığından ve tanrısal isteklerden arınan hırpalanmış bir hayattır.

Racine dramındaki trajik yapıyı, Goldmann jansenistlerin kavramsal ve teolojik söylemiyle ilişkilendirerek açıklar: Jansenist doktrin, önce Flaman ilahiyatçı Jansenious (Jansen) tarafından ileri sürülmüş, daha sonra Saint- Cyran, Arnauld d'Andilly ve Antoine Le Maître gibi Port-Royal manastırında yaşayan ilahiyatçılar ve

[15] L. Goldmann, The Hidden God. A Study of the vision in teh pensées of Pascal and Tragedies of Racine (London, Routledge, 1964), s. 9: 'Eserin esas anlamı (...) ile esere bir bütün olarak bakıldığında bireysel ve kısmî unsurlarının ortaya koyduğu anlam.

filozoflar tarafından geliştirilmişti. Gerek Pascal gerekse Racine üzerinde Port-Royalcı düşüncenin önemli etkisi vardır. Pascal'ın *Pensées*'sinde ve Racine'in tiyatrolarında dünyeviliğin reddi gibi görünen trajik yapı, bir dünya görüşü olarak kabul edilen Jansenist ilahiyat anlayışına dayanmaktadır.

Jansenist ilahiyat, bir *vision du monde*/dünya görüşüdür. Bu dünya görüşünün işlevi ve önemi on yedinci yüzyıl Fransız toplumundaki bir sosyal grubun siyasal açıdan yalnızlaştırılmasıyla ilişkilendirilerek açıklanabilir. *Elbise asaleti/the noblesse de robe*. Fransız monarşisi feodal lortlarla tehlikeli bir mücadeleye girdiğinde, bu mücadelenin zafere ulaşmasında ve monarşinin bekasında burjuva kaynaklı bu grubun vereceği destek hayati bir öneme sahipti. XIV. Louis asilzadelerle girdiği çatışmayı kazandıktan sonra Janseistlerin önemi ve gücü büyük ölçüde kayboldu. Aynı zamanda, Kralın burjuva müttefiklerine ihtiyacı da kalmadı. İşte tam bu noktada trajik Jansenizmin çok önemli işlevi gerçekleşmeye başladı. Elbise asaletinin (noblesse de robe) genel hayattan ve sosyal hayatla bir arada bulunan iç dünyeviliğin reddinden geri çekilmesi sağlandı. Bu durum, Pascal, Saint-Cyran ve Martin de Barcos gibi düşünürlerce bir çürüme kabul edildi. Kanunların inançlar ve hakiki Hıristiyanlık prensipleriyle uyumsuz olduğu ileri sürüldü. Bunun üzerine köktenci Jansenistler kendilerince kabul edilmez bir dünyada yaşanan hayatın gereksizliğini tanımlamak için dayanaklarını aramaya başladılar.

Goldmann'a göre, Janseistlerin yukarıda belirtilen mantık dışı ve trajik durumları Pascal'ın *Pensées'i* ve Racine'in trajedilerinde uygun bir şekilde ifade edildi. Buradaki anahtar kelime *ifade edilme* (Expressed) kelimesidir. Çünkü *Gizli Tanrı*'da geçen yorumlar, edebî eserlerin Hegelci anlamda uyumlu bütünlük gibi okunulması gerektiğini ileri sürmekte ve bilhassa "büyük" diye nitelenen eserlerin bir dünya görüşünü tekyanlı olarak ifade etmesi varsayımına dayandırmaktadır. Burada dünya görüşü (*visions du monde*) kavramıyla kendi uyumluluğundan sorumlu olan kavramsal sistem kast edilmektedir.

Aynı zamanda, Goldmann, eserin yapısı ve dünya görüşü ile *elbise asaleti (noblesse de robe)* gibi bir grubun sosyo-tarihsel durumları arasında *işlevsel benzeyiş (functional homology)* olduğu önermesinden hareket etmektedir. Gizli Tanrı'da geçen *elbise asaleti (noblesse de robe)* Jansenistlerin dünyasını açıklamak ve aksiyonlarını doğrulamak için onların trajik görünümünü doğrulayacak şekilde uyarlanmış bir terimdir. Bu aynı zamanda jansenistlerin siyaset sahnesinden çekilmesi anlamına gelir. Bu çekiliş Racine tiyatrolarındaki baş kahraman, çürümüş dünya ile uyumlu yaşamaktansa ölmeyi tercih ederken, Tanrının himayesine girmeye kalkıştığı zamanlarda gerçekleşen bir çekilmedir.

Goldmann'a göre, belirli sosyal grupların dünya görüşünü uygun biçimde ifade edecek değer taşıyan büyük sanat ve felsefe eserleri, söz konusu grupların realiteyi yorumlama kapasitesine katkıda bulunurlar. Yorumlama kapasitesine dair bu katkı, aynı zamanda adı geçen grupların özel sorunlarıyla ve özel ihtiyaçlarıyla uyumludur. Başka bir ifadeyle, çoğu kez felsefî metin olarak kabul edilen büyük sanat eseri, bütünlüğe ve uyumluluğa doğru hareket eden yöneltilmiş bir işlev gerçekleştirir. Goldmann, en önemli eserinde, felsefî ve edebî metinleri Jansenist ilahiyatla mukayese edilebilir metinler olarak okumuş; ancak bu eserlerin çok anlamlı edebiyatın üretildiği sosyal ve biyografik bağlamdan kendini ne ölçüde serbest bıraktığı sorusunu sorma gereği duymamıştır. Kalbinde Jansenist ilahiyat ile ilgili hiçbir şey taşımayan on sekizinci, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl seyircisi Racine'i acaba hiç beğenmemiş midir? Planchon *Bérénice'yi* modern bir oyun olarak değerlendiremez mi?

Goldmann, Hegel ve Lukacs estetiğinde olduğu gibi, sanatın *genetik* problemleri üzerine çalışmış ve yukarıdaki pasajda sorulan sorulara kesinlikle önem vermemiştir. Goldmann, Saussurecilerin belirli sanat formlarının belirli sosyo-tarihsel bağlamda üretilme sebebini araştırmada oldukça elverişli bir yöntem olarak kabul ettikleri tarihsel ve senkronik/eş zamanlı bakış açısını kendi yönteminden ayırmak için, kendi metodunu *genetik yapısalcılık (structuralisme génétique)* olarak adlandırmıştır. Goldmann'ın eleştirisi,

genetik yaklaşımı reddeden Claude Lévi-Strauss'un anlayışına oldukça uzak bir yaklaşımdır.[16] Buna rağmen, Goldmann'ın geliştirdiği yapısalcılık, edebî metinleri tekyanlı mesajlarla kavramsal sistemlere indirgeme eğilimindedir ve metnin, belirgin bir zaman sürecinde çelişik ve yeni anlamlar taşıma kapasitesini göz ardı eder. Rus biçimcileri, Çek yapısalcıları ile Okur Tepkisi Eleştirmenleri tarafından analiz edilen kapasite.

Goldmann teorisinde gördüğümüz kapasite fikri Lukacs kuralcılığıyla açıkça çelişmektedir. Goldmann'ın Hegel'in ve Lukacs'ın bütünlük kategorisini hiç eleştirmeden uygulamaya çalışması, modernizmin ve Avrupa avangard hareketinin deneyimleriyle uyuşmamaktadır. Araştırmacının Samuel Beckett'in eserine dair söyledikleri, onun esasen, klasik ve Hegelci geleneğe yönelik bir dönüş sayılan deneysel söyleme dayalı Hegelci ve klasikçi kavramları uygulamaya devam ettiğini gösterir: "Beckett'in eseri, eğer geçekten büyükse, bu eserin düşmanlıklar, zorluklar ve sistemin etkisini azaltmaya yönelik olan genel dünya görüşündeki kopuşlarla karşılıklı bir etkileşim içinde olduğunu ispatlamada büyük bir ihtimalle başarılı olacağım."[17] Buradaki tutarlılık Hegelcilerin ideallerinin tamamı olabilir; fakat Beckett'in idealiyle uyumlu olmadığı kesindir.

Şu soru, her zaman birileri tarafından sorulacaktır: Goldman, metinsel analiz sürecinde, Beckett'in dramlarındaki ve nesirlerindeki düşmanlıkların, zorlukların ve kırılmaların birbirine girdiğini tespit ettiyse, eserdeki düşmanlıklara, zorluklara ve kırılmalara bir eleştirmen olarak nasıl bir tepki verecektir? Zaten kendisi Beckett'i uyumsuz ve dekadan bir yazar olmakla suçlar ve Lukacs'ı takipte de zorlanmıştır. Hegelci bütünlük kategorisi, çoğu zaman bu istikametten asla ayrılmaz.

---

[16] Lévi Strauss, Structural Anthropology (New York- London, Basic Books), 1963.

[17] L. Goldmann, in: L. Goldmann ve Th. W. Adorno. 'Deuxiéme collogue international sur la Sociologia de la Littérature. Discussion extraite des actes du collogue'. İn: Revue de l'Institut de Sociologie (Brussels), nr. 3/4 (1973), s. 540.

2. Kant ve Hegel Arasındaki Benjamin ve Adorno: Avangard, Belirsizlik ve Hakikat

Bu bölümün başında, Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno'nun kullandığı anlamdaki Eleştirel Teorinin Marksist etiket altında ele alınamayacağını belirtmiştik. Benjamin, son dönem yazılarında Musevi Mesih inancından ilham alarak materyalist bir tarih ve sanat teorisi geliştirdi. Buna karşılık, Adorno ise sanat-felsefe ilişkisi ile sanatın kavramsal yönünü ele aldığı zaman, ihtiyatlı bir şekilde de olsa Kant ile Hegel arasında gidip geldi. Benjamin ve Adorno, tarihin birikerek çoğalan özgürlükler süreci ve felâketlere doğru giden bir gelişme olduğunu düşünen Hegel, Marks, Lukacs ve Goldmann'a benzemezler. Benjamin'in ve Adorno'nun insan evrimine yönelik şüpheci tutumu hem Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ile Faşizm ve Nasyonel Sosyalizm'den etkilenmiş hem de İkinci Dünya Savaşından sonra kapitalist ve Stalinci blok arasındaki yüzleşmeyle ortaya çıkan siyasal kilitlenmeden ortaya çıkmıştır. Adorno'ya göre, beşeriyetteki devrimsel özgürleşme hareketinin çalışan sınıflar sayesinde gerçekleştiğine inanmak bir safdilliktir. O, savaş sonrası tüketim toplumlarında görülen devrimci bilinci araştırmak yerine, Hebert Marcuse'un bıkıp usanmadan yaptığı gibi[18], estetik dünyaya geri çekilmeyi tercih etmiştir.

Adorno, bu düşünüşü, eski arkadaşı Walter Benjamin'e borçludur. Benjamin ise düşünülen özne söylemini nesnel dünya ile bağdaştıran ve tabiata hakim olmayı ilke edinen Hegelci ve Marksist girişimlerin tamamının aleyhindedir. Adorno'nun temel felsefî uğraşlarından birisi, nesnel dünyanın öznel boyutlarını açığa çıkararak, *nesnelerin dilini (language of things/Sprache der Dinge)*[19] araştırmaktır. Burada sözü edilen nesnel dünyanın öznellik boyutu, esasında, nesneyi felsefî özne kavramına indirgeme eğiliminde

[18] H. Marcuse, Counterrevolution and Revolt (Boston, Beacon Press, 1972).

[19] R. Kager, Herschaft und Versöhnung. Einfuhrung in das Denken Theodor W. Adornos (Frankfurt-New York, Campus, 1988), s. 205. Kager Benjamin'in mimesis kavramını dans ve dilin cismiyle ilişkilendirmiştir.

olan Hegel'in göz ardı ettiği bir boyuttur. Rolf Tiedemann'a göre, Benjamin, kavramı ve kavrama ait nesneyi sonrakini öncekinden indirgemek suretiyle belirleyen Hegel'e benzetilemez. Çünkü Benjamin, ağırlıklı olarak fenomenin değeri üzerinde durmuştur.[20] Diğer bir ifadeyle, felsefî söylem nesnel dünyanın kavramlarla eşitlenmesine engeldir. Kısaca nesnelerin/eşyaların özelliklerine saygı göstermek gerekir.

Benjamin Kant'ın felsefesiyle ilgili bir arayış içindedir. Benjamin'in arayışı Hegel'in söylemine ait belirli mekanizmalardan sakınma endişesinden kaynaklanır. Benzer bir endişeyi, önceki bölümde üzerinde durduğumuz yeni Hegelci F. Th. Vischer'de gördüğümüzü de belirtmek gerekir. *Über das Programm der kommenden Philosophie* (Gelecekteki Felsefenin Programı) başlıklı önemli makalesinde Benjamin, Kant'ın ve Hegel'in açığa çıkardığı düşünceye ve realiteye dayalı nesne ve özne arasındaki giderilemez boşluğa dikkati çeken felsefî teorinin de sınırlarını çizmiştir.

Dilbilim dünyasındaki nesne özerkliğini koruma girişimleri *ifade düzleminin* (Hjelmslev) ya da Saussure'ün belittiği gibi *işaretleyenin* güçlü bir şekilde vurgulanmasına yol açmıştır. Benjamin, dilde kavramsallaşmadan uzaklaşan ve sadece biçimlendirme ve takımlaştırma (configuration and constellation) düşüncesine dayalı *düşünce imajları (Denkbildern)* veya alegorilerin yakalanmasını uman bazı unsurlardan söz eder. Adorno Benjamin'in kullandığı *configuration* kelimesini özellikle değerlendirmiş ve bu düşünceden büyük ölçüde etkilenmiştir. Esasen Benjamin, rasyonel bakış açısı bakımından Adorno'nun gerisindedir ve Humboldt ile Hegel'i dilin gizli tarafını (*die magische Seite der Sprache*) ihmal etmekle suçlamıştır.[21]

Benjamin'in dilin gizli tarafı ifadesiyle ne demek istediği epeyce açıktır. Dile ve insan hayatına bir bütün olarak bakıldığı zaman, Onun gerek dilde gerek beşeri hayatta bulunan kavram dışı artıkla-

[20] R. Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins (Frankfurt, Suhrkamp, 1973), s. 38.

[21] W. Benjamin, Gesammelte Schriften, vol.6 (Frankfurt, Suhrkamp, 1977), s. 26.

rı (residues) söylemeyi amaçladığı ileri sürülmektedir. Taklidi Yeteneğe Dair (Über das mimetische Vermögen) başlıklı makalesinde Benjamin, Hegelciler ve rasyonalistler tarafından genişletilen kavramsal dünya hakimiyetine karşı taklidi alternatifi açığa çıkarmak için, beşeri faaliyetlerdeki taklidî kaynak üzerinde ağırlıklı olarak durmuştur. Benjamin'e göre, *mimesis* yani taklit, gerçeğin taklidi veya dönüşümü olarak değil, eşyanın kendisine benzeme söz konusu olduğu için, *nesnenin asimilasyonu* (*assimilation of the object*) olarak algılanabilir. Taklide dair bu görüş, Benjamin'in ve Adorno'nun kavramsal düşünceyi akılsızca terk etmeyi hayâl ettikleri anlamına gelmez. Onlara göre, sadece kavram dışılığı ve rasyonel dünyadaki hayatın ve dilin akıl dışı ve kavram dışı öğelerini reddetmek akılsızca bir tutumdur.

Böyle bir felsefî bakış açısından hareket edersek, Benjamin'in geliştirdiği ve tamamı Hegel karşıtı olan estetik teorinin üç unsura dayandığı anlaşılır. Benjamin teorisi; a) Klasisizmin, yani klasik uyumun reddine, b) Kavramsallaştırmanın reddine, c) Avrupa avangard deneyimlerine doğru giden devrimci yönelime dayanır. Benjamin son yazılarında materyalizm anlayışını Marks'tan alıntılar yaparak geliştirmiştir. Modernizm ile avangard harekete düşmanca bir tutumla yaklaşan Lukacs'ın Hegelci Marksizmi ile Benjamin materyalizmi arasında fazla bir ilişki yoktur.

Benjaminin klasik uyumlu bütünlük idealini reddetmesi, Baudelaire'e dair yazdığı yazılarda ve erken dönem modernist sanat ve edebiyat anlamında kullandığı 'die moderne' teriminde kendini göstermektedir. Edebiyatta ve sanatta modern çağın göze çarpan başlıca unsurları nelerdir? Benjamin'e göre, onlardan biri *şok/sarsıntı* deneyimidir. Genelde parçalarını muhafaza eden öğelerin uyumu. Bu uyumluluk, daha sonra gösterileceği gibi, M. M. Bakhtin'in karnaval tarifiyle karşılaştırılması mümkün olan tesadüfî bir uyumluluktur. Başka bir ifadeyle, asil ile asil olmayanın, kutsal ile kutsal olmayanın, trajik ve komiğin karışımından meydana gelen sarsıntı süreci demektir.

Benjamin, Baudelaire'in üslubunu analiz ederken, Budelaire'in şiirlerinin romantik ve realist unsurlarla dolu olduğunu göstermiştir. Ayrıca Lamartine gibi romantik şairlerin kullanmaktan sakındığı, quinquet, vagon, otobüs gibi şehre ait, alelâde ve teknik kelimeleri Baudelaire'in lirik şiir söylemi içinde kullanmaya başladığını ortaya koymuştur. Hayatın birbiriyle çelişen bu anî tesadüfi uyumu Baudelaire'in şiirinde ve bir bütün olarak onun eserinin tamamında görülen bir özelliktir.

> Anlyse des contre-religions, exemple: la prostitution sacrée.
> Qu'est-ce que la prostitution sacrée?
> Excitation nerveuse.
> Mysticité du paganisme.
> Le mysticisme, trait d'union entre le paganisme et le christianisme.
> Le paganisme et le christianisme se prouvent réciproquement.
> La révolution et la culte de la Raison prouvent l'idée du sacrifice.
> La supersition est le réservoir de toutes les vérités.[22]

"Bâtılın hakikatler hazinesi" olduğunu ileri süren Nietzscheci fikir bile, bâtıl-hak ayrımını kullanan okuru sarsmaya yönelik zıtlıkların anlık tesadüfünden ileri gelmektedir. Benzer bir sarsıntı gerçeküstü/sürrealist kolajda da görülür. Kolaj günlük hayattan seçtiğimiz ve kesin sınırlarını muhafaza ettiğimiz heterojen bağlamla uzlaştırılmıştır. Örneğin, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunda, aksiyon bazen aktörün yorumuyla bazen de seyircilerin yaptığı beklenmedik jestlerle aniden kesintiye uğramaktadır.

Benjamin'e göre, bu uzlaşma ve kolajların tamamı modern çağın belirtileridir. Modern çağ ise klasik ve romantik dönemlerdeki uyumlu bütünlüğü yıkma eğilimindedir. Baudelaire'in şairâneliğinde, Breton'un gerçeküstücülüğünde ve Brecht'in dramlarındaki kutsal uyumluluğa dair köklü eleştiri, Lukacs ve Goldman'daki kavramsal sisteme dönüştürülmeye dayanan Hegelci estetikteki bütünlük idealinin kırılması olarak yorumlanabilir. Beckett'in eseri

[22] Baudelarie, 'Mon coeur mis a nu', in: Baudelaire, (Euvres complétes, vol. 1(Paris, Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 1975), s. 678.

hakkında Goldmann'ın düşüncelerini daha önce belirtmiştik. Goldmann'a göre, Beckett'in eseri tek bir sisteme indirgenebilen genel dünya görünümündeki düşmanlıkların, zorlukların ve kırılmaların birbirini tamamladığı bir eserdi. Ayrıca Goldmann, bu eserin Benjamin'in avangard estetiğine zıt (oppoze) olduğunu belirtmiştir. Benjamin ise Beckett'in metinlerindeki sarsıntıları, uygunsuzlukları ve kırılmaları ısrarla vurgulamaktan geri kalmaz.

Benjamin'in sanat teorisinde üzerinde durduğu modernist ve avangard *sarsıntı/şok (Schockerlebnis)*, yazarın *havanın bozulması (destruction of aura)* terimiyle anlatmak istediği kavrama bağlıdır. Benjamin, *Mekanik Üretim Çağında Sanat Eseri* başlıklı çalışmasında, *havai* (*auratic*) sanat ile *mekanik* (mechanical) sanatı birbirinden ayırır. Benjamin'e göre, önceki karakter itibariyle gelenekseldir ve dinî törenlerin kutsal nesnesiyle bağlantılı bir tarafı vardır. Böyle bir nesne iki temel unsurla tamamlanır. Birincisi sanat eserinin *yeganeliği*; diğeri ise seyirci, hacı veya ibadet eden kimseye olan *mesafe*dir. Viladimirin Kara Madonnası ile Czestochowanın Polonyalı Kara Madonnası gibi belirli Rus ikonları sanat eserinin yeganeliğine ve mesafeliliğine en güzel örneklerdir. Bu ikonlar yorucu ve uzun bir seyahatle bile gözü korkutulamayan orijinal ve yegane ikonlardır. Benjamin'in aura diye adlandırdığı kavramı oluşturan yeganelik ile mesafe uyumu, fotoğraf ve film gibi mekanik özellikler taşıyan modern sanatta bozulmuştur. Mekanik sanatların temeli ise estetik nesne ile yayın imkanı arasındaki yeniden üretim ve tekrar ile *uzlaşma (rapprochement)* anlayışına dayanır.

Mesafe ve yeganeliğin elenmesi kavramlarını anlamak ve edebiyata uygulamak mümkündür. Klasik, romantik, modernist yüksek edebiyat belirli kültürel seçkinlere hitap ettiği ve yığınları dışta tuttuğu için, sadece belirli bir *aura*da korunabilir. Bu edebiyat yığınlardan ziyade auratik masafede kalmıştır. Avangard cereyanın ve bilhassa sürrealist akımın Benjamin'i büyülemesi, her iki akımın da sanat ve toplum arasındaki boşluğu kapatma ve sanatkârane deneyimi günlük hayat içinde yansıtma anlayışından kaynaklanır. Breton'un Nadja'sını Benjamin şu cümleyle değerlendirir: "Nadja

yığınların ve devrimci yığınların ilham aldığı bir örnektir."[23] Başka bir deyişle, Benjamin Breton'un deneysel metninin geleneksel edebiyatı günlük hayattan ayıran mesafeyi ortadan kaldırdığına inanır. Müzelerde, kütüphanelerde ve üniversitelerde düzenlenen seminerlerde belirli bir grubun ya da seçkin çevrenin uygulamaları neticesinde, sürrealizmi belirli ölçüde kurumsallaştıran toplumsal inancı yok etmek oldukça zordur.

Bununla beraber Scott Lash gibi postmodernist teorisyenler, Benjamin'i ve gerçeküstücüleri popüler unsurları emen postmodern sanatın ilk habercileri olarak düşünmüşlerdir. Lash'a göre, gerek Benjamin, gerek gerçeküstücüler, popüler estetik ile yüksek sınıfın estetik anlayışı arasında bir köprü oluşturmaya çalışarak, mevcut boşluğu giderme yolunda önemli bir mesafe almışlardır. Lash şunu da ilave eder: Benjamin'in popüler kültür ürünlerine verdiği kıymet, postmodern estetikle uyumluluk gösterir ve popüler kültür ürünlerine yapılan eleştiri, sosyallikle birleşen estetik boyutta da düşünülebilir.[24]

Üzülerek belirtelim ki, Benjamin, sanatın popülerleşmesinin sadece otuzlu yıllar için bir anlam ifade ettiğini gözden kaçırmıştır. Yüzyılımızın sonuna gelindiğinde, popülerleştirmenin hayatî bir önem taşımadığı ortadadır. O, kütleyi kendine çeken (epik tiyatro ve film gibi) sanatkârane üretimin devrimsel süreçte itici güç gibi bir işlev taşıyacağını umuyordu. Bu düşünceye, sadece Benjamin değil aynı zamanda Brecht de inanmaktaydı. İşçi sınıfı devrimi Benjamin'in beklediği kurtarıcı ruhun gelmesi için tetiğin çekilmesine belki yardımcı olabilirdi. Hâlbuki, Postmodern pazar toplumunda böyle bir umudu yeniden diriltmeye yönelik herhangi bir girişimin başarısızlıkla sonuçlanması kaçınılmazdır. Sanatın popülerleşmesi ifadesi, günümüzde oldukça değişik anlamlara gelir. Söz konusu ifadeyle, Adorno ve Horkheimer'in *kulturindustrie* diye ad-

[23] W. Benjamin, 'Der Surrealismus', in: W. Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. 2.1, op. cit., s. 301.

[24] S. Lash, Sociology of Postmodernism (London-New York, Routledge, 1990), s. 156.

landırdıkları sanatla ticarî hayatın karşılıklı etkileşiminin hızlandırılması anlaşılır. Benjamin'in geliştirdiği auranın tahribi ve sanatkârane yeniden üretim teorisinin Adorno tarafından son dönem kapitalizminin pazarlama güçlerinin potansiyel bir uzlaşması olarak görülmesi ve bu teorileri Adorno'nun eleştirmesi de herhangi bir değişime sebep olmamıştır.[25]

Benjamin, izlenimci ve gerçeküstücü deneyimlerle işaret ettiğimiz estetik düşüncedeki avangard öğelerle Kantçılığı birleştiren bir estetikçidir. Benjamin'in bu özelliğini dikkate alırsak, Adorno ile aralarında belirgin bir fark olduğunu görürürüz. Çünkü Adorno, Kant ve Croce'a kısmî bir dönüş yapmış ve Hegelci klasisizme ve kavramcılığa saldırmaktan geri kalmamıştır. Adorno'nun estetik durumunu Martin Zenck bir cümleyle şöyle özetler: *Adorno'nun estetik teorisinin Hegel'e karşı Kantçı bir gezinti olduğu ileri sürülebilir.*[26] Bu cümleden anlaşıldığına göre, Adorno, realiteyi kavramsallaştırmada Hegelci girişimi kabul etmemiş; Lukacsçı ve Goldmancı görüşlere karşı çıkmış, böylece gerçekliği bilinen özne hakimiyeti altına sokmuştur. O, Kant'ı bilginin ve öznelliğin sınırlarını izleyerek takip etmiştir. Bu sınırlar gerçekliğe ait kavramsal değerin özneyle sınırlandırılması anlamına gelir.

Adorno, aslında Kant'ı da eleştirmiştir. Çünkü Adorno'ya göre, Kant felsefî özne ile nesnel gerçeklik arasında sonrakini kavramsal bilgiyle aynileştirerek bir uzlaşma arayışına girer. Hâlbuki gerçek felsefî öznenin yerine ikame edilmelidir. Adorno'nun felsefî görüşleri Vischer, Feuerbach ve Ruge gibi genç Hegelcilere benzetilebilir. Adorno'nun belirttiği anlamda bakarsak, gerçek ile düşüncenin aynileşmesi real dünyanın çelişkilerinin, özelliklerinin ve çok anlamlılığının küstahça reddi anlamına gelir. Bu da baskıcı bir idealizmden başka bir şey değildir. Bu yüzden özne ile nesnel gerçekliğin aynileşmesi söz konusu olamaz.

---

[25] Th. W. Adorno, Aesthetic Theory (London, The Athlone Press, 1977), s. 45.

[26] M. Zenck, Kunst als begriffslose Erkenntnis (Munich, Fink, 1979), ss. 97-8.

Toplum çelişkilerinin *üstesinden gelinmesi (aufheben)* anlamına gelen Hegelci sistemle ulaşılan bu sentez, Adorno'ya göre sosyal düşmanlıkları çözümlemek bir yana onları gizlemeyi sağlayan sahte bir sentezdir (pseudo-syntheses). Adorno, Yeni Hegelcilerin ve Hegel'in tarih kavramını esas alan Marksçı eleştiri anlayışının tarihi, insanoğlunun kendini gerçekleştirmesi ve özgürleşmesindeki daimî gelişim gibi görmelerini doğru bulur. Buna rağmen O, ateizmin yerine tarihi tanrılaştırdıkları için (*vergottung der Geschichte*)[27] Maks'ı ve Engels'i asla suçlamamıştır.

Hegel'in ve Marks'ın insanın özgürleşmesi ideasına dayanan tarihi diyalektik modeli yerine, Adorno *menfî diyalektik* (*negative dialectic*) alternatifini teklif etmiştir. Böyle diyalektikler menfîdir. Menfî diyalektik ideası Hegel'den de ayrı olarak adlandırılır. Hegel'de ayniyet ve müspetlik uyumluluğu vardır. Bütün gayri-ayni ve nesnel şeyler öznellikle kamil bir ruhsal durum içinde büyütülür ve genişletilir; bu süreçte amaç uzlaşmayı başarmaktır.[28] Adorno'ya göre, nesne ile özne arasındaki baskıcı uzlaşma menfî diyalektiğe zıttır. Söz konusu uzlaşmanın temel unsurlarına bu bölümün başında kısaca değinilmişti: 1) nesne ve öznenin aynileşmesini kabul etmeme; 2) Teori ve uygulamanın Marksist birliğini kabul etmeme; 3) tarihin özgürleşme süreci olarak düşünülmesini kabul etmeme.

Yukarıdaki reddiyelerin tamamı, felsefî bilginin öznesini nesnel dünya ile belirleme amacından ileri gelir. Adorno'nun felsefî söylemiyle Benjamin söylemi arasında bazı açılardan benzerlikler vardır: Nitekim Benjamin kavramsallaştırmanın söylemsel düzeydeki şüpheciliği ve dildeki kavram dışı öğeler ile mimesis'in verdiği ilham söyleminden sıklıkla söz eder. Sanat ve edebiyattaki taklide (mimetic) dayalı kavramsızlık, Adorno ve Horkheimer'in müşterek yazdıkları *Dialectic of Reason* (1947) başlıklı eserden miras kalmıştır. Bu eserde, Adorno ve Horkheimer rasyonalist söylemi, bilhassa aydınlanma çağı söylemini kavramsallık hakimiyeti anlayışına bir alternatif olarak düşünmüşlerdir.

---

[27] Th. W. Adorno, Negative Dialectics (London, RKP, 1973), ss. 354-60.

[28] a.g.e., ss. 141-2.

Adorno'nun menfî diyalektik projesini az ve öz olarak ifade edersek, menfî diyalektik teorik olmayan teoriyi (non-theoretical theory) ifade eden bir kavramdır. Bu teori, müzik ve edebiyattan, bilhassa Adorno'nun *parataxis*[29] kavramını doğuran Friedrich Hölderlin olgun şairânelik anlayışından esinlenmiştir. Adorno'nun Benjamin'den aldığı *constellation* ve *configuration* gibi diğer anahtar kavramlar ise teorik söylemin taklidî (mimetic) açıdan yeniden güçlendirilmesi anlamına gelir; yani analiz edilmiş bir fenomenin özellikleri kavramsal soyutlama yoluyla elbette çözümlenemez. Adorno'ya göre, iddialara ve bakış açılarına ait *kümeleşme (constellation /configüration)*, aslında, belirli bir fenomeni Hegel'in kullandığı anlamda kavramsallaştırmakdan ziyade anlaşılmasına uygundur.

Adorno, sonraki dönemlerinde geliştirdiği söyleminde ise, bir söylemde yer alan belirli bir unsuru ve bireysel durumu; hatta sistemin belirli bir çizgide giden etkili yönlerini takip etmenin adil bir tavır olduğunu iddia eder. Örneğin, makale gibi, teori ve edebiyat arasında yer alan orta düzey şekillere dair bir model aranmalıdır. Bu etkileri hesaplamak için, *Menfî Diyalektik* (1966) başlıklı eserinde belirli bir modele dayalı düşünce geliştirmeye çalışmıştır. O, geliştirdiği modeli, nesnel kavramın soyutlanması esnasında ortaya çıkan hususiyetleri herhangi bir şekilde azaltmadan gerçekliğe yaklaşan en iyi yol olarak görmektedir. Sonunda, o model fikrini terk etmeye ve modeli *parataxis* ile değiştirmeye karar vermiştir. Ölümünden sonra basılan *Aesthetic Theory* (1970) başlıklı eserinde Adorno, bazı yönlerini erken döneminde ortaya attığı ve geliştirdiği kümeleşme fikrine dönüş sayılan parataxis kavramını ele almıştır. Parataxis, iddiaları hiyerarşik sisteme indirerek veya çıkararak

[29] Th. W. Adorno, 'Parataxis. On Hölderlin's Late poetry', in Notes to Literature II (New York, Colombia University Press, 1992), ss. 131-40. Ayrıca R. Bubner, 'Kann Theorie asthetisch werden?', in Materialien zur asthetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne (eds B. Lindner and W. M. Lüdke) (Frankfurt, Suhrkamp, 1979), ss. 119-20. Ç.N. parataxis: cümlerlerin ve cümleciklerin herhangi bir bağlantı edatı olmaksızın birbirine bağlanması. Amerikalı romancı Hemingway'in meşhur kısa ve özlü cümlelerinde görüldüğü gibi yirminci yüzyıl nesrinde de kullanılan bir tarzdır.

düzenlemek yerine, bu iddiaları birleştirerek ve makale tarzı bir duruma getirerek gruplandırılmış konfigüratif bir söylemdir.

Benjamin ve Adorno'nun teori kavramına yaptıkları kısa tanım, aslında her iki yazarın da Marksist tartışmalara ne kadar yabancı olduğunu açıkça göstermektedir. Benjamin'de görülen bu tür mesihî ve öncü arzular, Marksistleri oldukça kızdırmıştır. Marksistlerin, aynı zamanda, teorik söyleme dair yeni yönelimler ve yeni kuruluşlar için edebî modeller kullanmaya çalışan Adorno'ya karşı da düşmanca bir tavır aldıkları bilinen bir gerçektir.

Adorno'nun edebî makalelerine ve *Aesthetic Theory* başlıklı eserine göz atmak için, yukarıda sözü edilen yeni yönelimleri ciddî bir şekilde okumak gerekir. Yazarın bilgi teorisine dair yazıları da söz konusu yönelimlere paralel bir seyir takip eder. Sanat eseri, Hegel, Lukacs ve Goldmann'ın tanımladığı gibi, kavramlarla ve tek yanlı olarak tanımlamaz. Eğer sanat eseri kavramlarla ve takyanlı olarak tanımlanırsa, sanat eserinin diğer fenomenlerden hiçbir farkı kalmaz. Bu bağlamda Adorno Hegel karşıtı bir tutum benimsemiş ve Kantla aynı kulvara geçmiştir. Kaldı ki estetik teorisinde (İngilizce ifadeyle, intolerance of ambiquity) müphemiyetin müsamahasızlığı kavramını ileri sürerken, Adorno Hegel'i eleştirmiştir.[30]

Sanatın kavramsallaştırılmasına dair Kantçı şüpheciliğe rağmen, Adorno, kavramsızlıkla ifade edilen Kant'ın öğretisini kabul etmez. Adorno, *hakiki muhteva* (*truth content*) veya *Wahrheitsgehalt* terimleriyle, sanatın toplumu eleştirmesi gerektiğini savunur. Bu anlamda O, Hegelci estetik sisteme şüpheyle yaklaşan Yeni Hegelci geleneğe bağlıdır; yani Hegelcidir. Friedrich Theodor Vischer'den övgüyle söz ederken, Adorno, yeni Hegelci iddialardan bazılarını yeniden değerlendirme fırsatı bulmuştur. Adorno'ya göre, Vischer, sanatı kalıcı fikre indirgememesi ve estetiği de kavramsallaştırmaya dayalı bir artık/residue hâline getirmesi bakımından övgüyü hak etmiştir.[31]

---

[30] Th. W. Adorno, Aesthetic Theory, op. cit., ss. 115-16.

[31] a.g.e., s. 128.

Adorno, Kant ile Hegel arasında bir yere yerleştirilebilir; geliştirdiği sanat kavramı karışık ve mantığa aykırıdır (paradox). Çünkü Adorno, Kant'ın kavramsızlık anlayışıyla Hegel'in hakikatin aranması anlayışı arasında bir uzlaşma aramıştır. *Aesthetic Theory*'de de belirttiği gibi, O, aynı zamanda bu aykırılığın farkındadır: Paradoks sanatla söylenen, fakat aynı zamanda söylenmeyen bir aykırılıktır. Çünkü sanatla ifade edilen taklidi (mimetic) öğe, donuk, belirli, fakat konuşma diline direnç gösteren bir öğedir.[32] Başka bir ifadeyle, sanatın ve edebiyatın taklidî ve kavram dışı cephesi, sanatın ve edebiyatın rasyonalist ve Hegelci anlamda kavramsal açıdan tanımlanma imkansızlığını ortaya koymaktadır. Fakat edebiyatın Adorno'nun belirttiği kararsız ve mantığa aykırı (paradoks) doğası nasıl düşünülebilir?

İlk adımda, Adorno'nun edebî metindeki *ifade düzleminin* (*expression plane*) önemi üzerinde durduğunu (elbette Hjelmslev'in kavramını kullanmadan), bu arada sanatın *muhteva düzlemine* (*content Plane*) indirgenmesinin imkânsızlığını vurguladığını ileri sürebiliriz. Bu düşüncenin doğru bir düşünce olduğu açıktır. Fakat, Adorno'nun kullandığı paradoks ve müphemiyet kavramları, muhteva düzlemi ve ifade düzleminin çok daha ötesindedir. Yani muhteva düzlemi ile ifade düzlemi ile paralel değildir. Adorno burada *sanatın çift karakterliliği (art's double character/der Doppelcharacter der Kunst)*[33] terimini kullanmayı tercih etmiştir. Durkheim ekolünün sosyal olgu (*fait social)* terimiyle ifade ettiği anlamdan bakarsak, sanat, hem özerk hem de sosyal bir fenomendir[34]. Sanat özerktir çünkü sanatın ideoloji, ahlâk felsefesi veya metafizik gibi kavramsal sisteme dönüştürülmesi zordur. Sanatın doğasında bu sistemlere dönüştürmeye engel olacak bir direnç vardır. Sanat, aynı zamanda, sosyal bir olgudur. Çünkü estetik özerklik, sosyo-tarihsel süreçler sonucunda kendi kendine ortaya çıkar, (Dinin este-

[32] a.g.e., s. 128.

[33] a.g.e., s. 229.

[34] B. Karsenti, Marcell Mauss. Le fait social total, Paris, PUF, 1994.

tik dünyadan ayrılmasına bağlı olarak bireyselliğin ve laikleşmenin yükselmesi). Sanat tam anlamıyla sosyal bir varlık olduğundan ve siyasal, ahlâkî, bilişsel ya da ticari işlevler sanatı bazen gasp ettiğinden dolayı, Adorno, sanata dair militanca bir özerklik fikrini savunma yoluna gitmiştir. Militan özerklik, ticarileşmiş iletişim sistemleri ve toplumun ideolojileriyle sanat ve edebiyatın entegrasyonuna direnç gösteren bir özerkliktir: *kültür endüstrisi*.

Adorno, *Oyunun Sonu* (Endgame) başlıklı makalesinde, bilhassa Samuel Beckett'in *Endgame* başlıklı eserini tahlil ederken, menfî sanat kavramını örneklerle açıklamıştır. Önemli makalelerden biri olan Oyunun Sonu başlıklı yazısında, Adorno sanatı ideolojik manalandırmanın reddi ve ideoloji eleştirisi (*Idiolegiekritik*) olarak görmüş ve sanatı menfî açıdan tanımlama yoluna gitmiştir. Endgame, bazı yorumculara göre, varoluşçu akidenin manifestosu sayılmaktadır. Hâlbuki Adorno, Endgame'i iki savaş arasında popülerleşen ve Fransa ile Almanya'da İkinci Dünya Savaşından sonra, özellikle 1950-1960'h yıllarda yeniden ortaya çıkan varoluşçu ideolojinin çürütülmesi veya bir parodisi olarak okunmuştur. Adorno'ya göre, Beckett'in sözde saçma tiyatrosu, kültür endüstrisiyle entegre bir duruma getirilmiştir. Bu bakımdan geleneksel tiyatronun bir parodisi gibi görülmesinde yarar vardır. Nitekim, Beckett'in oyunlarında geleneksel tiyatro ile ilgili pek çok kategori parodi ve ironiyle teşhir edilmiştir.

Meselâ *Endgame*'deki Hamm ve Clov adlı kahramanlar düşman kişidir. Aynı zamanda kahraman veya kahraman karşıtı kişiliklerdir. Hamm ve Clov klasik ve romantik eserlerde gördüğümüz tarzda kahramanca hareketler yapmazlar. Bunun yerine pasifliklerıyle ön plana çıkarlar. Onların diyalogu bütünüyle dramatiktir; hatta küçük konuşmalar ve saçma sapan dalaşmalarla durumları gittikçe kötüye gitmektedir. Sonunda trajedinin akıbetini ilan eden felaket, bu iki kahramanın uyku tabletlerinin tükenişi haberiyle büsbütün kötüye gitmiştir. Diğer bir kelimeyle, Beckett, Endgame'i ideolojik ve ticari amaçları dikkate alıp da anlamlı bir şekilde müspetliği ifade etmek için kullanmamıştır. Oyundaki saçmalık, ideolojik ve ti-

cari bildirişimin reddine bağlı olarak, oyunun menfî karakteriyle uyumluluk gösterir.

Stefan George'un estetikçi anlayışında ise durum biraz farklıdır. Adorno George'un lirik eserinde ideolojik ve eleştirel itici güç arasında yer alan iki ayrı çelişki yakalamıştır. Adorno'ya göre, şair, bir yandan dilinin seviyesini düşüren elitist ideolojiye yönelik eğilime mukavemet ediyormuş gibi görünürken, öte yandan içinde yaşadığı zamanın ticarileşmiş iletişim sisteminin dışında veya ötesinde şiirler yazma başarısı göstermesi açısından halisliğe ve menfîliğe dayalı gelişmiş bir üsluba ulaşmayı başarmıştır. İdeolojileri edebî metinlerle ifade ederek tanımlamada Lukacs ve Goldmann'a benzemeyen Adorno, edebiyatın ideolojisi ile eleştirel inkar arasında bulunan istikrarsızlığı açığa çıkarmıştır.[35]

Waléry'ye dair yazdığı ve *Yardımcı Olarak Sanatkâr* (1953) başlığı altında yayımlanan bir makalesinde Adorno, Waléry'nin büyülü şiirlerinin kültür endüstrisinin ticarileşmiş bildirişimine direnç gösterdiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Adorno, Waléry'nin duygulara hitap etmeyi, romantik, sembolist ve empresyonist üslupta duygulu şiirler yazmayı reddettiğini ileri sürmüştür. Adorno'ya göre, Waléry için sanat eserleri yapmak uyuşturucunun reddi demektir. Hâlbuki uyuşturucu, Wagner, Baudelaire ve Manet için sanat eserinin meydana getirilmesi anlamına gelir. Yani medya sanat eserlerinin gururunu kırar. Tüketiciler ise psikoteknik manevraların mağdurları durumuna düşer.[36] Valéry'nin sanatı münzevidir (ascetic). Çünkü Valéry'nin sanatı kültür endüstrisinin imajlarını kabul etmez; kendisini *rasyonel yapı (rational construct)* olarak tanımlar; medya tarafından istismar edilen duyguların ve sezgilerin ürünü değildir. Aynı zamanda büyülüdür; anlaşılması zordur. Zaten çağdaş sanatın en önemli sorunlarından biri buradan çıkar:

---

[35] Th. W. Adorno, 'Stefan George', in: Th. W. Adorno, Notes to Literature II, op. cit., ss. 181-85.

[36] Th. W. Adorno, 'the Artist as Deputy', in: Notes to Literature I, (New York, Colombia University Press, 1991) s. 107.

Ticarileşmiş kültürle karşılıklı etkileşime mukavemet eden sanat eserleri, toplumda marjinalleşme eğilimindedir. Adorno bu noktada, toplum kültürüyle kitle kültürünü kastetmekte ve bu kültürü psikoteknik manevra diye adlandırmaktadır.

Adorno, sanat eserinin marjinalitesini ve menfiliğini hakikî muhtevanın bir parçası veya bir bölümü olarak kabul eder. Bununla beraber O, estetik açıdan anlamı inkar etmenin hâlâ anlamlı olduğu düşüncesinde ısrarlıdır. Toplumla ilgili eleştirel hakikat, menfilik olarak ifade edilir. Söz konusu hakikat, ploretar bilinçte bulabileceğimiz bir hakikat değildir. Buna karşılık sanatçı eleştirel bilginin yardımcı olduğu bir estetik bölgeye çekilir. Estetik dünyadaki geri çekiliş/rücu savaş sonrası gelişen eleştirel teorilerin tamamına işaret etmekte, aynı zamanda onları Yeni Marksizmden de ayırmaktadır. Eleştirel Teoriye gelince, çalışan sınıfın tüketici topluma entegrasyonu eleştirel söylem bakımından estetik bir dönüşe yol açmaktadır. Bu söylem eleştirel bilincin nihaî hazinesi olarak sanata dönüşür.

Postmodern tartışmalarda, Adorno sık sık seçkin ve aristokrat olmakla eleştirilmiştir. Mesela Linda Hutcheon, Adorno hakkında şunları yazar: Adorno'nun devamlı yaptığı gibi, kitle kültürüne sadece menfî bir güç olarak bakmak kültüre karşı öfkeyle açıklanabilir. Nitekim bir mimarın/eleştirmenin belirttiği gibi "bu durum basitçe, aristokratik bakış açısı kullanmanın devamından başka bir şey değildir."[37]

Bu eleştiriyi Adorno, demokratikleşme hareketiyle birlikte, hakim tröst ve kartellerin kitle sanatını insanlara empoze ettiğini söyleyerek cevaplandırmıştır. Adorno'ya göre bu empoze, daha çok ticarileşen gıdalarla yapılmıştır. Gıdalarla ve ilaçlarla/uyuşturucularla kitlenin bünyesi tahrip edilmiş, öte yandan ticarileşen metinlerin ve filmlerin insanları aptallaştırıcı uygulamaları kitlenin zihnî yapısını bozmuş ve çürütmüştür. Adorno'ya göre, Linda Hutcheon gibi eleştirmenler, kitle kültürünün devrimci bir hareket olmadan eleşti-

[37] L. Hutcheon, A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction (London-New York, Routledge, 1988), ss. 25-6.

rel saiki kaybedeceğini görmekte başarısızdırlar. Walter Benjamin'in ileri sürdüğü bu saikin devrim ve özgürleşme fikriyle asla birleşmeyeceği unutulmamalıdır.

3. Mikhail M. Bakhtin'in Yeni Hegelci Estetiği

Daha önce belirttiğimiz gibi, Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno, Marksist estetiğe Lukacs'ın ve Goldmann'ın bakış açısıyla bakmamıştı. Benzer bir özellik Mikhail M. Bakhtin'de de görülmektedir. Bakhtin Marksist estetiği oldukça farklı bir şekilde yorumlamıştır. Bakhtin'in geliştirdiği edebî teori, edebî metinlerdeki belirsizliğin, çirkinliğin ve grotesk unsurların rolü üzerine yoğunlaşmak suretiyle, klasik öncüllere meydan okuyup bu öncülleri tahrip etmeye çalışan Hegelci gelenekle yakın bir ilişki içindedir.

Birinci bölümde değindiğimiz Bakhtin'indeki Hegelci klasizme yönelik düşmanlık, araştırmacının Th. Vischer'in geliştirdiği Yeni Hegelci estetiğe yakın bir duruş benimsemesinden ileri gelir. Komik ve grotesk unsurlar üzerinde duran Rus eleştirmenin uyum, ciddiyet ve monolojik yapıya işaret eden Hegelci estetik söyleme meydan okuduğu iddia edilebilir. Baktin için, Hegel'in klasizmine bir alternatif gibi düşünülen Vischer'in teorisi, bilhassa önemlidir. Çünkü modernizmin karmaşıklığını ilân eden Vischer, kendi estetik sisteminde gülüncü ve groteski birleştirmeye çalışmıştır: "Hegel grotesk yapıdaki komik unsurun rolünü tamamen göz ardı etmiş ve hakikatte oldukça bağımsız gördüğü komiğin groteskini incelemiştir. Bu bakımdan F. Th. Vischer Hegel'den ayrılmaktadır."[38]

Bakhtin, Hegel'in ve Vischer'in teorilerini yorumlarken, bilhassa groteskin, gülüncün, popüler kültürdeki karnavalın ve karnavallaşmanın önemi üzerinde durur. Çünkü bu kavramlar, aynı zamanda onun ortaya attığı delillerin güvenilirliğini de açığa çıkarmaktadır. Kısaca, Vischer, Feuerbach ve Ruge gibi Yeni Hegelcilerin Hegel karşıtı görüşleriyle Bakhtin'in görüşünün aynı doğrultuda geliş-

[38] M. M. Bakhtin, Rebelais and his World (Cambridge (Mass.)-London, M:I:T: Press, 1968), s. 44.

tiği görülmektedir. Yeni Hegelciler, gülünçlük (Vischer), materyalizm (Feuerbach) ve partizan siyaset (Ruge) dünyasına bir alternatif bulmayı amaçlamışlar, böylece Hegelci sistemin baskıcı yönüne, monologlarına ve aristokratik havasına karşı çıkmışlardır. Bakhtin'in ve Hegel'in asi disiplinleri arasında belirli bir eğilim vardır. Bakhtin'in bazı yazılarında Vischer'in grotesk teorisini, Kierkegaard'ı, Belinsky'yi ve Nietzsche'yi zikrettmesi söz konusu eğilimin varlığını değiştirmez.

Nietzsche'de görülen farklı menfî işaretler Rus yazar tarafından her zaman kullanıldığından dolayı, Nietzsche, Bakhtin için değerini hiçbir zaman kaybetmemiştir.[39] Rainer Grübel, haklı olarak, Nietzsche'nin "daimî dönüş" miti ile Bakhtin'in "karnaval dünyasındaki reenkarnasyon" fikri arasındaki benzerliği belirterek, bu iki düşünür arasındaki eğilimi doğru bir noktaya oturtmuştur. Bakhtin'e göre, grotesk estetik için hayati öneme sahip olan *reenkarnasyon anı (teh moment of reincarnation)* (...) Nietzsche'nin *daimî dönüş (eternal return)* (...) ilkesini hatırlatır.[40] Grübel, Bakhtin'in grotesk mefhumunda geçen kararsızlığı da özellikle vurgular. Bir estetik ölçüt olarak kabul edilen grotesk, güzelliğin mukabili değil, kararsız bir güzellik-çirkinlik içinde güzellik ile çirkinlik arasındaki zıtlığın ihlâlidir. [41]

Bakhtin'in üzerinde durduğu uç ve azaltılamaz karışıklıktan yola çıkarsak, grotesk estetiğe dair bu dikkatler, Baktin'in esasen, Nietzsche, Vischer, Feuerbach ve Stirner'le ilişkili olduğunu gösterir. Bakhtin de, bu düşünürler gibi, zıtlıkların diyalektik birliğinden yola çıkar. Fakat O, Hegelci sentezlerin olasılığına ve tarihsel sistemin yapısına inanmaz. Tarihsel sistem de zaten Hegelci monologda ve Hegel'in hakikat mefhumunda yer alan ve klasizmin yadigarı olan özne-nesne-ayniyet önermesiyle terkedilmiştir.

---

[39] Örneğin Nietzsche'nin düşüncesini yarı bilimsel düşünce olarak değerlendiren M.M. Bakhtin'in Literaturno-kritiçeskie stat (Moscow, Chudozestvennaja Literature, 1986) s. 41'e bakınız.

[40] R. Grübel, 'Zur Asthetik des Wortes bei Michail Bachtin', in: M. M. Bachtin, Die Asthetik des Wortes (Frankfurt, Suhrkamp, 1979, s. 59.

[41] a.g.e.

Nietzsche ile Yeni Hegelciler arasındaki bu eğilim, Bakhtin'in akıl dışılığı keşfetmesiyle daha da güçlendirilmiştir. Akıldışılık ise, Hegel estetiğinde, reddedilemez ve bastırılamaz bir unsur olarak görünmekle beraber, bilinç ile bilinçsizlik, rüya ile uyanıklık arasındaki erimeden kaynaklanan eleştirel ve özgür bir ilke olarak selamlanır. Rebelais'in zaman ve uzay kavramları, bu bağlamda anlaşılmalıdır. Nitekim, günlük mantıkta kadını dölleyen erkeklik organının ucu imajı, düşsel birleşmeler dünyasında düşünülmelidir. Bakhtin çan kulesinin de, yukarıya, cennete doğru yönelen topografik bir karaktere sahip olduğunu, erkeklik organının söz konusu yönelişle, (vücut açısından alt tabaka) kadının içine (tekrar vücudun alt bölümüne) geçtiğini yazmaktadır.[42]

Bakhtin'in Yeni Hegelciliği, Vischer, Kierkegaard ya da Nietzsche etkisi ile ilgili bir meseleyle sınırlandırılmamalı ve söz konusu teoriler arasında basit bir benzerlik olarak düşünülmemelidir. Bakhtin'nin Hegelciliği, çok sesli estetiğin hakiki temsilcisi ve çok sesli romanın kaşifi olan Dostoevsky ile Bakhtin arasındaki güçlü temayülle ilişkilendirilerek düşünülmelidir. Dostoevsky, tamamı on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında doğan Yeni Hegelcilerin sadece çağdaşı değil; aynı zamanda Ludwig Feuerbach, Max Stirner ve David Strauss'un eserlerini Rus Hegelci Visarion G. Belinskij yardımıyla doğrudan tanıma imkanı elde eden bir romancıdır. Bahktin Dostoevsky'ye dair yazdığı kitapta, özellikle Max Stirner'in altını çizmiştir: Nitekim Raskolnikov'un fikirlerindeki prototip fikir Max Stirner'in fikirleridir. Max Stirner Raskolnikov karakterine mal edilen fikirleri *Der Einzige und sein Eigentum*'da ve III. Napolyon'un fikirlerini *Histoire de Jules Cesar* (1865) başlıklı eserde geliştirebildiği kadarıyla açıklamıştı.[43] Belinskij'nin etkisi altında yazan Dostoevsky'nin Yeni Hegelci olarak tarif edilen sosyal ve dilbilimsel bir dünyada yaşadığı açıktır.

---

[42] M. M. Bakhtin, Rebelais and his Wold, op. cit., s. 312.

[43] M. M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics (Manchester, Manchester University Press, 1984), s. 90.

Dostoevsky'nin romanlarında Bakhtin'in hayranlıkla baktığı karnavallaşma, karmaşa ve çok seslilik gibi estetik öğeler, Hegelci sisteme, diğer bir ifadeyle, Hegelci sistemin klasisizm, sistematik sentez ve monologcu anlayışına bir meydan okuma olarak düşünülebilir. Bakhtin Dostoevsky'nin metinlerinin tek sesli değil, çok sesli metinler olduğunu ileri sürmüştür. Hatta anlatıcının bağımsızlığını savunma yeteneği taşıyan ve özerk olan diğer seslere hükmetmemiş ve o seslerle karşılıklı etkileşime de girmemiştir. Bu bağlamda, Bakhtin, çok sesli romanı edebiyatın bir bütün olarak gelişmesini sağlayan demokratik ve devrimci bir tür olarak tanımlamıştı. "Roman, edebî gelişmenin dramında yol gösterici bir kahraman vazifesini yapmaktadır (...); ancak faklı açılardan bakıldığında sezinlenebilir ve bu sezinleme edebiyatın bir bütün olarak gelecekteki gelişimi açısından daimî bir sezinlemedir.[44]

Bu ifadelerin sadece belirli romanlar için uygulanabileceğini söylemeye gerek yoktur: Şimdiye kadar basit bir tür mefhumu olarak baktığımız roman kavramı, burada, başka bir deyişle Bakhtin'in kullanımında basit bir tür olmaktan çıkmış, Hegel'in monolojik estetiğine, sosyalist gerçekçiliğe ve geçmişte ve günümüzdeki diğer hakim söylemlere meydan okuyan avangard estetiğin istiareli (metonimyc)bir ifadesi hâline gelmiştir. Bütün romanlar elbette çok sesli değildir. Nitekim Tolstoy'un eserini monolojik olduğu için eleştiren Bakhtin bu gerçeğin farkındadır. Bakhtin'in edebî çoksesliliği vurgulaması ve Dostoevskij'nin romanlarına saldırması siyasal sebeplerden kaynaklanır: Bakhtin'in klasisizmi, monoloğu ve aristokratik ciddiyeti reddetmesi, Hegel'e doğrudan karşı olmasından değil; sosyalist gerçekçi estetiğe ve resmî Marksist-Leninist doktrinlere de karşı olmasından ileri gelir.

Bu tür siyasal bağlamlar dikkate alınmadığı sürece, Bakhtin estetiğindeki ve şaireliğindeki Hegel karşıtı ve Yeni Hegelci önyargıların açıklanması neredeyse imkansızdır. Çünkü her iki önyargı

[44] M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination: Four Essays (ed. M. Hoguist) (Austin, University of Texas Press, 1981), s. 7.

da, Hegelciliğin materyalist bir devamı gibi düşünülen Marksist-Leninist düşünceyi kabul etmez. Burada Hegelci materyalizmin sistematik düşünceye, nesne ile öznenin aynileşmesine ve monolog ile klasisizmin birleşimine dayandığını belirtelim. Bu durum, Bakhtin'in Stalin yönetimi tarafından sürgüne gönderilmesinin ve sınırdışı edilme tehditine maruz kalmasının sebebini açıklamaktadır. (Nitekim Bakhtin disiplincisi ve Bakhtin'in meslektaşı olan V. N. Vološinov'un Stalin'in toplama kamplarından birinde öldüğü bilinen bir gerçektir.)

Reneta Lachman ve Hans Günther gibi Slav filoloji âlimleri, Bakhtin'in geliştirdiği terminolojinin ve estetik teorinin 1920-1930'lu yılların siyasal durumundan ve dönemin hakim estetik teorilerinden ayrılmadığı sürece, tam olarak anlaşılamayacağına inanırlar. Lachman, Bakhtin'in, meselâ karmaşıklık kavramının eleştirel bir değer elde ettiğini söylerken son derce haklıdır. Çünkü Bakhtin'in karmaşıklık kavramı, sosyalist-gerçekçilerin estetik tekyanlılık önermesine karşı bir kavramdır. Zaten sosyalist gerçekçilerin önermesi de Hegelcilerin ve Hegelci Marksistlerin ortaklaşa geliştirdikleri bir önermedir. Lachman'a göre Bakhtin'in karmaşıklık düşüncesi yegane olanın ve yalnızca hakikatin üstesinden gelmek için hakim ideolojiye ait iddianın esaslı bir eleştirisinden başka bir şey değildir.[45]

Hans Günther'e göre, Bakhtin, Marksist-Leninist estetiğin anahtar kavramlarına alternatif sunmuş; Marksist-Leninist estetiğe sistematik bir şekilde meydan okumuş; hatta sosyalizme karşı gizli bir polemiğe girmiştir. İşte bu noktada Bakhtin'in çok özel bir tarafı ortaya çıkar. Nitekim, otoritevâri ciddiyet, monolog ve hiyerarşik açıdan nizami çoğulculuk dışında kalan *tipiklik* mefhumu estetik açıdan rahatlıkla sorgulanabilir. Bakhtin'in grotesk realizmi, sosyalist gerçekçiliğin karakterisitiği olan ve Friedrich Engels'in Minna Kautsky'ye gönderdiği mektupların yayımlanmasıyla ilişkili 1930'lu

[45] R. Lachmann, 'Intertextualitat als Sinnkonstitution. Andrej Belyijs Petersburg un die "fremden" Texte, in: Poetica nr. 14 (1983), s. 70.

yılların başında kanunlaşan tipiklik mefhumunun eleştirisine işaret etmektedir.[46] Hegel'in bütünlük mefhumuyla ilintili Hegelci kavram olarak kabul edilen tipiklik, parça ve bütünlüğe dayalı öz ve görünüş arasındaki bağımsız diyalektik olarak anlaşılabilir.

Tipiklik, tam anlamıyla bir bütünlük ölçütüdür. Sanatın tek anlamlılığa indirgemesi ve estetik kapalılığı öne çıkarması bakımından Hegel (Lukacs ve Goldmann) felsefesiyle ilişkilidir. Karmaşıklık, tipikliğe genel anlamda meydan okumadır. Yeni Hegelcilere ve Nietzsche'ye benzeyen Bakhtin, Hegelci sentezle bile durdurulamayan kapalılığa dayalı bir karmaşıklığı tercih etmiştir. Böylece O Hegel'in sistematik diyalektiğinin tam anlamıyla altını oymuştur. Hegelci sistematik diyalektik fikri, tam bilgiye yönelme isteği bakımından Marksisizm ve Leninizmin sahiplendiği bir fikirdir. Bakhtin, Hegel'in geliştirdiği sistematik diyalektik yerine, zıtlıkların oluşturduğu birliği kabul eden, fakat Hegel'in *Aufhebung*'u anlamında müspet bir senteze dayanmayan menfîliğe bağlı açık bir diyalektik geliştirmiştir.

Bakhtin, Hegelci sistematik düşüncenin ve Hegelci Marksizmin eleştirisi sayılan Walter Benjamin'in ve Theodor W. Adorno'nun Eleştirel Teorisinin bazı niteliklerini çok önceden tahmin etmiştir. Bakhtin ile Eleştirel Teorinin kurucuları arasında -bilhassa Adorno- temel bir fark vardır. Çünkü Bakhtin teorisi esas olarak karnavallaşmayı, karmaşıklığı ve gülünçlüğü açığa çıkaran bir teoridir. Aynı zamanda otoriter sistemlerin çöküşüne yol açan demokratik bir inancı kapsar. Sovyet sistemini sabitleyen Bakhtin'e benzemeyen Adorno, Stalinci ve faşist diktatörlüklerin de ötesinde olan ve son derece gelişmiş hükmetme biçimleri olduğunu açıklamıştır. Adorno'ya göre, bu hükmetme biçimleri hakim tröst ve kartellerdir. Çünkü Kartel ve Tröstlerin sosyalist sistemden daha fazla geliştirilmiş hükmetme biçimleri vardır. Bunlar geliştirdikleri hükmetme biçimleri sayesinde

[46] H. Günther, Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre (Stuttgart, Metzler, 1984), s. 135.

sosyal, liberal ya da basitçe açık olarak tanımladığımız Postmodern pazar ekonomisine hakimiyetlerini sürdürmektedirler.

4. Postmodern Dünyadaki Marksist Estetik: Alex Callinicos, Terry Eagleton, Fredric Jameson

Bakhtin, kendini Lukacs, Goldmann veya Jameson anlamından bir Marksist olarak tanımlamamıştır. Buna rağmen, Bakhtin'in ve Jameson'un duruşları, onların Hegelci-Marksist tartışmaların bir tamamlayıcısı oldukları gerçeğini değiştirmez. Bakhtin'in eleştirisi, Marksizim-Leninizm'in Hegelci ideolojisine karşı yöneldiği kadar, bu ideolojilerin tamamlayıcısıdır.[47] Buna karşılık, Jameson ideolojilerin, bilhassa da Marksist ideolojinin buharının alınması gibi gördüğümüz postmodern sosyal gerçeklikte düşünülmesi gereken bir Marksisttir.

Jameson geç dönem kapitalist anlayışla karşı karşıya kalmıştır. Hâlbuki Benjamin ve Bakhtin, popüler direncin ve avangard uygulamaların sentezine veya gülünçlüğün meydana getirdiği karnavallaşma kültürünün doğurduğu demokratik potansiyelde yetişen insanların eleştirel kapasitesine inancını sürdürmekteydi. Bu açıdan bakıldığında Jameson, Benjamin ve Bakhtin'e benzemez. Jameson'nun yüzleşmek zorunda kaldığı kapitalist gerçeklikte yukarıda sözü edilen eleştirel uygulamaların tamamı medya vasıtasıyla ticarileşmemiş ve Adorno ile Horkheimer'in *kültür endüstrisi/kuturindustrie* terimiyle ifade ettikleri araçlara çoktan nakledilmişti. Böylece kapitalist gerçeklikle kültür endüstrisi karşılıklı bir etkileşime girmeye başlamıştı. Monty Pyton'un Brian'ın Hayatı filmindeki kültür karnavallaşması, Benjamin veya Bakhtin'in kullandığı anlamda eleştirel bir etki taşımamaktadır. Kurulu düzenin altını oymaya başladığı farkedildiğinde, kültür üretme tröstlerinin gücü birleşmiş ve iyice sağlamlaşmıştır. Tröstler ise yaptıklarını tüketiciye eğlence için yapılan şeyler olarak sunuyorlardı.

---

[47] P. V. Zima, 'Bakhtin's Young Hegelian Aesthetics', in: Critical Studies, vol. 1, nr. 2 (1989).

Bu durumda, birbiriyle çelişen iki temel strateji karşımıza çıkar: Birinci strateji, tüketim toplumlarının ve kültür endüstrisinin ticarileşmeye bir engel olarak gördüğü Postmodern uygulamaların tamamını reddetmek;. İkinci strateji ise alternatiflerin neler olabileceğini tartışan topluma Marksizmin eleştirel söylemini uyarlama ve gittikçe artan bir şekilde ilgisizleşen kapitalist düzene uyarak bu düzeni korumaktır.

Alex Callinicos ve Terry Eagleton gibi yazarlar, postmodern tüketim kültürüyle Marksisizmi uzlaştırma teşebbüslerinin hiçbirini kabul etmeme konusunda ilk stratejileri geliştiren yazarlardır. Callinicos Marksist bakış açısındaki mevcut durumun kabataslak çerçevesini çizmiştir: Callinicos'a göre, postmodern çağdaki inanç hem uygulanması mümkün olmayan hem de cazibesini yitiren sosyalist devrimin reddine dayalı bir inanç değildir. Postmodern çağ, aynı zamanda geniş bir çevrenin sosyalist devrim inancının başarısızlığını kabul etmesini sağlayan bir algılama çağıdır.[48] Özel olarak bakıldığında, Marksist problem Herbert Marcuse'un "ikinci boyut" diye adlandırdığı bir kayboluş gibi görülür: Bu boyut ancak, kurulu düzenin ve eleştirel yeteneğin devrimsel olarak üstesinden geldiği tarihsel bir boyutla anlaşılır.

Eagleton'a göre, bu yetenek postmodern estetik bilinçten çıkan, fakat bu bilinci tamamıyla kaybeden bir yetenektir. Marksist eleştiri için daima önemli olduğu bilinen vazgeçme/uzaklaşma (alienation) kavramının bu durumda imkansız bir kavram olduğu görülür:

Postmodernist kültürün sathî, üslupsuz, gayr-i tarihi ve ulaşılamaz yüzeyselliği, vazgeçme anlamına gelmemelidir. Çünkü vazgeçme kavramı, postmodernizmin oldukça anlaşılmaz bulduğu otantik rüyanın gizlice tespit edilmesidir. (...) Aynı zamanda, Postmodernizm, vazgeçmelerin tamamını ortadan kaldıran sosyalist ütopyaya karşı korkunç bir darbedir.[49]

---

[48] A. callinicos, Against Postmodernism. A. Marxist Critique (Cambridge, Polity Press, 1989), s. 9.

[49] T. Eagleton, Against the Grain. Essays 1975-1985 (London-New York, Verso, 1986), s. 132.

Postmodernizm, arzularımızın tamamının iktisadi, ilmî veya teknik anlamda gerçekleşmesini önlemesi, böylece her türlü devrim arzusunu modası geçmiş arzular olarak kabul etmesi ölçüsünde sosyalist ütopyanın bir parodisidir.

Eagleten'e göre, Resmî Marksizmin Batı Avrupa'da çökmesine rağmen, bu ülkelerde Marksist üst anlatıya bağlılık devam etmektedir. O, postmodernizmin kapitalist evrimin başka bir safhada devamı olduğuna inanmaktadır. *Postmodernizmin Yanılgıları* başlıklı kitabında Eagleton şu görüşleri ileri sürmüştür:

> Tarih öncesi kavramı bazı açılardan postmodernist tarihe benzerlik gösterir: Bu kavram, Marks ve Joyce'un Stephan Dedalus yorumunda olduğu gibi, uyanmaya çalıştığımız bir karabasandır; fakat sadece birileri tarafından farkedilen hayâli görmek, postmodern erken doğum imajının ve hayâletinin çoğunun gözden kaçırıldığını keşfetmektir. Sosyalizme göre, tarihin ölümüne ulaşmak hâlâ mümkündür.[50]

Postmodernizmi Hegelci Marksizmin eril söyleminin bir devamı olarak kabul etmek ve bu bağlamda etkili bir şekilde eleştirmek oldukça zordur.

Callinicos ve Terry Eagleton'a benzemeyen Jameson, postmodern söylemi genel anlamda reddetmeden Marksist söylemi geliştirmeye çalışarak, ikinci bir strateji seçme yoluna gitmiştir. Jameson'un postmodern durumun kaçınılmazlığına dair dikkatleri biraz dengelidir ve Eagleton'un eleştirisiyle hemen hemen aynı tonda olası ve hafif polemik unsurlar taşıması bakımından ise eksiktir. Jameson'a göre, bu nokta postmodern kültürün içinde bulunduğumuz bir noktadır. Postmodern kültür, her şeyi ne kadar kolayca reddediyorsa, rahatlığı ve çürümüşlüğü de o kadar kolay kabul eder.[51]

İki katmanlı bir teşhis geliştiren Jameson, postmodern edebiyatı ele alırken oldukça yatıştırıcı bir tutum benimsemiştir: Post modern

---

[50] T. Eagleton, The Illisions of Postmodernism (Oxford-Cambridge (Mass.), Basil Blackwell, 1996), s. 65.

[51] F. Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (Durham-North Carolina, Duke University Press, 1991), s. 62.

tüketicinin, en azından belirli bir bölümünün, kültürel açıdan nispeten şevkli olduğunu yazdım. Mimariyi ve görsel eserlerin bir bölümünü, bilhassa fotoğrafı severim. Dinlemek için müzik, okumak için şiir pek de kötü sayılmaz (...).[52] Eleştirel teori bakış açısından baktığımızda, Jameson'un yatıştırıcı söylemi şu noktalarda gönül rahatlığıyla dikkate alınabilir. Gıda ve moda, dünya hayatının değerini genel anlamda iyice arttırmıştır.[53] Bu teşhis, modanın da merak edilmesine rağmen, Jameson'un ifade ettiği kampüs hayatına uygulandığı sürece doğrudur. Fakat Amerikan varlığını yermek için, New york, Chicago veya Los Angeles'ın varoşlarında yaşayan emekçi sınıfın hayatına uygulanırsa, durum hemen alaycı bir karikatüre dönmektedir.

Jameson'un geliştirdiği postmodern Marksist söylem ile eleştirel teori söylemi arasında dikkati çeken bir zıtlık (contrast) vardır. Jameson, kısaca eski moda ya da Marksistlikle suçladığı ticarileşmiş kültürü radikal bir şekilde eleştirmekten sakınma konusunda tarafsızlığını muhafaza için kendi haklılığını bile tam olarak savunmamıştır. Onun postmodernistlere üvertür yapmak için ödemek zorunda kaldığı bu fatura, nispeten yüksek bir bedeldir. Jameson, Lukacs ve Goldmann gibi Hegelci Marksistlerin devrimci perspektifinden ve Marksizm'in de ötesine geçen gerçekçi bir yaklaşıma sahip Eleştirel teorinin menfiliğe dayalı bakış açısından da vaz geçmek zorunda kalmıştır.

Jameson'un postmodern kültüre ve postmodern topluma yönelik eleştirilerinin oldukça donuk ve tasvirden mahrum bir eleştiri olmasına şaşmamak gerekir. O bir yandan bütün estetik üretimlerin mal üretiminin bir parçasını veya bir bölümünü oluşturduğuna inanırken, öte yandan, eleştirel stratejileri medya iletişimine uyarlamayı tasavvur ederek, mal üretimini de içine alan maddileştirmenin daha da ötesine geçmenin gerekliliği konusunda ısrar etmiştir. Ticarileşmiş medyanın hakim olduğu toplumda belirli bir özgürleşme derecesine ulaşmak için, Jameson, Brecht'in epik tiyatrolarını te-

[52] a.g.e., s. 298.
[53] a.g.e., s. 298-9.

mel alan pedagojik ve siyasal bir model kurulmasını amaçlar. Sistematik bir şekilde geliştirilen ve medyaya uyarlanan bu modelin eğitimsel ve siyasal bir harita işlevi gerçekleştireceğine inanır[54]. Bu harita geç dönem kapializminin kırılmış ve karmaşık dünyası içinde bireysel anlamdaki eğilimleri destekleyen bir haritadır.

Lukacs ve Goldmann'nın kullandığı anlamdaki Hegelci bütünlük ölçütü, Jameson'un postmodern eleştirisi ve onun estetik ve eğitici modeli için anahtar bir kavramdır. Bireysellikle, ancak genel vazgeçme kavramına göz atılabileceği dikkate alınırsa, eleştirel bilincin geliştireceği bir değişim ortaya çıkar. Bu durum birilerinin dikkatinden kaçmış bir şey değildir. Jameson postmodernizm üzerine yazdığı kitabın sonlarına doğru, bu durumu benim postmodernizme yaklaşımım "toplayıcı" bir yaklaşımdır diyerek açıklar.[55]

Toplayıcılık bakış açısı, Niklas Luhmann'ın sosyal sistemler teorisinden uyarlanmıştır. Luhmann'ın sosyal sistem teorisi ise Hegelciliğe ve Marksisizme düşman bir teoridir. Luhmann, Hem Hegelciliği hem Marksizmi on dokuzuncu yüzyıla has ideolojiler olarak düşünmüştür.[56] Toplayıcılık yaklaşımının geç dönem kapitalist medya toplumundaki bir sosyal eleştiri olarak tam manasıyla başarılı olup olmayacağı henüz belli değildir.

Bu alternatif -özellikle bu bölüm bağlamında- toplayıcılık yaklaşımının eleştirel parçasını kaybettiği varsayımından yola çıkan Adorno'nun menfî diyalektiği olarak görülür. Çünkü bir bütün olarak bakıldığında, toplayacılık sistemiyle yanlış sistemden söz edilmektedir.[57] Toplayıcılığa dair bu menfî bakış açısı da zaten, Hegel'in diyalektiğiyle değil de Kant'ın estetik aporiasıyla sınırları çizilen Jean François Lyotard'ın ulvilik (sublime) estetik teorisiyle geliştirilen postmodern bir kavram içinde yeniden ele alınmıştır. *Sublime* düşüncesi, sekinci bölümde ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

---

[54] F. Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, in: New Left Review, nr. 146 (1984), ss. 53-92.

[55] F. Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, op. cit., s. 400.

[56] N. Luhmann, Soziale Systeme (Frankfurt, Suhrkamp, 1987), ss. 464-5 ve ss. 542-3.

[57] Th. W. Adorno, Minima Moralia. Reflections from Damaged Life (London, NLB, 1974), s. 50.

ALTINCI BÖLÜM

SEMİOTİK ESTETİK: GREİMAS, ECO BARTHES

Semiyotik, estetik çatısı Kantçı, Hegelci veya Nietzscheci anlamda düzenlenmiş oldukça heterojen bir teorik birleşimdir. Bu bakımdan semiyotik, Marksizm ve okur tepkisi eleştirisiyle benzerlik gösterir. Edebî semiyotiği, (Greimas, Eco ve Barthes), belirli bir yaklaşımla tanımlamak doğru değildir. Yine *işaret* (sign) kavramının ve bu kavramla ilişkili Saussure'cü anlamdaki *işaretleyen* (signifier) ve *işaretlenen* (signified) kavramlarının terminolojik ve metodolojik açıdan belirli bir homojenliği güvence altına aldığını varsaymak bizi yanlış bir yola sevk edebilir. Semiyotiğin temeli Saussure ve Hjelmslev gibi Avrupalı dilbilimciler tarafından atılmıştır. Bu anlayışın terminolojisini kuranlar da yine Avrupalı semiyotikçilerdir. Bu yüzden semiyotik tanımlanabilir bir estetik yönelim ortaya koymaktan uzaktır. Fakat Greimas, Eco ve Barthes gibi, semiyotikçilerin kullandığı genel terminoloji (*söylem, işaret, işaretleyici, işaretlenen*), söz konusu teorisyenlerin geliştirdiği yaklaşımları ve teorik amaçları kısmen açığa çıkarır.

Bu bölümde, ilk olarak semiyotiğin heterojen estetik yapısı belirlenecek; ardından, Greimas'ın semantik teoriyi ne ölçüde geliştirdiği açıklanacak; son olarak da, işaretleyiciyi semantik ve metafizik sınırlamalardan kurtarmaya çalışan Roland Barthes'in vurguladığı *ifade düzleminin* özerkliği kavramı üzerinde durulacaktır. Greimas, tek anlamlı metin araştırmalarında Hegelci bir bakış açısını benimsemiştir: Özde rasyonalist bir anlayıştan hareket eder.

Barthes ise, Kartezyen öncüllere dayalı olarak rasyonalistlerden çıkardığı, fakat çok anlamlı işaretleyenin Nietzscheci uygulamalarına dönüş yapan yeni bir semiyoloji geliştirmiştir. Aynı zamanda Barthes, yapısökücülerin ileri sürdüğü teklifleri ve problemleri açığa çıkaran bazı neticelere yapısökücülerden çok daha önce ulaşmıştır: Barthes'ın teorisi *işaretleyen/işaretlenen* (signifier/signified) ya da *ifade düzlemi/muhteva düzlemi* gibi ayrımların geçerli olup olmadığını sorgulayan bir teoridir.

Umberto Eco, rasyonalistler ile Nietzscheci bakış açısı arasına yerleştirdiğimiz Greimas ile Barthes'ın tam ortasında yer alır. Eco'nun semiyotik teorisinin büyük bir kısmı, nüfûz ve çok yönlülük bakımından Kant'tan ve Kant'ın edebiyat ve sanattaki güzelliğin zihne kavram dışı araçlarla hitap edeceği ideasından kaynaklanır. Eco, zaman zaman Barthes'ın da uyguladığı Greimas kavramlarından bazılarını kabul etmiştir. Buna rağmen, O bilhassa son yıllarda yazdığı eserlerde, edebî metinlerin, belirli kavramsal anlamlarla belirlenemeyeceğini, bu durumun bizi edebî metinlerin anlamsız oldukları sonucuna götürmemesi gerektiğini, çünkü edebî metinlerde belirli anlamların desteklendiğini, buna karşılık ötekilerin geri plana itildiğini söylemektedir. Eco'ya göre, yorumlanmış metinlerden alınan cesaretle metne anlam empoze edilemez. Bu yüzden yorumun makul sınırları olmalıdır.

Greimas, Eco ve Barthes gibi üç semiyotikçi bazı açılardan birbirini tamamlamalarına rağmen, semiyotik aslında felsefi estetikler gibi oldukça heterojen bir estetik anlayıştır. Semiyotik teori, genetik açıdan kısmen dil üzerindeki felsefî spekülasyonlara bir tepki olarak geliştirilen dilbilimsel paradigmalarla ilişkilidir. Bununla beraber semiyotik teorilerin estetik nesnenin tabiatıyla ilişkili temel felsefî çelişkilerden miras kaldığını da belirtmek gerekir. Bu kitabın merkezinde yer alan temel estetik soruna, semiyotikçilerin arzularıyla cevap vermek zordur. Edebî metinlerin anlamı teorik veya kavramsal düzeyde belirlenebilir mi? Eğer belirlenebilirse bu nasıl yapılacaktır?

Greimas'a göre, edebî metinlerin tamamı (gayri edebî metinlerin de) kavramsal düşünceye ulaşabilir ve teorik söylemin kavramsal çatısı altında tek yanlı olarak tanımlanıp yorumlanabilir. Hegel ve aydınlanma devri filozofları da zaten böyle düşünüyorlardı. Eco, Kant gibi, estetik dünyadaki kavramsallaştırma sınırlarını ihtiyatla inceler; fakat, teorik tahlillerin sunduğu imkânlarda kesinlikle ısrar etmez. Barthes, önce Saussure rasyonalizminden vazgeçmiş ve Nietzscheci bir eleştiri anlayışı benimsemiştir. Belirli bir süre sonra, rasyonalistlere ve Hegel kavramlarına dönüş yapar. Ayrıca, anlamlandırma yoluyla bozulmayan fonetik birim diye kabul ettiği işaretleyici serbestliğini öne çıkarır. Semiyotik teorilerin farklı estetik öncüllerden başladığı ve birbirine uymayan estetik amaçların peşinde koştuğu kanaati, bizi semiyotik dilinin eski felsefî problemlerle ilgili yeni bir jargon olduğu sonucuna götürmemelidir. Bu bölümün amaçlarından birisi ve bu kitabın bir bütün olarak hakiki amacı, yeni terminolojilerin ve yeni söylemlerin nasıl ve niçin yeni teorik bakış açılarına kapı araladığını açıklamaktır. Semiyotik terminoloji ve söylemler, yeni bilgi nesnelerini ve yeni problemleri yeni terminolojilere naklederek, eski problemleri yeni bir ışıkla göstermişlerdir. Örneğin, eğer biraz geriye gidilirse, Eco'nun estetik nesnelerin kavramsal bilgiye sınır empoze ettiği fikrinin, tamamen Kant'a ait fikir olduğu ortaya çıkacaktır; hatta, *Critique of Judgement'ın* basit bir tekrarı, Kant'ın kitabının yeniden yapılanmasıdır. Benzer bir şekilde, Barthes'ın işaretleyicinin estetiği fikri ise, Nietzscheci rasyonalist eleştiri ile Hegelci kavramsallaştırmanın bir tekrarıdır; Fakat, yapısökücü anlayışın da temelini atan bir gelişmedir.

1. Greimas ya da Anlam İncelemesi

Greimas'ın "*yapısal semiyotiği*" (structural semiotics) rasyonalistlerin veya Hegel öğretilerinin basit bir tekrarı değildir. Greimas'ın geliştirdiği semiyotik, edebî ve gayr-i edebî metinlerin anlamını azamî bir açıklıkla belirleme girişimine dayalı bir sistematik olarak kabul edilebilir. Greimas, edebî metinlerin veya metinlerdeki edebî unsurların (Jokopson) özel karakteri üzerinde durmamış, metinlerdeki anlamın belirlenmesine yoğunlaşmıştır. Bu durum,

Greimas'ın kavramsal yaklaşıma yöneldiğinin bir işaretidir. Daha önce belirttiğimiz gibi, Goldmann, felsefî ve edebî metinlerin, semantik yapıların altı çizilerek düzenleneceğine inanıyordu. Greimas da siyasî, felsefî, ticarî ve edebî metinlere ancak semiyotik analizlerle ulaşılabileceğine ikna edilmiştir. Greimas'a göre, semiyotik analizler metinlerin semantik ve anlatısal kuruluşlarını açığa çıkarır. Goldmann'ın *anlamlı yapı* (structure significative) veya *zihnî faaliyet* (mentale) diye adlandırdığı terimlerle, Greimas'ın *derin yapı* veya *yapı derinliği* (structure profonde) olarak tanımladığı terimler arasında dikkati çeken bir benzerlik vardır. Metin bütünlüğü, her iki hâlde de organize bir yapı kabul edilir ve bu kavramlardan metnin bütünlüğünü düzenleyen yapılar kastedilmektedir.

Greimas, edebî genelleme yaklaşımını toparlarken ve genel analize ait bütünlük bilgisini, en azından bu bilgiyi temsil eden örnekleri veriyoruz derken, global anlam üzerinde ısrarla durmuştu. Onun global üzerinde ısrar etmesi bize Goldmann'ın *genetik yapısalcılık* (genetic structuralism) kavramını hatırlatır.[1] Greimasçı bütünlük anlayışı, diyalektik ve Hegelci anlayıştan çok rasyonalist anlayışa daha yakındır. Buna rağmen, Fransız semiyotikçi, edebî metinlerin derin yapılarını ve semantik yapılarını belirlemeye çalışırken ve metinlerin parça parça ve yüzeysel olarak okunması sonucunda onların çok anlamlı özelliklerinin bertaraf edildiğini ileri sürerken, bize, hiçbir zaman eşyaya bakıştaki Hegelci tarzı hatırlatmaz. Greimas, yüzeysel metindeki çok anlamlı özelliğe, okuma süreçlerinin sebep olduğu engellerin üstesinden gelinmesiyle ulaşılabileceğine inanır.[2] Barthes ile yapısökücülerin ileri sürdüğü okuma süreçleri sonsuzluğu (Barthes, *'l' infini du langage*) ve metnin açık karakteri açılımına gelinceye kadar, Greimas, sistematik analizlerin tek bir şeyi üretebileceğine ve sadece anlam bilgisine göz atabileceğimize inanıyordu.

---

[1] A. j. Greimas, Maupassant, The Semiotics of Text. Practical Exercises (Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988), s. 37.

[2] A. j. Greimas, 'Pour une théorie du discours poétique': Essais de sémiotique poétique (Paris, Larousse, 1972), s. 16.

Greimas, edebiyatın belirli özelliklerinin ve karakteristik yönlerinin farkındadır. Bilhassa, ilk döneminde yayımladığı eserlerde, örneğin "*La linguistique structurale et la poetique*" (1967) veya "*Essais de sémiotique*"(1972) başlıklı çalışmalarının giriş kısmında, *ifade* ve *muhteva düzlemi* arasındaki *izomorfizmi* vurgularken, Hjelmslev bakış açısısında belirtilen şairâne metinlerin özel yönlerini tespit etmeye çalışmıştır: Greimas'ın sözünü ettiği izomorfizm (eş biçimlilik) muhteva ve ifade düzlemi arasındaki izomorfizmdir.[3] O, özellikle lirik metinlerin fonetik ve semantik birimler arasındaki uyumla açıklanabileceğini ileri sürmüştür. Bu uyumu, Shakespeare'nin ikinci sonesinde görmek mümkündür:

When forty winters shall besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field...

Kırkıncı kış, yüzünü kapladığında,
Güzellik ülkende derin çukurlar açılacak.

Fonetik düzeyde iki leksik (sözlüksel) birimle bağlanan *besiege* ve *brow* kelimelerindeki aliterasyonlar, aynı zamanda, bazı durumlarda kaşların açılıp kapanmasına benzeyen *siege*deki dairesel hareketi hatırlatmaktadır. Öte yandan, *dig* ve *deep* aliterasyonu ise beyitin ifade ve muhtevasıyla düğümlenen kazma (digging) eyleminin verdiği sesin yeniden ortaya çıkarılması olarak anlaşılabilir.

Bununla beraber, Greimas, son dönem çalışmalarında, şairâne söylemlerin özel durumlarını incelemeyi terk etti ve edebî, siyasal, adlî ve ilmî metinlerdeki semantik ve anlatı yapıları arasındaki ilişki üzerine yoğunlaştı. Birbirinden oldukça farklı metin tiplerinin bir arada toplanması, bizi, bireysel metinlerin özel karakterlerini ihmal eden genel bir yaklaşıma götürmektedir. Genele yönelik bu yaklaşımda metinlerin ön planındaki genel öğelerin dikkate alın-

[3] a.g.e., s. 13.

masının ciddi payı vardır. Greimas'ın geliştirdiği genellemeci anlayışı Hegelciler ve Hegelci Marksistlerle mukayese etmek mümkündür. Çünkü gerek Hegelciler gerekse Hegelci Marksistler her bir metnin kendi dünyasına ait unsurları göz ardı etmişler, bunun yerine, felsefî, ilmî ve edebî metinlerin taşıdığı ideolojileri ve dünya görünümünü aramaya yönelmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, bir dilbilimci ve semiyotikçi olan Greimas, Marksistlere, Yeni Eleştiriciler ve Biçimcilerden daha yakındır.

Öte yandan, Greimas, metindeki semantik yapıları *izotopiler* (yerdeşlik) diye adlandırmış ve izotopilere her düzeyde ayrı bir önem vermiştir. Bu bakımdan, O, bir muhteva düzlemi (Hjelmslev) teorisyeni olarak anlaşılabilir. *İzotopiler* tam olarak nedir? Greimas'a ve Greimasçı disipline göre, (joseph Courtés, Jean-Claude Coquet) izotopi, ifade ve muhteva düzlemindeki fonetik ve semantik düzeylerin her ikisinde de bulunan bir varlıktır. Bu izotopiler fonetik ve semantik düzeydeki izotopiler olmak üzere iki grupta incelenir. Bu bakımdan izotopi, ilk adımda, metinlerdeki belirli fonetik ve semantik unsurların tekrarı veya tekrarlanması olarak tanımlanabilir. Örneğin, besiege-brow ya da dig-deep gibi aliterasyonlar, sadece tek bir unsurdan meydana gelmez. Fakat bunlar aynı zamanda birer fonetik izotopidir. (İzotopinin varlığı için gerekli olan asgarî seviye, metinsel birimlerdeki en az iki fonetik veya semantik unsurdur.) Semantik izotopiler, yapısal semiyotiğin merkezinde yer alır. (Greimas fonetik izotopileri ihmâl etmiştir.) Semantik izotopiler, Greimas ve Courtés tarafından şöyle tanımlanmıştır: *İzotopi, bir söylemin söyleyiş tartı olarak homojenitesini güvence altına alan anlambirimcikler kümesinin sentagmatik düzeyde tekrarlanmasıdır. Fr. 'l'itérativité, le long d'une cheine syntagmatique, de calssémes qui assurent au discours-énouncé son homogénité).*[4]

[4] A. j. Greimas ve J. Courtés, Semiotics and Language. An Analytical Dictionary (Bloomington, Indiana University Press, 1982): izotopi.

Özellikle, yedinci bölümde ele alacağımız yapısökücü problemler açısından bakarsak, Greimas'a göre, semantik birimlerin tekrarlanma kümesi (iterativity) veya tekrarı metnin homojenitesini ortadan kaldırmadığı gibi, metin tutarlılığına katkıda bulunur. (Edebî) Tema değişimlerinin temanın dağılmasına yol açmayacağı, fakat temanın gelişimine ve somutlaşmasına katkıda bulunacağı söylenebilir.

Şimdi, izotopinin tanımına yeniden dönelim: İzotopi kavramını sistematik bir şekilde tanımlamak için, birbirleriyle ilişkili üç kavramı, diğer bir ifadeyle, "anlambirimcik"(*seme*), "anlambirimcik demeti"(*sememe*) ve "anlambirimcik kümesi"(*classeme*) kavramlarını hesaba katmak gerekir. Çünkü, bir metindeki izotopiden söz etmek için, söz konusu metinde en az iki anlambirimcik (*seme*) (ya da bağlamdaki kelimeler) olmalıdır. "Ali ve Ayşe aşıklar ve evlenmeyi düşünüyorlar" cümlesi semantik açıdan tutarlı bir cümledir. Çünkü 'ali', 'ayşe' 'aşk' ve 'evlenme' kavramları genelde beşeri anlambirimcik taşır. Aynı zamanda, 'ali' ve 'ayşe' gibi iki '*anlambirimcikler demeti*' 'eril' ve 'dişil' olması bakımından birbirini tamamlayıcı anlambirimcik demetleridir (*sememe*). Bunlar, 'aşk' ve 'evlenme' *anlambirimcik demetlerini* de içeren 'cinsiyet' *anlambirimciğiyle* birlikte, hakim ve genel *anlambirimciğin* yani beşeriyet *seme*sinin alt kümesini oluşturur.

Sondaki kavram, yani sonraki cümle izotopinin hakim kavramı sayılır ve Greimas tarafından *kavramsal anlambirimcik* (contextual seme) ya da *anlambirimcik kümesi* diye tanımlanmıştır. *Anlambirimcik kümesi* (classeme) kelimesi, söylemdeki kelime sınıflarının ve anlambirimcik demetlerinin (*sememe*) biçimlenmesini hatırlatmak ve *semantik izotopiler* olarak adlandırdığımız sınıfların sonsuz sayıdaki biçiminin (organik/inorganik, doğal/kültürel, beşerî/hayvanî gibi) ima edildiğini göstermek için kullanılmıştır. Bu bakımdan, konuşan özne anlambirimcik kümesini (*classemeyi*) ve ya genel kavramı ne zaman takdim ederse o zaman *izotopi* ortaya çıkar. Belirli bir sınıfa ait anlambirimcik demetlerinin (sememe) veya kelimelerin tamamı konuşan özne kavramının alt kümesini oluşturur.

Shakespeare'nin sonesinin "kırkıncı kış geldiğinde..." yapısıyla başlayan ilk iki mısraında askerî anlambirimcik kümesi (classeme) olduğunu, biz besiege (kuşatma), dig (kazma), deep (derîn), trenches (çukur) ve field (arazi/mülk) anlambirimcik demetlerinden anlarız. Nitekim 'askerî' anlambirimcik kümesi (*classeme*), sonenin daha başından itibaren hakimiyetini kurmuştur; istiareli bir yapıya sahiptir; *semantik izotopi*leri ve kelime *kümelerini* biçimlendiren bir anlambirimcik kümesidir. Bununla beraber söz konusu sone kesinlikle stratejiye dair değildir. Fakat sonedeki 'stratejik' veya 'askerî' istiaresi gençlik ile yaşlılık güzellik ile güzelliğin solması ve hayat ile ölüm arasındaki karmaşık ilişkiyi hayâl etmemiz için kullanılmıştır. Semantik izotopiler, istiare ve mecazların birbirine girişik ağını oluşturan biçimlerdir. İstiare ve mecaz ağları 'ali' ile 'ayşe'nin 'evliliği' veya 1945 yılını anlatan Almanya ile Japonya'nın teslim olması hikâyesi gibi istiare ve mecazların hepsini ihata eden bir *anlambirimciğe* indirgenemez.

Başka bir ifadeyle, şiirler ve diğer edebî metinler, *tek anlamlı* (monosemic) değildir. Bunlar bir izotopinin tekabül ettiği tek anlambirimcik kümesine (classemeye) indirgenemeyen *çok anlamlı* (polisemic) yapılardır; homojen bir sistemin gerekli biçimini oluşturmayan değişik semantik düzeyler veya *izotopiler* olarak okunabilir. Bilhassa modernist ve avangard şiirler, tek yanlı mesajların ötesine geçerler. Başka bir deyişle, bu şiirler, kavramsal dönüşüme yönelik bütün girişimleri reddeden heterojen izotopilerin birleşiminden meydana gelmiştir. Wallace Stevens'ın *A Primitive like an Orb* başlıklı şiirindeki Yedinci Bendde ne demek istediğimiz biraz açıklığa kavuşmaktadır.

> Esas şiir bütünün şiiridir
> Bütündeki uyumun şiiridir
> Mavi deniz ile yeşil uyumunun,
> Mavi ışığın ve yeşilin, zayıf şiirler gibi,
> Ve zayıf şiirlerin mucizevî katmanları,
> Sadece bir bütün olarak değil, fakat şiirin
> Bütünlüğü, bir bölümün temel sözleşmesi,
> Son çanı hızla çalan yuvarlaklıktır.

The central poem is the poem of the whole,
The poem of the composition of the whole,
The composition of the blue sea and of green,
Of blue light and of green, as lesser poems,
And the miraculous mutiplex of lesser poems,
Not merely into a whole, but a poem of
The whole, the essential compact of the parts,
The roundness that pulls tight the final ring.

Bu metindeki bütünlük, elle tutulacak kadar kolay görülmesine rağmen, metne yakından baktığımızda, şiirin anlaşılmaz bir şiir olduğu görülecektir. Çünkü gerek bu bentte gerekse şiirin tamamında bütünlüğün tasvir edilip edilmediği veya şairâne anlamın yaratılıp yaratılmadığı sorusuyla ilgilenmeyiz. "Mavi deniz ile yeşilin uyumu" sözü, tabiatta kendiliğinden oluşan renk uyumuna veya şairin yaratıcı kompozisyonuna gönderme yapabilir. Diğer bir ifadeyle, bu bent, eşzamanlı olarak tabiat ve şiir izotopisi olarak okunabilir. Greimas, metnin tek bir anlam veya tek bir izotopi şemsiyesi altında toplanamaması ihtimalini göz ardı etmemek için *çok izotopili* (pluri-isotopy) terimini kullanmıştır.[5]

Greimas, genellikle çok anlamlı ya da çok izotopili (pluri-izotopi) şiirlerin semantik yapı şemsiyesi altında düşünülmesi gerektiğine inanma eğilimindedir. Greimas disiplincisi olan François Rastier, "*Systématique des İsotopies*"(1972) başlıklı makalesinde, Stephane Mallarme'in *Salut* başlıklı şiirinde üç semantik düzey veya üç izotopi olabileceğini göstermeye çalışmıştır: 1.Ziyafet başlangıcındaki alkışlar, 2. Gemicilerin selâmlaşması, 3. Yazmanın veya écriture'nin istiareli ifadesi. Bu üç izotopinin birbirine denk izotopiler olmaması hem Greimas için hem de Rastier için son derece önemlidir. Çünkü Rastier'in ifade ettiği gibi, ilk iki izotopi yazma istiareleridir. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, Mallarme'nin metninde bir dönüşüm vardır. İkinci izotopi yazma izotopisine doğru istiareli bir yönelimle işaret edilir.[6]

---

[5] Çoğul izotopi tanımına dair daha geniş bilgi için bk. A. j. Greimas ve J. Courtés, Semiotics and Language, *op. cit.*: pluri-izotopy.

[6] F. Rastier, 'Systématique des isotopies',: Essais de sémiotique poetique, op. cit., s. 96.

Greimas ve Greimas disiplincileri, Stevens'in "*A Primitive Like an Orb*" başlıklı şiirini şairane bir tarzda okumuşlardır. Bu durum, onların söz konusu şiiri sistematik ve hiyerarşik okuma girişimlerinden kaynaklanır. Anlamın bu kadar kolay tanımlanmasının ne derece doğru bir tutum olduğu tartışılabilir. Ayrıca J. Hillis Miller, Stevens'in metninin çözümlenemez belirsizliğini ifade ederken haklı da olabilir. Modernizmin getirdiği çelişkilerden, müphemiyetlerden ve anlaşılmazlıklardan cesaret alan Jean-Claude Coguet, Rimbound'un *Illuminations* başlıklı eserine dair şu görüşleri ileri sürmüştür: Bütünlük, tek anlamlı olarak dönüştürülmesi kolay olan dilbilimsel nesne ile oluşur. Biz bu dönüşümü eserin *dilbilimsel anlamı* (*sens linguistique*) olarak adlandırırız.[7] Hegelciler ve Marksistler gibi, Greimas, Rastier ve Coguet de semantik analizin edebî metnin gizli anlamını (*hidden meaning*) veya dilbilimsel anlamını açığa çıkarabileceğine inanmış görünüyorlar. Onlara göre, edebiyat, kavramsal araçlarla tek yanlı olarak tanımlanabilen bir estetik nesnedir.

Greimas, George Bernanos'un (1888-1948) romanları ile Guy de Maupassant'ın *Deux Amis* (İki Dost) başlıklı küçük hikâyesini semiyotik açıdan tahlil etti. Bu tahlilde, metindeki *derin yapıyı semiyotik kare* (semiotic square)terimiyle adlandırdı. Greimas'a göre, Bernanos'un eserlerinde dört tane semantik öğe vardır. Bunlar varlık izotopisini çevreleyen ve bir arada bulunan öğelerdir. Greimas'ın tespit ettiği birincil izotopiler "hayat" ve "ölüm" dür. Araştırmacı hayat ve ölüm izotopilerinin dışında Bernanos'un metninde ikincil bir izotopinin varlığından söz eder. Metindeki ikincil izotopi, mantıksal açıdan *hayat dışı* (non-life) ve *ölüm dışı* (non-death) altında gruplandırdığımız çeşitli öğeleri ve *sememe*leri kapsar. Greimas, *Sémantique structurale* (1966) başlıklı eserinde, Bernanos'un edebî evreninin derin yapısını açıklayan genel bir formül sunmuştur.

$$\frac{\text{H (hayat)}}{\text{hayat Dışı}} = \frac{\text{Ö (ölüm)}}{\text{ölüm Dışı}}$$

[7] J.-Cl. Coquet, Sémiotique littéraire. Contribution a l'analyse sémantique du discours (Tours, Mame, 1973), s. 69.

Formüle göre, H (hayat) ve Ö (ölüm) biçimleri ile H (hayat) ile hayat dışı birimleri çelişiktir/oppozedir. Buna karşın, Ö (lüm) ile Ö(lüm dışı) unsurlar da kendi aralarında çelişiktir. H, hayatın olumlu *(değişim, açıklık, sıcaklık gibi)* ve Ö(lüm dışı) ise ölümün olumsuz yönlerine *(kimlik, renk solması, monotonluk gibi)*gönderme yapar. Bu durumda, Ö, ölümün olumlu *(ağırlık, renk kaybı, monotonluk gibi)* ve Ö(lüm dışı)nın ise hayatın olumsuz yönlerine *(saflık, havailik ve renk gibi)* gönderme yapmaktadır. Greimas, Bernanos'un eserindeki derin yapıyı 1968-1976 yılları arasında formülleştirdi. Söz konusu formülü bir semiyotik kare oluşturmak suretiyle, gerçekleştirdi. Moupassant'ın *İki Dost* başlıklı hikâyesini analiz ederken oluşturduğu formülü ve semantik alanı Bernanos'un semiyotik karesine ilave etti. Bu ekleme ile Bernanos ve Maupassant'ın dünyaları arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları açığa çıkardı. Greimas'a göre, Maupassant metinleri, ölüm ve yaşam arasındaki temel tezatlardan-derin yapılardan (oppasition-deep structure) oluşmuştur. Moupassant'ın sembolleri Bernanos'unkilerden tamamen farklıdır. Bu fark hayat/ölüm gibi bir derin yapının yazardan yazara sonsuz değişime işaret etmesinden ileri gelir.

Gerimas'ın karşılaştırmalı semiyotik karesine (semiotic square) ve yukarıda kısaca söz ettiğimiz temel ayrımlarına geçmeden evvel, Maupassant'ın İki Dost başlıklı eserine tekrar dönelim. İki Dost, Paris'in 1870'te Prusya tarafından kuşatıldığı zaman, Paris caddelerinde tesadüfen karşılaşan Sauvage ve Morissot adlı iki arkadaşın hikâyesidir. Sauvage ve Morissot balık avlama sevdalısıdır. Balık avlayabilmek için bölge garnizon komutanından özel izne gerek vardır. Bu izni zorla da olsa alırlar. Valérian dağının yüksek noktalarından gelen ağır silah sesleri arasında nehre ulaşırlar ve balık tutmaya başlarlar. Fakat kısa süre sonra, Prusya askerleri tarafından yakalanırlar. Komutan bunları casuslukla suçlar. Eğer Fransa savunmasının parolasını söylemezlerse, onları öldürmekle tehdit eder. İki arkadaş komutanın önerisini kabul etmezler. Komutan da onların üzerine ateş ettirir ve iki arkadaşı nehre attırır. Prusya askerleri ise Sauvage ve Morissot'un balıklarını afiyetle yer.

Greimas, Bernanos'u önce *hayat-ölüm zıtlıklarından*/ oppositesinden başlatır. Sonra aslî oppozitelerden/zıtlıklardan çıkarılan *semiyotik karenin* farklı öğelerinin Moupassant'ın metinlerindeki sembollerle birleştiğini ve bu sembollerin farklı bir şekilde Bernanos tarafından kullanıldığını ispatlamaya çalışır. Su ile ölümü (ağırlık, soğukluk) ve havayla ölüm olmayanı (non-death) birleştiren Bernanos'tan farklı olarak, Maupassant yeryüzüyle(earth) /Valérian Dağı/ ölümü ve suyla ölümlü olmayanı birleştirmiştir. Her iki yazar da, hayat ve ateş arasında belirli bir bağ kurmuştur(Maupassant'ın metninde güneşin yeri). Bernanos'un eserinde ise non-life (hayat dışı), yeryüzüyle (earth) ilişkilendirilmiştir; buna karşılık *İki Dost*'ta ise gökyüzü ve hava birbirine bağlanmıştır. Bu iki kurgusal dünyanın karşılaştırılması aşağıdaki *semiyotik kareyi* (semiotic square) meydana getirmektedir. Bu alan aynı zamanda Bernanos ve Maupassant'ın metinlerindeki derin yapıyı ortaya koymaktadır.

/hayat/	/ölüm/
M: Güneş (Ateş)	M: Valérien Dağı (kara toprak)
B: Ateş	B: Su
/Ölüm dışı/	**/Hayat dışı/**
M: Su	M: Hava
B: Hava	B: Kara toprak (earth)

Greimas, Sémantik Yapı *(Semantic Structurale) ve Maupassant'* başlıklı eserlerinde, *semiyotik kareyi* veya *derin yapıyı* metnin anlatı yapılarının tamamının kaynağı veya temeli olarak düşünmüştür. Hayat ve ölüm, sadece semantik birim değil, aynı zamanda aksiyon ya da actant birimleridir. Fakat, bunlar alıcı vasıflarına ait yeterlilikle ilgili oldukları için, hayat ile ölümün sentaktik statüleri, onların aktant statülerini açığa çıkarır.[8] Bu argüman edebî veya

[8] A. j. Greimas, Structural Semantics. An Attempt at a Method (Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1983), s. 264.

gayri edebî metnin semantik yapısının metnin anlatı süreciyle belirlenebileceği varsayımından ileri gelir. Diğer bir deyişle hem anlatı düzeyinden hem de anlatı aksiyonundan ortaya çıkar. Bu bağlamda, söylemin anlatısal dinamikleriyle hikâyenin kuruluşu arasında bir *homoloji* bulunduğu ileri sürülebilir. Bu *homoloji*, Greimas'ın İki Dost'a dair yaptığı analizde açıkça görülmektedir. Hikâyede bulunan hayat ve ölüm (*güneş, valérian Dağı, su, hava*) sembolleri, belirli *izotopilerin* (*hayat, ölüm, ateş, su, kara toprak*) harekete geçirdiği *aktantlara* dönüştürülebilir. Zaten bu *izotopiler* anlatısal aksiyon düzeyinde metnin semantik yapısını geliştirmektedir.

İki Dost'un analizine dönmeden önce, *aktant* kavramını açıklamak gereklidir. *Aktant*, öznel aktantı nesnel aktanttan ayırabilmemiz anlamına gelen öznel ve nesnel görünüşle ortaya çıkan bir anlatı işlevidir. Birincisi, yani öznel aktantlar bir anlatıda geçen kahramanlar veya kötü kişiler olabileceği gibi, bireysellikler ya da müşterek durumlar (meselâ siyasî partiler veya kurumlar) olabilmektedir. İkincisi ise, öznel-aktantları fethe, değer vermeye veya üstesinden gelmeye zorlayan prenses, hazine, hakikat gibi insanî durumlar veya malzemesel nesneler olabilir. Greimas semiyotiğinde, nesne, sembol ve kavramların *aktantlar* olabileceğini belirtmek son derece önemlidir. Güneşin ya da ayın peri masallarında ya da şiirlerde *akt* olduğu iyi bilinen bir gerçektir; fakat bu kavramların teorik metinlerde de akt olabileceğini, yani materyalizmin idealizme karşı zafer kazanacağını ya da tam tersinin olabileceğini her zaman ispat edemeyiz. O hâlde, hakikat, nesnel aktant olabilmektedir.

Greimas özne ile nesnel aktant ayrımından yola çıkar. Buna bağlı olarak *konuşma veya iletişim aktantları*yla (actants of enunciation or communication-anlatıcı) *anlatı aktantlarını* (actant of narration-romandaki karakterler) birbirinden ayırır. İlkini metin dışı bir unsur, ikincisini ise bir aktör olarak görür. (düşman kişi-protagonist). Bu düzeyde Greimas şöyle bir ayrım yapmıştır: *Gönderici (destinateur), Alıcı (anti-destinateur), Destekleyici (destinataire), Engelleyici (anti-destinataire), Özne (sujet), karşı özne (anti-sujet)* ve *nesne (objet)*. Örneğin peri masallarında, kral, düşman kral (engelleyici) namına si-

hirli bir hareket yaparak kaçırılan prensesi geri almak üzere Keloğlanı gönderdiğinde *gönderici* (*Adresser*) olarak hareket eder.

Greimas, bu şemayı Maupassant'ın *İki Dost* başlıklı hikâyesine uyarlar ve "hayat" ve "ölüm" gibi iki izotopi arasındaki semantik zıtlığın anlatı silsilesini nasıl meydana getirdiğini göstermeye çalışır. Bu hikâyede, güneş *müşterek özne* (Collective Subject) olan Sauvage ve Morrisot'nun aksiyonlarından sorumlu *gönderici* (Adresser) işlevine sahiptir. Prusyalılar ise müşterek karşı özne (collective anti-Subject) olarak tanımlanır. Çünkü Prusyalılar *alıcı* (Anti-Addresser) işlevini gerçekleştiren Valéria Dağının etkisi altında kalmışlardır. Greimas'ın geliştirdiği modeldeki karmaşa, özne ile karşı öznenin her birinin ikincil gönderici (secondary Adresser) gibi nitelenmeleriyle daha da artmıştır. Meselâ iki arkadaşın yerini su almış; Prusyalıların yerine ise hava geçmiştir. Greimas'ın alıcı olmayan (non-anti-Destinateur) ve gönderici olmayan (non-Destinateur) diye adlandırdığı ikincil göndericiler (Addressers), sırasıyla ölüm karşıtı ve hayat karşıtı maddeleri (items) temsil ederler (semiotik alan). Greimas bunu şöyle açıklar: Anlatının polemik yapısını, yani iki anlatı öznesini, diğer bir ifadeyle iki arkadaş ve özne karşıtı Prusyalıları dikkate alırsak, bu öznelerin her biri ikili göndericiye bağlanabilir.[9] (Greimas, polemik yapıyla, aktantların veya karşı aktantların zıtlaştığı çatışma durumunu anlatmak istemiştir.)

Sonunda Greimas, iki arkadaşın esasında zafer kazandığını iddia eder. Çünkü iki arkadaş, ölüm sonucunda, *göndericileriyle* yani suyla birleşmiştir. Simetrik olarak bakıldığında, Prusyalı askerlerin zaferi gerçek bir zafer değildir. Çünkü iki arkadaş öğelerine ulaşmayı başarmıştır. Greimas, bu sonucu aşağıdaki sebebe bağlar: Buna göre, S2'nin (örneğin Prusyalılar) Anlatı (narrative) programı görüntü düzleminde bir zafer kazanmış gibi okunabilir ve oluş plânında bir mağlubiyettir. Tam tersi, S1'in (İki arkadaş) anlatı programı ise görünüşte mağlubiyet, gerçekte ise galibiyettir.[10]

[9] A. j. Greimas, Maupassant, op. cit., s. 45.
[10] a.g.e., s. 246.

Bu safhada, bazı eleştirel dikkatleri sunmak gerekmektedir. Burada, Coguet'in '*dilbilimsel anlam*' veya '*sense linguistique*' diye adlandırdığı kavram dikkatimizi çekmektedir. Çünkü Greimas dilbilimsel anlamı tam açıklıkla ortaya koyamamıştır. Dilbilimsel anlam vasıtasıyla semantik veya anlatısal yapıları analiz ederek dilbilimsel anlamdaki belirsizliğin giderileceği düşünülmemelidir. Öte yandan psikolojik, sosyolojik veya Marksist yorumlamalar, manaya dair alternatif katkıları dışta tutarak, kendilerini nihaî yorumlama olarak sunmuşlardır.

İkinci eleştirel bakış, doğrudan Greimas'ın kendi analizleriyle ilgilidir. Çünkü yapılan analizlerin doğruluğu ve mükemmelliği Greimas'ın dikkat çekici bir titizlikle sınırlarını çizdiği bazı faktörlerin hesaba katılmasına bağlıdır. Ancak bir metin bu faktörlerin tamamını içermeyebilir. Claude Bremond'[11]dan sonra, Ann Jefferson da haklı olarak üzerinde durduğu yüzeysel unsurlar[12] (surface features) Greimas'ın incelemelerinde göz önünde tutulmamıştır. Metne bakıldığında, sadece olaylar silsilesiyle (Greimas'ın deyimiyle narrative programme) değil; aynı zamanda karakterler arasındaki diyalogla ve F. K. Stanzel ve F. Kenette'nin önemli olduğunu belirttiği[13] anlatıcı bakış açısıyla neyi bulabiliriz? Hikâye biliminin tanımlamaları belirli bir manada tamamıyla farklı yönleri meselâ İki Dost'un (Deux Amis)teorik nesnelerini verebilir mi? Diğer bir ifadeyle, Greimas, derin yapı tanımlamalarını nesnel ve güvenilir bir hâle getirmek için ne yapmayı düşünüyor?

Son olarak, şu nokta üzerinde durmak gerekir: Greimas, metin külliyatını arttırmadan, sadece Bernanos'un roman dünyasıyla (semantique structurale, 1966) altı sayfalık Moupassant hikâyesini nasıl mukayese edebiliyor? Maupassant'ın kalan eserlerini analiz et-

[11] CL. Bremond, Logique de récit (Paris, Seuil, 1973), s. 89.

[12] A. Jefferson, 'Semiotics of a Literary Text', PTL 3 (1977), s. 584.

[13] F. K. Stanzel, A Theory of Narrative (Cambridge, Cambridge University Press, 1984) and G. Genette, Narrative Discourse: An Essay on Method (Ithaca, Cornell University Press, 1980).

meden bu iki modeli (Bernanos, Maupassant) birbirine eklemeyi nasıl düşünebilir? Güneş-su/Valérian Dağı-hava zıtlıklarının/oppozisyonlarının Maupassant'ın yazdığı diğer roman ve küçük hikâyeleri ne ölçüde açıkladıkları da tam olarak belirli değildir. (Örneğin: Maupassant'ın Misti ya da Blance et Bleu adlı küçük hikâyeleri ve ya Pierre et Jean ya da Le Horla adlı romanları).

Greimas'ın görüşleri ve Greimasçı disiplinle metnin semantik ve anlatı yapısı az da olsa açıklanabileceği gibi.[14] Greimas'ın disipliniyle Ann Jefferson'ın 'yüzeysel unsurlar' dediği unsurlar arasında da bir bağ da kurulabilir. Örneğin, anlatıcı bakışı, diyaloglar, zaman ve kronoloji mefhumları (Genette'in üzerinde durduğu) gibi belirsizlik, karmaşıklık ve metnin çok anlamlılığı arasında belirgin bir bağ vardır.

2. Uberto Eco: Avangarddan Postmodernizme

Umerto Eco'yu, pek çok açıdan Greimas ile Barthes'ın arasına yerleştirmek mümkündür. Yukarıda belirtildiği gibi, Greimas, katı bir şekilde metnin genel anlamını tanımlama arayışına girmiştir. Bu bağlamda Greimas Hegelci-Marksist çabalardan bazılarını yeniden başlatmaya çalışmıştır. Hâlbuki Eco'nun bağlamı, Greimas'ın bağlamından ayrılır. Çünkü Eco, ilk dönem çalışmalarında, edebî karakterdeki açıklığı, örneğin yeniden yorumlardan oluşan sonsuz olasılıkları yorumlamıştır. Barthes'ın işaretleyenin sınırsız çok anlamlılığını vurgulayarak yorumun açık karakterini iyice kökleştirmesine karşın, İtalyan semiyotikçi, özellikle son dönem araştırmalarında, bazı yorumlamaların cesaret verici, diğerlerinin ise cesaret kırıcı niteliklerini tartışarak, *yorumsınırları* (limits of interpretation) anlayışını takip etmiştir.

Eco'nun erken döneminde geliştirdiği estetik görüş, Rus Biçimciliğine ve Roman Jakopson'a daha yakındır. Kantçı bir dilbilimci olan Roman Jakopson gibi, *L'Opera Aperta*'nın (1962) yazarı da

[14] J.-CL. Coguet (ed.), Sémiotique. L'Ecole de Paris (Paris, Hachette 1982). M. Arrivé, 'La Sémiotique littéraire', ss. 139-43.

sanatın ve edebiyattın *kendine dönüşlülülük* (autoreflexivity) niteliğine inanır. Eco'nun *kendine dönüşlülük* kavramı Jakopson'un şairane mesajın, yazara, okura veya sosyal gerçekliğe değil bizzat mesajın kendisine gönderme yaptığı iddiasıyla benzerlik gösterir. Böyle bir sanat anlayışı elbette Kantçıdır. Çünkü gerek Jakopson gerekse Eco sanatı sosyal, ekonomik (yararlı) öğretici ve felsefî (kavramsal) olgular gibi estetik bir işaret olarak tanımlama girişimlerini tamamen reddetmişlerdir.

Her ne kadar Eco, ilk dönem çalışmalarında, metinlerini iyi bildiği Roman Jakopson ve Rus Biçimcileri gibi Yeni Kantçı olarak tanımlanmasa da, İtalyan semiyotikçinin bilhassa sanatkârâne özerkliği savunması, onun avangart dünya görüşünden etkilendiğini göstermektedir. Rus Formalistleri ve Fütüristleri gibi, İtalyan semiyotikçi de altmışlı yılların başında ve bilhassa 1968 öğrenci isyanlarından önceki ilk altı senelik dönemde, kapitalizmdeki sosyal yabancılaşmaya muhtemel bir tepki olarak düşündüğü avangard yabancılaşma tekniğini savunmaya başlamıştır. Yabancılaşma ancak gayri samimiyetle görünebilir.[15] Adorno gibi Eco da yabancılaşmanın hakim biçimsel süreçler olduğunu düşünür ve sosyal eleştirinin kendini *biçimsel* süreçlerde boğumladığını ileri sürer.

Eco, atmışlı yıllarda, James Joyce'un eserini ikna edici bir sosyal eleştiri kitabı olarak görmüştür. Eco'ya göre Joyce'un eseri, geleneksel romanların anlatı sterotiplerini sorgulayan bir modeldir. Aristo'nun şâirânelik anlayışına bir alternatif olarak düşünülen Joyce, çizgisel bir anlatıyla değil, paradigmatik ve bütüncül ilkelerle yapılanan bir roman tipi teklif etmiştir. *Opera Aperta*'nın sonuna doğru, Eco, Joyce'u modern çağın düzensizliklerine ve parçalı durumuna tepki göstererek, dili eriten bir yazar gibi görmüş, buna bağlı olarak *Ulysess* yazarını avangard perspektif içinde değerlendirmiştir.

Adorno'nun geliştirdiği olumsuz eleştiri tipi, aslında devrimci aksiyonun reddine işaret eder. Buna karşın Eco, Adorno'nun devrimsel

[15] U. Eco, La struttura assente (Milan, Bompiani, 1968), s. 162.

süreçte bir katalizör görevi yaptığını ve sırların ortadan kaldırılması (de-mystifying) ve yabancılaşma (de-familiarizing) gibi avandgard tekniklere dikkati çektiğini düşünür. Sürrealizmin ve fütürizmin yerine koyduğu biçimi siyasal tarafgirliğin (politic engagement) bir türü kabul eder. Siyasal tercih, ideoloji, sterotip, ve klişelerdeki sırların ortadan kaldırılmasına (de-mystification) yardım eden bir uğraşıdır. Üzülerek belirtelim ki Eco, bu tür avangard uygulamaları, faydacı ve teknokratik görünümle gittikçe artarak güçlendirilen son dönem kapitalist dünyadaki estetik uygulamaların etkisini değerlendirecek toplumsal yeteneğin eleştirel teorisiyle ilişkilendirme yoluna gitmemiştir. Dünyadaki estetik devrimlerin etkisinin aslında, oldukça sınırlı kaldığı bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında Eco, esasen hem Marksistlerden hem de avangard devrimin siyasal sınırlamalarını doğru değerlendiren eleştirel teori yazarlarından ayrılmaktadır.

Eco'nun ilk dönemlerinde geliştirdiği yaklaşım, Adorno'nun geliştirdiği menfîlik estetiğiyle birleşmez. Çünkü İtalyan semiyotikçi sanat eserinin köklü bir anlaşılmazlığa dayandığını düşünüyordu. Eco'ya göre, sanat eseri kavramsal düzeyde tanımlanmadan ortaya çıkan anlamlılıktır. Çokanlamlılık, kavramsallık, açıklık ve kapalılık karşılıklı münasebeti olan terimlerdir. Onların birlikteliklerı, sanata yönelik tek taraflı ve tek boyutlu yaklaşımların tamamını dışta tutar. Eco, iki tür açıklıktan söz eder: Okurun yeniden yaratmasına bağlı olan birinci derece açıklık ve eser yapısının görünümüne dayanan ve avandgard hareketin sistematik bir şekilde geliştirdiği ikinci derece açıklık. (Bu noktada Eco'nun bir dereceye kadar Ingarden'le aynı fikirde olduğunu belirtmek gerekmektedir.) Açıklıktan iki şey anlaşılmalıdır: Ingarden ve Iser'in metnin yapısından hareketle belirttiği gibi, okur muhayyilesi ile çokanlamlılık veya boşluk (blanks) serbestiyetinden kaynaklanan açıklık.

Eco, son dönem yayınlarında, Hjelmslev'in *denotasyon* ve *konatasyon* ayrımını kullanarak, *açıklık* (openness) terimini yeniden tanımlamış; edebî metnin, tabii dilin ilk ya da *denotatif* anlamını, günlük hayattaki kelimelerin elde ettiği yeni manalar sayesinde, (ikincil) yeni bir dilbilimsel gelenek sistemi (özellikle semantik) yarata-

rak, ikincil ya da *konatatif* anlamlara çevirdiğini ileri sürmüştür. *Bu yolla üretilen edebî eserlerde, denotasyonlar konatasyonlarla ve işaretlenenler diğer işaretlenenlerin işaretleyenleriyle daimî bir dönüşüm içindedir.*[16] Diğer bir ifadeyle, iletişim işlevini sağlayan doğal dilin asıl, yani birincil kodları (siyaset, iktisat ve bilim dili gibi), edebî uygulamalarla kelimelerin yeni, kullanılışlı ve ya gayri samimi anlamları olduğu farz edilen ikincil kodlara dönüşür.

Eco, *ikincil kodları*, özel kodlar ya da yazarın *idiolektleri* diye adlandırır: 'Biz özel tip kodlara genellikle yazar *idiolektleri* diyoruz.[17]' Yazar idiolekti ikincil veya konatatif anlamın günlük iletişim dilindeki anlamlara ilave edildiği durumlardan ileri gelen semantik değişimdeki bütünlük olarak da düşünülebilir. Meselâ Kafka'nın *Kanun Öncesi* (Before the Law) başlıklı eserinde geçen "*kanun*" kelimesi Kafka *idiolekti* için özel olan ve *Duruşma* romanının da dışında yer alan yeni bir konatasyon ve yeni bir mana kazanmıştır. Buradaki kanun, ne kanun adamının, ne fizikçinin, ne de bir ilâhiyatçının kanunudur: Doğal dilin asıl sistemindeki bütün anlamlarını akla getiren bir kelimedir; fakat bazen, onlardan birini ayrıntılı olarak araştırmak istediğimizde, bu girişimlerimizin tamamına karşı çıkan bir kelimedir.

Çokanlamlılık veya *açıklık* ile *estetik değer* arasında bağ tesis etme girişiminde Eco, eğer eserin çok anlamlılığı veya işaretleyenleri onu belirli bir anlama indirgemek için gösterdiğimiz bütün gayretlere direnç gösterirse, o zaman eserin gerçekten değerli eser olduğunu ileri sürmüştür. Estetik değere yönelik bu görüş, edebî metnin estetik değerinin metnin yorumlanmasına direnç gösterme kapasitesine bağlı olduğuna inanan Jan Mukarovski görüşüne oldukça yakındır. Eco ve Mukarovski'nin estetik değer kavramlarının değeri kavramsal açıdan tanımlanabilir tutarlılıkla aynileştiren Goldman'ın Hegelci ölçütüyle nasıl çeliştiğini gözlemlemek ilginçtir.

---

[16] U. Eco, Einführüng in die Semiotik (Munich, Fink, 1972), s. 54.

[17] U. Eco, A Theory of Semiotics (Bloomington-London, Indiana University Press, 1976), s. 272.

Kantçılar, edebî metni Hegelci anlamdaki kavramsal bütünlüğün mukabili olarak düşünmeyi reddetmelerine rağmen, Eco, metnin belirli bir yapıyı taşıması gereken bir şey olduğu kanısındadır. Aksi hâlde bir iletişimden söz etmek mümkün değildir; belki nadiren de olsa şansa bağlı reaksiyonların tesadüfî uyarımı gerçekleşebilir.[18] 1990'da yayımlanan "*I limiti dell'interpretaziona*" başlıklı eserinde, Eco, yorum serbestliğini sınırlayan, böylece keyfîliği dışta tutan edebî eserlerin harici bağlamını da kapsayan bir tutumdan söz etmektedir.(...) 'Fakat Wordsworth'un metnini yorumlamaya karar verirsem, eserin kültürel ve dilbilimsel geri planına bakmam gerekir.'[19] Geniş bir açıdan baktığımız zaman, Eco'nun edebî yorum teorisi, yorum serbestisi ile mesajın kurulu metne bağlılığı arasında bir diyalektik olarak tasvir edilebilir. Eco, ortaçağ yorumcularının dünyayı tek anlamlı bir metin gibi görmelerinin yanlış bir tutum olduğunu açıklar. Modern yorumcuların ise metni biçimlenmemiş dünya olarak algılamaları da doğru değildir.[20]

Eco, Fransız yazar Alphonso Allais'in (1855-1905) "*Un Drame bien parisien*" (1890) başlıklı küçük hikâyesini yorumlamıştır. *Gülün Adı*'nın yazarı burada, belirsizlikle belirliliğin sistematik bir şekilde bir arada bulunduğunu analiz ederek, serbestiyet ve bağlılık arasındaki diyalektiği aydınlatmaya çalışmıştır. O okuma süreçlerinin, *topiğin yorumlayıcı tutarlığa* doğru yönelmesi olduğunu ileri sürdü. Bu görüşünü ileri sürerken *topik* diye adlandırdığı kavramı Greimas'ın *izotopi* kavramıyla mukayese etmeyi ihmal etmedi. Kafka'nın *Kanun Öncesi* eserine tekrar dönersek, bir okur bu metnin topiğinin adlî anlamda hukuk olduğuna karar verebilir. Bununla beraber, başka bir okur da metnin topiğinin dinî veya metafizik bir topik olabileceğini düşünür. Eco, Alphonse Allais'in metninde, en az iki topiğin bir arada bulunduğunu, bunlardan birinin sahnenin

[18] U. Eco, Einführung in die Semiotik, op. cit., s. 155.

[19] U. Eco, I limiti dell'interpretazione (Milan, Bompiani, 1990), s. 111.

[20] U. Eco, The Limits of Interpretation (Bloomington-London, Indiana University Press, 1990), s. 21. (İngilizce ve İtalyanca baskıları bir birinin aynı değil.)

merkezinde hareket eden genç çiftin kıskançlığı ile ilişkilendirilebileceğini açıklamıştır. Çünkü metin eşzamanlı olarak yetişkinlerin aktı olarak yorumlanabileceği gibi, aynı zamanda yanlış anlaşılmaya dair yazılmış bir hikâye olarak da okunabilir.

Naif okur bu iki topikten (Greimasçı anlamda izotopi) birinin lehine karar verebileceği gibi, metnin müphemiyeti ve çok anlamlılığını dikkate alarak diğer topiği göz ardı edebilir. Eco, metne semiyotik bakış açısından baktığımızda, metinde en az üç hikâyenin bir arada bulunduğunu açıklamıştır: Bunlar, 1) Raoul ve Marguerite karakterlerinin hikâyesi; 2) Sadece bir topiğin farkında olan naif okurun hikâyesi; 3) İki topiği birbiriyle ilişkilendiren eleştirel okurun hikâyesi. Bu hikâyeler, naif okurun sınırlı ufkunun rolünün, anlatıcı Allais tarafından gizli bir ironiyle nasıl gözlemlendiğini yansıtmaktadır.

Böylece metnin bilinmezliği, bilinmemezlik serbestisi ve bağımlılığı arasındaki diyalektikle ne anlatmak istediği şimdi biraz daha açığa kavuşacaktır. Diğerlerinin tamamım reddetmek suretiyle, belirli semantik yapıların taraftarlığı hususunda anında karar veren naif okura benzemeyen eleştirel okur, metindeki karmaşıklığın farkında olan okurdur. Çünkü eleştirel okur metnin bilinmezliği ile bilinmemezliği, açıklığı ile yorumlama serbestisinin sınırları arasındaki karmaşıklığı fark eden okurdur. Bu bağlamda Eco metnin *kullanıcılığı* (usage-uso) ile metnin *yorumlayıcılığını* (interpretazione) birbirinden ayırır. Değişik estetik, duygusal ve ideolojik ihtiyaçlarını tatmin etmek için Allais'in hikâyesini anında kullanan naif okura benzemeyen eleştirel okur, bütünleyici bir bakış açısından yorumlayarak metnin yapısının bütün yönlerini dikkate alır. Eco'nun teorisi, Kantçı ve Hegelci tesirleri birbiriyle kontrol ederek başarılı bir şekilde geliştirilmiştir. Kantçı tesirler açıklığı ve müphemiyeti vurgulamaya meyilliyken, Hegelci tesirler belirliliğe, sınırlılığa ve tamamlamaya eğilimlidir. Eleştirel okur her iki tesiri semiyotik araçlarla kontrol ederek takip eden okurdur.

Eco'ya göre, dönüşlülük olasılığı ve eleştirel okuma süreci okurun *ansiklopedi* kapasitesine bağlıdır. Eco bu terimle tam olarak ne-

yi anlatmak istemiştir? Anladığımız kadarıyla okurun genel bilgisinden söz ediyor. Diğer bir ifadeyle elde edilmiş edebî ve gayri edebî bilgi kastediliyor. *Lector in fabula* başlıklı çalışmasında Eco, *ansiklopedik yetenek* şeklinde düşünülen bir genel sistemden bahseder.[21] Böylece ansiklopedi *topikler* ile metnin anlatı yapılarını tanımlamak için, okur tarafından kullanılan dilbilimsel ve kültürel yetenek gibi düşünülmüştür. Eco son çalışmalarında *ansiklopedi* mefhumunu, daha sınırlayıcı bulduğu *kod* mefhumuyla değiştirmiştir.

Örneğin, okurun tarihî romanlara tepkisi *ansiklopedi* ve *ansiklopedik* yeterlilik seviyesiyle ölçülebilir. Bu tür bir romanı anlamak ve böyle bir romandan zevk almak için, belirli derecede tarihî ve coğrafî bilgiye de ihtiyaç vardır. Meselâ Walter Scott'un *Kenilworth* (1821) veya *St. Renan Well* adlı romanlarını anlamak için, İskoçya'nın tarihi, coğrafyası ve kültürüne dair bazı bilgilerin bilinmesi zorunludur. Edebî yeterliliğin de, aynı zamanda okur ansiklopedisinin bir bölümünü veya bir kısmını oluşturduğunu söylemeye gerek yoktur. Eco, ansiklopedinin sadece Napolyon'un St. Helena'da öldüğü tarihi hakikatini vermekle kalmayıp, aynı zamanda Julie'nin Verona'da öldüğü edebî gerçeğini de kaydettiğini belirtmiştir.[22]

Kant'ın kavramsızlığı anlamındaki metnin açıklığı kavramı, hem semantik hem de pragmatik düzeyden bakıldığında, sınırlı bir kavramdır. Topikler veya izotopiler okur tarafında keyfî olarak tanımlanmadığı ve seçilemediği için bu kavram semantik düzeyde sınırlıdır. Semantik ve anlatı yapıları tarafından okurun yorumlama serbestliğinin daima engellendiğini belirtmek gerekir. Metin açıklığı pragmatik düzeyden, örneğin sosyal deneyimler düzeyinden bakıldığında da sınırlıdır. Çünkü her şeyden önce okurların ansiklopedik bilgisi sınırlıdır. Bu sınırlı bilgi, okurun metnin manasının tamamını içine alan bütün olarak, semantik öğeleri dikkate almasını zorlaştırmaktadır. Metnin anlamlarından bazıları sonsuza kadar

[21] U. Eco, The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts (London, Hutchinson, 1981), ss. 247-56.

[22] U. Eco, Semiotica e filosofia del linguagio (Torino, Einaudi, 1984), s. 71.

gizli kalabilir. Örneğin; biri diğerine gönderme yapan eski Yunan ve Roma metinlerinden bazıları uzun zaman önce kaybolmuştur, hatta filologlar ve diğer donanımlı okurlar tarafından bile okunamamıştır. Jauss ve Iser'in okur tepkisi eleştirisinde geçen metnin açıklığı ve kapalılığı bir yandan semantik ve anlatı yapılarının aralarındaki etkileşime bağlıyken, öte yandan Jauss'un ifadesiyle *beklenti ufuklarına*, Eco'nun ifadesiyle *ansiklopediye* dayalıdır.

Bir metin, muayyen bir ansiklopedik bağlam veya muayyen bir beklenti ufku içinde belirli yorumlara cesaret verirken, belirli yorumların önünü kapamaktadır. Bu anlamda Eco, tutarlılığın kontrol edilmesi gerektiğini, aksi taktirde okurun kontrol edilemez bir noktaya gideceğini belirtmiştir.[23] Bu görüş, Ingarden'in -fenomenolojik bağlamda da olsa- metinle okur ilişkisine dair söylediklerinden başka bir şey değildir.

Intentio operis ve *intentio lectoris* kavramları birbirinden ayrılırsa, Eco'nun yaklaşımı, kısmen somutlaşır.

Mesele şudur: Eğer birileri okur amacıyla söylenmek istenen şeyi anlarsa,bu durumda, belki metin amacıyla söylenmek istenen şeyi, soyut bir şekilde de olsa tanımlamak mümkün olabilir. Metnin amacı metinsel yüzeysellikle gösterilemez. (...) Sadece birileri metnin amacının ne olduğuna karar verebilir. Nitekim, bir kısım okurun faraziyeleri sonucunda, metnin amacına dair konuşmak belki mümkündür.[24]

Bu diyalektiğe gelinceye kadar, Eco'nun teorisinin, metinsel yapının objektif hesabını vermeyi amaçlayan, ancak bu hesabın daima subjektif faraziyelerin sonucuna bağlı olduğunu unutan Greimas'ın disiplini ve teorisinden daha dönüşümlü ve daha dinamik bir teori olduğu görülmektedir. Son bölümdeki soru, öznenin yapısıyla, metnin baştan sona kadar ne ölçüde ele alınabileceği sorusudur.

Eco'nun teorisinin edebî metnin açıklığına dair radikal bir avan-

[23] U. Eco, Interpretation and Overinterpretation (ed. S. Collini) (Cambridge, Cambridge University Press, 1992), s. 65.

[24] a.g.e., s. 64.

gard önermeden daha ılımlı ve daha itiyatlı bir tutuma doğru gittiği görülmektedir. Eco'ya göre metin müphem bir varlıktır. Metin müphemiyeti bazı yorumlara cesaret verirken bazılarının cesaretini kırar. Açıklık ve kapalılık arasındaki diyalektik çerçevede, Eco, *yorumlar ötesi* diye (overinterpretation) adlandırdığı kavramı eleştirir: Genellikle yapısökücülerde görülen bu girişim, edebî eserdeki belirli anlamları planlamaya yönelik bir teşebbüstür; herhangi bir yetkiye dayanmaz; ne cesaret verici ne de cesaret kırıcı bir niteliği vardır. Bu bakımdan Eco, Geofrey H. Hartman'ın yapısökücü okumalarını eleştirmiştir. Bundan sonraki bölümde yapısökücü analizlerin keyfî tutumları belirli ölçüde ortaya konulacaktır.

Eco, avangard anlayışın deneysel açıklığından semantik sınırlamalarla epeyce ılımlı bir hâle gelen yorumbilimsel (hermeneutik) anlayışa geçmiştir. Bu bakımdan İtalyan semiyotikçi hem semiyotik bağlamla ilişkili olmasından hem de estetik bakış açısıyla ilişkili olmasından dolayı önemli bir isimdir. Eco, en çok satan eserlerinde biri olan *Il nome della rosa*'nın 1980'de yayımlanmasıyla birlikte, kapitalist toplumlardaki ticari edebiyatın avandgard eleştirisinden vaz geçti. O Gülün Adı başlıklı eseriyle, tüketici yanlısı eğilime dayalı bazı deneysel uygulamaları okunabilirlikle uzlaştırmaya çalıştı. Werner Hüllen'in belirttiği gibi, *Gülün Adı*, Eco anlamında kesinlikle açıktır. Eco'nun açıklık için tipik eserler diye vasıflandırdığı diğer eserlere zıt olarak, bilhassa James Joyce'un eseri, oldukça geleneksel bir biçime sahiptir.[25]

Edebî geleneğe ve dedektif romanlarının karakteristik olay örgüsüne yönelik bu dönüş postmodernizmdeki eğilimin mukabilidir. Başka bir deyişle, avandgart köktencilik ve menfîlik adı altında artık aşağılanmasına gerek kalmayan popüler ve ticari biçimlerin yeniden değerlendirilmesine dönmektir. Eco, köktenci anlayışın temiz ve verimli bir anlayış olduğunu, çünkü tecrübe ve keşif repertuarının artık tüketildiğini ileri sürmüştür.

---

[25] W. Hüllen 'Erzahlte Semiotik. Betrachtungen zu Umberto Ecos "Der Name der Rose"': Literatur im Kontext. Festschrift für Helmut Screy (ed. R. Haas ve Klein-Braley) (Sankt Augustin, Hans Richarz, 1985), s. 129.

Fakat, günümüzde, avangardın çok daha ötesine geçen bir zamanı yaşıyoruz. Çünkü metnin imkânsızlığından söz edilen bir üst dil üretildi. Geçmişte, yani avangart dönemde yapılan tanımlamalara postmodern bir tepki doğdu. Her şey gereğinden fazla tahrip edilmişti. Bu tahribe sessizce ulaşıldı. Tahribin ironiyle fakat masumane bir şekilde gözden geçirilmesi gerekiyordu.[26]

İtalyan semiyotikçi tarafından post modern öğretiye uyarlanan *Gülün Adı*, postmodernizmi başka metinlerden çok daha iyi bir şekilde aydınlatmaktadır.

Dokuzuncu bölümde Eco'nun sadece postmodern bir estetikçi olarak algılanamayacağı gösterilecektir. Kant'ın Sublime teorisine dönüş yapan Lyotard, menfîliğe dayalı köklü bir estetik geliştirdi. Eleştirel teoriyi hatırlatmasına rağmen, Lyotard'ın teorisi tek boyutlu tahrip anlayışıyla, önceki teorilerden ayrılmaktadır. Bireysel özerkliği savunarak, ütopik bir anı koruma endişesi taşıyan Adorno'ya benzemeyen Lyotard, ütopyaya ve öznelliğe ait bütünleyici fikirlerin tamamını terk etmiştir. Onun yegâne amacı son dönem kapitalizminin menfî yönlerini ortaya koymaktan ibarettir.

Eco'nun postmodern problemi, avandgart Eco'nun üzerinde durduğu sorunlardan oldukça farklıdır. Postmodern Eco'nun Lyotard tarafından ileri sürülen menfîliği fark etmediği görülmektedir. Burada menfîlik derken kapitalist üretimin tahrip edici gücünden söz ediyoruz. Son dönem yazılarında kapitalizmin tahrip gücünü göz ardı eden ve postmodern bir tüketim dostu edebiyat taraftarlığına yönelen Eco, altmışlı yıllarda geliştirdiği eleştiri anlayışını da terk etmiştir. Bu anlamda Eco'nun entelektüel programı, estetik mesafeyi estetik aynileşme ve katarsisle birleştirmeye çalışan Hans Robert Jauss'un programıyla paralel bir seyir takip eder. Her iki yazarın da hareketlerini zamanın işaretlerine göre düzenledikleri görülüyor. Eco, sosyalizmin alelâde insanın gözünde çöküşünden sonra, son dönemdeki kapitalist anlayışın menfîliklerini ve ticari-

[26] U. Eco, Reflections on the Name of the Rose (London, Secker and Warburg, 1985), s. 67.

leşmiş kapitalist kültürü sergilemek için, kendi açısından güzel bir fırsat yakalamış gibi görünüyor.

3- Roland Barthes'ın Nietzsche Estetiği

Barthes, en azından son yazılarında Greimas ve Eco'ya zıt olarak, metnin açıklığını ve anlam metamorfozlarını sınırlayan her hangi bir semantik yapı türüne inanmakta oldukça zorlanmıştır. O, Greimas'ın *ifade düzleminin çok anlamlılığı* ve *işaretleyen* özerkliğini dikkate aldığını ve buna bağlı olarak *muhteva düzleminin* kavramsal öğelerini ikinci plana ittiğini tespit etmiştir. Barthes'ın estetik yaklaşımı Nietzsche'nin metafizik eleştirisinden mülhem olduğu için, Fransız semiyotikçi, yapısökücülerin argüman ve problemlerini çok daha önceden ortaya koymuştur. Onun bu özelliği, kendisini bu bölümün sonuna alış sebebimizi göstermektedir. Barthes, semiyotik ile yapısökücü anlayış arasında bir köprüdür ve araştırmacının geliştirdiği yaklaşım pek çok açıdan Nietzscheci bir sistem olarak düşünülür.

Eserlerinden gördüğümüz kadarıyla, Barthes, Kant ve Hegelden Nietzsche'ye bir geçiş yapmıştır. Söz konusu değişim, *muhteva düzleminden ifade düzlemine* ve güçlüden (Kartezyen, Hegelci) veya zayıf kavramsallaştırmadan (Kantçı) kavramın köklü bir reddine veya kavramın edebiyata uygulanabilirliğini reddetmeye yönelik paradikmatik/dikey bir değişimdir. Barthes, kendi kendine, sistematik kavramsal yaklaşımdan Nietzschecilerin *çok anlamlı* işaretleyen kavramına yönelen entelektüel bir gelişme içinde yorumlayarak bu değişimi doğrulamaya ve açıklamaya çalışmıştır. O üç devreye ayrılır. Birinci devresi, Yeni Marksist ve Eleştirel teori anlamındaki ideoloji eleştirisiyle güçlendirilen devresidir. 'Semiyolojinin programı ve görevi, bana köklü bir ideolojik eleştiri metodu gibi görünüyor.'[27] Barthes, ilk döneminde, *Le Degré zéro de L'écriture* (1953) ve *Mitoloji* (1957) başlıklı eserleri yazmıştır. Yazar,

[27] Roland Barthes, The Semiotic Challange (Oxford, Blackwell, 1988), s. 5.

ikinci dönemindeki çalışmalarında ilmin veya en azından ilmîliğin ne olduğunu açıklamıştır.[28] Bu dönemde, O, Lévi Strauss'un yapısal antropolojisinden ilham alan (*Systéme de La Mode*, 1967) semiyotik modasına sistematik bir yaklaşım geliştirmiştir. Barthes, sistem zevkinin ilmin süperegosuyla yer değiştirdiğini düşünür. Bu yorum, aynı zamanda yazarın macerasında, üçüncü devresi diye tanımladığımız döneminin hazırlık safhasını oluşturur. Nihayetinde, farksızdan farksız ilme hareket ederek (Nietzsche'in söylediği anlamda adiyafronik bilime), işaretleyenin zevkiyle, metne girdim."[29]

Öte yandan, bu incelemenin yoğunlaştığı üçüncü devre, işaretleyenin çok anlamlılığından yola çıkarak, oyun kabilinden bir sadakatle anlaşılabilir. Bu durum, metafizik hakikatin mecazlara, retoriğe has figürlere ve öznel ayniliğin yanıltıcı karakterine bağımlılığını açığa çıkararak, kavram hakimiyetine şüpheyle yaklaşan Nietzsche felsefesiyle açıklanabilir. Barthes'ın üçüncü devresi, sadece Nietzscheci eleştiriye dayalı entelektüel gelişimle sınırlı değildir. Bununla beraber, Nietzscheci eleştiri, yazarın bilhassa ömrünün son 10 yılı açısından oldukça önemlidir (1970-1980).

Barthes, son on yıllık döneminde, yapı (structure) kavramını terk etmiş; yapı kavramının yerine pratik işaretleyen (pratique signifiante) ve oyun (jeu) gibi karşıt kavramları koymuştur. Barthes'a göre, *metin* ile *işaretleyen* arasında estetik bir bağ kuran Nietzsche'nin eleştirisi önemli bir anlayıştır. Metin örneği terimine, terimin semiyotik ve psikoanalitik kabulüne göre bakarsak, metin örneği terimi anlamlamaya değil, işaretleyene bir örnektir.[30] Balzac'ın *Sarrasina* adlı kısa romanını üzerine bir inceleme olan Z/S'de Barthes, ideal metnin, aslında *işaretlenenlerin* anlamlı bir yapısı değil, *işaretleyenlerin bir galaksisi* olduğunu ileri sürmüştür.: *"une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés"*.[31] Fakat Barthes'ın metin teorisi ve estetik anlayışında işaretleyenin rolü tam olarak nedir?

---

[28] a.g.e.

[29] a.g.e., s. 6.

[30] a.g.e., s. 7.

[31] Roland Barthes, S/Z (London, Jonathan Cape, 1975), s. 5. (Paris, Seuil, 1982), s. 12.

Barthesçi anlamdaki *işaretleyen* (*signifier*) kavramı, bazı öncüllerle tarif edilip ya da biraz daha ayrıntılı tanımlansaydı, istiareli açıdan da olsa kullanılabilir bir tanımlama meydana gelebilirdi. Böylece Saussure'ün *signifiant* (işaretleyen) teriminin bir sinonimi/eş anlamlısı olarak düşünülmezdi. Barthes'a göre, *işaretleyen*, *işaretin* (sign) fonetik yüzünden daha fazla (anlamlıdır): İşaretleyen, kelimenin anlamlarının tamamında gördüğümüz bir imaj olan müzik sesidir; bir grafik işaretidir ve kavrama indirgenemeyen genelleştirilmiş çok anlamlı bir işarettir. Burada sözü edilen işaretleyenin ifade düzlemine yönelik istiareli bir gönderge olduğu ve Barthes'm çalışmalarını dilbilimsel düzlemde sürdüren bir teorisyen gibi algılandığı söylenebilir.

Barthes, değişebilir, çok anlamlı ve çok sesli grafik işaretine yönelik bir güncelleştirme çalışması yapmıştır. Bilhassa *"Erté ou a Lettre"* (1973) başlıklı eserinde, Erte'nin mektuplarındaki erotik figürlerle düzenlenmiş meşhur alfabeyi tahlil ederken, grafiksel bir birim olarak kabul ettiği mektubun iletişime ve kavramsallaştırmaya ne derece karşı çıktığını ispatlamaya çalışmıştır. Böylece, grafiksel işaretin iletişimde basit bir araç olmanın ötesinde bir mana ifade etmediğini ileri süren rasyonalist öğretiye meydan okumuştur. Yazara, Erté alfabesi, bize zevk veren erotik imaj içindeki iletişim sağlayıcısı olan işareti tahrip eden bir dönüşüm olarak görüldü.

Bilindiği gibi Nietzsche, müziği sanatların en yükseği gibi düşünmüştü. Barthes ise, iletişimsel işlevlerin tamamından tecrit edildiği zaman, müzik sesinin(*phoné*) anlam araştırmasında bir işe yaramayacağını gördü. Barthes'e göre, bu ses, serbestçe akan grafik işaretinin bir benzeridir. 'Müzik metni ifade eden fakat zımnen metinden ayrılan bir sestir: Müziğin bu özelliği ifade edildiği her şartta kendini gösterir, anlamı dışta tutmaya veya anlamsızlığa bağlı değildir. Modern metin teorilerinin tanımlamaya ve önermeye çalıştığı anlamaya (significance)'ye ait olan bir durumdur.'[32]. Yukarıda

[32] Roland Barthes, L'Obvie et l'obtus. Essais Critiques III(Paris, Seuil, 1982), s. 252.

alıntı yaptığımız *La Musique, la voix, la langue (Muzik Ses ve Dil)* başlıklı makalesinin sonlarına doğru, Barthes'ın müziğin iyi bir istiare olması için (*d'étre une bonne métaphore*) dua etmesi tesadüfî değildir. Müzik ile lisan arasında tesis etmeye çalıştığı bu bağ, Schumann hakkında yazdığı bir makalede yeniden ortaya çıkmıştır. Söz konusu makalede Barthes, hem müziğin hem metnin işaretleme veya *significance*'nın açık sonlu süreçleri olduğunu ileri sürmüştür. 'Biz müzik sayesinde, metnin iyi bir işaretleme olduğunu anlıyoruz.'[33] Grafik ve akustik dünyadaki bu tür keşif çalışmalarına rağmen, Barthes, Çince ve Japonca'da yeniden keşfettiği dilbilimsel *işaretleyen* üzerine yoğunlaşmaya yönelmiştir. Çince ve Japonca'nın *işaretleyenleri işaretlenenlerden*, Avrupalı bakış açısından hareket edersek konuşulmayanlardan, kendi kendine meydana çıkmıştır. Antonioni'nin Çin hakkındaki filmini seyreden Barthes, filmi fısıltı ve dinlemeyle anlamaya çalışmıştır. Buradaki müzik, her hangi bir *işaretleneni* ve kavramı boğumlamaksızın duyduğumuz müziktir. Benzer bir deneyi *L' Empire des signes* (1970) başlıklı eserinde de tasvir etmiştir. Bu kitap belki Japonca hakkında değildir; fakat Avrupa'da kavramsal mananın hakkının verildiğini gördüğümüz safî lisan sesine dair yazılmış ciddi bir eserdir.

Barthes, kavramsal düşünce hakimiyetinin muhayyile serbestisiyle üstesinden gelinebileceği bir dünyayı, kendi ülkesinde bulmuştur. Bu dünya, dilin ve mecazların çok anlamlılığı genişlettiğine ve muhafaza ettiğine inanan Fransız tarihçi Michelet'in dünyasıdır. Yazar, tarihçi Michelet'i işaretleyenlerin prensi diye adlandırır[34]. Böylece Michelet, Barthçı semantiğin büyük üstadı unvanına kavuşur. *Söz merkezciliğe* karşı olan kavram yönetimine dair girdiği amansız muharebede Stephane Mallarmé, Barthes'ın diğer önemli müttefiklerinden birisidir. 'Serbest işaretleyenin artık yanlış işaretlenenlerin sorumluluğunu yüklenemeyeceğini anlamak ve imtiyazlı düşüncenin

[33] Roland Barthes, 'Rasch': Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste (Paris, Seuil, 1975), s. 228.

[34] R. Barthes, The Rustle of Language (Oxford, Basil Blackwell, 1986), s. 203.

hapse attığı tarihsel baskının ortadan kaldırılmasını yazabilmek için, edebiyatımız Mallarme'ye kadar beklemek zorunda kaldı.'[35]

Barthes, *L' Empire des signes* başlıklı eserini, baştan sona kadar açıklık ve kapalılık mücadelesine ayırmıştır. Barthes'ın teorisi, ifade düzlemini ihmal ederek muhteva düzlemine doğru ilerleyen semiyotik teorilere karşı, global anlamda, destekli bir polemik olarak anlaşılabilir. O, kartezyen rasyonalizmi suçlamış, muhteva düzlemi teorilerine karşı çıkmıştır. Bu durum, Barthes'ın Saussure ve Greaimas'ın rasyonalist sistemini kabul etmediğine delâlet eder. Barthes'a göre, Saussure'deki işaretlenenin anlamı, ekonomideki altın ölçütünün dilbilimsel dengidir: İşaretlenen, ekonomik değerin temelini biçimlendirmek anlamına gelen altın gibidir. Dilbilimsel anlamın kurucuları olarak kabul ettiği işaretlenenin kaynaklarının tamamını rasyonalizm ile ilişkilendirmiştir. Bunlara bağlı olarak *İşaretlenenin altını* ifadesini icat etmiş,[36] dil ile finans dünyası arasında bir paralellik kurmuştur. Buna göre, iletişimi sağlayan kavram ile değişim değerinin arasındaki ilişki pazarlarca dayatılan bir ilişkidir.

Barthes'a göre, Kartezyen temele dayanan rasyonalist Saussure ile anagramcı Saussure arasında bir çelişki vardır. Saussure'ün anagram teorisi, rasyonel istidlâl veya çıkarımlara değil, gizli fonetiksel ve grafiksel birleşimlere dayanır. Bu tür birleşimler, rasyonalist dil kavramıyla çelişir veya bu kavramı alt üst eder. Çünkü rasyonalistler dili, mantıksal olarak yapılmış bir işlevler sistemi olarak tanımlamışlardır.[37]

Gelecek bölümde, yapısökücülük açıklığa kavuşturulacaktır. Yapısökücülüğün dilbilimsel rasyonalizmin ve Hegelci kavramcılığın Nietzscheci bir eleştirisi olarak görülüp görülemeyeceğine bakılacaktır. Barthes gibi, yapısökücüler de Nietzsche'yi takip etmiştir. Bilindiği gibi Nietzsche işaretin hususiliği (particularity) üzerinde duruyor ve *geneli* (universal) tali bir unsur olarak görüyordu.

---

[35] a.g.e., s. 233.

[36] R. Barthes, The Semiotics Challange, op.cit., s. 154.

[37] a.g.e., s. 156.

Genel konuşmak gerekirse, Barthes'çı anlayış ile yapısökücülükteki yapısalcılık ötesi (post-structuralism) anlayışı benimseyenler, hususiliğe karşı güçlü bir eğilim göstermişler ve genellemeci rasyonalizmin çok daha ötesine geçmişlerdir.

Bu eğilim, Barthes ile Derrida, Julie Kristeva ve Jean-Joseph Goux gibi *Tel Quel'in* diğer yazarlarında da görülmektedir. Söz konusu yazarların tamamı Nietzsche'yi takip etmişler ve metafizik geleneğe dayanan kavram hakimiyeti ile pazarlama kanunlarının değişen değerleriyle ortaya çıkan toplum hakimiyeti arasında bir bağ tesis etmişlerdir. Goux, Aristo'dan Martinet'e kadar bir çok bilim adamının işaretlerin *değişen değeri* konusunda fikir birliği içinde olduğunu belirtir.[38] İşaretlenene ve tam manalılığa karşı bu mücadelede,[39] *Tel Quel* yazarlarının diğerleri gibi, Barthes da genel anlamda değişimin pek de fazla olmayacağını savunmuştur. Diğer bir deyişle, *denklikten* kaynaklanmayan bir *hususilik* anlatılmıştır.

Barthes ve arkadaşları, değişebilir anlama dayalı işaretlenen ile birlikte, yazar mefhumuna da meydan okudular. Onların fikirleri, "tanımlanabilir özne homojen anlamdan sorumludur", cümlesiyle özetlenen görüşe dayanıyordu. Hegelci ve Marksist anlamda bir bütünlük olarak kabul edilen anlamın *açıklık* veya *işaretleme* ile eleştirilmesi ya da üstesinden gelinmesi, bizi, tutarlı bir garantör olarak görülen öznenin feda edilmesi sonucuna götürmektedir. Barthes'm bakış açısına göre, yazar mefhumu *işaretleyene* (signifé) dayanan *işaretlenenden* (signified) ayrılamaz. 'Yazarın, işaretlenenden işaretleyene, muhtevadan biçime, tasarıdan metne geçebileceğini tahmin ediyoruz.'[40] Kavramsal muhtevanın biçim üzerindeki tahakkümünü reddeden Barthes, *işaretleyenin* açık tuzaklarıyla dolu bir metin hayâl etmiştir. Bu metin, Greimasçı anlamdaki *derin yapının* semantik tanımlarıyla tutuklanamayan anlam süreçleri veya işaretlemelere dayanan bir metin olsun.

---

[38] J.-j.Goux, Freud, Marx. Economie et symbolique (Paris, Seuil, 1973), s. 125.

[39] R. Barthes, Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV (Paris, Seuil, 1984), s. 207.

[40] R. Barthes, S/Z, op. cit., s. 173.

Kısaca, Barthes'ın metin fikri, Avrupalı avangardların 1950-1960 tarihleri arasında geliştirdikleri metin fikrine uyan bir düşüncedir. *Tel Quel* grubunun, Sonradan görme Roman (Robbe-Grillet-Butor) ve Sonradan Sonradan görme Roman (Ricardou-Sollers) anlayışlarıyla benzerlik gösterir. Onların kaynağı, Fransız sürrealistlerine, Battaille'ye Brecht'e, Mallarme'a ve hatta Nietzsche'e kadar gidebilir. Barthes'ın estetiği için Robbe-Grillet'in önemi, Barthes'ın *Essais Critiques*(1964) adlı çalışmasındaki *nouveau romancier* kavramından ileri gelir. Barthes *nouveau romancier* kavramıyla öznelliği, kastiliği ve anlamı kavramsallaştırmaktan vazgeçme sebebini açıklar. Aynı zamanda edebiyatın tanımlama biçimiyle neyi amaçladığını ortaya koyar.(*'la littérature est par définition fomallé'*)[41] Edebiyatı, -gerçekte bütün metinleri- ifade düzleminden ayıran Barthes, onu edebiyat teorisi için belirli açılardan önemli olan avangart bağlamda bir yere yerleştirir. Zaten, Barthes, bu düşünceye geldiğinde, Rus Biçimcileri ve Fütüristler keşif teorisi ile norm kırıcı uygulamaları çoktan başlatmıştı.

Barthes'ın Avangard estetiği, sadece *işaretleyenin* vurgulanmasından ibaret değildir; aynı zamanda *şehvet* (désir) ve *zevk* (plaisir) kavramlarıyla da ilişkilidir. Metne yönelik bu iki kavram, Nietzscheci kaynaktan miras kalmıştır. 1981'de yayımlanan bir mülâkatta Barthes, avangart uygulamalarla şehvet arasındaki ilişkiyi yorumladı. 'Artık bedenin yazıldığı bir dönemde ideolojiden söz edemeyiz, Modernitemizde metnin bize kattığı bir değişim vardır'[42] Bu anlamda söylemlerini sistematik bir şekilde mukayese ettiği argümanında,[43] Sade, Fourier ve Loyola'nın bir *şehvet lisanı* (*des langues du désir*) yarattıklarını ileri sürmüştür.[44] Onların felsefelerinin veya ideolojilerinin ne olduğu önemli değildir. Sade'nin cinsellik fikri, Fouri-

[41] R. Barthes, Essais Critiques (Paris, Seuil, 1964), s. 69.

[42] R. Barthes, The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980 (London, Jonathan Cape, 1985), s. 191.

[43] R. Barthes, Sade, Fourier, Loyola (Baltimare, The John Hopkins University Press, 1997).

[44] R. Barthes, Le grain de la voix. Interviews (Paris, Seuil, 1981), s. 243.

er'in sosyalizmi veya Loyola'nın ilahiyat anlayışı bir şey ifade etmez. Asıl önemli olan söz konusu yazarların geliştirdikleri söylemin sınıflandırmayı amaçlayan uygulamalara dayanmasıdır. (cinsel aktlar, sosyal veya bölgesel uygulamalar, dinsel törenler vb.) Bu uygulamaların tamamı *şehvetle* algılanan uygulamalardır.

Eğer, metinler okur muhayyilesini sınırlamayan açık yapılar gibi algılanırsa, bu *şehvet* (desire) belirli ölçüde istenilen noktaya ulaşabilir. Barthes'ın Sade, Fourier ve Loyola'yı dikkatlice okuduğu düşünülürse, metinsel açıklıkla anlatmak istediği biraz daha açıklığa kavuşur. Bu şehvet, okurların hoşuna gitmeyen metinleri okuyup okumama konusundaki serbestisidir; okurların, normal olarak kendi birikiminden ileri gelen bilgilerle yazardan gelenleri yeni bir bağlamda birleştirip birleştirmeme konusundaki özgürlüğüdür. Metinler *ifade düzlemine* dayalı *işaretleyenlerin* biçimsel düzeyinde tasarlandığı zaman, mukayese edilebilir bir metin durumuna gelirler.

Barthes, *okunabilir* (lisible) metinle *yazılabilir* (scriptible) metni birbirinden ayırmıştır. Modern avangard uygulamaları yansıtan ve yazmanın devam ettirildiği *yazılabilir* metne zıt olarak, *okunabilir* metin uygulama ilişkilerinin tamamını kaybetmiştir; hâlâ okunabilir bir durumdadır; fakat bir yazma modeli, diğer bir ifadeyle bir *écriture* gibi kullanılamaz. Barthes'a göre, yazılabilir metin bize yazmaktadır. Ancak bunu, ideoloji, tür ve eleştiri gibi çeşitli sistemler tarafından dünyadaki son oyun bitirilmeden ve belirli bir evrede kesilmeden veya manipule edilmeden evvel yapar (...)[45]. Nietzscheci ve avangard bir yazar olan Barthes, ölü metin diye nitelediği klasik ve okunabilir metne döner: Bu metin, yazılabilir metnin karşısında olduğu için, söz konusu metinde menfîlik ve tepkisel değer söz konusudur; Okunabilir fakat yazılamaz bir metindir. Her okunabilir metni biz klasik metin diye adlandırırız[46]. Vincent Jouve, Barthes'ta metinselliğin çok daha ötesinde bir şey olduğunu keşfetti: Kısaca *algılanabilir metin*. (*texte receivable*) Jouve, algı-

[45] R. Barthes, S/Z, op. cit., s. 9.

[46] a.g.e., s. 8.

lanabilir metin kavramıyla henüz yazılmamış avangart bir metinden söz ediyordu. Bu metin, gelecekte gelecek metindir; diğer bir deyişle geleceğin metnidir[47].

Barthes'a göre, Balzac'ın *Sarrasine* başlıklı kısa hikâyesi *okunabilir* veya klasik metnin güzel bir örneğidir. Bu tür bir metin çok anlamlı okumalar sayesinde güncelleştirilir ya da yeniden güncelleştirilir. Metnin içinde müphemiyet ve farklı düzeyde anlamlar vardır. Bu tür çok anlamlılıklar, metnin güncelleşmesine ve günün şartlarına göre yeniden yorumlanmasına yardım eder. *Sarrasine*, Fransız ressam Sarrasine'in hikâyesidir. Bu hikâye, anlatıcı kahraman Madam de Rochefide tarafından söylenmiştir. Hikâyede, Sarrasine ile hadım edilmiş bir kişi olan Zambinella arasındaki aşk anlatılır. Sarrasine Zambinella'yı yanlışlıkla güzel bir kadın zanneder ve ona aşık olur. Hikâyedeki asıl müphemiyet, Sarrasine ve Zambinella isimlerinin kısaltılmasından meydana gelen Z/S harflerinden ileri gelir. Z/S kısaltması erillik ve dişillik arasındaki semantik zıtlığın altını çizmek için yapılmıştır. Bu zıtlık dişil de eril de olmayan, dişillik ile erillik arasında bir yerde bulunan Zambinella varlığını ortaya koyar. Barthes kendisiyle yapılan bir mülakatta hikâyenin başlığındaki mevcut müphemiyeti şu cümlelerle yorumlar: Hikâyenin başlığı birkaç anlamı üzerinde taşımaktadır. Başlık, aynı zamanda kitapta altı çizilen temel düşüncelerden birini açığa çıkarır. Bu başlık, metne birkaç anlamla atfedilen çoğulcu eleştiri olasılığını ispatlamak için yapılmış bir girişimdir[48].

Balzac'ın metnindeki çok anlamlı karakteri, çoğulculuğu ve birden fazla anlamı açığa çıkarmak için, Barthes iki anahtar kavram kullanmıştır: Bu kavramlardan biri *konatasyon* diğeri *koddur*. Eco'nun semiyotiğiyle ilişki kurmak suretiyle açıkladığımız birinci kavram, yani konatasyon Barthes tarafından, Hjlmslev ve Eco'yle ilişkili olarak *ikincil anlam* (secondary meaning) şeklinde tanımlan-

[47] V. Jouve, La Littérature selon Roland Barthes (Paris, Minuit, 1986), s. 53.

[48] R. Barthes: G. De Mallac ve M. Eberbach, Roland Barthes (Paris, Editions Universitaires, 1971), s. 108.

mıştır. Barthes'a göre ikincil anlam, işaretleyen ve işaretlenenlerin karşı karşıya gelmesiyle kendiliğinden oluşturulmuştur. İlk mesaj, ikinci mesajın basit bir işaretleyeni konumuna geçmiştir. Çünkü ikinci mesajın öğelerinden biri ilk mesajdaki bütünlüğe göre daha geniştir[49]. Böylece ikinci veya konatasyonlanmış/delâlet ettirilmiş mesajlar meydana gelir.

Barthes, Balzac'ın Sarrasine başlıklı hikâyesi üzerinde çoğulcu bir analiz yaptı. Bu analizde Barthes, okurun metindeki farklı anlamların metinsel kodlara mütekabiliyetini dikkate alarak, metni nasıl yeniden yaptığını göstermeye çalışmıştır. Barthes, kod kavramıyla, okuma tarzlarını veya Louis-Jean Calvet'in belirttiği gibi "*direction potentialle de lecture*"yi söylemek istemiştir[50]. Kod, her hangi bir metinsel anlam diye ifade ettiğimiz *lexienin* sonucundaki okuma süreçlerine yönelir ya da okuma süreçlerini ayarlar. Balzac'ın metninde birkaç tanesi aynı anda ve bir arada bulunan *lexies*leri ortaya çıkaran Barthes, metindeki indirgenemez çoğulcu karakteri ispatlama yoluna gitmiştir.

Yaptığı analizde, beş değişik okumayı veya beş muhtemel anlamı ifade eden beş koddan söz eder. Diğer bir deyişle metni beş ayrı koda ayırmıştır. 1) *Aksiyon kodu*: metni bir nedensel (casual) silsile olarak hazırlayan bir kod. 2) *Hermeneutik kod*: Zambinella'nın müphem kişiliği etrafında dönen koddur. 3) *Semik kod*: baş kahramanın aksiyonlarını gösteren, bilhassa erillik-dişillik oppozisyonu üzerine kurulu semantik unsurları kapsayan koddur. 4) *Sembolik kod*: metindeki çok anlamlılığın ayrıntılarıyla anlatıldığı koddur. 5)*Referensiyal kod*: Bilgi ve akıl kavramları dizinindeki aktarmalardan ibarettir. Bu kodu, Barthes, biraz müphem bir kod diye tarif eder[51].

Barthes, teklif ettiği semiyotik analizle, metindeki çoğulcu karakteri ispatladığına gerçekten inanmaktadır. Buna rağmen, O Bal-

[49] Roland Barthes, The Semiotic Challanges, op. cit., s. 175.

[50] L.-J. Calvet, Roland Barthes. Un regard politique sur le signe (Paris, Payot, 1973), s. 143.

[51] R. Barthes, S/Z, op. cit., s. 24.

zac'ın hikâyesinde bir bütün olarak altını çizdiği *derin yapıların* ve ya *semantik yapıların* varlığını tam olarak çürütememiştir. Meselâ hikâyenin genel olarak *aktif* ve *pasif*, *hadım eden* ve *hadım edilen* karakterleri arasındaki semantik zıtlıklarla yapıldığını iddia ederken,[52] Greimasçı anlamdaki yapısal analize çok yaklaşmıştır. Nitekim Greimas, Barthes'ın derin yapıları yok edeyim derken, esasında onları keşfettiğini söylerken pek de haksız sayılmaz[53]. Greimas'ın Barthes'a yönelik alaycı dikkatlerinin gerçeklik payı vardır. Çünkü Barthes'ın kökten çoğulcu anlayışı Greimas'ın tekçilik ve anlamcılık (monism ve semanticism) anlayışı kadar tek taraflıdır. Metin tek yanlı bir mesaj olmadığı gibi, *significance* anlamında tanımlanamaz bir çoğulculuk da değildir. Durağan bir derin yapıya veya çoğulcu okumaya indirgenemeyen açıklığa ve kapalılığa dayalı dinamik bir sentezdir. Bu bakımdan, Eco, okur tepkisinin *yapılı* bir şeye tepki olduğunu söylerken son derece haklıdır.

Gelecek bölümde yapı veya derin yapı ifadelerinin yapısökücüler tarafından bir ölçüde ihmâl edildiği gösterilecektir. Ayrıca, yapısökücülerin, Nietzsche'den gelen dilbilimsel ve estetik anlayışı takip ettikleri, semantik yapıların varlığını reddederek, Barthes'ı biraz daha geliştirdikleri ortaya konulacaktır. Bunlara ilaveten, yapısökücülerin, bütün kavramların mecaz anlatımlara bağlı olduğunu ifade eden Nietzscheci fikri herhangi bir eleştiriye maruz bırakmaksızın kabul ettikleri ayrıntılarıyla açıklanacaktır.

---

[52] a.g.e., s. 41.

[53] A. J. Greimas, 'Roland Barthes: una biografia de costruire': Mitologie di Roland Barthes. I Testi e gli Atti (eds P. Fabbri and I. Pezzini) (Parma, Societa Prodizioni Editoriali, 1986), s. 308.

YEDİNCİ BÖLÜM

YAPISÖKÜCÜ ESTETİK: NİETZSCHE ESTETİĞİ

Yapısökücü estetiğin ağırlık merkezini, önceki bölümün son kısmında üzerinde durulan Nietzscheci estetiğine dönüş oluşturmaktadır. Jauss, Benjamin, Adorno ya da Eco'ya benzemeyen yapısökücü yaklaşım, Kant ve Hegel arasında kurulu bir estetik anlayış değildir. Aynı zamanda yapısökücü anlayış açıklık ile kavramsal kapalılığa dayalı sistematiklik arasında gidip gelen bir teori olmadığı gibi, *işaretleyen* ile *işaretlenen* arasında yer alan bir teorik yaklaşım olarak da yorumlanamaz. Çünkü Derrida ve Derrida'nın Amerikalı meslektaşları, dili dilden ayıran *ifade düzlemini* değişmez kavramların ya da bütün dillerde ve insanlığın genelinde sadece biçimler olarak görülen *muhteva düzleminden* ayırmanın mümkün olduğu fikrine dayalı kavram mefhuma şiddetle karşı çıktılar.

Yukarıda sözü edilen Platoncu fikir, yapısökücüler tarafından ya tamamen reddedilmiş ya da köktenci bir Nietzscheci fikirle yer değiştirmiştir. Yapısökücülerin Platoncu fikrin yerine ikâme ettikleri Nietzscheci fikir, bütün kavramların, esasen istiare, mecaz-ı mürsel ve sinekdok (kapsamlayış) gibi retorik/yazınsal mecazlamalara veya mecazlara bağlı olduğu için sahte kavramlar olduğu varsayımına dayanıyordu. Yapısökücüler, *izotopi* (Greimas), *derin yapı* (Greimas) ya da *muhteva düzlemi* (Hyelmslev) gibi bilimsel kavramların doğru olup olmadığını açıkça tartışmışlar ve bu kavramları yer (place/topos), derinlik (depth), muhteva (contend) ve düzlem (plane) gibi retorik imajlarla iyice içinden çıkılmaz bir bir hâle getirmişlerdir.

Öte yandan, yapısökücüler, Platon, Aristo, Descartes, Hegel ve hatta Kant gibi filozofların zenginleştirdikleri mantıksallık ve saf biçimselliğe dayalı metafiziksel ve kavramsal boyutları da eleme yoluna gitmişlerdir. Mantıksal boyut veya safî biçim, idealist filozofların tamamı tarafından bir dili diğerinden ayıran fonetik sistemler, eş seslilik ve retorik figürler gibi dilin değişken yönlerinden daha üstün ve daha aslî bir boyut olduğunu düşündükleri biçimdir. Bu bakımdan yapısökücülük tek boyutlu geliştirilmiş bir sistemdir. Kaldı ki yapısökücüler kavramsal dünya özerkliğini ve *işaretleyen* ile *işaretlenene*, *muhteva* ve *ifadeye* dayalı fonetik biçim ile kavramın birbirinden ayrılması olasılığını reddederek Nietzsche'yi takip etmişlerdir.

Yapısökücülerin en önemli temsilcilerinden birisi olan Derrida, dili Barhes'e oldukça yakın bir bakış açısından ele almıştır. O, *işaretleyenin* (signifier) *işaretlenenden* (signified) ayrılmasına şiddetle karşı çıkar. Derrida bu görüşünü, farklı dillerde açıkça değişebilir kavramlarda görülen anlamın eşanlamlı ya da müteradif kelimelerle ilişkilendirilerek kesinlikle karıştırılamayacağı düşüncesinden hareketle ileri sürmüştür. Çünkü söz konusu kavram değişen dilbilimsel ifadelerin de ötesinde bu ifadelerle ilişkilendirilebilen daimî ve durağan ifadelerden ileri gelen idealist önyargılarımıza dayalı bir yanılsamadır. Hakikatte Derrida, işaretleyenlerin karşılıklı etkilenmelerinin asla sona ermeyeceği görüşünden yola çıkarak, kavramların yanılsatıcı etkilerden daha fazla etkiye sahip olduğunu açıklar. Barthes'ın semiyolojisinde olduğu gibi, Derrida'nın *söz merkezcilik* (logocentrism) olarak nitelenen dil ve estetik teorisi ifade düzlemine yönelen bir teoridir. Bu teori Platonculara, rasyonalistlere (Kartezyen) ve kavram hakimiyetini esas alan Hegelcilere şiddetle karşı çıkar. Derrida'nın teorisini Barthesçı bakış açısına uyarlarsak, Derrida'nın yapısökücü teorisi anlamın *açık-sonlu sürecine* dayalı bir *işaret* teorisi olarak yorumlanabilir.

Şimdiye kadar, bu teorinin Platoncu, rasyonalist ve Hegelci anlayışa olumsuz anlamda karşı olduğu ileri sürülmüştür. Aşağıda görüleceği gibi, Derrida'nın teorisi, sadece Nietzscheci metafizik eleştirisinden etkilenmekle kalmamış, aynı zamanda Alman roman-

tik felsefesi ve Heidegger'in eleştirisinden de etkilemiştir. Bilhassa Geoffrey H. Hartman'ın edebî eleştiri kavramı, yazarın bir defasında belirttiği gibi, Friedrich Schlegel anlamında romantik şairaneliğin bütün işaretlerini üzerinde taşır. Romantik felsefenin ve Nietzsche felsefesinin etkilerini birleştirmesi sebebiyle, Hartman da Amerikan yapısökücü ekolünün tipik bir temsilcisi sayılır.

Derrida'nın çalışmalarında tam anlamıyla bir romantik etkiden söz edemeyiz. Bununla beraber, felsefî açıdan derinlemesine bilgi sahibi bir okurun Friedrich Schlegel ile Derrida'nın dil teorileri arasında belirli bir etkilenme olduğu dikkatinden kaçmaz. Her iki teori de, dili açıklama ve tanımlamaya dayalı kavramsallaştırma aracı ve iletişim aleti şeklinde tanımlayan rasyonalist öğretiye karşı çıkar. Romantikler ve yapısökücüler çok anlamlı ve istiareli kelimelerin, iletişim ve anlamanın da ötesinde bir engel teşkil ettiğini belirtmek suretiyle, görüşlerini rasyonalist tartışmaların öğretilerine dayandırdılar.

Sonunda, Derrida'nın Hegel'e karşı aldığı eleştirel tutum, Hegelci sisteme karşı Yeni Hegelci polemikleri hatırlatır. Bu bölümde yapısökücülüğün sadece Nietzscheci değil, aynı zamanda Hegelci düşüncedeki kavramsal fikirlere meydan okuyan Yeni Hegelci bir sistem olduğu açıklanacaktır. Nitekim Derrida'nın sistemi, bize Stirner, Feuerbach, Ruge ve Hegel'in diğer asi disiplinlerini hatırlatan bir öğretidir.

1. Yapısökücülüğün Felsefî Kaynakları: Platonculuk ve Hegelcilikten Nietzsche ve Heidegger'e

Derrida'nın felsefesini anlamak için, onun söz merkezciliği (*logocentrism*) veya kavram hakimiyetini, hakimiyet fikriyle birleştirdiğini hatırlamak gerekir. Bu hakimiyet, yazıyı sözle sistematik bir şekilde ikincil hâle getiren Avrupaî metafizikle sağlanmış bir hakimiyettir. Derrida Platon'un yazılı metnin derecesini düşüren ilk filozof olduğunu düşünür. Derrida'ya göre Platon yazılı metni uyuşturucuyla (*pharmacon*) karşılaştırmış, yazılı metnin sanki bir uyuşturucu gibi, uyuşma hâline karşı mücadelede belleğimize yardım

etmek için düzenlendiğini ileri sürmüştür. Bütün uyuşturucular gibi, yazı ya da *écriture* de feci yan etkilerin yanısıra, belirli avantajlara da sahiptir. Yazı, bir yandan zihnimize önemli oranda referans noktaları sunarken, öte yandan zihnimizdeki söz konusu noktaları düzenli olarak kullanmaktan kaynaklanan bir körelmeye de sebep olabilir. İdealist varislerinin tamamı gibi, Platon da yazılı metni (*écriture*) yaşayan düşünceye ve hayata düşman olmakla suçlamıştır. Bununla birlikte, yazı daima değişmesi mümkün olan oldukça farklı bağlamlarda okunabilir ve yorumlanabilir bir özellik taşır. Bu bakımdan yazı dayanaksız ve güvenilmez bir şeydir. *Kavramsal gerçekliğin varlığının* korunma aşamasına değin, *parol* diye nitelenen sözlü konuşmada olduğu gibi, yazılı metin de Platon'a göre değişebilir *görüşe* (opinion) bağlıdır.

Derrida'nın Platon'un yazı anlayışı yorumuna göre, *yazı* teknik sebeplerden değil, ahlâkî zeminden dolayı kınanmıştır. Çünkü *yazı* anlam dayanıksızlığına yol açan bir şeydir. *Yazı*, konuşulan kelimenin tek anlamlılığından ileri gelen gerçeğin varlığını inkâr etme eğilimindedir. Derrida'ya göre, idealist felsefecilerin çoğu *parolü* (sözü) *écriture* (yazıya) tercih eder ve bu felsefeciler yazar olarak *yazıya* bağlı olmalarına rağmen, *ona* daima şüpheyle bakarlar.

Yazılı ifadeye karşı Derrida'nın tartıştığı bu aşk-nefret kararsızlığı Rousseau, Condillac, Hegel, Heidegger ve hatta Nietzsche gibi Avrupalı filozofların karakteristik özelliğidir. Derrida'ya göre, Rousseau edebî yazıyı hikâye ya da şarkıda konuşma sunumuna göre ayıran Platonik geleneğin bir temsilcisidir (...)[1]. *Sesmerkezli* (*phonocentric*) görüş açısından bakıldığında, yazı ikincil veya türetilmiş bir unsur olarak tasavvur edilir. Diğer bir ifadeyle yazı, *sesin*, konuşmanın safiyetinin ve tek anlamlılığının değerini düşüren sinir bozucu bir *ilave*dir (supplement).

Böyle bir ilave yapılana kadar, Derrida, Rousseau eleştirisindeki yazılı kelimenin bir *archi-écriture* olarak konuşma aktlarından

[1] J. Derrida, Of Grammatology (Balitimore-London, The Johs Hopkins University Press, 1976), s. 272.

miras kaldığını belirtti. Bu durum Derrida'nın yazının tarihsel varlığını önceden kabul ettiği varsayımından hareket ettiği şeklinde algılanmamalıdır. Derrida'ya göre, *parol* görünürde tek anlamlıdır. Çok anlamlılığın olumsuz etkilerine bağışıklık kazanmamıştır. Hâlbuki yazılı mesaj bağlamdan bağlama hareket eder. Bu bakımdan, çok anlamlılık yazılı mesajın önünde sanki bir hayâlet gibi durmaktadır. Derrida'ya göre, *sözmerkezcilik* (logocentrism) kavramsal sistem ve tanımlamalar yardımıyla bütün gücünü müphemiyeti ve çok anlamlılığı ortadan kaldırmaya harcar. Buna rağmen, aslında bağışıklık konusunda belirgin bir güvence de vermez.

Derrida, Etienne Bonnot de Condillac'ın Rousseau'ya göre yazıya karşı daha fazla şüpheci bir tavır takındığını farketmiştir. Derrida, Condillac'ı konuşulan kelimelerin güvence altına aldığı anlam varlığının (*présence du sense*) rasyonalist bir koruyucusu olarak görür. Condillac'a göre ise Derrida yazı ile saçma (*frivolous*) hayat tarzı arasında Derrida'nın ifadesiyle *écriture* ile *frivolité* arasında yakın bir bağ olduğunu açıklamıştır. Bütün kötülüklerin kaynağı yazıdır. Yazılı üslûp saçmadır. (...) Saçmalıklardan sakınmak için metodik olmak yeterlidir[2]. Bir babanın babacan otoritesi gibi, felsefecinin de saçma yazı üzerinden gözünü ayırmaması gerekir. Bu baba, Derrida'nın yapısökücü anlayışının gelişiminde son derece etkili olan Hegel, Husserl ve Heidegger gibi idealist filozofların *söz merkezi* veya *phallogocentrism*idir (logos+phallus).

Derrida'nın bakış açısına göre, Hegel'in durumu, bilhassa karmaşıklığından dolayı ilginçtir. Derrida Hegel'i, sosyal ve tarihsel bütünlüğün sistematik düşünürü veya kavramsallaştırma felsefecisi olarak ses ve söz merkezciliğin hakiki temsilcisi gibi yorumlamıştır. Öte yandan Hegel'in söylemindeki kavram hakimiyetini ikincil unsur durumuna getiren genel eğilim ile yazı açıklığını ortaya çıkaran eğilimi birbirinden ayırmayı da ihmal etmemiştir.

---

[2] J. Derrida, L'Archéologie du frivole. Lire Condillac (Paris, Denoel-Gonthier, 1973), ss. 112-13.

Derrida'ya göre Hegel, yazıyı ikincil bir unsur olarak görmüş, böylece konuşulan kelimelerin taraftarlığını yapmıştır. Bu bakımdan Hegel, metafizik geleneğin kurallarını takip etmiştir[3]. İlk bölümde Hegel'in, *sözmerkezciliğinin* estetik anlayış bakımından, *ifade düzleminin* ve sanatkârâne çok anlamlılığın kaybedilmesi pahasına *muhteva düzlemine* güçlü bir vurgu yaptığı belirtilmişti. Bununla beraber, Derrida, eskatoloji hariç böyle bir ufuk dairesinde gelişen Hegelci düşüncesinin yazıya dair bir tefekkür olarak yeniden yorumlanabileceğine işaret etmiştir[4].

Bu cümlenin yeni Hegelci bir söylem olduğu hemen dikkati çeker. Nitekim Feuerbach, Marks ve Engels idealist geleneği sona erdirecek olan devrimci teorilerinin tamamını Hegel'in idealizminden almışlardır. Derrida da yukarıda sözünü ettiğimiz Yeni Hegelciler gibi, Hegel'deki *söz merkezlilik* biçiminin yapısökücülüğün yazı anlayışını veya yapısökücü yazıyı tahmin ettiğine inanır. Yapısökücülükteki sistematik felsefenin böyle bir dönüşüme veya değişime uğrayabileciğini nasıl hayâl edebiliriz? Gerçekten Hegel'in yapısökücü bir filozof olduğunu düşünmek mümkün müdür?

Derrida gerek *La Dissémination* başlıklı eserinde, gerekse diğer metinlerindeki sayısız pasajlarda Hegel'in çalışmalarına sık sık başvurmuştur. Hegel'e yönelik bu göndermeler anlam varlığının ve kavram hakimiyetinin etkisini azaltırken, kendi kendine dönen tam ve soyut bilgiye yönelme arzusunu belirli ölçüde göstermek için yapılmıştır. O, toplam bilgiye doğru yönelen diyalektik düşüncenin önsözde özetlenemeyeceğine dayalı Hegelci fikirde ısrar etmektedir. Çünkü bizzat Hegel *Science of Logic* başlıklı eserinde diyalektik mantığın niçin kısa bir özetle sunulamayacağını zaten açıklamıştı: Küresel bağlam diyalektik hareketliliğin sonuna gelindiğinde (Vollendung), yani bitirildiğinde anlaşılabilir.Tarih devam ettiği, dil ve söylem devam ettiği, kısaca hayat devam ettiği sürece, bu hareketin sonuna asla ulaşılamaz.

---

[3] J. Derrida, Of Grammatology, op. cit., s. 24.

[4] a.g.e., s. 26.

Nitekim, Derrida Hegelci anlamdaki tekemmülün (completion) ya da *Vollendungun* söz merkezli bir yanılsamaya dayalı idealistlik olduğunu söyler. Yeni Hegelcileri ve Nietzsche'yi takip eden Derrida, *Aufhebung* kavramıyla mümkün olan ve Hegelci sistemin tekamülündeki kapalılıktan sorumlu Hegelci sentezlerin mümkün olabileceği görüşüne de şüpheyle yaklaşır. *Glas* başlıklı eserinde Derrida, Hegel ve Jean Genet'in çalışmalarını birbirinden ayırmış, aralarındaki farkları göstermiş, böylece deneysel bir metin kurmuştur. Bu eserler, bir bakıma *Aufhebung*'un kavramsal hakimiyet teorisine maruz kaldığını ıspatlamaya çalışmıştır. "Böylece Aufhebung bir bakıma sindirici bir karşı baskı (counterpressure), karşı güç (counterforce) yani bir *Hemmung*dur"[5]. Semiyotik görüş açısından bakıldığında, bu durum metafizik bir idealleştirme olarak görülür. "Kavram eşyayı hafifleten işareti hafifletir./*The concept relieves the sign that relieves the thing* "[6]: Nesne kavram içinde eritilir. (Adorno'nun söylediği gibi bu durum özneye yönelik kavramsal düşünceyle belirlenebilir).

Derrida bu bağlamda, Adorno'nun menfîlik görüşünü yeniden ifade etmiş ve *sentezleme* ya da *Aufhebung* gibi zıtlıkları/oppozisyonları birleştirme hayâlini bırakmamız gerektiğini ileri sürmüş; yerine Hegel'in diyalektiğindeki menfîlik anlayışının ikâme edilmesini önermiştir. Bir Alman için *aufheben* sadece *geri getirme* veya *koruma* anlamına gelmez; bu kelime aynı zamanda *iptal etme* ya da *geçersiz kılma* anlamına da gelir (Karar geçersiz hâle geldi/ *ein Beschluss wird aufgehoben*). Hegelci kavramdaki bu karmaşıklık ile karşı karşıya kalan Derrida, kendisinin ileri sürdüğü *differance* kavramını Hegelci diyalektiklere dayalı yapısökücü menfîlik anlayışından ayırmaya çalışmıştır. Çünkü *sentezleme* ya da *Aufhebung* olmadan da zıtlıkların birliğini *köktenci karmaşıklık ya da aporia* gibi hayâl etmek mümkündür. (İyi ve kötü, görüntü ve öz, doğru yanlış gibi oppozisyonların diyalektik bir sisteme tabi tutmaksızın birbirine bağlı oldukları ve Hegel'in sisteminde belirtildiği gibi bir-

[5] J. Derrida, Glas (Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1986), s. 26.
[6] a.g.e., s. 8.

birleriyle tutarlı oldukları düşünülebilir.) Bu bağlamda sentezleme fikri, yapısökücülerdeki *aporia* fikrinin yerine geçmiştir. Daha sonra görüleceği gibi, *aporia* Paul de Man'ın estetiğinin merkezini oluşturur. Derrida ise tekil *aporianın* yapısökücülük olarak adlandırıldığını ifade etmiştir[7].

Yapısökücülüğün metin menfîliğini açığa çıkarmak için ileri sürülmüş sistematik bir girişim olduğu, bilhassa Amerikan yapısökücüleriyle ilişkilendirilmek suretiyle açıklanacaktır. Zaten Amerikan yapısökücülüğünde de kavramsallaştırmalar ve kavramsal tanımlamalardan tamamıyla uzaklaşan karmaşıklıklar, aporialar ve çok anlamlıklardan söz edilmektedir. Bu anlamda, yapısökücülük, gerçekte Hegel ile Hegelci Marksistlerin birbirlerine karşı zıtlıkları olarak düşünülebilir.

Yapısökücülerin temel ilhâm kaynakları, Nietzsche ve Heidegger'dir. Sonraki bölümde Derrida'nın felsefesindeki Nietzscheci rol ayrıntılı bir şekilde tartışıldığı için, bu bölümde Husserl ve Heidegger'deki yapısökücü potansiyeli tartışmanın daha anlamlı olacağını düşünüyorum. Derrida, Plato, Rousseau ve Hegel felsefelerindeki *söz merkezci* eğilimi ararken, araştırmacının Husserl fenomenolojisinde ve Heidegger'in varoluşçu ontolojisinde ses ve söz merkezciliğin izlerini bulması hiçbirimizi şaşırtmamalıdır.

Husserl modern fenomenolojinin kurucusudur. Bununla beraber metafizik gelenekteki kavramları ve konuşulan kelimelerin hakimiyetini geliştiren ve sağlamlaştıran Derrida tarafından epeyce suçlanmıştır. Derrida *La Voix et le Phénoméne* başlıklı çalışmasında, Husserl'i söz konusu metafizik geleneneği en fazla savunan kişilerden biri olarak görür. "Husserl, elverişli kaynakların tamamını ciddi bir eleştiri süzgecinden geçirmek suretiyle, metafizik tarihinden miras aldığı *sesin* (phone) elzem olan ayrıcalığını açıkça ortaya koymuştur."[8] Derrida'ya göre, Husserl felsefî *yazıdan (écriture)* ve

[7] J. Derrida, Memories for Paul de Man (New York, Columbia University Press, 1986), s. 137.

[8] J. Derrida, La Voix et le phénoména (Paris, PUF, 1967), s. 15.

işaretleyenin kontrol edilemeyen çok anlamlılığından dolayı ortaya çıkan anlam aşırılığını sınırlamak için elinden gelen herşeyi göze almıştır. Onun yolu bizi ön ifadeye dayalı anlam tabakaları ile kavramsal ve genel biçimleri korumaya götüren bir yoldur[9]. Başka bir ifadeyle, O Platon'un düzenlediği metafiziksel tasarıya son vermeye, saf ideayı tecrit etmeye ve *anlamın varlık sebeplerini* belirlemeye çalışmıştır. Bütün bu metafiziksel gayretlerine rağmen, Derrida, Husserl'in azaltılamayan işaretleyen özerkliğini tanıdığını ve kendi söylemindeki yapıyı sökmek zorunluluğunu hissettiğini söyler.

Martin Heidegger, metafizik gelenek içinde Husserl'den daha çok eleştirel bir filozoftur. Buna rağmen Heidegger *sesmerkezliliğe* ve *söz merkezliliğe* dayalı konuşulan kelimeler filozofu sayılamaz. Zimnen veya açıkça söylemek gerekirse, konuşulan dilin değeri Heidegger'de daimî ve büyüktür.[10] Böyle güçlü bir metafizik eğilime rağmen, Derrida, Heidegger'in felsefesinde menfilik izleri bulunduğunu keşfeder. Husserl, Hegel ve diğer *söz merkezci* anlayışın temsilcilerine gelince, Derrida Heidegger'deki kavram savunmasının bir ölçüde filozofun kendi söyleminde yer aldığını göstermiştir.

Derrida'nın oluş ve varlık arasındaki ayrımı düşünme girişimine göre, Heidegger bu iki kavramın kendi farklılıkları dışında tanımlanamayacağını keşfetmiştir. Derrida, ayırma süreçleri dışında tanımlanamayan veya karıştırılamayan *farklılıklar* (difference) üzerinde düşünmeye çalışmıştır: *das Differente aus der differenze*.[11] Nitekim Derrida, tanımlamaya ve belirlemeye ulaşamayan süreçler olarak farlıklılıkların keşfedilmesinde oldukça kararlıdır. Çünkü o, Fransızca *différence* (fark) ile *différer* (ayırmak, ertelemek) kelimelerinden türettiği ve kendi geliştirdiği *différence*'ın karşı kavramını formülleştirmeyi başarmıştır. İlk adımda, *fark* (difference) kavramlaştırmanın veya tanımlamanın sonunu getirme olasılığına dayalı bir

[9] a.g.e., s. 83.

[10] J. Derrida, Margins of Philosopy (Chicago, University of Chicago Press, 1982), s. 132.

[11] M. Heidegger, Idenditat und Differenz (Pfullingen, Neske, 1957), s. 64.

girişim olan anlamlama süreçleri (*process of meaning*) olarak tanımlanabilir. Derrida'nın anlamın varlığı veya anlam varlığı (présence du sens) terimiyle adlandırdığı şey daimî bir reddir. Bu kavram Barthes'ın *signifiance* terimiyle karşılaştırılabilir.

Eğer sorunu bu kitabın bağlamında düşünürsek, Derrida'nın duruşu sadece rasyonalistlerin ve Hegelcilerin kavramsallaştırma girişimlerinin kökten bir reddi değil, aynı zamanda Mukarovski ve Eco gibi oldukça ılımlı Kantçıların duruşuna da meydan okuyuştur. Zaten gerek Mukarovski, gerekse Eco metnin yapısına, izafî bir açıklığa rağmen, kavramsal analizlerle ulaşılabileceğine inanırlar. Derrida, *yapı* kavramının fark süreçlerince çözümlenen *ses merkezli* bir mit olduğunu iddia ederek, Eco ve Mukarovski gibi Kantçıları tamamen reddetmiştir.

Derrida, d*ifférence*/fark mefhumunu Heidegger'in *Differenz* kavramına borçludur. Bununla beraber, o, esasen Platon'dan Heidegger'e kadar gerçeğin metafiziksel araştırmasının nasıl başarısızlığa uğradığını gösteren Nietzscheci bir düşünür olarak görülmektedir. Bu değerlendirme Chistopher Norris tarafından şu ifadelerle doğrulanmıştır:

> Bilindiği gibi Heidegger, Nietzsche'nin son metafizikçi olarak okunabilecek bir filozof olduğunu iddia etti. Bu durumda Derrida Nietzsche'nin bilgiye ulaşmada retorik açıdan yapısökücü düşünceye dayalı bir eleştiri düşüncesine ulaşma arzusunda olduğunu belirtmek suretiyle, asıl argümanına zekice bir dönüş yapabilirdi. Esasen bu Heidegger'deki anlam ve gerçekliğe yönelik bir araştırmaydı. Kaldı ki Derrida'nın Nietzsche'ye yönelik eleştirisinde hedeflenen de zaten bu düşünceydi.[12]

Derrida'nın Nietzsche'ci eleştirisi sadece Heidegger'e karşı değildir. Bu eleştiri, aynı zamanda metafizik düşünürlerinin tamamına karşı yönelmiştir. Yapısökücüler tarafından ileri sürülen bu iddia, bir paradoksu da üzerinde taşımaktadır: Anlamın varoluşu temeline dayalı kavram hakimiyetini pekiştirme.

---

[12] Ch. Norris, The Deconsructive Turn. Essays in teh Rhetoric of Philosophy (London-New York, Routledge, 1983), s. 24.

Bu felsefî iddia, ileride, semiyotik ve edebî bakış açılarından hareket edilerek, daha da geliştirilecektir. Nietzscheci eleştiri ifadesinin dilbilimsel ve semiyotik bağlamda ne anlama geldiği, bu bağlamın niçin *farkın* (différance) anlaşılmasıyla ilişkili olduğu ve *iterabilite* (tekerrür) ve *dissemination* (dağılma) gibi karşı kavramlarla nasıl bir ilişkiye sahip olduğu açıklanacaktır.

2. Derrida'daki Romantik ve Nietzscheci Miras: Écriture, İtérabilité, Différance.

Dilin, bir bilgilendirme aracı ve iletişim aracı olduğu şeklinde özetlenen rasyonalist ve Hegelci anlayışları reddetme bakımından Derrida, Nietzsche ve bilhassa Friedrich Schlegel gibi Alman Romantikleri ile ilişkilidir. *Muhteva düzlemi* düşünürü olan ve rasyonalist fikri sıkı sıkıya benimseyen Greimas "dilde gizli bir şeyin olmadığına işaret eder[13]. *İfade düzlemi* tartışmalarını yeniden gözden geçirirsek, Romantikler, Nietzsche ve Derrida *işaretleyen* ile *işaretlenen* arasında birebir uyum bulunduğunu ileri süren rasyonalist fikri kabul etmemişlerdir. Onlara göre eşanlamlı kelimelere denk kelimeler gibi bakılabilir ve neye dair konuştuğumuzu bildiğimiz sürece, diller arasındaki fonetik farklılıklar göz ardı edilebilir.

Romantizmin rasyonalist eleştirmenlerini anlattığımız ilk bölümde, Friedrich Schelegel üzerinde ağırlıklı olarak durmuştuk. Romantiklerin dünyayı arzularıyla ilişkilendirerek oldukça anlaşılabilir bir hâle getirdikleri takdirde, bu tutumlarıyla büyük bir sıkıntıya düşebileceklerini belirtmiştik.[14] Schelegel ve Derrida, dilbilimsel şeffaflıktaki rasyonalist ütopyanın mümkün olmadığına inanırlar. Aynı zamanda, onlar ütopik durum oluşturmanın arzu edilen bir şey olduğu görüşünü ileri sürmüşlerdir. Buradaki ütopik durum, *işaretleyen* ile *işaretlenenin*, fonetik birim ile dilbilimsel ve edebî

[13] A. j. Greimas, Structural Semantics. An Attempt at a Method (Lincoln-London, Universty of Nebraska Press, 1983), s. 65.

[14] F. Schlegel, 'Über die Unverstandlichkeit': F. Schlegel, Kritische Ausgabe, vol. 3 (Paderborn, Schöning, 1967), s. 370.

yaratıcılığı sona erdiren kavramların birebir uyumundan kaynaklanan bir durumdur. Teknik sözlükler ve el kitaplarıyla semantik geleneklerin karıştırılmasından kaynaklanan teknik çevirilerde görülen sınırlamaları yaşayan herhangi bir kişi romantik ve yapısökücü anlayışlara belirli ölçüde sempatiyle bakacaktır.

Bu açıdan hem romantikler hem yapısökücüler, tek yönlü olarak değerlendirilebilir. Çünkü matematikte, teknikte ve diğer yapay dillerde anlamın gelenekle başarılı bir şekilde karıştırılabileceğini göz ardı etmişlerdir. Bu tür dillerin ne doğal dilde, ne de edebî dilde tam olarak uygulanması mümkün olmayan bazı özellikleri olmasına rağmen, söz konusu diller Derrida'nın *anlam varlığı* (presence of meaning) diye ifade ettiği *ihtimali* (possibility) biraz aydınlatmaktadır. İşte bu *ihtimal* meselenin tümüne belirli bir ışık tutmaktadır. Çünkü tek anlamlılığın ve anlam varlığının, en azından teorik açıdan anlaşılabilir olduğunu göstermektedir. Zaten Greimas'ın rasyonalist anlayışı ve Goldmann'ın Hegelci iddiaları, biraz iyimser bir değerlendirme olmakla birlikte, tamamen yanılgı da değildir.

Derrida, bu iyimserliği Greimas ve Goldmann ile paylaşırken, retorik olarak dilin ve müphem dünyanın Nietzscheci teorisine dönmüştür. Nietzsche felsefesinde iyi ile kötünün birbirinden ayırt edilemez olduğu açıktır. İyi kötü değil midir? Ve Tanrı basit bir keşif değil midir? Hatta şeytanın bir hilesi olamaz mı? Sonunda, her şeyin yanlışlığı anlaşılamaz mı?[15] Kökten karmaşıklığa dayanan Nietzsche felsefesine göre, yüksek düzeyde geniş kapsamlı bir bütünlük oluşturmak için, Hegelci kalıplarla ortaya çıkan bu zıtlıkları sentezlemek mümkün değildir. *Farkı* (difference) tanımlamak ne kadar zorsa, onları oluşturan parçaları söylemek de o kadar zordur.

Bu anlamda, Nietzsche, Derrida, de Man ve Hillis Miller'e karmaşıklık üzerinde duran ve felsefî, dilbilimsel ve edebî meselelerin aporetik yönünü ele alan teorisyenlerin öncüsü olarak görülmüştür. Örneğin, Derrida Babil kulesindeki mitik olayların oluş zamanından

[15] F. Nietszche, 'Menschliches Allzumenschliches': F. Nietzsche, Werke, vol.2 (Munich, Hanser, 1980), s. 440.

beri, aporialarla iyice bıkkınlık veren Eski Ahit tanrısı Yehova'nın çeviricisinin artık herhangi bir misyonu olamayacağını ileri sürdü. Çünkü Yehova, hem eşzamanlı olarak yapısökücü jestlere bağlıdır hem de bunları yasaklar. Yehova, dil içinde kendine uygun bir adla anlaşılabilir ve bu kitabın çevirisi mümkün değildir. Yehova'nın çevrilmesi ve çevrilmemesi kendi talihiyle ilişkili bir durumdur.[16]

Bu tür uç karmaşıklıklar ve aporiaların meydana getirdiği çelişkiler, Hegelcilik ötesi (post-Hegellian) anlayışta söz konusu değildir. Franco-Amerikan yapısökücü anlayışının tamamının yukarıda sözü edilen Hegelcilik ötesinin perde arkasına karşı geliştirilmiş bir düşünce olduğu söylenebilir. Yeni Hegelcilerin ve Nietzschecilerin öğretileri gerçeğin çok yönlü retorik mecazlara bağlıymış gibi göründüğü bir sahneden ibarettir. Nietzsche "gerçek nedir" diye sorar ve gerçeğin retorikle ilişkili olduğunu söyler. Nietzsche'ye göre, gerçek istiarelerin, mecaz-ı mürsellerin ve antropomorfizmlerin (insanbiçimcilik) gezici ordusudur.[17] Bu tanım-eğer gerçekten bir tanımsa- karmaşıklıklar sayesinde ortaya konulabilen bir tanım olmalıdır. Çünkü gerçeğin metafiziksel kavramı, gerçekte kendi içindeki zıtlıklarla belirlenir. Yani Platon'un iğrendiği ve sofistler tarafından konuşulan diye nitelendirilen retorik dille ortaya konulur.

L'Ecriture et la différence başlıklı eserinde Derrida, *gerçek(truth)* ve *oluş(being)* kavramlarını *oyun (play)* mefhumuyla değiştirirken, Nietzsche'nin ilhamından yola çıkmıştır. 'Biz de oluş ve gerçek kavramlarını eleştiren metafizikçilerin Nietzscheci eleştirisini belirtmeden geçemeyeceğiz. Çünkü oyun, yorum ve işaret kavramları gerçek ve oluş kavramlarıyla yer değiştirmiştir.'[18] Derrida felsefe tarihini istiareleşmenin retorik süreçleri gibi düşünürken, bir bakıma Nietzsche'nin gerçeklik eleştirisini reddetmiştir.

---

[16] J. Derrida, The Postcard. From Socrates to Freud and Beyond (Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987), s. 165.

[17] F. Nietzsche, 'über Wahrheit und Lüge im auBermoralischen Sinne': F. Nietzsche, Werke, vol. 5, op. cit., s. 314.

[18] J. Derrida, Writing and Difference (London-Henley, RKP, 1978), s. 280.

Derrida'ya göre, istiareler kavramlarla tanımlanamaz. Çünkü kavramsallaştırmanın kaynakları zaten istiarelerin kendisindedir. İstiare kavramı (*meta-pherein*: yerini değiştirmek, sırasını değiştirmek) zaten kendi içinde istiareli bir kavram olduğu için, istiareli mecazları tanımlayan bir araç gibi kullanılamaz.

Nietzsche'yi takip eden Derrida, retorik *écriture* diye adlandırdığı bir kavram geliştirmiştir. Retorik *écriture*, metafizik düzeydeki *gerçek* ve *oluş* kavramlarının, *tekrarlanabilirlik* (itérablité)), *différance* (fark) ve *dissémination* (yayılım) gibi çok anlamlı mecazlar veya kavram karşıtı kavramlarla yer değiştirmesinden meydana gelen bir kavramdır. Retorik *écriture*, mecazî ifadelerin tamamının ortak paydasını oluşturur. Bu kavramlar *anlam varlığı (presence meaning)* fikrini ve gerçeğin tamamlayıcısı düşüncesini yıkmak üzere düzenlenmiştir. Aynı zamanda söz konusu kavramlar, Barthes'in söylediği gibi, açık sonlu *işaretleme* süreçlerinin istiareleridir.

Derrida'nın geliştirdiği yapısökücülüğün anahtar kelimesi, *iterabilite* (tekrarlanabilme) kavramıdır. Çünkü Derrida, *iterabilite* kavramını sadece Austin'in *Söylem Aktı Teorisini* eleştirmek için kullanmakla kalmamış, aynı zamanda Greimas'ın *iteravite* ve bununla ilişkili olan *izotopi* kavramlarının zıttı olduğunu belirtmiştir. Bu durumda *iterabilite* tam olarak nedir? Niçin bu kavram dilbilimsel felsefe, semiyotik ve estetik arasında bir bağ olarak düşünülmüştür?

Bir an için Greimas'ın *iterativiti* ile *izotopi* kavramlarına dönelim ve telaffuz olarak kabul edilen söylemin homojenliğini güvence altına alan *izotopinin* yapısal semiyotikte alt anlambirimcik demetlerinin yatay düzlemindeki tekrarları olarak tanımlandığını hatırlayalım. Önceki bölümde belirttiğimiz gibi, semantik birimlerin (kelimeler, ifadeler, aktanlar) tekrarı ve yahut tekrarlanması muhtevadaki farklı yönleri ön plana çıkarmak ve onları aktüel hâle getirmek suretiyle, söylemdeki semantik tutarlığın derecesini arttırmak anlamına gelir. Derrida, bu iddiayı, yapısal semiyotiğin rasyonalist öğretilerine ve Austin'in Söylem Aktı Teorisine karşı kullanarak, bir bakıma tersine çevirmiştir. O, söylemin veya söylemler arasında yer alan bir şeyin bazen bir kelimenin tekrarı ile söz konu-

su seyin aynî veya müteradif açıdan yeniden üretilmesi olarak görülmemelidir demektedir. Çünkü, bir işaret ne zaman tekrarlanırsa tekrarlansın, o işaret, farklı bir bağlam ve kavramsal değişimde görünür/yeniden görünür. Bu durumda söz konusu işaretin anlamı da kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Derrida, bu süreci *iterabilite* olarak adlandırır. *Iterabilite* anlamındaki tekrarın ise, işaretin değerini arttırdığını, fakat metinsel anlamının parçalara ayrılıp, yok olmasına sebep olduğunu (disintegration) göstermeye çalışmıştır. (Bu bölümün dördüncü alt bölümünde John Hillis Miller'in edebiyat teorisiyle ilişkilendirmek suretiyle, bu iddianın edebiyata nasıl uyarlandığını göstereceğiz.)

Bu safhada, *iteraviti* ile *iterabilite* arasındaki zıtlığın (oppozisyonun) bu bölümün yapısını oluşturduğunu ve Derrida'nın Greimas'ın semiyotiğiyle asla ilgilenmediğini belirtmek gerekir. Bununla beraber *iterabilite iteravitenin* eşdeğer bir zıt anlamlısıdır ve Nietzscheci yapısökücülük ile rasyonalist semiyotik arasındaki muhtemel zıtlığı somut olarak aydınlatır. Bu bakımdan *iterabilite*, yararlı bir yapıdır. Derrida'ın Austin'in Söylem Aktı Teorisine karşı bir delil olarak geliştirdiği orijinal bir kavramdır.

Derrida'ya göre, *Söylem Aktı Teorisi –söz merkezli* düşüncelerin tamamı gibi- John L. Austın'ın belittiği tek anlamlı varlığa ve söylem aktının ya da telâffuzun algılanmasını ima eden anlamın varlığı (*presence of meaning*) ön varsayımına dayanmaktadır. Derrida, tek anlamlı böyle bir varlık türünün olamayacağını, çünkü söylem aktı tekrarlanmasının anlamın herhangi bir noktada değişmesine sebep olduğunu söylemektedir. Eğer birisi arkadaşlarından birinin aptal olmadığına dair bir şey söylerse, arkadaşının akıllı, basiretli ve güvenilir bir kişi olduğunu, böylece aptallık aktıyla suçlanamayacağını söylemek istiyordur. Söz konusu kişinin arkadaşına dair söylediklerini arkadaşının aptal olmadığını söylediği şeklinde nakledersem, buradaki imalar belirli ölçüde değişebilir. Çünkü mesajın alıcısı sözü edilen kişinin aklının veya basiretinin şüpheli olduğuna, aptallık aktıyla suçlanamayacağına inanma eğilimindedir. İlk anda "umarım aptal değildir" diye düşünür. Günlük dilin se-

mantik değişimin yeni bir bildirişim bağlamına geçtiği her yerde aniden ortaya çıkan bu tür yanlış anlaşılmalara yol açan muammalarla dolu olduğunu hepimiz biliriz.

Derrida'nın Austin'in yaklaşımını eleştirirken söylemeye çalıştığı şey de zaten budur. Yani Derrida, iç ve dış bağlamdan hareketle, *iterabilite* bütünlüğünden, kendi kendine seçilebilenin bütünlüğünden söz eder. Diğer bir ifadeyle, *iterabilite* nesnenin ayniyetinin kendi ayniyet bütünlüğü olmasına asla izin vermemesinden meydana gelen bir *iterabilitedir*.[19] Öte yandan işaretin tekrarı veya işaretin takrarlanması anlamındaki *iterabilite*, pragmatik (iletişim bağlamındaki heterojenlik) ve semantik nedenlerden dolayı, işaret ayniyetinin yayılmasına (disintegration) yol açmaktadır. Derrida işaret tekrarı ile işaret tekrarlanmasını açıkça ayırmamıştır. Fakat burada ayrımı açıkça ortaya koyması gereklidir. Çünkü Austin'in Söylem Aktı Teorisi dilin iletişimsel bağlamına, diğer bir ifadeyle, dilin pragmatiklerine yönelirken, Greimas'ın teorisi dilin söylemsel anlamlarını ele almaktadır.

Austin'in disiplincilerinden biri olan John R. Searle tarafından Derrida'nın makalesinin sert bir biçimde eleştirilmesi, Derrida'yı oldukça kızdırmıştır. Burada John R. Searle'in hayâl kırıklığına uğramasının ve Derrida'yı sert bir şekilde eleştirmesinin sebebi, Derrida'nın konuşmacının asıl gayesinin metinde asla tam olarak sunulamayacağını ve Austin'in teorisinin soyutlama ve yanılsamaya dayalı olarak geliştirilebileceğini ileri süren görüşleridir. Hakikatte Derrida, Austin'i söylem aktının anlamını değiştirebilme özelliğine sahip hicivlerin, aktarmaların, parodilerin ve pastijlerin dilbilimsel işlevlerini dikkate almamakla eleştirmiştir. "O aptal değildir" söyleyişiyle mizahî bir anlam elde edilebildiği gibi, söz konusu ifade ne zaman tekrarlanırsa tekrarlansın ortaya belirli bir gülünçlük de çıkabilmektedir. Son olarak, Derrida Austin'i toplam bağlamdaki (total context-) semantik ve pragmatik (bildirişimsel) anlamın varlığı varsayımından hareket etmekle suçlamıştır.

[19] J. Derrida, Margins, op. cit., s. 318.

Bununla beraber, toplam bağlam (total context) –Hegelcilerin toplam bilgi problemiyle bir kez daha yüz yüze geliyoruz- asla verilmiş bir bağlam değildir. Çünkü bütün bağlamlar açıktır veya natamamdır (incomplete). Yerinde bir değerlendirmeyle, bağlamların açıklığına ve tüketilemezliğine inanan Derrida, Austin'a dair yazdığı makalede bu durumu şöyle açıklar: Austin'in ileri sürdüğü anlamda, tüketilebilir bir şekilde tanımlanabilecek bir bağlamda, bağlamı tümüyle ortaya koyabilecek ve bağlamın kendisi ile öteki bağlamları aktüel bir şekilde şeffaflaştıracak bilinçli bir amaç olmalıdır (...).[20] Toplam bağlamın tüketilerek sınırları çizilmedikçe, bilinçli amacın (conscious intention) yani söylem aktının tam olarak sunulamayacağını ve kendi kendini şeffaflaştıramayacağını söyleyerek bu argümana dönüş yapılabilir. Kısaca, Derrida için, Austin ve Searle'ın Söylem Aktı Teorisi, felsefî açıdan *söz* ve *sesmerkezciliğin* devamından başka bir şey değildir. Sadece bağlamların açıklığını ve bu açıklık sayesinde kısmen elde edilen *iterabilite* fenomenini soyutlamak suretiyle, tekrarlanan söylem aktının ayniyeti ile yazar amacının varlığı önerilebilir.

Bütün bağlamların veya toplamların açık olduğu, böylece tüketilebilir bir şekilde tarif edilemeyeceği fikri Derrida'nın fark kavramının ortaya atılmasında etkili olan Saussure'e yönelik eleştirilerinin de önemli bölümünü oluşturur. *İterabilite* ve *fark* kavramlarının ortak paydası, anlamın sunulamayacağı ya da tanımlanamayacağı fikridir. Çünkü bağlamda meydana gelen değişimler anlamda da değişime yol açar. Bu bakımdan biz sadece semantik birimler arasındaki farkları tarif edebiliriz. Fakat bu tarif asla birimin aktüel ayniyetini vermeyecektir.

Derrida, fark terimiyle zihnimizde canlandırmak istediği kavramla, esasen Saussure'nin rasyonalist kavramlaştırma yoluyla ortaya koyduğu dil sistemi fikrinden yararlanmak istemiştir. Saussure bakış açısından hareket edersek, fark dili anlamak için önemli

[20] a.g.e., s. 327.

bir anahtardır. Çünkü dilin işlevleri asla bağımsız birimler olarak tanımlanamaz; fakat birbirleriyle ilişkilendirilebilir veya birinin diğerinden ayrı yönleri ortaya konulabilir. Bu durum Saussure'ün dilde sadece *farklar* olduğunu düşünmesinin sebebini de açıklamaktadır:

Bazı dillerdeki kelimeler her biri karşılıklı olarak birbirini sınırlayan birbiriyle ilişkili fikirleri ifade etmek için kullanılır. Fransızcadaki *redouter* "korkunç", *craindre* korku ve *avoir peur* korkuyor olmak gibi eş anlamlı kelimeler, sadece kendi oppozisyonları (zıtları) olduğu zaman belirli bir değer taşırlar. Eğer *redouter* kelimesi olmasaydı, kelimenin mutevasının tamamı rakiplerine geçecekti (...). Her hangi bir terimin değeri, o terimin çevresiyle uyumlu olarak belirlenebilir; *güneş* kelimesinin etrafındaki ilk düşünüşler olmaksızın güneşle işaretlenen değeri kavramak mümkün değildir.[21]

Derrida'ya göre, bu pasaj yapısökücülüğün en önemli başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Derrida, Sauusure'ün dilde anlamın farklı birimlerin içerdiği etkileşime ve ayrışmaya bağlı olduğu fikrini kabul etmesine rağmen, kelimenin anlamsal değerinin onun semantik bağlamını oluşturan farklılıklarla ilişkilendirilerek tek yanlı bir şekilde tanımlanabileceği önermesini reddeder. Herhangi bir tek yanlı tanımlama girişimini, Derrida, *anlam varlığını* veya *transcendental işaretleyeni* (Platon'un safî biçiminin dengi) teyit etmek için düzenlenen söz merkezci bir manevra olarak görür.

Derrida anlamın var olamayacağını ileri sürer. Çünkü yazarın *différance* diye adlandırdığı şeyler, belirli bir hareket içinde ayrıştırılırlar. Söz konusu *différance* kendi yapısını bozan zıtlıklar (opposition) içinde her biri münferit fark olan farklardan miras kalmıştır. Buradaki zıtlıklar birbiriyle karıştırılamayan, ancak birbirinden ayrılabilen terimler arasındaki farkı ortaya koyduğumuz sürece gerçekleşir. Çünkü işaretleyen (*signifier*) ile işaretlenen (*signified*), kavram (*concept*) ile mecazlı ifade (*figure*) erkek ve kadın gibi te-

[21] F. De Saussure, Course in General Linguistics (Glasgow-New York, Fontana-Collins, 1974), s. 116.

rimler zıt terimlerle kısmen aynileştirilir. Böylece Derrida farklılaşmaların, farklılaştırılmış farklar tarafından üretildiğini açıklar.[22] Örneğin, mecaz ile kavram, istiare ile kavram birbirinden tam olarak ayrılamaz. Çünkü zaten söz konusu kavramlar, kendi içlerinde istiareli (metaforik) ve mecazîdir (figurative). Bu yüzden istiare ile kavram arasındaki ayrılıkları birleştirme girişimleri *iterabilite* hareketine karşılık gelen *différance* hareketinin tuzağına düşmektedir.

Her iki hareket de, işaretlenenin rölünü zayıflatmak ve *işaretleyen* ile *ifade düzleminin* rölünü ise güçlendirmek suretiyle kavramsallaştırma düşüncesini yıkar. Semiyotik ve estetik bakış açısından baktığımızda, Derrida'nın *L'Ecriture et la différence* başlıklı eserinde belirttiği *différance* işaretleyenin aralıksız devam eden danışıklı dövüşü gibi düşünülebilir. Derrida'nın ifadesiyle, "bu durum kitabın ilk ve en önemli varlığını, yani kitabın hacmini değiştirir mi? Ya da anlamın anlamı işaretleyenden işaretleyene sonsuz göndergeler yapan sonsuz imalardan ibaret bir şey midir?[23]

Gerçekte, bu durum, yapısalcı (Saussurecü ve Greimasçı) anlamdaki anlamın sonu olmalıdır. Şüphesiz Derrida'nın duruşu, kendi çelişkisini üzerinde taşıyan son derece uç bir duruştur. Yapısökücüler Derrida'nın yanlış anlaşıldığına veya yanlış yorumlandığına karşı çıktıkları, böylece Derrida'nın eserlerinden birinin İngilizceye çevrilmesine bağlı kaldıkları zaman, aslında tanımlanabilir bir anlam varsayımından hareket etmişlerdir.

3. Mallarmé ve Jean-Pierre Richard'daki Derrida

Derrida, Mallarmé tarafından yazılan *-Livre irréalize* hariç- hiçbir eserin kendi kendisini aynileştirmediğini belirterek[24] *La Dissémination* (1972) başlıklı eserin bir bölümünde (La Double séance) Jean-Pierre Richard'ın Stéphane Mallarme'ın eseri üzerine yaptığı tematolojik yorumu eleştirir. Jean-Pierre Richard'ın söz konusu eseri

[22] J. Derrida, 'La Différance': Théorie d'ensemble (Paris, Seuil, 1968), s. 53.

[23] J. Derrida, Writing and Difference, op. cit., s. 25.

[24] a.g.e.

1962'de *L'Universe imaginaire de Mallarmé* başlığı altında yayımlanmıştır. Mallarmé'nin eseri, yazılı kelimenin aynileşmesini hızlandırmaya doğru giden bir birleştirme tasarısı olarak sunulmuştur. Mallarmé'nin şiirindeki tematik tutarlığı ispat etmeye çalışan Richard'a zıt bir tutum benimseyen Derrida, şairin metnindeki uygunsuzlukları ve *iterabiliteleri* açığa çıkarmaya çalışmıştır. Bu iki edebiyat eleştirmeni, ileride yüzleştikleri zaman birbirlerini iğnelemekten geri kalmamışlardır. Gerek Richard, gerekse Derrida için büyük şairin otoritesi kendi tezlerini ispatlamada önemli bir dayanak noktasıdır.

Jean-Pierre Richard, Greimas anlamında bir yapısalcı olarak düşünülemez. Bununla beraber O, Felsefe'de Hegel'in toplamlama/cem etme düşüncesiyle ilişkilendirdiği Mallarmé'nin eserindeki tematik tutarlılığı tarif etmek için *iteration(itération)* terimini kullanmıştır. Böyle bir tematolojik bakış açısından yola çıktığımızda, Mallarmé'nin eseri karşılıklı olarak içiçe girmiş bağımlılıktan oluşan anlamlı bir bütünlük olarak görülmektedir.

Bu bağlamda Alman eleştirmenin yerinde bir ifadeyle belirttiği gibi, "bölünmez vizyon"[25] (unitary vision) araştırmasından ilham alan Richard *dissémination* (semantik dağılım) kelimesini Derrida'dan birkaç yıl sonra kullanmıştı. Richard bu kelimeye Mallarmé'ın *Vathek Mukaddimesinde* rastlamıştır. Nitekim Fransızca *Vathek* (1778) başlıklı romanın William Beckford sayesinde İngilizceleştiğini ifade eden Mallarmé, yazarın karakteristik cümlelerinin gölgesel müphemiyetle semantik dağılıma uğradığını belirtir[26].

L'Univers imaginaire de Mallarmé başlıklı çalışmasında Richard, gölge ve ışık arasındaki zıtlığa işaret eder ve daha önce Derrida tarafından değinilen asıl semantik dağılıma (substantive *dissémination*) bir giriş yapar. 'Richard anlamın semantik dağılımına karşı Mallarmé'nin bakış açısını açıklayarak, iyi seçilmiş kelimele-

[25] D. Fricke, 'Jean-Pierre Richard': Französische Literaturkritik in Einzeldarstellungen (ed. W.-D. Lange) (Stuttgart, Kröner, 1975), s. 187.

[26] S. Mallarmé, 'Préface a Vathek': Euvres complétes (Paris, Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 1945), s. 568.

ın güçlü hatlarla hakikatin etrafını saracağını belirtir'. (*Contre la dissémination du sense, le mot heureux campera donc la vérité d'un dur relief.*)[27] Semantik dağılım Hegelci konatasyonlarla toplanır ve birleştirilirse, bu tartışmalı kavramın *söz merkezlilikte* yer aldığı görülecektir. Zaten Richards'ın yazısının bölümlerinde biri de *Bütünlük Diyalektiğine Doğru* başlığını taşımaktadır.

Fakat J. P. Richard'ın Hegelciliği tam olarak neleri içermektedir? Esasında, O Mallarmé'i *değişimin sözlü saldırılarına*[28] (les invasions verbales du hasard) karşı anlamı savunan ve böylece nesnel düzenden ileri gelen anlamlı bütünlüğü inşa eden bir şair gibi yorumlamaya teşebbüs etmiştir. Richard, Hegelci bağlamdan bakıldığında oldukça açıktır. O, Mallarmé'nin Alman filozofa yaptığı göndergeleri açıkça belirtmiş ve şairin fikir açısından "anlam" (sensous) ile "soyut kavramın"(abstract concept) sentezinde ısrar ettiğini vurgulamıştır.[29]

Öte yandan, Richard, mesela, *Le Mort vivant* başlıklı eserinde Mallarmé'yi gece ile gündüz, hayat ile ölüm gibi birbirine zıt (hostile) ögeleri uzlaştırmayı arayan bir şair olarak değerlendirir. Richard buradaki uzlaşmaya varmak için, Mallarmé'nin istiareleri diyalektik sentezlemenin uslubî araçları olarak kullandığını söyler. Çünkü Mallarmé'daki ideal denge, bu iki çatışan ögeden ileri gelen bir dengedir. Ortaya çıkan istiare ise ikiliğin diyalektik olarak tekliğe indirgenmesi esnasındaki sentez ve toplamdan ibarettir.[30] Richard'ın iddialarından bazıları bize Lucien Goldmann'ın *genetik yapısalcılığını*, başka bir ifadeyle bölümleri ya da tam tersini anlamak için bütünlüğü anlamanın gerekli olduğu fikrini hatırlatır. Parçadan bütüne ve bütünden parçaya doğru giden diyalektik ipuçlarından söz ederken, Richard'ın hermeneutik akımı takip ettiği görülür.[31]

---

[27] J.-P. Richard, L'Univers imaginaire de Mallarmé (Paris, Seuil, 1961), s. 380.
[28] a.g.e.
[29] a.g.e., s. 422.
[30] a.g.e., s. 424.
[31] a.g.e., s. 432.

Richard, semantik düzeyde ise Greimas terminolojisinin hatırlattığı *iteration* (tekrar) ve *tekrarlanma* (recurrence) gibi kavramları kullanmaktadır: Motiflerin tekrarı (iteration) tematik gelişimin sağlamlığını da güvence altına alır.[32] Mallarmé'ın şiirindeki, buzul imajının bakireliğin soğukluğunu hatırlatmak için iffet istiaresiyle birleştirildiğini ileri sürmüştür.[33] Bu önerme, bütünlük fikriyle hükmedilen hem Hegelci hem de yapısalcı bir yaklaşımdır.

Derrida'nın Hegelci eleştirisine ve yapısalcı görüşe dair söyledikleri ortaya çıktıktan sonra, Richard'ın toplama görüşüyle yapısökücüleri iyice kızdırmasına şaşmamak gerekir. Nitekim Derrida *La Dissémination* adlı eserinde Richard'ı söz merkezci, Platoncu ve yeni Hegelci olmakla suçlamıştır. Derrida'ya göre, Richard, başlangıçta, tematik analiz olasılığına ve Mallarmé'nin birliği meydana getirmek için semantik dağılımı kontrol etmeyi amaçlayışına göre biçimlendirdiği merkezi tez ihtimaline şüpheyle bakar. Eleştirel dikkatlerinde ise *semantik dağılım (dissémination)* kelimesini Platoncu-Hegelci boyunduruktan kurtarıp, kelimeyi yapısökücü mecaz içine transfer etmek suretiyle, söz konusu kelimenin hakkını lâyıkıyla teslim etmeye çalışmıştır.

Derrida, Mallarmé'nin şiirinde tahmin edildiği gibi bir tam anlamın (*signifié en derniére instance*)[34] bulunmadığını ispatlamaya çalışmıştır. Bu görüşünü kanıtlamak için Mallarmé'nin şiirlerindeki çok anlamlılıklar ile belirsizliklere işaret eder ve bu şiirlerin okunması yoluyla Richard'ın *iterationunun iterabilite* ve semantik dağılımla (dissémination) değiştirilmesinde ısrar eder. Hem Mallarmé'nin hem de Richard'ın metnindeki olumsuz deliller yoluyla iyice ağırlaştırılan *dissémination* (semantik dağılım) kavramı, zamanla yapısökücülüğün uforik (psik. kendini aşırı derecede zinde hissetme hâli, ç.n.) kavramlarından biri hâline dönüşmüştür.

---

[32] a.g.e., s. 22.

[33] a.g.e., s. 417.

[34] J. Derrida, La Dissémination (Paris, Seuil, 1972), s. 236. (J. Derrida, Dissemination (London, The Athlone Press, 1981), s. 207.

Derrida'nın analizindeki *iterabilite* ve *semantik dağılım* nasıl gerçekleşir? Burada *pli (kat, çizgi)* kelimesinin kullanımına dikkat etmek gerekir. Mallarmé şiirlerinde bu kelimeyi sıklıkla kullanmıştır. Pli kelimesini Richard samimiyet kavramıyla güçlendirilen semantik bütünlük altında ele aldı. Söz konusu kelimenin Mallarmé'nin kullandığı bütün ögelerine dakkatimizi çeken Derrida, aynı zamanda *plinin* yapısını bozmuştur. Mallarmé'nin bu kelimeyi yarılıp açılma, anlamsal dağılma, aralıklarla düzenleme ve zamana uyma gibi kavramları ifade etmede kullandığını belirtelim.[35] Derrida, öncelikle Jean-Pierre Richard'ın Hegelci yaklaşımını eleştirir ve şunları ilâve eder: Bu durum Richard'ın Mallarmé'yi klasik okuduğunu doğrular niteliktedir ve metni samimilik, sembolizm ve Yeni hegelcilik atmosferi içinde toplar.[36]

Derrida Richard'ın Mallarmé'nin şiirlerinde belirli temaların varlığını tespit ettiğini kabul eder. Ancak bu temaların Hegelci anlamdaki kavramsallaştırılmış bütünlük içinde bir arada gruplandırılacağı fikrini ise kesinlikle reddeder. Böylece Derrida, Richard'ın tamamlanmış hermeneutik anlayışına karşıt bir görüş benimsemiştir. Derrida'ya göre, semantik dağılım yani *dissémination iterabilite* ve *differance* kavramlarıyla yakından ilişkilidir; bu bakımdan söz konusu kavramlar, kavramsal sabitlemenin herhangi bir türüne girmeyecektir. Bu bağlamda Derrida gerçek/orijinal ve metaforik/istiareli anlam arasındaki geleneksel ayrımı da dışta tutar. Hakikatin Nietzsche ve Derrida tarafından istiarelerin toplandığı bir yığın şekline düşürülmesi (böylece gerçeğin değerinin düşürülmesi ç.n.) durumunda istiareyi kavramsal araçlarla açıklama veya tanımlamaya yönelik herhangi bir girişim başarısızlıkla suçlanarak, *apriori* (önsel) bir girişim olmaktan öteye geçemeyecektir.

Bu durumda sadece mecazlı anlamlar vardır. Felsefe Nietzscheci anlamdaki retoriğe döner. Derrida herşeyin istiarevî (metaforik) olduğunu ileri sürdüğü için, Derrida'ya göre artık edebî anlamdan ve buna bağlı olarak herhangi bir istiareden söz etmek mümkün değil-

[35] a.g.e., s. 271.
[36] a.g.e.

dir.[37] Mallarmé'nin kullandığı *pli* istiare düzeyine indirgenemez. Bu durum söz konusu kullanımın sadece orijinal ve güncel anlamı olmamasından değil, aym zamanda çok anlamlı işaretleyenin çelişkili anlamlar oluşturmasından ileri gelir. Derrida, *pli* kelimesinin bazen tecavüze uğramış bekâret anlamında kullanıldığını ve bazen de müphemiyet ve kararsızlık anlamına geldiğini göstermeye çalışmıştır.

Derrida'nın kullandığı anlamda semantik dağılımın (*dissémination*) çok anlamlılık kavramıyla ya da Greimas'ın ifadesiyle, heterojen (ayrı türden) izotopiler bir arada olduğu için *pluri-isotopi* ile tanımlanamayacağı açıktır. Çünkü bir kelime (semem, Greimas) belirli izotopilerin veya birkaç izotopinin bir araya getirilmesiyle oluştuğu için, anlam çok anlamlılık bağlamında tanımlanamaz. Bu durumda anlam kararsız değildir. Bu yüzden yapısökücülük semiyotikten daha başlangıçtan itibaren ayrılır. Zaten Nietzschecilerdeki belirsizlik de dilbilimsel birimleri tek yanlı olarak tanımlamanın mümkün olmadığı görüşünden ileri gelir. Bu belirsizlik Amerikan yapısökücülerinden Paul de Man ve J. Hilis Miller'ın söylemlerinde önemli bir rol oynayan *aporialarla* ilişkilendirilebilir.

4. Paul De Man: Allegori ve Aporia

Amerikan yapısökücülüğü akımının temsilcilerini Yeni eleştircilerin akademik takipçileri olarak düşünmek muhtemelen doğru değildir. Çünkü Yeni Eleştiricilerin kurumsal ağırlığı İkinci Dünya Savaşından önce ortaya çıkarken, yapısökücülerin kurumsal ağırlığı 1970-1980'li yıllar arasında Yapısökücü düşüncenin en önemli öncülerinin toplandığı Yale Üniversitesi etrafında şekillendi. 1990'h yılların başlarında yazdığı bir kitapta David Lehman, 'Hegemonyanın yapısını bozma iddiasıyla yola çıkanların, bizzat kendi hegamonyalarını kurduklarına (...) dikkati çeker. Paul de Man'ın edebî yapısökücülüğün rehberliği ışığında düşünülebileceğini söyleyerek, ondan saygıyla söz eder.[38]

---

[37] a.g.e., s. 258.

[38] D. Lehmann, Signs of the Times. Deconstructions and Fall of Paul de Man (New York, Poseidon Press, 1991, s. 79 ve 24.

Bu yeni yaklaşımı basitçe Yeni Eleştirinin yerine ikâme etmek doğru değildir. Fakat yapısökücüler okur ve okuma süreçlerinin üzerinde durulması doğrultusunda ortaya çıkardıkları *kapalı okuma (close reading)* süreçleri gibi Yeni Eleştirinin metodolojik prensiplerinden bazılarını yeniden ele almışlar ve bu ilkeleri yeniden gündeme getirmişlerdir. Kant'ı takip eden Paul de Man, okura veya seyirciye yönelik bakış açıları bakımından Kant'a bağlıdır; Sanat eserini kavramsal sistem olarak açıklama girişimini benimseyen Hegelci girişimlere zıt bir anlayış benimsemiştir. De Man, Yeni Eleştiricilerin Kantçı görüşlerine yeniden dönmek suretiyle, edebî eleştiriyi bir bilim olarak gören düşünceleri reddetmiştir. De Man'a göre, yorumun anlamları epistomolojik bir tutarlılığa dayanmaz ve böyle bir anlayış da zaten ilmî değildir.[39]

Paul de Man Nietzsche'yi takip ederek, Kant'ın ve Yeni Eleştiricilerin çok daha ötesine geçmiştir. *Teorinin Direnci* başlıklı makalesinde De Man, söylemin retorik boyutlarındaki epistomolojik güveni fark eder etmez, esas zorlukların ortaya çıktığını belirtirken, retorik mecaz söylemindeki ön hakimiyeti (predominance) vurgulamıştır.[40] Nietzsche'nin önceden analiz ettiği söyleme dair bu boyut, Paul de Man'a göre, sistematik kavramsallaştırmanın mümkün olamayacağını ortaya koyar. Çünkü bütün edebiyat teorilerinin yüzyüze geldiği biçimleştirilebilir engeller vardır. Bir edebî metnin retorik işlevi söz konusu metnin gramatik ve mantıksal işlevinin önünde yer alan bir işlevdir.[41]

Man'ın ileri sürdüğü söylem kavramı, edebî hakimiyetin sınırlarını durdurmaz, fakat teori sahasını dışta tutar. Bu bakımdan, teori mefhumu bizi köktenci bir sınırlamaya doğru götürür. Teori bir tür retorik olarak mecazlar tarafından hükmedilen mecazlamalara

[39] P. De Man, Blindness and Insight (New York-Oxford, Oxford University Press, 1971), s. 109.

[40] P. De Man, The Resistance to Theory (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1086), s. 14.

[41] a.g.e.

dayalı bir söylemdir. Bu yüzden teori, sistematikleştirme ve kavramsallaştırma açısından kendi etkisini azaltmaktadır. Başka bir ifadeyle, teoriye olan direncin üstesinden hiçbir şey gelemez. Teorinin kendi içinde bir direnç vardır. Bu aynı zamanda, Man'ın düşüncesinin aporialarını/öncüllerini açıklayan ve ilan eden bir cümledir. Dikkatlice bakıldığında Mann'ın düşüncesinde Nietzscheci paradokslar ve Romantik ironiler olduğu görülmektedir.[42]

İstiareyi tecrit edilmiş anlama indirgemek suretiyle, ölü ya da otomatikleşmiş istiarelerin kavramsal özelliğinde ısrarla duran Kant'a zıt olarak,[43] de Man anahtar teorik kavramların mecaz anlamı veya retorik yönü üzerinde ısrar etmektedir. Eğer de Man'ın değerlendirmeleri doğruysa, diğer bir Amerikan yapısökücüsü olan Jonathan Culler tarafından ileri sürülen ve de Man'ı tamamlayıcı nitelikte olan şu tezin de doğruluğunu kabul etmek gerekir. Söylemin retorik tabiatının farkına varalım derken, retoriğin kurduğu tuzaklardan kaçma sorunuyla karşı karşıya kalmayalım.[44] Öte yandan retoriği retorik araçlarla düşünmenin bize herhangi bir yardımı dokunacağını sanmıyorum.

Retorik mecazlarla çözülemeyen matematik ve biçimsel mantık da, dilbilimi ve estetiği de kapsayan teorik söylem tiplerinin tamamında önemli bir yer tutar. Derrida'nın bu güne kadar matematiksel bir metnin yapısının çözülmesine girişmemesi tesadüf değildir. Greimas gibi semiyotikçilerin, birkaç vesileyle, istiare ve mecaz-ı mürselleri anlambirimcik (*seme)* ya da anlambirimcikler demeti (*sememe)* kavramlarıyla ilişkilendirerek bu tür mecazları açıklamanın mümkün olduğunu ispatladıkları da ilave edilmelidir.[45] Bu açıdan ba-

[42] a.g.e., s. 19.

[43] G. W. F. Hegel, Vorlosungen über die Asthetik, vol. 1 (Frankfurt, Suhrkamp, 1970), s. 518. (G. W. F. Hegel, Aesthetics. Lectures on Fine Art, vol. 1 (Oxford, Clarendon Press, 1975), s. 404.

[44] J. Culler, Framing the Sign. Criticism and Institutions (Oxford, Blackwell, 1988), s. 122.

[45] A. J. Greimas ve J. Courtés, Semiotics and Language. An Analytical Dictionary (Bloomington, Indiana University Press, 1982): seme and sememe.

bilirsa, Derrida'nın ve Man'ın ileri sürdüğü yapısökücü iddialar, Nietzscheci ve romantik açıdan mecazların öneminin biraz abartılması olarak görülür. Bu abartılar teorik iddiaların tamamındaki şekilsel mantığın içkinliklerini (immanent) dikkate almayan mübalağalardır.

Söz konusu abartıların başlangıcı Hegel sisteminin Yeni Hegelciler tarafından eleştirilmesine kadar indirgenebilir. Yeni Hegelciler gibi, de Man da, Hegel sistemini sentezsiz zıtlıkların birliğine (unity of opposities) dayalı olan azaltılamaz belirsizliği vurgulamak suretiyle açıklamaya çalışmıştır. *Teorinin Direnci* başlıklı makalesinde şu hususlara dikkati çeker: Bizi belirli ölçüde senteze davet eden ya da senteze izin veren bazı çiftli sistemler vardır ve bu çiftli sistemler bizi farklılaşan yapılar sayesinde yanlış yollara götürür.[46] Yeni Hegelci teoriler açısından bakıldığında Man'ın eserinde görülen Hegel'in diyalektik sentezinin köklü eleştirisi bizi bütünlük (totality) mefhumunun ve bu mefhuma dayalı genel kavram anlayışının reddine buna karşılık belirliliklerin vurgulanmasına götürür.

De Man'daki Hegel karşıtlığı, her bir öğeyi ayrı ayrı inceleme anlayışına bağlı olan Nietzscheci eğilimden kaynaklanır. Bu karşıtlık De Man'ın *sembol* ve sembolik estetik eleştirisinde bilhassa ortaya çıkar: *Estetik ideoloji*. Estetik ideoloji terimine dair açık seçik ve kullanılışlı bir tanımı Lindsay Water'ın Man'ın *Critical Writings* (1953-1978) başlıklı yazısına yazdığı mukaddimede buluyoruz. Lindsay Water'a göre, *estetik ideoloji* anlamın ve ahlakî anlayışın metne atfettiği bilinen konularla edebiyata hükmedildiğine inanılan ideolojidir. Edebiyatı medeniyet sembolü gibi görmek suretiyle, edebiyatı abideleştiren bir ideolojidir.[47]

Bu ideoloji, Hegelci anlayışın söz merkezcilik kavramından doğmuştur. Hegelci *söz merkezcilikte* sanat ve edebiyat, felsefî söylem öznelliğiyle tanımladığımız tarihsel anlamlandırma yoluyla belirginleşebilir. Hegel'in estetiğindeki sembolik düşüncenin ve sem-

[46] P. De Man, Resistance to Theory, op. cit. P. 109.

[47] L. Waters,: P. De Man, Critical Writings. 1953-1978 (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989), s. LVII.

bolün işlevine dair yazdığı bir makalede de Man, Hegel'in estetiğinin tamamını bir *sembol* estetiği olarak tanımlamaya çalışmıştır. Ona göre Hegel bir sembol kuramcısıdır.[48]

Paul de Man, *sembole* ve *sembolik sanata* yönelik Hegel'in estetik eleştirisini tamamen göz ardı etmiştir. O sembolik ilkenin mükemmeliyetle (par excellence) bütünleşen bir ilke olduğunu ileri sürer. *Mükemmmellik* (par excellence) sanat eserlerini siyasî ve ahlâkî fikirleri tek yanlı olarak ifade etmede anlamları çekici hâle getiren anlamlı bir bütünlük olarak düşünmeye imkân verir. De Man, Friedrich Schiller'in Kantçı etiği Hegelcilerin arzuladığı bütüncül estetiğe uyarlayan ilk felsefeci olduğuna inanır. Nitekim Hegelciler de Schiller'i estetik ideolojinin kurucularından birisi olarak görmektedir. Çok sonraları, anlamlı bütünlükle geliştirilen *estetik ideoloji* Nazilerin kendi politikalarına estetik bir boyut ilâve etmek için, iyice basitleştirilmiş ve vulgarizeye uğratılmıştır.

De Man, estetik ideolojiyi sembole ve bütünleştirmeye bir alternatif olarak kabul eder. Böylece, sembole doğru yöneltilmiş estetik ideolojiyi dikkate alarak, allegorideki retorik mecaz anlama giriş yapar. Tahmin edileceği gibi, mecaz anlam, de Man tarafından ahenksizlik (disharmony), ayrışım (decomposition) ve parçalanma (fragmentation) ifadeleriyle yorumlanmıştır. Romano Luberini, bir yazısında Man'ın estetiğini ve sembol ile allegori arasındaki zıtlığı yorumlamış, sembolün özün ve görüntünün birleşmesi olmasına karşılık allegorinin ise bunların tutarsızlığım teyid ettiğini belirtmiştir (...).[49]

De Man, görünüm ve özün ayrışmasını zihninde canlandırmak suretiyle, özne ile nesne, diğer bir ifadeyle düşünce ve realite arasındaki kırılmayı da keşfetmiştir. Özne ve nesne bütünlüğü varsayımına dayanan, örneğin *estetik ideoloji* gibi, *sembolün* estetiğine benzemeyen olumsuz allegori estetikleri onların tamiri mümkün olayan bozukluklarına bağlıdır.

---

[48] P. De Man, 'Sign and Sembol in Hegel's Aesthetics',: Critical Inquiry 8 (1982), s. 765.

[49] R. Luperini, 'Per una rivalutaziona dell'allegoria da Benjamin a de Man',: M. D'Ambrossio (ed.), Il Testo, l'analisi, L'interpretazione (Nables, Liguori, 1995), s. 70.

Bu iddiada altı çizilen öğerlerin Hegel karşıtı ve Kantçı olduğu açıktır. Özne, nesnelerin tamamını bir uzay ve bir zamanda yapar. Böylece kavramın realiteden miras kaldığı veya düşüncenin ve realitenin belirlenebildiği Hegelci varsayım ortadan kalkmış olur. Bazen gerçek anlamda yapı sökücü durum da vardır. Artık özne yapıları realiteye karşılık gelmediği gibi birbirleriyle çelişkili bir durum da ortaya çıkarır. Bu sebeple, Man edebî metinlerin tamamının kendi okunamazlıklarının allegorilerine döndüklerini söyler. Bu okunamazlık nesne ile realite, teorik ve edebî söylem arasında eşzamanlı olarak giderilemez bir boşluk meydana getirir.

Allegorik açıdan menfîliğin en önemli yönlerinden biri de, Man'ın edebiyatta zorunlu olarak karşılaştığı *mana öncülü/aporiasıdır*. Paul De Man dil konusunda Derrida ile benzer düşünceye sahiptir. Ona göre, mantık, gramer ve retorik dilin farklı görünümlerinden ibaret olan unsurlar değil; metnin okunamazlığı gibi *kararsızlıkları* veya *aporiaları* ortaya çıkaran bir çatışmadan ileri gelen öğelerdir. Onun *kararsızlık* diye adlandırdığı şey semiyotik manada *çok anlamlılıkla* (polysemi) karıştırılmamalıdır. Paul de Man'ın söylediği anlamda *kararsızlık*, ayrı okuma süreçleri tarafından tetiklenen farklı *izotopilerin* bir arada oluşudur. Çünkü buradaki kararsızlık metnin kendisinde var olan ve metne karşı değişik tutumlardan ileri gelen veya muayyen okunuşların *beklenti ufuklarına* bağlı olan *aporialardır*.

Bu açıdan bakıldığında, Paul de Man'ın iddiaları, kendilerini yapısökücü olarak düşünen bazı Amerikalı mimarların görüşleriyle örtüşür. Yapısökücü bir mimar, sadece binayı parçalara ayıran değil, binadaki tarihten miras kalan ikilemleri de bir araya toplayan bir kişidir.[50] Burada "miras" ve "bir araya getirme" kelimeleri bilhassa önemlidir. Çünkü bu kelimeler, Çek yapısalcılarının ve Okur Tepkisi Eleştirmenlerinin bütün nesnelerin muayyen okurların yapılarına uygun olduğu fikrini göz ardı ederek, yapısökücü düşünürlerin nesnenin belirli niteliklerine bağlı kaldıklarını gösterir.

[50] M. Wigley: P. Johnson and M. Wigley, Deconstructivist Architecture (New York, The Museum of Modern Art, 1988), s. 13.

Paul de Man, Yeats'ın *Okul Çocukları Arasında* başlıklı şiirini aporatik bir yapı ve okunamazlığa dayalı bir *allegori* olarak anlamaya çalışırken, son 4 dörtlükteki kararsızlık üzerinde ısrarla durmaktadır:

> Çiçeklerle bezenmiş ulu köklü kestane ağacının
> Yaprağı mı, çiçeği mi yoksa gövdesi misin?
> O müzikle salınan vücut, o parlayan bakışlarla,
> Danstan dansçıyı nasıl ayırabilirim?

Paul de Man'a göre, şiirin sonundaki soru, ayrıştırmaya imkan vermemesi bakımından retorik bir sorudur. Ayrıştırılması gerekliliği bakımından ise edebî bir sorudur. Böyle bir metnin esasen kararsızlığı ya da aporatik yapısı kolaylıkla açığa çıkarılabilir. Çünkü nihayetinde, metin, yaprakla ağaç ve erotik vücut ile müzik arasında eş zamanlı olarak meydana gelen organik bir bütünlüğün temsili veya bir farklılaşma teşebbüsü gibi okunabilir.

Bu durum tam şemanın altı çizilebilen ve yapısı sökülebilen ilk okumayla oluşturuluşuna döner. İkinci okumada ise son mısra mana açısından edebî olarak okunur. Çünkü dans ile dansçı aynı şeyler değildir. Metnin edebî olarak okunması dans ile dansçıyı nasıl ayırabileceğimi lütfen söyler misin? Sorusunun aciliyet halkasının ortaya konulması için faydalı; hatta gereklidir.[51]

Bununla beraber yazar, metnin bir bütün olarak, daha doğrusu dilbilimsel bir yapı olarak, semantik, sentaktik ve fonetik açıdan analiz edilmesinden vaz geçmiş, bilhassa şiirin son mısralarını diğerlerinden ayırma yoluna gitmiştir. Bu yüzden Paul de Man tarafından ortaya atılan bu gereklilik metnin kendi kendine empoze ettiği bir gereklilik değildir. Bu noktada, De Man'ın kararsızlığa doğru yönelen *aporetik* okuması ile ilişkili olarak, Barthes'ın ortaya attığı metnin *ouverture infinitesine* dair Greimas'ın dikkatleri tekrar-

[51] P. de Man, Allegories of Reading. Figurel Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (New Haven-London, Yale University Press; 1979), ss. 11-12.

lanabilir. Kısmî yorumlamalar sonucu sık sık görülen bir durumdan söz ediyoruz.[52] Yani metnin genel etkileşimini hesaba katmada başarısızlığa uğrayan tamamlanmamış analizi anlatmak istiyoruz.

Paul de Man'ın metin içinde tasarladığı bu çelişki, edebî nesnenin yapısındaki yapısökücü üst dilin rolüne dair kendi eleştirel sorunlarının çözülememesi açısından keyfî bir tutum gibi görülür. Acaba de Man, Proust'un romanı, Rilke'nin şiiri, Rousseau'nun eseri dahil dünya edebiyatındaki bütün metinlerde kendisi tarafından varlığı sezilen bu *aporiaların* analiz edilmiş nesnelerden miras kaldığına inanıyor muydu? Yeats'ın şiirinin semiyotik okunuşu, Greimas'çı anlamda semantik tutarlılık ile Man'ın kararsızlıklar ve aporialar olarak keşfettiği izotopiler hiyerarşisini açığa çıkarmaz mı? Edebî nesnelerin yapısındaki teorik üst dillerin rolü tam olarak nedir? Bu sorular son derece önemlidir ve soruların cevaplandırılmasında ne Greimas'ın ne de Paul de Man'ın herhangi bir çabası söz konusu değildir.

5. J. Hillis Miller: Aporia, Tekrarlama (Repetition) ve İterabilite

J. Hillis Miller, Nietzsche ve Heidegger gibi Alman felsefecilerinden etkilenen Paul de Man'a benzemez. O, kariyerine Franko-İsviçreli fenomenolog Georges Poulet ile birlikte bir eleştirmen ve Jean Pierre Richard'ın *tematik eleştiriciliğinin* bir takipçisi olarak başlamıştır. Paul de Man gibi o da, Yeni Eleştiricilik akımının etkisi altındadır ve Kant'tan ve Croce'tan aldığı ilham sayesinde özerkliğin estetiği kanalıyla *kapalı okuma* metodunu savunmuştur. Örneğin *Tanrının Yokoluşu: Ondokuzuncu Asrın Beş Yazarı* (1963) başlıklı ilk eserinde, yazarın ferdî bilinciyle genelin birleştirilmesi üzerinde ısrar etttiği göz önüne alınırsa, söz konusu eserde Richard'ın *tematik eleştiriciliği* ve Paulet'in etkisi dikkati çeker. Nitekim Miller, *Victoria Devri Özneleri* (1990) başlıklı eserinde Cenova eleş-

[52] A. J. Greimasand J. Courtés, Semiotics and Language, op. cit.: lexeme.

tirmenlerinin yazdıkları eserlerin muhayyilemi aştığını söyleyebilirim[53] demekle yukarıda sözü edilen etkiye dikkati çeker.

Miller'in eseri, yapısökücülüğün süzülmüş araçlarıyla kapalı okuma metodunu tedricen değiştirdiği için, Yeni Eleştiri ve Yapısökücülük arasında estetik ve metodik açıdan önemli bir bağ oluşturmaktadır. Çünkü *kapalı okumaya* gösterilen keskin dikkat, Yeni Eleştirmenlerin ileri sürdüğü tutarlılık anlayışını tahrip etmiştir. Howard Felperin Yeni Eleştirinin sistematik bir şekilde yıkılışının Yale Yapısökücülerinin tamamını birleştiren ortak paydayı oluşturduğunu göstermiştir. Yale Yapısökücülerini Yeni Eleştiricilerin kurumsal varisi yapan şeyin ne olduğu, ancak yapısökücülerin biçimsel tasarılarının belirlenmesiyle açığa çakarılabilir (...)[54]

De Man ve Miller gibi eleştirmenler, Yeni Eleştiriciler tarafından tarif edilen anlamlı yapıların sadece muhayyilenin icatları olduğunu ispatlarken, bir bakıma, Yeni Eleştiricilerin kuramsal kurucularının yapısını bozmuş olmalılar. Yeni Eleştiricilere benzemeyen yapısökücülerin iyi bir edebî eserin organik bütünlüğe gideceğini hesaba katmadıkları ileri sürülmüştür.[55] Burada, Amerikan yapısökücülerinin en güvenilir tarafını da görmekteyiz. Kısaca, 1950 ve 1960'lı yıllarda yapılan anlam ve tutarlılığa dair araştırmalar, edebiyattaki Yeni Eleştiricilik ve Marksizm gibi heterojen yaklaşımları birleştirdi. Bu birleşimler, 1980 ve 1990'h yıllarda çelişkiler, aporialar ve farklılıklar üzerine yapılan araştırmalarla yer değiştirdi.

Derrida ve Paul de Man gibi Miller da *Aufhebung* ya da *sentez* gibi Hegelci kavramları tam bir diyalektik gelenek içinde eleştirdi. Bu açıdan Miller'ın yazılarının Yeni Hegelci ve Nietzscheci bağlamda yazıldığı söylenebilir. Shelley'in *Hayatın Zaferi* başlıklı şiirindeki nihilizm ve sözmerkezcilik arasındaki ilişkiyi analiz ederken, Miller

[53] J. Hillis Miller, Victorian Subjects (London-New York, Harvester-Wheatsheaf, 1990), s. 215.

[54] H. Felperin, Beyond Deconstruction (Oxford, Clarendon Press, 1985), ss. 107-8.

[55] J. Hillis Miller, Theory now and then (London-New York, Harvester-Wheatsheaf, 1991), s. 86.

bu iki çelişik terimin, birbirinin antitezi olmaması ve herhangi bir diyalektik Aufhebungun sentezine dayanmaması bakımından birbirleriyle ilişkili olduğunu belirtmiştir.[56] Bu bakımdan yapısökücü çelişkileri Nietzscheci anlamda uç bir belirsizlik olarak algılamak gereklidir. Söz konusu belirsizlik diyalektik bütünlük süreçlerini tamir etmek suretiyle, Hegelci sentez türlerinin tamamını dışta tutar.

Aufhebung ile *sentezin* yapısökücü antinomileri (iki kanun veya iki felsefe prensibi arasındaki zıtlık) *kararsızlığa* (undecidability) ve *aporiaya* dayanır. Miller, anlamlı dünyayı oluşturan bütünlükleri oluşturmaya yönelik bütün teşebbüsleri reddederken, Hegel karşıtıdır ve Nietzsche bakış açılarına kesin bir bağla bağlanmıştır. Nietzscheci bir bakış olarak bildiğimiz Tanrının Ölümü anlayışından sonra, anlam telafi edilemez bir şekilde kaybedilmiştir. Şair, tanrının yok oluşundan sonra, kendini oppozisyonların eşzamanlı olarak doğru görüldüğü bir yerde bulmuştur.[57]

Wallace Stevens üzerine yazılan bir makalede ileri sürülen bu tez, Miller'in yorumladığı yazarların ve metinlerin tamamına uygulanmıştır. Shelley'in *Hayatın Zaferi*, George Eliot'un *Adam Bede*, Emily Bronte'nin *Wuthering Heights* veya Goethe'nin Die *Wahlverwandtschaften* başlıklı eserlerinde, Miller en azından *kararsızlığa* ve *aporiaya* götüren iki ayrı uyumsuz okuma modeli olduğunu keşfetmiştir. Miller'in, *Wuthering Heights* başlıklı eseri analiz ederken ileri sürdüğü en önemli iddialar, *kurgu* ve *tekrarlama* kelimeleriyle özetlenebilir. 'Bana göre, en iyi okumalar metnin heterojenitesini en iyi şekilde hesaba katan okumalardır. Bu okumalar metin kanalıyla belirlenen, fakat mantıksal açıdan uyumsuzluk gösteren ve sistematik bir şekilde karşılıklı ilişkiye dayalı olası anlamların kesinleşmiş gruplarının sunulmasıyla gerçekleşir.[58]

Miller, George Eliot'un *Adam Bede* başlıklı romanındaki gerçekliği yorumlarken, 17. bölümde genişletilen gerçekçilik doktrini-

---

[56] a.g.e., s. 151.

[57] J. Hillis Miller, Tropes, Parables, Performatives. Essays an Twentieth Centry Literature (London-New York, Harvester-Wheatsheaf, 1990), s. 36.

[58] a.g.e., s. 36.

nin bilhassa yazar tarafından nasıl da sistematik bir şekilde çelişkili sunulduğunu ve hatta yıkıldığını ispatlamaya çalışmıştır. Eliot, bir yandan, gerçekçilik estetiği ile fantastik öğeler ve retorik süslemeler yoluyla vaz geçilen doğruluk ve dürüstlük arasında bir bağ kurmaya çalışırken, öte yandan metninde mecaz, istiare, istifham ve genelde bütün retorik unsurların karşılıklı olarak bağımlı olduğu bütün düzeyleri göstermiştir. *Adam Bede*'nin On yedinci bölümü retorik açıdan mecazların ikna edici bir gücüne sahiptir. Hillis Miller'in *Okuma Etikleri* başlıklı eserinde açıkladığı gibi, eserdeki gerçekçi anlatım *Adam Bede*'nin söz konusu bölümünde açıkça görülür. Bu görüntü, Adam Bede'deki mecaz anlatımlı dile bağlıdır.[59]

Bununla beraber, on yedinci bölüm dikkatlice okunduğunda, George Eliot'un realizmi oldukça basit bir şekilde tanımladığı görülecektir. Eliot'a göre, realizm günlük hayattaki bireysel tecrübelerimizde görülen çelişkileri süsleyici ve güzelleştirici üsluptan sakınarak anlatan bir yaklaşımdır. Fakat Miller realizm ile mecazların kullanımı arasında herhangi bir uyumsuzluk olduğu görüşünde değildir. Paul de Man'ın durumu da dikkate alınırsa, burada eleştirici okur yapısökücü okumalar yoluyla açığa çıkan çelişkilerin ve aporiaların aktüel olarak metinlerde ne dereceye kadar bulunabileceğini merak eder.

Benzer meseleler Miller'in William Wordworth'un *Lucy* şiirleri üzerine yaptığı tahlillerde de ortaya çıkar. Şiirlerden birine dair metodolojik açıdan oldukça heterojen bir tahlil yapan Miller'in söz konusu tahlilinde, araştırmacı, okuru şiirdeki nesnelerin birbiriyle uyuşmayan iki anlama geldiğine, böylece bir aporia uyandırdığına ikna etmeye çalışmıştır:

> Ruhumun mührü bir uyuklamaydı
> Hiçbir insanî korkum yoktu
> Hissetmediği bir şeyi gördü.
> Yılların dünyevî dokunuşuyla

[59] J. Hillis Miller, The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Troloppe, and Benjamin (New York, Columbia Univ. Press, 1987), s. 73.

Yaptığı hiçbir mefhum, hiçbir güç yoktu
Ne korktukları, ne duydukları
Günlük işiyle dönen felek
Kayalarla, taşlarla, ağaçlarla

Şiirin kahramanı Miller'a iki uyumsuzluk içinde kalmış bir nesne olarak görülür: a) Antropomorfoz anlamda genç bir nesne. b) Fizikî ve doğal anlamda ise edebî açıdan ele alınan bir nesne olması bakımından cansız vücut. Miller, tek bir nesne ifade eden bu iki kelimenin anlamları arasında hiçbir semantik ilişkilinin kurulamayacağına inanmaktadır. O, şey kelimesinin anlamı ile öteki kelimelerin anlamı arasında giderilemez bir boşluk olduğunu tespit etmiştir.[60]

Miller'ın yorumunu bir bütün olarak düşünmek imkânsızdır. Bununla beraber, buradaki şeyin Greimasçı anlamda anlambirimcikler demeti (sememe) olduğu, kahramanın karakteri gibi bir nesneye dayandığı söylenebilir. Kahramanın karakteri şiirin ilk dörtlüğündeki hayat anlambirimciğiyle (seme), ikinci dörtlükteki ölüm semesiyle ilişkilendirilir. Miller'in nesnelere/şeylere bakışı oldukça makuldür. Bu olumluluk, semiyotik bakış açısından bakıldığında da kendisini gösterir. Şiire daha yakından baktığımızda, dörtlükler arasında giderilemez bir boşluk olduğu açığa çıkmaktadır. Çünkü bir nesne gibi düşündüğümüz kahramanın karakteri her iki dörtlükte de olumsuz ve menfî olarak tanımlanmıştır. Yani duyduklarını ve gördüklerini hissedemeyen şeklinde nitelenmek suretiyle, kahramanın bilinç eksikliği vurgulanmış; kahraman kayalar, taşlar ve ağaçlarla birlikte düşünülürek ve beşeri korkulardan ayrı tutularak, onun gayri insanî yönü anlatılmıştır. Acaba, bu özel unsurlar Miller tarafından araştırılan hayat ve ölüm arasındaki boşluğu giderebilir mi? Miller'i global yorumuna bir alternatif gibi burada açıkça sunulamayan soru, yapısökücü tahlillerin tek yönlü ve keyfî tahliller olduğunu ortaya koymaktadır.

[60] J. Hillis Miller, Theory now and then, op. cit. s. 181.

Miller, kararsızlıklarla ve *aporiayla* birlikte, Derrida'nın *iterabilite* diye anlamlandırdığı Nietzsche kaynaklı başka bir kavrama giriş yapar. Jacques Derrida ve Gilles Deleuzeyi takip eden Miller, tekrarlamayı Platoncu ve Nietzscheci tekrarlama olmak üzere ikiye ayırmıştır. Miller, Platoncu tekrarlamayı tekrarların etkileriyle dokunulamayan katı bir arketipal modele dayalı bir süreç olarak tanımlar.[61] Başka bir kelimeyle, Platon ve takipçileri, tekrarlanan birimin kendi kimliğini kaybetmediğine inanmaktadırlar. Onlara göre, tekrarlanan birim bir kopyadır. Bu kopya Platon'un ideası veya safî biçimdir, orijinal modelin bir kopyasıdır. Nietzscheci tekrarlama ise tamamen farklı bir tekrarlama çeşididir. Tekrarlamanın bu modeli, farklılıklar üzerine temellenmiş bir dünya önermektedir. Her nesne yegânedir, tektir, öteki nesnelerden içsel açıdan ayrılır. Benzer bir şekilde "*desparite du fond*"un arka planında yükselir.[62] Bu bakımdan Nietzscheci tekrarlamanın Derrida'nın iterabilitesiyle yakın bir ilişki içinde olduğunu söylerken kasdedilen şey açıkça ortaya çıkar.

Thomas Hardy'nin *Tess of the d'Urbervilles* başlıklı romanını tahlil eden Miller, başlangıçta metindeki kırmızı rengin metinsel işlevini tarif etmiştir. Miller'a göre "kırmızı" nın tekrarı Richard'a göre *temayı*, Greimas'a göre ise *izotopiyi* hatırlatan bir tekrarlamadır. Miller'ın belirttiği gibi, yazarın kırmızı nesneler üzerinde yoğunlaşması cinsel çağrışımları beraberinde getirmektedir. Tess'in saçındaki kırmızı kurdele, kızarmış burnu, Alec'in Tess'e verdiği çilek ve kırmızı gül, çenesini delişi, tecavüz sahnesinden sonra bileklerinde kırmızı çizgilerin oluşması; kollarında kırmızı lekelerin bulunması vb.[63]

Kırmızı anlambirimciğinin içerdiği maddelerin listelenmesi, bizi Greimascı semiyotikçilerinin *iteravite* ve *izotopi* kavramlarına götürmektedir. Bununla birlikte, bu maddelerin yapısını sökmek ve metni

[61] J. Hillis Miller, Fiction and Repetition. Seven English Novels (Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982), s. 6.

[62] a.g.e.

[63] a.g.e., s. 123.

yıkmak için, Miller, söz konusu maddelerin semantik yapısını kurma yoluna gitmiştir. Kırmızı nesneler *izotopi* olarak biçimlendirilemez. Çünkü Miller'in da söylediği gibi, *Tess of d'Urbervilles* başlıklı eserdeki anlam halkalarındaki bağlar arasında bulunan ilişki her zaman farklarla tekrarlanır; bu farklar tekrarlamalar kadar önemlidir.[64] Başka bir ifadeyle, anlamlama süreçleri uyum süreçleri gibi görülmemelidir. Bu süreçler Derrida'nın *iterabilite* terimine verdiği anlamdaki anlam dağılımı sürecidir (process of disintegration).

İşte tam bu noktada kaçınılmaz bir şekilde şu sorular akla gelir: 1. Farkın tekrarlama kadar önemli olduğunu belirten Miller'in verdiği hükmü nasıl anlayacağız? 2. Miller, buradaki kırmızı nesneleri, *seme* adı altında herhangi bir hiyerarşik sınıflandırmaya tabi tutmaksızın, sadece Greimas'ın tasnif ilkelerini tanımlayarak, bir sınıfla ya da grupla nasıl ilişkilendirmeyi düşünüyor? 3. Pek çok okurun Hardy'nin romanındaki semantik dağılımda gördüğü yapısökücü mekanizmaları göz ardı etmeye eğilimli olmasının sebebi nedir?

Tess of the d'Urbervilles gibi romanlarda görülen ancak Miller'in kendisinin de tam olarak tanımlayamadığı bu fark romanlardaki tekrarlamalar kadar önemli olabilir. Ancak bu durum belirli bir kaosun hüküm sürmesi anlamına gelemeyeceği gibi herhangi bir tutarlılığın bulunamaması demek de değildir. Miller, kırmızı nesneler ve bu nesnelerin uyandırdığı cinsel çağrışımlarda olduğu gibi, kendince birtakım semantik yapılar tarif etmiştir. Bu tarifler mantığın ve dilbilimcilerin açıkça bağlı kaldığı semantiğin zımnî uygulamaları olmaksızın bir anlam ifade etmeyecektir. Roman, eğer Miller'in iddia ettiği gibi, değişim ya da *iterabilite* süreçleri içinde kendi kendine, gerçekten kendi yapısını söküyorsa, okurların çoğu olay örgüsündeki tutarlılığı ve kitaptaki kahramanın kaderini tanımakta başarısızlığa düşebilirler. Hâlbuki biz, Hardy'nin okurlarının pek çoğunda bu tür bir tepkinin bulunmadığını gayet iyi biliyoruz.

[64] a.g.e., s. 124.

Nitekim, okur etiklerinin metin değişikliklerine saygı göstermesi gerektiği görüşünü iddia eden Miller'a, bizzat kendi söylediği şeyi tam olarak anlayıp anlamadığını sormak en doğal hakkımızdır. Miller'a göre, okurun etiği okur kelimelerinin ve zihnin ötesinde yer alan metindeki kelimelerin gücüdür.[65] Hâl böyleyse, birileri birinin yaptığı yapısökücü yorumlamalar ile bazı metinler arasında niçin böyle tutarsızlıklar bulunduğunu merak eder. Bu bölümün son kısmında Wordsworth'un şiirine yönelik Hartman okumasının Miller okumasından keskin çizgilerle ayrıldığı gösterilecektir.

6. Geoffrey H. Hartman: Menfilik, Erteleme, Sınırsızlık

Diğer yapısökücüler gibi Geoffrey Hartman da Romantizm ve Nietzscheci felsefeden etkilenmiştir. Romantiklerin ve Nietzschecilerin metni ele alış biçimine karşıt bir yaklaşım sergilemesinden ve Hegelci eleştiriye açıkça karşı bir tutum benimsemesinden dolayı, Hartman bilhassa bu bölümün çerçevesi içinde ele alınmıştır.

Derrida'yı takip eden Hartman yapısökücülüğün asıl konusunun Hegel ile Nietzsche arasındaki düşmanlıktan ileri geldiğini düşünür. Derrida'nın deneysel metni olan *Glas*'taki üslubu yorumlarken, bu esere iki bakış açısından bakmak gerektiğini söyler: Bunlardan biri hâlâ bizimle olan Hegel'le başlayan geçmiş, diğeri ise bir defa bizimle olan Nietzsche'yle başlayan gelecek.[66] İlk bölümün sonunda üzerinde durduğumuz bu cümle, Rasyonalizm, Hegelizm ve Marksizme doğru genel yönelişin Hartman gibi yazarları Nietzsche'ye döndürdüğü sosyal ve felsefî düzlemdeki yapısökücü programın kısa bir özetini vermektedir. Hartman, *Glas* başlıklı eserdeki Hegel'in etkisinin sözlü kalıntıları da içine alan açık veya derunî aktarmaların birleştirilmesiyle ortaya çıkarılabileceğini açıklar.(....)[67]

---

[65] J. Hillis Miller, Victorian Subjects, op. cit., s. 255.

[66] G. H. Hartman, Saving the Text (Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1980), s. 28.

[67] G. H. Hartman, Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today (New Haven-London, Yale University Press, 1980), s. 38.

Bu fikir romantik ve Nietzscheci anlamlar yoluyla Hegel'in klasizminin üstesinden gelmek için ileri sürülmüştür. G. Douglas Atkins Hartman'daki romantik kökeni bize şu cümleyle açıklar: Hartman'ın unvanı romantizmin bir alimi olmasından ileri gelir.[68] Tekrar Hartman'a dönersek, O sanat ve felsefeyi tamamen birleştiren sentezleyici eleştiri anlayışını ifade eden kendi düşüncesini doğrulamak için Friedrich Schlegel ve diğer Alman Romantiklerine yönelmiştir.[69] Hartman da, Schlegel gibi, metindeki belirsizliklerin, aykırılıkların ve ironilerin tutarlı bir bütünlük oluşturmak için bir araya getirilen girişimlerin tamamına karşı geldiğini ileri sürdüğü açık karakterli özelliklere ve fragmanlara yönelir.

Bununla birlikte, Hartman'ın romantizmi basitçe tarihî anlamdaki romantizm değildir. Hartman'ın, yerinde bir tutumla, Hegel zıtlığı olarak düşündüğü şeyin ne olduğu Nietzsche felsefesiyle anlaşılabilir. Nietzsche ve dilin mecazî bağlamına dayalı olan retorik sayesinde Amerikalı eleştirmen edebiyat ve eleştiri arasındaki kurumsallaşmış boşluğu giderecek bir köprü kurmaya çalışmıştır. Nietzscheci bakış açısına uyarlarsak, Hartman orijinal yazara hizmet etmeyen, fakat yaratıcının haklarını koruyan yeni bir eleştiri kurmuştur. Chiristopher Norris'e göre, Hartman üzerindeki aşağılık kompleksini atmış ve Nietzscheci bir kabadayılıkla, anlamla samimi bir şekilde dans etmeye başlamış bir eleştirmendir.[70]

Wordsworth'un *Lucy* başlıklı şiirindeki *Ruhumun mührü uyuklamaydı* mısrası/şiirine dair yorumunda Hartman, *anlamlama dansıyla* neyin ifade edildiğini yapısökücü anlayışa dayanarak aydınlatmaktadır. Aynı şiirin Miller tarafından da yorumlandığını belirtelim. Saussure'ün sistematik dil teorisi ile Saussure'nin anagram teorisine zıt bir yaklaşım benimseyen Roland Barthes gibi Hartman da *ifade düzlemini* dikkate alan bir metinsel analiz tasarlamıştır.

---

[68] G. Douglas Atkins, Geoffry Hartman. Criticism as Answerable Style (London-New York, Routledge, 1990), s. 27.

[69] G. H. Hartman, Criticism in the Wilderness, op. cit., s. 38.

[70] Ch. Norris, Deconstruction. Theory and Practice (London-New York, Routledge, 1991) (revised ed.), s. 92.

Hartman, bu şiirdeki anagramatik birleştirmelerin veya cinasların göze çarpan unsurlar olduğunu tespit etmiştir. Hartman'nın Nietzscheci şakaları ışığında, şiire şimdi yeniden bakalım:

Ruhumun mührü bir uyuklamaydı
Hiçbir beşeri korkum yoktu
O hissetmediği bir şey gördü.
Yılların dünyevî dokunuşuyla

Yaptığı hiçbir mefhum hiçbir güç yoktu
Ne korktukları, ne duydukları
Günlük işiyle dönen felek
Kayalarla, taşlarla, ağaçlarla

Freud'un rüya teorisinden hareket eden bu tahlilde, Hartman belirli semantik ve fonetik birlikleri veya anagramları (çevrikleme) ön plâna almıştır. Wordsworth'un ölüm, mezarlık gibi kelimelerin uyandırdığı kötü hisleri gidermek için belirli hüsnü taliller kullandığını göstermek arzusundadır. Hartman'ın yönelimleri, Freud'un kelimelerin veya adların düşsel birlikler oluşturduğuna dair fikriyle ilgilidir.

Peki Hartman Wordsworth'un şiirinde hangi birlikleri veya anagramları buldu? O, ölüm temasıyla ilişkili olan belirli kelime oyunları üzerine yoğunlaştı. *Diurnal* (günlük, 7.mısra) kelimesini ikiye bölersek, *die* (ölüm) ve *urn* (ceset) kelimeleri karşımıza çıkar. *Course* kelimesi düzenli telaffuz edildiğinde *corpse* (ceset-ölü) kelimesini hatırlatabilir.[71] İkinci dörtlükte de benzer kelime oyunlarına rastlarız. Bu dörtlükte de *gravitation* (yerin çekim gücü) imajıyla *grave* (mezarlık) kelimesinin kullanımından oluşan güzel söz kullanma anlayışına uygun kelimeler şiirin etkileyicilik yönünü güçlendirmiştir.[72] Hartman Tree kelimesini tears kavramının anagramı olarak düşünmek suretiyle, iddiasını fonetik düzlemde de devam ettirmiştir.[73]

---

[71] G. H. Hartman, Easy Pieces (New York, Columbia University Press, 1985), s. 149.
[72] a.g.e.
[73] U. Eco, Interpretation and Overinterpretation (Cambridge, Cambridge University Press, 1992) (Ed. S. Collini), s. 61.

Bu dörtlüğün tonuyla ilgili herhangi bir fikir birliği sağlanamamıştır. "Fears", "years" ve "hears" kelimeleri kafiyelidir. Fakat "trees" kelimesinde olduğu gibi, söz konusu kafiyeler son hecelemeler yoluyla kapatılmıştır. "Tears" kelimesi okunduğunda, bu kelimenin kozmik bir istiare olduğu görülecektir. Şairin inleyişi pastoral bir mersiyede yankılanmaktadır. "Tears" kelimesi, yazılan konuyu tam olarak vermemese de, "trees" kelimesiyle bir anagram içinde değerlendirilebilir.[74]

Fakat, *rocks*, *stones* ve *trees* kelimelerindeki semantik eğilim, gayri dünyevî doğanın gayri beşeriliğe aidiyetini güvence altına alır. Semantik tasniflerin tamamını göz ardı ederek, *trees* kelimesiyle keyfî olarak birleştirilen *tears* kelimesinde benzer özelliklerin bulunmadığı söylenir. Hartman'ın *diurnal* kelimesini *die* ve *urn* şeklinde bölmesi de keyfî bir tutumdur. Çünkü kelimenin bu şekilde bölünmesi, semantik ve etimolojik bağlamla doğrulanamaz. *Diurnal* kelimesi Latince kaynaklıdır. *Die* ve *urn* kelimeleri ise Almanca ve Latince'ye dayanır. Fakat *urn*(*urna*) kelimesinin *diurnal* ile hiçbir ilgisi yoktur. *Diurnus dies* (day:gün) kelimesinden gelir. Hartman'ın iddiaları, keyfî istismara dayanan birliklerle sağlanmış, dilin ifade düzlemi üzerine kurulu iddialardır.

Bir bütün olarak düşünüldüğünde, Hartman'ın yorumu Barthes'ın *texte scriptiple* (yazılı metin) fikriyle yakından ilişkilidir. Zaten Barthes'ın *işaret* (signifiance) ile belirttiği yazılı metin düşüncesi, Miller'ın tekrarlanma veya Paul de Man ve Miller'ın *aporia* düşüncesiyle benzerlik gösterir. Miller'ın ayrıntılı bir şekilde yorumladığı merkezi kelime olan nesne kelimesinin Hartman tarafından fazla dikkate alınmamasına şaşmamak gerekir. Ne de olsa Hartman bir yapısökücüdür.

Miller'ın okuma etikleriyle uzlaştırdığı yapısökücülüğün bu iki tipi arasındaki ihtilâf nereden kaynaklanır?[75] Aktüel olarak iyi okumanın ne olduğuna kim karar verecek? Çoğu zaman zorlamalarla

[74] G. H. Hartman, easy Pieces, op. cit., s. 149.

[75] J. Hillis Miller, The Ethics of Reading, op. cit., s. 10.

paylaşılan ve biçimlenen *aporiaların* ya da anagramların keşfedilmesi neyi ifade edecek? Bir noktaya dikkati çekmek gerekir: Farklı yapısökücü anlayışlar, birbirlerini tamamlayıcı nitelikte olmadıkları için, değişik yapısökücü okumaları birbirleriyle ilişkilendirmeye çalışmak daha yararlıdır. Yapısökücü biçimlerden herhangi birinin çok daha ötesine geçen Hartman'ın eleştiriciliği edebiyata dair yapılmış bir edebiyattır. Hartman'a yönelik bu düşünce, eleştirisini yazarın değişen egosu olarak hayâl eden ilk eleştirmenlerden biri olan Friedrich Schlegel düşüncesinden ileri gelir. Edebiyat ve eleştiri arasında bir köprü kuran çağdaş eleştirel metin fikri, Derrida'nın *Glas* başlıklı eserinde de görülür: Geniş kapsamlı bir tasnife mukavemet eden felsefenin ve kurgunun kolajı.

Genel olarak, Hartman'ın düşündüğü yapısökücülük pragmatik ve tecrübeye dayalı bir anlayıştır ve Miller'ın *aporia* ve *farklara* dayalı sert araştırmacı tutumundan kesin sınırlarla ayrılır. Kısaca, Hartman'ın anlayışı, üç çağdaş kavrama dayanmaktadır: *Menfilik, erteleme ve sınırsızlık.* Bu üç kavram Derrida'nın *différance* kavramıyla desteklenen ortak paydayla yakından ilişkilidir.

G. Douglas Atkins, bir çalışmasında Hartman'ın menfilik fikrini kısaca özetler ve bu fikri kavramsallaştırma karşıtı önyargılarla açıklığa kavuşturur. Atkins'e göre, yapısökücülük nesnenin düşünceyle şeffaflaşmadığı önermesinin tekrarlanması yoluyla, metni muhafaza ederek burdaki menfilik işçiliği fikrini aydınlatan bir anlayıştır. Atkins'in ifadesiyle belirtmek gerekirse, anlam vasıtayla yer değiştirmez.[76] Atkins'in Bu fikri belki faydalıdır. Ancak kesinlikle yeni değildir. Çünkü metnin nasıllığını mesajın ne olduğuna indirgemenin imkânsızlığında dikkatlice ısrar eden Yeni Eleştiricilerin önem verdikleri varsayımlardan biri de Atkins'in yeni diye ileri sürdüğü düşünceydi.

Yeni Eleştiricilere benzemeyen Hartman, nesnel ve genel kabul görecek nitelikte bir metin yorumunun olmadığına hatta olmayacağı-

[76] G. Douglas Atkins, Geoffry Hartman, op. cit., s. 131.

na ikna olmuştur. Wordsworth'un şiirine yaptığı tahlilde, edebî metin ile eleştirel söylemin birbirinden ayrılamayacağını göstermektedir. Nitekim menfîlik bakışı, metni okur subjektifliğinden ayırıp, anlamı nesnel olarak sabitlemenin imkânsızlığını anlatan bir bakıştır.

Hartman'ın *menfîlik*, *müphemiyet* ve *sınırsızlık* anlayışının diğer bir yönü de edebî metni, (ideolojilere ve fesefeye) kavramsal yapılara indirgeme imkansızlığıdır. Ne yapılırsa yapılsın, bunların hepsi iki rakip ilkeye dayandırılır: Kelimelerin iki anlamlılığı ve eş sesliliği.[77] Hartman ve diğer yapısökücüler arasındaki eğilimin ana noktası bu ilkeden ileri gelir. Diğerleri gibi, Hartman da edebî hatta felsefî metinlerin çok anlamlılığı ve çok sesliliği olarak görünen Nietzsche'nin belirsizlik (ambivalence) kavramına doğru yönelen bir eleştiri anlayışı geliştirmiştir.

Sınırsızlık terimi *müphemiyet* terimine göre daha fazla soyut değildir ve bu terim metinsel anlamları ve imajları sabitlemenin imkânsız olduğuna işaret eder. Yeats'ın *Leda and Swan* başlıklı şiirini yorumlayan Hartman, sınırsızlığı *Leda*'nın yüzünü hayâl etmenin imkânsızlığını dikkate alarak tanımlama yoluna gitmiştir. 'Sözünü ettiğimiz bu sınırsızlık tam olarak hayâlimizde canlandırılamayan *Leda*'nın yüzünde ortalanmaktadır.'[78] Bu fikrin yapısökücülerin belirttikleri kadar inkılapçı bir fikir olup olmadığı tekrar sorgulanabilir. Acaba bu fikir Ingarden ve Iser'ın *sınırsızlık* (*Unbestimmtheit*) fikrinin bir benzeri olabilir mi? Hartman'ın ifadelerinin çoğu onun geleneksel eleştiri kavramlarını yapısökücü retorikle sarmalayıp kullandığını göstermektedir.

O *müphemiyet* ve *sınırsızlık* çerçevesi içinde, edebiyatı makul seslerin ertelenmesiyle okuyabileceğimizi tavsiye eder. "Erteleme bizi nihaî bir sınırlamaya doğru götürmez; ne anlam verme meraklarımızı, ne de meraklarımızdan ileri gelen eleştirimizi durdurur."[79] İşte bu son kelime oyunu, Hartman'ı Derrida'ya bağlayarak, onu

[77] G. H. Hartman, Saving the Text, op. cit., s. 14.

[78] G. H. Hartman, Criticism in the Wilderness, op. cit., s. 35.

[79] I. Salusinszky, Interview with G. H. Hartman: I. Salusinszky, Criticism in Society (London-New York, Methuen, 1987), s. 77.

yapısökücü daireye yaklaştırır. Farklı retorik mecaz anlamları bizzat kendileriyle elverişli hâle getiren bu iki düşünür, tarifin, sınırlandırmanın ve kapalılığın üzerinde ısrarla durmuşlardır.

Hartman'ın ve Derrida'nın teorileri, Hegelci ve Marksçı söz merkezcilik anlayışının faydalı ve gerekli bir panzehiridir. Buna rağmen, onlar okurların yeniden üretip, tanımladığı metinlerin çoğunun semantik, sentaktik, anlatısal ve fonetik yapılara sahip olduğunu tamamen göz ardı etmişlerdir. Eğer anlamın varlığı söz konusu değilse ve metin kurulamamışsa, Derrida'nın metni Almanca ya da İngilizceye çevrilemezdi. Nitekim İsveçli dilbilimci Bertil Malmberg, hem tercümenin hem de bireysel dillerden tercüme etmenin olasılığını açıklayan dilbilimsel genellemelerin ve genel yapıların (derin yapılar) ilkeleri olduğu gerçeğini belirtirken, bu iddiayı doğrulamış görünüyor.[80] Yapısökücüler, *iterabilite* ve *différance* yoluyla ulaştığımız işaretleyenin azaltılamaz özelliklerinde ısrar ederken, bir dereceye kadar haklı olabilirler. Fakat onların rasyonel tartışmaya imkân veren dilin genelliği ilkesini gözden kaçırdıkları unutulmamalıdır.[81]

[80] B. Malmberg, 'Derrida et la sémiologie: quelnes notes marginals',: Semiotica 11, 2 (1974), s. 196.

[81] P. V. Zima, 'Semiotica, estética y desconstruccion: Iteratividad o iterabilidad?: Actas del V Simposio International de la Asociacion Andaluza de Semiotica (eds J. Valles, J. Heras and M. I. Navas) (almeria, University of Almeria, 1995), s. 33.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

LYOTARD'IN POSTMODERN ESTETİĞİ VE KANT'IN ULVÎLİK (SUBLİME) FİKRİ

Yapısökücülüğü ele aldığımız bölümde, çağdaş toplumlardaki estetiğin ve edebiyat eleştirisinin Hegelciliği ve Hegelci kategorilerin açıkça reddini esas aldığı gösterilmişti. Goldmann, büyük eserlerin esas unsurlarından birinin uyumlu bütünlüğe dayandığını ilân etmişti. Ayrıca Goldmann, büyük eserin, Greimas'ın *iteraviti* diye ifade ettiği mananın ayniyetine dayanan ve tamamlanmış bir kavram olarak kabul edilen bir sembol olduğunu ileri sürmüştü. Yapısökücülerde ve postmodern anlayışta, Goldmann'ın büyük eserlerdeki uyumlu bütünlük fikrinin yerini, *çelişki, allegori* ve *iterabilite* kavramları aldı. Bu kavramların ortak paydası menfîlik esasına dayanıyordu. Çünkü onlar Hegelci diyalektikte veya Greimasçı semiyotikte geçen tekyanlı anlamın oluşturulma olasılığını kabul etmiyorlardı.

Yapısökücülerdeki ve postmodern anlayıştaki menfîlik fikri Adorno'nun menfî estetik anlayışıyla ve Hegelci kavramsallaştırmayı reddetmesiyle ortaya çıkmış bir fikirdir. Bu fikir bir ölçüde zamanlar işareti kavramına dayanır. Kafka, Proust, D. H. Lawrence, Satre ve diğer varoluşçu yazarların öncüleri üzerine yapılan modernist anlam araştırmaları, anlamın postmodern reddine yol açtığı gibi, Marksistlerin, varoluşçuların ve gerçeküstücülerin metafiziksel düzlemde araştırılmalarına da sebep olmuştur.

Jean-François Lyotard gibi bir postmodernist bile, son dönem kapitalist anlayışın sosyal, siyasal ve kültürel durumuna karşı kabul edilebilir bir estetik tepkinin ancak anlamın kökten reddi ile ger-

çekleşebileceğine inanıyordu. Lyotard, menfîlik anlayışlarını Nietzsche'nin dil ve metafizik eleştirisinden ilhamla oluşturan Barthes, de Man ve Hillis Miller'a zıt bir tutum benimsedi. Bilhassa son dönem kapitalist şartlara uygun olan aporia ve çelişkiye dayalı menfîlik estetiğini geliştirmek için, Kant'ın *ulvilik* teorisine başvurmak zorunda kaldı.

Kant'ın ulvîlik teorisi, zevk (delight-Gefallen) fikrine dayanan güzellik teorisine benzemez. Kant'a göre, ulvîlik, huşu (awe-Achtung) ile sona eren *red (repulsion-unlust)* ve *cezbetmenin (attraction-Lust)* çelişkili karışımına doğru ilerleyen bir yüceleşmedir. Ulvîlik uyum ve uzlaşmaya bağlı güzellik fikrini kabul etmez. Bu bakımdan bütünlük, uyumluluk ve tutarlılık fikirlerini tamamen tahrip etmiştir. Kant, *ulvîliği* doğrudan bizi kendisine çeken bir şey[1] olarak açıklar. Bu şey duyularımızın ilgisine mukavemet eden bir şeydir, bir estetik fenomendir. Söz konusu estetik fenomen ise duyular arasındaki aslî çelişki olarak tanımlanmıştır. Kant ulvîliğin korkunç ve ürkütücü özelliğine rağmen, bizi kendine doğru çektiğini söyler. Kant, *ulvîliği* korkunç kayalara, karabulutların çarpışmasından ortaya çıkan gök gürültüsüne, korkutucu gücüyle patlayan volkanlara gönderme yaparak açıklar.[2] Bu bölümün ilk kısmında Kant'ın *güzellik* fikrini *anlamayla* (*Understanding-Verstand*)), *ulvîlik* fikrini ise *sebep* (*Reason-Vernunft*) fikriyle birleştirdiği açıklanacaktır.

Bu bağlamda, Kant'ın estetiği önemli değilmiş gibi görünebilir. Fakat Kant'ın *güzellik* kavramı Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği ve Çek Yapısalcılığını etkilerken, Ulvîlik kavramı ise ise Lyotard'ın postmodern estetik anlayışı ile ilişkilidir. Kaldı ki, Lyotard'ın iddiası, kendi başına ele alınacak bir iddia değildir. Bu iddia postmodern ve yapısökücü eğilimleri çelişkilere, aporialara ve fragmantasyonlara doğru yönelen bir iddiadır. Genelde, Kant'ın *Hüküm Eleş-*

[1] I. Kant, Critique of Judgement (Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987), s. 127.

[2] a.g.e., s. 120.

tirisi başlıklı eseri çağdaş estetik ve edebiyat teorilerindeki belirsizlik ve müphemiyet işlevini belirli ölçüde gerçekleştirmektedir. Onun güzellik kavramı, edebî özerklik teorilerine ve okur tepkisine yönelik eleştiriye ilham vermiştir. Buna karşılık, *ulvîlik* kavramı ise *çelişki* ve *aporia* gibi postmodern fikirlerle ilişkilendirilmiştir. Kant'ın eserinin algılanışı felsefî metinlerin semantik ve işlevsel değişimleri belirli ölçüde taşıdığını, böylece oldukça farklı amaçlara hizmet ettiğini açıkça göstermektedir.

1. Kant'tan Lyotard'a: Postmodern Uyumsuzluk Estetiği

Lyotard, Kant'ın *Sublime* teorisini yorumlarken, *anlaşmazlık* (*disagreement*) ve *farklılaşma* (*différent*) teorilerine dönüş yapar. O, bu teorileri *The Postmodern Condition* (1979) ve *The Différent* (1983) başlıklı eserlerinde geliştirmiştir. Lyotard'a göre disiplinler arasındaki köklü ve indirgenemez farklılaşma, Kant'ın ulvîlik fikrinden ileri gelmektedir. *Farklışama* (*différend*) kavramıyla Lyotard tam olarak neyi anlatmak istiyor ve bu kavramın estetikle nasıl bir ilgisi vardır?

Farklılaşma teorisi karmaşıktır ve belirli ölçüde heterojendir (ayrı türden). Buna rağmen teorinin temel öğretileri Lyotard estetiğinde ortaya konulan işlevler dikkate alınarak özetlenebilir. Lyotard'a göre, büyük *üst-anlatılar* (meta-narratives) veya fizikötesi Hristiyanlık hikâyeleri, Rasyonalizmin, Hegelciliğin ve Marksizmin güvenilirliklerini kaybettikleri için tüketilmiştir.[3] Lyotard, üst anlatılar yerine, bu anlatıların yeniden karşılıklı etkileşime girişlerinden biri olan dilbilimsel parçalanmaları (fragmantasyon) ve toplumdaki çoğulculuğu önermektedir. O, her sosyal, etnik ve dinî grubun kendi siyasal, etnik ve estetik ölçütleri olduğunu ileri sürmekte ve bu ölçütlerin üst anlatıların genel geçerlilik arzusuna göre ayarlanmış ikincil ölçütler olamayacağını belirtmektedir.

[3] J.-F. Lyotard, The Postmodern Condition. A Report on Knowledge (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984).

Lyotard, genel geçerliliğin ve genel olarak tanımlanmış ölçütlerin kaybolmasının dilbilimsel dünyamızda kökten bir çoğulculuğa yol açtığını söyler. Bu görüşü, doğru iletişimin imkansız hâle geldiği oransız ve tutarsız dil gruplarının bir arada oluşuna işaret ederek anlatmıştır. Bu durumda, Lyotard'a göre anlaşılabilir iki çözüm vardır: Bu çözümlerden ilki şudur: Otoriteler, kendi üst dillerinin veya üst anlatılarının yan unsurlarıyla çevreledikleri, müşterek dilin ayırıcı tutarsızlıklarından doğan yan etkileri ortadan kaldırma yoluna giderler. İkincisinde ise, bu unsurlar arasındaki oransızlıkları ve belirginlikleri tanır ve bunlara saygı gösterirler. Birincisinde adaletsizlik vardır. İkincisinde ise biz, orantısız dillerin özerkliğini veya kendi kaderini belirleme hakkını kabul etmek suretiyle, Lyotard'nın paraloji (yanlış muhakeme) diye adlandırdığı kavramı uygulamış oluruz.

Lyotard'a göre, Wittgenstein'in kullandığı anlamda heterojen dil oyunları arasındaki çatışmanın bir anlaşmazlığa (*disagreement*) veya farklılaşmaya (*différent*) sebep olacağına dikkati çekmek oldukça önemlidir. Söz konusu anlaşmazlık veya farklılaşma, üst dil tarafından oluşturulan bir durum değildir. Bu stratejiyi değişik şekillerde de olsa herhangi bir şekilde uyarlama girişimi adil olmayan veya haksızlığa yol açan bir girişimdir. Amerika ve Avrupa kanunlarındaki geçerli kural ve ilkelerin etnik azınlığın faaliyetlerine uyarlanması anlamına gelir. Kaldı ki etnik azınlığın değer ve normları Amerika ve Avrupa değer ve normlarıyla orantılı ya da bu değer ve normlarla tutarlı ya da orantılı olmayabilir.

Bu bağlamda, Lyotard'ın *farklılaşma* teorisinin veya yazarın epeyce uğraştığı eleştiri anlayışının ayrıntılı olarak tartışılması mümkün değildir. Bu tartışmaların kökenlerini, Lyotard, 1971'de yayımlanan *Discours, Figure* tezinde ayrıntılı olarak analiz ettiği erken dönem estetik teorisinde keşfetmiştir. Lyotard, *farklılaşma* teorisini, genellikle sosyal ve siyasal adaletsizlik fikriyle birleştirmiştir. O, ilk dönem çalışmalarında resim ve görsel sanatları dilbilimsel bir nesneye indirgeyerek, onları sözle ifade etmek suretiyle adaletsizliğe veya haksızlığa sebep olmaksızın genel anlamda resim veya görsel sanatlardan söz etmek için sanat eleştirisinin aporetikliğini ele almıştır. Lyotard, Batı oranının (Western ratio) sanatı ha-

yâllerle öldürdüğü şeklinde özetlenen postmodern varsayımdan yola çıkmış[4] ve F. Th. Vischer ve Nietzsche estetiğindeki *in nuce*'yi içeren bir varsayımdan söz etmiştir.[5]

Lyotard, kavramlarımızı ve düşüncelerimizi ötekine ve ötekilere indirgemeye kalkışmadığımızı düşünen Emmanuel Lévinas'ın değişiklik felsefesini takip etmiştir. Böylece, değiştirilemez bir şekilde kavramları ve kavramsallaştırmayı uyandıran renk değişikliğini ispatlamaya çalışmıştır. O, kelimelerin gayri şifahi mecaz anlamlara dayalı resmetmenin temsil edilmesi için uygun araçlar olamayacağını ileri sürmüştür. Nitekim *söylem* ile *mecaz anlam* arasında daima giderilemez bir boşluk bulunacaktır: Bu boşluk Lyotard'ın belirttiği gibi, sözle anlaşılamayan bir boşluktur. Çünkü ne de olsa rengin öneminden yani *prééminence de la figure*'den söz ediyoruz.[6]

Farklılaşma, iki deneyim dünyasındaki, yani sözlü felsefî söylem ile resmetme mecazları arasındaki azaltılamaz gerilim gibi görünür. John Mc Govan Lyotard'ın *Discourse, Figure* başlıklı eserinde, onun söylemin kendisine karşı görünüşteki mecazla bir denge sağladığına işaret etmektedir[7]. *Discourse, Figure*'ü, *farklılaşma* (la Différent) kavramıyla geriye dönük olarak yeniden düşünürsek, resmetmeyi kavramsal araçlarla açıklama girişimindeki Hegel'in takipçilerinin mecazlardaki değişimi göz ardı ederek haksızlığa ve adaletsizliğe yol açtıkları söylenebilir. Bu durumda resmetme söylemi, konuşulan nesnenin kimliğini veya bütünlüğünü sorgulayan kendi yapısökücü söyleminden başka bir şey değildir.

Lyotard, ilk dönemindeki estetikle ilgili yazılarında düzene koyduğu bir meseleye sanki yeniden dönmeyi amaçlıyormuş gibi davranır. O *ulvîlik* kavramının heterojeniteye ve farklılığa dayalı estetikleri bulmada bize yardım ettiğini göstermek için, Kant'ın ul-

[4] J.-F. Lyotard, Discourse, figure (Paris, Klincksieck, 1971), s. 14.

[5] a.g.e.

[6] a.g.e., s. 18.

[7] J. Mcgowan, Postmodernism and its Critics (Ithaca-London, Cornell University Press, 1991), s. 182.

vîleşme teorisine geri döner. Lyotard'a göre, estetikler, postmodern şartların eleştirel ihtiyaçlarına uyarlanarak, modernizm düşünceleriyle ve avangard akımla bazı açılardan devam etmiştir. Çünkü Lyotard postmodernizmi, yeni bir çağ olarak değil, modernitenin daimî yeniden doğuşu olarak anlama taraftarıdır. Freud, Duchamb, Bohr, Gertrude Stein ve hatta Rebelais, Stern ve diğer yazarlar Lyotard'a göre, eserlerindeki paradokslar ve orantısızlıklardan dolayı, postmodernizmin birer temsilcisidir.

Geçmişteki modernist tartışmaları yeniden yansıtma anlayışı, sadece Lyotard ve diğer postmodernist yazarlar için değil, aynı zamanda bazı filozof ve edebiyat teorisyenleri için de geçerlidir. Sklovski gibi bir Rus Biçimcisi bile, Laurence Sterne'nin fütürist avangardın ve farklılaşma deneyimlerinin bir öncüsü olduğunu düşünmektedir. Derrida ve de Man Rousseau'nun bir yapısökücü olduğunu ve Rousseau'nun metinlerinin yapısökmeye elverişliğini ileri sürdükleri zaman, benzer bir adım atmışlardı. Bu tür geriye dönük okumaların hiçbiri Sterne'in postmodern veya fütürist bir romancı olduğu anlamına gelmeyeceği gibi, Rousseau'yu da bir yapısökücü yapmaz. Daha da ötesi bunlar, avangard, yapısökücü veya postmodern bakış açılarının öncüllerinden veya yaratıcı gelenek önermeleriyle doğrulanma girişimlerinden başka bir şey değildir.

Lyotard'ın Kant'ın *ulvîlik* fikrini güncelleştirmesi bu bağlamda anlaşılmalıdır. Fransız filozof, Kant'ın bir postmodernist olarak okunulması gerektiğini değil, ulvîleşmenin çağdaş postmodernizm tartışmalarına bir katkı olarak yorumlanması gerektiğini söylemeliydi. Kant'ın *ulvîleşme* teorisini dikkate alan Lyotard, anlaşmazlığın (farklılaşmanın) estetik ifadesini tanımlama yoluna gitmiştir. Lyotard'a göre *farklılaşma* çözümlenememiştir. Biz farklılaşmada fark olduğu için farklılaşmayı fark gibi hissederiz. Bu duygu ulvileşme dugusudur.[8]

[8] J.-F. Lyotard, Lessons on the Analytic of the Sublime (stanford, Stanford University Press, 1994), s. 234.

Ulvîleşme ile farklılaşma arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu bölümün girişinde, Kant'ın *ulvileşmeyi* bir nevi *aporia* olarak tanımladığı zaten belirtilmişti: Cazibe ve korkuyu bir araya getiren hayranlık ya da huşu/korku hissi. Kant, bu birleşimin duygularımızla yakalayamadığımız fenomenleri aklımızla anlayabilmemizden ileri geldiğini söyler. Galaksilerden ayrılan ve bize gelen milyonlarca ışık yılını rasyonel olarak hesaplayabiliriz. Fakat bunları duygularımızla hissedemeyiz ve hayâl edemeyiz. Lyotard, *ulvileşmeyi* duygularımızla hissedebildiğimiz ya da hayâl edebildiğimiz şeylerle düşündüğümüz akıl (reason) arasındaki esaslı anlaşmazlık olarak tanımlarken işte bu fikirden hareket etmiştir.

Ulvileşmeyi soyut ve sonsuz bir şey olarak düşünmemizi sağlayan *akıl* (Reason) ile duyularımızla meleke arasında bağ kuran *anlama* (understanding) arasındaki çatışma Lyotard tarafından allegorik olarak şöyle anlatılmıştır: Akıl anlama sarayı salonlarından birine girer. Hayâl ettiğimiz düşünceye karşı meydan okur. Böylece varlığı biçimleriyle anladığımız soyut bir nesne hâline getirir. Zaten biçim de sınırlıdır. (...) Soyut olan bir varlık sunulamaz.[9] *Anlama* ile duygular arasındaki ittifak Kantçı anlamdaki *güzelliğin* algılanmasında son derece uygun bir anlayıştır. Bu ittifak *ulvileşmeye* uydurulduğunda tamamen başarısızlığa uğrar. Bu durum, Kant'ın, Lyotard'dan çok önce, Ulvileşmenin'nin anlama ve duyu ötesinde bir şey olduğunu düşünerek, anlamayla güzelliği ve ulvileşmeyle aklı birleştirme sebebini ortaya koyar.

Bu bağlamda Lyotard, sonluluk ve sonsuzluk kavramlarına girer. Ancak O, bu kavramların sınırlarını tam olarak çizememiştir.[10] Çünkü anlama ve akıl ortak paydaya indirgenemeyen veya herhangi bir ölçütle anlatılamayan iki değişik melekedir. Birine ait normlar ve kurallar ötekinin norm ve kurallarına uymaz. Böylece, *ulvileşmenin* postmodern özelliği, Hegelci *Aufhebung* anlamında herhangi bir senteze izin vermez ve çelişik ve *aporatik* bir yapıda ortaya çıkar.

[9] a.g.e., s. 123.
[10] a.g.e., s. 151.

Ulvileşmenin postmodern niteliğine dair vardığımız bu sonuç, Hegelci anlamdaki birlik ve bütünlük düşüncesini kabul etmez. Aynı zamanda birleştirilmiş bir örnek olarak öznenin ayniyetini de reddeder. Güzelliğin uyumluluk ve estetik zevklilik özelliklerinden dolayı, kavramsız nesnellik güzelliğin yapısına kararlı bir şekilde katkı sağlar. Bu durumda *güzellik ulvileşmeye* benzemez. Buna karşılık *ulvilik öznenin* varlığına ölümcül bir meydan okuyuş olarak görünür. Lyotard, *özne* kavramından alıntı yaparak şunları söyler: Tat alma hayatın güzelliğini anlatır. Ulvileşme ise onu yok etmekle tehdit eder.[11] Çünkü ulvileşme sadece iki heterojen bilgi modelini birleştirmekle kalmaz; aynı zamada birbiriyle uyumsuz iki duyguyu da birleştirir: Zevk ve korku; hayranlık ve endişe. *Özne* işte bu iki uyumsuz durum arasında kalmış ve haksızlığa uğramıştır.

Ulvileşmeyi yorumlamaya devam eden Lyotard, şu cümleleri ilâve eder: *Ulvileşme* duygusu sebepsiz yere ortaya çıkmış heyacanlanmadır (emotion), zevkin ve zevk almamanın aşırılıklarını güçlendirir, bir nevi zevkten dehşete geçmedir. (...)[12] Kant'ı takip ettiği *L'Enthousiasme* başlıklı eserinde Lyotard, *ulvilikle* şevki birleştirmiştir. Lyotard'a göre şevk, bir yandan ulviliğin bir uç modeli gibi[13] tarihsel evrimin bir mirası olarak görünürken, öte yandan çılgınlığa yaklaşma tutumu şeklinde algılanır.[14] Zevk ile üzüntü, hoşlanma ile korku ve şevk ile çılgınlık arasındaki bu sarkaç eninde sonunda bizi devrimlerin ve diğer sosyal buhranların toplandığı *öznelliğin* çözümsüzlüğüne götürecektir.

Lyotard'ın Kant'ın *Ulvileşme* teorisini yeniden yorumlaması, bir yandan akıl ile irrasyonelliğin, akıl ile çılgınlığın karşılıklı ilişkilerinin uzaklığını açığa çıkarırken, öte yandan yakınlığını ortaya koyacaktır. Akıl, muhayyilenin *ulvileşmeyi* yeniden sunmasını talep eder. Bu talebi çılgınlıktan ve çılgınlığın da üzerindeki delilik aşa-

[11] a.g.e., s. 144.
[12] a.g.e., s. 228.
[13] J.-F. Lyotard, L'Enthousiasme (Paris, Galilée, 1986), s. 61.
[14] a.g.e., s. 63.

masından getirerek kabul edilebilir bir şekle sokar. Aklı ve çılgınlığı geleneksel akılcı tutumlardan ayırmak yerine, onları birbirleriyle ilişkilendiren bu postmodern girişim Horkheimer'in ve Adorno'un Eleştirel Teorisinde bulunan eleştiri fikrine de kılavuzluk eden bir düşüncedir. Bu düşünce, rasyonel sosyal bütünlüğün çılgınlıklarla sağlanabileceği ve çelişik ve aporatik ulvileşme teorisinden alınan ilhamla son dönem kapitalist anlayıştaki çelişkilerin giderilebileceği fikrine dayanır. Lyotard, keşfetme ve sonuç çıkarma dünyasında çağdaş kapitalizm ile avantgard anlayış arasındaki suç ortaklığından söz eder: Kapitalist ekonomide *ulvileşmeye* ait bir şey vardır.[15]

Postmodern sanat ve edebiyatın verimsizliği (imprésentable-Lyotard) temsil etmenin imkânsızlığını ortaya koyacağı tahmin ediliyor. Lyotard, zaman ve tekrar kavramlarını özellikle vurguluyor. Kapitalist estetiğin güzelliğe değil, ulvileşmeye yöneldiğini belirtiyor. Eğer küresel değer hükümleri doğruysa, Jameson'un postmodernitenin ekonomik temellerine göre şekillendirdiği[16] son dönem kapitalist anlayışın sanata ve edebiyata bakışı ulvîleşme aporiası kanunlarına tabi olmalıdır. Bu durumda, Postmodern sanat, Eco'nun belirttiği anlamda avangard köktenciliğin tüketiciye dostane bir şekilde yeniden bakışı değil, avangard anlamda yeni bir devrim ve ileri düzeyde bir köktencilik olarak görünür.

Alman avangard teorisyen Peter Bürger, Lyotard'ın postmodern geleneğin devam ettiricisi ve postmodernizmin tekrarcısı olduğunu ileri sürdüğü zaman, sanki postmodernizmin bu özelliğinin farkında değilmiş gibi görünüyor.[17] Lyotard, Eco'nun, Jencks'in ve Bonito Oliva'nın tüketici eğilimli estetik anlayışlarını kabul etmez. Bununla beraber, esasen kendi yaklaşımı da postmodernisttir. Çünkü Lyotard, avangard hareketlerin tarihsel devrimini sosyal ütopya

[15] J.-F. Lyotard, The Inhuman. Reflections on Time (Cambridge, Polity, 1991), s. 105.

[16] F. Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (Durham, Duke University Press, 1991), s. 400.

[17] P. Bürger, 'Eine Asthetik des Erhabenen': Ch. Bürger, 'Moderne als Postmoderne: Jean-François Lyotard': Ch. Bürger and P. Bürger (eds.), Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avangard (Frankfurt, Suhrkamp, 1987), s. 138.

bilgisine tabi tutmaksızın kökleştirmiştir. Hakikatte, Lyotard'dın erken dönemindeki Marksist kırılma, onun Breton'un yer yer Marksist belâgatten etkilenen sürrealist devrimini düşünmesini imkânsız hâle getirmiştir.[18]

Lyotard'daki *Ulvileşme* estetiğinin postmodern özü, yazarın *La Condition postmoderne* (1979) başlıklı çalışmasında geçen *faklılaşma* (*différent*) kavramında gizlidir. *Paralogie (mantığa aykırılık ç.n.), agonistique langagiére* (münakaşa yoluyla istediğini elde etmeye çalışma, ç. n.) ve *hétéromorphié des jeux de langages* gibi kavramlarla ilişkilendirilen *farklılaşma* kavramı, sahnenin merkezinde yer alan bir kavramdır ve *farklılaşma Le Différent* (1983) başlıklı eserde sistematik bir şekilde geliştirilmiştir. (Lyotard'ın farklılaşma teorisi *ulvileşme* teorisinden kalma bir miras olduğundan dolayı, farklılaşmanın Lyotard postmodernist estetiğinin anahtar kavramlarından biri olduğu kabul edilirse, postmodern estetiği bazı teorisyenlerin söylediği gibi modernist bir estetik olarak düşünmek imkânsızdır. Çünkü bu durumda postmodernizmin gerçek temsilcisinin postmodern olmadığı ortadadır.)

Lyotard'ın geliştirdiği ulvileşme estetiği, edebiyat aleminde, devrimci söylem ile modernizm, gerçeküstücülük ve fütürizm ütopyalarını kabul etmez. Aynı zamanda bu estetik, küresel açıdan ticarileşmiş toplumun iletişim yapısını da reddeder. Bu bakımdan söz konusu estetik belirli ölçüde deneysel ve isyankâr edebiyata yaklaşmıştır. Amerika'da Thomas Pynchon ve Kurt Vonnegut, İspanya'da Felix de Azua, Avusturya'da Christoph Ransmayr ile Werner Schwab gibi araştırmacılar, çatışma ve yıkma işaretlerine dayanan bir dilden söz ederler. Bu yazarların metinleri, son dönem kapitalist toplumdaki siyasal, estetik, ahlâkî ve dilbilimsel değerlerin yıkımına tepki gösterirken, öte yandan bu yıkıma ve düşüşe karşı sürekli devrim anlayışına dayanan yeni bir üslup geliştirmiştir.

[18] A. Breton, Manifestes du Surréalisme (Paris, Gallimard, 1969), s. 113.

Estetik programını *Sprachzerstörung* (lisanın tahribi) kelimesiyle özetleyen Werner Schwab gibi Thomas Pynchon da İkinci Dünya Savaşının fizikî, zihnî ve kültürel yıkımlarını ele alırken, bir devrim ve muhalefet metni kaleme aldılar:

> KRUPPALOOMA dev bir patlamaydı: her biri buruk ve dalgalı boruluydu; duvarları ve yanları tüyleri ürpertiyor, kara kaplı topun mavi yeşil dili dışarıya şaşırtıcı su sıçratıyordu, barut parıltıları samimi travestilerin sessizliği gibi aşağıya düşmeye başlıyor bağıranlar seslerini birilerine duyurmaya çalışıyordu. O, suya değdiği anda patlayan bir sodyum bombasıydı.[19]

Bu pasajı okurken, Lyotard'ın, *ulvileşmenin* kapitalizme dair bir şey olabileceği görüşünü hatırlarız. Çünkü Pynchon'un metni, iki dünya savaşının muhtemel *ulvilik* özelliğini ve korkutuculuğunu hatırlatırken, büyüleyicilik ile korkunçluk, çekicilik ile iticiliği de bir araya toplamıştır.

2. Lyotard ve de Man: Ulvileşme, Allegori ve Aporia

Lyotard'ın *ulvileşme* teorisi, sadece postmodern edebiyatla ilgili değildir. Aynı zamanda bu teorinin edebiyat eleştiriciliğinde de belirli bir yeri vardır. Önceki bölümde Paul de Man'ın *allegori* ve *aporia* fikirlerinin uyumsuzluk ve ahenksizliğe dayalı mecazlar olduğunu söylemiştik. Çünkü bu tür eleştiri araçları, sembol fikrine dayanan *estetik ideolojiyi* yıkmaya hizmet ediyordu. Aşağıda postmodern eğilimlerin Man'ın terminolojisi ile (Man hiçbir zaman postmodern olarak nitelenemez) Lyotard'ın ulvileşme teorisi arasında bir yerde aranması gerektiği ileri sürülecektir.

Paul de Man, *allegori* ve *aporianın* tamamlayıcı mefhumlarına giriş yaparken, Lyotard'm ulvileşme anlayışına karşılık gelen bir problematiği zihninde kuruyordu: De Man, öznelliğin kurucularını hayâl kırıklığına uğratan estetik fenomendeki bir boşluktan söz ediyordu. Lyotard'a göre, ögeler heterojendir. Fakat ögeler arasında

[19] Th. Pynchon, Gravity's Rainbow (London-Picador, 1975), s. 690.

birliğe gerek yoktur. Yani biri olmadan ötekini düşünemeyiz.[20] Lyotard bu görüşleri ifade ederken, belirli bir özet içinde, Paul de Man'ın aporatik okuma tarzını ve Man'ın allegori mefhumunun çelişen karakterini de sunmuştu. (Meselâ, Yeats'ın *Okul Çocukları Arasında* başlıklı şiiri).

Lyotard'ın birleşen *güzellik* ve yıkıcı *ulvileşme* arasındaki Kant çı tezadı ile Man'ın *sembol* ve *allegori* arasındaki zıtlıktan söz eden fikri arasında bir karşılaştırma yapılabilir. Sembol, güzellik gibi, malzeme ile ideali, düşünce ile dünyayı, özne ile nesneyi Hegelci anlamda tutarlı bir bütünlük olarak sunma eğilimindeki bir uyum fenomenidir. Yedinci bölümde belirtildiği gibi, Man, *sembol*ün nasyonel sosyalistler ve faşistler tarafından daha sonraları sistematik bir şekilde geliştirilen ve biçimlendirilen *estetik ideolojinin* biçimlendirilmesine kararlı bir şekilde katkıda bulunduğunu iddia ederken, *onun* birleştirici işlevini ciddi anlamda eleştirmiştir. Böylece, estetik ideolojiye yöneltilmiş sembole eleştirel bir alternatif olması için, sembolik düşünceyi kökten yıkma amacıyla ortaya koyduğu allegori figürüne giriş yapmıştır.

Lyotard'ın *L'Inhumain* başlıklı eserine dikkatlice bakılırsa, yazarın sembolik uyum düşüncesine benzer bir düşünce olan ideolojik düşünceyi açıkça eleştirdiği görülecektir. Lyotard'ın ideolojik düşünceye yönelik ortaya koyduğu eleştiriler, Man'ın sembole yönelik geliştirdiği eleştiriyle benzerlik göstermektedir. Lyotard Nasyonal Sosyalizm etkisindeki kültürel siyaset ve Hans Jürgen Syberberg'in filmlerine dair Hildegard Brenner'in araştırmalarını da yorumlamıştır. O, bu yorumlarda, uyum ve birlik anlayışıyla ifade edilen yeni romantik ve sembolik biçimlerin menfî diyalektiği bloke etmek ve Adornocu anlamdaki[21] ütopik beklentilerin menfîliğini millet (nation), Führer ve Siegfried[22] gibi ütopyaların olumlu

[20] J.-F. Lyotard, Lessons on the Analytic of the Sublime, op. cit., s. 95.

[21] Th. W. Adorno, Negative Dialectics (London, Routledge&Kegan Paul, 1973), ss. 158-61.

[22] J.-F. Lyotard, The Inhuman. Reflections on Time (Cambridge, Polity, 1991), s. 104.

özelliğine ikame etmek için işbirliği yapan sanatçılar tarafından kullanıldığı gerçeğini hatırlatır. *Ulvileşme* estetiğinin mit siyasetleriyle yerinin değiştirildiği böylece ulvileşme estetiğinin etkisizleştiği sonucuna varır. Lyotard, mitlerin siyasetleri[23] ifadesi yerine, mekâla Man'ın *estetik ideoloji* ifadesini kullanabilirdi.

Bu evrede, hem Lyotard hem de Man, sadece anlamın ve bütünlüğün terkibi hakkındaki Rasyonalist ve Hegelci tezlerin tersine çevrilmesiyle ilgilenmemişler; aynı zamanda Adornocu anlamdaki eleştirel geleneği ve Horkheimer'in *Idiologiekritik* anlayışını devam ettirmişlerdir. Her ne kadar, postmodern eleştiri düşüncesi, Eleştirel teoriden bazı mühim noktalarda ayrılsa da bu gerçek değişmeyecektir. Postmodern menfîlik, gerçeğe dayalı menfîlik ile insan geleceğine dair beklentiler arasındaki yakın bağ sayesinde kurulan Eleştirel teoriye bezetilemez. Postmodernizmin geliştirdiği menfîlik anlayışı, safi yıkıcılık faaliyetine yöneldiği gibi, aynı zamanda Adorno'nun ve Horkheimer'in kararlı bir şekilde ele aldıkları son dönem liberal-burjuva değerlerini de tamamen feda etme eğilimindedir.

Adorno'nın nesneleri ayrı ayrı mütalaa etme lehindeki itirazları, heterojenlik ve belirliliğe yönelik postmodern eğilimi iyice kökleştirmiştir. Adorno söz konusu itirazlarını eleştirel kavramdan vaz geçerek ve bu kavramı Paul de Man'ın retoriğine ve Lyotard'ın paralogiesine feda ederek ileri sürmüştür. Fakat teori nesnesinin analitik ve eleştirel bir araç olarak kavramı artık atamayacağı gerçeği ortadadır. Bu durumda özne kendi varlığını anlam dağılımıyla tehdit eder. İşte bu dağılım, postmodernizm tarafından inanç ve inançsızlık karışımı bir şeyle selamlanır. Yani korunan herhangi bir şeyin muhafaza edilip edilmeyeceği sorunu postmodernizm için öyle değerli bir anlayış değildir.

Eleştirel teorinin durumuna gelince, eleştirel teori bu açıdan postmodernizmden oldukça farklıdır ve Allbrecht Wellmer yerinde bir tutumla, bize son dönemin sanayileşmiş toplumlarındaki özne

[23] a.g.e.

dağılımının Adorno ve Horkheimer'e bir ricat (regression) olarak görüldüğünü hatırlatır.[24] Bu iki düşününürün bakış açısından baktığımız zaman, alegori ve ulvileşmenin menfîliği, sadece duyularla anlaşılan bir menfîlikse, anlamlı tarihsel geleceğe doğru yöneltilmiş olan özerk nesne eleştirel açıdan kullanılabilen bir nesne konumuna geçer. Ancak bu tarihî bakış açısı, Lyotard tarafından terkedilebilecek bir perspektif değildir. Çünkü Lyotard, Hıristiyanlık öğretileri nin, Rasyonalizmin ve Marksizmin değersizliğini ortaya koyan üst anlatı (meta-narratives) anlayışını benimsemiş bir postmodernisttir. Postmodern sarkaçtaki bu gelip gidişlerin tamamı anlamın ve öznelliğin yıkıcılığını durdurma girişiminden başka bir şey değildir.

Bu durumda, Paul de Man'ın moderniteyi tarihî bir bakış açısı içinde daha iyi bir gelecek için verilmiş bir söz değil de Nietzscheci anlamda daimî dönüş olarak düşünmemesine şaşmamak gerekir.

> Paul de Man'ın tartıştığı modernizm anlayışına göre, kavram tek bir tarihsel dönemde meydana getirilmiş bir birlik değildir; önceki devirlerle ilişkili olarak her tekrarda (ever-repeated) kendi kendini parçalayarak yeniden ortaya çıkan bir tekrarlamadır (recurrent). Eğer Man post-Modern teriminin tekrara düşme (tautoloji-lüzumsuz tekrar) veya oximoron (anlamı kuvvetlendirmek için zıt kelimlerin bir araya getirildiği deyiş tarzı, ç.n) olarak kullanırken haklıysa, artık hiçbir yazar veya eleştirmen otantik anlamda kendi kendine yeniden doğuş olan moderne ulaşamayacağı için, ileriye gidiş oldukça kısıtlı olmalıdır.[25]

Bu pasajda geçen "tekrarlama" ve "her tekrar" kelimeleri pasajın anahtar kelimeleridir. Çünkü Man ve Miller'a göre, tarih Hegelci bakış açısında görüldüğü gibi birikerek çoğalan süreçler veya bilincin ya da ilerlemenin yüksek evrelerine doğru çıkan gelişmeler değil, Nietzscheci anlamda bir deveran hareketidir.

---

[24] A. Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne (Frankfurt, Suhrkamp, 1993) (5th ed.), ss. 74-5.

[25] J. Hillis Miller, Theory now and then (New York-London, Harvester-Wheatsheaf, 1991), s. 210.

Postmodernist anlayış Genç Hegelci eleştiri anlayışının yeniden ihyası ve Hegel ve Hegelciliğe karşı Nietzscheci bir devrim olarak düşünülmüştür. Lyotard gibi, postmodernistler, gerçeğin, sanatın ve edebiyatın çelişkili özelliğini vurgulamışlar; böylece bir yandan bütünleme ve sentezleme olarak özetlediğimiz Hegelci fikri kabul etmemişler; öte yandan tarihi diyalektik bir ilerleme kabul eden Hegelci fikri esas almışlardır.

Postmodernizmin yukarıda belirttiğimiz her iki yönü de, postmodern düşüncenin karakteristik özelliği olarak sunduğumuz Hegel'e dair Paul de Man'ın keskin dikkatlerinden ileri gelmektedir. Burada farklı sanat biçimleri veya türleri arasındaki ilişkiyi değişik temsil modellerine göre sistemleştirme gayreti vardı. Tarihi dönüşüm, bir gelişme, ilerlerme ve ricat ya da müşterek veya bireysel bilinç olarak algılandı. Bütün bu kavrayışlar, bizi Hegelci bir bakış açısına götürmektedir.[26] Önceki bölümde de açıkladığımız gibi, de Man elbette bir Hegelci değildir; fakat Lyotard'da da oldukça fazla bir şekilde görüldüğü gibi, türler arasında sistematik bir ilişki olmadığını ve sanat eserinin tutarlı bir bütünlüğe dayanmadığını göstermekten çekinmemiştir.

Bu bölümün amaçlarından biri de yapısökücü ve postmodernist tartışmaların sadece Nietzscheye ait metafizik ve dil eleştirisinin Hegel'e ve Hegelciliğe yeniden dönüş olmadığını; aynı zamanda Kant'ın *Hüküm Eleştirisi*ne de bir dönüş olduğunu göstermektir. Bununla beraber, felsefî eserlerin pek çoğunda olduğu gibi, Kant'ın *Hüküm Eleştirisi* başlıklı eserinin de hemen her felsefî içerikli eser gibi farklı şekillerde yorumlanabileceğini hiçbir zaman akıldan çıkarmamak gerekir. Kaldı ki Yeni Eleştiriciler, Rus Biçimcileri ve Çek yapısalcıları sanat eserinin tutarlı bir bütünlük olduğunu ileri sürmüşler; sanatın özerk niteliğini vurgulamışlardır. Ayrıca estetik fenomene yönelen doğru tavrın birinin de ilgisizlikten geçtiğini ileri süren fikirlerine ilave bir aklîlik vermek için *Hüküm Eleştirisini*

[26] P. de Man, 'Sign and Sembol in Hegel Aesthetics': Critical Inquiry, nr. 3 (1982), s. 763.

kullanmışlardır. Brooks, Wimsatt, Jakopson ve Mukarovski gibi eleştirmenler ise hem sanat bütünlüğü ve sanat özerkliği kavramına inanmışlar hem de bireysel nesneyle sanat eserinin uyumunun ve özerkliğini kabul etmişlerdir.

Lyotard gibi postmodernistler, Kant'ı oldukça farklı bir şekilde ve oldukça farklı amaçlarla kullandılar. Onlar için *Hüküm Eleştirisi* temelde *güzelliğin*, uyumun ve özerkliğin teorisi değil, aynı zamanda ferdi özerkliğe ve ferdi kimliğe de engel olan *Ulvileşme* estetiğinin de teorisini kuran bir eserdi. Nietzsche'ci güncelleşmenin yanında, Kant'ın estetiğinin yeniden yorumlanması bir nevi zamanlar semptomudur/belirtisidir. Modernist düşünürler ve eleştirmenler, özerklik düşüncesinin ve kendi kendiyle aynileşen özne fikrinin çok önceden altını çizmişlerdi. Bu fikirler modernistlere göre güvenilirliğini çoktan kaybetmişti. Joyce, Virginia Wolf, Svevo, Pirandello, Proust ve Musil gibi postmodernist yazarlar, postmodernist problematiğin ortaya çıkışından çok daha önce, bireysel öznenin buhranlarını tahlil ettiler ve bunları temsil ettiler. Esasında, Lyotard ve diğer postmodernistler, modernistlerin yirminci yüzyılın başlarında ortaya koydukları uzun bir gelişimin sonuçlarını doğrulayıp değerlendirmenin ötesinde yeni bir şey yapmadılar.

3. Lyotard'dan Vattimo'ya: İki Postmodernizm

Postmodern estetiklerin ve edebiyat teorisinin Lyotard'ın postmodern anlayışıyla belirlenmesi, konuyu oldukça basit bir bakış açısından el almak anlamına gelir. Fransız filozof *L'Inhuman* başlıklı eserinde, İtalyan mimar Achille Bonito Oliva ile Amerikalı sanatçı ve mimar Charles Jenks tarafından propagandası yapılan *trans-avantgard* estetikle postmodern koşulları karıştırmayacak nitelikte bir okur arzulamıştır. Nitekim, Lyotard'a göre, Oliva ve Jencks tarihi avangard akımın eleştirel düşüncesini yeniden canlandırmamışlar, bu düşünceyi sürdürmemişler hatta bu düşünceye ihanet bile etmişlerdir. Lyotard'a göre, onlar kültür endüstrisi tarafından sistematik bir şekilde sömürülen nesne ve özne arasındaki uyum ve uzlaşmaya dayalı estetik ideal fikrine bağlı kalmışlardır.

İhânetlerinin en büyük sebebi de zaten bu tutumlarından ileri gelir. Lyotard, bu ihânete alternatif olarak, Kant'ın *ulvileşme* teorisinden ve genel anlamdaki "temsil edilememezlik" kavramından ilhâm alarak uyarlanan yeni teknikler ve değişik bağlamlar içinde Avrupaî avangard devrimi sürdüren bir estetik anlayışı amaçlar.[27]

Bununla beraber, Lyotard'ın alternatifi postmodern dünyada genel kabul görmüş bir alternatif değildir. Lyotard'ın anlayışına Oliva ve Jencks'in uyarladıkları bakış açısını dışlayan bir fenomen olarak bakmamak gerekir. Ancak, bilhassa felsefede Gianni Vattimo tarafından geliştirilen bir estetik teoriden söz etmek mümkündür. Vattimo'nun geliştirdiği estetik teori, Jencks ve Oliva'nın teorisine benzer nitelikler taşır. Ayrıca Vattimo belirli açılardan Lyotard ile fikir birliği içindedir. Buna karşılık bazı açılardan Oliva ve Jenks'ten ayrılır. Vattimo'nun yaklaşımına bir bütün olarak baktığımız zaman, bu yaklaşımın günümüz kapitalist toplumlarına karşı öyle gözle görülür bir isyan fikrine dayanmadığı rahatlıkla anlaşılır. Hatta Vattimo'nun teorisinin, kapitalist toplumun hakim eğilimlerini belirli ölçüde doğrulanması bakımından ayrı bir yeri vardır.

Başlangıçta, Vattimo, çağdaş Amerika ve Avrupa toplumlarındaki çoğulculuk ve ayrışmaya doğru yönelmiş tersine çevrilemez bir eğilimi doğrulama aşamasında Fransız yazarla aynı fikirdedir. Lyotard gibi, Vattimo da savaş sonrası toplumdaki bu eğilimi büyük faşist ve marksist üst-anlatıların dağılımıyla ilişkilendirmiştir. Akıl ile rationun (nispet) bir bütün olarak belirlediği hakim ideoloji bir kez çökerse, önce küresel sistemi ayakta tutan değerler, rakip düşünceler, etik değerler, estetik anlayışlar ve rakip kültürler birbirinden ayrılacak ve sonra hep birlikte çöküşe doğru gidecektir.[28]

Vattimo çöküş süreçlerini *heterotopi* (eteretopia) diye adlandırır ve bu süreçlerin sonucunu merakla bekler. Pek çok farklı kültür, farklı akıl, farklı etik ve farklı estetik anlayışları bir aradadır. Bun-

[27] J.-F. Lyotard, The Inhuman. (Cambridge-Oxford, Polity-Blackwell, 1988), ss. 119-24.

[28] G. Vattimo, The Transparent Society (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992), Birinci Bölüm.

lara ilaveten toplum tedricen çoğullaşır. Toplumdaki bu çoğulculuk, Hıristiyan, Rasyonalist, Marksist-Leninist veya Faşist anlamda tek bir ütopya tasarısıyla artık kesinlikle bir araya getirilemez. Vattimo, aynı zamanda fütüristlerin, gerçeküstücülerin ve Vorticistlerin avangard akıma ait ütopik arzularını boş ve gereksiz bulur. Bu arzular heterotopinin siyasal ve estetik çoğulculuğuyla yer değiştirmiştir. Vattimo'nun söylemine göre, siyasal ve estetik çoğulculuk, siyasal ve estetik açıdan modernite ütopyasına karşı geçerli bir alternatiftir.

Lyotard'a göre, özne, üst anlatı kavramının yanında, kırılma ve çoğulculuk süreçlerini üzerinde taşır; öznellik ise rekabet eden güçlerin çoğulluğuna dayanır. Lyotard'ın bu düşüncesi dikkate alındığında, Vattimo'nun ve Lyotard'ın bakış açıları birbirini belirli ölçüde tamamlayan görüşlerdir. Nitekim Vattimo da bireyselliğin çeşitliliğinden (*individualite come molteplicita*)[29] ve parçalanmaların postmodern hâline karşılık gelen ikiye bölünmüş özne (*sogetto scisso*)[30] kavramından söz eder.

Vattimo'nun görüşü çoğulcu teşhis ve bireysel öznenin yapısı ile ilgilenmesi açısından Lyotard'ın görüşüyle örtüşür. Buna rağmen, postmodern koşullar ile İtalyan filozofun postmodernizmin kavramsallaşması düşüncesi bir hata olarak kabul edilebilir. Çünkü Vattimo, sadece çoğulculuğa ve ayrışmaya doğru yönelen eğilimi onaylamakla kalmamış, aynı zamanda ticarileşmiş kitle kültürünün ortaya çıkışını da hoş karşılamıştır. Kaldı ki ticarileşmiş kitle kültürü Scott Lash'ın aşağıdaki cümlelerle tahlil ettiği estetik kürenin ayrıştırılamamasından (de-differentation) ileri gelen yüksek gerilimli ve popüler sanat biçimlerini bir arada toplama eğilimindedir. Scott Lash'ın belirttiği gibi, "modernizasyon eğer sahaların ayrıştırılması anlamına geliyorsa, postmodernizasyon en azından, bazı sahaların öteki sahalar içine kısmî bir çöküşü anlamına gelmektedir. Meselâ, estetik sahanın sosyal sahada patlaması ya da ortak değ-

[29] G. Vattimo, Al di la del soggeto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica (Milan, Feltrinelli, 1991) (4th ed.), s. 49.

[30] a.g.e.

şıklikle estetik sahanın ekonomik sahadaki çöküşü.[31] Baudrillad tarafından *transesthétique*[32] diye adlandırılan bu tür ticarileştirilmiş ya da yeniden ayrıştırılmış kültür, yukarıda belirttiğimiz gibi, son dönem kapitalizminin ticarileşmiş kültürüne karşı çağdaş avantgard bir anlayışla durmaya çalışan Lyotard'a kesinlikle zıt bir anlayışı temsil etmektedir.

Vattimo, çoğulculuk ve popülerleşmeye dair estetik teorisinde zaman zaman, Eco, Oliva ve Jencks gibi yazarlara oldukça yakın bir görüş benimsemiştir. Çünkü biz, Eco, Oliva ve Jenks'in demokratik toplumun ihtiyaçlarının belirlendiği şeyleri tartıştıklarını, böylece ticarileşmiş kültüre doğru yönelen bir tutum benimsediklerini gayet iyi biliyoruz. Bu noktada şu soru dikkati çekmektedir: Demokrasi veya kapitalizm nedir? Lyotard gibi Adorno da demokrasi düşüncesini, son dönem kapitalizminin güç yapısını örtmek için düzenlenmiş ideolojik bir göz boyama vasıtası olarak görmektedirler. Benzer bir düşünce, önceki Marksistler ve avangard düşünürler için de geçerlidir. Ancak Vattimo, Jencks, Oliva ve Eco aynı düşüncede değildir. Vattimo, işçi sınıfının devrim yapacağı fikrini veya 1968'deki öğrenci ayaklanmaları idealiyle ilişkili umutların hiçbirini dikkate almadı. O, kapitalist sistemi estetik alan içinde tersine çevirerek uygulamayı tasarlamıştır. Diğer bir ifadeyle, Vattimo *Ulvileşme* teorisini çağdaş kapitalist toplumun menfiliğine ve yıkıcılığına uygun bir teori olarak düşünmüştür.

Böyle bir teori tek boyutlu bir topluma ne derece ulaşabilir? Kaldı ki tek boyutlu toplum sanatkârane isyanı marjinalleştirme eğilimindedir. Devrimsel nostalji tüketicisinin devrimci risklere fazla girmeden zevk aldığı ticarileşmeyi ve ekzotik olguları bütünleştirmeye çalışır. Tek boyutlu topluma yönelik yukarıdaki soru, Lyotard'ın *özne* teorisiyle ilgilidir. Eğer postmodern öznenin çoğullaşma özelliği varsa (Vattimo ve Lyotard bu konuda aynı fikirdedir) ve

[31] S. Lash, Sociology of Postmodernism (London-New York, Routledge, 1990), s. 252.
[32] J. Baudrillad, La Transparence du mal (Paris, Galilée, 1990), ss. 22-7: 'Transesthétique'.

estetik ulvileşme bu çoğullaşmayı tehdit ediyorsa, bu durumda Adorno'nun kullandığı anlamda eleştirel tutum ile Horkheimer'in Eleştirel Teorisi anlaşılmaz bir teori olmalıdır. Çünkü *Özneler* çok zayıftır. Öznelerin işlevlerinde bulunan sistemin tutarlı bir eleştirisini formülleştirme imkânı yoktur. Adorno ve Horkheimer'in bireysel *Özne* özerkliğini desteklemede ısrar ederken, korktukları tam anlamıyla başlarına gelmiştir. Postmodern teoriyi savunanların kendi kendilerine bireysel özerkliğin kaybından vazgeçtikleri gerçeği, aslında potmodern teorinin ortak paydasını oluşturmaktadır.

Bununla beraber, mevcut delillerin tek yönlülüğü, Postmodern teorilerin Eleştirel Teoriyle yüzleşmesine sebep olmuştur. Eleştirel teorinin temel amaçlarından birisi, postmodern estetiğin göreli heterojenitesini (ayrı türden) açığa çıkarmaktır. Diğer bir amacı ise Yeni Eleştiriciler, Biçimciler ve Yapısalcılar tarafından, bireysellik ve sanatkârâne özerklik kavramlarına bağlı olarak yorumlanan Kantçı estetiğin ne ölçüde yeniden yorumlanabileceğini göstermektir. Yeniden yorumlamanın özerklik ve özne kavramlarının reddine dayandığını belirtmek gerekir. Her iki hâlde de Hegel'in karşıtı bu eleştiri anlayışlarının en büyük yardımcısının Kant'ın *Hüküm Kritiği* başlıklı eseri olduğunu unutmamak gerekir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

ELEŞTİREL EDEBİYAT TEORİSİNE DOĞRU

Kitabımızın buraya kadarki bölümlerinde, genel olarak tasviri, açıklayıcı ve eleştirel işlevle anlatılmaktadır. Altı çizilen başlıca fikir en önemli edebiyat teorilerinden bazılarının Kantçı, Hegelci ya da Nietzscheci teoriler olarak anlaşılabileceği ve bu teoriler arasındaki farkların ve düşmanlıkların üç felsefî tutum arasındaki temel uyuşmazlıktan kaynaklandığı düşüncesidir. Daha önce ele aldığımız bölümlerde ileri sürdüğümüz bazı tamamlayıcı fikirler de vardı: Kant ve Nietzsche kaynaklı farklı edebiyat teorilerinde, Hjelmslevci anlamda, *ifade düzlemi* vurgulamış; buna karşılık Hegel zemininden kaynaklanan teorilerde ise daha çok *muhteva düzlemi* veya sanatın ve edebiyatın kavramsal yönü üzerinde durulmuştur.

Kitapta ele aldığımız sorunların tamamını çözmek mümkün olmadığı gibi, arzu edilen bir tutum da değildir. Ancak Eleştirel Edebiyat Teorisi başlığı altında ele alacağımız bu bölümde, Kantçı ve Hegelci duruşlar arasında gidip gelen eleştirel edebiyat teorisini düzenli bir şekilde anlatmaya çalışacağız. Ayrıca farklı tarzlarda okunabilen edebî metindeki sınırlı çok anlamlılık düşüncesi üzerine yoğunlaşacağız. Öncelikle burada sözünü ettiğimiz farklı okumaların keyfî okumalar olmadığını belirtmekte yarar vardır. Edebî metni, farklı okurların farklı tarzlarla, hatta birbiriyle uyuşmayan tutumlarla okudukları bir gerçektir. Fakat farklı okurlar, en azından metnin kimliği/ayniyeti (tartıştıkları nesne olarak) ve metinde en fazla dikkati çeken unsurlar hakkında genellikle fikir birliği içinde-

dirler. Tarihî süreç içinde edebî eserlere dair değişik yorumlar yapılmıştır ve bu yorumların pek çoğu, bizim açımızdan anlaşılabilir yorumlardır. Fakat metinde herhangi bir şüpheye yer vermeyen nesne ayniyeti gibi –metnin başlığı, fonetik, semantik ve anlatısal yapısı- bir takım unsurlar vardır. Bu unsurlar üzerinde okurların tamamının dikkatleri birbiriyle örtüşmektedir.

Başka bir ifadeyle, bu bölümde, metin başlıkları, metnin fonetik öğeleri, anlatısal birimleri (dörtlükler, bölümleri, roman bölümleri gibi) veya semantik yapıları gibi bir metnin *daimî veya her zaman ve her durumda* tanınabilir varlığı (*constant or universally recognizable*) önermesi ileri sürülecektir. Altıncı bölümü dikkatlice okuyan veya semantik ve semiyotiğe aşina olan hiç kimse, semiyotik veya semantik teorilerin her birinin farklı yapıları belirleyeceği düşüncesine karşı çıkmayacaktır. Hatta Anlatı teorisi yazarlarının bile, Jane Austen'ın *Gurur ve Kibir* veya George Eliot'ın *Orta Marş* gibi romanlarındaki anlatı silsilesini belirlemek istedikleri zaman, anlaşmazlığa düşmeleri son derece normaldir. Ayrıca bu romanların semantik veya anlatısal yapılarının tek bir şekilde tanımlanabileceği ve bundan sonraki tanımlamaların tamamıyla ilk tanımı takip edeceği gibi bir düşünceyi tartışmak herhâlde aptalca bir tutum olurdu. Bununla birlikte, Albert Camus'un *L'Etranger* (*Dışardakiler*) başlıklı romanının iki parçaya ayrıldığı konusunda bütün eleştirmenler istisnasız fikir birliği içindedir ve doğrusu da budur.

Şu hâlde, edebiyat teorisinin en önemli görevlerinden birinin açıklık ile kapalılık, çok anlamlılık ile tek anlamlılık, kavramsal düzeyde tek yanlı olarak tanımlanan ile müphemiyet arasındaki diyalektiğin tanımlanması olduğu görülüyor. Yani kavramsal tanımlamadan kaçan, böylece açık sonlu yorumlama süreçlerini muhafaza eden bir metni tarif etmek gerekiyor. Altıncı bölümde vurgulandığı gibi, edebiyat teorisyenlerinin Greimasçı anlamda *iterativite* ile Derrida anlamında *iterabilite* arasındaki diyalektiklerin farkında olması gerektiğini düşünüyoruz.

Öte yandan, gerçeği ne Kant'ın kavramsızlık mefhumunda, ne Nietzsche'nin retoriğe has yaklaşımında ne de Hegel'in kavramsal

açıdan tanımlanabilir bütünlük (*totality*) fikrinde bulabiliriz. Gerçek, eğer varsa, tanımlanabilen ile tanımlanamayan arasındaki *rabıtada* (*nexus*) aranmalıdır. Kuşkusuz, bu önemli nokta, geometrik açıdan bir araya getirilemez. Söz konusu noktaya, sadece, bir nesne ile benzeri başka bir nesnenin farklı yapılarını heterojen teoriler içinde karşılaştırmak suretiyle, diyalogsal açıdan yaklaşılabilir.

Yapı/bina etme (*construction*) ve *heterojenite* (*heterogeneity-ayrıtürden oluş*) kavramları burada üzerinde duracağımız en önemli kavramlardır. Teori söyleminin gerçeği yansıtışını dikkate alıp, taklitsel bir yanlış anlaşılmadan sakınmayı başararırsak, nesneyi teorik söylemlerin oluşturduğu fikrini ileri süren semiyotikçilerin ve yapısalcıların[1] varsayımına doğru gitmiş oluruz. Burada sözü edilen ölçütler ve dilbilimsel mekanizmalar ileride ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır. Teorilerin gerek teorik gerekse ideolojik açıdan ayrıştırılması, kısmen de olsa, onların heterojen yapısını ortaya koyar. Çünkü hemen her teori, diğer teorilerin bakış açısıyla kısmen uyumsuz belirli sosyal, siyasal bakış açılarıyla ilişkili olarak kendi nesnelerini yapmaktadır.

Bu bölümde, toplumdaki ideolojik bölünmeyi zorunlu kılan kaçınılmaz heterojenitenin müşterek anlama için sadece bir engel veya dezavantaj oluşturmadığı, aynı zamanda ilmî iletişimde bir değerlendirme vasıtası olduğu tartışılacaktır. İdeolojik açıdan heterojen teoriler arasında belirli bir noktada varılan mutabakat, teorik bir grubun veya ekolün kendi üyeleri arasındaki varılan bir mutabakattan daha ilginç ve daha faydalı sonuçlar ortaya koymaktadır. İleride tartışacağımız görüşlerden biri de budur. Aynı zamanda Stanley Fish'in ortaya attığı *yorumlayıcı toplum* (interpretive community-cf. Böl. 4.3) mefhumunun yeterince geliştirilmediği de gösterilecektir. Çünkü bu fikir müştereklik veya toplumsallık yoluyla uyar-

[1] Bu bağlamın en önemli yazarları şunlardır: L. J. Prieto, Pertinence et pratique. Essai de sémiologie (Paris, Minuit, 1975). H. Maturana, 'Neurophysiology of Cognition', İn: P. Garvin (ed.), Cognition: Principles of Biological Autonomy (New York, Elsevier-North Holland, 1979).

lanan yorumun, manaya dair bireysel atıflara tercih edildiği şeklin de özetlenen basit bir varsayımdan hareket etmektedir. Müşterek norm ve değerler üzerinde yapılmış yorumları tespit etmek yeterli değildir. Fakat, teorik ve diyalektik vasıtalarla üretici ögelere dönerek, müşterek açıdan desteklenen mananın dayanakları arasındaki uyumsuzlukların ve çatışmaların hesaba katılması oldukça önemlidir. Bu bölümde açıklığa kavuşturmak istediğimiz düşüncelerden birisi de budur.

1. Kant, Hegel ve Nietzsche Arasında Edebiyat Teorisi

Ele alacağımız edebiyat teorisi Adorno'nun *Estetik Teorisi* ile Eleştirel Teori problematiğini, son dönem felsefe, sosyoloji ve edebiyat tartışmaları ışığında yeniden düşünme girişimi olarak görülebilir. Adorno, hem estetik dünyada gerçeğin araştırılmasını dışta tutan Kant'ın şüpheci tavrından, hem de Hegel'in bizzat belirttiği gibi, genellikle sanatı felsefede veya bilimde eriten Hegel'in kavramsal mutlakçılık anlayışından sakınmıştır. Bu bakımdan, Adorno'nun edebiyat teorisinin teori tarihi içinde müstesna bir yeri vardır. Aynı zamanda Adorno, felsefî söyleminde, tecrübî (essayistic), aforistik (darb-ı mesel kabilinden) ve parataktik (aralarında bağlaç olmadan sıralama kabilinden, böyle sıralama) ögelere yer vermiştir. Bu öğeler, daha sonraları Fransız ve Amerikan yapısökücülerinde de hakim anlayış hâline gelmiştir. Bunlara ek olarak Adorno üzerindeki Nietzscheci etkileri de belirtmekte yarar vardır.[2]

Üzerinde durmayı planladığımız teorik yaklaşımda Hegelciliğe ve *sözmerkezciliğe* (*logocentrism*) yönelik yapısökücü eleştiri ile Nietzscheci görüşlerden bazılarını dikkate alacağız. Bununla beraber, teorinin edebîleşmesine ve retoriğe yönelen Nietzscheci yolu takip etmeyeceğiz. Teoriyi edebiyata feda etmek yerine, sanatın kavramsallaştırılmasına yönelik Kantçı red ile kavramsal tanımla-

[2] Adorno'nun yaklaşımıyla yapısökücüleri bir mukayese eden bir araştırma için bk. P. V. Zima, Die Dekonstruktion. Eiführüng un Kritik (Tübingen, Franvke, 1994) (La Déconstruction. Une Critique (Paris, PUF, 1994).

manın mümkün olduğunu ileri süren Hegelci iddialar arasında sistematik bir şekilde gidip geleceğiz. Mikel Dufrenne'nin tarifine benzer bir felsefî hareketi takip edeceğiz: Kant himayesinde gelişen öznelci estetik ile Hegel himayesinde gelişen nesnelci estetik arasındaki zıtlık, (contrast) estetik tarihini tam manasıyla hakimiyeti altına almıştır (...).[3] Mikel Dufrenne'nin bu görüşü konuyu oldukça basitleştirmektedir. Çünkü Dufrenne, bu kitabın başından sonuna kadar aralıksız üzerinde durduğumuz estetik ve edebiyat teorileri üzerindeki en son etkiyi yapan Nietzsche'nin retorik ve dilbilimisel dönüş fikrini dikkate almamıştır.

Bununla beraber, Edebiyat teorilerinin çoğu bu iki felsefî kutup arasında geliştiği ve karşılıklı etkileşime girdiği için, Dufrenne'in basitleştirmesi esasen yararlı bir girişim olarak kabul edilmelidir. Eleştirel edebiyat teorisi, kendisine Kant, Hegel veya Nietzscheci söylemlerle nüfûz edilmesini reddeden bir anlayıştır. Bu söylemlerin yerine, Hegelci kavramsallaştırma ile Kant ve Nietzsche'deki kavramsallaştırmanın reddi arasında yer alan diyalektik bir hareket deniyoruz. Daha önce zaman zaman belirttiğimiz gibi, Adorno'ya göre, sanat eserleri muammalar veya enigmalarla doludur. Sanata teorik yaklaşım bu enigmaların çözülme değil, daha çok çözülememe sebebini açıklamaya yarar. Eleştirel teoride bilhassa Adorno'nun bu hükmü (dictum) elbette dikkate alınacaktır.[4] Adorno'nun hükmünü semiyotik terminolojiye uyarlarsak, edebiyat teorisinin *ifade düzlemi* (expression plane) ile *muhteva düzlemi* (contend plane), *çok anlamlılık* (polysemi) ile *tek anlamlılık* (monosemy) veya *açıklık* (opennes) ile *kapalılık* (closure) arasındaki muhtemel ilişki gibi açıklanmasının veya tarif edilmesinin umulduğunu söyleyebiliriz.

Bazıları Okur tepkisi eleştirisi ile yapısökücülüğün Barthes'in *'l'infini du langage'* diye adlandırdığı edebî metnin açıklığını tamamıyla ispatladığına inanma eğilimindedirler. Fakat bu eğilimde olanlara Greimas'ın semiyotiğinin aşağıdaki niteliğini hatırlatmak-

[3] M. Dufrenne, Esthétiqueet ohilosophie, vol. 2 (Paris, Klincksieck, 1976), s. 26.

[4] Th. W. Adorno, Aesthetic Theory (London, The Athlone Press, 1997), ss. 118-36.

ta yarar vardır: Greimas'ın semiyotiği, sadece Hegelci Marksizmi siyasal sebeplerden dolayı bir engel olarak düşünmemiş, aynı zamanda Jean-Pierre Richard'ın tematik tahlillerinin ve kararsızlığının gerçekte eksik, yüzeysel ve gayri sistematik yorumlamalardan kaynaklandığını iddia etmiştir.

Eski bir biçimci olan Tzvetan Todorov, farklı bir bağlamda, 'hayattaki muhtemel olasılıkların daha iyi anlaşılması için yapılmayan edebiyatın değersiz bir edebiyat' olacağını ileri sürdü. Aynı zamanda Todorov, 'edebiyatın sadece gerçeğin aranmasından ibaret olmadığını, aslında gerçeğin ta kendisi' olduğunu da ilâve etti.[5] Bu görüş, kesinlikle edebî Hegelciliğe ait bir örnek değildir. Fakat Todorov'daki edebiyatın varoluşçu bileşenlerine yönelik bu dönüş, Nietzscheci yapısökücülüğe doğru yönelen eğilimin tersine çevrilemeyeceğine ve mana kavramı ile gerçek kavramının yeniden eleştirel sahnenin merkezine geçeceğine işaret etmektedir.

Bu tahmin (prognos), Kant'ın kavramsızlık ilkesinin niteliksiz bir reddi gibi anlaşılmamalıdır. Çünkü Kant'ın Hüküm Eleştirisi başlıklı eserinde yeterince makul delil zaten vardır. Kant'ın delillerinden bazıları Anglo-Amerikan Yeni Eleştirisi, Rus Biçimciliği, Çek Yapısalcılığı ve Okur Tepkisi Eleştirisi ile ilişkili olarak bu kitapta tartışılmıştı. *İfade düzlemi* hiç bir zaman *muhteva düzlemine* indirgenemez. *İfade düzlemi çok anlamlılığın* daimî bir kaynağı olarak düşünülmelidir (çok anlamlı işaretleyiciler kavramsal tanımlamaya mukavemet ederler). Edebî metnin farklı semantik yapıları her zaman (Hegelci Marksistlerin ve Greimas'ın kullandığı anlamda), kapalı bütünlük çatısı altında hiyerarşik olarak düzenlenemez. Metinde yansıtılan manalar, fenomenoloji, psikoanaliz, Marksizm veya yapısökücülük gibi üstdillerle algılandığı zaman, bu üstdilleri de etkileyen tarihsel değişimin bir öznesi konumuna geçer. Bu bakımdan heterojen ve çok anlamlı bir edebî metnin manasının sabit hâle getirilmesi söz konusu değildir.

[5] T. Tdorov, Critique de la critique. Un roman d'apprentissage (Paris, Seuil, 1984), ss. 188-9.

Derrida'nın değerinin hermeneutik/yorumlama süreçlerinin bu yönünde ısrar etmesinden kaynaklandığını ve hatta yasal, siyasal ve bilimsel açıdan kavramsal metinlerin bile, tekyanlı bir algılamayı güvence altına almadığını da ilave etmek gerekir. Amerikan *Bağımsızlık Beyannamesinin* orijinal manasından hareket ederek, hiçbir şekilde bu beyannamenin yazarlarına ulaşamayız. Derrida'nın Mid-Eigties'inde belirtildiği gibi, metin tek yanlı bir mesaj taşır ve başka bir şey ifade etmez. Kant'ın, Hegel'in ve Marks'ın eserleri neredeyse İncil kadar batıl düşünceler doğurmuştur ve bu eserlerdeki çok anlamlılık ve çelişkiler, neredeyse kutsal metinlerdeki çok anlamlılık ve çelişkiler kadar fazladır.

Metinlerdeki bu çelişkiler, Thomas S. Kuhn'un *Bilimsel Evrimin Yapısı* (1962) başlıklı eseriyle iyice su yüzüne çıkmıştır. S. Kuhn, çok anlamlılık virüsüne bağışıklık konusunda bilimsel metinlerin diğer metinlerden farklı olmadığını ortaya çıkarmıştır. Meselâ, Margaret Mastermen, Kuhn'un kitabındaki anahtar kavram olan *paradigmanın* en az 21 farklı mana taşıdığını tespit etmiş ve kısa ve öz olarak söylemek gerekirse, muhtemel çoklukta azlık olmayacağını[6] eklemiştir.

Edebiyat teorisyenlerine göre, ilmî metinlerin de çok anlamlılığı kaçınılmaz bir gerçektir. Bu bakımdan teorisyenler, edebî metnin manasının ne olduğu sorusunu unutma konusunda iyice kışkırtılmışlardır. Milton'un *Kayıp Cennet* veya Kafka'nın *Duruşma* başlıklı eserleri üzerine binlerce yorum yapılmıştır. Bütün bu yorumlardan sonra, bu metinlerin manasını sabitleştirmenin imkânsızlığı açıkça görülmüştür. Teorisyen de nihayetinde Kafka'nın bir okuyucusudur. Bu bakımdan edebiyat teorisyeni de, ülke insanının hukuka ulaşmada ve gerçeği bulmada başarılı olamadığı fikrindeki dalgalanmayı rahatlıkla görebilmektedir. Bununla beraber, Kafka'nın metnindeki dalgalanma fikri, belirli bir ölçüde tek anlamlılık özel-

[6] M. Mastermann, 'The nature of a paradigm', İn: I. Lakatos and A. Musgrave (eds), Criticism and the Growth of Knowledge (Cambridge, Cambridge University Press, 1970) s. 61.

liği taşır: Ülke insanı hukuka ulaşmada başarısızlığa düşmüştür. Greimasçı bakış açısından baktığımızda, buradaki tek anlamlılık arzu edilen nesneyi elde etmede aktant-öznenin başarısızlığı ibaresiyle özetlenebilir. Bu başarısızlık, metnin sayısız çok anlamlılıklara sahip olduğu konusunda şüpheye düşülmemesi gerçeğinden hareket eden bir tek anlamlılıktır.

Kafka'nın eserinden biri olan *Before the Law* 'da da pek çok değişik yorum ve çelişki vardır. Bu eser, çok anlamlı kıssalardan ibarettir. Greimasçı anlamda, nispeten basit aktantlı modellerle kuruludur. Memleketten bir adam olan özne, onu koruyan bir karşı özneyle yüz yüze gelir ve karşı özne Hukuka ulaşmak gibi arzulanan özneyi elde etmede, korumada ve kollamada başarıya ulaşır. Hikâye ölen nesne üzerinde karşı öznenin zaferiyle yani tek anlamlı olarak sona erer. Böylece biz bu hikâyenin öznenin başarısızlığını temsil etmek için yazılmış bir hikâye olduğunu düşünebiliriz.

Kıssanın bir ölçüde önemini azaltan böyle bir değerlendirme, pekçok nitelikli okurun açıkça karşı çıkacağı bir değerlendirmedir. Bu karşı duruşta kıssanın semantik karmaşıklığının payını unutmamak gerekir. Ayrıca, kıssaların bilhassa paradokslara açılmasının hesaba katılmasında başarısızlığa düşülmesini de dikkate almak gerekir. Nitelikli okurlar, hukuka giriş yapan adama rezerv konulduğunu ve girişin belirli ölçüde engellendiğini düşüneceklerdir. Bununla beraber, ileri sürdüğümüz ifade başka bir tek anlamlı öğe önvarsayımına dayanmaktadır: Diğer bir ifadeyle, metnin paradoksla sona erdiği gerçeği. Buna ilave olarak, dikkatli bir okuma bu paradoksun ikinci bir paradoksla ikizleştiğini açığa çıkarır. Ülke insanının, yani nesnenin arzu ettiği hukukun bakışına dayanamadığı söylenir. Kıssanın başına dönersek, hikâyedeki muhafız dikkatimizi işte bu farka yönlendirir.

Fakat şunu da not etmek gerekir: Ben güçlüyüm ve ben sadece en alttaki kapıyı korurum. Fakat odadan odaya geçtikçe, her bir kapıcı önceki kapıcılardan daha güçlü olarak karşımıza çıkar. Üçüncünün görünüşü benim tahammül edebileceğimden çok daha fazladır. (*Merke aber: Ich bin machtig. Und ich bin nur der unterste*

Turhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhhüter, einer machtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr vertragen)[7]

> Paradoksal olarak baktığımızda, Hukuk, adamı kendi ışığına doğru çekmektedir. Adamın görüşü hızla kötüye gitmesine rağmen, dayanılmaz bir ağırlıkla kapıdan hukuka doğru giren bir parlaklık tanımlanmaktadır. (*im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht*).[8]

Öte yandan, Kanun (the Law) ışığın kaynağı ve uzay şeklinde bir kıssa olarak tanımlanmıştır. Baş kahraman, altından kalkamayacağı bir şeyi arzular ve başkahramanın kendisi için korunan girişi kullanması engellenmiştir. Burada da bir paradoks vardır. Konuyu Greimas'ın semiyotiğine uyarlarsak, bilinmeyen bir gönderici özneye bir görev vermiştir. Özne de bu görevi başaramamıştır.

Burada kıssanın ayrıntılı bir analizine gidilmeyecektir. Fakat, metnin hem semantik hem de anlatısal düzeyde oluşturulmuş (çok anlamlılığa rağmen) bir birim olarak tanımlanabileceği gösterilecektir. İleri sürdüğümüz fikir, "metinsel birimlerin tekrarlanması şeklinde karşımıza çıkan iteravite (altıncı bölüm (6.1) mananın dağılımına yol açmakla beraber, mananın dalgalanmasına sebep olmaz" cümlesiyle ifade edilen yapısökücü fikre, belirli açılardan zıt bir düşüncedir. Çünkü kıssanın sekizinci bölümünde, bekçinin, alıcı ve hatta muzaffer alıcı gibi görüldüğü ortaya çıkar.

Doğal olarak, Derrida'nın *iterabilite* kavrayışını, bilhassa metindeki paradoksların nasıl yapıldığını göstermek için, Kafka'nın metnine uygulamak mümkündür. Derrida'ya göre, belirli şartlar altından bakıldığında, *Von dem Gezets* ulaşılamazlığın ve anlaşılmazlığın hikâyesidir, mümkün olmayan tarihin tarihidir, yasaklanmış bir yol haritasıdır. Bir yolculuk planı yoktur, metodu bulun-

[7] F. Kafka, The Trial (London, Penguin, 1994), s. 166.
[8] a.g.e., s. 167.

maz, hukuka ulaşmada bir yola sahip olmadığı gibi, hukuka ulaştığında neyle karşılacağını belirten bir ipucu ve oluşun toposu söz konusu değildir.[9] Metnin ana fikrinin ulaşılamazlığa dayanması, yapıları tarif etmenin ve anlamanın ötesinde bir şey olduğu anlamına gelmez.

Hikâyedeki bu özellikler, bizim estetik bakış açımıza bağlıdır. Tekyanlı metinsel ögeleri semantik ve metinsel düzlemde vurgulayan rasyonalistlere ya da Hegelcilere inanıyor muyuz? Aynı şekilde metindeki paradokslara veya çok anlamlılıklara dikkatimizi çeken Kantçı ve Nietzscheci estetiklere inancımız var mı? Yapısökücü anlamdaki Nietzscheci teoriye göre, alıcının zaferi bu kıssanın son cümleleriyle bariz bir şekilde çelişmektedir. 'Bu girişin sadece senin için yapıldığı anlaşılıyor. Şimdi gidecek ve onu kapatacağım.' (*Diesser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schliebe ihn.*)[10]

Bununla beraber, göreceliliğin kaçınılmaz olduğu ve metnin manasının okurun bakış açısına ya da estetik anlayışına bağlı kaldığı sonucunu çıkarmak belirli bir memnuniyetsizliğe sebep olabilir. Tamamlayıcılığı göstermek için birbiriyle açıkça uyumlu görülmeyen estetik anlayışlar arasında diyalektik bir ilişki tesis edilmesi daha fazla ödüllendirici bir tutum olarak görülmektedir. Kafka kıssasının yüzeysel bir tahlili bile, bize bir metinde tutarlılık ile çelişkinin, çok anlamlılık ile tek anlamlılığın aynı anda ve bir arada bulunabileceğini gösterebilmektedir. Metni tutarlı ve tekyanlı bir bütünlük veya kendi kendisini oluşturan paradokslar bütünlüğü gibi okuma teşebbüsünün sonu kesinlikle başarısızlıktır.

Şimdiye kadar semantik düzlemde ileri sürülen bu iddialar, Albert Camus'un *Dışardakiler* başlıklı romanıyla biraz daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Hatta, pek çok eleştirmen tarafından *Duruşma*'da olduğu ileri sürülen iddialar, *Dışardakiler*'de Duruş-

[9] J. Derrida, 'Before the Law' in: J. Derrida, Acts of Literature (ed. D. Attridge) (New York-London, Routledge, 1992), s. 196.

[10] F. Kafka, The Trial, op. cit., s. 167.

ma'dakinden daha fazla aydınlatıcı bir şekilde karşımıza çıkar. Mesele bu yorumların metinler tarafından doğrulanıp doğrulanmaması değildir. Amacımız, yorumlardaki uzlaşmanın metindeki temel semantik ve anlatısal yapıları açığa çıkarıp çakarmadığını ortaya koymaktır. Metinlerin özellikle yorumlanmış ve okunmuş metinler olduğunu unutmamak gerekir. Bu bölümün son kısmında, söz konusu uzlaşma ayrıntılı bir şekilde tahlil edilecek ve *diyalocu teori* (*dialogical theory*) ile *söylemlerarası diyalog* (*interdiscursive dialogue*) kavramlarıyla ilişkilendirilecektir.

Albert Camus'un *Dışarıdakiler* başlıklı romanına dair sayısız yorumlarda görülen uzlaşma, romanın ateş ile su, güneş ile deniz ögeleri arasındaki semantik zıtlıklarla ilişkilendirilmesinden ileri gelmektedir. Metin, sanki bu uzlaşmayı doğrular niteliktedir. Çünkü anlatıcının söylemi (1947'de yayımlanan La Peste'de benzer bir durum görülür) *hayat* ile *denizi*, *güneş* ile *ölümü* sistematik bir şekilde birleştirir. Meursault plajdaki Arap asıllı kişiye bağırmadan birkaç dakika önce, hareketlerini aydınlatacağı görülen güneşten kaçmanın yollarını arar. (...) Soğuğu düşünüyor, onun ötesindeki açık akıntıyı hayâl ediyordum ve akan suyun sızlanışını uzun zamandır tekrar duyuyorum. Ateş saçan bakışları hiçbir şey ayıramıyor (...). (*J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil...*).[11] Bu metin, annenin cenaze merasimi boyunca, bütün aksiyonlarını etkileyip anlatıcıya eza çektiren şeyin güneş olduğunu tek yanlı olarak ifade eder. Bu ateş annemin cenazesindeki ateş gibi bir şeydi (...).[12] (*C'était le méme soleil que le jour ou j'avais enterré maman*). (Cümlelerin Türkçe çevirisi doğal olarak bazı hatalı unsurları da beraberinde getirmektedir. İlk alıntıdaki güneş ile ateş saçan bakış ikinci alıntıdaki ateş ile güneş kavramlarıyla yer değiştirmiştir. Bu yer değiştirme orijinal metnin semantik yapısını zayıflatan gereksiz bir semantik değişimdir.)

[11] A. Camus, The Outsider (Harmondsworth, Penguin, 1961), s. 62.

[12] A. Camus, The Outsider, op. cit., s. 63.

Ateş ile *su* (*güneş* ile *deniz*) arasındaki köklü semantik zıtlık, güneşi erillik, suyu ise dişillik ilkesiyle ilişkilendiren bazı psikoanalitik yorumlarla doğrulanmaktadır. Meselâ, J. Fletcher, Meursault ile güneş arasındaki düşmanlığı, dişil öznelerin aşılması mücadelesini veren baba ile oğul arasındaki çatışma şeklinde yorumlamaktadır. Bu dişil nesneler Greimas'ın nesne-aktant kavramlarıyla belirttiği gibi "su" ile "kara" nesneleridir. *Dışardakiler* başlıklı romana psikoanalitik bir yorumla bakan Henning Krauss, güneşin erillik suyun ise dişillik ilkesini sembolize ettiğine inanmakta ve Camus'un mitik doğasını Meursault'u ihlâl eden çift cinsiyetlilik olarak tanımlamaktadır.[13]

Söylemek istediğimiz şey, yapılan yorumların ne kadar orijinal veya gerçerli yorumlar olduğunu ifade etmek değildir. Burada Camus'un romanının yapısını oluşturan ateş ile su arasındaki temel semantik zıtlığı tanıtmaya çalışıyoruz. Diğer bir ifadeyle, Jean-Claude Coguet'in fenomenolojik, psikoanalitik veya sosyolojik yorumların tamamının metnin *ilk veya dilbilimsel anlamından* (*sens primaire ou linguistique*)[14] çıkarılabileceğine dikkati çekerken demek istediği şeydir. Bununla beraber, birbirine rakip pek çok dilbilimsel, semiyotik ve semantik teori vardır ve metnin ilk anlamını muayyen bir teorik üstdil çatısı altında (meselâ Greimasçı semiyotik) sabitleştirmede maalesef kendimize hakim olamıyoruz. Metnin yapısı ilk anlam gibi, bir anlayışla sabitleştirilemez; eğer belirli bir sabitleştirmeden söz edilecekse, bu sabitleştirme sadece heterojen teori ve bakış açılarını içeren teorik bir diyalogla mümkündür.

Metin ayniliğinin veya metindeki aynileştirilebilirliğinin tanımlanabilir unsurların (başlık gibi)[15] ve yapıların varlığına bağlı bir unsur olduğunu bilmek gerekir. Nitekim *Dışardakiler'in*, iki kısım

[13] J. Fletcher, 'Interpreting L'Etranger' in: The French Review nr. 1 (Winter, 1970) ve H. Krauss, 'Zur Struktur des Etranger', in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur LXXX, nr. 3, s. 218.

[14] J.-Cl. Coguet, Sémiotique littéraire. Contribution a l'analyse sémantique du discours (Tours, Mame, 1972), s. 27.

[15] L. H. Hoek, La Margue du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle (The Hague-Paris-New York, Mouton, 1980), s. 292.

veya iki anlatı silsilesi içinde değerlendirilmesi bu görüşün dikkate alınmasından ileri gelir. Bir metindeki fonetik, semantik, sentaktik ve anlatısal yapıları dikkate almadan, metni bir takım rakip yorumlama teknikleriyle tanımlamak doğru değildir ve böyle bir yaklaşım bu tür yorum yapanların güncel olarak benzer özneleri ele alıp almadıkları gibi ontolojik bir meseleyi ortaya çıkarmaktadır. Bu sorun bir eleştirmen tercüme üzerine yoğunlaşırken, diğer bir eleştirmenin orijinal eser üzerine odaklanması meselesini gündeme getirir. Zaten eserin orijinali ile tercümesi farklı nesnelerdir.

Aşağıda ele alacağımız kısımlarda, yorum ile nesnenin yapısına dair estetik meseleler, birbiriyle yakından ilişkili iki ayrı bağlamda tasarlanacaktır. İdeoloji bağlamı ile teori bağlamı. Bütün teorilerin, genelde değerler sistemi gibi, ideolojilere dayandığı edebiyat veya diğer nesnelere dair teorik bir diyaloğun ancak ideolojik faktör hesaba katılırsa mümkün olacağı gösterilecektir. Öte yandan, her teori edebî nesneyi belirli ideolojik ölçütler veya belirli değer hükümleriyle ilişkilendirerek yorumlar veya yeniden yapar. Edebî nesnelerin teorik yapılarının ideolojik veya dilbilimsel bağlamda nasıl yapıldığı ve bunların diyalogcu açıdan birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiği son derece önemlidir. Diyalogcu bakış açısından üretilmiş bir bilginin, başka bir deyişle heterojen teorilerin işbirliğiyle üretilmiş bir bilginin teorik monoloğa ait bir önyargıdan daha öteye geçeceği açıktır. Burada, ideolojik ve teorik açıdan homojen gruplara bağlı üyeler tarafından tohumları atılan ve geliştirilen önyargının da ötesine geçen yeni bir anlayıştan söz ediyoruz. İdeolojik açıdan heterojen grupların arasındaki bu diyalog, tekyanlı taassup ve dogmalara karşı ciddi bir tedaviden başka bir şey değildir.

2. İdeolojinin Eleştirisine Doğru: Söylem ve Sosyolekt Olarak İdeoloji

Edebiyat teorisinde ideolojinin rolü tam olarak nedir? Bu sorunun cevabını tahmin etmek için ideolojinin sosyal ve kültürel bilimlerdeki rolüne bakmak gerekir. Liberal, Muhafazakâr, Marksist ve Feminist yorumcuların romantizme ve modunizme dair yorum-

lamaları birbirinden oldukça farklı yorumlardır. Ayrıca, Marksist lerin postmodernizmi son dönem kapitalist anlayışla birleştirme eğilimleri de bilinen bir gerçektir. (Jameson, Eagleton). Buna karşılık bazı feministler ise postmodernizmi eril bir fenomen olarak düşünürler. Örneğin, ünlü feministlerden Linda Hutcheon, postmodernizmi 'sosyalist ütopyanın dehşetengîz bir parodisi'[16] diye tanımlarken, bu akımı feminist bakış açısından eleştirmiştir. Linda Hutcheoun'a göre, Feminizm, postmodern düşünceyle uyumlu değildir, postmodern düşüncenin bir örneği de kabul edilemez.[17] Hâlbuki Terry Eagleton'ın postmodernizme bakışı Hutcheon'a kesinlikle benzemez.

Postmodernizm, kapitalizmin son dönemde görülen değişik bir versiyonu mudur, eril midir yoksa dişil midir, ya da Wolfgang Welsch'in Almanya'da ileri sürdüğü gibi, basitçe çoğulcu ve demokratik bir kavram mıdır?[18] Bu sorular bize bir takım açık ayrımlar vermektedir. Bununla beraber, söz konusu sorulara verilecek cevaplar, postmodernizmin genel anlamda tek bir yönünü ortaya koymaktadır. Yapılan tanımların tamamı ideolojik özellikler taşır. Çünkü tanımlara dikkat edilirse, bu tanımların sosyo-politik angajmanların farklı türlerinin üretilmesinden başka bir şey olmadığı açıkça görülür. Bonnie Kime Scott'un *Refiguring Modernizm: The Women of 1928* (1995) başlıklı kitabında, postmodernizmin başka bir noktasına dikkat çekilmiştir. Scott'a göre, feminist bakış açısından bakıldığında, postmodernist dönemde yapılan tanımlamaların tamamı, modernizmi ve kadın yazarların rolünü yeniden yorumlamak için ortaya atılan ideolojik bir girişimdir. Scott'un fikrinde, tarihî yapının ihtilâfa düşmesi şeklinde özetlenebilecek değişik bir modernizm sunulmuştur. Başka bir deyişle, Scott'un düşüncesi T.S.Eliot, W.B.Ye-

[16] T. Eagleton, Against the Grain. Selected Essays (London-New York, Verso, 1986), s. 132.

[17] L. Hutcheon, The Politics of Postmodernism (London-New York, Routledge, 1989), s. 142.

[18] W. Welsh, Unsere postmoderne Moderne (Weinheim, VCH, 1991), (3rd ed.), s. 36.

ats. E. Paund[19] gibi erkek yazarları feminist bakış açısında birleştiren bir dönemi yeniden inşa etme teşebbüsü gibi görülmektedir.

Eğer biraz dikkatlice bakılırsa, muhafazakâr, Marksist, feminist ve yapısökücü yorumların da ideolojik olduğu düşünülebilir. Bu yorumların hiçbiri yorumlanmış veya yeniden ihyaya tabi tutulmuş eserlerle aynileştirilemez. Nitekim hem Marksist Terry Eagleton'un hem de yapısökücü J. Hillis Miller'ın George Eliot'un eserlerini yorumladıklarını biliyoruz. Bu iki yorum arasında çok az benzerlik vardır.[20] Ayrıca Lukacs'ın Marksist-Hegelci eleştirisi, Kafka'yı modernizm kavramına menfî bir anlam yükleyerek, Kafka'yı bir dekadan modernist olarak tanımlar.[21] Buna karşılık Adorno, Kafka'nın eserini rasyonalist kapitalizmin menfî estetiği ve eleştirisi gibi anlama eğilimindedir.[22] Diğer bir deyişle Adorno ile Luckas'ın Kafka yorumları arasında bir uyumdan söz etmek mümkün değildir. Bütün bu uyuşmazlıklar, yorumlamaların hiçbir zaman nesnenin gerçek temsili olamayacağını ortaya koyar. Nitekim Kantçılar, çok anlamlı bir edebî metnin kavramsızlıktan hoşlandığı gerçeğini bize daima hatırlatırlar. Kantçıların da belirttiği gibi, çok anlamlı metin, kendini belirli teorik ve ideolojik söylemle tanımlamaya yönelik girişimlerin tamamına mukavemet gösterir.

Kantçı kuralın tam manasıyla aklî bir kural olduğu da söylenemez. Çünkü biz edebî metinlerin manalandırma eğiliminde olduğunu farzederiz ve metne manalandırma ve yorumlamaya yönelik atfedilen her şeyin dengeli olamayacağım düşünürüz. Bertolt Breth'in Epik Tiyatroyla kapitalist topluma esaslı bir eleştiri getirmeye niyetlendiğini gayet iyi biliyoruz. İtalyan Fütürizminin kurucusu Federico Tomaso

---

[19] B. K. Scott, Rfugiring Modernism, The Women of 1928 (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Prass, 1995).

[20] J. H. Miller, 'Reading Writing: Eliot', in: J. H. Miller, The Ethics of Reading (New York, Colombia Uniersity Press, 1987), chap. IV.

[21] G. Lukács, 'Franz Kafka oder Thomas Mann?', in: G. Lukács, Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, Werke, vol. 4, Probleme des Realismus I (Neuwied-Berlin, Lutchterhand, 1971), s. 550.

[22] Th. W. Adorno; 'Notes on Kafka' in: Th. W. Adorno, Prisms (The M.I.T. Press, 1981).

Marinetti ise Fütürist avangard anlayışta faşist hareketin estetik sonuçlarını bulmaya çalıştı. Bu yazarların metinlerinin kavramsızlık anlayışından memnuniyet duyduklarını düşünmek doğru değildir.

Estetik veya edebî metinlerin manalarına ait yapıları ciddiye almak son derece önemlidir ve şu iki soru dikkat çekicidir: *Nasıl oluyor da muayyen ideolojilerden bu tür çok anlamlı metin yapıları ortaya çıkarılıyor? Ya da eğer bu yapılar gerçekten belirli ideolojilerden ortaya çıkıyorsa, biz çok anlamlı edebî metinleri teorik düzeyde birbirleriyle nasıl mukayese edeceğiz?* İlk sorunun cevabını bu kısımda, ikinci sorunun cevabını ise bundan sonraki kısımda vermeye çalışacağız. Her iki sorunun da semiyotik ve yapısökücü varsayımlara göre cevaplandırılacağını belirtelim. Çünkü yapısökücü ve semiyotik varsayıma göre, bize teorik nesneler doğrudan verilmez; biz onları ancak yeniden inşa ederiz. Yani onları yeniden inşa ettiğimiz ölçüde onların farkına varabiliriz.[23] Sosyal, ekonomik, siyasal veya edebî nesneler tam manasıyla teorik değildir. Bununla birlikte, yukarıdaki örneklerde gösterildiği ve Luis J. Prieto'nun ısrarla üzerinde durduğu gibi, çok anlamlı metin yapılarının biraz ideolojik yönleri vardır.[24]

Şimdi ilk soruya, yani muayyen ideolojilerin çok anlamlı edebî metinleri nasıl inşa ettiği sorusuna dönelim. Bu soruyu cevaplandırmak için bir adım daha ileri gitmek, ideolojilerin semiyotik doğasını (söylemsel) araştırmak gereklidir. Peki ideolojileri bir dilbilimsel yapı gibi nasıl tanımlayacağız? Leksik, semantik ve macrosentaktik düzeyde ideolojilerin nasıl bir işlevi vardır?

Başlangıç itibariyle, ideolojileri, özel kelime hazinelerinin veya leksik repertuarların, özel sınıflandırma (taksonomi) modellerinin ve özel anlatı yapılarının ya da söylemlerin kısmen meydana getirdiği müşterek diller veya *sociolectler* olarak düşünebiliriz. *Sosyo-*

[23] E. Von Glasersfeld's introduction to Radical Constructivism: E. Von Glasersfelt, 'Einführung in den radikalen Konstruktivismus', in: P. Watslavick (ed.), Die Erfundene Wirklichkeit (Munich, piper, 1985) (3rd. Ed.), ss. 24-25.

[24] L. J. Prieto, Pertinence et pratique, op. cit., chap. V: Pertinence et idéologie'.

lektler ise sadece bu tür ideolojilerden ibaret şeyler değildir. Aynı zamanda, *sosyolekt* bireyler, gruplar veya örgütlerce günlük hayatta konuşulan söylemleri de içine alır. Öte yandan, *sosyolekt* ve *söylem* (discourse) birbirinden farklı kavramlardır. *Sosyolekt* Saussure'ün langue (lisan) kavramıyla karşılıştırılabilen teorik bir soyutlamadır; belirli sosyal grupların semantik sistemi içinde algılanabilen varsayımlara dayalı söylemler bütünlüğü şeklinde tanımlanabilir. Sosyal gerçeklik gibi bir şey değildir.

Her bir sosyolekt ve sosyolekt söylemi belirtisel bir özellik elde edilmesini sağlayan özel leksik birimlerle işaretlenir. Çünkü grup dili (liberal, feminist, Marksist-Leninist veya psikoanalitik) işaretlerin etkilerini taşıyan bu özel birimlerle ilişkili bir söylem olarak tanımlanmaktadır. Meselâ psikoanalitik sosyolektin söylemleri 'bilinçaltı', 'bastırma', 'hata', 'hislerin başkasına yönelmesi' (transference) gibi leksik birimlerle ilişkilendirilmek suretiyle tanımlanmaktadır. Bu kelimelerle elde edilen tepkiler tenkit edilmemiş onayı (psikoanalitik dili konuşanlar) hâli hazırdaki reddetmeden (ampirik psikoloji destekleyicileri) ayırmaktadır. Tabiatıyla bu tür onaylamalar Freudcular ile Jungcular arasındaki sayısız çatışmalar gibi bir sosyolekt içindeki hizipleşme ve bölünmeleri dışta tutmaz. Benzer bir şekilde, Marksist-Leninist söylemler 'tekelci kapitalizm', 'emperyalizm' ve 'sınıf çatışması' gibi belirtisel leksik birimler sayesinde rahatlıkla tanımlanabilir. Marksist-Leninistler, sadece liberal ve muhafazakâr söylemleri değil, aynı zamanda Leninizmi kabul etmeyen Marksistleri de sert bir şekilde eleştirirler.

Bazı semantik mekanizmalar vardır. Bu mekanizmalar belirtisel veya tanınma değeri taşıyan leksik birimlerden daha önemlidir; konuşulan öznenin belirli bireysel durum ve ilgilere göre şekillenmiş bir gerçeklik modeli oluşturmasına imkân verir. Nitekim, 'bilinçaltı' kelimesi 'hata', 'bastırma' ve 'libido' gibi kavramlarla beraber, leksik birimlerin muayyen sınıfındaki söylem nesnesiyle bütünleşirse psikoanalitik bir mana elde edilir. Öte yandan, bu kavramların tanımlanması, konuşan öznenin en önemli faaliyetlerinden biri olan seçme ve sınıflandırma süreçleriyle yakın bir ilişki kurulmasını sağlar.

Söz konusu faaliyetin en önemli sonuçlarından birisi -hem ideolojik hem de teorik söylemlerde- nesnenin yeniden inşa edilmesidir. Örneğin bilinçaltı diye ifade ettiğimiz psikoanaliz nesne, psikoanaliz söylemlerini diğer özelleşmiş dillerden ayırmaya yarayan belirli bir tanımlama veya tasnifin (taksonomi) ürünüdür. Siyasal söylemler, seçmenin, tanımlamanın ve tasnifin jeopolitik nesnelerin yapısını ne ölçüde belirlediğini göstermektedir. Katalonya nasıl tasnif edilebilir? Andalusia, Aragon ve Valencia ile beraber İspanya'da bir eyalet olarak mı yoksa Portekiz, İsveç ve Fransa ile beraber bir millet veya potansiyel bir millî devlet olarak mı? Yugoslavya krizini tanımlayıp tasnif ederken, hiç kimse bu tanım ve tasnifin semantik ile siyaset arasında bağ kurularak sınırlandırılabileceğini düşünmedi. Sırpları ve Hırvatları bir dil gibi düşünebilir miyiz? Veya onlara karşı iki ayrı dil gibi (Sırpça-Hırvatça) davranabilir miyiz? Makedonca kendine has özellikleri olan bir dil gibi mi ya da Bulgarcaya ait bir ağız gibi mi düşünülecek?

Anlam bilim ile siyaset bilimi arasındaki benzer bağların edebî nesnenin yapısında da bulunduğu gözlemlenmiştir. George Eliot'un *Adam Bede* başlıklı romanına muhafazakâr ideolojiye göre bakılırsa, bu roman Victoria devri romanı olarak tanımlanır. Terry Eagleton'un Marksist bakış açısına göre ise bireyci ve toplumcu değerler arasındaki semantik zıtlığın bir temsilidir (...) Eagleton'a göre, *Adam Bede* toplumcu ve bireyci ideolojiler arasındaki trajik ihtilafa dayanan bir eserdir. Eliot'ın kurgusal biçimleri bu eseri harekete geçirmiş ve eseri baskı altına almıştır.[25] *Adam Bede* bir nesnedir ve bu nesne feminist bakış açısına göre yeniden inşa edilerek bir özgürleşme davası olarak yorumlanabilir: Metodist bir vaiz olan Dinah, Gospel'in bu kadar fazla şevkli bir yorumcusu olarak görünmeyebilir; fakat Victoria dönemi edebiyatında özgürleşmiş kadınların ilk örneklerinden biri gibi de yorumlanabilir. Yine karakterlerden birinde gördüğümüz iç monoloğa cinsel önyargılar temelinden bakılabilir;

[25] T. Eagleton, Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory 8London, Verso, 1978), s. 112.

'Yabancı kendi kendine "tatlı bir kadın" dedi, "fakat vaiz kadının tabiatı bu anlama gelmiyordu".[26] Bu yorumlardan hiçbiri, yanlış değildir ve her biri farklı semantik seçimlere ve tasniflere dayanır. Temel sorun şuradadır: Bir metni diğer metinlerle nasıl ilişkilendireceğiz? Bu konu son alt başlığımızda ele alınacaktır.

Söylemin leksik ve semantik tabakaları oldukça önemlidir. Bununla beraber, leksik ve semantik tabakalar, sadece söylemin belirli bir kısmını oluşturur. Metnin sentaktik ve hikâye yapısını ise biz metnin üçüncü tabakası diye adlandırıyoruz. Bu tabaka metindeki ideolojik ve teorik söylemlerin nesne yapılarını belirleyen bir tabakadır. Siyasetçiler, filozoflar ve bilim adamlarının yaptıkları, basitçe seçme, tarif etme ve tasniften (sınıflandırma ölçüt ve seçimle ile ilişkili önvarsayımlardır) ibaret değildir. Onlar aynı zamanda, İspanya'nın ve Katalonya'nın tarihi, modern Yugoslavya'nın tarihi, romanın ve modernizmin tarihinde olduğu gibi, nesnenin hikâyesini de söylerler. Her hangi bir hikâyenin veya anlatının yapısını, içerdiği tasnif ve aktant modellerine göre, siyasal, ekonomik ve edebî açıdan yorumlarken, söz konusu yapıyı gerçekçi, gerçek dışı veya absürd şeklinde düşünürüz.

Psikanalistler *ego*, *süperego* ve *id* gibi aktant modellerini nesneyi düzenli olarak oluşturmakta kullandılar. Nevroz diye adlandırılan bu modeller tekrar tekrar sorgulanmış, hatta bunlarla zaman zaman alay bile edilmiştir. Bunlara ilaveten, 'nevroz', 'bilinçdışılık' veya 'hata' gibi psikoanalitik nesnelerin varlığı bile zaman zaman reddedilmiştir. Max Weber'in aklîleştirme (rationalization) teorisi, Durkheim'in farklılaşma teorisi (işçi ayrımı) ve Marx'ın sınıf çatışması teorisi gibi sosyolojik anlatılar, yapılarının içerdiği göndergesel değerin kaçınılmaz bir şekilde başarısızlığa uğraması dolayısıyla, kökten bir eleştiriye maruz kalmıştır. Bu şartlar altında edebî eleştirinin oldukça farklı bir yönü ortaya çıkar. Marksist ve varoluşçu anlatıların yerini feminist ve postmodernist anlatılar almıştır,

[26] G. Eliot, Adam Bede (London, Penguin 1985), s. 67.

fakat ikincisi hiçbir zaman genel kabul görmemiştir. İdeolojiler, sınırlı bir sosyo-dilbilimsel bağlamla veya *sosyolekt* içinde tanımladığı sürece, ideolojilerin ve teorilerin makus talihinin bunun ötesine geçmesi mümkün değildir. Teorilerin veya ideolojilerin bu bağlam dışında geçerliliğinden söz etmek şüphelidir.

Şimdi ideolojiyi sosyo-semiyotik açıdan tanımlamak mümkündür: *İdeoloji bir söylemdir. Bu söylem anlatı modelleri gibi semantik opposizyonlar ve tasniflere bağlı leksik repertuar temeline dayanan bir söylemdir.* İdeolojinin yapısı ve işlevi her ideolojik söylemin (dolaylı olarak:sosyolekt) belirli sosyal grubun veya örgütün ilgilerini telaffuz ettiği ve böylece tarihî sosyo-dilbilimsel şartlar altında diğer grupların ilgilerine, tasniflerine, tanımlamalarına ve anlatılarına zıt bir gelişim gösterdiği anlamda diyalojik açıdan anlaşılabilir. İkincisi, belirli bir toplumdaki bütün sosyolektlerin ve söylemlerin küresel bir tarihî etkileşimi olarak düşünülmektedir.

İdeoloji Olarak Dil başlıklı müşterek eserlerinde Gunter Kress ve Robert Hodge, dildeki karşılıklı etkileşimi şöyle tarif ederler: 'Böyle bir tasnif bireyler arası düzeyde bir gerilim ve çatışma ortamı hazırlar. Çünkü her biri kendini veya kendi sistemini diğerlerine empoze etmeye, kendisinin diğerlerine karşı üstün bir güç olduğunu kabul ettirmeye çalışır. Başka bir düzlemde ise söz konusu çatışma sosyal, etnik, millî ve ırksal gruplar arasına doğru yönelir.'[27] Sosyo-dilbilimsel şartın çağdaş tarifi işte budur. Birileri ideolojik sosyolektler arasındaki ortak yaşam veya ittifakların herhangi bir noktada algılanmasının mümkün olduğunu ve Marksizm, feminizm, psikoanalizm ve anarşizmin vokabüler ve semantik tasniflerinin, feminist, psikoanalist, anarşist Marksist gibi yeni kombinasyonlar üreterek, sabitlenebileceğini ilave etmek isteyebilir.

İdeolojiye bu perspektiften bakarsak, onu sosyal bilimlerdeki teorik söylemden ayırmak kolay değildir. Çünkü sosyal bilimlerdeki teorik söylemin tanımları, ayrımları ve tasnifleri konuşan nesnenin (*Greimas'ın sujet d'énonciation*) en önemli faaliyetleri arasın-

[27] G. Kress and R. Hodge, Language as Ideology (london, Routledge, 1979), s. 63-64.

da yer almaktadır. Nitekim bu varsayım sosyal bilimleri de içeren bütün söylemlerin burada tanımlandığı anlamda ideolojik söylemler olduklarını gösteren bir varsayımdır. Hatta sosyal bilimlerin söylemlerini, tanım, tasnif ve anlatı şemalarından dolayı, sosyolektlere atfetmek mümkündür. Böylece söz konusu söylemler müşterek bakış açılarına ve ilgilere yöneltilmiş olur. Bu bağlamda Karl Mannheim'in *İdeoloji ve Ütopya* başlıklı eserinde ileri sürdüğü *ideolojinin genel tanımından* söz etmek yerinde bir tutumdur.

> Belirli bir ideoloji kavramı, sadece ideolojinin içeriğe göndergede bulunma özelliğini dikkate alan ideolojiler gibi muhalif iddiaların bir bölümünü ortaya koyar. Buna karşılık, ideolojideki kavram bütünlüğü Weltanschauungdaki muhalif bütünlük anlayışını yalancı çıkarır ve bu kavramların taşıdığı müşterek hayatın doğal gelişimi olarak anlaşılmasına yardım eder.[28]

Yukarıda belirttiğimiz sınırlar içinde, Mannheim'deki toplam ideoloji kavramı ideolojiye bir *sosyolekt* olarak yaklaşır. *Sosyolekt* ise her iki durumda da birey veya grup bakış açısının yerine geçmektedir. Aslında burada ileri sürdüğümüz sosyolekt kavramı, Mannheim'in ideoloji fikrine benzetilemez. Çünkü Mannheim'in ideoloji fikri, sosyolojik veya felsefî yönü ağırbasan bir düşüncedir. Hâlbuki *sosyolekt*, leksik, semantik ve anlatısal düzlemde yansıtılan semiyotik bir yapıdır.

Bilgi Sosyolojisi, kurucusu ideoloji ile bilim veya ideoloji ile teori arasındaki geçerli ayrımı başlatmada başarısızlığa uğradığı için, Mannheim'e göre bu durum bir problem olarak kalmaya devam edecektir. Mannheim *tarafsız entellektüellerin* (*detachted intellectuals-freischwebende*) bütün ideolojilerin üzerinde bir duruşa sahip olabileceğine inanır. Araştırmacıya göre, aynı zamanda bu entelektüeller müşterek değer sistemlerinin tamamına karşı mesafeli bir tutum takınabilir. Mannheim'in yaklaşımı Eleştirel Teori bakış açı-

[28] K. Mannheim, Ideology and Itopia. An Introduction to the Sociology of Knovledge (London-Henley, Routledge&Kegan Paul (1936) (1976), s. 50.

sından hareket eden Max Horkheimer ile Marksist bağlamdan yola çıkan Lucien Goldmann tarafından ciddi anlamda eleştirilmiştir. Hem Horkheimer hem Goldmann entellektüellerin tarafsızlığının zor olduğuna inanırlar ve haklı olarak entellektüellerin çoğunun ideolojik kavgaların da ön tarafında yer aldıklarını belirtirler.[29] İngiltere'de Auden nesli yazarları, Fransa'da Barrés ve Maurras, İtalya'da Marinetti, Rusya'da Lenin, Bakunin ve Trotsky entellektüellerin ideolojik kavgada öne geçişinin en güzel örnekleridir. Bu bakımdan, entellektüellerin tarafsızlığını ideoloji probleminin çözümü olarak düşünmek doğru değildir.

Teoriye Doğru Yeni Bir Yaklaşım bakış açısıyla amaçladığımız çözüm, bizzat söylemin kendi iç yapısında bulabileceğimiz bir çözümdür. Sadece belirli bir sosyal gruba sağlanan imtiyazla ideolojinin ötesine geçilemez. İdeolojinin ötesine geçmek için, aynı zamanda sosyal nesnelerin anlaşılmasına ve diğerleriyle açık bir diyalog kurulmasına engel teşkil eden doğmatizmin belirli semantik veya anlatısal mekanizmalarından da sakınmak gerekir. İdeolojik söylemi, kısaca şu cümlelerle tanımlamak mümkündür: *İdeoloji belirli bir gruba ait dil veya sosyolektte meydana getirilen bir söylemdir. Bu söylem Semantik dichtomyler tarafından idare edilir; başkahraman/düşman kişi gibi anlatı tekniklerinin bir mukabilidir. İdeolojinin öznesi semantik veya sentaktik süreçlerin yansıtılmasıyla veya hazırlanmasıyla oluşturulmuş bir özne olmadığı gibi, onların açıkça tartışılmalarıyla meydana getirilmiş bir özne de değildir. İdeoloji söylemi, sadece doğru ve doğal örneklerdeki söylem gibi düşünülür. Bu bakımdan ideoloji kendisinin aktüel ve potansiyel göndergeleriyle tekyanlı olarak tanımlanan bir söylemdir.*

Dilbilimsel bir yapı gibi kabul ettiğimiz ideolojinin iki *tamamlayıcı kavramı* üzerinde durmak gerekir. Tamamlayıcı kavramalardan biri ideolojiyi bir grup dili veya sosyolekt olarak kabul eder.

[29] M. Horkheimer, 'Ein neuer Ideologiebegriff?, in: V. Meja and N. Stehr (eds), Der Streit um die Wissenssoziologie, vol. 2, Rezeption und Kritik der Wissenssociologe (frankfurt, Suhrkamp, 1982), ss. 488-9 and: L. Goldmann, Sciences humanies et philosopie (Paris, Gonthier, 1966), s. 52.

Diğeri ise, ideolojiyi, diyaloğu dışta tutarak, kendini kendi nesneleriyle tanımlayan ikilikli veya dogmatik bir söylem olarak kabul eder. İlk anlamdaki ideolojinin ötesine geçmek veya bundan sakınmak mümkün değildir. Bununla beraber, ikinci anlamda, yani menfî anlamdaki ideolojinin ikilik prensibine ait ve doğmatik mekanizmalarından sakınmanın daima mümkün olduğu görülüyor. Teorinin varlığı için, söz konusu mekanizmalardan sakınmak gerekir.

Edebî eleştiricilikteki ideoloji, ancak teorik varlıkla ve teorik tartışmaların sosyal bilimlerin dünyası içine angaje edilmesiyle, yani ideolojinin ikinci tanımıyla önlenebilir. Sadece Hegelciler ve Marksistler değil, aynı zamanda Yeni Eleştiriciler ve Yapısalcılar da defaatle, metnin hakiki anlamını keşfettiklerini ileri sürdüler. Hatta yapısökücüler bile edebî nesnelerin tali olarak yansıttığı ve oluşturduğu çelişkiler ile aporialarının işte bu nesnelerden miras kaldığını iddia ettiler. Nitekim J. Hillis Miller "okunamazlığın" okurda toplanmadığını, buna karşılık metnin kendisinde bir araya getirildiğini açıkladı.[30] Miller başka bir yerde ise şu cümleleri ilave eder: Ben Yeats'ın şiirini okuyuş düşüncemin doğru bir düşünce olduğunu, doğru düşünen insanların tamamının, yeterince zamanları varsa, benim okumama yaklaşacaklarını söylüyorum.[31]

Her iki ifade de, yukarıda tanımladığımız anlamda ideolojik ifadelerdir. Miller, ilk cümledeki söylemini (okunamamazlık söylemini) nesneyle tanıtma yoluna gitmiştir. İkinci cümlede ise söylemini doğru düşünen insanların tamamında gördüğümüz doğru/yanlış ikiliği monoloğuyla dayatır. Bu ifadelerde herhangi bir ayrılığa yer yoktur. Çünkü herkes doğru düşünen insanların arasında yer almak ister. Nasıl birilerinin Marksizmi, feminizmi ya da anarşizmi tercih etmek hakkıysa, sosyolekt anlamında, yani genel anlamda yapısökücülüğü tercih etmek de Miller'ın en doğal demokratik hakkıdır. Fakat Miller'ın seçimi de menfî anlamda ideolojik olmakla eleştirilebilir: *ikilik* (dualism), *aynileştirme* (identification) ve *monolog* (monologue).

---

[30] J. H. Miller, theory now and then (London-New York, Harvester, Wheatsheaf, 1991), s. 345.

[31] a.g.e., s. 196.

3. Eleştirel Edebiyat Teorisine Doğru

Metinleri edebî eleştiricilik bağlamında yorumlamaktan ve onları kavramsallaştırmaktan vaz geçmeyen, fakat edebî metni şartlı bağlı yorumlar veya teorik üst dillerle anlatmayı reddeden bir teoriye ihtiyaç vardır. Bu teori, Kantçıların kavramsızlık ilkesi ile tek yanlı tanımlama veya kavramsallaştırma esasına dayanan Hegelci ilke arasında gidip gelen bir teori olmalıdır. Heterojen teorilerde çatlak sesler daima bulunur. Aynı zamanda bu teorilerin aralarında belirli açılardan uzlaşma da görülür. İşte bu uzlaşma ve çatlak sesleri birbirleriyle ilişkilendirmek suretiyle, edebî anlama diyalogcu düzeyde yeni bir yaklaşım getirilmeye çalışılacaktır. Bu projede bir fikrin özellikle altı çizilmiştir. Projemiz, edebî metinlerin daimî yapılarından bazılarını açığa çıkaran mutabakat ile anlaşmazlık arasındaki sistematik diyalektiğe dayanmaktadır. Fakat söylem olarak baktığımızda ileri süreceğimiz teori tam olarak nedir?

İdeolojinin menfî tanımıyla simetrik bir ilişki içinde olan teoretik söylemimizi şu cümlelerle tanımlayabiliriz: *İdeolojik söylem gibi, teoretik söylem de kaynağını bir veya birkaç sosyolektten alır. Böylece belirli normları ve değerler sistemini dünya görüşleri ve ilgileriyle ifade eder. Teoretik söylemin öznesi, ideolojik söylemin öznesine zıt olarak, kendi sosyal ve dilbilimsel durumunu yani kendi kaynağını ve türünü yansıtır. Teoretik söylem öznesi, aynı zamanda ikilikten sakınmaya çalıştığı için, kendi semantik ve sentaktik mekanizmalarını da aksettirir. Böylece heterojen teorilerle girdiği diyalog sayesinde kendi söyleminin kapısını açarak, kendi olanak ve hususiyetlerini de ortaya koyar. Kendi nesnelerini, rakip söylem ve sosyolektler içindeki alternatif yapıları dışta bırakmayan beklenmedik yapılar olarak takdim eder.*[32]

---

[32] İdeolojik ve teorik söylemi bu şekilde ilk defa tanımlamayı amaçlayan bir eser olarak bk.P. V. Zima, Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik (Tübingen, Francke, 1989), ss. 55-6 ve P. V. Zima, Ideology and Theory. The Relationship between Ideological and Theoretical Discourses', in: Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry, nr. 2-3 (1991), ss. 148-9.

Teoriye dair yukarda ifade ettiğimiz fikir, herhangi bir görecelilik (relativism) türüne işaret etmez. Çünkü, bu kitabın yazarı olarak ben, en azından şimdilik, Yeats'ın *Okul Çocukları Arasında* başlıklı şiirini ya da Kafka'nın *Before the Law* başlıklı kıssasını yeniden inşa ederim. Meydana getirdiğim bu yapının en iyi inşalardan biri olduğuna sizleri rahatlıkla inandırabilirim. Hatta öteki alternatifleri dışta bırakmadan ve sadece bu teorinin mümkün olduğunu ileri sürmeden sizleri inandırmayı başarabilirim. Zamanla, sizleri şu hususlar konusunda da ikna edebilirim: 1. Gözden kaçırdığım, fakat oluşturduğum yapıyla doğruluğunu teyid ettiğim metinsel ögeler diğer yorumcular tarafından da açığa çıkarılmıştır. 2. Düşündüğüm ve oluşturduğum yapıyla sınırlarını tayin ettiğim bazı deliller başka yorumcuların da ileri sürdüğü argümanlardır 3. Diğer yorumcular, meydana getirdiğim yapıda geçersizliğini kısmen veya bir bütün olarak koruyan yeni ve ikna edici deliller ileri sürmüşler ve yeni ögeler açığa çıkarmışlardır. Kısaca, eğer istersem yukarıda söylediğim iddiaları keşfeder bu iddiaları inandırıcı delillerle kanıtlayabilirim.

Burada önemli olan soru, diğerlerinin kim olacağı sorusudur. Diğerleri diye nitelediğim insanlar, acaba benim bilimsel ya da teorik grubuma ait insanlar mı? Ya da diğerleri Eleştirel Teori, Eleştirel Görecelilik ve Bilgi Sosyolojisi gibi benim sosyolektimden söz eden yorumcular mı? Yoksa bunlar, benim sosyolektimle kısmen uyumlu olduğunu düşündüğüm başka gruba ait araştırmacılar mı? Bu soru, amaçladığımız ve geliştirmeye çalıştığımız teorinin anlaşılması için hayati önem taşıyan bir sorudur; fakat kesinlikle yeni bir soru değildir. Çünkü Karl Mannheim'in *İdeoloji ve Ütopya* (1929) başlıklı eserinde ve söz konusu eserden yaklaşık on yıl sonra yayımlanan Maurice Halbwachs'ın *La Psychologie collective du raisonnement* (1938) başlıklı makalesinde, yukarıdaki soru birbirinden farklı bağlam ve biçimlerde defalarca sorulmuştur. (Maurice Halbwachs'ın Durkheim ekolüne mensup bir sosyolog olduğunu hatırlamak gerekir.)

Mannheim tek olandaki bireysel unsurları içeren teoretik diyalog ile aynı grup ve dünya görüşleri arasında oldukça yararlı ve

açık bir ayrım yaptı. Bu ayrıma ek olarak, Mannheim iki veya daha fazla heterojen gruplar ya da bakış açıları arasındaki diyalogtan söz etti. Mannheim'in geliştirdiği teoretik diyalog ile iki veya daha fazla heterojen grubun diyaloğu arasında tespit ettiği bu ayrım son derece dikkat çekici bir ayrımdır. Yanlış anlaşılmaktan sakınmak ve Halbwachs olasılığıyla somut bir mukayese yapmak için Mannheim'ın delilini yeniden üretmek oldukça anlamlı bir girişimdir.

Durumsal açıdan şartlanmış düşünce dikkate alındığında, nesnellik oldukça yeni ve değişik bir şey demektir. a) Farklı gözlemcilerin benzer sistemler üzerine yoğunlaşması, onları benzer sonuçlara götürür. b) Son zamanlarda, gözlemciler değişik bakış açılarını dikkate alırken, nesnelliğin kendilerini oldukça karmaşık bir modaya götürdüğü sonucuna vardılar. Bu durumda, farklı bakış açılarından mükemmel fakat değişik bir şekilde algılanan bir şey, değişik algılama modellerinin yapısı içindeki farklılıklar ışığında anlaşılmalıdır. Burada en önemli enerji, biri sayesinde ulaştığımız sonucu ötekine çevirmek ve değişik bakış açılarına ait vukufların ortak paydalarını keşfetmek için bir formül aranırken harcanır.[33]

Makalenin sonuna doğru üzerinde durulan fikirler, Maurice Halbwachs'ın da benzer sorunları düşündüğünü göstermektedir: Mantıksal açıdan farklı sayılar ortaya çıkarılmış ve bu sayıların her biri ilhamını kendinden alan ve kendi kurallarını kendi koyan bir grup içinde geçerlidir.[34] Burada kullanılan mantık (logic) kelimesi çok geniş bir anlamda, diğer bir ifadeyle akıl yürütme yolu anlamında kullanılmıştır.

Mannheim ve Halbwachs'ın bazı açılardan önemli diye belirttiği iddialar aşağıda özetlenmiştir: 1. Bilimsel gruplar arasındaki iletişim ile bir grubun kendi içindeki iletişimi nitelik açısından birbirinden ayrılır. 2. Sadece belirli kurallarda fikir birliğine varılırsa gruplar arasındaki iletişimden söz edilebilir. 3. Mannheim'in kullandığı "mukemmel olarak fakat farklı bir şekilde algılama" ifade-

[33] K. Mannheim, Ideology and Utopia, op. cit., s. 270.

[34] M. Halbswachs, Classes sociales et morphologie (Paris Minuit, 1972), s. 150.

si farklı bilimsel gruplara ait söylemlerin en önemli noktalarda birbirine yakınlaştığını göstermektedir.

Mannheim ve Halbwachs'ın düşündüğü faktörleri, teoretik diyaloğun değeriyle yani heterojen grupların bakış açısıyle iletişime geçmede bir engele dönüştürmek mümkündür. Hatta, bir adım daha ileri gidersek, bu bölümün bağlamında arzu edilen bir tutumdur. Öznellikler arasının (intersubjectivity) veya bir grup ya da sosyolekt içindeki hipotezlerin öznellikler arasıyla testedilmesinin pek de uygun olmadığını ileri sürerken, söz konusu engel bizim açımızdan avantaja dönüşmektedir. İdeolojik grupların ve dillerin heterojenitesi müşterek doğmalara ve önyargılara karşı bir güvencedir.

Söylemlerarası (interdiscursivity) kavrayışı veya gruplar arasındaki teoretik diyalog heterojen gruplar içindeki *nesnellikler arasından* (intersubjektivity) daha fazla karışık ve hantaldır. Çünkü ideolojik ilgiler ve doktrinler bilginin akışına daima engel teşkil eder.

Çağdaş *sosyolektlerin* tamamı belirli bir *sosyo-dilbilimsel durumla* ilintilidir ve bu sosyolektler belirli tarihsel süreç içinde belirli bir toplumun günlük dilindeki doğallıkla ilişkilendirilmiştir. Jean-François Lyotard'ın bir kural olarak getirmek istediği orantısızlık[35] kuralının bu noktada dışta kaldığı açıkça görülmektedir. Heterojen söylemleri karşılaştırma girişiminde ve herhangi bir söylem tipine ait ölçütlerin başka bir söylem tipine uygulama teşebbüsünde Lyotard'ın hatırlattığı tehlikeleri dikkate almak yerinde bir tutumdur. Söylemler arasında sağlanacak verimli bir diyalog, söyleme katılan dillerin herbirinin özerkliğine ve değişimlerine gereken saygıyı göstermekle mümkündür[36]

Bu bakımdan İdeoloji ile teori arasındaki ayrıma yeterince önem vermek gerekir. İdeolojik aynileştirme, ikilik ve monoloğun (tekliğin)zinciriyle hazırlanan ve kendi nesnelerinin olasılıklarıyla ve kendi içindeki muhtemel yapılarla sunulan bir söylemdir. Genel anlamdaki siyasal, ekonomik ve edebî nesnesini inşa etmek için he-

[35] J.-F. Lyotard, The Different: Phrases in Dispute (Minneapolis, University of Minnesota Prass, 1988), nos. 178-81.

[36] a.g.e.

terojen söylemlerle diyalogcu bir ilişki içine girebilir. Amaçladığımız *söylemler arası diyalog* (*interdiscursive dialogue*) ideolojik söylemin sistematik bir eleştirisi varsayımından hareket eder. Zaten diyalocu teori *sosyolektler* arasında hareket eden bir teoridir.

Alman yapısalcılarından Paul Lorenzen'a göre,[37] burada sözü edilen diyalocu hareket heterojen diller arasında üç adımda gerçekleşir: İki dil konuşanlar bu dillerin kavramlarından bazılarını eşanlamlı olarak kullanabilmeyi keşfeder ve eşanlamlılıkları birbiriyle mukayase ederler. Bu mutlu tesadüf, basitçe değiştirmekten ibaret bir raslantı değildir. Aynı zamanda bütün *sosyolektlerin* temelindeki doğal dilin birincil sistemine bağlı olan Lotman anlamında ikinci unsurlarla modeli kurulmuş bir sisteme dayanan rastlantıdır.[38] İkinci unsurlarla modeli kurulan sistem grup dilleri arasındaki gayri resmî iletişimin sağlanması anlamında kullanılır ve kısmî bir tutarsızlık olarak tanımladığımız bir adımdır. Konuşucuların dili bizim düşünmediğimiz fakat onu belirginleştirerek dilimizle etkileşim içine soktuğumuz kavramları ve ayrımları içermektedir. Lorenzon'a göre, dördüncü adım kendi dilimizdeki konuşucuların kavramlarına ve ayrımlarına yönelik bir başlangıcın yol açtığı çelişkilerdir. Bu durumda, Lorenzon, söylemimizi ve muhatabımızı yeniden inceleme gereğine işaret eder. Yeniden incelemenin gerçekleştiği durumda, Lyotard'ın kullandığı anlamdaki iki söylem kısmen veya genel olarak orantısızlığa ve uyumsuzluğa yol açar.

Uyumsuzluk veya orantısızlık genellikle görecelidir. Sosyal felsefedeki ve sosyal bilimlerdeki ideoloji kavramına dair tartışmalar, kısmî uzlaşmanın heterojen dillere ne ölçüde ulaşılabileceğini açıklar. Teoretik söylemlerin kısmî özelliğini korumak için, mutabakat ile ihtilâf, doğrulama ile redd arasında daimî bir diyalektik gereklidir.

Adorno ve Horkheimer anlamında Eleştirel Teori bakış açısı ile Popper ve Hans Albert anlamında Eleştirel rasyonalizm bakış açısı-

[37] P. Lorenzen, Konstruktive Wissenchaftstheorie (Frankfurt, Suhrkamp, 1974), s. 114.

[38] J. M. Lotman, Structure of Aesthetics Texts (Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1977), chap. II.

nı dikkate alarak ideoloji fenomenini düşünebiliriz. Bu durumda, ideoloji fenomenindeki diyalektik dönüşümü takip etmek ve ideolojinin söylemlerarası tanımını üreten kısmî uzlaşmayı ayırmak nispeten daha kolaydır. Bilindiği gibi gerek Eleştirel Teori gerekse Eleştirel Rasyonalizm oldukça farklı öncüllerden ortaya çıkmıştır. Eleştirel Teorinin yazarları, Hegel ve Marks'a yaklaşırken, Eleştirel Rasyonalizmin yazarları Kant ve Max Weber'e yaklaşmaktadır. Bununla beraber, eleştirel teori ile eleştirel rasyonalizm aşağıda belirtilen özellikler bakımından fikir birliği içindedirler. 1. İdeoloji ikilikli ve maniheist bir söylemdir; 2. İdeoloji tek yönlü bir yapıya sahiptir; 3. İdeoloji kendini gerçeklikle aynileştirir; 4. İdeoloji kendini eleştireye karşı bağışıklık kazandıran bir mekanizma geliştirir. (örneğin Allah inancı, insan sevgisi, millî talepler gibi konulara kişinin ihtiyaç duyduğu/duymadığı iyi bilinen gerçeklerdir gibi)[39] İki teori arasındaki bu kısmî uzlaşma zamanla ihtilâfa dönüşmüştür. Hatta Eleştirel teori ideolojik söyleme bir alternatif gibi görülmüştür. Eleştirel Teorideki bu alternatif zıtlıkların birliğini amaçlayan diyalektik düşünceden ileri gelir. İdeolojiye alternatifin ampirik eğilimler, tenkitler ve hipotezlerin denenmesi olduğunu ileri süren Eleştirel Rasyonalistler, Eleştirel Teorinin amaçladığı alternatiflerle kesinlikle aynı fikirde değildirler.

Fakat, bu köklü ihtilâf, bizi ulaşılan kısmî uzlaşmanın *heterojenitedeki uzlaşma* olduğu sonucuna götürür. Böylece müşterek ideolojik önyargılardan kısmen uzaklaşırız. Çünkü ideolojilerin içerdiği kavramlar pek çok açıdan kendi aralarında zaten uyumsuzdur. Eleştirel rasyonalistler, liberalizmin ve bireyciliğin değerlerini hemen hemen kayıtsız şartsız kabul ettiler. Buna karşılık, Eleştrel Teori temsilcileri bu değerlere oldukça şüpheci ve eleştirel bir tutumla baktılar. Eleştirel Teori ile Eleştirel rasyonalizmin sosyolektlerindeki uzlaşma bazı epistemolojik ve ideolojik önyargılardan dolayı, yararlı bir uzlaşmadır. Açıklık herkes tarafından belirli bir bağlam içinde düşünülür. Fakat bir gruptaki açıklık, gruplar arasındaki açıklığın durdurulmasıyla giderilebilir.

[39] P. V. Zima, Ideology und Theorie, op.cit., chap. VIII.

Teorideki ve teoretik diyalogdaki bu boyut, beşinci bölümün son kısmında ele aldığımız Stanley Fish'in yaklaşımında tamamen ortadan kaldırılmıştı. Fish, mananın metinde kendiliğinden bulunabilecek bir şey olduğu ve bireysel okurlar tarafından metne atfedilemeyeceği fikrini kabul etmemişti[40] ve yorumlayıcı toplum kavramına girmek suretiyle belirli bir çözüme ulaşılabileceğini düşünüyordu. (bk. 4.3.)

Bu durum, farklı okurların yorumlarındaki durağanlığın sebebini de biraz açıklığa kavuşturur. Okurların benzer topluluklara ait olduğunu belirtmek gerekir. Aynı zamanda, anlam üzerindeki anlaşmazlıkların ortaya çıkış sebebini ve niçin anlamın ilkeleşmiş bir tarzda tartışıldığını bilmek lâzımdır. Okurların metnin anlamı üzerindeki anlaşmazlıkları, metnin durağan niteliğinden değil, yorumlayan toplum tarafından oluşturulmuş durağanlığından ileri gelir. Böylece birbirine zıt durumların meydana çıkma ihtimali belirmiş olur.[41]

Fish'in ulaştığı çözüm teoretik açıdan oldukça zayıftır. Çünkü Fish yorumlayıcı topluluklar arasında teoretik diyalog olabileceğini düşünmek yerine, çağdaşlarını yorumlayıcı topluluk fikrine bağlı kalmaları konusuna ikna etmeye çalışmıştır.

> Sonunda hem genelleştirmeden vaz geçtim hem de genelleştirmeyi geri istiyorum. Genelleştirmeden vaz geçtim. Çünkü genelleştirme, doğru okuma tarzlarından birisini belirlemek için, bir deneme tasarısıydı. Fakat genelleştirmeyi geri istiyorum. Çünkü doğrunun, başka birileriyle birlikte, okuma tarzından dolayı tartışılacağını ileri sürdüm. Kaldı ki eğer bu doğrunun doğru olduğu kabul edilirse, en azından şimdilik bir şey yapmış oluruz. Kısaca, genelliği, onu retorize ederek muhafaza ediyorum.[42]

Açıkça belirtmek gerekirse, bu teori retorik bir teoridir ve modayla karıştırılmıştır. Başka bir ifadeyle, siyasal propagandaya veya reklam tekniklerine başvurulmuştur.

---

[40] S. Fish, Is There a text in This Class? The Authority of Interpretive Communities (Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1980), s. 14.

[41] a.g.e., s. 15.

[42] a.g.e., s. 16.

Mesele şudur: Her şeyden önce Fish'in Mannheim ve Halbwach'ın teorileriyle uzaktan yakından bir alâkası yoktur. Fish, söylemler arası diyaloğa dayanan teoretik bir sonuca ulaşmada farklı yorumlayıcı toplulukların dil ve sosyolektlerini diğerleriyle ilişkilendirmek için yorumlayıcı topluluk düşüncesinin ötesine geçmeyi hayâl bile edememiştir. İdeolojiye gelince, bu tür bir diyalog, nesnenin inşasının veya tanımlanmasının değişik grup dilleri arasında kurulduğunu ve böylece nesnenin tarihî olasılıklar veya keyfîliklerden korunduğunu göstermektedir.

Fish'in delilleri sadece edebî metinlerin yorumlanmasında uygulanabilir. Nitekim George Eliot, Kafka ve Camus gibi, Marcel Proust'un *A la recherche du temps perdu* başlıklı romanı pek çok değişik teoretik ve ideolojik bağlamlarda yorumlanmıştır. Marcel Proust'un metnine dair hemen her sene yeni yorumlar yapılır. Bu yorumlar Proust'un metninin Marksist, psikoanalitik, feminist veya yapısökücü manalarınının veya Mukarovski'nin ifade ettiği gibi estetik nesnelerinin belirlenemeyeceğini göstermekte ve ispat etmektedir. Fakat, metin basitçe kavramsızlık ile açıklanabilecek bir metin değildir. Çünkü metne dair defaatle yapılan heterojen yorumlamalar en önemli noktalarda benzer özellikler göstermektedir.

Yapılan yorumlardan hareket edersek, Proust'un metnindeki anlatı yapısının veya cümle yapısının zayıflığından söz edilir. Romanın bu özelliği, Eleştirel Teori bağlamında Adorno, Psikoanalitik bağlamda Michel Grimaud, Felsefî bağlamda Gilles Deleuze ve fenomenolojik bakış açısından ise Georges Poulet tarafından tasvir edilmiş ve incelenmiştir. Adorno ve Michel Zéraffa, Proust'un romanındaki anlatı yapısının zayıflığını, romanı bireysel öznenin buhranı kavramıyla ilişkilendirmek suretiyle, sosyolojik düzlemde tahlil etmişlerdir.[43] Buna karşılık Michel Grimaud Proust tarafından anlatı ve cümle kurma teknikleriyle düşsel (oneiric) kurumların nasıl yer değiştirildiğini asgarî düzeyde tasvir etme yoluna gitmiştir:

[43] Th. V. Adorno, 'Kleine Proust-Kommentare', in: Th. V. Adorno, Noten zur Literatur II (Frankfurt, Shurkamp, 1961), s. 95. M. Zéraffa, La Révolution romanesque (Paris, UGE (10718) 1969), s. 262.

Mme Cambremer'in adı üzerine yapılan adbilimsel (onomastik) bir inceleme, Proust'un eserinin tamamının ne derece rüyaya benzer bir işleve sahip olduğunu ortaya koymaktadır.[44] Hem Adorno hem de Habermas kendi teorilerini psikoanalistlerle bütünleştirmeye kalkıştıkları için, Eleştirel Teorinin ve Psikoanalistlerin söylemlerinin gerçekten heterojen söylemler olmadığı iddia edilirse, Gilles Deleuze'nin *Proust et les signes* başlıklı çalışmasındaki araştırmalarının bir yeniden ihya olduğu vurgulanmalıdır. Deleuze, bu araştırmasında Prust'un romanını hiyerarşik olarak düzenlenen geleneksel roman organizasyonunun kökten bir eleştirisi ve kurumsal bir yapı olarak görmektedir: Yani çizgisel (linear) anlatı.[45] Sonunda, Georges Poulet, metnin anlatı kronolojisinin, uzamsal (spatial) yöne nasıl dönüştürüldüğünü ispatlamak suretiyle, dikkatimizi Proust'un romanındaki yapısal yöne çekmektedir: Diğer bir deyişle, Poulet, metindeki zamanın uzaya nasıl dönüştürüldüğünü ispatlamıştır.[46]

Yapılan yorumlarla ayrıntılı bir şekilde hesaplaşmak, bu bağlamda ne mümkün ne de anlamlıdır. Burada eksik bir karşılaştırmanın ötesine geçen bir fikirden söz ediyoruz. Yorum yapmak, yorumlayıcı topluluklar veya sosyolektlerin zamanla birbirleriyle yer değiştirmesi anlamına gelmez. Fakat yorumlayıcı topluluklar veya sosyolektler, söylemlerarası veya müştereklikler arası düzlemde, belirli yapıların varlığını doğrular. Bu yapılar, Camus'un *Dışardakiler* başlıklı romanında bulunan ateş ve su arasındaki semantik zıtlıkta olduğu gibi, Hristiyanlar, Marksistler, feministler, psikoanalistler veya fenomenologistler tarafından oldukça değişik şekilde yorumlanabilir. Fakat, bir bütün olarak metnin düşündürdüğü yorumların tamamı, gerçekte birbirinin tekrarından başka bir şey değildir.

Söz konusu yorumlar, edebî metinde daimî yapı ve ögelerin varlığını anlatır. Bununla beraber, bu yapıların belirli bir teoretik ba-

---

[44] M. Grimaud, 'La Rhétorique de rêve. Swann et la psychanalyse', in: Poetique, nr. 33 (1978), s. 98.

[45] G. Deleuze, Proust et les signes (Paris, PUF, 1970), ss. 141-2.

[46] G. Poulet, L'Espace proustien (Paris, Gallimard, 1963), ss. 134-5.

kış açısı içinde derhal algılanabileceğine işaret etmez. Onların varlığını sadece söylemlerarası anlamda teoretik bir diyalogla doğrulayabiliriz. Bunlara ilave olarak, kendimizi tek yanlı bir bakış açısı ile sınırlarsak, metindeki ögelerin ve görünümlerin kesinlikle tam olarak farkına varamayız. Teoretik diyalog metnin yapı ve görünümlerini keşfetmemize rehberlik eder. Aynı zamanda, edebiyatın kavramsallaştırılmasına yeni bir ışık tutar. Camus'un veya Proust'un metni fenomenolojik, Marksist, feminist veya psikoanalist yorumlarla (bilhassa ideolojik manada) belirlenememesine rağmen, bu yorumların hiçbiri tarafından göz ardı edilemeyen belirgin bir yapı kurulmuş olur.

Doğal olarak, ideoloji temeline dayalı teoretik duruşlar arasındaki gerçek yüzleşme örneğinde olduğu gibi, teorilere ve yorumlamalara dair bir karşılaştırmanın yaşayan diyaloğun yerine ikâme edilmesi kabul edilebilir bir tutum değildir. Bununla birlikte, bu tür bir diyalog, metinlerin kimliğini psikoanalitik, Marksist, feminist veya yapısökücü manalarla tek taraflı olarak belirlemede ısrar eden geleneksel hermeneutik uygulamalara karşı ciddi bir alternatiftir. Yine teoretik diyalog, belirli eleştirmen yorumunun veya belirli okuma tarzının belirli bir dönem için kabul edilebilir bir yöntem olduğunu ileri süren Stanley Fish'in girişimine karşı da kesinlikle bir alternatif olarak görülmektedir. Teori, artık, daimî gerçeklikler veya bir nesnellik araştırması olmamasına rağmen, kesin bir genelleme derecesine ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu genelleme somut ve rasyonalist bir tarza maruz bırakılmamalı; fakat özel ve heterojen duruşlar arasındaki daimî bir diyalogla elde edilmelidir.

BİBLİYOGRAFYA

Not: Bu bibliyografya genel anlamda edebiyat teorisine dair konuları içermektedir.

Adorno, Th. W., *Negative Dialectics* (London, Routledge & Kegan Paul, 1973).

Adorno, Th. W., *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life* (London, NLB, 1974)

Adorno, Th. W., 'Notes on Kafka', in: Th. W. Adorno, *Prisms* (Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1981).

Adorno, Th. W., *Against Epistemology: A Metacritique: Studies in Husserl and Phenomenological Antinomies* (Oxford, Blackwell, 1982)

Adorno, Th. W., *Aesthetic Theory* (London, Athlone, 1997).

Adorno, Th. W., 'The Artist as Deputy', in: Th. W. Adorno, *Notes to Literature I* (New York, Columbia University Press, 1991).

Adorno, Th. W., 'Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry', in: *Notes to Literature II* (New York, Columbia University Press, 1992).

Althusser, L., *For Marx* (London Allen Lane, 1969).

Arvon, H., *Marxist Aesthetics* (Ithaca, Cornell University Press, 1970).

Bakhtin, M. M., *Rabelais and his World* (Cambridge (Mass.)-London, M.I.T. Press, 1968).

Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination*: (ed. M. Holquist) (Austin, University of Texas Press, 1981).

Bakhtin, M. M., *Problems of Dostoyevsky'sPoetics* (Manchester, Manchester University Press, 1984).

Bakhtin, M. M., *Literaturno-kritičeskie stat'i* (Moscow, Chudožest-vennaja Literatura, 1986).

Barthes, R., *Essais critiques* (Paris, Seuil, 1964).

Barthes, R., 'Rasch', in: *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste* (Paris, Seuil, 1975).

Barthes, R., *S/Z* (London, Jonathan Cape, 1975).

Barthes, R., *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris, Seuil, 1982).

Barthes, R., *The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980* (London, Jonathan Cape, 1985).

Barthes, R., *The Rustle of Language* (Oxford, Basil Blackwell, 1986).

Barthes, R., *The Semiotic Challenge* (Oxford, Blackwell, 1988).

Baudrillard, J., *La Transparence du mal* (Paris, Galilée, 1990).

Benett, T., *Formalism and makxism* (London, Routledge, 1989).

Benjamin. W., *UnderstandingBrecht* (London, NLB, 1973).
Benjamin, W., 'The Work of Art in the Age of Reproduction', İn: W. Benjamin, *Illuminations* (London, Fontana, 1973).
Benjamin, W., 'Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik', in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 6 (Frankfurt, Suhrkamp, 1977).
Best, S. And Kellner, D., *Postmodern Theory. Critical Interrogations* (London, Macmillan, 1991).
Booth, W., *The Rhetoric of Fiction* ((Chicago, Univesity of Chicago Press, 1961).
Bourdieu,P., *Les Ré de l'art. Genése et structure du champ littéraire* (Paris, Seuil, 1992).
Bras, G., *Hegel et l'art* (Paris, PUF, 1989).
Bremond, Cl., *Logique du récit* (Paris, Seuil, 1973).
Brooks, C. *The Well Wrought Um. Studies in the Structure of Poetry* (San Diego-New York-London, Harcourt-Brace-Jovanovitch, 1949).
Brooks, C. And Penn Warren, R., *Understanding Poetry* New York, Holt- Rinehart-Wilson [1938] 1976).
Bubner, R., 'Kann Theorie ästhetisch werden?', in: *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne* (eds B. Lindner and W. M. Lüdke) (Frnkfurt, Suhrkamp, 1979).
Bürger, P., 'Eine Ästhetik des Erhabenen', in: Ch. Bürger, Moderne als Postmoderne: Jean-François Lyotard', in: Ch. Bürger and P. Bürger (eds), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avangard* Frankfurt, Suhrkamp, 1987).
Callinicos, A., *Against Postmodernism. A Marxist Critique* (Cambridge, Polity Press, 1989).
Calvet, L.-J., *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe* (Paris, Payot, 1973).
Červenka, M., 'New Perspectives on Czech Structuralism', in: PTL 4 (1979).
Chvatík, K., *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte* (Munich, W. Fink, 1981).
Conio, G. (ed.), *Le Formalisme et le futurisme russes devant le marxisme* (Lausanne, L'Age d'Homme, 1975).
Coquet, J.-Cl., *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours* (Tours, Mâme, 1972).
Coquet, J.-Cl. (ed.), *Sémiotique. L'Ecole de Paris* (Paris, Hachette, 1982).
Critchley, S., *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas* (Oxford, Blackwell, 1992).
Croce, B., *Aesthetic As Science of Expression and General Linguistic* (London, Macmillan, 1909).
Croce, B., *What is Living and What is Dead in the Philosophy of Hegel* (London, Macmillan, 1915).
Croce, B., *Aesthetica in nuce* (Bari, Laterza, 1985) (10th ed.).
Culler, J., *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (london-Melbourne, Routledge & Kegan Paul, 1981).
Culler, J., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca-New York, Cornell University Press, 1982).
Culler, J., *Framing the Sign. Criticism and Institutions* (Oxford, Blackwell, 1988).
De Saussure, F., *Course in General Linguistics* (Glasgow-New York, Fontana-Collins, 1974).
De Man, P., *Blindness and Insight* (New York-Oxford, Oxford University Press, 1971).

De Man, P., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven-London, Yale University Press, 1979).
De Man, P., 'Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics', in: *Critical Inquiry* no. 3 (1982).
De Man, P., *The Resistance to Theory* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986).
De Man, P., *Critical Writings. 1953-1978* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989).
Deleuze, G., *Proust et les signes* (Paris, PUF, 1970).
Derrida, J., *La Voix et le phénomène* (Paris, PUF, 1967).
Derrida, J., 'La Différance', in: *Théorie d'ensemble* (Paris, Seuil, 1968).
Derrida, J., *L'Archéologie du frivole. Lire Condillac* (Paris,Denoël-Gonthier, 1973).
Derrida, J., *Of Grammatology* (Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1976).
Derrida, J., *Writing and Difference* (London-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978).
Derrida, J., *Dissemination* (London, The Athlone Press, 1981).
Derrida, J., *Margins of Philosophy* (Chicago, University of Chicago Press, 1982).
Derrida, J., *Glas* (Lincoln-London, University of Nebraska Press 1986).
Derrida, J., *Memories for Paul de Man* (New York, Columbia University Press, 1986).
Derrida, J., *The Postcard. From Socrates to Freud and Beyond* (Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987).
Derrida, J., 'Before the Law', in: J. Derrida, *Acts of Literature* (ed. D. Attridge) (New York-London, Routledge, 1992).
Douglas Atkins, G., *Geoffrey Hartman. Criticism as Answerable Style* (London-New York, Routledge, 1990).
Dufrenne, M., *Esthétique et philosophie* (2 vols.) (Paris, Klincksieck, 1976).
Eagleton, T., *Marxism and Literary Criticism* (London, Methuen, 1976).
Eagleton, T., *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory* (London, Verso, 1978).
Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1983).
Eagleton, T., *Against the Grain. Selected Essays* (London-New York, Verso, 1986).
Eagleton, T., *The Illusions of Postmodernism* (Oxford-Cambridge (Mass.), Basil Blackwell, 1996).
Eco, U., *A Theory of Semiotics* (Bloomington-London, Indiana University Press, 1976).
Eco, U., *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts* (London, Hutchinson, 1981).
Eco, U., *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Torino, Einaudi, 1984).
Eco, U., *Reflections on the Name of the Rose* (London, Secker and Warburg, 1985).
Eco, U., *The Limits of Interpretation* (Bloomington, Indiana University Press, 1990).
Eco, U., *Interpretation and Overinterpretation* (ed. S. Collini) (Cambridge, Cambridge University Press, 1992).
Eliot, T. S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (London, Methuen [1920] 1960).

Eßbach, M.,*Die Junghegelianer. Soziologie einer Intellektuellengruppe* (Munich, Fink, 1988).
Felperin, H., *Beyond Deconstruction* (Oxford, Clarendon Press, 1985).
Fish, S., *Self-ConsumingArtifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature* (Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1972).
Fish, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1982) (2nd ed.).
Fish, S., *'Why No One's Afraid of Wolfgang Iser', in: S. Fish, Doing What Comes Naturally* (Oxford, Clarendon Press, 1989).
Fletcher, J., 'Interpreting L'*Etranger*', in: *The French Review* no. 1 (Winter, 1970).
Frank, M., *Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik* (Munich, Fink, 1992) (2nd ed.)
Fricke, D., 'Jean-Pierre Richard', in: *Französische Literaturkritik in Einzeldarstellungen* (ed. W.-D. Lange (Stuttgart, Kröner, 1975).
Gadamer, H.-G., *Kleine Schriften II. Interpretationen* (Tübingen, Mohr-Siebeck, 1967).
Gadamer, H.-G., *Truth and Method* (New York, The Seabury Press, 1975).
Genette, G., *Narrative Discourse: An Essay on Method* (Ithaca, Cornell University Press, 1980).
Genette, G., *L'Œuvre d'art I. Immanence et transcendance* (Paris, Seuil, 1994).
Genette, G., *L'Œuvre d'art II. La Relation esthétique* (Paris, Seuil, 1997).
Goldmann, L., 'Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs', in: G. Lukacs, *La Théorie du roman* (Paris, Gonthier, 1963).
Goldmann, L., *The Hidden God. A Study of the Tragic vision in the Penseés of Pascal and the Tragedies of Racine* (London, Routledge, 1964).
Goldmann, L., *Sciences humaines et philosophie* (Paris, Gonthier, 1966).
Goldmann, L., Adorno, ThW., 'Deuxiéme colloque international sur la Sociologie de la Littérature, Royaumont.' (Discussion extraite des actes du colloque), in: *Revue de l'institut de sociologie*, no. 3-4 (1973).
GouxJ.-J., *Freud, Marx. Economie et symbolique* (Pris, Seuil, 1973).
Greimas, A. J., 'Pour une théorie du discours poétique', in: *Essais de sémiotique poétique* (Paris, Larousse, 1972).
Gremias, A. J. and Courtés, J., *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary* (Bloomington, Indiana University Press, 1982).
Greimas, A. J., *Structural Semantics. An Attempt at a Method* (Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1983).
Gremias, A. J., 'Roland Barthes: una biografia da costruire', in: *Mitologie di Roland Barthes. I Testi e gli Atti*, eds P. Fabbri and I. Pezzini (Parma, Societá Produzioni Editoriali, 1986).
Greimas, A. J., *Maupassant. The Semiotics of Text. Practical Exercises* (Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988).
Grimaud, M.,'La Rhétorique du rêve. Swann et la psychanalyse', in: *Poétique* no.33 (1978).
Grübel, R., 'Zur Ästhetik des Wortes bei Michail Bachtin', in: M. M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* (Frankfurt, Suhrkamp, 1979).
Günther, H., (ed.), *Marxismus und Formalismus* (Frankfurt-Berlin-Vienna, Ullstein, 1976).
Günther, H., *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre* (Stuttgart, Metzler, 1984).

Hanse-Löve, A. A., *Der russische Formalismus* (Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978).
Harland, R., *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (London, Methuen, 1987).
Hartman, G. H., *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today* (New Haven-London, Yale University Press, 1980).
Hartman, G. H., *Easy Pieces* (New York, Columbia Univ. Press, 1985).
Hartmann, G. H., *The Unremarkable Wordsworth* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987).
Hawthorne, J., *A Glassory of Contemporary Literary Theory* (London-New York, Edward Arnold, 1992).
Hegel, G. W. F., *Aesthetics. Lectures on fine Art*, vol.1 (Oxford, The Clarendon Press, 1975).
Heidegger, M., *Identität und Differenz* (Pfullingen, Neske, 1957).
Hiersche, A. And Kowalski, E. (eds.) *Literaturtheorie und Literaturkritik in der frühsowjetischen Diskussion. Standorte-Programme-Schulen* (Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1990).
Hillis Miller, J., *Fiction and Repetition. Seven English Novels* (Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982).
Hillis Miller, J., *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, and Benjamin* (New York, Columbia University Press, 1987).
Hillis Miller, J., *Victorian Subjects* (London-New York, Harvester-Wheatshaef, 1990).
Hillis Miller, J., *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature* (London- New York, Harvester-Wheatsheaf, 1990).
Hillis Miller, J., *Theory now and then* (London- New York, Harvester-Wheatsheaf, 1991).
Hjelmslev,L., *Prolegomena to a Theory of Language* (Madison-London, University of Wisconsin Press, 1969).
Hoek, L. H., *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* (The Hague-Paris-New York, Mouton, 1980).
Holquist, M., *Dialogism. Bakhtin and his World* (London, Routledge, 1990).
Holub, R. C., *Reception Theory: A Critical Introduction* (London-New York, Routledge, 1984).
Hook, S., *From Hegel to Marx. Studies in the Intellectual Development of Karl Marx* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966) (2nd ed.)
Horkheimer, M., 'Ein neuer Ideologiebegriff?, in: V. Meja and N. Stehr (eds), *Der Streit um die Wissenssoziologie*, vol. 2, *Rezeption und Kritik der Wissenssoziologie* (Frankfurt, Suhrkamp, 1982).
Hüllen, W., 'Erzählte Semiotik. Betrachtungen zu Umberto Ecos "Der Name der Rose"', in: *Literatur im Kontext.Festschrift für Helmut Schrey*, eds R. Haas and Ch. Klein-Braley (Sankt Augustin, Hans Richarz, 1985).
Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (London-New York, Routledge, 1988).
Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism* (London-New York, Routledge, 1989).
Ingarden, R., *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen, Niemeyer,1968).
Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, Niemeyer,1972) (4th ed.).
Iser, W., 'Die Appellstruktur der Texte' (Constance, Universitätsverlag, 1970).

Iser, W., *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974).

Iser, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (London-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978).

Iser, W., *Laurence Sternes 'Tristram Shandy'. Inszenierte Subjektivität* (Munich, Fink, 1987).

Iser, W., *Das Fiktive und das Imaginäre* (Frankfurt, Suhrkamp, 1991).

Jakobson, R., 'Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyij: Podstupak k Chlebnikovu' (The Most Recent Russian Poetry. First Sketch: Towards Chlebnikov'), in: R. Jakobson, *Selected Writings*, vol. 5 (Den Haag, Mouton, 1979).

Jakobson, R., 'Futurism', in: R. Jakobson, *Selected Writings*, vol. 3 (The Hague, Mouton, 1981).

Jakobson, R., 'Linguistics and Poetics', in: R. Jakobson, *Selected Writings*, vol.3 (The Hague-Paris-New York,Mouton, 1981).

Jakobson, R., 'What is Poetry?', in: R. Jakobson, *Selected Writings*, vol. 3 (The Hague- Paris-New York, Mouton, 1981).

Jakobson, R., and Pomorska, K., *Dialogues* (Cambridge Mass., The MIT Press, 1983).

Jameson, F., 'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism', in: *New Left Review*, no.146 (1984).

Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham-North Carolina, Duke University Press, 1991).

Jankovič, M., Nesamozřejmost smyslu (Prague, Československý Spisovatel, 1991).

Jauss, H. R., 'Racines und Goethes Iphigenie', in: R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik* (Munich, Fink, 1975).

Jauss, H. R.,*Toward an Aesthetic of Reception* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982).

Jauss, H. R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt, Suhrkamp, 1982).

Jauss, H. R., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (Frankfurt, Suhrkamp, 1989).

Jefferson, A., 'Semiotics of a Literary Text', in: *PTL* 3 (1977).

Johnson, P. and Wigley, M., *Deconstructivist Architecture* (New York, The Museum of Modern Art, 1988).

Jouve, V., *La Littérature selon Roland Barthes* (Paris, Minuit, 1986).

Jurt, J., 'Für eine Rezeptionssoziologie', in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* no. 1-2 (1979).

Jůzl, M., *Otakar Hostinský* (Prague, Melantrich, 1980).

Kager, R., *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor W. Adornos* (Frankfurt-New York, Campus, 1988).

Kant, I., *Critique of Judgement* (Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987).

Kayser, W., *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern, Francke, 1948).

Krauss, H., 'Zur Struktur des *Etranger*', in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* LXXX, no.3.

Lanchmann, R., 'Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyijs Petersburg und die "fremden" Texte', in: *Poetica* no. 15 (1983)

Lash, S., *Sociology of Postmodernism* (London-New York, Routledge, 1990).

Lehmann, D., *Signs of the Times. Deconstruction and the Fall of Paul de Man* (New York, Poseidon Press, 1991).

Les Thèses de 1929, in: *Le Cercle de Prague*, Change 3 (Paris, 1969).
Lévi- Strauss, Cl., *Structural Anthropology* (New York-London, Basic Books, 1963).
Link, H., *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme* (Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, 1976).
Lotman, J. M., *Structure of Aesthetic Text* (Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1977).
Lukacs, G., *The Theory of the Novel* (London, Merlin Press, 1970).
Lukacs, G., 'Franz Kafka oder Thomas Mann?', in: G. Lukacs, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, Werke*, vol. 4, *Probleme des Realismus I* (Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1971).
Lukacs, G., 'Balzac und der französische Realismus', in: G. Lukacs, *Probleme des Realismus, Werke*, vol. 3 (Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1971).
Lukacs, G., *Ästhetik* (4 vols.) (Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1972).
Lunačarskij, A. V., 'Der Formalismus in der Kunstwissenschaft', in: H. Günther (ed.), *Marxismus und Formalismus* (Frankfurt-Berlin-Vienna, Ullstein, 1976).
Luperini, R., 'Per una rivalutazione dell'allegoria da Benjamin a de Man', in: M. D'Ambrosio (ed.) *Il testo, l'analisi, L'interpretazione* (Naples, Liguori, 1995).
Lyons, J., *Semantics* (2 vols.) (Cambridge-London-New York, Cambridge University Press, 1977).
Lyotard, J.-F., *Discours, figure* (Paris, Klincksieck, 1971).
Lyotard, J.-F., *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984).
Lyotard, J.-F., *L'Enthousiasme* (Paris, Galilée, 1986).).
Lyoratd, J.-F., *The Differend: Phrases in Dispute* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988).
Lyotard, J.-F., *The Inhuman. Reflections on Time* (Cambridge, Polity, 1991).
Lyotard, J.-F., *lessons on the Analytic of the Sublime* (Stanford, University Press, 1994).
Mallac de, G. and Eberbach, M., *Roland Barthes* (Paris, Editions Universitairesa, 1971).
Malmberg, B., 'Derrida et la sémiologie: quelques notes marginales', in: *Semiotica* 11, 2 (1974).
Mannheim, K., *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge* (London-Henley, Routledge & Kegan Paul [1936] 1976).
Mannheim, K., *Strukturen* des *Denkes*, eds D. Kettler, V. Meja and N. Stehr (Frankfurt, Suhrkamp, 1980).
Marcuse, H., *Counterrevolution and Revolt* (Boston, Beacon Press, 1972).
Martinet, A., *La Linguistique synchronique. Etudes et recherches* (Paris, PUF, 1968).
Marx, K. And Engels, F., *Über Kunst und Literatur* (2 vols.) (Berlin, Dietz, 1967).
Matejka, L. (ed.), *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenery of the Prague Linguistic Circle* (Ann Arbor, University of Michigan, 1978).
Matejka, L. and Titunik, I. R. (eds), *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (Cambridge Mass., The MIT Press, 1976).
McGowan, J., *Postmodernism and its Critics* (Ithaca-London, Cornell University Press, 1991).
McHale, B., *Constructing Postmodernism* (London-New York, Routledge, 1992).
Mukařovský, J., 'Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře' ('Structuralism in Aesthetics and the Science of Literature'),in: J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* vol. ! (Prague, Melantrich, 1941).

Mukařovský, M., 'Umění a světov názor' ('Art and World Vision'), in: J. Mukařovský, *Studie z estetiky* (Prague, Odeon, 1966).
Mukařovský, J., *Kapitel aus der Ästhetik* (Frankfurt, Suhrkamp, 1970).
Mukařovský, J., 'Problémy estetické hodnoty' (Problems of Aesthetic Value'), in: Jan Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky* (Prague, Československý Spisovatel, 1971).
Mukařovský, M., 'Die Ästhetik der Sprache' in: Jan Mukařovský, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik* (Munich, Hanser, 1974).
Naïr, S. And Lowy, M., *Goldmann ou la dialectique de la totalité* (Paris, Seghers, 1973).
Naumann M. et. al., *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht* (Berlin-Weimar, Aufbau, 1973).
Nietzsche, F., 'Menschliches allzumenschliches', in: *Werke*, vol. 2 (Munich, Hanser, 1980).
Nietzsche, F., 'Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn', in: F. Nietzsche, *Werke*, vol. 5 (Munich, Hanser, 1980).
Nietzsche, F., *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future* (London, Penguin, 1990).
Norris, Ch.,*The Deconstructive Turn. Essays in the Rhetoric of Philosophy* (London-New York, Routledge, 1983).
Norris, Ch.,*Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology* (London-New York, Routledge, 1988).
Norris, Ch., *Deconstruction. Theory and Practice* (London-New York, Routledge, 1991) (revised ed.).
Poulet, G., *L'Espace proustien* (Paris, Gallimard, 1963).
Prawer, S. S., *Karl Marx and World Literature* (Oxford, Clarendon Press, 1976).
Prieto, L. J.,*Pertinence et pratique. Essai de sémiologie* (Paris, Minuit, 1975).
Ransom, J. C., *The New Critism* (Norfolk (Conn.), New Directions, 1941).
Richard, J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, Seuil, 1961).
Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* (London-Henley, Routledge & Kegan Paul (1924), 1976).
Rose, M., *Marx's lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts* (Cambridge, Cambridge University Press, 1984).
Rosner, K., 'Ingarden's Philosophy of Literature and the Analysis of Artistic Communication', in: P. Graff and S. Krzemień-Ojak (eds.), *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics* (Warsaw, Polish Scientific Publishers, 1975).
Salusinszky, I., *Criticism in Society* (London-New York, Methuen, 1987).
Sartre, J.-P., *L'Imagination* (Paris, PUF, (1936), 1969).
Schelling, F. W. J., *Texte zur Philosophie der Kunst* Stuttgart, Reclam, 1982).
Schlegel, F. 'Über die Unverständlichkeit', in: F. Schlegel, *Kritische Ausgabe*, vol. 3 (Paderborn, Schöningh, 1967).
Scott, B. K., *Refiguring Modernism. The Women of 1928* (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995).
Segers, R. T., 'Hans Robert Jauss over receptie-onderzoek, Konstanz en de toekomst van de universiteit', in: R. T. Segers (ed.), *Lezen en laten lezen* (The Hague, Nijhoff, 1981)
Sklovskij, V., 'Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren', in: J. Striedter (ed.), *Russischer Formalismus* (Munich, Fink, 1969).
Stanzel, F. K., *A Theory of Narrative* (Cambridge, Cambridge University Press, 1984).

Steiner, P., 'The conceptual Basis of Prague Structuralism', in: L. Matejka (ed.), *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenery of the Prague Linguistic Circle* (Ann Arbor, University of Michigan, 1978).

Steiner, P., *Russian Formalism. A Metapoetics* (Ithaca-New York, Cornell University Press, 1984).

Stelzer, S., *Der Zug der Zeit. Nietzsches Versuch der Philosophie* (Meisenheim am Glan, A. Hain, 1979).

Stückrath, J., *Historische Rezeptionsforschung. Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie* (Stuttgart, Metzler, 1979).

Sus, O., 'On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Semiology and Semantics. An Essay on Czech and German Thought', *Poetics* 4 (Mouton) (1972).

Teige, K., 'Poème, monde, homme', in: *Change* 10 (1972).

Thompson, E. M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism. A Comparative Study* (The Hague, Mouton, 1971).

Tiedemann, R., *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* (Frankfurt, Suhrkamp, 1973).

Todorov, T., *Mikhaïl Bakhtine:le principe dialogique-suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine* (Paris, Seuil, 1981).

Todorov, T., *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* (Paris,Seuil, 1984).

Trockij, L.,*Literature and Revolution* (London, Redwords, 1991).

Užaverić, J.,'Problema poetičeskoj funkcii' ('The Problem of the Poetic Function'), in: *Materialy meždunarodnogo kongressa: '100 let R. O. Jakobson'*, Moscow, 18-23 December 1996, Moscow, Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet (Moscow, 1996).

Vattimo, G., *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica* (Milan, Feltrinelli, 1991) (4th ed.).

Vattimo, G., *The Transparent Society* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992).

Vischer, F. Th., *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik* (Stuttgart, Verlag der J. C. Cottaschen Buchhandlung, 1898) (2nd ed.).

Vischer, F. Th., 'Kritik meiner Ästhetik', in: F. Th. Vischer, *Kritische Gänge* IV (ed. R. Vischer) (Munich, Meyer & Jessen, 1922).

Vodička, F., Die Struktur der literarischen Entwicklung (Munich, W. Fink, 1976).

Vodička, F., 'Response to Verbal Art', in: L. Matejka and I. R. Titunik (eds), Semiotics of Art. Prague School Contributions (Cambridge Mass., The MIT Press, 1976).

Warning, R., Rezeptionsästhetik (Munich, Fink, 1975).

Weimann, R., Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien (Frankfurt, Suhrkamp, 1977).

Wellek, R. and Warren, A., *Theory of Literature* (Harmondsworth, Penguin, 1963) (3rd ed.).

Wellmer, A., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne* (Frankfurt, Suhrkamp, 1993) (5th ed.).

Welsch, W., *Unsere postmoderne Moderne* (Weinheim, VCH, 1991) (3rd ed.).

Williams, R., *Marxism and Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1977).

Wimsatt, W. K. and Brooks, C., *Literary Criticism. A Short History* (2 vols) (Chicago-London, University of Chicago Press, 1957).

Wimsatt, W. K., (in collaboration with M. C. Beardsley), *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (New York, Noonday Press, 1958).

Wimsatt, W. K., 'Battering the Object: The Ontological Approach', in: *Contemporary Criticism* (London, Edward Arnold, 1970).
Winckelmann, J. J., *Geschichte der kunst des Altertums* (reprint of the 1934 Vienna ed.) (Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1993).
Winner, Th. G., 'Roman Jakobson and Avangard Art', in: *Roman Jakobson. Echoes of his Scholarship*, ed. By D. Armstrong and C. Van Schoonveld (Lisse, Peter de Ridder, 1977).
Zenck, M., *Kunst als begriffslose Erkenntnis* (Munich, Fink, 1977).
Zéraffa, M., *La Révolution romanesque* (Paris, UGE [10/18] 1969).
Zima, P. V. (ed.), *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text* (Amsterdam, J. Benjamins, 1981).
Zima, P. V., 'Bakhtin's Young Hegelian Aesthetics', in: *Critical Studies*, vol. 1, no. 2 (1989).
Zima, P. V., *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik* (Tübingen, Francke, 1989).
Zima, P. V., 'Ideology and Theory. The Relationship between Ideological and Theoretical Discourses', in: *Recherches* sémiotiques/Semiotic Inquiry, *no. 2-3 (1991)*.
Zima, P. V., Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik (Tübingen, Francke, 1994) (*La Déconstruction. Une critique* [Paris, PUF, 1994]).
Zima, P. V., 'Semiótica, estética y desconstrucción: Iteratividad o iterabilidad?', in: *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, eds J. Valles, J. Heras and M. I. Navas (Almería, University of Almería, 1995).

DİZİN

Açık sonlu süreç 197
Adbilimsel 300
Adorno, T. W. 6, 29, 34, 36, 80, 103, 109, 127-130, 143-146, 149-158, 163, 164, 168, 185, 186, 193, 205, 211, 249, 257, 260-262, 267, 268, 272, 273, 283, 296, 299, 300, 303, 307
Aforistik 272
Ainslie, D. 50
Akıl dışılık 135
Aksiyon kodu 203
Aktant 180-182, 276, 280, 287
Algılanabilir metin 201
Alıcı 23, 31, 72, 76, 89, 98, 106, 117-119, 180-182, 219, 277, 278
Alıcı (recipient) 23
Alıcı olmayan 182
Alımlama estetiği 91, 95
Alımlama teorisi 107
Aliterasyon 173, 174
Allais, Alphonso 188, 189
Allegori 6, 7, 228, 232-234, 249, 259, 260, 305
Alman hermeneutiği 96
Alman idealizmi 26
Alman klasik doktrini 26
Amphibolik 114
Anagram 198, 243-246
Anlam ekseriyeti 100
Anlambilimsel jest 76
Anlambirim 175, 176, 218, 230, 239, 240
Anlambirimcik demeti 175
Anlamcılık 204
Anlamlama dansı 243
Anlamlı bütünlük 14, 28, 29, 36, 232
Anlamlı yapı 91, 139, 172, 236
Ansiklopedi kapasitesi 189
Ansiklopedik yetenek 190
Anthopomorfik 136
Antik dönem 99
Antinomi 109, 237, 303
Antropomorfizm 37, 217
Antropomorfoz 239
Aporetik 216, 234, 252
Aporia 6, 7, 211, 212, 228, 235, 238, 245, 246, 250, 251, 255, 259
Archi-écriture 208
Aristo 56, 83, 99, 185, 199, 206
Atkins, G. D. 243, 246, 306
Auden, W. H. 74, 290
Aura 148, 150
Austen, Jane 64, 270
Avangard estetik 60, 79
Bacon, Francis 13
Bakhtin, Mikail M. 6, 35, 36, 38, 63, 65, 66, 129, 130, 146, 158-164, 303, 309, 315
Bakunin 290
Balzac, H. 73, 132, 136-138, 195, 202, 203, 311
Bastırma 285
Baudelaire, Charles 129, 146, 147, 156

Beckett, Samuel 29, 103, 117, 119, 143, 147, 148, 155, 309
Beckford, William 224
Beklenti ufku 98, 101, 191
Belinskij, Visarion G. 160
Belyj, Andrej 52
Benett, T. 65, 66, 304
Benjamin, Walter 34, 36, 99, 128-130, 144-153, 158, 163, 164, 205, 232, 238, 304, 308, 311
Bergson, Henri 52
Bernanos, Georges 178-180, 183, 184
Bernhard, Thomas 79
Bilgi Sosyolojisi 289, 293
Bilgisiz okur deneyimi 124
Bilinçaltı 285, 286
Bilinçli amaç 221
Birleşen güzellik 260
Bohr, Niels 254
Bourdieu, Pierre 51, 304
Bras, Gérard 26, 304
Brecht tiyatrosu 57, 147
Brecht, Bertold 56, 61, 74, 147, 149, 167, 200
Brenner, Hildegard 260
Breton, André 147-149, 258
Bronte, Emily 43, 85, 110, 237
Brooks, Cleanth 44, 46-50, 264, 304, 315
Bürger, Peter 257, 304
Callinicos, Alex 6, 130, 164-166, 304
Calvet, Louis-Jean 203, 304
Calvino, Italo 104, 105, 118
Camus, Albert 270, 278-280, 299-301
Centaure 110
Cervantes 134
Chlebnikov, Velimir 54, 57, 60, 71, 309
Churchill 122
Chvatik 70, 76, 77, 84
Classeme 175, 176
Coleridge, Samuel Taylor 46
Conio, Gérard 57, 65, 305
Conrad, Joseph 43
Croce felsefesi 45, 50
Croce, Benedetto 5, 17, 42-51, 78, 150, 235, 305
Culler, Jonathan 230, 305
Culture industry 130
Červenka, Miroslav 70, 76, 77
Çıkar gözetmeyen temaşa 79
Çıkar gözetmeyen zevk 53, 79
Çiftli boğumlama 20
Çok izotopili 177
Çok seslilik 36, 161
Daimî dönüş 159, 262
de Man, Paul 6, 7, 38, 212, 216, 228-236, 238, 245, 250, 254, 259-263, 305, 306, 308, 310-312
Dedektif romanı 81
Değişen değerler 127
Dekadanlık 138
Deleuze, Gilles 240, 299, 300, 305
Denotatif 186
Derin yapı 54, 172, 178-180, 183, 199, 204, 205, 248
Derrida, J. 6, 38, 39, 100, 199, 205-224, 226-228, 230, 231, 233, 236, 239-242, 246-248, 254, 270, 275, 277, 278, 305, 306, 311
Desparite du fond 240
Destekleyici 181, 285
Dickens, Charles 65
Différance 6, 215, 218, 222, 223, 246, 248, 305
Differenz 213, 214, 308
Dilbilimsel anlam 183
Dilbilimsel işaret 197
Dilbilimsel paradigma 170
Dilbilimsel sistem 20, 81
Dissémination 210, 218, 223-228
Diyalektik mantık 210
Diyalektik materyalizm 134
Doğal dil 216
Doğru hüküm 111
Dostoyevski 35
Duchamb, Marcel 254
Dufrenne, Mikel 273, 306
Durkheim sosyolojisi 78
Durkheim, Emile 154, 287, 293
Duruşma 82, 85, 111, 187, 275, 278
Duygusal işlev 72
Duyular 250, 262
Dünya görüşü 15, 101, 141, 142
Dünya ruhu 25
Düşünce imajları 145
Eagleton, Terry 6, 70, 127, 130, 164-166, 282, 283, 286, 306

Ebback, Martin 32
Eco, Umberto 14, 105, 169-171, 184-194, 202, 204, 205, 214, 244, 257, 267, 305-307
Écriture 177, 194, 201, 208, 209, 212, 215, 218
Edebî devrim 88
Edebî evrim 54, 56, 65, 85
Edebî hakikat 64, 65
Edebî hayat 64, 65
Edebî özerklik 46, 78, 113, 251
Edebiyat fenomenolojisi 108
Edebiyat ontolojisi 108
Edebiyat sosyolojisi 1, 14, 55, 90, 125
Eflatun 99
Ego 246, 287
Ejchenbaum, Boris 53, 58, 59, 64
Elbise asaleti 141, 142
Eleştirel Rasyonalizm 15, 296, 297
Eleştirel Teori 6, 9, 10, 15, 127, 144, 157, 163, 167, 186, 193, 194, 257, 261, 268, 272, 273, 289, 293, 296, 297, 299, 300
Eleştirel toplum 127
Eliot, T. S. 41, 44, 237, 238, 270, 282, 283, 286, 287, 299, 306, 308
Emekçi sınıf 167
Empson, William 44, 47
Engelleyici 181
Engels, Friedrich 32, 61, 73, 128, 130-132, 151, 162, 210, 312
Enigma 273
Epik tiyatro 56, 147, 149, 167
Epistomoloji 229
Erotik imaj 196
Erteleme 6, 242, 246, 247
Erwartungshorizont 98
Eskatoloji 210
Estetik bilinç 87, 165
Estetik değer 16, 17, 78, 83-85, 91, 187
Estetik dünya özerkliği 135
Estetik eşitsizlik 36
Estetik fenomen 33, 250, 259
Estetik gerçeklik 96-98
Estetik hüküm 21, 23, 67, 68, 99
Estetik ideoloji 70, 231, 232, 259-261
Estetik kavramsallaştırma 128
Estetik mesafe 103, 104, 193
Estetik nesne 5, 23, 76, 85-89, 91, 94, 111, 112, 148, 170, 171, 178, 299
Estetik norm 16, 17, 70, 83, 85, 88, 89, 94, 115
Estetik zevk 104, 256
Eş seslilik 206
Etkileyicilik safsatası 48, 49, 123
Evrimleşme 54, 56
Farklılaşma teorisi 251, 252, 258, 287
Fatik İşlev 72
Felperin, Howard 236, 306
Feminist eleştiri 16
Feminizm 17, 282, 288
Feuerbach, Ludwig 32, 33, 35, 36, 129, 150, 158-160, 207, 210
Fish, Stanley 6, 93-95, 100, 113, 120-126, 271, 298, 299, 301, 306, 307
Fletcher, J. 280, 307
Floubert, G. 84
Fonetik düzey 173
Forster, E. M. 23, 24
Foucault felsefesi 16
Foucault, Michel 16, 39, 100
Fourier, Charles 200, 201
Frank, Manfred 30, 61, 85, 98, 99, 105, 117, 144, 145, 152, 159, 168, 230, 257, 262, 290, 296, 299, 304, 307-312, 314
Frankfurt Okulu 127
Frazer, Nancy 17
Frivolité 209
Gadamer, H. G. 5, 96-99, 102, 307
Genetik safsata 48, 49
Genetik Yapısalcılık 63, 139, 142, 172
George, Stefan 156
Gerçekçi dönüşüm 136, 139
Gerçekçilik 128, 161, 162
Gerçekleşme 72, 83, 104, 117-119, 141, 166
Goethe, J. W. 64, 75, 84, 103-105, 107, 136, 138, 237
Gogol, Nikolaj 58
Goldmann, Lucien 6, 14, 28, 29, 35, 63, 76, 99, 128, 130, 134, 139-144, 148, 153, 156, 158, 163, 164, 167, 168, 172, 216, 225, 249, 290, 307, 312
Gorlov, Nikolaj 57
Gottsched, J. C. 23
Goux, J.-J. 199
Gönderici 31, 72, 106, 181, 182, 277

Gönderici olmayan 182
Greimas, Michel 6, 14, 19, 54, 106, 112, 124, 169-175, 177-184, 188, 189, 191, 194, 199, 204, 205, 215, 216, 218-220, 223, 224, 226, 228, 230, 234, 235, 239-241, 249, 270, 273, 274, 276, 277, 280, 288, 307
Grimaud, Michel 299, 300, 308
Grotesk teori 129, 159
Grotesk yapı 35, 158
Grübel, Rainer 159, 308
Güncelleştirme 89, 196, 254
Günther, Hans 61, 65, 162, 163, 308, 311
Habernas, Jürgen 300
Hakikat kavramı 36
Hakiki muhteva 153
Hakimiyet kavramı 73
Halbwacs, Maurice 15
Hansen-Löve, Aage 52, 53, 55, 63
Hardy, Thomas 116, 117, 240, 241
Hartman, G. H. 6, 29, 30, 32, 38, 39, 112, 125, 192, 207, 242-248, 272, 306, 308
Havai sanat 148
Havanın bozulması 148
Hedonistik 49
Hegel diyalektiği 78
Hegelci bütünlük 82
Hegelci Marksizm 14, 28, 35, 100, 162, 167, 174, 212, 274
Hegelci materyalizm 162
Hegelcilik ötesi 217
Heidegger, M. 6, 207-209, 212-214, 235, 266, 308, 314
Hermeneutik kod 203
Hesse, Herman 87, 88
Heterotopi 265, 266
Hitler 122
Hjelmslev, Louis 21, 22, 43, 71, 95, 145, 154, 169, 173, 174, 186, 269, 308
Hodge, Robert 288
Horace 105
Horkheimer, Max 130, 149, 151, 164, 257, 261, 262, 268, 290, 296, 309
Hotinski, Otakar 67
Hölderlin, F. 152, 303
Husserl, Edmund 69, 78, 96, 108, 109, 209, 212, 213, 303
Hutcheon, Linda 157, 282, 309
Hüllen, Werner 192, 309
Ingarden, Roman 6, 89, 96, 108-115, 117, 119, 120, 124, 138, 186, 247, 309, 313
Intentio operis 191
Iser, Wolfgang 6, 93, 95, 96, 108, 113-123, 186, 191, 247, 307, 309
İd 287
İdeoloji eleştirisi 32, 155
İdeolojik muhteva 62
İdeolojik söylem 283, 289
İdiolekt 187
İfade düzlemi 21, 22, 26, 27, 31, 34, 37, 43, 45-47, 55, 57, 58, 64, 69, 136, 145, 154, 169, 170, 173, 194, 196, 198, 201, 205, 206, 210, 223, 243, 245, 269, 273
İfade edilme 15, 22, 47, 138, 141
İfade işlevi 72
İkinci boyut 165
İkincil izotopi 178
İkonik işaret 114
İlgisiz zevk 23, 60, 70, 79
İmalı okur 118, 119
İmalı yazar 118
İntentio lectoris 191
İstiare 37, 38, 98, 161, 176, 177, 196, 197, 205, 207, 217, 218, 223, 225-228, 230, 238, 245
İşaret (sign) 169
İşaretlenen 20, 57, 114, 121, 169, 170, 187, 195, 197, 199, 203, 205, 206, 215, 222
İşaretleyen 15, 20, 26, 31, 38, 95, 169, 170, 195, 196, 203, 205, 206, 222, 223
İşlevsel benzerlik 80
İterabilite 215, 218-221, 223, 224, 226, 227, 239-241, 248, 249, 270, 277
İteraviti 219, 249
İzomorfizm 173
İzotopi 112, 174-178, 181, 182, 188-190, 205, 218, 228, 233, 235, 240, 241
Jameson, F. 6, 130, 164, 166-168, 257, 282, 310
Jauss disiplini 100
Jauss, R. H. 5, 93, 95, 96, 98-109, 191, 193, 205, 310, 313
Jefferson, Ann 183, 184, 310
Jencks, Charles 257, 264, 265, 267
Joyce, James 119, 137, 138, 166, 185, 192, 264

Jurt, Joseph 107, 310
Kafka, F. 1, 82, 85, 86, 100, 111, 137, 138, 187, 188, 249, 275-278, 283, 293, 299, 303, 311
Kapalı okuma 44, 47, 229, 235, 236
Kapitalist gerçeklik 164
Karmaşa 161, 182
Karnavallaşma 158, 161, 163, 164
Karşı baskı 211
Karşı güç 211
Karşı özne 181, 182, 276
Kartezyen 170, 194, 198, 206
Kastî nesne 109, 110
Kastî safsata 48, 49
Kautsky, Minna 131, 162
Kavramsal bütüncülük 135
Kavramsal dil 75, 136
Kavramsal hakimiyet 33, 96, 211
Kavramsal içerik 26
Kavramsal kapalılık 205
Kavramsal mutlakçılık 272
Kavramsallaştırma 22, 23, 41, 43, 44, 48, 52, 77, 91, 99, 128, 133, 146, 150, 151, 153, 171, 194, 196, 207, 209, 212, 214, 218, 223, 229, 230, 246, 249, 253, 273, 292
Kayser, Wolfgang 47, 94, 100, 310
Kendine göndergesellik 73
Keşif teorisi 200
Kierkegaard 159, 160
Klasik ideal 26
Klasik sentez 27
Kod 36, 187, 190, 202, 203
Konatasyon 186, 187, 202, 203, 225
Konatatif 187
Köktenci karmaşıklık 211
Köstence Okulu 91, 93, 96
Kral Lear 75, 97, 98
Krauss, H. 280, 310
Kress, Gunter 288
Kristeva, Julie 199
Kuhn, S. 275
Kültür endüstrisi 130, 155, 156, 164, 165, 264
Kültür sosyolojisi 16
Kültürel inkılap 79
Lachman, Reneta 162
Lash, Scott 149, 266, 267, 310
Lassale, Ferdinand 131
Lawrence, D. H. 83, 84, 87, 102, 249
Lehman, David 228
Leksik birim 285
Lenin, Vladimir Ilyich 32, 55, 62, 118, 141, 157, 210, 216, 220, 236, 256, 290, 294
Leverkühn, Adrian 137
Lévinas, Emmanuel 253
Libido 285
Lorenzen, Paul 15, 296
Loyola, Ignatius 200, 201
Luhmann, Niklas 168
Lukacs, G. 6, 28, 99, 128, 130, 131, 133-140, 142-144, 146, 147, 150, 153, 156, 158, 163, 164, 167, 168, 283, 307, 311
Lunaçarskij 61-63
Lyotard, J. F. 6, 7, 168, 193, 249-267, 295, 296, 304, 311
Macrosentaktik düzey 284
Maddîleşme 127
Malmberg, Bertil 248, 311
Malzemesel biçim 26
Malzemesel görünüm 26, 27
Malzemesel sembol 86, 88, 91, 94, 95
Mann, Thomas 87, 138, 283, 311
Mantıksal boyut 206
Marcuse, Hebert 144, 165, 312
Marinetti, Federico Tomaso 284, 290
Marks, Karl 6, 32, 33, 61, 73, 80, 114, 128, 130-133, 139, 144, 146, 151, 166, 210, 248, 275, 297
Marksist estetik 100, 128, 130, 158
Martinet, André 20, 21, 199, 312
Masterman, Margeret 275
Materyalizm 35, 133, 146, 159
Maupassant, Guy 172, 178-180, 182-184, 307
Maurras, Charles 290
Mc Govan, John 253
Mecaz-ı mürsel 37, 38, 205, 217, 230
Medyedev, Pavel N. 63, 64
Mekanik sanat 148
Mekanistik biçimcilik 54
Mektup tarzı roman 84, 136
Menfî diyalektik 151, 152
Menfîlik 6, 157, 186, 192, 193, 201, 211, 213, 242, 246, 247, 249, 250, 261, 262

Metamorfoz 194
Metin şerhi 47, 86, 94, 100
Metinsel anlam 117, 121, 203, 247
Metinsel yapılar 121
Michelet, Jules 197
Miller, J. H. 6, 38, 178, 216, 219, 228, 235-243, 245, 246, 250, 262, 283, 291, 308
Milton, John 275
Mimesis 144, 146, 151
Muhteva düzlemi 21, 22, 27, 37, 53, 55, 63, 64, 71, 95, 136, 154, 170, 173, 174, 194, 198, 205, 210, 215, 269, 273, 274
Mukarovski, Jan 5, 67-70, 73-88, 91, 94, 95, 103, 111, 138, 187, 214, 264, 299
Musil, Robert 1, 264
Müphemiyetin müsamahasızlığı 153
Naumann, Manfred 106-108, 312
Nesnel gerçeklik 150
Nesnelerin dili 144
Nesnellikler arası 295
Nesnenin asimilasyonu 146
Nevroz 287
Nicholson, Linda 17
Nietzsche felsefesi 38, 207, 216
Nietzscheci estetik 16, 278
Nihilizm 236
Norm gerçekleşmesi 104
Norm kırma 83
Norris, Christopher 214, 243, 312, 313
Nouveau romancier 200
Ohne Begriff 21, 25, 34, 95, 135
Okuma süreci 113, 115, 118, 121, 123, 189
Okunabilir metin 201
Olay örgüsü 192
Oluş 24, 128, 182, 213, 216-218
Ortodoks Marksistler 63
Otantik anlamlama 100
Otantik rüya 165
Otomatikleştirme 89
Otomatikleştirmeme 89
Otoriter sistem 163
Oyun 23, 24, 51, 79, 103, 142, 155, 195, 201, 217, 244, 252
Öz 27, 131, 137, 152, 163, 275
Özel söylem 138
Özne-nesne-ayniyet 159
Öznel aynilik 195
Öznellikler arası 295
Özsel yapı 111
Paradigma 99, 101, 116, 129, 130, 170, 185, 275
Paraloji 252
Parataktik 272
Parataxis 152, 303
Parol 208, 209
Partizan siyaset 35, 159
Pascal, Blaise 140, 141, 307
Paund, Ezra 283
Phallogocentirism 209
Picasso, Pablo 86
Pinter, Harold 79, 84
Pomorska, Krystina 71, 310
Popüler kültür 149, 158
Port-Royalcı düşünce 141
Postmodern kültür 166
Poulet, Georges 235, 299, 300, 313
Pozitivizm 41
Prag Dilbilim Dairesi 67, 69-71
Prag yapısalcılığı 67, 90, 91
Pragmatik 118, 190, 220, 246
Pratik işaretleyen 195
Prawer, S. S. 131-133, 313
Prieto, L. J. 271, 284, 313
Propp, Viladimir 54
Prototip 160
Proust, Marcel 1, 100, 102, 138, 234, 235, 249, 264, 299-301, 305
Psikoteknik manevra 156, 157
Pynchon, Thomas 258, 259
Racine, Jean 76, 103, 140-142, 307
Ransom, J. C. 44, 46, 48, 313
Rastier, François 177, 178
Rasyonalist inanç 31
Rasyonalist öğreti 196, 207, 218
Rasyonel yapı 156
Rebelais 35, 158, 160, 254
Reenkarnasyon 159
Repertuar 115, 116, 119, 120, 284, 288
Retorik figür 206
Retorik mecaz 38, 217, 229, 230, 232, 248
Rezeptionsästhetik 91, 310, 314
Richard 46
Richard, Jean-Pierre 6, 223, 224, 227, 274, 307

Richards, I. A. 24, 46
Rilke, Rainer Maria 234, 235, 305
Rimbaund 137
Rousseau, J. J. 64, 84, 107, 208, 209, 212, 234, 235, 254, 305
Ruge, Arnold 32, 35, 150, 158, 159, 207
Rus Biçimciliği 5, 9, 41, 44, 52, 53, 67, 68, 73, 78, 88, 91, 184, 250, 274
Rus Gelecekçileri 53, 69
Saf idea 213
Safî biçim 206, 222, 240
Sanatkârane özerklik 22, 45, 59, 60
Sanatkârane üretim 103, 129
Saussure dualizmi 21
Saussure, F. 9, 20, 21, 67, 70, 81, 116, 142, 145, 169, 171, 196, 198, 221-223, 243, 285, 305
Schelling, F. W. 29, 30, 313
Schiller, F. 232
Schönberg, Van Gogh 137
Schumann 197
Schwab, W. 258, 259
Searle, J. R. 220, 221
Semantik bütünlük 81
Semantik dağılım 224-227, 241
Semantik düzey 57, 174, 176, 177, 190, 226
Semantik muhteva 57, 77
Semantik yapı 106, 172, 174, 177, 181, 189, 194, 204, 241, 270, 274, 279
Sembol 5, 26, 59, 85-88, 91, 94, 95, 111, 137, 179-181, 231, 232, 249, 259, 260, 263
Sembolik kod 203
Seme 241
Semiyotik kare 178-180
Sentezleme 81, 211, 212, 225, 263
Ses imajı 57
Ses merkezli 214
Shakespeare 23, 24, 75, 97, 173, 176
Sınıf hakimiyeti 127
Sınıf ideolojisi 75
Sınırsızlık 6, 242, 246, 247
Sickingen, Debate 131
Signifiant 20, 196
Sinekdok 205
Sistematik sentez 161
Smith, Veronica 18
Sogetto scisso 266
Sosyal değer 64, 78, 79, 115
Sosyal norm 78, 88, 115
Sosyal olgu 154
Sosyalist gerçekçilik 128
Sosyalist realizm 129
Sosyo-dilbilimsel durum 295
Sosyo-semiyotik 288
Sosyo-tarihsel bağlam 17, 87, 142
Sosyo-tarihsel boyut 112
Sosyolekt 7, 281, 284, 285, 288-292, 295-297, 299, 300
Soyut bilgi 210
Soyut kavram 225
Söylemler arası diyalog 296
Söyleyiş tarzı 47, 55, 58, 59, 68, 75
Stalin, Joseph 55, 144, 162, 163
Stanzel, F. K. 183, 313
Stein, Gertrude 254
Steiner, Peter 54, 55, 58, 63, 73, 88, 313
Stevens, Wallace 176, 178, 237
Stratejiler 115, 116, 118, 120
Sue, Ergéne 132
Sus, Oleg 69
Svevo, Italo 264
Syberberg, H. J. 260
Şehvet lisanı 200
Şiircilik 79
Şiiriyet işlevi 25
Takımlaştırma 145
Taklidî 146, 152, 154
Taksonomi 284, 286
Talimatlar 114
Tarihsel bilinç 25, 28
Tautoloji 262
Tematik eleştiricilik 235
Tek anlamlılık 14, 31, 71, 163, 208, 216, 278
Tekçilik 204
Tekrarlama 6, 235, 237, 240, 241, 262
Tel Quel 199, 200
Temel yapı 105, 111, 295
Temsil edilememezlik 265
Teoretik söylem 292, 296
Teorik alan 66
Teorik olmayan teori 152
Thomson, Ewa 41
Tip 139, 187

Tipiklik 131, 137, 162, 163
Tipografya 57
Todorov, Tzvetan 274, 314
Toplam bağlam 220, 221
Toplayıcılık 168
Toplumun aklî kurucuları 75
Topos 205
Trans-avantgard 264
Transesthétique 267
Transmental dil 57, 58
Trotsky 290
Tynjanov, Jurij 54, 56, 58, 64, 65
Uforik 226
Ufukların bileşimi 102
Ultima ratio 16
Ulvîlik 6, 250, 251, 253, 254
Uyumlu bütünlük 35, 129, 140, 141, 146, 249
Uzareviç, Josip 74
Üst anlatı 166, 251, 252, 262, 266
Ütopya 165, 166, 193, 215, 257, 258, 260, 266, 282, 289, 293
Üvertür 167
Valéry, Paul 156
Van Gogh 137
Vattimo, Gianni 7, 264-267, 314
Victoria tarzı roman 64
Vischer, F. T. 32-35, 129, 130, 145, 150, 153, 158-160, 253, 314
Viyana Dairesi 52
Vodicka, F. 5, 70, 78, 85, 88-91, 94, 111, 112
Voltaire 60
Vonnegut, Kurt 258
Vorticistler 266
Wagner, R. 156
Warren, Robert Pen 47, 50
Water, Lindsay 81, 231
Weber, Max 287, 297
Wellek, René 86, 314
Wellmer, Allbrecht 261, 262, 314
Welsch, Wolfgang 282, 315
Wimsatt, W. K. 44-46, 49, 93, 264, 315
Winner, T. G. 60, 315
Wirkung 114
Wittgenstein, L. 252
Wolf, Virginia 47, 87, 93, 94, 96, 100, 108, 113, 121, 264, 282, 307
Wordworth, W. 238
Yabancılaşma 55, 60, 61, 116, 127, 185, 186
Yale ekolü 39
Yapı derinliği 172
Yapı kavramı 81, 82, 139, 195, 214
Yapısal dilbilim 67, 72
Yapısal semiyotik 14, 54, 218
Yapısalcı manifesto 70
Yazar bilinci 95
Yazar merkezli anlamlandırma 100
Yazarın ölümü 100
Yazılabilir metin 201
Yazılı metin 207, 208
Yeats, W. B. 234, 235, 247, 260, 282, 291, 293
Yeni Hegelcilik 5, 29, 38, 227
Yeni Tarihsellik 16, 17
Yıkıcı ulvileşme 260
Yorumlama serbestisi 189
Yorumlama süreci 68, 86
Yorumlar ötesi 192
Yüzeysel unsurlar 184
Zenck, Martin 150, 315
Zéraffa, Michel 299, 315
Zich, otakar 67, 68
Zihnî faaliyet 172
Zola, Emile 138
Zychlin, Franz 132



...Modern Edebiyat teorisinin Felsefesi, Anglo-Amerikan Yeni Eleştirisinden Yapısökücülüğe ve Postmodernizme kadar, edebî eleştirinin problemlerine, teorilerine ve kavramlarına kısa bir giriş sunmaktadır. Kitap, modern teorilerin kaynaklandığı ve geliştiği felsefî ve estetik bağlamlara yerleştirildiği zaman, onların tam olarak anlaşılabileceğini iddia etmektedir.

Kitapta İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya ve Kuzey Amerika'da gelişen eleştiri anlayışlarının felsefi temelleri belirlenmiş ve bu yönelimler sistemli bir şekilde sıralanmıştır. Marksizm'den Psikoanalize ve Eleştirel Teoriye kadar, başlıca edebiyat teorisi akımları kendi felsefî bağlamlarına yerleştirilmiştir. Kitapta Adorno, Bakhtin, Barthes, Benjamin, Croce, Derrida, Eco, Fish, Gadamer, Goldmann, Greimas, Hegel, Heidegger, Jacobson, Jauss, Kant, Lucacs, Lyotard, de Man, Mannheim, Marx ve Nietzsche gibi teorisyenler tartışılmıştır.

HECE YAYINLARI / İNCELEME