Eleştiri ve Hakikat



ROLAND BARTHES

ÇEVİRENLER
ELİF BİLDİRİCİ / MELİKE IŞIK DURMAZ



iletişim

ROLAND BARTHES Eleştiri ve Hakikat

ROLAND BARTHES • **Eleştiri ve Hakikat**

ROLAND BARTHES (1915-1980), Fransız felsefeci, eleştirmen ve yazar; göstergebilimin kurucu isimlerinden biri olarak anılır. Marx, Sartre ve Camus'nün eserlerinden etkilenmiş, ancak oluşturduğu özgün eleştirel yaklaşımıyla verdiği sayısız eserde göstergebilimsel, yapısalcı ve ardından post-yapısalcı kuramın gelişmesinde katkıları olmuştur. 1953 yılında yayımlanan *Le Degré zéro de l'écriture* [*Yazının Sıfır Derecesi*, Metis, 1989] adlı denemesinde, edebiyat yapıtının metin odaklı okumasını önerir ve ardından 1965 tarihinde kaleme aldığı *Sur Racine* (Racine Üzerine) edebiyat eleştirisi alanında büyük tartışmalara neden olur. Bu kitabıyla Raymond Picard gibi geleneksel kuramcıların hedefine yerleşen Barthes'ın bu tartışmaya cevaben 1966 yılında kaleme aldığı *Eleştiri ve Hakikat*, birçoklan tarafından yeni eleştirinin manifestosu olarak kabul edilmektedir. Edebiyattan fotoğrafa son derece geniş bir araştırma sahasında birçok eser veren Barthes 1977'den bir trafik kazasında yaşamını yitirdiği 1980 yılına kadar Avrupa'nın en önemli kürsülerinden biri olan *Collège de France*'da göstergebilim kürsüsünün başkanlığını yürütmüştür. Türkçeye çevrilen eserleri arasında *Mythologies* (Çağdaş Söylenler, Metis, 1990/2014), *Fragments d'un discours amoureux* (Bir Aşk Söyleminden Parçalar, Metis, 1992/2014), *La Chambre claire: Note sur la photographie* (Camera Lucida. Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Altıkırkbeş, 1992/2014) gibi birçok çalışması bulunmaktadır.

Critique et vérité
© 1966 Editions du Seuil

İletişim Yayınları 2298 • Edebiyat Eleştirisi 52
ISBN-13: 978-975-05-1919-2
© 2016 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2016, İstanbul

KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Emre Bayın
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

ROLAND BARTHES

Eleştiri ve Hakikat

Critique et vérité

ÇEVİRENLER

Elif Bildirici - Melike Işık Durmaz



iletişim

I

"Yeni eleştiri" aslında daha dün ortaya çıkmış değil. Klasik edebiyatımız, *Libération* döneminden sonra ortaya çıkan yeni felsefelerle temas ederek (ki bu gayet normaldir) birbirlerinden son derece farklı eleştirmenlerin etkisiyle ve Montaigne'den Proust'a kadar tüm yazarlarımızı kapsayan çeşitli monografiler aracılığıyla bir tür revizyona uğradı. Bir ülkenin, kendi geçmişinden bugüne taşıdıklarını böyle dönem dönem yeniden ele almasında ve *onlarla ne yapabileceğine* bakmak için yeniden betimlemesinde şaşılacak bir taraf yoktur: Bunlar gayet doğal değerlendirme süreçleridir ve öyle olmaları gerekir.

Gelgelelim, günümüzde bu akımın birdenbire sahtekârlıkla[1] suçlandığına, genellikle avangartları betim-

1 R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, "Libertés" koleksiyonu, 1965, 149 s. – Raymond Picard'ın saldırılarının büyük kısmı *Sur Racine* kitabını hedef almaktadır (Seuil, 1963).

lemek için kullanılan nefret yüklü ithamların, bu akıma dahil yapıtlara (ya da en azından bazılarına) yöneltildiğine tanık oluyoruz: Bu yapıtların entelektüel açıdan boş, ifade açısından son derece yapmacık, ahlâki açıdan tehlikeli olduğu; başarılarının da yalnızca züppeliklerinden kaynaklandığı ifade ediliyor. Şaşırtıcı olan nokta, suçlamaların bu kadar geç gelmiş olması. Neden bugün? Burada cılız bir tepkiden mi, bir tür gericiliğin saldırganca geri dönüşünden mi, yoksa tersine, oluşum aşamasında olan ve sezinlenen yeni söylem biçimleri karşısında gösterilen ilk dirençten mi bahsediyoruz?

Son dönemde yeni eleştiriye yöneltilen saldırılarda göze çarpan nokta, bunların doğrudan ve kendiliğinden kolektif nitelikte oluşudur.[2] Tüm bu suçlamaların içinde adeta ilkel ve pervasız bir şeylerin kımıldanmaya başladığını gördük. Sanki arkaik bir topluluğun içindeki tehlikeli bir özneye karşı yürütülen bir çeşit ihraç töreni gerçekleştirildi. *İnfaza* dair tuhaf bir söz dağarcığının kullanımı da bundan kaynaklanıyordu.[3] Yeni eleş-

---

2 Bir grup köşe yazarı, R. Picard'ın yergisine sorgusuz sualsiz ve koşulsuz bir destek verdi. (Yeni eleştiri var olduğuna göre) eski eleştirinin onur tablosunu sunmamızda bir sakınca yok: *Les Beaux Arts* (Brüksel, 23 Aralık 1965), *Carrefour* (29 Aralık 1965), *La Croix* (10 Aralık 1965), *Le Figaro* (3 Kasım 1965), *Le XX^e Siècle* (Kasım 1965), *Midi libre* (18 Kasım 1965), *Le Monde* (23 Ekim 1965); ve bu tabloya bir de *Le Monde* okurlarının bazı mektuplarını da eklemek gerek: (13, 20, 27 Kasım 1965), *La Nation française* (28 Ekim 1965), *Pariscope* (27 Ekim 1965), *La Revue Parlementaire* (15 Kasım 1965), *Europe-Action* (Ocak 1966); ve elbette Académie Française'i de es geçmemeliyiz: (Marcel Achard'ın Thierry Maulnier'ye yanıtı, *Le Monde*, 21 Ocak 1966).

3 "Bu bir infaz" (*La Croix*).

tiriyi *yaralama*, *deşme*, *yenme*, *öldürme*, *yargılamadan idam sehpasına çıkarma*, *darağacına gönderme* hayalleri kuruluyordu.[4] Kuşkusuz hayati bir nokta isabet almıştı; zira hünerlerine övgüler düzülmekle yetinilmeyen infazcı, tasfiyenin ardından adaleti tesis eden bir kimse gibi *tebrik edilmiş*, kutlanmıştı: Ona zaten ölümsüzlük vaat edilmişti, bugün üstüne bir de omuzlarda taşınıyor.[5] Sözün kısası, yeni eleştirinin "infazı", cüretkârca girişilen ve başarısı iç rahatlatan kamusal bir temizlik görevini andırıyordu.

Sınırlı bir gruptan gelen bu saldırılar ideolojik bir damga taşıyor; gündelik tercihlerden bağımsız ve şaşmaz biçimde siyasi bir şeyin muhakemeye ve dile nüfuz ettiği kültürün o müphem bölgesine giriyorlar.[6]

---

4 İşte bu sebepsizce saldırgan imgelerden birkaçı: "Alemin maskarası" (*Le Monde*); "pataklayıp hadlerini bildirmek" (*Nation française*); "tam isabetli bir darbe", "kendini bilmez küstahların havasını söndürmek" (*Le XX^e Siècle*); "ölümcül darbeler" (*Le Monde*); "entelektüel sahtekârlıklar" (R. Picard, *a.g.e.*); "yeni eleştirinin Pearl Harbor'ı" (*Revue de Paris*, Ocak 1966); "Barthes'ın foyası ortaya çıktı" (*L'Orient*, Beyrut, 16 Ocak 1966); "yeni eleştirinin boğazına yapışmak ve liderleri olarak öne çıkan Bay Roland Barthes'ın da aralarında bulunduğu sahtekârın boynunu vurmak" (*Pariscope*).

5 "Kendi adıma R. Barthes'in yapıtlarının Picard'ınkilerden daha çabuk yaşlanacağına inanıyorum" (E. Guitton, *Le Monde*, 28 Mart 1964). "Bu taşlamayı [...] kaleme aldığı için Raymond Picard'ı kutluyorum."(Jean Cau, *Pariscope*).

6 "Raymond Picard burada ilerici Roland Barthes'a cevap veriyor... Picard klasik analizin yerine (sözsel) hezeyanlarını koyanların, deşifre etme saplantılıların, herkesin kendileri gibi Kabala, Tevrat [Pentateuch] ve Nostradamus'u esas alarak akıl yürüttüğünü sananların ağzının payını veriyor. Jean-François Revel'in yönettiği muhteşem "Libertés" koleksiyonu (Diderot, Celsus, Rougier, Russell) daha birçoklarına diş biletecek ama bize değil" (*Europe-Action*, Ocak 1966).

İkinci İmparatorluk zamanında yeni eleştirinin davası görülebilirdi: Ne de olsa yeni eleştiri "*bilimsel, hatta basitçe tutarlı düşüncenin temel kurallarını ihlâl ederek*" aklı, mantığı yaralamıyor muydu? Her yerde "*saplantılı, gem vurulmamış, arsız bir cinselliği*" devreye sokarak ahlâka karşı gelmiyor muydu? Yabancıların gözünde ulusal kurumlarımızın itibarını zedelemiyor muydu?[7] Tek kelimeyle "*tehlikeli*" değil miydi?[8] "Tehlikeli" sözcüğü, akla, dile ya da sanata iliştirildiğinde hemen gerici düşünceyi ifşa eder. Çünkü bu düşünce, korkuyla iç içe yaşar (yıkım imgelerinin birbirine benzemesinin nedeni budur); bunu söyleyenlerin, her seferinde "içi boş" olmakla itham ettikleri (çoğunlukla yenilik hakkında söyleyebildikleri tek söz budur) yeniliklerden ödleri kopar. Ne var ki günümüzde bu geleneksel korku, karşıt bir korkuyla, yani anakronik görünme korkusuyla birleşerek daha da karmaşık hale gelmektedir. Dolayısıyla yeni olan karşısında duyulan şüphe, "*şimdiki zamanın taleplerine*" ya da "*eleştirinin sorunlarını yeniden düşünme*" gerekliliğine karşı bir saygı duruşuyla süslenerek, "*geçmişe beyhude dönüş*" ustaca bir belagatle bertaraf edilmektedir.[9] Bugün geriye dönmek, tıpkı kapitalizm gibi, utanç verici bir şey haline gelmiş görünüyor.[10] Tanık olduğumuz *ani atılımların ve durak-*

7 R. Picard, *a.g.e.*, s. 58, s. 30 ve s. 84.

8 *A.g.e.*, s. 85 ve s. 148.

9 E. Guitton, *Le Monde*, 13 Kasım 1965. – R. Picard, *a.g.e.*, s. 149. – J. Piatier, *Le Monde*, 23 Ekim 1965.

10 J.-L. Tixier-Vignancour'un beş yüz kadar taraftarı, yayınladıkları manifestoda "eylemlerini Marksizm'e ve kapitalist teknokrasiye etkin biçimde karşı koyabilecek militan bir organizasyon ve milliyet-

lamaların nedeni de budur: Bir süre, herkes onlardan bahsettiği için haklarında bir şeyler söylenmesi gereken modern yapıtlar, artık kabul ediliyormuş gibi yapılıyor; sonra aniden, belirli bir sınıra varıldığında kolektif infaza geçiliyor. Yani kapalı gruplar tarafından dönem dönem düzenlenen bu saldırıların olağanüstü bir tarafı yok; bunlar bazı dengelerin bozulmasının bir sonucu... Peki, ama neden bugün hedef tahtasında Eleştiri yer alıyor?

Bu operasyonun kayda değer yönü, eski ile yeniyi karşı karşıya getirmesinden ziyade, pervasız bir tepkiyle, kitap etrafındaki bir çeşit söze yasak koymasıdır: Hoş görülmeyen asıl şey, dilin dilden söz edebiliyor olmasıdır. Söz aracılığıyla ifade edilen söz, onu genellikle katı kurallara tâbi kılan kurumların gözetimine konu olur: 'Edebiyat devletinde' eleştiri en az polis kadar sıkı sıkıya "dizginlenmelidir": Birini serbest bırakmak, diğerini demokratlaştırmak kadar "tehlikeli"dir: Bu, iktidarın iktidarını, dilin dilini sorgulamakla bir olacaktır. Zira yapıtın ilk yazılış biçiminden ikinci bir yazı üretmek, öngörülemez değişimlerin, sonu gelmez bir ayna oyununun önünü açmak anlamına gelir ve açılan bu aralık, bizzat şüphenin odağı haline gelir. Eleştiri, geleneksel yargılama işleviyle sınırlı kalması halinde ancak konformist olabilirdi; yani yargıçların çıkarlarına uygun davranabilirdi. Ancak kurumların ve dillerin hakiki "eleştiri"si, onları "yargılamaya" değil, onların *farklarını anlama-*

çi bir ideoloji temelinde sürdürme" isteklerini dile getiriyorlar (*Le Monde*, 30-31 Ocak 1966).

ya, onları *tefrik etmeye*, *bölümlemeye* dayanır. Yıkıcı olmak için eleştirinin yargılamaya ihtiyacı yoktur; dili kullanmak yerine dilden söz etmesi yeterlidir. Bugün yeni eleştiriye yöneltilen suçlama, "yeni" olmasından ziyade gerçek anlamda bir "eleştiri" olması, yazarın ve yorumcunun rollerini yeniden tarif etmesi ve bu yolla dillerin düzenine kastetmesidir.[11] Bu durum, [eleştirinin] karşısına çıkarılan ve onu "infaz etme" meşruiyetine sahip olduğu iddia edilen düzenin incelenmesiyle teyit edilebilir.

Eleştiride gerçeğe benzerlik

Aristoteles hileli söz tekniğini, geleneğin, bilgelerin, çoğunluğun, genel kanının vb. insanların zihnine soktuğu bir tür *gerçeğe benzerliğin* varlığı üzerine kurmuştur. Gerçeğe benzer olarak tanımlanan şey, bir yapıtta veya söylemde bu otoritelerden hiçbirine ters düşmeyendir. Gerçeğe benzer olan, mutlaka olmuş olana (bu tarihin alanına girer) ya da olması gerekene (bu bilimin alanına girer) değil, daha basitçe herkesçe mümkün olduğuna inanılan ve tarihsel gerçeklikten ya da bilimsel olasılıktan tamamen farklı olabilen bir şeye denk düşer. Aristoteles bu sayede bir tür kitle estetiği kurar. Bu estetiği bugün kitlelere yönelik yapıtlara uygulasaydık, belki günümüzde gerçeğe benzerliğin neye karşılık geldiğini ortaya çıkarabilirdik; çünkü bu türden yapıtlar asla halkın mümkün olarak gördüğü şeylerle –bunlar

11 Bkz. ileride, II.Bölüm vd.

tarihsel ya da bilimsel anlamda ne kadar imkânsız olursa olsun– çelişmezler.

Toplumumuzun film, roman ya da şarkı tüketir gibi eleştirel yorum tüketiyor olduğu düşünülürse, eski eleştiri de kitleye yönelik olarak addedebileceğimiz eleştiriden uzak değildir; eski eleştiri, kültürel topluluk nezdinde bir okur kitlesine sahiptir; birkaç büyük gazetenin edebiyat sayfalarında hüküm sürmekte ve gelenekten, bilgelerden, yaygın kanıdan vb. kaynaklanan bilgiye ters düşmenin mümkün olmadığı entelektüel bir mantık dahilinde hareket etmektedir. Kısacası, eleştiride bir tür gerçeğe benzerlik ön plandadır.

Bu gerçeğe benzerliğin ne olduğunu hiçbir ilke beyanında bulamayız. [Gerçeğe benzer olan] *aşikâr* olduğu için, her tür yöntemin berisinde kalır; çünkü yöntem, bunun tersine, insanın rastlantıları ya da doğayı sorguladığı bir şüphe edimidir. Onu özellikle yeni eleştirinin "ölçüsüzlükleri" karşısındaki şaşkınlık ve hiddetinden tanırız: Her şey ona *"saçma"*, *"tuhaf"*, *"sapkın"*, *"patolojik"*, *"çılgınca"*, *"ürkütücü"*[12] görünür. Gerçeğe

12 İşte R. Picard'ın yeni eleştiri için kullandığı ifadeler: "sahtekârlık", "tehlikeli ve tuhaf" (s. 11), "ukalaca" (s. 39), "akıl dışı genellemeler" (s. 40), "ölçüsüz bir tutum, yanlış, tartışmalı ya da tuhaf önermeler" (s. 47), "bu dilin patolojik karakteri" (s. 50), "saçmalıklar" (s. 52), "entelektüel sahtekârlıklar" (s. 54), "isyan çıkartacak bir kitap" (s. 57), "kendinden hoşnut bir sığlık abidesi", "mantıksızlık seçkisi" (s. 59), "deli saçması iddialar" (s. 71), "ürkütücü satırlar" (s. 73), "saçma bir öğreti" (s. 73), "gülünç ve kof anlayış" (s. 75), "keyfî, yüzeysel, saçma sonuçlar" (s. 92), "saçmalıklar ve tuhaflıklar" (s. 146), "enayilik" (s. 147). Bir de şunları eklemek isterim: "Tam anlamıyla hatalı", "gaflar", "gülümseten bir kibir", "biçimsel Şark kurnazlıkları","yoz alimlerin incelikleri" vb... Ama bu ifadeler R. Pi-

benzerlik üzerine kurulan eleştiri, "herkesin malumu" şeyleri pek sever. Ancak bu "aşikâr gerçekler" her şeyden önce normatif niteliktedir. Bildik bir ters yüz etme işlemi sonucunda, "makul kabul edilmeyecek olan", yasaktan yani tehlikeli olandan türer: Fikir ayrılıkları sapmalara, bu sapmalar hatalara, hatalar günahlara,[13] günahlar hastalıklara, hastalıklar canavarlıklara dönüşür. Bu normatif sistem oldukça dar olduğundan, ufacık bir şey onun sınırlarını aşmaya yeter: Makul olanın sınırlarında sezilebilecek ve bir tür eleştirel *doğa-karşıtlığına* yaklaşmadan ve "teratoloji"[14] adını vereceğimiz olguya düşmeden ihlal edilmesi imkânsız kurallar beliriverir. O halde, şimdi 1965 yılında eleştiride gerçeğe benzerliğin kurallarının neler olduğuna göz atabiliriz.

Nesnellik

İşte temcit pilavı gibi sürekli önümüze konan ilk [kural]: *nesnellik*. Peki, edebiyat eleştirisinde nesnellik ne anlama gelir? "Bizim dışımızda var olan"[15] yapıtın ni-

---

card'a ait değildir: Bunlar Saint-Beuve'ün Proust parodisinden ve M. de Norpois'nın Bergotte'u [*Kayıp Zamanın İzinde* kitabının karakterleri – ç.n.] "infaz ettiği" konuşmasından alıntılardır.

13 Bir *Le Monde* okuru, tuhaf bir biçimde dindar bir dille, yeni eleştirinin bir kitabının "nesnelliğe karşı günahlarla dolu" olduğunu ilan ediyor (27 Kasım 1965).

14 R. Picard, *a.g.e.*, s. 88. [Teratoloji sözcüğü Yunanca *téras* yani canavar sözcüğünden gelir. Doğuştan gelen kusurları araştıran bilim dalı için de kullanılmaktadır – ç.n.]

15 "Nesnellik: Modern felsefe terimi. Nesnel olanın özelliği; nesnelerin bizim dışımızda varoluşu" (Littré Sözlüğü).

teliği nedir? Eleştirinin ölçüsüzlüğünü sınırlandırması gerektiğine göre pek değerli olan ve bizim düşüncemizdeki değişimlerden azade olduğu için herkesin kolaylıkla hakkında hemfikir olabileceği bu *dışarısı,* her nasılsa sürekli farklı tanımlarla karşılanır: Eskiden akıl, doğa, beğeni vb.; dün, yazarın yaşamı, "edebî türün kuralları" ve tarih idi. İşte bugün de yeniden farklı bir tanım sunuluyor. Edebiyat yapıtının bazı "aşikâr gerçekler" barındırdığı ve bunları "*dilin* [langage]* *tartışmasız gerçeklerine, psikolojik tutarlılığın kaçınılmaz sonuçlarına, edebî türün yapısal gereklerine*"[16] dayanarak ortaya koymanın mümkün olduğu söyleniyor.

Burada birçok farklı modelin hayaleti birden beliriverir. Bunların ilki sözlükbilimsel [leksikografik] modeldir: [Buna göre] Corneille'i, Racine'i, Molière'i yanımızda Cayrou'nun *Français Classique* sözlüğünü bulundurarak okumamız gerekmektedir. Evet, kuşkusuz doğrudur; buna kim itiraz edebilir ki? Peki, ama sözcüklerin anlamlarını bildiğinizde ne olacak? "Dilin tartışmasız gerçekleri" olarak adlandırılan şey (bunun bir ironi olmasını arzu ederdik), Fransız dilinin ve sözlüklerin tartışmasız gerçeklerinden başka bir şey değildir. Asıl sıkıntı (ya da sevindirici nokta), deyim ve tabirlerin [*idiome*] sadece bir başka dilin mal-

---

(*) Barthes, dilbilimde iki farklı kavramı ifade eden *langue* (dil) ve *langage* (dilyetisi) sözcüklerini metinde kullanmaktadır. *Langage* sözcüğü, zorunlu hallerde ve dilbilim terimlerine gönderme yaptığı durumlarda dilyetisi, diğer yerlerde ise anlatım bütünlüğünü korumak adına "dil" olarak çevrilmiştir – ç.n.

16 R. Picard, *a.g.e.*, s. 69.

zemesi olmasıdır ve bu, *ilkiyle çelişmeyen* ve belirsizliklerle dolu bir dildir: Yapıtın kurulduğu ve tam da çoğul anlamların dili olan bu derin, engin, simgesel ikinci dili hangi doğrulama aracına, hangi sözlüğe tabi kılacaksınız?[17] Aynı durum "psikolojik tutarlılık" için de geçerlidir. Bu tutarlılığı hangi anahtar yardımıyla okuyacaksınız? İnsan davranışlarını adlandırmanın ve adlandırdıktan sonra da tutarlılıklarını tanımlamanın birçok yöntemi vardır: Psikanalitik psikolojinin vardığı sonuçlar davranışçı psikolojinin vb. sonuçlarından farklılık gösterir. Geriye, son çare olarak herkesin kabul edebileceği ve bu nedenle büyük bir güven duygusu veren "gündelik" psikoloji kalır. Talihsizlik bu ya, söz konusu psikoloji de bize okulda Racine, Corneille vb. hakkında öğretilenlerden oluşmaktadır – ki bu da bir yazarı, onun hakkında daha önce edindiğimiz

17 Her ne kadar *Sur Racine* [Racine Üzerine, 1963] kitabını özel olarak savunmaya girişmiyor olsam da Jacqueline Piatier'nin *Le Monde*'da (23 Ekim 1965) söylediği gibi Racine'in dilini anlayamadığım iddiasının tekrar edilmesini kabul edemem. Örneğin nefes [*respiration*] sözcüğü ile nefes almak [*respirer*] fiili arasında ilişkiye dikkat çekmiş olmam (R. Picard, *a.g.e.*, s. 53), daha önce de belirttiğim gibi (*Sur Racine*, s. 57) sözcüğün çağdaş anlamını (*rahatlamak*) göz ardı ettiğim anlamına gelmez; bu, sözlük anlamının simgesel anlamla çelişkili olmadığı, simgesel anlamın fiilen ve sapkın bir biçimde *ilk* anlam olduğunu gösterir. Bu noktada, tıpkı diğerlerinde olduğu gibi, R. Picard'ın metni ve onu sorgusuzca benimseyen takipçileri, olguları hep tersinden anlamaktadır. Umarım Proust, kendisini Fransızca hataları yapmakla eleştiren Paul Sounday'e verdiği gibi bir yanıt verir: "Benim kitabım hiçbir yetenek izi taşımayabilir; ama en azından sizin işaret ettiğiniz kadar büyük hatalar yapınama mahal vermeyecek kadar kültür barındırıyor" (*Choix de Lettres*, Plon, 1965, s. 196).

imgeler ışığında yorumlamak anlamına gelir: Ne şahane bir laf kalabalığı! (*Andromaque*'daki) karakterlerin, "*tutkularının esiri olmuş deli divane insanlar,* vb."[18] olduklarını söylemek, hataya düşmemeyi teminat altına almaksızın, boş lafların yerini saçmalığa terk etmektir. "Edebî türün yapısına" gelecek olursak, bu yapının ne olduğunu bilmek isterdik. "Yapı" sözcüğü hakkındaki tartışma yüz yıldır devam ediyor; birçok yapısalcılık söz konusu: genetik, fenomenolojik yapısalcılık, vb; bir de bir yapıtın "planını" çıkarmaya dayanan "eğitsel" bir tür yapısalcılık bulunuyor. Peki, burada bahsedilen hangi yapısalcılıktır? Yöntemsel bir modelin yardımı olmadan yapıyı nasıl ortaya koyabiliriz? Klasik kuramcılar sayesinde külliyatını bildiğimiz tragedyayı bir yana bırakalım; peki ya yeni eleştirinin "ölçüsüzlükleri" karşısına konacak olan romanın "yapısı" ne olacaktır?

O halde bu "aşikârlıklar", bu malum gerçekler tercihlerden başka bir şey değildir. Genel anlamıyla ele alındığında, bunlardan ilki gülünç denecek kadar önemsiz ya da daha doğrusu konuyla tümüyle ilgisizdir. Yapıtın söyleminin, gerektiğinde filoloji yardımıyla hakkında bilgi sahibi olabileceğimiz bir düz anlamı bulunduğunu kimse asla yadsımamıştır ve asla yadsımayacaktır. Buradaki esas soru, bu düz anlamlı söylemin içinde, onunla çelişmeyen başka anlamlar okumaya hakkımız olup olmadığıdır ve bu soruyu yanıtlayacak olan da sözlük değil, dilin simgesel doğası hakkında genel

18 R. Picard, *a.g.e.*, s. 30.

bir hükümdür. Diğer "malum gerçekler" için de aynısı geçerlidir: Bunlar *zaten* yorumdur, çünkü önceden psikolojik ya da yapısal bir model tercihini gerektirirler; bu kod –çünkü bu bir koddur– değişkenlik gösterebilir. O halde eleştirmenin tüm nesnelliği, tercih edilen kodlara değil, seçilen modeli söz konusu yapıta uygulamakta göstereceği titizliğe dayanacaktır.[19] Bu azımsanacak bir şey de değildir; ancak yeni eleştiri tam da bunu söylediği ve betimlemelerinin nesnelliğini tutarlılık üzerine temellendirdiği için aslında ona karşı savaş açmak da gereksizdir. Makul eleştiri çoğunlukla kod olarak metni tercih eder; bu, olası tercihlerden yalnızca biridir. Ama dilerseniz gelin bu seçimin neye mal olduğuna bir bakalım.

"*Sözcüklerin anlamlarının korunması*"[20] gerektiği, kısacası bir sözcüğün tek bir anlamı, yani doğru bir anlamı olduğu iddia ediliyor. Bu kural, amacını aşarak, imgeye kuşkuyla yaklaşılmasına ya da daha kötüsü, imgenin genel anlamda sıradanlaştırılmasına yol açmaktadır. Bu yaklaşım sonucunda imge kimi zaman tümüyle yasaklanır (Titus'un Bérénice'i öldürdüğü söylenemez, çünkü Bérénice bir katil tarafından öldürülmemiştir);[21] kimi zaman az çok ironik bir biçimde düz anlamıyla ele alınarak gülünçleştirilir (güneşe benzeyen Neron ile Junie'nin gözyaşları arasındaki bağlantı, "*bir bataklığı kurutan güneş*"[22]e ya da "*as-*

19 Bu yeni nesnellik hakkında bkz. ileride s. 62 vd.

20 R. Picard, *a.g.e.*, s. 45.

21 *A.g.e.*, s. 45.

22 *A.g.e.*, s. 17.

trolojiden bir alıntıya"[23] indirgenir); kimi zaman da onu döneme özgü bir klişeden ibaret görmemiz emredilir (*nefes almak* sözcüğü okurda hiçbir nefes hissi uyandırmamalıdır; çünkü *nefes almak* fiili, 17. yüzyılda *gevşemek, sakinleşmek* anlamında kullanılırdı). Böylece istisnaî bir okuma dersi verilir: Şairleri *çağrışımlardan* azade biçimde okumak gerekmektedir: Liman, saray, gözyaşları gibi son derece basit ve somut sözcüklerin dışında –sözcüklerin bu dönemde geçirdiği değişimler ne olursa olsun– her tür arayış tümüyle yasaklanır. Bu anlayışa göre sözcüklerin artık göndergesel bir değeri değil, sadece değiş-tokuş değeri vardır: Sıradan bir mübadelede olduğu gibi, sözcükler ilhama değil, sadece iletişime hizmet ederler. Özetle, dil tek bir gerçeklik arz eder: O da sıradanlıktır. Dolayısıyla onlar da hep bu sıradanlığı tercih ederler.

Düz anlamın bir diğer kurbanı: [kurgu] karakterdir. Ona hem aşırı, hem de anlamsız bir itibar atfedilir; onun kendisi ve duyguları hakkında yanılmaya asla hakkı yoktur: Eleştiride gerçeğe benzerlik [ilkesi] fantazmayı kabul etmediği gibi mazeret de tanımaz (Orestes ve Titus kendilerine yalan söyleyemezler). Kuşkusuz Eriphyle Akhilleus'u, ruhunun onun tarafından ele geçirildiğini tahayyül bile etmeden sevmektedir.[24] Varlıkların ve bunlar arasındaki ilişkilerin bu şaşırtıcı saydamlığı yalnızca kurguya mahsus değildir; eleştiride gerçeğe benzerlik açısından saydam olan yaşamın ta

---

23 *Revue Parlementaire*, 15 Kasım 1965.

24 R. Picard, *a.g.e.*, s. 33.

kendisidir. Kitaplarda olduğu gibi yeryüzünde de insanlar arasındaki ilişkileri aynı sıradanlık belirlemektedir. Racine'in yapıtını bir esaret tiyatrosu olarak görmenin anlamsız olduğu, çünkü bunun olağan bir durum olduğu söylenir;[25] aynı şekilde Racine tragedyasının ortaya koyduğu iktidar ilişkileri üzerinde durmak da yararsızdır, çünkü hatırlatıldığı üzere, iktidar her toplumun temel bileşenidir.[26] Gerçekten de bu, insan ilişkilerinde gücün varlığını büyük bir itidalle karşılamak anlamına gelir. Edebiyat ise bu konuda daha şevklidir; sıradan durumların *katlanılamaz* niteliğini yorumlamaktan hiç vazgeçmemiştir. Çünkü edebiyat, tam da sıradan bir ilişkiyi kurucu bir ilişkiye dönüştürüp, bu kurucu ilişkiyi de utanç verici bir ilişki haline getiren söze karşılık gelir. Eleştiride gerçeğe benzerlik [ilkesi] işte bu şekilde her şeyin değerini düşürür: Yaşamda sıradan durumlardan söz edilmemeli, yapıtta ise sıradan olmayan her şey tersine sıradanlaştırılmalıdır: Yaşamı sessizliğe ve yapıtı anlamsızlığa mahkûm eden tuhaf bir estetiktir bu.

Beğeni

Eleştiride gerçeğe benzerliğin diğer kurallarına değinmek için daha aşağılara inmek, gülünç eleştirilere göğüs germek, köhnemiş tartışmalara girişmek, günümüzün eski eleştirmenleri aracılığıyla dünün eski eleştir-

25 *A.g.e.*, s. 22.
26 *A.g.e.*, s. 39.

menleriyle, yani Nisard ya da Népomucène Lemercier ile söyleşmek gerekir.

Hem ahlâkın, hem de estetiğin alanına giren ve klasik eleştirinin bilime atfedemeyeceği tüm değerleri vakfettiği bu yasaklar bütününü nasıl adlandırmalı? Bu yasaklamalar sistemine "*beğeni*"[27] adını verelim. Beğeni ne hakkında konuşmayı yasaklar? Elbette nesnelerden... Nesne, rasyonel söyleme taşındığında, önemsiz bir şey olarak görülür: Bu, nesnelerin kendisinden değil soyut ile somutun karışımından kaynaklanan (türleri karıştırmak her koşulda yasaktır) bir uyuşmazlıktır; insanlara gülünç gelen şey, bir kişinin *edebiyat*tan bahsederken aynı zamanda *ıspanak*tan da söz edebiliyor olmasıdır:[28] Burada çarpıcı olan nokta, eleştirinin kodlanmış dilinin nesneye olan uzaklığıdır. Bu da tuhaf bir konum değişikliğine yol açar: Eski eleştirinin nadir sayfaları tümüyle soyut[29] ve yeni eleştirinin yapıtları, madde ve nesneleri ele aldığı için aksine pek az soyut olmasına rağmen, yeni eleştirinin pervasız bir soyutlamadan menkul olduğu iddia edilir. Aslında, gerçeğe benzerlik [ilkesinin] "somut" sıfatıyla nitelediği şey, alışıldık olandan başka bir şey değildir. Gerçeğe uygun beğeni, alışıldık olandır; ona göre eleştiri ne nesnelerden (çünkü nesneler fazlasıyla yavandır),[30] ne de düşüncelerden (çün-

27 R. Picard, *a.g.e.*, s. 32.

28 *A.g.e.*, s. 110 ve s. 135.

29 Bkz. R. Picard'ın Racine tragedyalarına yazdığı önsözler, *Œuvres complètes*, Pléiade, cilt 1, 1956.

30 Esasen, fazlasıyla simgeseldir.

kü onlar da fazlasıyla soyuttur), yalnızca değerlerden yola çıkmalıdır.

Beğeni tam da bu noktada son derece elverişli bir alan açar: Ahlâkın ve estetiğin ortak hizmetkârı olan beğeni, tek bir ölçüt türü altında gizlice birbirine karışan Güzel ile İyi arasında kullanışlı bir turnike işlevi görür. Ancak bu ölçüt, tıpkı bir serap gibi yaklaşıldıkça uzaklaşır. Eleştirmen ölçüyü kaçırarak haddinden fazla cinsellikten söz etmekle suçlandığında, cinsellikten söz etmenin her zaman ölçüyü aştığı anlaşılmalıdır: Klasik edebiyat kahramanlarının cinsel bir uzva sahip olduklarını (ya da olmadıklarını) bir an olsun hayal etmek, her yerde *"saplantılı, dizginlenmemiş, arsız"* bir cinselliği *"devreye sokmak"*[31] olarak yorumlanır. Karakterlerin yapılandırılışında cinselliğin (yalnızca doğanın gizil güçlerinin etkisiyle ortaya çıkmayan) belirleyici bir role sahip olabileceği düşünülmez; üstelik bu rolün, örneğin Freud'a ya da Adler'e göre değişebileceği, eski eleştirmenlerin bir an olsun aklından geçmez: Freud hakkında, *Que sais-je?* koleksiyonunda okudukları dışında bir şey bilmezler.

Beğeni gerçekte söze getirilmiş bir yasaklamadır. Psikanaliz mahkûm ediliyorsa, bunun nedeni düşünmesi değil, konuşmasıdır. Eğer psikanaliz tümüyle tıbbi bir pratiğe indirgenebilseydi ve (eski eleştirmenler değil de) hastalar, uzandıkları divanda hareketsiz hale getirilebilseydi, bu durum en fazla akupunktur kadar kaygı uyandırırdı. Ama işte psikanaliz, söylemini eşi benze-

31 R. Picard, *a.g.e.*, s. 30.

ri olmadığı öne sürülen (ya da öyle olması arzu edilen) o kutsal varlığı, yani yazarı kapsayacak kadar genişletiyor. Modern yazarı geçelim, onlar bir de klasik yazarlara dil uzatmaya cüret ediyorlar! Hem de ozanların en aydınlığı, tutkunların en mütevazısı Racine'e bile![32]

Gerçekte, eski eleştirinin psikanalize dair imgesi inanılmaz ölçüde modası geçmiş bir imgedir. Bu imge, insan bedeninin arkaik bir tasnifine dayanır. Eski eleştirinin insanı iki anatomik kısımdan oluşur. Bunlardan ilki, tabiri caizse üst-dış kısımdır: kafa, sanatsal yaratım, soylu görünüm yani gösterilmesi uygun olan, görülmesi gereken kısım; ikincisi ise alt-iç kısımdır: (adlandırılmaması gereken) cinsiyet, içgüdüler, *"temel itkiler"*, "*organik* olan", *"anonim otomatizmler"*, *"anarşik gerilimlerin karanlık dünyası"*...[33] Bir yanda ilkel, kendiliğinden insan, diğer yanda gelişmiş, dizginlemiş yazar. Oysa psikanalizin bu alt ile üstü, iç ile dışı uygunsuz biçimde birbiriyle ilişkilendirdiği söylenmekte; üstüne üstlük, o gizli "alt" [bölgeye] özel bir ayrıcalık tanıdığı ve bunun yeni eleştiride görünür "üst" [bölgenin] "açıklayıcı" ilkesi haline geldiği iddia edilmektedir. Bu nedenle *"çakıl taşları"* ile "*elmaslar*"[34] arasın-

---

32 "Yeni bir tür karanlık yargılama ve dehayı bulandırma biçimi, böylesine açık ve berrak olan Racine üzerine nasıl kurulabilir?" (*Revue parlementaire*, 15 Kasım 1965).

33 R. Picard, *a.g.e.*, s. 135-136.

34 Söz taşlardan açılmışken, şu cevheri de aktaralım: "Yazarların saplantılarını sürekli ve ne pahasına olursa olsun gün yüzüne çıkarmayı isteyenler, sonunda insanların her şeyin bulabileceği ve bir çakıl taşını elmas sanabileceği 'derinliklere' dalma tehlikesine düşerler." (*Midi libre*, 18 Kasım 1965).

daki farkı anlayamama tehlikesine maruz kalındığı iddia ediliyor. Böylesine çocukça bir imge nasıl düzeltilebilir? Eski eleştiriye bir defa daha psikanalizin nesnesinin "bilinçdışı"[35] ile sınırlı olmadığını, dolayısıyla (diğerlerinin yanı sıra bizzat psikanalize özgü nedenlerden dolayı da tartışılabilir olan) psikanalitik eleştirinin, en azından edebiyata dair "*tehlikeli biçimde edilgen bir anlayışa*"[36] sahip olmakla suçlanamayacağını anlatmak isterdik: Çünkü tersine, psikanalize göre yazar *bir çalışmanın* öznesidir (bu sözcüğün psikanalitik söz dağarcığına ait olduğunu unutmamak gerekir). Öte yandan, "bilinçli düşünce"ye üstün bir değer atfetmenin ve "*dolaysız ve temel*" olanın değer taşımadığını tartışmasız bir gerçek varsaymanın tam bir safsata olduğunu; ayrıca psikanalize göre insan geometrik biçimde bölünemeyeceği için ve Jacques Lacan'ın düşüncesinde, [insan] topolojisi *iç* ve *dış*[37] ya da *üst* ve *alt* biçiminde değil, daha ziyade madalyonun sürekli birbirine dönen *ön* ve *arka* yüzü olarak yorumlandığı ve tam da dil tarafından [bu iki yüzün] rolleri sürekli değiştirildiği ve yüzeyleri de en nihayetinde var olmayan bir şey etrafında döndürüldüğü için, organik, itkileriyle hareket eden, otomatik, kusurlu, kaba, karanlık vb. bir insan ile iradî, aklı başında, soylu, onurlu bir edebiyat arasındaki tüm bu estetik-ahlâki karşıtlıkların tümüyle aptalca olduğunu hatırlatmak isterdik. Ama bu neye yarar? Eski eleştirinin psikanaliz konusundaki cehaleti ade-

35 R. Picard, *a.g.e.*, s. 122-123.

36 *A.g.e.*, s. 142.

37 *A.g.e.*, s. 128.

ta bir mit kadar sağlam ve sabittir (ve bu nedenle nihayetinde çekici bir yanı da vardır): Bu bir reddiye değil, soğukkanlı biçimde asırlar boyu değişmeden kalan bir yatkınlıktır: "*Son elli yıldır, özellikle de Fransa'da, bütün bir edebiyatın akla karşı içgüdünün, bilinçdışının, sezginin, Almanların kullandığı anlamıyla istencin üstünlüğünü savunmakta sürekli bir gayret gösterdiğini söyleyebilirim.*" Bu cümle 1965'te Raymond Picard tarafından değil, 1927'de Julien Benda tarafından yazılmıştır.[38]

Anlaşılırlık

Şimdi de eleştiride gerçeğe benzerlik [ilkesinin] son itirazına gelelim. Beklenebileceği gibi bu itiraz bizzat dil ile ilgilidir. Bazı diller, "*jargon*" adı altında, eleştirmene yasaklanmaktadır. Eleştirmene tek bir dil özelliği dayatılmaktadır: "*anlaşılırlık*".[39]

Fransız toplumu "anlaşılırlık" mevhumunu uzun zamandır sözlü iletişimin basit bir özelliği, çeşitli dillere uygulanabilecek devingen bir vasıf olarak değil, apayrı bir söyleyiş olarak kabul etmektedir. Burada tıpkı hiyerogliflerin, Sanskritçe'nin ya da Ortaçağ Latincesi'nin yazımında olduğu gibi, Fransız diline akraba bir tür kutsal deyim ve tabirden [*idiome*] bahsedilmektedir.[40]

38 Bu sözler *Midi libre* gazetesinde övgüyle aktarılmıştır (18 Kasım 1965). Julien Benda'nın bugünkü ardılları üzerine küçük bir araştırma yapmak ilginç olurdu.

39 "Muğlak ve bulanık bir jargon" kullandığım türünden suçlamaların tümüne burada yer vermek istemiyorum.

40 Tüm bunlar Raymond Queneau tarafından yerinde bir üslupla dile getirilmiştir: "Newtoncu [mizahi bir biçimde Fransızcaya uyarlayarak

Burada konu edilen ve "Fransız anlaşılırlığı" adı verilen dil, üst sınıfların –gayet bilindik bir ideolojik süreç uyarınca– Fransız dil "mantığının" mutlak bir mantık olduğunu ileri sürerek, yazılarının kendilerine özgü niteliklerini evrensel bir dile dönüştürmeyi arzu ettikleri esnada doğmuş, temelde siyasal bir dildir. Buna dilin dehası adı verilmiştir: Fransızcanın özü de, sözde "doğal" bir modele uygun olarak, önce özneyi, ardından eylemi, son olarak da nesneyi sunmaktan ibarettir. Bu mit, modern dilbilim tarafından bilimsel olarak çürütülmüştür:[41] Fransızca, diğer bir dilden ne daha çok, ne de daha az "mantıklıdır".[42]

Klasik kurumların dilimizi nasıl bozduğunu gayet iyi biliyoruz. İşin ilginç yanı, Fransızların bıkıp usanmadan (iki bin sözcüğe sahip) Racine gibi bir yazara sahip olmakla övünmeleri ve Shakespeare gibi bir yazara sahip olmamaktan yakınmamalarıdır. Bugün hâlâ gülünç bir tutkuyla kendilerine ait bu "Fransız dili" için savaşıyorlar: hikmetli köşe yazıları, yabancı sözcüklerin işgaline karşı ateş püskürmeler, bazı istenmeyen sözcük-

---

"*nioutonien*" olarak ifade etmiştir – ç.n.] rasyonalizmin bu matematiği, Prusya Kralı II. Friedrich ve Çariçe II. Katerina arasındaki müzakereleri kolaylaştıran bu Esperanto [uydurma dil – ç.n.], diplomatlar, Cizvitler ve Öklidci geometricilerin kullandığı bu argo, görünen o ki her Fransız dilinin prototipi, ideal modeli ve ölçüsü olmayı sürdürüyor." (*Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, "Idées", 1965, s. 50).

41 Bkz. Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française* (Berne, Francke, 4. basım, 1965).

42 Klasisizmin, Fransız söz dizimini evrensel mantığın en üstün ifadesi olarak görme eğilimini ve genel anlamda dilin mantık sorunları üzerine (bugün N. Chomsky'nin yeniden ele aldığı) Port-Royal'ın derin bakış açısını birbirine karıştırmamak gerekir.

lerin yok olmaya mahkûm edilişi... Sürekli bir temizleme, içini boşaltma, yasaklama, arındırma, muhafaza etme arayışı... Eski eleştirinin, hoşlanmadığı dilleri ("patolojik" sıfatını yapıştırarak) yargılarken kullandığı – tam anlamıyla tıbbi– üslubu taklit edersek, burada *dil vaftizciliği* olarak adlandıracağımız bir çeşit milli hastalık olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu kavramın anlamını tanımlama işini etno-psikiyatriye bırakabiliriz ama bu sözel Malthusçuluğun oldukça kötücül bir yanı olduğunu da belirtmeliyiz: "*Papua [yerlilerinde]*, der coğrafyacı Baron, *dil son derece yetersiz; her kabile kendi diline sahip ve sözcük dağarcığı sürekli yoksullaşıyor çünkü her ölümün ardından bir yas ifadesi olarak birkaç sözcük dilden çıkarılıyor*".[43] Bu noktada Papua yerlilerinin bizden öğrenecek çok şeyleri var: Bizler ölü yazarların dilini saygıyla mumyalar, düşünceler dünyasından doğan sözcükleri ve yeni anlamları reddederiz. Burada ölümün değil, doğumun yası tutulur.

Dil yasakları entelektüel kastlar arasındaki küçük bir savaşın parçasıdır. Eski eleştiri bu kastlardan yalnızca biridir ve öğütlediği "Fransız anlaşılırlığı" da tıpkı diğerleri gibi bir jargondur. Bu, belirli bir grup yazar, eleştirmen ve köşe yazarı tarafından kaleme alınan, esas itibarıyla klasik yazarlarımızı değil, yalnızca yazarlarımızın klasisizmini taklit eden tikel bir söyleyiş biçimidir [*idiome*]. Geçmişe takıntılı bu jargonun esas özelliği, mantığın formel dilinde rastlayabileceğimiz türden (ki "anlaşılırlık"tan ancak bu çerçevede söz

43 E. Baron, *Géographie* (Classe de Philosophie, Éd. de l'École, s. 83).

edilebilir) akıl yürütmenin birtakım gerekleri ya da çileci bir imge yoksunluğu değil, kimi zaman anlaşılmaz olacak derecede saptırılmış ve fazlaca yüklü bir stereotipler bütünü,[44] dönüp dolaşıp aynı cümleleri tekrar etmeye düşkünlük ve elbette, yabancı dünyalardan gelen ve dolayısıyla şüpheli görülen kimi sözcüklerin davetsiz bir misafir gibi korku ve ironiyle uzaklaştırılıp reddedilmesidir. Burada söz dağarcıklarının bölümlenme ve dağılımı konusunda hiçbir değişiklik yapmamakta ısrarcı muhafazakâr bir kesimle karşılaşırız: Sanki dil hazinesi yağmalanıyormuş gibi, her disipline (bu esasen sadece düşünsel bir kavramdır) içinden çıkılması yasaklanmış küçük bir dil alanı, terminolojik bir *cevher yatağı* bahşedilir (örneğin felsefe, ancak kendi jargonunu kullanma hakkına sahiptir). Ancak eleştiriye tahsis edilen bölge pek tuhaftır: Yabancı sözcükler bu bölgeye sızamadıkları için (sanki eleştirmen son derece sınırlı kavramsal gereksinimlere sahipmiş gibi) kendine özgüdür, ancak öte yandan evrensel dil mertebesine yükseltilir. *Bilindik* olandan başka bir şey olmayan bu evrensellik, aslında sahtedir: Çok sayıda dil hatası* ve dışlama ile doludur ve aslında bir başka tikelliğin ifadesidir: Bu, mülk sahiplerinin evrensellik tanımıdır.

---

44 Örnek: "İlâhi müzik! O, tüm önyargıları, Orpheus'un lirini kırıp atmaya cesaret ettiği o kimi eski yapıtların yarattığı kışkırtmaları bir anda ortadan kaldırır, vb." Kuşkusuz eleştirmen burada Mauriac'ın yeni *Anılar*'ının [*Mémoires*] eskilerinden daha iyi olduğunu anlatmak istiyor (J. Piatier, *Le Monde*, 6 Kasım 1965).

(*) Yazar burada *tics* [de langage] - "dil tikleri" terimini kullanmıştır. Terim, dilbilgisel olarak hatalı olmasına rağmen dile yerleşmiş, farkında olmadan gündelik dilde sıkça kullanılan sözleri ifade eder – ç.n.

Bu dilsel narsisizm başka bir biçimde de ifade edilebilir: "Jargon", başkalarının dilidir; başkası (öteki değil), [kişinin] olmadığı şeydir ve onun dilinin dayanılması güç niteliği de buradan gelir. Bir dil artık ait olduğumuz topluluğun dili olmadığında, onu gereksiz, boş, mantıksız[45] bulur; ciddi nedenlerle değil, önemsiz ya da bayağı nedenlerle (züppelik, vurdumduymazlık gibi) kullanıldığı fikrine kapılırız: Örneğin "neo-eleştirinin" dili, bir "arkeo-eleştirmene" Yiddiş dili kadar yabancı gelir (bu karşılaştırma da başlı başına şüphelidir)[46] ve bu iddiaya, Yiddiş dilinin de *diğer [diller]* gibi öğrenildiği yanıtı verilebilir.[47] "*Söylenmek istenen daha basit bir biçimde dilė getirilemez mi?*" Bu soruyu defalarca duymadık mı? Peki, bize bunu soranlara da aynı soruyu yöneltmekte haklı değil miyiz? Kimi halk dillerinin hayat dolu ve şen biçimde ezoterik nitelikleri[48] bir yana, eski eleştirinin de kendine özgü safsatalara sahip olmadığı iddia edilebilir mi? Eğer ben bizzat eski eleştirmenlerden biri olsaydım, meslektaşlarımdan "*Bizi*

---

45 Eski eleştiri teriminin yaratıcısı ve figürü M. de Norpois, Bergotte'un diline dair şunları söyler: "Sadece kulağa hoş gelen bazı sözcükleri art arda dizdikten sonra içerikleriyle ilgileniyor olmasının saçmalığı..." (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade, 1, 1954, s. 474).

46 R.-M. Albérès, *Arts*, 15 Aralık 1965 (Eleştiri hakkında bir araştırma). Gazetelerin ve üniversitenin dili, Yiddiş dilinin bir parçası değilmiş gibi görünüyor. Albérès gazeteci ve üniversitede profesördür.

47 École Nationale des Langues Orientales [Ulusal Doğu Dilleri Okulu]'nda.

48 "Tricolores [Fransız rugby takımı – ç.n.] için çalışma programı: takımı yapılandırmak, kendi topuk pası yöntemlerini geliştirmek ve taç sorununu gözden geçirmek" (*L'Équipe*, 1 Aralık 1965).

sıklıkla beklenmedik ifadelerle ya da keyif veren bir anlatımla iğnelediği için M. Piroué'nin kalemini övmek gerek" yerine, *"M. Piroué Fransızcayı iyi kullanıyor"* ya da *"yakıcı kalemini öldürücü iğnelerle süsleyen tüm bu yürek kıpırtıları"*[49] yerine daha mütevazı bir biçimde "hiddet" yazmalarını istemekte haklı olmaz mıydım? Yazarın kâh bizi gayrete getiren, kâh nazikçe iğneleyen, kimi zaman da öldüren bu kalemi hakkında ne düşünmeli? Gerçekte, bu dil ancak genel bir kabul gördüğü ölçüde anlaşılır olacaktır.

Aslında eski eleştirinin edebî dili bizi pek ilgilendirmez. Başka türlü düşünemediği için başka türlü yazamayacağını da biliriz. Çünkü yazmak *zaten* dünyaya belli bir düzen vermek, *zaten* düşünmek anlamına gelir (bir dil öğrenmek, bu dilde nasıl düşünüldüğünü öğrenmektir). Dolayısıyla diğer bir [kişi] kendisini yeniden-değerlendirmeye hazır olmadığı sürece, ondan kendisini yeniden-kaleme almasını istemek de boş bir talep olacaktır (öte yandan gerçeğe benzerlik üzerine kurulan eleştiri bu talepte son derece ısrarcıdır). Sizler yeni eleştiri jargonunun, kof bir temelin biçimsel zırvalarla kaplanmasından ibaret olduğunu düşünüyorsunuz: Gerçekten de bir dili oluşturan sistemi, yani sözcüklere anlamlarını veren bağlantıları ortadan kaldırarak o dili "indirgemek" mümkündür ve ancak bu durumda her şey Chrysale'ın*

49 P.-H. Simon, *Le Monde*, 1 Aralık 1965, ve J. Piatier, *Le Monde*, 23 Ekim 1965.

(*) *Chrysale*, Molière'in *Les Femmes Savantes* [Bilgiç Kadınlar] oyunundan, şehirli zengin, kibirli bir karakterdir – ç.n.

düzgün Fransızcasına "tercüme edilebilir" hale gelir ve Freud'un "üst-benliği" klasik psikolojinin "ahlâki bilincine" indirgenebilir. *Nasıl? [Üst-benlik] bundan mı ibaret?* Geriye kalan her şeyi ortadan kaldırırsanız, evet öyle. Edebiyatta *rewriting* mümkün değildir, çünkü yazarın elinin altında belirli sayıda onanmış kod arasından kullanacağı ifadeyi seçebileceği bir ön-dil yoktur (tabii bu, onu bıkıp usanmadan araması gerekmediği anlamına gelmez). Yazının bir anlaşılırlığı vardır; ancak bu anlaşılırlık, Voltaire ya da Nisard'ın modern taklitlerinden ziyade Mallarmé'nin sözünü ettiği *Nuit de l'Encrier* ile daha yakından ilişkilidir. Anlaşılırlık, yazının bir vasfı değil, yazı olarak kurulduğu andan itibaren yazının ta kendisi, yazma mutluluğu, yazıdaki bütün o arzudur. Elbette, bu bir yazar için [yazdıklarının] algılanışının sınırları kadar ciddi bir sorundur; ama en azından bu sınırları kendisi seçer ve bu sınırların dar olduğunu kabul etmesinin nedeni tam da yazma [işinin] olası tüm okurların *ortalamasıyla* kolay bir ilişki kurmak değil, kendi dilimizle zor bir ilişki tesis etmek anlamına gelmesidir: Bir yazar, kendi hakikati olan bir söze karşı, *Nation française* ya da *Le Monde*'un eleştirmenine karşı olduğundan daha fazla yükümlülüğe sahiptir. "Jargon", gereksiz bir kötü niyetle ima edildiği gibi bir gösteriş aracı değildir;[50] "jargon" bir imgelem (tıpkı onun gibi rahatsız edicidir), entelektüel söylemin bir gün gereksinim duyacağı metaforik dilin yaklaşımıdır.

---

50 R. Picard, *a.g.e.*, s. 52.

Burada kendi "jargonumu" değil, dil hakkını savunuyorum. Zaten ondan nasıl söz edebilirim ki? Belli bir sözün sahibi olunabileceğini ve onu varoluş nitelikleri içinde bir malı korur gibi korumak gerektiğini hayal etmek son derece sıkıntılıdır (bir kimlik sıkıntısı). O halde benim [varlığım] dilimden *önce* mi gelir? Onu var eden şeyin ta kendisine sahip olan bu *ben,* kim olabilir? Dilimi nasıl olur da kişiliğimin basit bir vasfı olarak yaşayabilirim? Eğer konuşuyorsam, bunun var olduğum için gerçekleştiğine nasıl inanabilirim? Edebiyat dışında bu yanılsamaları üretmek belki mümkündür; ancak edebiyat, tam da buna olanak vermeyen şeydir. Diğer tüm dillere getirdiğiniz yasaklar, bizzat kendinizi edebiyattan dışlama yönteminden başka bir şey değildir: Artık Saint-Marc Girardin'in zamanında olduğu gibi,[51] hem bir sanatın gardiyanlığını yapmak, hem de ondan söz etme iddiasında bulunmak mümkün değildir ve olmamalıdır.

Asemboli*

1965 yılında gerçeğe benzerlik üzerine kurulan eleştirinin durumu budur: Bir kitaptan ancak "*nesnellik*", "*beğeni*" ve "*anlaşılırlık*" kıstasları çerçevesinde bahsedilebilmektedir. Bu kurallar, çağımıza ait kurallar değildir: Son ikisi klasik dönemin, ilki ise pozitivist çağın ürünüdür. Dolayısıyla [gerçeğe benzerlik üzerine kurulan

51 "*Dönem kitaplarının*" yaydığı "*ahlakî yanılsamalara ve kafa karışıklıklarına*" karşı gençliği uyararak.

(*) *Asemboli* [asymbolie], simgelerin anlamını kavrama yetisinin tamamen ya da kısmen yok olması durumudur – ç.n.

eleştiri] yarı-estetik (ki bunlar klasik dönemin Güzellik anlayışından gelir), yarı-mantıklı (bunlar da "sağduyu" kaynaklıdır) dağınık bir normlar bütünü oluşturur: Sanat ile bilim arasında, her ikisine de asla tümüyle dahil olmama ayrıcalığına sahip bir tür turnike kurulur.

Bu muğlâklık, eski eleştirinin en önemli fikirlerini yansıtan ve sorgusuz sualsiz yeniden sahiplenilen son bir önermede, yani edebiyatın "*özgüllüğüne*" saygı duymak gerektiği önermesinde ifadesini bulur.[52] "*Edebiyatta edebî olana*" tümüyle kayıtsız olmakla ve "*özgün gerçeklik olarak edebiyatı*"[53] yıkmakla itham edilen yeni eleştiriye namlusunu yönelten küçük bir savaş makinesi gibi, sürekli tekrarlanan ama asla tam olarak açıklanmayan bu önerme, "*edebiyat, edebiyattır*" türünden bir totoloji kalkanının, laf kalabalığının ardına saklanmıştır. Bu sayede gerçeğe benzerliğin ne olduğuna hükmedilmekte ve yeni eleştiri de edebiyatta Sanat, Duygu, Güzellik ve İnsanlık namına ne varsa tümüne duyarsız olmakla, nankörlükle suçlanabilmekte[54] ve eleştiriyi, nihayetinde edebiyat nesnesini "kendinde" bir nesne olarak, tarihsel ya da antropolojik diğer bilim dallarıyla ilişkilendirmeden ele alacak yenilenmiş bir bilim haline getirmekle itham edilmektedir. Bu "yenilenme" de aslında köhnemiştir: Brunetière yine Taine'i "edebiyatın özünü" yani "türün kendi yasalarını" ıskalamakla eleştirirken aşağı yukarı aynı şeyleri söylüyordu.

---

52 R. Picard, *a.g.e.*, s. 117.

53 R. Picard, *a.g.e.*, s. 104 ve 122.

54 "...Yeni eleştirinin insanî nitelikten uzak ve edebiyat-karşıtı soyutlaması" (*Revue Parlementaire*, 15 Kasım 1965).

Edebî yapıtların yapısını ortaya koymaya çalışmak önemli bir çabadır ve eski eleştirinin hakkında tek laf etmediği yöntemlerle –ki bu normaldir çünkü "yapısalcılık"la uğraşmaksızın (bu da rahatsız eden ve Fransız dilinden "temizlenmesi" gereken bir sözcük) yapıları muhafaza etme iddiasındadır–, bununla ilgilenen bazı araştırmacılar mevcuttur. Elbette yapıt okuması yapıt düzeyinde gerçekleştirilmelidir; ancak bir yandan, biçimler bir kez ortaya konduktan sonra tarihten ya da *psike*'den, kısacası eski eleştirinin asla istemediği şu "dışarıdan" gelecek içerikler ile karşılaşmaktan kaçınmanın nasıl mümkün olabileceğini kestirmiyorlardı; diğer yandan ise yapıtların yapısal incelemesi tahmin edildiğinden daha pahalıya mal olmaktaydı, çünkü bu, yapıtın planı etrafında sevimli sevimli laf gevelemek değil, mantıksal modeller ışığında gerçekleştirilebilen bir incelemeydi. Aslında edebiyatın özgüllüğü ancak genel bir simgeler teorisi dahilinde öngörülebilir: Yapıtın yapısına dair bir okumayı savunma hakkına sahip olmak için, mantığın, tarihin, psikanalizin ne olduğunu bilmek gerekir; kısacası yapıtı edebiyata teslim etmek için [edebiyatın] dışına çıkmak ve antropolojik kültüre başvurmak gerekir. Eski eleştirinin buna hazırlıklı olduğundan şüpheliyiz. Ona göre, savunulması gereken şey, tümüyle estetik bir özgüllük gibi görünüyor: Onlar yapıtta tarih ya *psike*'nin bataklıkları olan bu güvenilmez "*dışarının*" temas etmediği mutlak bir değeri muhafaza etmek isterler: İstedikleri şey, oluşturulmuş bir yapıt değil, *saf* bir yapıttır ve bu [saf yapıtın] dünya ile herhangi bir uzlaşı içine girmesi, arzu ile her tür

uygunsuz birleşimi yasaklanır. Bu utangaç yapısalcılık modeli basitçe ahlakî olarak nitelenebilir.

Faleroslu Demetrios, "Tanrılar söz konusu olduğunda, onların tanrı olduğunu söyle" tavsiyesinde bulunur. Gerçeğe benzerlik üzerine kurulan eleştirinin son emri de benzerdir: *edebiyat söz konusu olduğunda, onun edebiyat olduğunu söyle*. Bu laf kalabalığı temelsiz değildir: Öncelikle edebiyattan bahsetmenin, onu bir sözün *nesnesi* yapmanın mümkün olduğu söylenir; ancak bu söz yarıda kalır, çünkü bu nesne hakkında, onun kendisi olduğunu dile getirmek dışında söylenecek hiçbir şey yoktur. Gerçeğe benzerlik üzerine kurulan eleştiri sonuç olarak sessizliğe bürünür ya da tam aksine gevezelik etmeye, sevimli bir *muhabbete* başlar; tıpkı daha 1921'de Roman Jakobson'un edebiyat tarihi hakkında söylediği gibi... Yapıta "saygı" [kavramıyla] bütünleştirdiği bütün yasaklarla adeta felce uğrayan gerçeğe benzer eleştirinin dili tutulmuş haldedir: Tüm bu sansürlerin izin verdiği o daracık söz alanı, onun ancak kurumların göçmüş yazarlar üzerindeki hakkını teyit etmesine izin verir. Bu yapıtın üzerine başka bir söz ekleme imkânından mahrum olmasının nedeni, bunun risklerini göze alamamasıdır.

Unutulmamalıdır ki susmak, geriye çekilmenin yollarından biridir. O halde söz konusu eleştiriyi uğurlamak için, aczinin altını çizelim. Nesnesi edebiyat olduğuna göre, söz konusu eleştiri, bir yapıtı mümkün kılan koşulları düzenlemeye, bunun bir tür biliminin, en azından edebiyat tekniğinin ana hatlarını çizmeye çalışabilirdi; ancak o, bu soruşturmayı yürütme işini –ve tasası-

nı– bizzat yazarlara bırakmıştır (ve ne mutlu ki Mallarmé'den Blanchot'ya kadar birçok yazar da kendini bundan mahrum bırakmamıştır): Onlar ise dili bizzat edebiyatın hammaddesi olarak ilan etmekten ve böylelikle kendi üslupları dahilinde sanatlarının *nesnel* hakikatine doğru yol almaktan geri durmamışlardır. En azından modern insanların eski yapıtlara yükleyebileceği anlamı dile getirebilecek –bir bilim olmayan ve öyle olduğunu iddia etmeyen– bir eleştiriyi serbest bırakmak kabul edilebilirdi. Metni metin olarak ele aldığımızda, Racine'in bizi "kendinde" ilgilendirdiğini düşünebilir miyiz? Ciddi olarak, "*şiddetli ama erdemli*" bir tiyatro ne işimize yarayabilir? Günümüzde "*gururlu ve cömert bir prensten*"[55] bahsetmek ne anlama gelebilir? Ne müstesna bir dil! Bize "erkeksi" bir kahramandan bahsediyorlar (ancak cinsel uzvu asla ima dahi edilmiyor); bir tür parodi içine yerleştirildiğinde böyle bir ifade insanları güldürebilir. Gerçekten de Albertine'in arkadaşı Gisèle'in mezuniyeti için yazdığı "Sofokles'in Racine'e mektubu"nu okuduğumuzda olan da budur ("*karakterler erkeksidir*"[56] diye yazar). Hatta Gisèle ve Andrée aynı Racine hakkında "edebî tür olarak trajedi"den, "olay örgüsü"nden (burada yine "*edebî türün yasalarını*" buluruz), "iyi resmedilmiş karakterler"den (işte "*psikolojik içerimlerin tutarlılığı*") bahsederken, *Athalie*'nin "bir aşk tragedyası" olmadığını (aynı biçimde *Andromaque*'ın da vatanperver bir dram olmadığı hatırlatılır) vb. söylerken, eski eleş-

55 R. Picard, *a.g.e.*, s. 34 ve 32.

56 M. Proust, *À la recherche du Temps Perdu* (Pléiade, I, s. 912).

tiriyle değilse neyle uğraşıyorlardı?[57] Adına bize çıkışılan eleştirel sözcük dağarcığı, bundan neredeyse bir asır önce genç bir kızın hazırladığı ödevde geçen sözcüklerden başka bir şey değil... O günden bugüne aradan Marx, Freud, Nietzsche geldi geçti. Dahası geçmişten bir nesne daima total bir nesne olduğu için, Lucien Febvre, Merleau-Ponty, tarihin tarihini ve felsefenin tarihini sürekli olarak *yeniden yazma* hakkını talep ettiler. Neden edebiyat için de aynı hakkı talep edecek benzer bir ses duyamıyoruz?

Bu suskunluğu, bu acizliği açıklayamıyorsak da en azından başka bir biçimde okuyabiliriz. Eski eleştiri, dil araştırmacılarının çok iyi bildiği ve *asemboli*[58] olarak adlandırılan bir durumun kurbanıdır: O, simgeleri yani anlamların biraradalığını algılamaktan ya da yönetmekten acizdir; ona göre, dilin katı rasyonel kullanımları aşıldığı andan itibaren, insanların fikirler, imgeler ve yapıtlar üretmesine izin veren son derece genel simgesel işlev bozulur, sınırlanır ya da sansürlenir.

Elbette, simgelere hiçbir gönderme yapmayan edebî bir yapıttan bahsetmek de mümkündür. Bu, kişinin seçtiği bakış açısına bağlıdır ve bunu açıkça ifade etmesi yeterlidir. Tarihin ürünü olan kurumsallaşmış devasa edebî pratikler alanını[59] dışarıda bırakacak ve salt te-

57 R. Picard, *a.g.e.*, s. 30. Elbette *Andromaque*'ın vatanperver bir tiyatro oyunu olduğunu söylemiyorum; bu tarz tür ayrımları benim konum değildir – ki beni bununla suçlamışlardı. Ben sadece *Andromaque*'daki Baba figüründen bahsettim.

58 H.Hécaen ve R. Angelergues, *Pathologie du langage* (Larousse, 1965, s. 32).

59 Bkz. *Sur Racine*, "Histoire ou Littérature?", s. 147 vd. (Seuil, 1963).

kil yapıtlarla ilgilenecek olursak, *Andromaque*'ı temsil reçeteleri ışığında ele alınam ya da Proust'un el yazmalarını, üzerinde yaptığı değişiklikleri göz önüne alarak incelemem gerekirse, edebî yapıtların simgesel yapısına inanmak ya da inanmamak önemsiz bir ayrıntı haline gelir: Konuşamayan bir hasta da elbette hasır örebilir ya da marangozluk yapabilir. Ancak yapıtı kendi içinde, onun düzenlenişine göre ele almaya teşebbüs edildiği andan itibaren, simgesel bir okumanın gerektirdiği derin soruları sormamak imkânsız hale gelir.

Yeni eleştirinin yaptığı tam da buydu. Herkes onun şimdiye kadar yapıtların simgesel özelliklerinden ve Bachelard tarafından imgenin bozulmaları adı verilen olgudan yola çıkarak açık bir biçimde çalıştığını biliyor. Öte yandan yeni eleştiriye karşı girişilen kavgada simgelerin söz konusu olduğunu ve dolayısıyla kesinlikle simgesel bir eleştirinin özgürlük ve sınırlarının tartışılması gerektiğini kimse bir an olsun düşünmedi: Metnin baskın haklarından bahsedildi, simgelerin de kendi hakları olduğu ve belki de metne sadık okumaların ona teslim etmek istediği bazı fazladan haklar dışında hakları da olduğu göz ardı edildi. Metin simgeyi dışlar mı yoksa tersine, ona izin mi verir? Yapıt düz anlamı açısından mı yoksa simgesel açıdan mı bir anlam taşır –yoksa Rimbaud'nun deyişiyle, "*düz anlam bakımından ve her açıdan*"[60] mı? Tartışmanın esas konusu bu olabilirdi. *Sur Racine*'de yaptığım çözümlemelerin

60 Rimbaud *Une Saison en Enfer*'i [Cehennemde Bir Mevsim] anlamayan annesine şöyle der: "Onun, *düz anlamıyla ve her açıdan* ne ifade ettiğini anlatmak istedim" (*Œuvres complètes*, Pléiade, s. 656).

tümü, kitabın önsözünde de belirtildiği gibi belirli bir simgesel mantığa dayanır. Ya bu mantığın varlığına ya da olasılığına tümden karşı çıkmaları gerekirdi (bu onların tabiriyle "*tartışmayı kızıştırmaya*" yarayabilirdi) ya da *Sur Racine*'i kaleme alan yazarın kuralları gerektiği gibi uygulamadığı gösterilebilirdi – ki yazar özellikle de kitabının yazımının üzerinden altı yıl, yayınlanmasının üzerinden de iki yıl geçmişken bunu gönül rahatlığıyla kabul edebilirdi. Bir kitabın tüm ayrıntılarına, tasarının tümünü yani anlamı tek bir an düşünmeksizin karşı çıkmak, işte bu istisnaî ve tuhaf bir okuma dersidir. Eski eleştiri, Ombredane'nin tasvir ettiği, hayatlarında ilk defa gördükleri film sahnesinde sadece köy meydanından geçen tavuğa dikkat kesilen "arkaik" insanları hatırlatıyor. Metne mutlak bir güç atfetmenin ve ardından hiçbir uyarıda bulunmaksızın her bir simgeyi, simgelere uygulanamayacak ilkelere göre eleştirmenin hiçbir mantıklı yanı yoktur. Bir Çinli'nin *Çince konuşmasını* dinleyip de (çünkü yeni eleştiri onlara adeta yabancı bir dil gibi geliyor) Fransızca hataları yaptığını söyler miydiniz?

Pek ama nihayetinde, bu simgelere gözünü kulağını kapatmış olma durumunun, bu *asembolinin* nedeni nedir? Simgede bu kadar tehditkâr olabilecek ne vardır? Bir kitabın temeli olan çoğul anlamlar, kitap hakkındaki sözü, söylemi tehlikeye mi atmaktadır? Ve yine soruyorum, bu neden *bugün* söz konusu edilmektedir?

II

Bir toplum için, dillerinin [*langages*] *sınıflandırılmasından* daha önemli bir şey yoktur. Bu sınıflandırmayı değiştirmek, sözü tahrif etmek, devrim yapmak anlamına gelir. Fransız klasisizmi iki asır boyunca, kendi ürettiği yazı biçimlerinin [diğerlerinden] ayrıştırılması, hiyerarşisi ve istikrarı ile tanımlanmıştır ve romantik devrim, bir tür sınıflandırma bunalımı ile karşı karşıya olunduğu havasını yaratmıştır. Öte yandan, yaklaşık yüz yıldan beri, –kuşkusuz Mallarmé'den beri– edebiyatımızda önemli bir odak kayması yaşanıyor: Yazının şiirsel ve eleştirel iki işlevi arasında bir değiş tokuş, iç içe geçme, bir birleşme söz konusu.[1] Yazarlar bizzat eleştirmenlik yapmakla kalmıyor, yapıtları da genellikle kendi ortaya çıkışlarının (Proust) ya da kendi yokluklarının (Blanchot) koşullarını açıkça ortaya koyu-

1 Bkz. Gérard Genette, "Rhétorique et Enseignement au XX^e siècle", *Annales*, 1966.

yor; edebiyat içerisinde aynı dil dolaşıma giriyor ve hatta bazen kendi arkasından dolaşıyor; kitap çoğunlukla onu yazan kişi tarafından sırtından hançerleniyor. Öyle ki artık ne şairden, ne de romancıdan, sadece ve sadece yazıdan bahsediyoruz.[2]

Yorumlama krizi

İşte bunu tamamlayan bir devinimle, bu sefer de eleştirmen yazara dönüşüyor. Doğal olarak, yazar olmayı istemek özel bir statü kazanma arzusunun değil, özel bir biçimde var olma isteğinin ifadesidir. Bir roman yazarı, şair, deneme yazarı ya da gazete, dergi yazarı olmanın daha üstün addedilmesi bizler için neden bu kadar önemli? Yazar, oynadığı rol ya da taşıdığı değer gibi kavramlarla değil, ancak ve ancak bir tür *söz bilinci* ile değerlendirilmelidir. Bir yazar, dili kendisine sorun eden, dilin araçsallığı ya da güzelliğiyle değil, derinliğiyle ilgilenen kişidir. Eleştiri kitapları da bu şekilde ortaya çıkmıştır; bunları kaleme alanlar, statüleri gereği yazar değil eleştirmen olmalarına rağmen, tıpkı birer edebiyat yapıtı gibi okunmayı talep etmektedirler. Yeni eleştirinin bir gerçekliği varsa işte tam da buradadır: Bu, yöntemlerinin birbirine benzemesiyle ya da sıklıkla iddia edildiği gibi züppelikleriyle ilgili değildir; onun tüm gerçekliği, bilimin ya da kurumların bahanelerinden uzakta, artık tam anlamıyla bir yazı edi-

2 "Şiirler, romanlar, kısa öyküler artık kimseyi, en azından birçoklarını eğlendirmeyen eski moda şeylerdir. Şiirleri, anlatıları kim ne yapsın? Geriye sadece yazı kaldı", J.M.G. Le Clézio (*La Fievre*'e önsöz).

mi olduğu ilan edilen eleştiri ediminin kendisinde saklıdır. Eskiden "*olağanüstü yaratıcı ve alçakgönüllü hizmetkâr, her ikisi de gerekli ama herkes kendi yerinde vb.*" türünden modası geçmiş bir mitle birbirinden ayrıştırılmış olan yazar ve eleştirmen, aynı güç koşullar altında ve aynı nesne, yani dil [*langage*] karşısında yeniden bir araya geliyorlar.

Daha önce de gördüğümüz gibi, bu son sınır aşma pek de hoş karşılanmamıştır. Ve aslında bu sınırı geçmek için hâlâ mücadele etmek gerekiyorsa da, ufukta beliren başka bir dönüşüm sayesinde söz konusu sorun çoktan aşılmış bile olabilir: Yüzyılımıza belki de damgasını vuracak olan bu "yazı yolculuğuna"[3] başlayan sadece eleştiri değil, entelektüel söylemin bütünüdür. Bundan dört asır önce, retoriğin gelişmesi adına kurallar koyan Loyolalı İgnatius, *Exercices Spirituels* [Tinsel Alıştırmalar] adlı yapıtında, uslamlama ve soyutlamadan azade, dramatikleştirilmiş bir söylem modeli önerir; ki Georges Bataille da keskin kavrayışıyla bunu ortaya koyar.[4] Bu tarihten beri, Sade ya da Nietzsche gibi yazarların da etkisiyle, entelektüel sunumun kuralları periyodik biçimde "tüketilmiş" ve yakılıp yok edilmiştir. Günümüzde açıkça tartışılan tam da budur. Zihin

---

3 Philippe Sollers, "Dante et la traversée de l'écriture", *Tel Quel*, no:23, Güz 1965.

4 "...Bu noktada, dramatikleştirme sözcüğünün ikinci anlamını görüyoruz: Bu, söyleme eklemlenen ve ifadeye bağlı kalmama, rüzgarın soğukluğunu hissetmek zorunda bırakma, savunmasız kalma arzusudur... Bu konuda Aziz Ignatius'un *Alıştırmalar*'ını söylemsel yönteme bağlamak klasik bir hatadır..." (*L'expérience intérieure*, Gallimard, 1954, s. 26).

başka bir mantığa bürünmekte, "içsel deneyimin" çıplak alanına yaklaşmaktadır: İster kurgusal, ister şiirsel ya da söylemsel olsun, her tür sözün ortak paydası olan tek ve aynı hakikat aranmaktadır; çünkü o artık bizzat sözün hakikatidir. Jacques Lacan konuştuğunda,[5] alışılageldik kavramsal soyutlamanın yerine, sözün/söylemin alanında imgenin genişletilmesini koyar: Böylece fikir ile onun tikel örneği artık birbirinden ayrıştırılmaz ve bizzat hakikat haline gelir. Claude Lévi-Strauss, başka bir yolda ilerleyerek, *Le Cru et Le Cuit*'de bilindik "gelişme" kavramından kurtularak, yeni bir *çeşitleme* retoriği ileri sürer ve böylece bizleri beşeri bilimler alanındaki yapıtlarda görmeye pek alışık olmadığımız bir biçim sorumluluğu üstlenmeye davet eder. Kuşkusuz söylem düzeyindeki söz'de bir dönüşüm yaşanmaktadır ve bu dönüşüm, aslında eleştirmeni yazara yaklaştıran bir dönüşümdür: Belki de, aynı sorunla ilgili olarak Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişe damgasını vuran kriz kadar önemli *genel bir yorumlama krizine* girmiş bulunuyoruz.

Dilin simgesel doğasının ya da başka bir deyişle, simgenin dilsel doğasının keşfedildiği –ya da yeniden keşfedildiği– andan itibaren artık bu kriz kaçınılmazdır. Bugün psikanaliz ve yapısalcılığın etkisiyle yaşanan da budur. Klasik-burjuva toplumu uzunca bir zaman boyunca, *sözü* bir araç ya da dekor olarak gördü. Biz ise bugün sözün içinde bir gösterge ve bir hakikat görüyoruz. Dil ile ilişkili her ne varsa, felsefe, be-

5 École Pratique des Hautes Études'deki derslerinde.

şeri bilimler, edebiyat, artık hepsi bir biçimde sorgulanıyor.

İşte günümüzde edebiyat eleştirisini içine dahil etmemiz gereken tartışma kuşkusuz budur: Bu, edebiyat eleştirisi yaparken, kısmen de olsa söz konusu olan şeydir. Peki, yapıt ile dil arasında nasıl bir ilişki vardır? Yapıt simgesel bir nitelik taşıyorsa, hangi okuma kurallarını uygulamamız gerekir? Yazılı simgeler biliminden bahsetmek mümkün müdür? Eleştirinin dili de bizzat simgesel bir dil olabilir mi?

Çoğul dil

Sosyolog Alain Girard ve yazar Maurice Blanchot, edebî tür olarak günlüğü birbirinden oldukça farklı iki biçimde ele alırlar.[6] Birine göre günlük, birtakım toplumsal, ailevi, mesleki vb. durumların bir ifadesi; ötekine göre ise, yazının ölümcül yalnızlığını ertelemenin ıstıraplı yollarından biridir. O halde günlük, en azından iki anlam taşır ve bu iki anlamın her ikisi de kendi içinde tutarlı olduğu için makul kabul edilebilir.

Aslında bu, aynı yapıttan yola çıkarak yapılabilecek sayısız okumada rastlayabileceğimiz ve eleştiri tarihinde binlerce örneğini bulabileceğimiz türden alışılageldik bir durumdur: Bunlar en azından bir yapıtın birçok farklı anlam taşıyabileceğini gözler önüne seren olgulardır. Her çağ, aslında yapıtın meşru anlamını elinde bulundurduğuna inanabilir ama bu tekil anlamı

6 Alain Girard, *Le journal intime*, PUF, 1963. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, s. 20.

çoğullaştırmak ve kapalı yapıtı açık bir yapıta dönüştürmek için[7] biraz daha geniş bir tarihsel perspektiften bakmak yeterli olacaktır. Aslında bizzat yapıtın tanımı değişmektedir: O artık tarihsel bir olgu değildir; hiçbir tarih onun anlamını tüketemediği için yapıt artık antropolojik bir olguya dönüşmektedir. Dolayısıyla bir yapıtın çok anlamlılığı, beşeri törelerin göreliliği ile ilgili bir konu değildir; toplumun hataya meyletmesini değil, açık hale gelmeye doğru bir eğilimi ifade eder. Yapıt, onu okuyanların kusuru nedeniyle değil, yapısı gereği aynı anda birden çok anlamı içinde barındırır. İşte yapıt tam da bu anlamda simgeseldir: Simge [*symbole*] bir imge [*image*] değil, bizzat anlamların çoğulluğudur.[8]

Simge sabittir. Değişebilecek tek şey, toplumun onun hakkındaki farkındalığı ve ona tanıdığı haklardır. Simgenin özgürlüğü, dört anlam kuramında da gördüğü-

---

7 Bkz. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1965.

8 Elbette anlambilimde *simge* [sımbole] sözcüğünün bambaşka bir anlama geldiğini biliyorum. Anlambilimde simgesel sistemler, "bir içerik birimiyle birebir olarak eşleşen her ifade birimine tek bir formun konabileceği" sistemler iken, anlambilimsel sistemler (dil yetisi, rüya) "ilki ifade için, diğeri içerik için olmak üzere birbiriyle uyumlu olmayan iki farklı formun konmasını" gerektirir (N. Ruwet, "La Linguistique générale aujourd'hui", *Archives Européennes de Sociologie*, V (1964), s. 287. – Bu tanıma göre, yapıttaki simgelerin, simgesel değil anlambilimsel bir düzleme dahil olduğu açıktır. Öte yandan burada *simge* sözcüğünü, geçici olarak, P. Ricoeur'ün tanımladığı haliyle ve ilerideki önermelerimiz için yeterli olacak anlamıyla kullanmak istiyorum. ("Dil, bileşik düzeyde göstergeler ürettiği zaman ve anlam bir şeyi işaret etmeyip ancak niyetler ölçüsünde ulaşılabilecek bir başka anlamı işaret ettiği zaman simge ortaya çıkar" *De l'Interprétation, Essai sur Freud*, Seuil, 1965, s. 25).

müz üzere,[9] Ortaçağ'da tanınmış ve bir anlamda kodlanmıştı. Buna karşın klasik toplum genel anlamda bunu kabul etmekte oldukça zorlanmıştı: [simge özgürlüğünü] ya hiç tanımıyordu ya da şimdilerde olduğu gibi sansürlüyordu. Simgelerin özgürleşmesinin tarihi, oldukça şiddet yüklü bir tarih olmuştur ve doğal olarak bu olgu da başlı başına bir anlama sahiptir: Simgelerin sansürlenmesinin de bir bedeli vardır. Her koşulda burada yapısal değil, kurumsal bir sorun vardır: Toplumlar her ne düşünür ya da her ne hüküm verirse versin, yapıt onları aşar, onların içinde bir yolculuk yapar; öyle ki, bu süreç zarfında yapıt birbiri ardına az ya da çok arızî veya tarihsel anlamlarla dolar. Bir yapıt, farklı insanlara tek bir anlamı dayattığı için değil, aynı simgesel dili konuşan tek bir insana, farklı zamanlarda farklı anlamlar sunabildiği için "ebedîdir": Yapıt önümüze teklifler sunar, takdir ise insana kalmıştır.

Her okur bunu bilir; hele ki okumalarda saklı sansür tehdidine boyun eğmemeye kararlıysa: [okur], sanki yapıtın birincil dili kendi içinde başka sözcükler doğurup kendisine ikinci bir dil öğretiyormuş gibi, metnin *ötesi* ile bir tür temasa geçtiğini hissetmez mi? İşte buna *hayal kurmak* denir. Ancak Bachelard'ın deyişiyle hayalin de kendi patikaları vardır ve bu patikalar, sözcüğün önüne yapıtın ikinci dili tarafından çizilirler. Edebiyat bir isim arayışıdır: Proust, *Guermantes* isminde yankılanan birkaç sesten yola çıkarak baştanbaşa bir dünya ya-

9 Düz anlam, alegorik anlam, ahlaki anlam ve anagojik (kutsal/tinsel) anlam. Kuşkusuz anlamların, tinsel anlama doğru yönlendirilmiş bir seyri vardır.

ratmıştır. Yazar aslında göstergelerin keyfi olmadığına inanır ve ismi nesnenin doğal bir özelliği olarak görür: Yazarlar Hermogenes'in değil Kratylos'un takipçisidirler.* Dolayısıyla *insanlar nasıl yazarsa öyle okumak gerekir*: Edebiyatı bu şekilde "yüceltiriz" ("yüceltme"nin anlamı "özünde ortaya çıkmak"tır); çünkü eğer sözcüklerin tek bir anlamı olsaydı, yani sadece sözlük anlamı geçerli olsaydı ve eğer ikinci bir dil ortaya çıkıp "dilin tartışmasız gerçeklerini" sarsıp onu özgür bırakmasaydı, edebiyat diye bir şeyden bahsedemezdik.[10] Okumanın kuralları tam da bu nedenle *yazı*nın kurallarıyla değil, anıştırmanın [*allusion*] kurallarıyla örtüşür: Bunlar filolojik değil, dilbilimsel kurallardır.[11]

Filolojinin görevi aslında bir ifadenin düz anlamını saptamaktır, ancak ikincil anlamlar üzerinde hiç-

---

(*) Kratylos, Platon'un dil konusunu tartıştığı diyaloglarından biridir. Bu tartışmada Hermogenes, isimlendirmelerin uzlaşılar ile gerçekleştiğini ileri sürerken Kratylos ise isimler ile nesneler arasında doğal bir bağ olduğunu söyler – ç.n.

10 Mallarmé: "Sizi izleyecek olursam, diye yazar Francis Vielé-Griffin'e, siz şairin yaratma ayrıcalığını, icra etmek zorunda olduğu bir çalgının mükemmel olmayışına bağlıyorsunuz; varsayımsal olarak düşüncesini tercüme etmeye uygun bir dil, edebiyat adamını ortadan kaldıracak ve böylece onun adı artık Bay Sıradan olacaktır" (Akt. J. P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, s. 576).

11 Yeni eleştiri yakın zamanlarda ve sık sık, eğitim görevini, yani temelde *insanlara nasıl okumaları gerektiğini öğretme* görevini engellemekle suçlandı. Eski tarz retorik ise, kendi adına, *insanlara nasıl yazmaları gerektiğini öğretmeyi* amaçlıyordu: Algılamanın değil, yaratımın (taklidin) kurallarını sunuyordu. Bunun, kuralları soyutlayarak bizzat okumayı zayıflatmak anlamına gelip gelmediği sorgulanabilir. İyi okumak, fiilen iyi yazmak, yani simgeler uyarınca yazmak anlamına gelir.

bir hükmü yoktur. Dilbilim ise tersine, dilin muğlaklıklarını yok etmeye değil onları anlamlandırmaya ve denebilir ki, *tesis etmeye* çalışır. Dilbilimci, şairlerin uzun zamandır *önerme* ya da *çağrışım* adıyla bildiği şeye yaklaşmaya başlar ve bu anlam dalgalanmalarına bilimsel bir statü kazandırır. R. Jakobson şiirsel (edebî) mesajın muğlaklığının kurucu niteliğine vurgu yapmıştır; bunun anlamı, söz konusu muğlaklığın yorumlama "özgürlüğüne" dair estetik bir kavrayışla ya da yorumlama işinin barındırdığı tehlikeleri ahlakî açıdan sansürleme ile ilgisi olmadığı ve bizzat muğlaklığın bir kod biçiminde ifade edilebileceğidir: Edebi yapıtların ait olduğu simgesel dil, *yapı gereği* çoğul bir dildir ve bu dilin kodları, her sözün (her yapıtın) kendisinden doğan farklı birçok anlamı içinde barındıracak biçimde inşa edilmiştir. Bu eğilim hâlihazırda dilde mevcuttur ve bu dil, insanların kabul edebileceğinden çok daha fazla belirsizlik içerir – dilbilimciler şimdi bu konu üzerinde çalışmaya başlamıştır.[12] Bununla birlikte pratik dilin muğlaklıkları, edebî dilin muğlaklıkları yanında solda sıfır kalır. İlki, yani pratik dilin muğlaklıkları aslında ortaya çıktıkları *durum* gereği basitleştirilebilirler: Olabilecek en muğlak cümlenin bize aktarmakla yükümlü olduğu bilgiyi *pratik anlamda* kullanmak istiyorsak, kendisi dışındaki herhangi bir şey –bir bağlam, bir tavır, bir anı– onu nasıl anlamlandıracağımızı bize söyleyebilir: Şart-

12 Bkz. A. J. Greimas, *Cours de sémantique*, özellikle söylemin izotopyası hakkındaki 6. bölüm (École Normale Supérieure de Saint-Cloud'da teksir edilmiş kopya, 1964).

lar ve durumlar, olumsallıklar açık ve net bir anlamı ortaya çıkarırlar.

Yapıt söz konusu olduğunda ise süreç böyle işlemez: Yapıt insanların gözünde hiçbir olumsallık barındırmaz ve bu durum belki de yapıtı en iyi tanımlayacak şeydir: Yapıt herhangi bir durum ile çevrelenmiş, belirlenmiş, muhafaza edilmiş ya da yönlendirilmiş değildir; hiçbir pratik yaşantı, yapıta yüklenecek anlamı kulağımıza fısıldayamaz. Yapıt daima bir başkasının sözünü aktarırmış gibi bir hava taşır: Onun muğlaklığı tam anlamıyla saf bir muğlaklıktır: Sözünü ne kadar uzatırsa uzatsın, daima Delfi kahinlerini anımsatan veciz bir tarafı vardır; temel bir kod ile uyumlu (Delfi kahinleri asla konu dışına çıkmazlardı) ve aynı zamanda çoğul anlamlara açık sözler barındırır. Zira bu sözler, bizzat muğlaklık durumu hariç, bir *durumdan* bağımsız olarak ifade edilmişlerdir: Yapıt her zaman bir kehaneti haber verir durumdadır. Elbette bir yapıt hakkındaki okumaya *kendi* durumumu katarak onun muğlaklığını azaltabilirim (ve genelde yapılan da budur); ancak burada bahsedilen durum, değişkendir ve yapıtı yeniden keşfetmez, *oluşturur*: Yapıtı temellendiren simgesel kodun dayatmalarına bizzat teslim olduğum ve okumamı simgeler uzamında gerçekleştirmeyi kabul ettiğim andan itibaren, yapıt kendisine atfettiğim anlama karşı gelemez, ama bu anlamı tasdik de edemez çünkü yapıtın ikincil kodu kural koyucu değil sınırlayıcıdır: Sadece satırlar değil, ciltler dolusu anlamı ifade eder; bir anlamı değil, muğlaklıkları tesis eder.

Yapıt, her tür *durumdan* soyutlandığı için kendisini keşfe açar: Onu yazan ya da okuyan kişinin önünde, derinlikleri sınanan ve sınırları araştırılan, dile yöneltilmiş bir soru halini alır. Yapıt böylece kendisini sözcükler hakkında bitimsiz, sonsuz bir soruşturmanın vekili kılar.[13] Simgenin hep hayal gücünün bir niteliği olduğu ileri sürülmüştür. Simgenin eleştirel bir işlevi de vardır ve eleştirisinin nesnesi de dilin kendisidir. Felsefenin bizlere sunduğu *Aklın Eleştirisi*'ne bugün artık *Dilin Eleştirisi*'ni eklemeyi düşünebiliriz ve edebiyat da tam olarak budur.

Yapıtın, yapısı gereği çoklu bir anlam barındırdığı doğruysa, iki farklı söylem meydana getirmelidir: Çünkü bir yandan kapsadığı tüm anlamları onda okuyabilir ya da tüm bu anlamların altında yatan boş anlamı bulabiliriz – ki bu ikisi aynı şeydir; ve diğer yandan, bu anlamların birinin peşine düşebiliriz. Bu iki söylem hiçbir şekilde birbiriyle karıştırılmamalıdır, çünkü ne aynı nesneyi konu ederler, ne de aynı yaptırımlara konu olurlar. Şu ya da bu anlamı değil, bizzat yapıtın anlamlarının çoğulluğunu kendisine konu eden bu genel söyleme *edebiyat bilimi* (ya da yazı bilimi) adını verebiliriz. Yapıta tek bir anlam atfetme eğilimini, açıkça ve tüm riskleri göğüsleyerek üstlenen diğer söylemi ise *edebiyat eleştirisi* olarak adlandırabiliriz. Ancak yine de bu ayrım yeterli değildir. Anlamlandırma yazılı ya da sözsüz olabileceği için, bir yapıtın *okuması* ile *eleştirisi*-

13 Yazarın dil hakkındaki soruşturması: Bu terim Marthe Robert tarafından Kafka hakkında ortaya atılmış ve incelenmiştir (özellikle bkz. *Kafka*, Gallimard, "Bibliotheque idéale", 1960).

ni birbirinden ayırmamız gerekecektir: İlki aracısızdır; ikincisi ise aracı konumundaki bir dil vasıtasıyla, yani eleştirmenin yazısı ile gerçekleşir. *Bilim, Eleştiri, Okuma* – bunlar, yapıtın etrafında bir dil haresi oluşturmak için kat etmemiz gereken üç söz düzlemidir.

Edebiyat bilimi

Elimizde bir edebiyat tarihi olsa da bir edebiyat bilimi yok; çünkü hiç kuşkusuz, edebî *nesne*'nin doğasını – ki bu yazılı bir nesnedir– henüz tümüyle kavradığımız söylenemez. Yapıtın yazıyla oluşturulduğunu kabul etmek (ve bundan birtakım sonuçlar çıkarmak) istediğimiz andan itibaren, *belirli bir tür* edebiyat bilimi mümkün hale gelir. Eğer bir gün var olursa, bu edebiyat biliminin nesnesi, yapıta tek bir anlam yükleyip, bu anlam adına diğer tüm anlamları yok saymak olmayacaktır: Eğer bunu yaparsa (şimdiye kadar yaptığı gibi) yine kendinden ödün vermiş olacaktır. Bu bir içerikler bilimi değil, (içerikler konusunda sadece en katı haliyle tarih bilimi söz sahibi olabilir), içeriğin *koşullarının*, yani biçimlerin bilimi olacaktır: Edebiyat biliminin ilgi alanı, yapıtların yarattığı ya da başka bir deyişle yapıtlar tarafından *yaratılabilir* anlam değişiklikleri olacaktır: Simgeleri değil, onların anlamsal çokdeğerliliklerini yorumlayacaktır; kısacası, yapıtın dolu anlamlarını değil, tersine tümünün altında yatan boş anlamı konu edinecektir.

Bu edebiyat bilimi elbette dilbilimsel bir model benimseyecektir. Dilbilimci, bir dilin tüm tümcelerine

hâkim olmanın imkânsızlığı karşısında, bir dilin sonsuz tümcelerinin nasıl ortaya çıktığını açıklamayı sağlayacak *varsayımsal bir betimleme modeli* oluşturmakla yetinir.[14] Böyle bir yöntemi, üzerinde düzeltme yapılmak zorunda kalınsa bile, edebiyat yapıtlarına uygulamamak için hiçbir neden yoktur: Söz konusu yapıtlar da aslında belirli birtakım düzenli dönüşümlerden geçerek ya da daha genel olarak betimlenmesi gerekecek belirli bir mantık dahilinde, simgelerin genel dilinden türemiş olan devasa "tümcelere" benzerler. Başka bir deyişle, birtakım sonuçları açıklamak için her zaman birtakım kurallara sahip olmak gerektiğine göre, dilbilim de edebiyata her bilimin temel ilkesi olan bu üretici modeli sunabilir. O halde, edebiyat bilimi, neden şu ya da bu anlamın kabul edilmesi gerektiğini ya da neden belirli bir anlamın kabul edilmiş olduğunu araştırmaz (bir defa daha hatırlatalım, bu tarihçilerin işidir); sözcüğün filolojik kuralları açısından değil, simgenin dilbilimsel kuralları açısından [bu anlamın] neden *kabul edilebilir* olduğunu inceler. Burada bir söylem bilimi ölçeğine taşınmış olan yeni dilbilimin esas göreviyle karşı karşıya kalırız: Bu görev, tümcelerin anlamını değil, *dilbilgiselliğini* betimlemektir. Benzer biçimde, yapıtların da anlamları değil, *kabul edilebilirlikleri* betimlenmeye çalışılacaktır. Olası anlamların tümü, hareketsiz bir düzenin parçası olarak değil, yazardan topluma doğru genişlemiş, (yapıtlar üretilmesine imkân tanıdığına göre) "işleyen" büyük bir eğilimin iz-

14 Kuşkusuz burada Noam Chomsky'nin çalışmalarından ve dönüşümsel dilbilgisinin önermelerinden bahsediyorum.

leri olarak sınıflandırılacaktır. İnsanda belki de, Humboldt ve Chomsky'nin varsaydığı *dil yeteneği*'ne benzeyen, ilhamlardan ya da kişisel istemlerden değil, yazarı aşarak bir araya getirilmiş kurallardan oluştuğu için "deha" ile hiçbir ilgisi olmayan bir *edebiyat yeteneği,* bir söz gücü vardır. Bunlar İlham Perisi'nin mitsel sesinin yazarın kulağına fısıldadığı imgeler, fikirler ya da mısralar değil, simgelerin büyük mantığıdır; konuşmayı ve işlemler yapmayı mümkün kılan büyük boş biçimlerdir.

Böylesi bir bilimin, edebiyattan bahsederken hoşlandığımız ya da hoşlandığımızı sandığımız şeyler ve çoğu zaman da *yazar* hakkında nelere mal olabileceğini tahayyül etmek pek de zor değil. Peki ama bilim *tek bir* yazardan nasıl bahsedebilir? Edebiyat bilimi, bir kişinin imzasını taşıyor olmasına rağmen, edebî bir yapıtı ancak ve ancak imza taşımayan bir mite yaklaştırabilir.[15] Genellikle, en azından günümüzde, yazarın bizzat ürettiği yapıtın anlamını üstlenebileceğine ve bu anlamı bizzat meşru olarak tanımlayabileceğine inanma eğilimindeyiz; yapıtın ne anlama geldiğini bizzat açıklaması için eleştirmenin ölmüş bir yazar hakkında, onun yaşamı, hangi niyetlerle işe koyulduğu gibi konularda yürüttüğü mantık dışı sorgulamalar bundan kaynaklanmaktadır: Ölüler ya da onları ikame edecek şeyler –yazarın yaşadığı tarihsel dönem, edebî tür, sözlük, kısacası yazarın *çağdaşı* olan her şey– ne pahasına olur-

15 "Mit, içeriğini üstelenecek ve anlamını dile getirecek gerçek bir kaynağı yokmuş gibi görünen ve dolayısıyla gizemli bir sözdür." (L. Sebag, "Le mythe: Code et message", *Temps modernes*, Mart 1965).

sa olsun konuşturulmak isteniyor; tüm bunların, ölmüş yazarın metonimi yoluyla kendi yaratımı üzerindeki hakkını ifade ettiği düşünülüyor. Dahası, yapıtı "nesnel bir biçimde" ele alabilmek için yazarın ölmesini beklememiz isteniyor. Burada tuhaf bir tersine çevirmeyle karşı karşıya bulunuyoruz: Öyle ki yapıt, ancak mitsel hale geldiği anda onu kesin bir olgu olarak ele alabileceğimiz söyleniyor.

Ölümün bir başka anlamı daha vardır: Ölüm, yazarın imzasını gerçekdışı hale getirir ve yapıtı bir mite dönüştürür. Hikâyeciklerin içerdiği hakikat, simgelerin hakikatine yetişmeye çalışırken kendini tüketir.[16] Bu durumu halkın geliştirdiği bir hissiyatta görebiliriz: Bizler "Racine'in bir yapıtının" sahnelenişini değil, "bir Western" izler gibi, sanki haftanın belirli bir anında, büyük bir mitin tözünden gönlümüze göre birazcık alıp ondan beslenecekmişiz gibi "Racine'i" izlemeye gideriz; *Phèdre*'i görmeye değil, "Berma'nın *Phèdre*'ini" görmeye gideriz,* tıpkı *Oidipus* ve *Antigone*'yi okurken Sofokles, Freud, Hölderlin ve Kierkegaard'ı okuyacakmışız gibi... Bunda haklıyızdır; çünkü böylelikle ölümün yaşamı pençeleri arasına almasını reddeder, yapıtı niyetlerin kısıtlarından kurtarır, anlamların mitolojik tınısını yeniden keşfederiz. Ölüm, yazarın imzası-

16 "Bir birey hakkında kendisinden sonrakilerin değerlendirmelerinin, çağdaşlarınınkinden daha yerinde olmasının sırrı ölümde saklıdır. İnsan ancak ölümünden sonra kendince gelişir..." (F. Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, Gallimard, 1957, s. 366).

(*) Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* kitabında adı geçen hayali oyuncu – ç.n.

nı silikleştirerek yapıtın hakikatini kurar ve bu hakikat *gizem*dir. Kuşkusuz "medenî" yapıt, terimin etnolojik anlamıyla bir mit gibi ele alınamaz; ancak aralarındaki fark, mesajın taşıdığı imzadan ziyade tözünden kaynaklanır: Bizim yapıtlarımız, yazılmış, kaleme alınmıştır ve bu durum sözlü mitlerde bulunamayacak türden zorunluluklar dayatır: Bizi bekleyen, bir yazı mitolojisidir; bu mitolojinin konusu *belirli* yapıtlar, yani bir kişinin (yazarın) oluşturduğu bir tür belirlenim sürecinde yer alan yapıtlar değil, içinden insanlığın kendi anlamlandırmalarını, yani arzularını sınadığı mitsel büyük yazının *geçtiği* yapıtlar olacaktır.

O halde edebiyat biliminin nesnelerini yeniden tasnif etmeyi kabul etmemiz gerekecektir. Yazar ve yapıt, –ufkunu dilin oluşturduğu– bir analizin sadece çıkış noktası olacaktır: bir Dante, bir Shakespeare ya da bir Racine bilimi yapılamaz; sadece söylemin bilimi mümkündür. Bu bilim, ele alacağı göstergelere göre iki büyük alanı kapsayacaktır: Bu alanların ilki, eskiden kalma figürler, yan anlamlar, "anlam bozuklukları"[17] vb. türünden, tümceden alt düzeyde kalan göstergeleri, kısacası edebî dilin bütün özelliklerini kapsayacaktır; ikincisi ise tümceyi aşan göstergeleri, yani bir anlatının, şiirsel mesajın, söylemsel metnin yapısını ortaya koyabilecek söylem bölümlerini içine alacaktır.[18] Kuşkusuz,

---

17 T. Todorov, "Les anomalies sémantiques", *Langages*..

18 Bugün yapısal anlatı çözümlemesi özellikle École Pratique des Hautes Études'ün Kitle İletişimi Araştırma Merkezi'nde, V. Propp ve Claude Lévi-Strauss'un çalışmalarından yola çıkılarak yapılan çalışmalara konu olmaktadır. Şiirsel mesaj konusunda, bkz. R. Jakobson, *Es-*

söylemin büyük ve küçük birimleri bir bütünleşme ilişkisi içindedirler (sözcüklerle sesbirimler [fonemler] ve tümceyle sözcükler arasındaki ilişki gibi), ama birbirlerinden bağımsız betimleme düzeyleri olarak kurulurlar. Bu biçimde ele alındığında, edebî metin kendisini *kesin ve güvenilir* çözümlemelere açacaktır; ancak bu çözümlemeler kuşkusuz büyük bir bakiyeyi de dışarıda bırakacaktır. Bu bakiye ise günümüzde az çok yapıtın temeli saydığımız şeylerin (kişisel deha, sanat, insanlık) karşılığı olacaktır; tabii eğer mitlerin hakikatine yeniden ilgi ve alaka duymaya hevesli değilsek.

Bu yeni edebiyat biliminin gerektirdiği nesnellik, artık doğrudan yapıtla değil (bu edebiyat tarihinin ya da filolojinin alanına girer), yapıtın anlaşılabilirliğiyle ilgili olacaktır. Sesbilim [fonoloji] nasıl sesbilgisinin deneysel doğrulamasını yadsımaksızın, (artık sadece fiziksel sesin değil) sessel anlamın yeni bir nesnelliğini kurmuşsa, sözcük anlamının belirlenmesi için gerekli nesnellikten farklı olarak, bir simge nesnelliğinin de söz konusu olduğunu kabul etmek gerekir. Nesne, içerikle ilgili kısıtlamalar getirir, anlam kuralları değil: Yapıtın "dilbilgisi", içinde yazıldığı dilin dilbilgisi değildir ve yeni bilimin nesnelliği de bu ikinci dilbilgisine bağlıdır, birincisine değil. Edebiyat bilimi yapıtın var olmuş

---

sais de linguistique générale, Minuit, 1963, Bölüm 2; Nicolas Ruwet: "L'analyse structurale de la poésie" (*Linguistics* 2, Aralık 1963) ve "Analyse structurale d'un poème français" (*Linguistics* 3, Ocak 1964). Ayrıca bkz. Claude Lévi-Strauss ve R. Jakobson, "Les Chats de Charles Baudelaire" (*L'Homme*, II, 1962, 2) ve Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Flammarion, 1966).

olması ile değil, anlaşılmış ve hâlâ anlaşılmakta olması ile ilgilenecektir: "Anlaşılabilir olan", onun "nesnelliğinin" kaynağı olacaktır.

Bu durumda, edebiyat biliminin yapıta yüklenmesi gereken anlamı bizlere söyleyebileceği gibi bir düşünceye veda etmek gerekecektir: Bu bilim hiçbir anlamı bize *vermeyecek*, hatta *yeniden bulmayacak*, tıpkı Fransızların bir "dil duygusu" ile Fransız diline ait tümceleri *benimsemeleri* gibi, anlamların hangi mantık uyarınca insanların simgesel mantığı tarafından *benimsenebilecek* biçimde doğduklarını gösterecektir. Kuşkusuz nesnesinin sözel doğasına uygun bir söylem dilbilimine, yani gerçek bir edebiyat bilimine ulaşmak için kat etmemiz gereken yol hayli uzundur. Çünkü dilbilim bize yardımcı olabilecek olsa da, söylemin bölümleri ve çifte anlamlar gibi yeni nesnelerin ortaya koyduğu sorunları tek başına çözmesi beklenemez. Özellikle ikincil kodların (ki retorik kodları bu türdendir) genellikle uzun erimli olan zamanını ona söyleyecek olan tarihin ve ayrıca birbiri ardına karşılaştırmalar ve bütünleştirmeler aracılığıyla, gösterenlerin genel mantığını betimlemesini sağlayacak olan antropolojinin yardımına ihtiyaç duyacaktır.

Eleştiri

Eleştiri, bilim değildir. Biri anlamları inceler, öteki anlam üretir. Daha önce de belirttiğimiz gibi eleştiri, bilim ile okuma arasında bir yerde durur; edebiyatı okumakta olan saf söze [*pure parole* - tikel söylem – ç.n.]

bir dil; yapıtı ören ve bilimin ele aldığı mitsel dile de [*langue*] (başka sözler arasında) bir söz bahşeder.

Eleştirinin yapıtla ilişkisi, bir anlamın bir biçimle ilişkisidir. Eleştirmen, yapıtı "tercüme ettiğini", özellikle de onu olduğundan daha açık hale getirdiğini ileri süremez; çünkü yapıttan daha açık bir şey yoktur. Eleştirinin yapabileceği şey, bir biçimden, yani yapıttan belirli bir anlam türetip "yaratmak"tır. Onun görevi, "Minos ve Pasiphae'nin kızı" sözcüklerini okuduğunda burada Phèdre'den bahsedildiğini belirlemek değil (filologlar bunu gayet güzel yapacaklardır), az sonra değineceğimiz birtakım mantıksal zorunluluklar nedeniyle, ölüler diyarı ve güneş temalarının içinde yer alabileceği bir anlam örgüsü tasarlamaktır. Eleştirmen, anlamı ikiye böler, parçalar ve yapıtın ilk dilinin üzerinde ikinci bir dil, yani tutarlı bir göstergeler bütünü kurar. Kısacası bir tür *anamorfoz** söz konusudur, ancak bir yandan yapıt elbette hiçbir zaman salt bir yansımaya elverişli değildir (bir elma ya da bir kutu gibi yansıyan bir nesne değildir), ve diğer yandan anamorfozun kendisi de optik kısıtlara bağlı, *güdümlü* bir dönüşümdür: Yansıttığı *her şeyi* dönüştürmeli; onları ancak ve ancak belirli yasalar uyarınca dönüştürmeli ve her zaman aynı yönde dönüştürmelidir. Bunlar eleştiriyi sınırlandıran üç kısıttır.

Eleştirmen "her aklına eseni"[19] söyleyemez. Öte yandan, kullandığı ifadeleri kısıtlayan şey, manevi bir "he-

(*) Dolaysız olarak algılanamayan nesnelerin *ancak belirli bir bakış açısından* algılanabilir olması, yeniden biçim verme – ç.n.

19 R. Picard'ın yeni eleştiriye yönelttiği suçlama (R. Picard, *a.g.e.*, s. 66).

zeyan" korkusu değildir; çünkü öncelikle, aralarındaki ayrımın tartışma konusu olduğu bu yüzyılda, akıl ile akıl dışılığın birbirinden mutlak biçimde ayrıştırılması gibi yakışıksız bir işi başkalarına bırakır;[20] diğer yandan, en azından Lautréamont'dan beri, edebiyat "hezeyan" hakkını elde etmiştir ve eleştiri de, eğer niyetini açıkça ortaya koyarsa şiirsel nedenlerle pekâlâ hezeyana kapılabilir; son olarak, günümüz hezeyanları bazen yarının hakikatleri olabilir: Taine Boileau'ya, Georges Blin Brunetière'e hezeyanlara savrulmuş gibi görünmez miydi? Hayır, eğer eleştirmen (her aklına eseni değilse de) bir şey söylemek durumundaysa, bunun nedeni söze (yazarın ve kendisinin sözlerine) anlamlı bir işlev yüklemesi ve bunun sonucunda yapıta damgasını vurduğu (ve dünya üzerinde kimsenin kaçınamayacağı) anamorfozun, anlamın biçimsel zorunluluklarının güdümünde olmasıdır: Anlam gelişigüzel biçimde tesis edilmez (bundan kuşkunuz varsa denemenizi öneririm): Eleştirmeni denetimi altına alan şey yapıtın anlamı değil, onun yapıt hakkında söylediklerinin anlamıdır.

Karşılaşılacak ilk zorluk, yapıtta her şeyin bir anlamı olduğunu hesaba katmaktır: Yapıttaki *bütün* tümceler açıklanamıyorsa, bir dilbilgisi iyi betimlenmemiştir; *bütün* sözler [anlam sistemi] içinde anlaşılabilir bir konuma yerleştirilemiyorsa, bir anlam sistemi tamamlanmamış demektir: Tek bir özellik fazla geldiyse, be-

20 Deliliğin bir tarihi olduğunu – ve bu tarihin henüz sona ermediğini hatırlatmaya gerek var mı? (Michel Foucault, *Folie et Déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1961).

timleme gereğince yapılmamış demektir. Dilbilimcilerin gayet iyi bildikleri bu eksiksizlik kuralı, eleştirmene dayatılmaya çalışılan bir tür istatistik denetimden farklı mahiyettedir.[21] Yine sözde doğa bilimleri modelinden gelen inatçı bir düşünce, yapıtta sadece sıkça geçen, yinelenen öğelerin göz önüne alınması gerektiğini fısıldar ve eleştirmen eğer bunu yapmazsa "*aşırı genellemeler*" ve "*sapkın kestirimler*" yapmakla suçlanır; Racine'in sadece iki-üç tragedyasında saptanabilecek durumların "genel" sıfatıyla ele alınamayacağı söylenir. Bir kez daha hatırlatalım:[22] Anlam, yapısal olarak, yinelemeden değil, farklılıktan doğar; öyle ki, nadir bir terim, bir dışlama ve ilişkiler sistemi içinde ele alındığında, sıkça rastlanan bir terim kadar anlam taşır. *Baobab** sözcüğünün dilimizdeki anlamı, *dost* sözcüğünün anlamından ne daha eksiktir, ne de daha fazla. Anlam birimlerini saymak da bir önem taşır ve dilbilimin bir bölümü bununla uğraşır; ama bu sayım işi, anlam'a değil, *bilgiye* [*information*] ışık tutar. Eleştiri açısından bakıldığında bu iş bizi ancak ve ancak bir çıkmaza götürür; çünkü bir işaretlemenin önemini ya da başka bir deyişle bir unsurun inandırıcılığını, onun ne kadar sık ve çok kullanıldığı ile tanımlarsanız, yöntemsel açıdan bu sayıyı saptayıp karara bağlamanız gerekir: Racine'de

---

21 R. Picard, *a.g.e.*, s. 64.

22 Bkz. R. Barthes, "A propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss: Sociologie et socio-logique" (*Informations sur les sciences sociales*, Unesco, Aralık 1962, I, 4, s. 116).

(*) Afrika ve Asya'nın tropikal bölgelerinde yetişen bir ağaç türünün adı – ç.n.

görülen bir durumu "genelleme" hakkını kaç tragedyadan sonra kazanabiliriz? Beş mi, altı mı, on mu? Söz konusu unsurun önemli addedilmesi ve anlamın belirmesi için "ortalamanın" üstüne mi çıkmalıyız? Peki, ender rastlanan terimleri ne yapacağız? Onları kibarca "istisna" ya da "sapma" gibi adlar altında başımızdan mı savacağız? Bunlar tamamen saçmadır ve anlambilim sayesinde bundan kurtulabiliriz. Çünkü "genellemek", nicel bir işlemi (bir unsurun hakikatini, onun ne sıklıkla kullanıldığından çıkarmayı) değil, nitel bir işlemi (yani nadir bile olsa her terimi genel bir ilişkiler bütünü içine sokmayı) ifade eder. Elbette bir imge tek başına imgelemi oluşturmaz,[23] ama imgelem de, ne kadar kırılgan ve yalın olursa olsun bu imge olmadan, bu imgenin yok edilemez "varlığı" olmadan betimlenemez. Eleştirel dilin "genellemeleri", bir değişkenin somut kullanımlarıyla ilgili değil, içinde yer aldığı ilişkilerin yaygınlığıyla ilgilidir: Bir terim bütün yapıtta yalnız bir kez geçebilir ancak öte yandan yapısal olguyu tanımlayan birtakım dönüşümlerin de etkisiyle, yapıtın içinde "*her yerde*" ve "*her zaman*"[24] bulunabilir.

Bu dönüşümün de kendine özgü zorlukları vardır, yani simgesel mantığın koyduğu zorluklar... Yeni eleştirinin "hezeyanlarının" karşısına, "bilimsel, hatta sadece eklemlenmiş düşüncenin temel kuralları" çıkarılmaktadır.[25] Ama bu çok saçmadır; gösteren mantığı diye bir şey de vardır. Hiç kuşkusuz bu mantığı pek de iyi

23 R. Picard, *a.g.e.*, s. 43.

24 *A.g.e*, s. 19.

25 *A.g.e.*, s. 58.

bilmiyoruz, şimdilik hangi "bilgi"nin konusu olduğunu bilmek de kolay değil; ama en azından psikanalizin ve yapısalcılığın yaklaşımını benimseyebiliriz. En azından simgelerden gelişigüzel bahsedilemeyeceğini biliyoruz; en azından elimizde –arızî bir biçimde de olsa– simge zincirlerinin hangi adımları izleyerek inşa edildiğini açıklamamızı sağlayan bazı modeller bulunuyor. Bu modeller, boğulma ile zehrin, buz ile ateşin bir araya gelmesi karşısında eski eleştirinin duyduğu ve kendisi de oldukça şaşırtıcı olan şaşkınlıktan bizleri korumalıdır.[26] Bu dönüşüm biçimleri hem psikanaliz, hem de retorik tarafından açıkça dile getirilmiştir.[27] Bunlar, örneğin uygun biçimde ikame etme (metafor), unutma (eksiltme), yoğunlaştırma (sesteşlikler/homonimi), yer değiştirme (metonimi), tezat (karşıtlama)'dır. O halde eleştirmenin bulmaya çalıştığı şey, oldukça geniş anlam zincirlerine dair (Mallarmé'deki *kuş, havalanma, çiçek, havai fişek, yelpaze, kelebek, dans eden kadın*)[28] rastlantısal değil düzenli, uzak ama meşru bağıntılar kurmaya olanak sağlayan (*büyük, durgun ırmak ve güz ağacı*) dönüşümlerdir; ki böylece yapıt, bir "hezeyanın" yansıması olarak okunmak şöyle dursun, gittikçe daha geniş bir bütünlük kazanır. Peki bu bağlantıları kurmak kolay mıdır? Bizzat şiirinkilerden daha kolay olmadığı açıktır.

Kitap bir dünyadır. Eleştirmen, yazarın dünya ile ilişkisi içinde deneyimlediği söz koşullarıyla aynı türden

---

26 *A.g.e.*, s. 15 ve 23.

27 Bkz. E. Benveniste, "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne" (*La psychanalyse*, no 1, 1956, s. 36-39).

28 R. Picard, *a.g.e.*, s. 304 vd.

bir ilişkiyi, kitaplar karşısında deneyimler. Burada eleştiriyi kısıtlayan üçüncü zorlukla karşılaşırız. Tıpkı yazarda olduğu gibi, eleştirmenin nesnesine taşıdığı anamorfoz da her zaman bir yönlendirmenin etkisi altındadır; yani hep aynı yöne gitmelidir. Peki ama bu yön hangisidir? Yeni eleştirmenin başına kakılıp duran "öznellik" yönü mü? Genellikle "öznel" eleştiriden anlaşılan şey, tümüyle bir *özne*'nin takdirine bırakılmış olan, *nesne*'yi asla göz önüne almayan ve (daha da aşağılamak için) kişisel duyguların karmaşık bir ifadesine ve laf kalabalığına indirgendiği varsayılan bir söylem olmuştur. Bu anlayışın karşısına, çok büyük, sistemli, yani *kültürlü* (kültürle ilişkili), yapıtın simgelerinden kaynağını alan bir öznelliğin, belki de edebî nesneye yaklaşmak konusunda, kendini değerlendirmekten aciz ve bir doğanın ardına saklanır gibi metnin ardına sığınan ilkel bir nesnellikten daha çok şansa sahip olduğu söylenebilir. Ancak doğrusunu söylemek gerekirse, burada söz konusu olan tam olarak bu değildir: Eleştiri bir bilim değildir. Eleştiride, öznenin karşısına konması gereken şey nesne değil, onun yüklemidir. Başka bir deyişle, eleştirmenin karşısındaki nesne yapıt değil, kendi dilidir. Bir eleştirmenin dille ilişkisini nasıl tanımlarız? Eleştirmenin "nesnelliğini" işte bu açıdan açıklamaya çalışmamız gerekir.

Klasik eleştiri, öznenin "dolu" olduğu ve özne ile dil arasındaki ilişkilerin, bir içerik ile bir ifade arasındaki ilişkiden başka bir şey olmadığı gibi safça bir kanıya sahiptir. Simgesel söyleme başvurulması, görünüşe göre bunun zıddı bir inanışa götürür: Özne (seçilen edebî

"tür"e göre) dilden söküp alma ya da almama hakkını elimizde tuttuğumuz bireysel bir doluluk değildir; tersine, yazarın büyük ölçüde dönüşüme uğramış (bir dönüşüm zincirine girmiş) bir sözü etrafında ördüğü bir boşluktur. Öyle ki, *yalan söylemeyen* her yazı, öznenin içsel vasıflarını değil, öznenin yokluğunu işaret eder.[29] Dil, bir öznenin dile getirilmez olan ya da özneyi ifade etmekte kullanılacak bir yüklem değildir; dil bizzat öznedir.[30] Bana kalırsa (ve sanırım bu konuda yalnız değilim), edebiyatı tanımlayan da tam olarak budur: Sadece eşit biçimde dolu olan özne ve nesneleri "imgelerle" ifade etmek söz konusu olsaydı, edebiyata ne gerek kalırdı? Kötü niyetli bir söylem yeterli olurdu. Simgeyi taşıyan şey, bıkıp usanmadan *ben*'in *hiçliğini* göstermek zorunluluğudur. Eleştirmen, dilini yazarınkine, simgelerini yapıtınkilere eklerken, onda kendini dile getirmek için nesneyi "bozmaz", onu kendi kişiliğinin yüklemi yapmaz; bir kez daha, yerinden koparılmış, değiştirilmiş bir gösterge gibi, yapıtların göstergesini yeniden üretir, daima yinelenen mesajı ise bir "öznellik" değil, özne ile dilin karışmasıdır; öyle ki eleştiri ile yapıt sürekli olarak: *Ben edebiyatım* derler ve onların birbirine eklemlenmiş sesleriyle, edebiyat sadece öznenin yokluğunu ilan eder.

---

29 Burada, değişmiş bir biçimde de olsa, Lacan'ın École Pratique des Hautes Études'de verdiği seminerin yankısını bulabiliriz.

30 "*Yalnızca dile getirilemeyen şey özneldir,*" der R. Picard (*a.g.e.*, s. 13). Bu R. Picard dışındaki "düşünürlerin" özellikle zorlu bir sorun olarak gördükleri özne ile dil arasındaki ilişkileri fazla kolayca baştan savmak anlamına gelir.

Elbette, eleştiri derin bir okumadır (daha doğrusu *kesitli* bir okumadır). Eleştiri, yapıtta belirli bir anlaşılırlık keşfeder ve bu açıdan bakıldığında, bir çözümleme yaptığı ve bir yorum niteliğinde olduğu doğrudur. Yine de ortaya çıkardığı şey, bir gösterilen değil (çünkü bu gösterilen sürekli olarak öznenin boşluğuna doğru geriler), sadece simge zincirleri, ilişki türdeşlikleri olabilir: Onun yapıta yüklediği "anlam", sonuçta yapıtı oluşturan simgelerin yeni bir filizlenişinden başka bir şey değildir. Bir eleştirmen Mallarmé'nin kuş ve yelpazesinden, ortak bir anlam, bir *gidiş-dönüş* anlamı, *fiilî* bir anlam[31] çıkardığı zaman, imgenin nihai hakikatini değil, sadece kendisi de askıda olan yeni bir imgeyi işaret etmiş olur. Eleştiri bir çeviri değil, bir dolaylamadır. Yapıtın "dibini" bulacağını iddia edemez, çünkü bu dip, öznenin bizzat kendisi, yani bir "yokluk"tur: Her metafor dipsiz bir göstergedir ve simgesel süreç, tüm o zenginliği içinde, işte bu gösterilenin uzaklığını işaret eder: Eleştirmen, yapıtın metaforlarını ancak ve ancak devam ettirir, onları basitleştiremez: Yine, yapıtta "gizlenmiş" ve "nesnel" bir gösterilen varsa, simge bir örtmeceden, edebiyat bir kılık değiştirmeden, eleştiri ise filolojiden başka bir şey değildir. Hakkında *doğrudan* söylenecek bir şey kalmayacağına ve yapıtın işlevi de onu okuyanların ağzını kapatmak olamayacağına göre, yapıtı salt bir açıklığa indirgemek kısır bir iştir; yapıtta açıkça ifade edilmeden söyleneni aramak, son bir gizem bulunduğunu varsaymak ve bu sır ortaya çıkarıl-

31 J. P. Richard, *a.g.e.*, III, VI.

dıktan sonra ona eklenecek hiçbir şey kalmayacağını düşünmek ise daha da nafile bir çabadır: Yapıt hakkında ne söylenirse söylensin, onda daima *ilk anında olduğu gibi*, dil, özne, yokluk baki kalır.

Eleştirel söylemin ölçüsü *yerindeliğidir* [justesse].* Müzikte, yerinde bir nota "doğru" bir nota olmasa bile, şarkının hakikati, yerinde, ahenkli olmasına bağlıdır; çünkü ahenk bir ses birliği ya da bir uyumdan doğar; benzer biçimde eleştirinin de hakiki olmak için ahenkli ve yerinde olması ve yapıtın simgesel koşullarını "*yerinde ve ahenkli bir tinsel sahneleme*" uyarınca,[32] kendi dilinde yeniden üretmesi gerekir; yoksa ona "saygı duyamaz". Gerçekten de, aynı parıltıda olmasalar bile simgeyi ıskalamanın iki yolu vardır. İlki, gördüğümüz gibi fazlaca kolaycıdır: Simgenin varlığını yadsır, yapıtın bütün anlamlı kesitini, yanlış bir sözcük anlamının yavanlığına indirger ya da onu gereksiz yinelemeler çıkmazına hapseder. İkincisi, tam tersine, simgeyi bilimsel olarak yorumlamaya dayanır: Bir yandan yapıtın çözümlemeye açık olduğunu ifade eder (ve böylece onun simgeselliğini tanımış olur), ancak öte yandan bu çözümlemeyi sığ, kapalı, yapıtın sonsuz metaforunu kesintiye uğratarak, bu kesinti sayesinde onun "hakikatini" ele geçirmekle görevli düz bir söylem aracılığıyla yürütür:

(*) Fransızca'da "juste" sözcüğü, "doğru, yerinde, işlevini yerine getirebilir durumda" gibi anlamlar dışında "ahenkli, tutarlı" anlamlarına da gelir. Barthes'ın burada sözcüğü, tüm bu anlamlarını kapsayacak biçimde kullandığı düşünülmelidir – ç.n.

32 Mallarmé, "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"a Önsöz, (*Œuvres complètes*, Pléiade, s. 455).

Bilimsel (sosyolojik ya da psikanalitik) yönelimli simgesel eleştiriler bu türdendir. Her iki durumda da simgenin ıskalanmasına yol açan şey, diller arasındaki, yani yapıtın ve eleştirmenin dilleri arasındaki mutlak uyumsuzluktur: Simgeyi basite indirgemeyi istemek, yalnızca sözcük anlamını görmekte inat etmek kadar aşırı bir iştir. *Simgenin simgeyi aramaya çıkması*, bir dilin baka bir dili eksiksiz olarak konuşması gerekir: Sonunda yapıtın düz anlamına bu şekilde saygı gösterilir. Eleştirmeni en sonunda edebiyata geri veren bu dönemeç boşuna değildir ve ikili bir tehdide karşı savaşmayı sağlar: Bir yapıttan söz etmek, boş bir söze, gevezeliğe ya da sessizliğe sürüklenmeye, ya da bulduğunu sandığı gösterileni nihai bir sözcük altında donuklaştıran, nesneleştirici bir söyleme kapılma tehlikesine yol açar. Eleştiride doğru bir söz, ancak "yorumcunun/tercümanın" yapıt karşısındaki sorumluluğu ile eleştirmenin kendi sözüne karşı sorumluluğu birbiriyle özdeşleşirse mümkün olabilir.

Eleştirmen, onu bir an için sezebilse bile, edebiyat bilimi karşısında son derece güçsüzdür, çünkü dili bir varlık ya da bir araç olarak kullanamaz: Eleştirmen, *edebiyat bilimi ile ilişkisinde konumunu bilemeyen kişidir*. Eğer edebiyat bilimini tümüyle (açıklayıcı değil) "ifşa edici" olarak tanımlasalar bile eleştirmen yine de ondan uzak kalacaktır: onun ifşa ettiği şey, dilin kendisidir, nesnesi değil. Ancak bu uzaklık, bilimde eksik olan unsuru, tek bir sözcükle *ironi* olarak adlandırabileceğimiz şeyi geliştirme imkanını eleştiriye sağlayabilirse, o zaman tümüyle olumsuz da olmayacaktır. İroni, dilin dile yönelttiği sorudan başka bir şey de-

ğildir.[33] Simgeye dinsel, ulvî ya da şiirsel bir ufuk verme alışkanlığımız, bir simge ironisinin, yani dili bizzat dilin açık, aleni aşırılıkları aracılığıyla sorgulamaya dair bir yöntemin var olduğunu görmemizi engellemektedir. Voltaire'in kendine fazlaca güvenen bir dilin "narsistik" ürünü olan zayıf ironisinin karşısında, varlıklarla değil de biçimlerle dalga geçtiği, dili daraltacak yerde filizlendirdiği için, daha iyi bir sıfat bulamadığımız için *barok* olarak adlandıracağımız bir başka ironi daha tahayyül etmek mümkündür.[34] Neden bu ironi eleştiriye men edilsin? Bilim ile dilin yeri açıkça tanımlanmadığı sürece –ki durum günümüze böyle görünüyor– eleştirinin elindeki belki de tek ciddi söylem bu ironidir. Bu durumda ironi, eleştirmene doğrudan sunulan şeydir: Bu, Kafka'nın deyişiyle, hakikati görmenin değil, hakikat olmanın yoludur;[35] bu sayede, *beni söylediğinize inandırın* demeye değil, *beni bunu söyleme kararınıza inandırın* demeye hak kazanırız.

33 Eleştirmen ile romancı arasında *belirli* bir ilişki bulunduğu ölçüde, eleştirmenin (yaratım nesnesi olarak kendi diline karşı) takındığı ironi, Lukacs, René Girard ve L. Goldmann'a göre romancının kahramanlarının bilincini aşma biçimini belirleyen ironiden temelde farklı değildir (Bkz. L. Goldmann, "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman", *Revue de l'Institut de sociologie*, Brüksel, 1963, 2, s. 329) – Bu ironiyi (ya da kendine yöneltilmiş ironiyi) yeni eleştiriye karşı çıkanların sezemediklerini söylemeye gerek bile yok.

34 Tarihöncesi anlamıyla Gongoracılık (özenticilik), her zaman düşünsel bir öğe içerir: Söylevcilikten basit oyuna kadar değişebilecek tonlarda aşırı nitelikler taşıyan söylem, içinde dile dair bir düşünce barındırır ve ciddiyeti de sınanmıştır (Bkz. Severo Sarduy, "Sur Gongora", *Tel Quel*).

35 "Herkes hakikati göremez, ama herkes hakikat olabilir..." F. Kafka, akt. Martha Robert, *a.g.e.*, s. 80.

Kurtulmamız gereken son bir yanılsama daha bulunuyor: Eleştirmen asla okurun yerini alamaz. Ne kadar saygıdeğer olursa olsun, başkalarının okumasına bir ses vermekle, bilgisi ya da değerlendirmeleri nedeniyle başka okurlar tarafından, onların duygularını dile getirmekle yetkilendirilmiş bir okurdan başka bir şey olamamakla, başka bir deyişle topluluğun yapıt üzerindeki haklarını vekaleten üstlenmekle övünmesi nafiledir. Peki ama neden? Çünkü eleştirmen, yazı yazan bir okur olarak tanımlansa bile, bu tanım, okurun güzergâhı üzerinde korkutucu bir aracının, yani *yazının* bulduğu anlamına gelir.

Yine de yazmak, bir anlamda dünyayı (kitabı) kesitlere ayırmak ve yeniden kurmaktır. Ortaçağ'ın, kitap (antik zamanlardan kalma bir hazine) ile bu mutlak (mutlak biçimde saygı gösterilen) şeyi yeni bir söz aracılığıyla yeniden aktarmakla görevli olanlar arasındaki ilişkiyi nasıl derin ve incelikli bir biçimde çözüme kavuşturduğunu bir düşünün. Bugün yalnızca tarihçi ile eleştirmeni tanıyoruz (ve bizleri bu ikisinin birleştirilmesi gerektiğine hatalı biçimde inandırmak istiyorlar); oysa Ortaçağ dünyası, kitabın etrafında dört ayrı işlev tanımlamıştı: *scriptor* (hiçbir şey eklemeden kopya eden kişi); *compilator* (kendinden hiçbir şey eklemeyen kişi); *commentator* (kopya edilmiş metni sadece daha anlaşılır kılmak için eklemeler yapan kişi) ve son olarak da *auctor* (daima başka otoritelere dayandırarak da olsa, kendi görüşlerini sunan kişi). Sadece es-

ki, kadim metne, kabul edilen tek Kitap'a "sadık" kalmak amacıyla kurulmuş olan bu sistem, (Ortaçağ'da Aristo ya da Priscien'e gösterilenden daha büyük "saygı" tahayyül edilebilir mi?) yine de modernliğin derhal inkâr ettiği ve bizim "nesnel" eleştirimize tümüyle "hezeyan" gibi görünecek bir Antik dönem "yorumu" üretmiştir. Bunun nedeni, aslında eleştirel görüşün bizzat *compilator* ile başlamasıdır. Bir metni "bozmak" için ona kendinden bir şeyler eklemek zorunlu değildir; ondan "alıntı yapmak", yani onu kesitlere ayırmak yeterlidir: Ortaya hemen yeni bir anlaşılırlık çıkar ve bu anlaşılırlık az çok kabul edilebilirdir. Bununla birlikte, bu, inşa edilmiş bir anlaşılırlıktır. Eleştirmen bir *commentator*'dan başka bir şey değildir, ancak tümüyle bir *commentator*'dur (bu da onun tehlikeli bölgeye adım atmasına yeter): Çünkü o bir yandan bir aktarıcıdır, geçmişten gelen bir şeyleri devam ettirir (bu çoğunlukla gereklidir: Racine, Georges Poulet'ye, Verlaine, Jean-Pierre Richard'a az çok bir şeyler borçlu değil midir?).[36] Öte yandan eleştirmen aynı zamanda bir uygulayıcıdır, yapıtın öğelerini, onlara bir anlaşılırlık, yani belirli bir uzaklık verecek biçimde yeniden dağıtır.

Okur ile eleştirmen arasında bir başka ayrım daha vardır: Bir okurun kitapla nasıl *konuştuğunu* bilemeyiz; eleştirmen ise belirli bir "tonu" benimsemek zorundadır ve bu ton da, son kertede ancak olumlayıcı olabilir. Eleştirmen elbette bazı kuşkular duyabilir ve kendisi-

36 Georges Poulet: "Notes sur le temps racinien" (*Études sur le temps humain*, Plon, 1950); J-P. Richard, "Fadeur de Verlaine" (*Poésie et Profondeur*, Seuil, 1955).

ni yargılayanların en kötücüllerinin bile göremeyeceği noktalara dair bin türlü biçimde acı çekebilir, ancak yine de nihayetinde dolu, yani kendine güvenen bir yazıya başvurmak zorundadır. Alçakgönüllülük, kuşku ya da ihtiyat iddialarıyla, her tür yazının temelinde yer alan kurma ediminden sıyrılmaya kalkışmak gülünçtür: Bunlar da ötekiler gibi kodlanmış göstergelerdir ve hiçbir şeyi teminat altına alamazlar. Yazı *bildirir* ve tam da bu nedenle yazıdır. Eleştiri, bir yazı olduğuna göre ve yazmak da, kategorik risklerle karşı karşıya kalmak, kaçınılmaz olarak doğru/yanlış seçeneğiyle yüzleşmek anlamına geldiğine göre, nasıl olur da ikiyüzlülüğe düşmeden soru, istek ya da kuşku kipine başvurulabilir? Yazının dogmatizminin ifade ettiği şey, tabii eğer böyle bir şey varsa, bir kesinlik ya da yeterlilik değil, bir bağlanmadır: Yazıda varlığını sürdüren, yalnızca bir edim, bu küçük edimdir.

Bir metne gözlerle değil, yazı ile "dokunmak", eleştiri ile okuma arasına derin bir boşluk koyar ve bu da anlamın gösteren ile gösterilen arasına koyduğu derin uçurumdur. Çünkü okumanın yapıta yüklediği anlam hakkında kimsenin bir şey bilmesi mümkün değildir ve belki de bunun nedeni, bu anlamın yani arzunun, dil kodlarının ötesinde kurulmasıdır. Yalnızca okuma [edimi] yapıtı sever, onunla bir arzu ilişkisini sürdürür. Okumak yapıtı arzulamaktır, yapıt olmayı istemektir, yapıtı yapıtın kendi sözü dışında herhangi bir sözle seslendirmeyi yadsımaktır: Saf bir okurun üretebileceği tek yorum, (okumaya ve öykünmeye tutkun olan Proust örneğinin de göstereceği gibi) öykün-

medir [*pastiche*]. Okuma [ediminden] eleştiriye geçmek, arzuyu değiştirmek, artık yapıtı değil, kendi dilini arzulamak anlamına gelir. Ancak yine bu yolla, yapıtı, kendisini doğuran yazma isteğine geri göndermek demektir. Söz, kitabın çevresinde bu şekilde dolaşır: *okumak* ve *yazmak*: Tüm edebiyat, bir arzudan diğerine gidip durur. Kaç yazar sadece okuduğu için yazmıştır? Kaç eleştirmen sadece yazmak için okumuştur? Onlar, bir söz ortaya koymak için, kitabın iki kıyısını, göstergenin iki çehresini birbirine yaklaştırmışlardır. Eleştiri, dahil olduğumuz ve bizleri *yazı*'nın birliğine - yani hakikatine götüren bu tarih sürecindeki bir andan başka bir şey değildir.

Şubat 1966

Barthes'ın 1965'te kaleme aldığı *Sur Racine* (Racine Üzerine) edebiyat eleştirisi alanında büyük tartışmalara neden olur. Bu kitabıyla Raymond Picard gibi geleneksel kuramcıların hedefine yerleşir; gazeteler, kültür-sanat-edebiyat ekleri Barthes'ı çarmıha geren yazılarla dolup taşar. Barthes'ın bu tartışmaya cevaben 1966 yılında kaleme aldığı *Eleştiri ve Hakikat*, klasik eleştirel yaklaşım olarak tarif edilen gerçeğe benzerlik ve bu benzerliği sabitleyen nesnellik, beğeni, anlaşılırlık kriterlerinin muhafazakârlığına temelden bir itirazdır. "simgesel bir eleştirinin özgürlük ve sınırlarının tartışılması gerektiğini" savunan Barthes'ın metni, birçokları tarafından Yeni Eleştiri'nin manifestosu olarak kabul edilmektedir. *Eleştiri ve Hakikat*, edebiyat yapıtının metin odaklı okumasını öneren ve eleştirinin de ancak bu perspektiften yaratıcı bir üretkenlik ortaya koyabileceğini öne süren Barthes'ın en önemli eserlerinden birisidir.



iletişim

ISBN-13: 978-975-05-1919-2