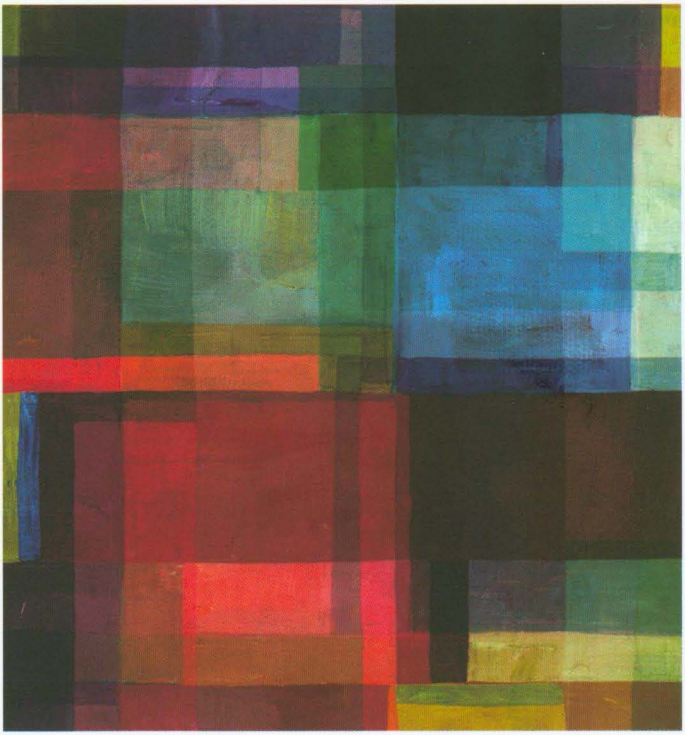
SEMİH GÜMÜŞ

ÇÖZÜMLEYİCİ ELEŞTİRİ



ELEŞTİRİ

CAN

SEMİH GÜMÜŞ

ÇÖZÜMLEYİCİ ELEŞTİRİ

Can Yayınları 2051

© 2012, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Mart 2012
Bu kitabın 1. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Faruk Duman

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
Kapak resmi: © iStockphoto.com / Qweek

Kapak baskı: Azra Matbaası
İç baskı ve cilt: Ekosan Matbaası

ISBN 978-975-07-1440-5

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com

SEMİH GÜMÜŞ

ÇÖZÜMLEYİCİ ELEŞTİRİ

ELEŞTİRİ



Semih Gümüş'ün Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Başkaldırı ve Roman, 2008
Eleştirinin Sis Çanı, 2008
Kara Anlatı Yazarı Vüs'at O. Bener, 2008
Öykünün Bahçesi, 2008
Yazarın Yalnızlık Burcu, 2008
Modernizm ve Postmodernizm, 2010
Öykünün Kedi Gözü, 2010
Roman Kitabı, 2011
Yazının Sarkacı Roman, 2011

SEMİH GÜMÜŞ, 1956'da Ankara'da doğdu. 1971'de Ankara Fen Lisesi'ne girdi, 1981'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. İlk yazısı aynı yıl *Yazko Edebiyat* dergisinde yayımlandı. 1981-1985 yılları arasında *Yarın* dergisinin, 1995-2005 yılları arasında *Adam Öykü* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yaptı. 2006 Aralık ayında *Notos* dergisini çıkardı ve şimdilerde bu derginin genel yayın yönetmenliğini yürütüyor. Kendine özgü çözümleyici bir eleştiri anlayışına sahip olan Semih Gümüş'ün 1991'de *Roman Kitabı*, 1994'te *Kara Anlatı Yazarı, Karşılıksız Yazılar, Yazının ve Tarihin Bilinci*, 1996'da Cevdet Kudret Eleştiri Ödülü'nü de alan *Başkaldırı ve Roman*, 1999'da *Öykünün Bahçesi*, 2002'de *Puslu Ada*, 2003'te *Yazının Sarkacı Roman*, 2005'te *Yazarın Yalnızlık Burcu*, 2007'de *Eleştirinin Sis Çanı*, 2010'da *Modernizm ve Postmodernizm* ile *Öykünün Kedi Gözü*, 2011'de *Roman Kitabı* ve *Yazının Sarkacı Roman* adlı kitapları yayımlandı.

Geometri çalışan öğrencisi Eukleides'e,
"Bunları öğrenip de ne elde edeceğim?"
diye sorunca, Eukleides de kölesini çağırıp
şöyle demiş: "Bu çocuğa para ver,
çünkü öğrendiklerinden bir şeyler
elde etmeyi amaçlıyor."

İçindekiler

Eleştiri ve Edebiyat Nerede Aranır (Önsöz) 13
Eleştiri, Kriz, Körlük 19
Eleştirinin Varoluş Biçimleri 25
György Lukács ve Yenilikçiliğin Sınırları 35
Kendi Gerçekliğini Yaratan Edebiyat 45
Barthes ve Yazma Arzusu 51
Körlük ve İçgörü 65
Eagleton ve Marksist Eleştirinin Sıkıntıları 71
Yorumun Sınırları ve Eco 77
Fredric Jameson, Eleştiri, Edebiyat 85
Eleştirinin Doğası ve Dünyeviliği 99
Kundera ve Romanın Geleceği 115
Biçimci Olmayan Biçimcilik 121
Yazınsal Gerçek, Yazınsal Yalan 127
Zihinleri Aydınlatmak 133
Etkilenme Endişesi 143
Okuma Fikri 149
Sanatın Sanat Olmaktan Çıkması 153
Dilin Edebiyatın Üstündeki Gölgesi 159
Edebiyat Ne İşe Yarar? 165

Avangardın Yaşanabilirliği 175
Görmek ve Yazmak 181
Yazı ve Ötekiler 185
Dizin 191

Eleştiri ve Edebiyat Nerede Aranır (Önsöz)

Kendi yazdıklarıyla yetinmeyip onların ardındaki yazınsal gerçekliği araştıran; içine kapanmak yerine daha öteye geçirecek yolları arayan; nereden geldiğini yalnızca kendi varoluşunu anlamak için değil, edebiyatın gizlerini irdelemek için düşünen; dolayısıyla geleceğe dönük tasarımlar kurup öngörülerde bulunarak bir bilici gibi edebiyatımızın nasıl gelişeceğini saptamaya çalışan; içinde bulunduğu yazınsal gerçekliğin başkalarınca da paylaşıldığı endişesini taşıyan düşünme biçimi, edebiyatımızın asıl sorunlarından olmamıştır.

Öte yandan yazınsal metnin derin yapısının biçimlerini araştıran; kesintisiz bir yeniden anlamlandırma süreci kuran; metni bütün örgenleriyle çözümleyen; dolayısıyla yüzeyde görünenle ilgilenmeyen; dizgesel; bu arada kendini yazınsal dilin parçası olarak yaratan edebiyat eleştirisi, bizim edebiyatımızın hiçbir döneminde birkaç yazarın ilgi alanından çıkamadı.

Yazdıklarının poetikasını yaratmakla ilgilenmeyen yazarların edebiyatı, Doğulu konformizmin göstergesi gibidir. Demek ki okumakla ilgili sorunu vardır edebiyatımızın. Ataç'tan 2000'lere kadar, eleştirinin doğrudan yazınsal yapıtla ilgili değerlendirme olduğunu sanan edebiyatımız, bu algı düzeyiyle kendine hangi sınırları çizdiğini pek fark etmedi. Çünkü Batı edebiyatlarıyla kurduğu ilişki asıl olarak roman ve şiir çevresinde oluştuğu, düşünce üretimini toplumsal ya da siyasal akımların gölgesinde yaşadığı, edebiyat kuramı ve eleştiriyi klasik yapıtlardan çıktıktan hemen sonra Fischer, Lukács, Goldmann gibi yazarların *bütüncü*, dolayısıyla kendi kısıtları-

nı kendi çizen kuramsal çalışmalarıyla sınırlandırdığı için, asıl sorunun yazar ya da yapıt değil, okuma biçimi olduğunu anlayamadı.

Son yıllarda okuduğum bazı kitaplar edebiyatımızın hem düşünsel derinliği, hem tartışma kültürü bakımından içinde bulunduğu yerde kalmasının olanaksızlığını gösteriyor. Paul de Man, eleştirinin başyapıtları arasında görülen yazılarından oluşan *Körlük ve İçgörü*'de (1970) okuma biçimlerine odaklanmış. Eleştiri dünyasını öteki eleştirmenlerin yazdıkları, demek ki *okumanın okuması* üstüne kurmuş. György Lukács, Maurice Blanchot, Georges Poulet ya da Jacques Derrida'nın eleştiri anlayışlarından çıkarak oluşturduğu eleştirinin kendini daha yukarıda tanımlayıp kuşatması onun için zorunludur. Eleştiri yazarının bu çıkış noktası verir ilk itkiyi.

Bir yazarın demir odasından dışarı çıktığında yapacağı ilk işi okumaysa, bu okumanın bireyselliğidir sürekliliği sağlayan. Böylece kendinden başkalarının yazdıklarını okurken aynı zamanda tamamıyla kendi bakış açısı içinde oluşan yorum alanları yaratır. Başkalarının yazdıklarını paylaşırken başkalarının paylaştığı bir yazara dönüşür. Birçok eleştirmenin, Todorov'un da çevresinde dönerek bütün ayrıntılarıyla açıklamaya çalıştığı *yakın okuma*'dır bu. Bireysellik taşımayan sıradan okumanın yaratıcı yazarın düşünceyle ilişkisini nasıl tıkayabileceği ise kolayca kestirilebilir.

Bir romancı, öykücü ya da şairin özgün dili, üslubu, anlatım biçimleri varsa ötekileri okuma biçimi içinde oluşturduğu bir söylemi de vardır. Yazılanlar başlangıçta hep öteki kitaplardan çıkmıştır. Öteki romanlar, öyküler, şiirler üstüne yapılan okumalar, o yazınsal metinlerin yorumlanmasına, bu arada yaratıcılığın özgün biçimlerinin ayırt edilmesine, bilinenlerin yanında, beklenmedik olanaklar verir. Bu okuma biçimleri yazara öylesine geniş alanlar açar ki, o alanların sürekli yorumlanması hem yazılanın, hem de yazarın entelektüel yetilerinin gelişip değişmesini sağlar.

René Girard, edebiyatımızda benzerlerini okumaya alışık olmadığımız *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* kitabında, "Büyük başyapıtları modern kuramların ışığında yorumlamak yerine, modern kuramları bu başyapıtların ışığında eleştirmeliyiz. Bizim onlardan öğreneceklerimiz, onların bizden öğrene-

ceğinden fazladır," diyor. Benim için olağanüstü bir önerme. Bu iki tümceden kocaman bir eleştiri yazısı soyutlanabilir. Edebiyat eleştirisini modern kuramların doğrusal aydınlığı üstüne kurmak yerine, edebiyatın başyapıtlarının kozmik ışığı altında yaratmak: eleştiri anlayışımı René Girard'ın bu iki tümcesine sığdırabileceğimi görmek, aslında eleştirinin başyapıtlarının da büyük anlamını gösteriyor. Eleştiriyi, nitelikli edebiyat yapıtlarından kendine geri dönen bir yaratım biçimi olarak alıyorsanız...

Son yıllarda okuduklarım arasında Mihail Bahtin'in *Karnavaldan Romana*, René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Edward Said'in *Kış Ruhu*, Paul de Man'ın *Körlük ve İçgörü* kitaplarının yerini bir süredir ayırıyorum. Kimilerinin eleştiri yazarlarını anladığını sanmıyorum; ayrıca öteki türlerin çekiciliği varken eleştiri yazmanın sıkıcılığı yanında, eleştiri okumaktan uzak durulması gerektiğini düşünenler de az değil. Okuyabileceklerini –başta roman olmak olmak üzere– öncelikle öteki türlerden seçen okurları anlıyorum da, yazarların da aynı yerde duruşunu anlayamıyorum.

Oysa Mihail Bahtin'in *Karnavaldan Romana* kitabını hiç değilse yayımlandığı günden bu yana geçen yedi yıl içinde okumalıdır yazar. Kendine özgü bir okuma söylemi yaratma endişesinden uzak duran yazar, ötekilerin ne yazdığına değil, ne yaptığına bakarak oyalanıyor. İnsanın ancak ötekini anlayarak kendini de anlayacağını düşünmeden yazabilir, yaşayabilir mi yazar? Bahtin'in yalnızca Dostoyevski üstüne uzun incelemesini okumak bile bir yılın üç ayını doldurabilir, o üç ay içinde üç günde bir Bahtin'in yazdıkları üstüne düşünmek için otuz fırsatı olur insanın; Dostoyevski'nin serüven dünyası, Sokratik diyalogdan Dostoyevski'nin kişilerinin dünyasına nasıl gelindiği, Dostoyevski'nin kaynakları gibi başlıklara bir de kendi anlamlarınızı vererek satır aralarında gezmek, edebiyat dünyamızın kısıtlı düşünce dünyasına nasıl bir genişlik kazandırabilir...

Bir an kimin ne yaptığıyla ilgilenmeyi bırakıp düşünmeyi sürdürelim: René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* kitabındaki Dostoyevski üstüne yazılan bölümleri açalım. Sanırım herkes "Proust ve Dostoyevski'de Teknik Sorunlar" gibi eleştiriler okumak istiyor, ama bizde niçin böyle eleş-

tiriler yazılmadığına hayıflanmak yerine, önce René Girard'ı okuyabilir, sonra da belki, Niçin böyle düşünmüyoruz, diye sorabiliriz kendimize. Bu yazıları yalnızca eleştiri yazarlarından beklemeden. Yaratıcı yazarların da eleştiri yazması, düşünce üretimini edebiyatın içinde üstlenmesi gerektiğini sürekli vurguluyorum, ama olmuyorsa, başkalarının yazdıklarını okuyarak tamamlayabiliriz eksiklerimizi. Belki böylece gündelik, sıradan endişelerden kurtulup edebiyatı içinde kaybolunacak bir dünya olarak kavramaya çalışabiliriz. Az şey değildir Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski gibi, nasıl anlatılabileceklerini bile şaşırdığımız romancılar üstüne René Girard'ın yazılarında derinlik sarhoşluğuna kapılıp gitmek. Saçma endişelerden korur bizi.

Edward Said, eleştirinin sanatın ve yazının anlamlı olmasını sağlayan süreçleri ve nesnel koşulları kendinde *cisimleştirdiğini* belirtiyor. Eleştirinin anlamını gösteriyor. Öyleyse eleştirmenlerin hem de çağdaşlarına yönelttiği eleştiriler üstüne düşündüğümüz günler nereye yazılır? Kimin nerede, ne yaptığıyla geçirilmiş kayıp haneleri eksiltmeye belki. Öte yandan, belli ki eleştiri diye yazdıklarımızı da sorgulamak zorundayız. Bu zorunluluklar olmasa yazdıklarımızla kendimizi sık sık kandıracağımızdan kuşkum yok. Bu arada edebiyatımızın sınırları içinde yüceltilip onurlandırılan nice yazarın yazınsal ağırlığını gerçekten dünya edebiyatında bugün yazılanların koyduğu çıtanın yüksekliğine bakarak tartabilecek yetişkinlikte olmadığımız da kuşkusuz.

Paul de Man, okumayı bilmediğimizi söylerken hangimizi dışarıda bırakıyor olabilir? Okumayı bilenler rahat edebilir; ama bilmediğimizi varsaymak, *Körlük ve İçgörü*'deki eleştirileri anlamak için gerekli görünüyor. Demek ki okumayı dizgesel bir eylem ve tasarım olarak anlayanlar da okumayı öğrenemeyenlerin yanında eleştirinin niteliğini yükseltecektir. Kendini eleştirmeyen başkalarını eleştiremez önermesi nasıl doğruysa, başkalarını sağlam bir düşünce, sezgi ve öngörüyle eleştirenlerin kendilerine bakış açılarının değişeceği de doğrudur.

Şimdilerde yalnızca doğrularla ilgili edebiyat dünyamız. O doğruların bükülmesi gerektiği yerde ne bunu yapacak esnekliği var, ne de o bükülmenin sonunda çizilecek yoldan yürüme özgüveni.

Son zamanlarda okuduğumuz kitaplar üstüne düşünmekle yetinmeyip belki aynı düzeyde tutunabilecek eleştiriler yazmaya da başlayabiliriz. Bir yerden sonra yakalayabiliriz treni. Kim atlarsa vagonlara, onlarla gidilir o yola.

ELEŞTİRİ, KRİZ, KÖRLÜK

Edebiyatımızda bir eleştiri kavramının oluşup korunmasında kimi öncü eleştirmenlerin payları önemlidir. Nurullah Ataç'tan Fethi Naci'ye, hem yazarları ve okurları etkileyip yönlendiren eleştirmenler olmuştur edebiyatımızda; hem de Berna Moran gibi akademik yapıdan çıkıp edebiyatı içselleştirmiş kaynak çalışmalar (*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*) orta koyanlar ya da Akşit Göktürk, Tahsin Yücel, Yıldız Ecevit gibi Batı edebiyatlarından aldıklarını bizim edebiyatımızda yeni bir karşılık yaratma amacına dönük kuramsal çalışmalara dönüştürenler (*Okuma Uğraşı, Yazın ve Yaşam, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*). Özellikle doğrudan yapıta ve yazara dönük eleştiriler yapan Nurullah Ataç, Fethi Naci gibi yazarlar ayrıca edebiyatın en gözü pek adları olarak her zaman göz önünde tutulmuştur. Sonraki dönemler boyunca da eleştirinin edebiyatın günlük yaşamını canlandıran başlıca etmenler arasında bulunduğunu düşünenler, Ataç ya da Fethi Naci gibi eleştirmenlerin eksikliğinden söz etmiştir.

Özellikle 1950'lerden sonra gelen öncü eleştiri yazarlarının ortaya koyduğu, giderek *bize özgü* diyebileceğimiz bir eleştiri anlayışının varlığından elbette söz edilebilir. Geçmişin sert tartışma kültürüne uygun, bu özel-

liği doğrudan yapıta ve bazen yazara yönelişiyle güçlendiren, egemen edebiyat anlayışına bağlı, bir zamanlar oluşturduğu birikimde geleceğini kurma yeterliğini bulmuş, kendi varoluş biçimine bağlılığı nedeniyle yeni arayışları göz önünde tutmayan, kalıpları katı bir eleştiri anlayışı.

Edebiyat dünyamızdaki seçimlere, tartışmalara, beklentilere bakılırsa, bugün de egemen eğilimin bu eleştiri anlayışı çevresinden ayrılmadığı, buna niyetinin de, olanaklarının da olmadığı görülür. Nerede düşüncenin egemenliği dayatılmaktadır, orada yeniliklere direnç de sağlama alınmıştır. Eleştirinin, on yıllar boyunca sanıldığı ve beklendiği gibi olmadığını, tamamıyla bağımsız ve en önemlisi yazara ve yapıta bağlı olmak yerine önce kendine bağlı, öteki edebiyat türleri gibi bir tür olduğunu ısrarla yinelemeye başladığımdan beri belki duvara bir çentik atılmıştır; ama bugün hâlâ, Nerede o eski eleştirmenler, diyenler; o eleştirmenlerin çıkıp kötüye giden edebiyatımızı hizaya getirmesini, yoldan çıkmış yazarlara haddini bildirmesini bekleyenler olabiliyorsa, eleştirinin durumuna değil de, edebiyatımızın düşünce evrenindeki sığlığa bakıp da hayıflanmamak olanaksız.

Bizim edebiyatımızın en önemli sorunu nedir, sorusu bugün gene sorulduğunda, asıl yanıtın "eleştiriden yoksunluk" olduğundan kuşkum yok. Ama çoğunluğun anladığı anlamda değil de, edebiyatımızı oluşturan yazarların ve şairlerin, onları ayakta tutan etkin okurların, dolayısıyla şimdiki edebiyat kültürümüzün bütününde var olan eleştiri eksikliği anlamında. Demek ki geçmiş kuşakların eleştiri anlayışını yalnızca bir deneyim, birikim ve gelenek olarak alıp onların bıraktığı yerden bambaşka bir düzeyde eleştiriyi kurmaya ve kurgulamaya başlıyorsak anlamlıdır eleştiri. Kendini başka bir düzeyde yeniden kurgulayacak eleştiri, hem yazınsal hem dü-

şünsel bakımdan geçmişle karşılaştırılamayacak denli yukarıda oluşmak zorunda. Önce verili düşünme biçimlerini yerinden oynatarak. Kimle? Bir elin parmakları kadar eleştiri yazarıyla mı? Değil elbette, bu olanaksız. Edebiyat kamuoyunu oluşturan bütün bireylerde olmasa da, çoğunlukta eleştirel bilinci yeniden kurarak. Ancak bu etkinlik de topyekûn bir gereksinim olduğu zaman kendini gösterebilir. Bunun için de öncelikle edebiyatımızın –kendini 1980'lerde ve 1990'larda tamamlayan– son iki kuşağının eleştirel bilincini bugüne dek biçimlendiren koşulları değiştirmekle başlanabilir.

Paul de Man'ın "Eleştiri ve Kriz" yazısının çevresinde dolaştığı sorunun bizdeki karşılığını irdeleyebiliriz. Tam da bulunduğumuz yerde tanımlamaya çalıştığımız sorunun içinden çıkmakla ilgili olan Paul de Man'ın şu soruları çevresinde durulabilir:

> Öyleyse çağdaş eleştiri ile ilişkili sorumuz şu olacaktır: Eleştiri kendisini gerçekten de kendi kökeni üzerine düşünme noktasına dek didiklemeye girişmiş midir? Eleştiri ediminin gerçekleşmesinin gerekli olup olmadığını sormakta mıdır?

Biz henüz, "tüm gerçek eleştirilerin bir kriz tarzında gerçekleştiği" olgusuna uzak bulunduğumuz için, yeni eleştirinin de var olduğu bilinen geçmişinden kopmaya cüret etmesine karşı direnç gösterir, onu geri çekmeye çalışırız.

Edebiyat kültürümüz en çok krizden korkar: Kriz çıkaracak denli yenilikçi çıkışlar neredeyse birer sapma gibi algılanır. Reflekslerin yenilikçi olanı tukaka etmeye ayarlandığı bir edebiyat kültüründe, sözgelimi Orhan Pamuk'un varlığı yerine, tuhaftır ama var olmaması yeğlenir. Sonunda Orhan Pamuk'un şimdiki varlığından çı-

kacak siyasal krizin üstüne atlamaya hazır olanlar, bunu yazınsal bir kriz olarak değerlendirmeye hiç mi hiç istekli durmaz.

Çünkü, sanırım Paul de Man'ın dediği gibi, "Ne pahasına olursa olsun krizden sakınmaya kararlı bireylerde, edebiyata her türlü yaklaşım mümkün olabilir: Tarihsel, filolojik, psikolojik vs. –ama eleştiri diye bir şey söz konusu olamaz."

Çünkü eleştirinin krizinden söz etmek bizi eleştirinin olanaklarını, biçimini, anlamını yeniden düşünüp yaratmaya götürürken yeni olana kapalı refleksler ister istemez yapılanı yok saymaya çalışır. Kendi yaptığı üstüne düşünmemek, bizde adları burçlara yazılı pek çok yazarın ve şairin edebiyatı yaşama biçimidir. Neyi niçin yaptığını çözümlemeyenler, başkalarının neyi niçin yaptığını da merak etmiyor: dolayısıyla eleştiriden uzak, konformist bir edebiyat yaşantısı içinde duruyorlar. Oysa aynı alanlarda bizim yapabildiğimizin çok ötesine geçen çalışmaları örnek alıp onların karşılıklarını yaratmadan gelişkin bir edebiyat kültürü edinmek olanaksız.

Öte yandan, roman yazmak değil de, aslında eleştiri yazmak tedirgin eder insanı. Çünkü kendi bireyliğinin sınırlarının ötesine gönderir eleştiri, durgun akılları sürekli zorlar, başkalarının yazdıklarını merak etmeye zorunlu tutar ve her zaman düşünsel-yazınsal bakımdan nerede bulunduğunu sorgulama edimiyle baş başa bırakır. Yazar da böyle yazar olur.

Sözgelimi klasik romana dönebilirsiniz, ama dün yazılan eleştiriye dönemezsiniz. Değil mi ki Orhan Pamuk *Masumiyet Müzesi*'nde kendi modernist dönemine dönüş yapmış; Ahmet Altan sonunda artık klasik romanlar yazmaya başlayacağını açıklamıştır, onların seçimini dışarıdan merakla izleyip sorgulayabiliriz; ama günümüzün eleştirmeni, değil Ataç gibi yazacağım demek, Berna

Moran gibi yazacağım, dediğinde bile anlamsız bir konumu seçmiş olur.

Dünkü gibi düşünenler düzene koşullamıştır kendilerini ki, varlıklarıyla günümüz edebiyatının parçası sayılmazlar. Kendilerini geçmişin içine kapanmak zorunda kaldığı sınırlara çekilmek isteyenler, aslında içgörülerine değil, gölgelerine çekilmiş olur. Orada ne sahicilik kalır, ne de yaratıcılık. Değil mi ki geçmişin gelip durduğu yer bugünkünden daha anlamlı bulunmaktadır, orada gören gözler bugün yanımıza gelince kör kalacaktır. Roman kör kalabilir, öykü ya da şiir de ve körlük bazen onların içgörüsünü aydınlatırken eleştirininkini her zaman karartır. Bunu anlamayanlar eleştirinin dün de bugünkü gibi yazıldığını, dolayısıyla bugün de dünkü gibi yazılması gerektiğini düşünür ki, düşüncenin körlüğüdür bu da.

Edebiyatımızdaki düşünce üretimi eksikliğini tartmadan eleştirinin eksikliğinden söz açanların ne dediğine bakmak, zaman yitirmektir. Önce kendi düşünce eğrisinin aşağı doğru inişine açık yüreklilikle bakmalı ki yazar, sonra eleştirinin günümüzde geçmiştekinden daha zayıf olduğunu öne sürebilsin. Düşünce körlerinin kriz yaratması beklenemez. *Çözümleyici Eleştiri*, eleştiri krizine ilişkin saptamaları yeni bir krizin adımı olarak kullanmayı da kendi kendine amaçlıyor elbette.

ELEŞTİRİNİN VAROLUŞ BİÇİMLERİ

Eleştiriyle kurduğu ilişki, yazarın edebiyatla kurduğu ilişkiyi anlatır. Bu ilişkiyi kuramamış olanlar da var; sonra yazdıklarına küsüp yazma serüvenleri ağırlaşanlar, asıl nedenin eleştiriden yoksun kalmak olduğunu çoğu kez anlamadan kederlenip dururlar.

Bir edebiyat düşüncesinin anlamından uzak duran yazarları bir süre sonra merak etmiyorum. Herkesle aynı biçimde yazmak, popülerleştikçe yenilik arayışlarıyla ilişkiyi kesmek, kimselerin ilgilenmediğiyle ilgilenmemek, uzmanlaşmanın değerini tanımamak, bulunduğu yerden hoşnut olmak... bunlar edebiyatın dışındaki sıradan hayatın değerlerine sıkışıp kalmanın yol açtığı arızalar ve bütünü de edebiyatın dışında aslında.

Durum şu ki, pek çok yazar eleştiriyi hâlâ filin kuyruğundan tanıyor: Nasıl okunduğunu gösteren bir ümitsizlik feneri bu, kurtarmak yerine, başınızı kayalara vurmanıza neden olacak. Tzvetan Todorov, *Eleştirinin Eleştirisi*'nde bunu başka bir açıdan alarak, kitaplar üstüne yazılmış kitapların yalnızca birkaç okuma tutkununun ilgisini çektiğini belirtiyor ve asıl olanı şöyle dile getiriyor:

Eleştirinin eleştirisiyse, bir bu eksikti dedirtecek

cinsten, zamanı boşa harcamanın bir belirtisi kuşkusuz: Kim böyle bir şeye ilgi duyabilir ki?

Böyle bir şeye bizim edebiyat dünyamızda kim ilgi duyabilir? Öte yandan, eleştiri yazarları, hiçbir zaman popüler ilgilerin nesnesi olamayacakları için, edebiyatın en özgür bireyleri de sayılmazlar mı? Bir eleştiri yazarının aklına, kitaplarının ne kadar zamanda kaç sattığı gelir mi?

Edebiyat nereden çıkar? Yazarın, gerçeği bilinen biçimlerinden başka biçimde dile getirmeyi amaçladığı yerden mi? Asıl neden orada bulunur elbette. Edebiyatın dışındaki bütün alanların dillerini yadsıyıp onlardan apayrı bir dille gerçekliği yansıtmayı amaçladığını, bundan başka bir yolla öteki gerçeklik alanlarından ayrılamayacağını gördüğü zaman, yazarın tek sorunu vardı: Yarattığı yazınsal gerçekliğin, gerçeği bambaşka biçimde anlatabileceğini görmesi de gerekiyordu ve bunu kesin olarak gördükten sonra, gördüğüyle yetinmeden, yollarını genişlete genişlete bugüne dek geldi.

Yetinmemek önemli, ona yaklaşalım biraz. Todorov, Spinoza'nın, "metinlerin gerçekliğinin araştırılmasının bırakılıp onlarla yalnızca anlamları açısından ilgilenilmesi gerektiği" düşüncesini aktarıyor. Burada ikinci dönemeci geride bırakır edebiyat. Gerçekliği kendine göre başkalaştırabilme yeteneğini ve dilini yaratabilmiş olmak, bir de o gerçekliği yadsıdıktan sonra, anlamı metnin asıl sorununa dönüştürebilmek, edebiyatı bütün olanaklarıyla dışavurur.

Bunları niçin ara sıra yinelediğimi kendi kendime soruyorum. Edebiyatın insanlar için anlamı üstünde durduğum zamanlardan, kendisi için anlamının ne olduğunu daha çok sorun ettiğim zamanlara geçtiğim günlerden beri. Gençlik ya da yaşlılık değil de, edebiyatla ve

hayatla iç içe geçen yılların yoğunluğu beni hayattan uzaklaştırıp edebiyata daha çok yaklaştırıyor kuşkusuz. Hayatın ağırlığını taşıyamamakla ya da yaşanan acıları artık yok saymaya başlamakla ilgili bir duygu değil de, belki tam tersine, hayatı ancak edebiyatın koruyabileceği biçimde kavramaktan başka değerlere gönül indirmeyi büsbütün yok saymaktır bu. Esnek bir yaklaşım içine pekâlâ sığdırdığınız bazı kitaplar ile yazarları artık uzakta tutmaya başlamak da, edebiyatın hayattan daha değerli olduğu zamanların habercisi.

Yalnızca eleştiri yazmayı seçmiş yazarın tuhaflığını düşünenler kalabalık bir gruptur. Oysa edebiyat, yazıldığı zaman ortaya bütün bütüne çıkmaz, orada kendi halinde yaşamayı sürdürmektedir daha ve okundukça yatağını bulup akmaya başlar. Eleştiri, okunma biçimlerini kesintisiz biçimde yenileyip geliştirirken kendinden başka türlerin elinden tutar bu anlamda. Yaratıcı yazar, yanı başındaki *kavrayış* düzeyiyle yetinmeyip daha yukarıdaki kavrayış düzeylerine ulaşmaya çalışarak edebiyatın sürekli soyutlama yetisiyle sıçrayan çizgisini yukarı çekmeyi sürdürür.

Geçen kuşaklarda eleştiri görevci bir anlayışla yapılıyordu. Karşıdaki yapıtın nasıl olduğu çeşitli özellikleriyle eleştirilirken –ve bazen yargılanırken– yapıt her zaman yukarıda, bir özne olarak tutuluyordu, eleştiri de onun ve edebiyatın nesnesi. Bir nesnenin ömrünün, kelebeğinki kadar olmasa da, uzun olması olanaksız elbette; o ân içinde yaşarken, akıp giden hayatın tortusu olarak eskimeye yüz tutmuştur bile.

Eleştiri, edebiyatın nesnesi olmaktan kurtulup içinden çıktığı yapıtlarla aynı düzeyde, bir özneye dönüşemezse, anlamını yitirir. Öteki bütün metinlerden bağımsız, onlardan ayrı bir türü anlatan, kendi başına okunabilen bir metin katına çıkamazsa ne yaparsa yapsın, nesne

olmaktan kurtulamaz. Dolayısıyla etkisizleşir, zamanla unutulur. Eleştiri yazarı önce kendi yazdıklarını sevmek zorunda değil mi?

Kaldı ki bu düzeyde bir özne olmak da yetmez eleştiriye. Düşünce yoğunluğu öteki türlerden daha yüksek düzeyde olduğu için, kendisini sürekli yenilemek zorundadır da. Kesintisiz bir yenilenme sürecinde yaşayabilir. Yazdıklarınızdan daha iyisini okuduğunuzda ya da eleştirinin dışındaki edebiyat kendini yeniledikçe, yetmez olduğunuzu görüp de yerinizde sayamazsınız. Asıl zorluk burada. Hem sürekli derin yapının içinde kalıp hem de önünüze bakmak, çok zaman gerektiren eleştiri için hep zordur zor olmasına, ama gidilecek başka bir yol da yoktur.

Todorov derin yapıyla ilişki için şunları diyor:

> Sözgelimi eleştiri, yere düşerken bir çanı titreten ve sonuç olarak silinmek, yok olmak, yitip gitmek zorunda olan kar tanelerine benzer, der Blanchot. Ona göre eleştirmen, "yapıtın derinliklerinin konuşmasını sağlamaktan başka bir şey yapmaz."

Blanchot şunu da bilerek söylüyor: Yapıtın derinliklerini konuşturmak, aslında okumanın en yüksek düzeydeki biçimidir. Orada eleştiri kendini tam anlamıyla bulmuş demektir.

Nitelikli eleştirinin niçin hep nitelikli yapıtlardan çıkmayı seçtiğini de açıklar bu yaklaşım. Derin yapıları nerede bulabilir eleştiri? Bazen sorulur eleştiri yazarına: Niçin hep beğendiğiniz kitaplar için yazıyorsunuz? Yüzeysel, baştan popüler metinlerin bir dizi anlam çıkarabilme yetisinden, yani yeterli derinlikten yoksun oluşu, eleştirinin onlardan uzak durmasının nedenlerini açıklar.

Her yazdığı zamana epeyce dayanıklı edebiyat düşünürlerinden olan Todorov belirtiyor gene:

Blanchot eleştiriyi edebiyattan kesinlikle farklı bir etkinlik olarak görmez – tam tersi söz konusudur onun için. Sartre gibi, roman kadar güzel eleştiri kitapları yazmakla yetinmez; bu kesintisizliğin kuramını da yapar.

Barthes ise, *roman kadar güzel eleştiri kitapları* yazan bir başka yazar olarak bütün hayatı boyunca kılı kırk yaran titizliğiyle öyle kusursuz metinler yarattı ki, herkesçe katkısız bir yaratıcı olarak görüldü. Metnin derin yapısındaki ayrıntıları seçmek, onlara yeni anlamlar vermek, daha önceki okumaların keşfetmediği anlamları eleştiri ve edebiyat düşüncesinin buluşları olarak ortaya çıkarmak, Barthes'ın yaratıcı zekâsının ürünüydü. Onun hep roman yazmasının beklenmesinin nedenleriydi bu yazarlık tutumu. Ayrıntıcılığı, titizliği, dilinin çok güzel oluşu ondan bir roman beklenmesine neden olduğu gibi, kendisi de bir roman yazmayı hep istediğini anlatır. Hayal ettiği romanı yazmadıysa da, denemenin, "kendini *hemen hemen* bir roman olarak, içinde özel adların bulunmadığı bir roman olarak" kabul edilmesi isteğini dile getirmiştir. Yazınsal metne eleştiri yazarından daha yüksek bir bağlılık duygusu taşıyan olabilir mi? O zaman eleştiri yazarının sonradan roman yazmasının neredeyse olanaksızlığı anlaşılır.

Demek kendini öteki yaratıcı metinlerle aynı düzeye çıkarması, günümüzde eleştirinin onsuz olunmaz amacıdır. Spinoza'nın belirttiği anlam, Barthes'ın düşüncesinde bir basamak daha çıkar ve eleştiri, "anlamın hazırlanmasındaki kuralları ve zorunlulukları yeniden oluşturma" amacını da yüklenir.

Eleştiri böylece tamamlanmış demektir, ama gene de iki düzeyde birden ya da ayrı ayrı oluşacağını gözardı etmeden: Hem yazınsal bir metnin anlamlarını oluşturan dokuyu bütün öğelerine ayrıştırarak yüksek düzeyli

bir soyutlama edimi içinde kendini yaratır eleştiri ve böylece bir yazınsal metni oluşturan yapıyı bozup yeniden kurarak ortaya çıkar hem de yazınsal metinden büsbütün bağımsız ama yazınsal anlamlar üstüne yeni bir anlam dizgesi kurarak.

Bu kitabın varoluş nedeni olan eleştirinin eleştirisi, başkalarının dünyasında alışılmış değilse, bizde hiç değil! Roman eleştirisi yeterince okunmazken eleştiri üstüne eleştiri kimin için olur ki? Eleştirinin kendisi için elbette. Orada yaratıcılıkla düşüncenin derinliği, dünyanın merkezindeki potada erimektedir. O olmazsa edebiyatı ekseninde tutmak olanaksızlaşır. Unutmayalım ki, bazen anlayamadıklarımız da bizi hayatta tutan nedenlerdir.

Eleştiriyi yalnızca öteki yazınsal metinler üstüne yazılan metinler olarak görmek, onu edebiyatın dışına itip bir düşünce metnine indirger. Kaçınılmaz bir durumdur bu ve eleştirinin edebiyatın öteki türleri gibi bir tür olduğu bugün daha iyi anlaşılırken, bizim edebiyatımızda belki geç kalınmıştır. Eski kuşaklar büyük çoğunluğuyla eleştiriyi öteki yaratıcı metinlerden bağımsız bir tür gibi düşünmedi; Akşit Göktürk gibi bir özgün edebiyat düşünürü ya da Cemal Süreya gibi nokta atışlarını derin yapıya saplarken denemenin dilinden yararlananlar oldu, ama eleştiriyi metin üstüne metin olmaktan çıkarmayı düşünenlerin sayısı pek azdı.

Peki eleştiriyi öteki türlerle aynı düzeyde gören yeni anlayış, dilin yazınsal metinlerde taşıdığı öneme uygun düzeyde bir eleştiri diline sahip olmayı da gerektirir mi? Elbette gerektirir ve yazarın kendine özgü bir eleştiri kurma amacı, sözcüklerden anlatım biçimine, eleştirinin nasıl başlayıp kurulacağına, yani bir yazının bütününe ilişkin bir sorun olarak alınmalıdır.

Sözgelimi romancının, yazdığı romanına yaklaşımıyla eleştiri yazarının, yazdığı eleştiri metnine yaklaşı-

mı farklı mıdır? Sınırları zorladığımı düşünenler eleştiriden yüzgeri edebilir, dağa çıkmak yerine düz ovada yürümek de var. Todorov, "Mihail Bahtin" eleştirisinde, büyük ölçüde Bahtin'in Dostoyevski incelemesini ve yorumunu değerlendiriyor ve Dostoyevski gibi yazarların, yazarın anlatı kişisine üstünlüğünü unutup anlatı kişisine yazara verdikleri değeri verdiklerini belirtiyor. Bu yorum, bugünkü yaklaşımlar göz önünde tutulduğunda sıradan gelebilir. Ne ki yeniden ele alınması büsbütün yersiz de değil. Kendini anlatıcının yerine koymaktan alamayan yazarlar bugün de var. Sözgelimi yeni başlayanlar arasındaki en yaygın yanlışlardan biri budur. Belki bir doğru seçim olarak kendinden çıktıktan sonra, duygularını, düşüncelerini ve yargılarını aktarmaktan kendini alamayan yazar adayı, hep sıfır noktasında kalacağını düşünemiyorsa, vazeçmek zorunda kalabilir.

Todorov'un, Dostoyevski'nin anlatı kişisinin konumunu yazarın önüne geçiren anlatı biçimini önemsemesinin nedeni, bu kesin dönüşün önemini vurgulama kaygısı olmalı. Yazarın araya gimekten vazgeçmesi, anlatıcının romanın baş kişilerinden biri olmasına ya da edilgin konumda kalmasına bağlı olmadan, kendi başına alması gereken kişiliği tam yüklenebilecek kertede, derinlikte yaratılmasından. Çünkü daha önce hiçbir yazar roman kişilerine Dostoyevski kadar sahici kişilikler kazandırmadı. Raskolnikov'u bile sıradan bir katil olmaktan çıkarıp okurun iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirdiği bir roman kişisine dönüştürmek, muazzam bir ilkti. Romanlarında yazarın sözünü bitiren kişiler, Dostoyevski'yi edebiyat tarihinin doruk noktasına çıkardı. Sartre ile Bahtin'in *mutlak gerçeği* ve *mutlak yargıları* dışlayan yazar tanımı da bunu anlatıyor.

Yazarın sesiyle, yarattığı kişilerin sesinin *bir* ya da *birbirine geçmiş* olması, romanı niçin adamakıllı sakatlar?

Yazarın, kendi dünyasını ve yargılarını bir kişinin, çoğu kez baş kişinin temsil etmesiyle yetinmesi olanaksız olduğu için; yazar, kişilerinden birini temsilcisi seçmiş olsa bile, öteki bütün roman kişilerini bir yandan baş kişiye göre düzenlerken bir yandan da kendi düşünme biçimine göre düzenlemekten kendini alamaz. Çok tehlikeli bir durum. Dostoyevski'yi bu yanlışa düşmekten, romanlarında birbirinden çok farklı, çok sayıda kişinin bulunması kurtarmıştır. Yazar, kendisiyle özdeşleyebileceği birkaç kişinin dışında, kendisine büsbütün uzak duran kişileri elinden kaçırmaya başlar. Bunun kendiliğinden olması, romanın yazınsal yapısını güçlendirir.

Bahtin'in eleştiri anlayışı, yazınsal metnin biçimsel öğelerini önemseyerek çözümleyen eleştiri anlayışlarından farklı olarak, düşünsel olana öncelik verir. Todorov, Bahtin'in metnin mimari sorunundan söz bile etmediğini de belirtiyor. Metnin –ya da romanın– söylemi ve sorunsalıdır asıl olan. "Bahtin'in konusu, biçimci 'teknikler' olarak değil ama kültür tarihine aidiyet olarak *ötemetinselliktir* (*transtekstüalite*'dir)." Bunun en değerli yanı, eleştirinin incelediği metni nesneye dönüştürmesidir ki, bugün ve herhalde yarın da geçerli olacak eleştiri ilkesidir bu.

Eleştiri düşüncesine katkı yapma savı beri yanda dursun, ama temel olacak eleştiri yapıtlarının bizde bu denli az yazılmasının yol açtığı eksiklik, en çok da bir çıkış noktası bulmayı güçleştiriyor. Her yazar, içinden çıkabileceği yapıtları arar. Yoksa, *kitaplar kitaplardan çıkar* sözünün anlamı kalır mı? Ben de yazmaya başlamadan önce, eleştiri edebiyatımızda ne yazılmışsa değerli bularak okumuş, sonra da çevirilere yönelip dünyada yazılan eleştiriyi anlamaya koyulmuştum. Berna Moran'ın yazdıkları da anıt gibiydi, Rauf Mutluay'ın yazdıkları da. Lukács'ınkilerle Barthes'nkiler aynı değildi belki, ama

tümü de el üstündeydi. Bugün dönüp baktığımda, okuduklarımın bir bölümünün akademik değerlerini koruduğunu, bir bölümünün bütün bütüne eskidiğini, yazınsal bir değer taşıyanlarınsa pek az olduğunu görüyorum. Bu yüzden eski kuşakların yazdıklarının bir bölümü sanıyorum artık yalnızca tarihsel değerleriyle kalacak.

Todorov'un *Eleştirinin Eleştirisi*'nde değerlendirdiği Northrop Frye, bence aradığımız *temel yapıtların* yazarları arasında uzun ömürlü eleştiri yazarlarına örnek gösterilebilir. "Bir eleştiri yapıtı bir şiir yazılır gibi kaleme alınmamalı," diye düşünüyordu Frye, "eleştiriye tek anlamlı kavramlar ve açık seçik öncüller kazandırmaya çalışmalı, varsayımı ortaya atıp doğrulama işlemini uygulamaya koymalıdır."

Bir çözümleyici eleştiri anlayışı öneriyor Frye; ama eleştirinin yazınsal bir biçim kazanması gerektiğini düşünmüyor. Yeni Eleştiri'nin yapıta yönelen tutumu yerine bütüncü bir anlayışı öne sürmesi de Frye'ı geriye çekiyor. Metni tekil bir bütün olarak almaksa, çoğu kez onu kendi dışına yapılmış çeşitli göndermeler içinde görmeyi gerektirir.

Todorov da, "Edebiyat metinleri bilişsel ve etik tutkularla doludur," diyor, "yalnızca dünyada biraz daha fazla güzellik üretmek için değil, aynı zamanda bizlere bu dünyadaki gerçeğin (hakikatin) ne olduğunu söylemek ve bizlere adil ile adil olmayandan söz etmek için vardır. Eleştirmen de yalnızca estetik yargılarda bulunmakla kalmaz (...), aynı zamanda yapıtların gerçekliği ve doğruluğu hakkında da yargılar ileri sürer."

Aslında bilişsel ve etik ilkeler yapıta öylesine içkindir ki, yazarın ayrıca çaba göstermesine gerek kalmaz. Yazınsal metin, sözcüklerle ve onların anlamını çoğaltan cümlelerle yapılıyorsa, yazarın seçtiği sözcüklerin ve cümlelerin kendiliğinden taşıdığı anlamlar, onlar üstünde

zor kullanmayı gereksizleştirir. Hakikat izciliğini kategorik biçimde anlamak yerine, sözcüklerin hakikate götüreceğini düşünmek, edebiyatın gerçekliğine daha uygundur. Metinde ne varsa, eleştiri de onları görecek, onlardan çıkacaktır. Ayrıca bütünün zoruna gerek kalmaz.

Bu arada Frye'ın, eleştirinin ilkelerinin eleştiri içinde kurulması ve bağımsız tutulması düşünceleri onu elbette temel bir anlayışa dönüştürüyor. Eleştirinin eleştiri içinden kurulması, aslında üstünde daha çok durmayı gerektiriyor. Özgünlüğün kaynağını gösterir bu. Yaratıcı bütün metinlerin kendilerinden önce yazılanlardan çıktığını da düşünüyor muyuz? Metinler arasındaki ilişkinin *metinlerarasılığı* öne çıkardığını ve metinlerarasılığın bin bir biçimde gerçekleşebileceğini düşünmek, edebiyatın doğasına yaklaştırır bizi.

Frye, bizde daha çok çekinilen bir gerçeği, apaçık bir dille belirtiyor:

> Ancak öteki şiirlerden ya da romanlardan hareket edilerek şiir ya da romanlar yazılabilir.

Bunun öykünmeyle ilişkisi olup olmadığını da özellikle yeni yazarların çözmesi gerekiyor. Kitapları başucunda tutmanın verdiği ürküdür: Onlara öykünürsem... Oysa böyle bir sorun yoktur ya da yazarın yola çıkarken bundan korkması, doğru bir başlangıç yapmadığını gösterir. Her şey sizin elinizde. Öykünüye açık olmak üşütüyorsa, kapatırsınız pencerelerinizi. Yazarın kendini açık tutmaktan kaçınmayacağı durum etkidir; okuduklarından, başucu yazarları ve kitapları olarak seçtiklerinden etkilenmektir ki, bu etki olmadan, arkasında artık muazzam bir birikimin bulunduğu hangi yazar bağımsız bir yol tutturabilir.

GYÖRGY LUKÁCS VE YENİLİKÇİLİĞİN SINIRLARI

Eleştiri yazarının zaman içindeki düşünsel değişiminin hep ileri dönük olması beklenir. Tersine durumlar, sözgelimi edebiyatı yazınsal değerler içinde açıklarken neden sonra siyasal önermeler ışığında anlamaya başlayanlar yok değildir. Yazarın, yeni edindiği düşünce ve yöntemler ya da kuramsal ilkelerle kendi dışındaki akımlardan *bağımsız* bir eleştiri bütünü oluşturmasıysa bundan daha önemli. Bir düşünce insanı olarak bütün etkilerden bağımsız duruşu, eleştiri yazarının yaşadığı değişimin ileri dönük olacağının göstergesidir.

György Lukács, kendini bir parçası olarak gördüğü değişim dönemlerine göre eleştirmen kimliğini ve eleştiri anlayışını değiştirdiği için, duruş biçimindeki sağlam görünümünün ardında çözülmemiş boşluklar bırakarak yazdı. Lukács'ın, Avrupa'nın belirsizlik döneminde Marksizmi benimseyip Macaristan Komünist Partisi'ne girmeden önce yazdığı *Roman Kuramı*, dolayısıyla ideolojik kaygıların ve dünyevi dogmaların en çok dışında kalan yapıtı olarak, dışındaki etkilerden bağımsız düşünür kimliğini de yansıtır. Eleştirinin oluşma koşulları içinde bir erken dönem yapıtı oluşuysa, *Roman Kuramı*'nın Lukács'ın başyapıtlarından birine dönüşememesinin nedenidir.

Paul de Man da haklı olarak, Lukács'ın Marksizm öncesi dönemini anlattığı için, *Roman Kuramı*'nın mutlak biçimde onaylanmasının savunulamayacağını belirtiyor. Bu onayda da ideolojik tavır alış belirleyicidir. Elbette Lukács modernizmin yenilikçi arayışlarını yoksayıcı bir tutumla karşılıyordu, ama onun Marksizm içinde kalıplaşan edebiyat anlayışının bile yadsınması olanaksız bir derinliği vardı. *Roman Kuramı* yazınsal olduğu kadar felsefi bir roman kavramı oluşturmayı da amaçlar. Öte yandan *Avrupa Gerçekçiliği*, karşılığı olmasa da, bütüncül bir Avrupa romanı düşüncesini, yeni bir dünyanın doğumuna katılan dünya görüşü çevresinde, engin bir bilgi ve görgüyle kuşatır.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı ise, modernizmin yenilikçi yazarları karşısında eleştirel, çağdaş gerçekçiliğin katı bir savunusu olarak yazılmıştır ki, Lukács'ın belki en tartışmalı ya da yaşadığı sarsıntılarla geçerliği en çok yara almış çalışmasıdır. Fredric Jameson, Lukács'ı "modern eleştirinin en inatçı kirpisi" olarak niteliyor ve var olmasaydı bile onun gibi birini bulmak gerekeceğini belirtiyor. Jameson haklı: Lukács gibi yazarlar, artlarında edebiyat düşüncesinin temel yapıtlarını bırakır ki, onları eleştirerek içselleştirmek de köklerin toprağı iyi tutmasını sağlar. Bir eleştirmenin bir başka eleştirmen için kullanabileceği en anlamlı sözleri eden Jameson, üstelik Lukács yaşasaydı eğer, bambaşka Marksizm yorumu yüzünden onun adamakıllı sıkı eleştirisinden geçecekti.

Modernizm ve belki de her türden yenilikçilik, Lukács için aynı zamanda etik bir sorundu ve etiğin konusu olarak almak onda edebiyatı hep bütüncül bir yapı ve gerçeklik olarak görmeye neden olmuştu ki, orada egemen olana gösterilen yatkınlık yenilikçi olanı bir refleks olarak dışlamayı içselleştirir. Lukács'ın sınıfları, savaşımı ve düşünceyi kategorik anlama biçimi, edebiyatı

da kategorik bir yaratım biçimi olarak almayı gerektirir. Belki de Lukács'ın temel yanlışı, bütünsellik gereksinimini kendi dünya görüşünün kurucusu olarak almaktı. Bu yüzden, insan gerçekliğini parçalayarak soyutlayan yazınsal yaratıcılık yerine, hayatı açıklayan edebiyatı, sözgelimi Dostoyevski'nin insanın ruhsal yaralarının denetlenmesi olanaksız derinliği yerine, Tolstoy'un gerçekçilik anlayışını yüceltti.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda yazınsal biçimlere, üslup ve yenilikçi buluşlara önem verilmesini aşırılıkla niteler Lukács. Sonunda yenilikçiliğin her durumda insandan uzaklaşacağı; öncesiz, sonrasız ve tarihsiz olacağı önyargısını öne sürer. Aşırılık eder kısacası. Bu döneminde hep önermelerle, ilkelerle, birbirinden ayrılmayan nedenler ve sonuçlarla açıklar yazınsal yapıtları. Böylece uyum göstermeyenler edebiyatın dışına sürülür, en azından çeperlerinde tutunmaya zorlanır. Burada nasıl olsa iktidar var.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda, "gerçekliğin azaltılması ve kişiliğin dağılması birbirine bağlı şeylerdir: biri ne kadar çoksa, öbürü de o kadar çoktur," der Lukács. Söz Joyce'a, Musil'e gelir. Musil'in karşı çıkışını "özü ve yönü eksik" bir tutum olarak görür; değil mi ki *aşırı yenilikçiler* gerçekliği hep eksik ya da çarpık algılamaktadır, bilinç akışı tekniği de bir kaçış biçimidir. Bir "normallik ölçüsü" olmayanların yarattığı yenilikçi edebiyatta, dahası da var, "psikopatoloji saplantısının kapitalizmin gerçekliğinden bir kaçış isteği" olduğunu belirtir Lukács.

Bütün bu sert gerçekçilik ve kalıpçı eleştiri anlayışı, ideolojinin ve ideolojik tarih anlayışının baştan sınırladığı düşünme biçiminin ürünüdür. Sınırlıdır, çünkü edebiyatı sınırlamak istemektedir; sert bir kabuğu vardır, çünkü bir felsefecinin elinde bile Marksizmi siyasal bir dünya görüşü olarak dayatmaktadır.

Oysa sözgelimi, yaşadığı "Avusturya denen ucube" nin sözde modern dünyasında kurulu despotik monarşiden bunalmış, onu yadsımış, muhalif duruşlu Musil, çöküş ve yozlaşma içinden yüksek nitelikli bir edebiyat çıkarma endişesini her şeyin üstünde tutuyordu. Sonunda hep zor koşullar altında yaşamaya razı olmuş, can alıcı sorunlardan çıkan edebiyat anlayışından ödün vermemiş bir yazar var. Lukács, yozlaşma edebiyatı yaptığı için onu sürekli mahkûm ederken Musil, insanın yalnızca "ben"e indirgenmesini kişilik yozlaşması olarak görüyordu. Şu farkla ki, Musil, Avusturya'da ya da çöküntü içindeki Avrupa'da kaçınılmaz bir çürüme ve yozlaşma içinde yaşamak zorunda kalan insanı yazmaya çalışırken Lukács'ın sonuçları öne çıkaran tutumunca, anlaşılması olanaksız bir edebiyat yaratmakla suçlanıyordu. Lukács'a göre edebiyatın kendisini de yok eden bir roman olan *Niteliksiz Adam*, aslında Ulrich kişiliğinde modern zamanların Avrupası'ndaki çaresizliği anlatıyordu. Avrupa'nın aynı ânında yaşanan ne büyük bir çatışma ve yararsız ayrışma. Çaresizlik, Lukács için çağdaş gerçekçiliğin yadsıdığı bir durumdu, çünkü sosyalizmin bir dünya gerçekliği olarak algılanması bireyin yalnızca sağlam duruşuna izin veriyordu.

Yaşadığı toplumun pek de benimseyemediği Musil, "hal ve gidişi olağandışı", Lukács'ın Marksizmin dogmalara en çok yatkın olduğu yıllar içinden getirdiği eleştirilerle bu yakada da benimsenememiş bir yazar olagelmiş. Oysa Ernst Fischer, "Çökmekte olan bir toplumda yaşayan yazar, bu çöküşü betimlemekten kendini alamaz," diyerek anladığı Musil'in, "sapkın bir yazar olduğu yolundaki suçlama" ile başından beri karşı karşıya bırakıldığını belirtiyor. Yaşanan çağ "bir Babil tımarhanesinden farksız" ise, deliliği en iyi yenilikçi yazarın anlayacağı da kuşkusuzdur. Dostoyevski, Faulkner ya da Musil gibi bü-

tün sıra dışı yazarlar, bazen yer altındaki, bazen bozkırdaki, bazen imparatorluk görkemi ardındaki tımarhaneyi anlatırken yozlaşmadan yana değil, insanın acılarından yana davranmıştır.

Ernst Fischer'ın sözleri, eleştirinin yaratıcı yazarı anlama çabasına örnek gösterilebilir:

> Musil için burjuva sınıfının dosyası kapanmıştı. İşçi sınıfı ise ona yabancı kaldı. Eski dünyaya karşı derin bir muhalefet duyan, yeni bir dünyaya sezgilerle yönelen, ama programa bağlanan her şeye, her türlü ideolojik sisteme kuşkuyla bakan Musil, yaradılışında ve yaratısında bugün kapitalist dünyada yaşayan çok sayıda insan ve özellikle de çok sayıda aydın için karakteristik olanı önceledi.

Ernst Fischer ile aynı yıllarda yaşayan Lukács'ın Musil'i ve öteki modernist yenilikçileri bu denli farklı anlamasının nedeni, edebiyat ile ideolojinin birbirini çekmek zorunda bırakılmasıydı. Oysa aynı kaygıları taşıdıkları için birbirlerini itmektedirler, bilinir, ama zorla birbirlerinin yerine geçirilmeye çalışıldıkları her yerde çatışma çıkar ve bu çatışmanın sözde galibi elbette siyasal olandır.

Bana kalırsa, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Lukács'ın olgunluk döneminin değil, çocukluk hastalığının ürünü. Eleştirel gerçekçiliği modernizmin karşıtı olarak ortaya koymak edebiyatın içinden değil de, ideolojik önyargılardan çıkmıştır ve Lukács gibi derinliğinden kuşku duyulamayacak bir edebiyat düşünürünün bu kısıtlar içinde kalmasının nedeni, topyekûn karşıtlığın çatışma alanlarından biri olarak edebiyatın seçilmesidir.

Kafka ya da Beckett'te nihilizmin belirgin uçlarını; Joyce'ta gerçeklikten kopuşu; Musil'de ümitsizliği göre-

bilirsiniz elbette, ama bunların hiçbiri edebiyatın yargılanma biçimleri arasına "sınıf edebiyatı" gibi kategorileri koymayı olağanlaştırmaz. Lukács, sınıf çatışmalarını edebiyatın çatışma alanlarıyla örtüştürdüğü dönemlerinde, geçerliğini neden sonra yitirmiş bir dizi çözümleme yapmıştır ki, bu çözümlemeleri gerçekçilik, yenilikçilik ve edebiyat kavramlarıyla açıklamak epeyce güçtür. Edebiyat, kendini geçmişe bağlamak yerine hep gelecekçi, dolayısıyla yenilikçi değişim süreçleri içinde varlığını anlamlandırmıştır.

Musil gibi büyük bir yazarın sefil bir kıyıya itilişi, onu itenleri de içine çekmez mi?

Eleştiri eskir...

Önce anlama, sonra yorumlama, yazıya dönüşürken de derin yapıya yönelen çözümleme biçiminde dışavuran eleştiri, kendi döneminin eleştirel düşünme biçimini etkileyecek nitelikte olmuşsa neden sonra dönüp bakılacak bir değeri de zaman içinde taşıyarak gelir. Gene de bu arada yazınsal, işlevsel bakımdan kaçınılmaz biçimde geride kalırken tarihsel bakımdan öne çıkmaya başlar. György Lukács bu serüvenin diyalektiğini en belirgin yaşayan adlardan. Marksizm öncesinde de herkesin göz önünde tutmaya başladığı yazarlardandı; sözgelimi *Roman Kuramı*, bugün hâlâ tartışılmakla birlikte, tarihsel değeriyle dönüp baktığımız bir çalışma sayılır. Lukács'ın geçmişte bırakırken oradaki birikimine elbette biraz da *acınarak* baktığı *Roman Kuramı*. Belki bizim için onun düşündüğünden de değerli, ama günümüzde roman kuramı üstüne konan taşlardan sonra tarihsel anlamından öte bir katkısı olabileceği söylenemez.

Gene de Lukács için biçilmiş değer ölçütleri, bugün sözgelimi yirmi yıl önceki parıltısını epeyce yitirdi. Fred-

ric Jameson, "György Lukács Davası" adlı yazısında, Lukács'a saygı duyan Batılı eleştirmenlerin de zamanla "kendilerini çok fazla özveri istenir durumda" bulduklarını belirtiyor. Kesinlikle anlaşılması gereken bir duygu bu. Yargısının güvenilirliğinden küçük bir kuşku bile duymayacağımız Susan Sontag da, Soğuk Savaş'ın kısırlıkları yüzünden Lukács konusundaki kuşkularını unutmaktan yana olduğunu, ama "geç dönem" Lukács'ını ancak "onu bütünüyle ciddiye almamak" ve "bir fikirden çok bir biçem gibi estetik olarak kabul ederek inceden inceye koruma" cömertliğini gösterebileceğini belirtiyor (1966).

Bir tür karşılıksız bağlılıktır bu cömertlik, Lukács gibi yazarların gönülden yakınlıklara aslında tam da uygun olmadıklarına ilişkin bir durum. Yalnızca Marksizm içinde bulunuşundan gelmemiştir Lukács'a duyulan yakınlık; onun bütün yapıtları bizde de eleştirinin Batı'dan alınmış ilk büyük dayanakları arasında okundu. Dilinin ve yargılama biçiminin sertleşmesi geleneksel Marksizm içinde, üstelik siyasal bir duruş edinmişken canlandı. Birbirinin ardılı olan yazarları yazınsal zıtlıklara, kutuplara yerleştirirken kendi "geç dönem" anlayışını kurguluyordu, ama önce eskiyen yapıtları da bu dönemde yazdıkları oldu.

Lukács'ın gerçekçilik tanımı ve eleştirel gerçekçi olarak tanımladığı yazarları, modernizmin yol açıcılarına her anlamda baskın tutuşu, edebiyatı kendi dünya görüşü içine sığdırma çabasının sonucudur; sığmayanları böylece dışarıya dökerek saltık bir edebiyat tanımı yapmaya başlamıştı. O arada *tip* kategorisine ilişkin ölçütleri de sonunda edebiyatı organik-bireşimsel bir bütün, genelleştirilebilir bir yaratım biçimi olarak görmesini sağlamıştı ki, çöküşün başlangıcı orada oluştu. Bir zamanlar edebiyatın kendisini ve hayatı açıklama yetisini harekete geçiren *tip*,

modernizmin keşfettiği gerçeklik karşısında kendiliğinden silinmeye yüz tutmuştu. *Tip*'in öğütülme hikâyesi uzundur. "Yani, hakiki büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünümlerinin yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz, bütün varlıklar olarak betimler," biçimindeki tanımı, günümüz edebiyatında sınanmaya değer bir gerçekçilik tanımı olmaktan çıkmışsa Lukács'ın geç dönem anlayışına ilişkin gerilemeyi de saptayabiliriz.

Onun bu katı gerçekçilik anlayışı edebiyatı ister istemez somut göndergelere bakarak açıklamaya koşulludur. Yoksa klasik dönem ile eleştirel gerçekçiliğin yükseliş dönemi, toplumsal hayata belki daha önce görülmemiş bir somutluk kazandırmıştı; daha doğrusu, yorumlama biçimi somutun izindeyken kendini ancak saltık gerçeği saptama becerisiyle anlatıyordu. Oysa modernizmle birlikte hayat somut olanı biraz öteleyince ve insanlar toplumsal hayatın anaforundan kendilerini soyutlayarak bireylik kazanmaya çalışınca, soyut olanın yükselişi başladı. Bireyin toplumsalın içinden yükselişi bu soyutlama olmadan anlaşılamaz zaten.

Katkısız gerçek ve onun kategorik bir gerçeklik olarak alınmasına neden olan insan, sonunda kurmaca ile gerçeği birebir örtüştüren yapıtlara yol açar. Bunun bir yanılsama olacağı geliyorsa aklımıza, yolu açan edebiyat anlayışının belli bir ideolojiyle özdeşlenebilmesindendir. Lukács burada konumlanır. Orada edebiyatı kavramlar açıklar. Sözgelimi gerçekçilikten bugün de söz ediyoruz, ama bir edebiyat anlayışı ya da kurmaca metnin zorunlu biçimi olarak değil de, anlatılan hikâyenin karşılıklarını tanımlamak için. Oysa Lukács için gerçekçilik katkısız bir kavrama dönüştükçe edebiyatın kullanımında kalır. İşlevini sürdürdükçe. Roman da bir kavramdır onun için: kendi zamanını *yeniden ele geçirme girişimi*'nin epiği. Lukács'ın da yücelttiği *Buddenbrooklar* ile *Büyülü Dağ*,

Thomas Mann'ın kendi büyük zamanını ele geçirme girişimidir bu anlamda. Her ikisinde, belki özellikle *Büyülü Dağ*'da tam aradığını bulur Lukács.

Oysa ideolojinin egemenliğinden çıktıkça kategorik değer düşmeye başlar. Yalnızca dünyanın anlamını "körü körüne ve sarsılmaz bir inançla" temsil eden kahramanın bugün yaşamaması bile Lukács'ın roman kavramını eskitmiştir. "Çünkü bugün dünya," diyor Jameson, "kahramanı hep yeniyor, onun uzlaşma özlemini hayal kırıklığına uğratıyor..." *Avrupa Gerçekçiliği* kitabındaki yazılar, dış gerçekliğin mutlaklaştırılması, yazınsal metnin içeyleminin yok sayılması, insanın iç dünyasının toplumsal ve tarihsel gerçeklere bağlanması gibi temel eleştiri ilkeleriyle Lukács'ın "geç dönem" anlayışının eskimeye yazgılı olduğunu gösterir.

Lukács'ın romanın değişimini toplumun ve dünyanın değişimine bağlayan; somut bilginin yanı sıra, yazınsal bilgiyi de gerçekliğin bir yansıması olarak gören düşünme biçimine bugün o günlerdeki yakınlığı göstermek kolay değil. Lukács, belki Jameson'ın imlediği gibi, "içinde epik bir bütünlüğün hâlâ mümkün olduğu bir altın çağa" özlem duygusuna da bağlayarak oluşturmuştur roman kuramını, ama günümüzün, 1950'lerden daha rasyonel ve öznelliğiyle hiç kuşku yok ki daha ileride olan eleştirel aklı, tarihi insana dönük açıklamalarla kavramaya çalışıyor ve o düzeyde de ilerleme dinamiğini bütünlükten değil, parçalanmadan alıyor. Köklü bir ayrılık elbette.

Şu demek ki, bugün *Savaş ve Barış*'ın epik bütünlüğüne neden olacak bir dünyadan söz etmek olanaksızken, tam tersine, sözgelimi Kafka'nın yapıtlarındaki gerçekliğin yeniden üretilebileceğini belirtebiliriz. *Yeraltı*'nı da yaşamıyoruz bugün, ama *Kafkaesk* hayatlar hâlâ yanı başımızda. Edebiyat yapıtı, içinde bulunduğu tarihsel

gerçekliğin bir biçimini yansıtmak yerine, pekâlâ dibini aydınlatmakla da yetinebilir. Sonunda sayısız yapıttan söz ediyoruz çünkü, tümünün bir arada yarattığı zenginlik ve uyumdan; dolayısıyla yalnızca kendi dibini aydınlatmakla yetinen sayısız yapıtın varlığı, bütüncül bir edebiyatı Lukács'ın edebiyatından daha doğru ve daha gerçekçi temsil eder.

Lukács'ın geleneksel Marksizmden ayrıldığı yer, modernizmle kurduğu ilişkidir. Marksizmin, Marx ve Engels ile birlikte yaşadığı en önemli şanssızlığı, modernizme değerek geçmiş olmasıyken Lukács'ın edebiyat dünyasını zenginleştiren katkılar yapmasını sağlayan asıl etmen, modernizmle iç içe yaşayıp onunla hesaplaşmasıydı.

Roman Kuramı'ndan başlayarak yaşadığı modernizm eleştirisi, tarihselciliği önermiş, somut göndergelerle edebiyatı kuşatmıştı. Görevciydi Lukács, oysa modernizm somut gerçeklikten kararlılıkla uzaklaşırken soyut bir dünyanın ardına düşmüştü. Böylece olay örgüsü yerine metin içi gerçeklikleri öne çıkarmış, genel olanın yerine insani olanı, tarih yerine ânı, tipik olan yerine öznel olanı geçirerek yeni bir edebiyat ve sanat anlayışı kurarken dünyaya yeni bir bakış açısı önermişti. Bunları kendi anlayışımızın dışında tuttuğumuzu varsayalım: O bizim duruş biçimimizi gösterir; oysa yalnızca kendi durduğumuz yerden bütünü görmemiz de olanaksız; dolayısıyla bütünsellik arayışını kendine mal edenler yanılır. Geç dönem Lukács'ı bu yanılsamadan kurtulamadığı için eskimişti. Gene de bugün ona verdiğimiz değer yüzünden içine çekildiğimiz yargılama sırasında neleri yadsıyorsak, Lukács'ın onları gerçekten yazdığı gibi mi düşündüğü kuşkusundan hiçbir zaman kurtulamayacağım.

KENDİ GERÇEKLİĞİNİ YARATAN EDEBİYAT

Edebiyat ya da kültür sorunlarını kavramlar ve kuramsal ilkeler temelinde irdelerken de somut yaşantılar ya da düşünüşlerçevresinde dolaşabilme yatkınlığı, Theodor W. Adorno'nun ayırt edici yanlarından. Böylece çok özel bir ayrıntının aslında yanı başımızda olup da göremediğimiz bir gerçekliği, o anda bize şaşırtıcı gelecek bir anlamı olduğunu göstererek yazılarını kurgular ki, eleştirinin kendine kurduğu dünya da okurun alımlama yetilerine çok yakın bir yere gelmiş olur.

Minima Moralia'daki şu sözlerine bağlanabilir bu tutumu:

> Yaşamın en dolaysız hakikatini anlamak isteyen kişi, onun yabancılaşmış biçimini incelemek, bireysel varoluşu en gizli, en gözden ırak noktalarında bile belirleyen nesnel güçleri araştırmak zorundadır.

Nesnel olanın artık geçmişte bilinenden ve yeni kuşaklara öğretilenden bambaşka bir gerçeklik olduğu kuşkusuz. Gerçekliğin büsbütün değiştiğini gizleyen ideolojilerle aramızdaki çatışmaysa, özellikle bireyliklerin ortadan kaldırılmasına dönük yeni gerçekliği anlamayı zorunlu kılar. Adorno kültür üstüne çözümlemelerinde

hep bu amaca dönük kaldığı gibi, edebiyat yazılarında da gene oraya dolaysız göndermeler yapar. Az bulunur bir ışıktan da ötesidir o.

Doğrusu, Adorno okumak, öteki eleştirmenleri okumaktan farklı; ister istemez sözlerinin çekici üslubuna ve o üslubu içinde çarpıcı anlamların art arda dizilişine kapılmamak elde değil. "İndirgenmiş ve alçaltılmış öz, kendisini bir yüzeye dönüştüren büyüye karşı inatla direnmektedir." Sanki çok uzun ömürlü bir saptama gibi: İki kez okuduktan sonra, dilerseniz toplumcu gerçekçiliğin değerleri ortalamada hizalayan zorunu, dilerseniz şimdiki zamanları, postmodernitenin geçmişten aldığı söze karşı horgörüsünü anlatmak için kullanabilirsiniz.

Adorno'nun sistemin dışında duruşu da onun değerini gösterir. "İnsanlar, ancak üretime karşı durarak, bu düzenin içinde büsbütün erimeyi reddederek insana daha yakışan bir dünyanın doğmasını sağlayabilir," derken, entelektüel duruşa hiç kuşku yok ki yepyeni bir anlam veriyor. Onun entelektüel kimliği sözgelimi Sartre'ın militan tutumuna benzemiyor; kendine yakın iktidarlarla alışveriş içindeki entelektüel tavır alışa da yabancı; ama iktidarla ya da bütün egemen kurumlarla alıp veremediği olan yeni bir anlayışı kuramın derin yapısında, üstelik düşüncenin yaşam alanını alabildiğine genişleten dolaylı sözün olanaklarına bağlanarak geliştiriyor.

Sanırım geçmiş içinden aldığımız nitelikli, dolayısıyla kalıcı sözü bugünümüzü aydınlatmak için kullanma alışkanlığı da soyutlamanın türevidir. Marksizmi böyle yorumladığımız için hâlâ onunla bağlarımızı koruyabiliyoruz; belki Adorno'nun üretim ve tüketim alanları arasındaki ilişki ve çatışma karşısında insanın duruş biçiminden beklediklerini de günümüzdeki iktidar düşmanı, ama iktidarı iplemeyen, küreselleşme karşıtı yığın-

sal hareketlerin çıkış noktalarından sayabiliriz. Daha buradayken onun düşünce alanını nasıl genişletebileceğimizi görüyoruz.

Yaratıcı düşünce, alımlama ve uygulama etkinliğinin somut parçası olmayabilir; ama somut olanı anlamak ve yorumlamak için kullanılabileceği gibi, bazen kendiliğinden özdeşlikler içinde bulunur ya da o özdeşliği arar. Bu kesişmenin bulunduğu her yere bir gösterge flaması saplayabilirsiniz, sonra yürünecek yollar o göstergelere bakarak çizilecek, sonuncuyu alan onu yeni bir noktaya dikecektir.

Kendini kuruluş dönemlerine adayan edebiyat, ister Batı'da olsun ister Doğu'da, gelenekselliğin törel kalıplarından kolay kolay kurtulamaz ve pozitivizmin köreltici çekiciliğine kapılır; çekicidir, çünkü kesinkes egemen ve güçlü olacaktır; körelticidir, çünkü ister istemez iktidar kavramına sahip çıkar.

Cumhuriyet'in ertesinde yükselmeye başlayıp 1930'larda Kemalizmin kuruluş sürecine katılan edebiyat, bütüncü tutumuyla egemen bir anlayışa dönüşüp etkisini bugüne dek sürdürdü. Felsefi bir ayrıştırma çabası içinde, toplumsallaşmanın bireyi zayıflatıp çürüttüğünden, oysa bireyin deneyimi ile bireyler arasındaki farklılık gizilgücü ve zenginliğinin artık eskil anlayışlara sığmayacak kadar büyük olduğundan söz eder Adorno. Bunu edebiyata yansıttığımızda aynı sonucu göreceğiz: Aynada gördüğümüz, kendi için var olan edebiyattır.

Sanki Bilge Karasu'nun bile isteye kıyıda kalmasında (onun gibi sözgelimi Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan ya da Oğuz Atay'ın da), egemenlik tutkusunu ortaklaşa dile getirenlerin etki alanının dışına çıkma isteğinin de payı epeycedir. Yazılagelenleri artık yazmak istemeyen, dolayısıyla kendi için yazınsal yazının ne olduğunu arayan yenilikçi yazarların, sayıca hiç de az olmayıp 1950

kuşağından bugüne dek ayrı yollar ve kollar oluşturması, edebiyatımızın bir an bile unutmaması gereken şansıdır. Yoksa büsbütün kendine kapanan edebiyatımızı bugünkü kuşaklar ne kadar aşabilecekti?

Bugün edebiyatımız, Cumhuriyet'in ertesinde başlayan kuruluş sürecinde oluşturduğu egemen anlayışla kendini sınırlamayı başarabilseydi, yeni kuşaklara yalan söylemek zorunda kalacaktı. Dün doğru olan aynıyla bugün de doğru kalamaz. Adorno, edebiyatta gelenekselci, anlatıyla süregiden, gerçekçiliğin zanaatkârcısı, bezemeci edebiyatın "dünyanın anlamlı olduğu varsayımına dayanan bir sevgiyle kendini dünyaya teslim" edeceğini, demek yalan söyleyeceğini belirtiyor:

> ... romanın nesne karşısında özgürleşmesini sınırlandırır ve onu röportaja benzemeye zorlar. İşte bu yüzden, Joyce romanın gerçekçiliğe karşı başkaldırısını söylemsel dile başkaldırıyla bağlantılandırmıştır.

Modernizm tarafından uğratıldığı değişim, roman sanatının yaşadığı ikinci büyük devrime karşılık gelir ki, ilki Stendhal, Balzac, Gogol ve Poe ile başlayıp Dostoyevski ile süren dönemde yaşanmıştır. Elbette dünyanın yükümlerinden kurtulup kendini tikel sorunlara ve bireyin iç dünyasıyla başkaldırısına adayan modernist roman, istese bile yalnızca bununla sınırlı kalamayacağını da gördü. Dil içindeki değişimi, ortak söylemin dışlanması ve her yazarın kendine özgü yazınsal dil arayışı ile taçlandı.

Dolayısıyla, "Joyce'un girişimini eksantrik ve bireyci keyfilik olarak reddetmek, ikna edici olmazdı," diyor Adorno. Hem sonra, Joyce'un tam anlaşılacağı zamanlar için belki bir yüz yıl daha beklemek gerekiyordur. Herkes için aynı ölçütlerin uygulanabilir olmaktan çıktığı yerde,

modernist romanın yıkıcı devrimi insanın varoluş sorunsalının yeniden keşfedilmesini sağladı. O kadar ki, Dostoyevski'de de herkesin elinde yüceltilip içi boşaltılan psikoloji, "ancak zihinle kavranabilir karakterin psikolojisi", "özsel bir psikoloji" olarak anlamlıdır ve onun bugün de yeni bir biçimde okunmasını sağlayan özelliğidir.

Adorno bu yaklaşımını daha da önceyi örnek göstererek anlatır: "Fielding'in *Tom Jones*'undan beri romanın asıl konusu, yaşayan insanlar ile taşlaşmış ilişkiler arasındaki çatışma olmuştur. Bu süreçte, yabancılaşmanın kendisi de estetik bir araç haline gelir roman için. Çünkü insanlar, bireyler ve topluluklar birbirine ne kadar yabancı olursa, birbiri için o kadar da bilmecemsi hale gelir." Böylece roman uzlaşım (konvansiyon) edebiyatı olmaktan çıkar, çelişki toplumun bağrından çıktığı gibi çitleri aşıp edebiyatın topraklarına girer.

Okurun bütün benliğiyle iç yaşamına, hikâyesine katıldığı geleneksel roman (Adorno en sahici halini Flaubert'de bulur) karşısında, okuru dışarıda, bazen çaresiz tutar modernist roman, ama kendisiyle aynı düzeyde bulunmaya da çağırır. Yaratım sürecini yazarın bıraktığı yerden alıp ileri götürmek, vereceği anlamlarla romanın anlam ağını yeniden dokumak düşüyorsa okura, bunun yepyeni bir yazınsal ilişki olduğu açıktır. Geleneksel romanın ahlaki katılım çağrısı modernist romanda yazının ahlakınca örtülür: asıl olan yazılanın yazınsal değer ölçütleri bakımından tam olması ve dışarıdan gelecek etkilere karşı korunmasıdır.

Edebiyatta yenilikçi yönelişleri hep birer fantezi ya da özgünlük merakı olarak görmek, bir tür resmi edebiyat görüşüdür ki, eksik değildir. Edebiyatımızın ana akımına egemen olan anlayış yeniliklere resmi görüşün sopasını gerektiğinde nasıl göstermişse öteki ülke edebiyatlarında da benzer durumlar her zaman olmuştur.

Adorno'nun "Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış" yazısı bu bakış açısının gerçeküstücülüğü yorumlama biçimini de eleştirir. Gerçeküstücülük de eksantrik değil; üstelik tamamıyla Avrupa'nın yaşadığı acı deneyimlerin ürettiği bir sanatsal gerçeklik olarak girdi insanların yaşamına. Olanca hınzırlığı içinde acıdan mürekkep bir dünyayı sarıp sarmalayarak.

BARTHES VE YAZMA ARZUSU

Modernizmi yok sayma eğilimi, yeni bir kültürel biçimlenmenin oluştuğu zamanlarda karşılıklarını da art arda yaratarak kendini donatır, ama modernist yazarlar gene de büsbütün yok sayılamaz. Sonunda, kimliğini modernizm içinde bulmuş yazarların sözünü, dün ya da bugün demeden dinletebilmesinin nedeni, her koşulda taşıdıkları düşünsel derinlik olmalı. Roland Barthes'ı Mehmet Rifat'ın tanımlama biçimi de, bu gelgitin, sonunda yazarın kimliğinde nasıl karşılık bulabileceğini çarpıcı biçimde anlatıyor:

> Hep bir modern olarak, kimi kez de bir öncü olarak tanıtıldı. Ama o öncü sanatın, öncü edebiyatın, yani avangardın artçıları arasında yer aldığını söylerdi. Kendisine, son yıllarda, modern değil de antimodern diyenler oldu: İşin aslı, o, hep modern bir klasik olarak yaşadı.

. Roland Barthes'ın antimodern olduğu düşünülemez; düşünsel derinliğini kurma biçimi ve edebiyatı yazınsal yazının içinde yaratma endişesindeki kararlılık, onu modernizmi kuşatan sınırlar içinde tutar. Bu arada sevdiği yazarların başında gelenler, sözgelimi Chateau-

briand ya da Balzac ile klasiğin içinden çıkıp Flaubert ve Proust ile klasik sonrasını çözdükten sonra duracağı yer, klasiğin modernizme eklendiği yerdir. Onun modern bir klasik oluşunu pekiştiren en önemli yanı, yazınsal yazının içinden çıkan kuramcı kimliği değil de, edebiyatın günümüzde aldığı biçimler üstüne açık tutumudur.

Sık sık kendini gösteren, edebiyatın giderek ölmeye başladığına ilişkin inanç, aslında tipik bir klasik tutumdur. Gelenekseldir. Bütün dönemlerin klasiklerinin, üstelik değiştirmeden yinelediği savlardan biridir, edebiyatın ölmeye yüz tuttuğu. Masaya sürülenden hoşnutsuzluk, bütün has edebiyatçılar için anlaşılır bir tutumdur belki, ama haklı olunduğunu göstermez. Bu arada onların, kendi dönemleriyle artçısı oldukları dönemlerin edebiyatındaki yüceliğe kendiliğinden tutkuları, yaşayan edebiyattan hoşnutsuzluğa ister istemez yol açar. Bizim edebiyatımızda da bütün eski ustalar, yeni kuşaklarla birlikte edebiyatın etkisizleştiğini düşünür. Ne eskiden yazılan şiir ve şiirimizin ustalarının yanına yaklaşacak şairler vardır artık, ne öykücülüğümüzün büyük ustaları gibi öykü yazılmaktadır, ne de Tanpınar, Yaşar Kemal ya da Yusuf Atılgan'ınkiler gibi romanlar ortaya çıkmaktadır...

Bizdeki bu eleştiri tutumunun düştüğü açık, yerine ne konacağıyla ilgilenmez. Oysaki Barthes, bütün yazdıklarıyla kendi inandığı yazınsal seçeneği ortaya koymaya çalışmıştır. Üstelik hemen herkesin göz önünde tuttuğu yazarlardan çok kendi değer verdiği yazarlar üstünde durmuş, onları edebiyatın ve eleştirinin o güne dek bildiğinden bambaşka bir biçimde değerlendirdiği için de hep göz önünde tutulmuştur.

Yazılmadık ne kaldı insana dair, sorusu önemlidir aslında ve aklı başında bütün yazarlar şu yanıtı verir: İnsanı kendinden önceki bütün yazarların gördüğünden bambaşka biçimde gören ve gösteren yazarın yazdıkları

gerçekten değerli ve kalıcıdır; yoksa yazmaya değmezdi.

Sanırım eleştiri için de, bir yazarı kendinden önce yorumlandığı biçimden başka bir biçimde yorumlama zorunluluğu önemli: Yoksa geçmişte yazılanları yineleyen eleştiriye niçin gereksinme duyulsun. Düşünsel-yazınsal bakımdan kendini bütün olarak tasarlayan eleştirinin doğası, yerinde saydığı anda eskimeye başlar. Demek ki yalnızca getirdiği yorum nedeniyle değil, aynı zamanda yorumlama biçimindeki yenilik de eleştiriyi öne çıkarır.

Mehmet Rifat'ın Roland Barthes'a bir saygı olarak derlediği "*Roland Barthes: Yazma Arzusu*"nda bir dizi yazarın Barthes üstüne yazısı var. Tutkulu bir ilgi ve saygıyla yazılmış bu yazılar, büyük bir eleştiri yazarı ve edebiyat düşünürü üstüne yeni eleştirel yaklaşımlar getirme amacından çok, her yazarın kendi ilgi uçlarını canlandırdığı izlenimler olarak okunabilir. Roland Barthes için edebiyatımız içinden bir saptama yapmayı amaçlamış Mehmet Rifat.

"*Roland Barthes: Yazma Arzusu*"nda Barthes'ın yazılarını "metnin tadını çıkarmak" ya da "metnin hazzı" olarak hatırlatan François Wahl'ın sözleri üstüne bizim edebiyatımızda pek düşünülmez. Daha doğrusu, roman, öykü ya da şiir, belki ender olarak da deneme için düşünüldüğünde, okumanın öncelikli amaçlarındandır *metnin tadını çıkarmak*, ama eleştiri söz konusu edildiğinde akla bu pek gelmez. Ne eski kuşak eleştirmenler kendi yazılarının tadını çıkarmakla ilgilenmiştir (onlar masaya yatırdıkları metinlerin tadıyla yetinmiştir), ne de okurlar eleştiriyi bu düzeyde okuma bilinci edinmiştir. Sanırım bu yüzden, fazladan yıpratılmıştır eleştiri.

Umberto Eco, "Barthes'ın Ustalığı" yazısında, Barthes'ın, *bilmenin* yazının pratiğinden doğduğunu gösterdiğini belirtiyor. Yazının sınırları, olanakları, derinliği üstüne

bunca düşünmenin hem nedeni, hem sonucudur Eco' nun saptaması. Eleştiriyi yazınsallaştıran dolaylı etmen de budur aslında. Eleştiri yazarının metni yeniden anlamlandırma, yorumlama etkinliği başkalarınca yapılabilecek sıradanlıkta olmanın yanı sıra, bunu sıradan biçimde dışavurmakla da yetinebilir. Oysa bu tür eleştiri, kendini yazınsal yapıtla aynı düzeye çıkaramadığı için edebiyatın eteklerinde kalmaya mahkûm olur. Kendini de yazınsal bir metin olarak kurgulayan, dolayısıyla baştan ne kadar tasarlasa da öngörülemeyen uçlara yönelebilen, böylece zenginleşip derinleşen, anlamı yazının pratiği içinde yeniden keşfeden eleştiri, öncüllerinden ayrılıp bir başına yaratıcı yazıya eklenecektir.

Barthes bu anlamda sanatçı eleştirmendi; hem bizde de belli bir kesimin büyük ilgiyle okuduğu, birçok yazarın özenip benzerini yazmaya çalıştığı *Çağdaş Söylenler*; hem bütün yazılarındaki dili, üslubu ve sözü yazıya aktarma biçimleri; hem de anlamı bulup yansıtma biçimi, gerçek bir yaratıcı tutumu gösterir.

Eco da Barthes'ın sanatçı kimliğine ilişkin, "Bir başka gerçek de, üniversite camiasında büyük başarılar kazanan kitaplar gibi, bizim daha sonra tesadüfen tanıdığımız, öğrencilere yönelik küçük elkitaplarını yazarken de yaratıcı yazarlıkla uğraşmasıydı," diyor.

Onun kendini başlangıçta bir kuramcı olarak göstermekten çekindiği belirtilir; aslında sonra da kuramcı olarak anılmak istemedi Barthes, çünkü hem edebiyatın akademik karabasanı içinde bulunmaktan kaçınıyordu, hem başkalarına düşünsel bir kalıt bırakmakla ilgili değildi, hem de yazma biçimi bilinenlerin dışındaki ipuçlarını yakalayarak edebiyatı sökmeye yatkındı. Bu çok yaratıcı düşünme ve yazma biçimi, göstergebilimsel yaklaşımını bile yaşananlara bir *görme biçimi* olarak yöneltmesini sağladı. Kendi göstergebilimci tutumunu, "sokakta dolaştığı

zaman, başkalarının olaylar ve olgular gördüğü yerde anlamlar kavrayan ve sezinleyen kişi"nin tutumu olarak tanımlar ki, ilkin onunla anılabilecek bir tanımdır bu.

Susan Sontag'ın belirttiği gibi baktığımızda da, Barthes'ın kendini modernizmin hem felaketlerinin, hem de devrimci yanılsamalarının dışında bulduğunu düşünebiliriz elbette. Bu onun iradesi dışında, sanki ona verilmiş bir fırsattı, o da bu fırsatı tam da aradığı gibi bir edebiyat dünyası içinde var olarak ödemişti.

Yazarı öne çıkarmadan, her zaman dili, yazıyı, anlamı ve bu üç düzeye ilişkin göstergeleri sorun eden yazar, eleştirinin kendinden öncekilerden bambaşka biçimde yazılması gerektiğini göstereceği gibi, kendinden sonrakilerin de, bütün özenilere karşın, yazdıklarından farklı metinler yazmasının yolunu açacaktır.

Yazma eyleminin sağlam ipuçları

Yazma arzusu doğadan gelmiyorsa, onu neden sonra bir tutkuya dönüştüren nedir? Yazmak herkes için vazgeçilmez değil elbette, ama okuma eyleminden yazma eylemine geçmek, en azından bir üst kata çıkıp pencereleri açmayı gerektirir. Yeni bir duruma geçişe yol açan bir hazırlık ve karar verme süreci yaşanır. Roland Barthes, *Romanın Hazırlanışı* adlı kitabını oluşturan ders notlarında, yazma eyleminin öncesini ve sonrasını, alışık olmadığımız biçimde kurcalıyor. Yazar adına yapılmış, yazarın pek çoğunu düşünmeden yaptığı ya da hiç yapmadığı bir sorgulamayı alabildiğine geniş bir düzlemde yürütmek, Roland Barthes soyundan edebiyat düşünürlerinin kendiliğinden çoğalttığı refleksleri arasındadır. Yazınsal bir metnin yaratım süreci, yazarın onun başına geçiş ânından başlayıp kitap biçiminde yayımlanmayla sonlanan bir zincirleme reaksiyon gerçekleştirir. Sonun-

da öyle büyük bir enerji açığa çıkar ki, etkisinin bazen sonsuza dek süreceği düşünülür. *İlahi Komedya*, bin yıl olmadıysa yedi yüz yıl sonra bugün bizde de sürekli okunurken *Suç ve Ceza* ya da *Yüzyıllık Yalnızlık* da ölümsüzdür pek çoklarına göre. Belki hiç yazmamak da var, ama nitelikli okumanın katmanlarını çözmeyi önüne koymuş okurun değerini de kimse anlamıyor. Okur, yalnız insan; yazarın yazdıklarıyla ilgilenenler onun ne okuduğuyla hiç mi hiç ilgilenmiyor; edebiyat, duyargalarını o okura yeterince yöneltmiyor, ama o da yalnızlığı okumakla yenmeyi öğrenmiş. Yazmayı saplantılı bir tutkuya dönüştüren sayısız yazarın yanında, o yazarları yakından bilen tutkulu okur, yazmayı hiç düşünmeden yaratıcı yazarlık deneyimini paylaşmaya çalışıyorsa, onun seçimi gerçekten eşsiz sayılmalı. Karşılıksız aşktır bu da. Orada edebiyatı, belki kimi yazarların hâlâ tam içselleştiremediği, kimilerininse hiç bilmediği soyutlama ediminin bulutlarından izlemenin çekiciliği var.

"Eğer Yazmak, Okumak'tan geliyorsa ve aralarında zorlayıcı bir ilişki varsa, insan yazmak zorunda olmadan nasıl okuyabilir ki?" diye soruyor Barthes. Bu arada okur sayısının nasıl olup da yazardan daha çok olduğu sorusunda bir fantezi de kuruyor; ama bunun değil de, okumak ile yazmak arasındaki diyalektik ilişkinin üstünde durmak daha anlamlı olur. İkincisi olmadan ilki olabiliyor, ama ilki olmadan ikincisinin olabileceğine inanmam. Okumak mı yazmaktan çıkmıştır, yazmak mı okumadan? Hangi yanıtı kuşku duymaksızın verebiliriz. Dahası, öylesine yoğun, uzun ve nitelikli bir okuma içinde olunabilir ki, yazmak birden kolaylaşmaya başlar.

Yazmaya koyulurken de, bir başlangıcı tam isabetle kondurmak, yaratıcı yazının sonrasını nasıl belirler – yazdıklarımızı bir yana koyalım, okuduğumuz bütün nitelikli yapıtlarda öncelikle kendini gösterir. O başlangıç,

ister yazarın çırpınarak bulduğu sözcüklerden oluşan birkaç anlamlı tümce olsun, isterse su gibi akarak gelsin, hemen her zaman, "yazan kişinin haberinin olmadığı ara noktalarla gelişen kopuk kopuk bir soy zinciri"ne eklenen küçük bir halka olarak kendini gösterir. *Romanın Hazırlanışı*'nda, kendisine gönderilen bir "şiirsel" metinden söz açan Barthes, "Bu metni Rimbaud'dan geliyormuş gibi kabul ettim," derken, Rimbaud'dan önce, Rimbaud'dan sonra kavramını tartışmaya açıyor. Olduğu gibi benimseyerek alıyorum bu kavramı ve hemen Sait Faik'ten önce, Sait Faik'ten sonra biçiminde uyarlıyorum. Barthes, "Kesin olan iki şey varmış gibi gelir bana: a) soy zincirsiz metin yoktur; b) yazıya ilişkin her soy zinciri de belirlenemez özelliklidir," diyor sonra. Başka hangi yazarın edebiyatımızın soy zincirini tutabileceğini düşünüyorum; şiiri, demek Yahya Kemal'i, Nâzım Hikmet'i, Garip'i, Dağlarca'yı, İkinci Yeni'yi soy zincirleri yaratanlar olarak belirlerken düzyazının soy zincirinin yaratıcıları arasında sözgelimi Halit Ziya Uşaklıgil, roman sanatımızın başlangıç noktasında kapladığı yere karşın, tam uygun düşmüyor. Sabahattin Ali ve ondan sonra yepyeni bir anlayışla gelen 1950 Kuşağı var elbette; ama Ahmet Hamdi Tanpınar bile bir soy zinciri oluşturmaktan çok, zincirin taşıyıcı halkalarından biri olarak yaşıyor. Demek Sait Faik, düzyazıda edebiyat ağacımızı bir yerden alıp daha verimli bir başka yere dikmek gibi bir büyük yaratıcılığın adıdır ve öyle olmadığını düşünenler varsa bu da adamakıllı gerekçelendirmeyi gerektirir.

Demek öykünü ve etki sorunlarına yeniden dönüyoruz. Kaçınılmaz biçimde. Yazarken kendimizden başkalarının elini bırakma korkusu içinde yaşıyoruz. Bizi bireylikleriyle değil elbette, pek çoğu ölmüş üstelik, ama yazdıklarıyla sınayan yazarlar, özgürlüğümüzü de ister istemez kısıtlar. Yazmak eğer böylece başkasının edebi-

yatına teslim olduğumuz zamanları da yaşamaksa, kendimizden vazgeçerken onları kendimizde yaşatmayı gönüllüce benimsemek de bu yaşama biçiminin öteki yüzüdür. Bunun, yazarın yaratıcılığını eriteceği akla gelmez, çünkü kendinden öncekilere bakarken tamamıyla özgün bir eleme, dolayısıyla seçim yapar yazar. Bu seçim sırasında basamakları çıkmaya başlar. Bir ömür boyunca yaşamak için yapılmış seçimler de değil bunlar; dün atılmış en sıkı bağlar çözülürken kementler başka yazarlara atılabilir.

Bir de, hakikati gerçek hayattan aldıkları yanında, başkalarının yazdıklarında arama gereksiniminin sonucu olarak kurulur bu ilişki. Gerçek, bir yerde toplanmış olmadığına göre, onu dağıldığı yerlerden toplamayı bilme yetişkinliği gerekir. Bu yolu izleyen kesintisiz değişim, aynı çizginin ucunun yukarı kaldırılması biçiminde yaşandığı gibi, yandaki bir başka çizgiye atlayarak da sürebilir. Seçimlerinde özgür olmayan yazar düşünülemez.

Bu arada Roland Barthes, "anahtar kitap" kavramı çevresinde de dolaşıyor. Bizi zincire, hangi yazarlar mı, hangi kitaplar mı, sorusu ekleyecektir? Hem o, hem o, yanıtını veriyorum ben. Gene de değil mi ki as'lolan yapıttır, kitapların içinden çıkmaktır gösterilmesi gereken asıl çaba. Ama hangi yazarın hangi kitapları ya da bütün bütüne, hangi kitaplar? "Yani bir ülkenin, bir dönemin, bir yazarın anlaşılmasını kolaylaştırır gibi görünen kitap." Bu olağanüstü saptamayı önce kendim yapmak isterdim. Mallarmé'nin, Shakespeare'in yapıtları arasında anahtar kitap olarak *Hamlet*'i gösterdiğini aktarıyor Barthes; bütün İtalyan edebiyatı için *İlahi Komedya*, Eski Yunan için *İlyada* ve *Odysseia*, İspanya için *Don Quijote*. Günümüz Latin Amerikası için *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı da ben ekliyorum. *Ulysses*'i Barthes'tan sorabiliriz.

Peki bizim edebiyatımız için hangi kitap "anahtar"

dır, edebiyatımızın doruk noktalarının anahtar kitapları? Demek kendisinin zincirin neresine, nasıl ekleneceği, yazarın başlangıç noktasında uğradığı duraklardan biridir. Bir yazarın kimliğinde yazarlık tutumunun da yeri vardır elbette ama yapıtlarıysa asıl damgayı vuran, yazdıklarının içinde yer alacağı dünyayı tanımlamak ve ona uygun biçimsel öğeleri bulmak, serüvenin yarısını almayı sağlamış olur.

Bu arada, yazıya girerken okumayı sürdürebilir mi yazar, *Romanın Hazırlanışı*'nda bunu da irdeliyor Barthes. Başladıktan sonra nasıl sürdüreceksiniz? Bir kısa öykünün yazılma süreci, yarı yarıya başlangıçla örtülür. Bir roman için, işaret fişeğidir başlangıç. Pek çok yazar için ritüellerle yaşanır o anlar ve sonra tam tersine, hayattan kabuğuna çekilir yazar. Bu arada gerçek hayatla yazdıkları arasında kurduğu ilişki onu yalnızca aşağı çekecek, bunu gördükçe yazınsal gerçeklik duygusu güçlenecek, yaratma eylemine verdiği suyun basıncı barajın kapaklarının açılmasını sağlayacak. Aradâ düşünür: Hangi değerlerle yazıyorum? Orada, toplumsal değerleri ürkütmeye başlayıp yazınsal değerlerin coşkusunu yükseltendir gerçek yazar.

Barthes ile ilişkimiz

Roland Barthes küçük bir kitapta nasıl anlatılır? Küçük kitaplar hazinedir. Her kitabı bir de tasarımına bakarak eline alan tutkulu yayıncı için, kitabın aynı zamanda estetik bir nesne olduğunu da düşünürsek. Hem bu tür kitapların ayrıksı örneklerini biriktirip onlar gibi kitaplar yayımlamayı hayal eder bu yayıncı, hem de kendi bulunduğu dünyada, başkalarının yapmadığını yapmayı. Ne ki bu değil şimdiki derdim. Alain Robbe-Grillet'nin *Barthes'ı Niçin Seviyorum* kitabının yol açtığı çağrışım-

lardan; küçük bir kitabın, yaprakları açıldıkça sırları çoğalan dünyasının taşkınlığını kucaklamaktan söz etmek istiyorum.

İki yazarın dostluğu, Roland Barthes'ın, *Silgiler* romanı için Robbe-Grillet'ye yazdığı hayranlık mektubundan sonra başlamış ve yirmi beş yıl kesilmeden sürmüş. Robbe-Grillet, Barthes'ı hem ateşli bir dostu olarak görmüş, hem de değerli bir entelektüel. Barthes'ın yazdıklarının geleceğe kalacağı düşüncesi, Robbe-Grillet'nin edebiyatın düşünsel niteliğine ve yazının derinliğine tutkusunu da gösteriyor.

Roland Barthes, hem yazınsal yazının görünenin ötesindeki sırlarını, tamamıyla kendine özgü, benzeri yapılmamış biçimde keşfedip çözümlemeye çalışmıştı, hem de yazı dediğimiz, yüzeye yayıldıkça çoğalan sözcüklerle yapılan anlam göstergelerine öteki yazarlarda rastlamadığımız bir derinlik kazandırmıştı. Edebiyat metnini, her şeyden önce yazınsal yazıdan yapılmış bir yaratım ürünü olarak gören Barthes, kılı kırk yaran titizlikle sözcüklerin işlevine kadar dayanan yeni bir anlamlandırma biçimi yarattı. Metni bütüncül bir yapı olarak görürken bir tümceyi bütün metinle özdeşleyecek kertede almayı öneren öyle bir yaklaşım biçimi kurdu ki, yazınsal metni okuma biçimini değiştirdi.

Roland Barthes'ı elimden geldiğince okumaya çalıştım. *Roman Kitabı*'nın (1991) hemen başında onun dünyama girişinin geç olmakla birlikte etkileyici oluşundan söz ederken, "Şimdilerde kendi duruşumu Roland Barthes'ın tuttuğu ışığın renklerine göre ayarladığım"ı da eklemişim. İyi bildiğimden değildi elbette; 1990'lardan önce Barthes'ı adamakıllı okumuş değildim, ama okuduğum kadarı, kendime özgü bir eleştiri anlayışı ve biçimi oluşturma derdime bütün kalıpların dışında, hem çok yakın, hem de nitelikli bir karşılık veriyordu. Sonra

da bugüne dek ulaşabildiğim her şeyini okumayı sürdürdüm ve bu ilişkiden, yazınsal yazının olanaklarını ve nasıl kullanılması gerektiğini adamakıllı öğrendim.

Robbe-Grillet de, Barthes'ın yapıtlarından kimi bölümleri ezberlediğinden söz ediyor. Bir eleştiri ya da kuram metninin ezberlenmesi! Sıra dışı bir durum. Arkadaşlığın inceliğinden mi bu söz, yoksa Barthes'ın yazdıklarının unutulmaması gereken yanlarından ya da dilinin su gibi akıp gidişinden mi? Akıp gittiği söylenebilir mi Barthes'ın yazdıklarının? Bir ikileme düşürüyor: Güzel ve kusursuz yazılmış olması dile hızını kendiliğinden verirken anlamı çözme çabası ikide bir duraklamaya neden oluyor. Robbe-Grillet, *Yazının Sıfır Derecesi*'ni bile ezbere okuyabileceğini söylüyor ki, ilk unutulmaz derslerim arasında bu küçük kitap da vardı.

Kendisi de yazınsal metinler üstüne yazdığı için, hep içinde bulunduğumuz bir duyguyu anlatıyor Robbe-Grillet:

> Bir metni incelemeye başladığım an, metnin içini boşalttığım hissine kapılırım ve bu his inceleme boyunca beni hiç yalnız bırakmaz.

Eleştiri günümüzde, bütün öğelerini soyutlayıp her birini ayrıntılarına varıncaya dek irdelediğimiz yazınsal metnin derin yapısına girmek ve bütüncül yapısına ulaşmak ve verilmiş anlamların ötesine geçerek metni yeniden anlamlandırmaksa, bu arada metin adım adım yadsınacaktır. Öyle ki, "Belli bir değişmezliği olduğu düşünülen bu metinleri ameliyat ediyor, yerlerinden oynatıyor, hareket ettiriyorsun."

Eleştiri bu, böyle olurken yazarın yazdıklarının, onun istediği biçimde okunması da ister istemez olanaksızlaşır. Yazarın yücelttiği metin, eleştiri tarafından nesneye indir-

genmektedir. Bu sözler, aradaki ilişkiyi ya da bu ilişkideki bir olumsuzluğu göstermiyor elbette; olup biten, yazınsal bir ilişkidir, o kadar. Yazarı metninden apayrı bir yerde tutmak da ancak bu eleştiri anlayışıyla olası değil midir?

Barthes'ı Niçin Seviyorum kitabında yer alan Robbe-Grillet'nin konuşmasının arasına giren Barthes, kendisine sık sık, "Roman yazacak mısınız?" diye sorulduğunu anlatıyor. Kendisinin de istekli olduğunu, ama romanın gerekli kıldığı, "geniş yüzey, devamlılık, özel adlar bulma" gibi işlemlere direndiğini... Karşılaştığım kişiler arasında beni öykü yazarı sanıp kitaplarını "Değerli öykücü..." sözleriyle imzalayanlar yüzünden, öyküyle bu denli ayrılmaz biçimde özdeşleşmekten tedirgin oluşumu düşündüm. Yoksa roman, hep eleştiriyle uğraşmış olanlar için daha uygun bir tür mü? Çok katmanlı, sabırla yazılan, bütüncül bir yapı gerektiren, yaratıcı düşüncenin pek çok alanına kendini açık tutan bir tür oluşu, romanı eleştiri yazarlarının deneyeceği ikinci türe dönüştürüyor sanki.

Robbe-Grillet, Barthes'ı anlatırken bir yerde de Sartre için, romanlarına bakarak, "Bir tür biçimcilikle fazlasıyla lekelenmiştir, öyle ki nasıl roman yazılması gerekiyorsa öyle romanlar yazmaya zorlamıştır kendini," diyor. Hemen dediğimi doğruluyor bu sözler, değil mi ki Sartre da aynı zamanda bir edebiyat düşünürü ve felsefecidir, hesaplı kitaplı roman yazmaya da yatkın olacaktır. Romanın önceden yapılmış bir tasarıya, kurulmuş bir iskelete göre yazılması gerektiğini, böylece yaratım sürecinin kolaylaştırılıp daha iyi denetlenebileceğini sürekli anlattığımı düşündüm. Yaratıcı yazarlık derslerinde üstünde en çok durduğum yazma deneyimleri arasındadır bu. "Ben olsaydım mutlaka böyle yapardım," diye ekleyerek. Demek bu arada biçimciliğe de düşmek var, yaratıcı yazının ruhundan önce olanaklarına dayanmak, nasıl yazılması gerekiyorsa öyle yazmak gibi.

Kendini yeni anlamlara büsbütün kapatmış, kapalı bir metinse, benimsediğimiz eleştiri anlayışını adamakıllı zora koşardı elbette. Belki de ilgilenmezdik öyle metinlerle. Kapalı olup çoğul anlamlarını özgürce sergileyip saklayan metinlerden söz etmiyorum, Cortázar, Vüs'at O. Bener ya da Ferit Edgü'nün bazı öyküleri gibi. Onlar, Barthes gibi yazarları daha çok ilgilendirir. Bu tür metinler, üstelik özsularıyla eleştiriyi besleyip durur.

Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes'ı bir tür yumuşak modernizm temsilcisi sayıyor. Onu antimodern olarak görenler de oldu. Bense, onu gerçek bir modern olarak okudum hep. Mehmet Rifat da modern-klasik diyordu. Modern, ama nasıl modern, karar vermek zor olsa da, sürekli duvarlarına vurarak içinde kaldığı bir modernist dünyanın yazarıdır Barthes. Dile getirdiği düşünceleri, yaratıcılıktan da çıktığı için, katılaştırmadan anlatır; belki esnek değildir esnek olmasına, ama zaman zaman değişir. Robbe-Grillet onun bu özelliğini bir de, "Hiçbir zaman bir kuruma dönüşmez, çünkü yalnızca doğduğu anda var olur," biçiminde açıklıyor.

Barthes'ın yazısını yaratıcı bir metni, bir romanı okur gibi okuduğunu söyleyenler epeycedir. Eleştiri söz konusu olduğunda, az rastlanır bir deneyim bu. Ne ki, Barthes'ın metinlerinde, yazınsal metnin yapısal özelliklerini çözümlediği metinlerinde bile var olan kusursuzluk ve kesintisiz akış, düşüncenin derinliğinde, sanki dipsularında, tadı çıkarılarak okunur.

Roland Barthes, benzersizdir: Hem bir edebiyat düşünürüdür ve yakın geçmişte edebiyatı düşünsel düzeyde sorun eden herkesi bir biçimde etkilemiş ve öğretici olmuştur, hem de yazınsal metin tadı veren yazılar yazmış, bir yaratıcı olarak onaylanmıştır. Alain Robbet-Grillet, bu küçük dostluk kitabını, Barthes'ın unutulmazlığına renkli bir tuğla yerine koymuştur.

KÖRLÜK VE İÇGÖRÜ

Dünya edebiyatında eleştirinin özel adlarından Paul de Man'ın *Körlük ve İçgörü* kitabının kendi çevresindeki alanı etkilediği kuşkusuz söylenebilir. Bazı kitaplar böyledir, şunu da sordurur: Bir kitap, sonunda yalnızca okuyanların bilişsel dünyasına mı sızmış olur? Bununla sınırlı kalan kitaplar, belki de hayatımızdan çoktan çıkmış olmalıdır. Yaratıcı yazının taşıdığı anlamın gizilgücü ve sürekliliği, kitabın etkisini geometrik biçimde çoğaltırken ayrıca anlamın yeniliği, özgünlüğü de ikinci bir katsayıyla bu etkinin katlanmasını sağlar.

Körlük ve İçgörü ise okuduğumuz kitap, edebiyatın düşünce evreninin genişlemesine büyük bir katkı yaptığı biliniyor. Bu nitelikte bir kitabın bizim edebiyatımız üstündeki düşünsel etkisinin çok daha büyük olması da beklenirdi. Bu tür kitaplar düşünmediklerimizi düşündürür.

Verilmiş enerjinin yol açacağı katkı büyük bir dünyada zor ayırt edilirken küçük bir dünyada gözle görülür büyüklükte olur. Sanırım *Körlük ve İçgörü* de, onu derin yapısına dönük okumalarla içselleştirmiş yazarlarca, edebiyat dünyamızda donatılması gereken yepyeni bir oda açacaktır. Sonuç ne olursa olsun, bunu baştan dilemek hakkımız.

Körlük ve İçgörü edebiyat eleştirisini kuramsal bir temele yayarak değerlendirirken saptadığı her noktada açtığı kuyulardan cevherler çıkarıyor, bunları da her sözcüğü tartılmış bir anlatım biçimi içinde geliştiriyor. Paul de Man'ın ustalığı burada. "Giriş" yazısında Paul de Man için, "ince eleyip sık dokuyan ('cerrah titizliğinde' diyenler daha çok)," diyor Wlad Godzich. Yazınsal bir dil kurmaya çalışmıyor Paul de Man, ama dili çok kendine özgü; bazen önermeleri art arda hem etkili hem anlaşılır biçimde belirtirken, bazen birkaç kez okumayı gerektiren çetin yollara giriyor.

Aslında eleştirinin neye yaradığı sorusuna verilecek yanıt her zaman aynı: okuma kültürünün düzeyini yükseltmek. Bunun dışında belirgin bir somut katkısı olur mu? Hayır, olmaz. Eleştirinin bugün soyutlanabilen katkısı, belki okuma kültürünün düzeyinin yükseldiği bir gelecekte somut olarak da anlaşılabilir, ama bunun için çıkılmaz yola. Günümüzün yeni ve çağdaş eleştiri anlayışı içindeki her eleştirmen de, okuma uğraşının bilişsel donanımına yaptığı katkıyla kendi konumunu belirler.

Paul de Man'ın eleştiri yazıları *okumanın bilinmediği* varsayımının çevresini kuşatır ki, sonunda *nasıl okunacağı* bir biçim olmaktan çok içerik ve anlam üstüne kurulmuş derin bir söyleme karşılık gelir. Bir söylem yaratma endişesini kavrayamamış eskil eleştiri anlayışları, okumanın pastoral biçimlerinden kalıplaşmış gerçekçi anlayışlara uzanan bir yelpazeyi açarken "onu dedi, bunu demedi" sınırlarından dışarı çıkamamış, bu yüzden bugün yazılanlardan daha hızlı eskimeye başlamıştır.

Körlük ve içgörü gibi iki *köktenci* kavram sanırım Paul de Man'ın eleştiri anlayışının niçin bu denli etkili, etkileyici, temel alınası olduğunu açıklar. Paul de Man'ın önemi, bu iki kavramı eleştirinin ve okumanın iki kıtası gibi görüp, ona bütüncül bir düşünce okyanusundan ge-

çerek ulaşma çabasından gelir. Çünkü bugünkü eleştiri de sonunda kendini körlük ve içgörü kavramlarına giden yolda bulur; sanki önsel bir kabul gibi, ikisinden biri olmadan sonunu bulamadığı bir yolculuktur bu ve aralarındaki ilişkiyi aydınlık ve bireşimsel biçimde açıklayan eleştiri daha yukarıdaki basamaklara çıkar.

Eleştirinin, yazınsal yapıtı tamamıyla içselleştirip oradan kendine geri dönerken açığa çıkardığı bilgi, her aşamada yeniden kurulması gereken bir eleştiri biçimini de zenginleştirir. Bu süreç her zaman yapıtın kör noktalarına yönelen okuma biçimiyle iç içe yaşanır, *metnin kör noktasını saptamaya çalışır*. Kör noktaları anlamak yerine sözcük, tümce ve gerçek ya da yazınsal bilginin doğrularıyla yanlışlarını ayırt etme üstüne kurulan eleştirinin edebiyata katkısından söz edilemez. Belki bu arada okumanın yakın çekimlerini de yapar bu tür eleştiri, ama onlar da somut, yararcı saptamalar olarak kalır. Oysa yorum alanları aydınlatıldıkça bir anlam zinciri oluşacak, bu zinciri kavrayabilen eleştiri yazarı kendi anlayışını oluşturacaktır.

Paul de Man, "Gündelik iletişim dilinde, anlam karşısında göstergenin ya da gösterge karşısında anlamın önsel olarak ayrıcalıklı bir konumu yoktur; yorumlama edimi, bu ilişkiyi mevcut belirli durum için her seferinde tekrar tesis edecektir," diyor.

Her seferinde yeniden kurulan dil, eleştiriyi gündelik dilin dışında bir üst-dil olarak yaratırken öncekinden de yukarıya taşır. Sonunda, şiirden ya da romandan söz etmiyoruz ki, şair ya da yazarın gençlik yapıtları bazen olgunluk dönemlerindekilerden daha önemli olsun. Eleştiri yazarının son yapıtının her zaman ilkinden daha önemli olduğunu söylemiş oluyorum. Bir sav, ama inanıyorum. Değil mi ki yazınsal dilin yanında düşünsel düzeyde ve zincire yeni halkalar ekleyerek yazılmaktadır eleştiri, so-

nuncusunun ilkinin üstünde bulunacağından kuşku duyulamaz. Yaratıcı düşüncenin kıpısı böyle dışavurur.

Modernizm ile edebiyat kavramlarının herhangi bir açıdan uyumlu olup olmadığına ilişkin kuşkuları da, Paul de Man'ın eleştiri dünyasının önkabullere karşı dayanıklılığını gösterir. Modernlik yaşanmakta olanın aşılması, geleneksel ya da klasik olanın dışına çıkılması ve onların yerine yeni edebiyat kaygılarının geçirilmesi biçiminde anlaşılıyorsa, Paul de Man da bu anlayışın yanındadır. Yoksa modernliğin edebiyatı kendiliğinden yücelttiği önermelerini dışlar o. Bütün edebiyatı onunla açıklamak yerine, edebiyatın bazı sorunlarını açıklamak için kullandığı modernliği, ortaya çıktığı yerde geçmişi yadsırken hemen içinde bulunduğu ânı da eskiterek kendini yadsıyan bir oluşum biçimi olarak görür. Üstelik arada şu önemli saptamayı da yapar:

> Modernizm kendi stratejilerinin bilincine varır varmaz –ve bu metinde olduğu gibi bir gelecek kaygısıyla haklı çıkarılıyorsa, bilincine varmaması mümkün değildir– kendisinin yalnızca tarih yaratan değil, aynı zamanda geçmişe dek uzanan yaratıcı bir şemanın parçası da olan yaratıcı bir güç olduğunu keşfeder.

Kendisi *yaratıcı bir güç halini alan* modernizm, tarihin yeniden anlamlandırılmasını gerektirirken geleceğe dönük öngörüleriyle de belirleyici bir düşünce olarak, maddi bir güce dönüşür. Bir yüz yıl daha geçtikten sonra geçmişe bakanlar, Avrupa tarihinin en önemli kesitini modernite içinden mi ayıracaktır, sorusunu, Bana kalırsa öyle olacaktır, diye yanıtlarım. Çünkü tarihin kendisi, sözgelimi postmodern bakış açılarının bütünüyle kavrayamayacağı bir dağınıklık ve parçalanmışlık içinde dururken yeni düşünce biçimleri postmodernizmin bırak-

tığı yerden tuttukları çizgiyi ortalamaya hizalar. Orada modernizmin keskin gözlerine gereksinim duyulur.

Paul de Man moderniteyi bu düzeyde, belki bu değerlendirmedeki düşüncelere de yakın, ama tam olarak tanımlanması kolay olmayan bir genişlik ve çapraşıklıkta anlar; onun bu çokboyutluluğu edebiyat ve eleştiri ile modernizm arasındaki ilişkinin niteliğini de yükseltir. Üstelik yaşanıp yadsındıktan sonra da kabul edilmektedir ki, modernizm edebiyatın yaşadığı en büyük sıçramayı açıklamak ve çözümlemek için sağlam bir dayanaktır. Edebiyat eleştirisi için bunun daha da vazgeçilmez olduğunu eklemeyelim; eleştirinin hem yazınsal, hem de açıklayıcı biçimleri terk edip çözümleyici niteliğini korkusuzca öne geçirmesini sağlayan yordam da modernizmdir.

Körlük ve İçgörü'de, son on yıl içinde kendimce sürekli yinelediğim, ama hem düşünce tembelliği, hem de edebiyatı bu düzeyde kabul edebilme yetişkinliğinden yoksun olmak yüzünden yeterince anlaşılamayan, yazınsal yapıtın sonunda eleştirinin nesnesi olacağına, eleştirinin günümüzde bundan başka bir düzeyde kabul edilmesinin olanaksızlığına ilişkin düşüncelerimin karşılığını da görüyorum.

"Fakat kendisine aktarılan deneyimi doğru bir şekilde anlamaya çalışan bir eleştirmen açısından, eserin kendisi de, eleştirmen onun münhasıran duygulanımsal mahiyetine saygı duyduğu oranda, bir bilme nesnesidir," diyor Paul de Man. Çözümlenen yapıtın, sonunda nesne olmasının onu değersizleştirmekle ilgisi yok elbette, yalnızca eleştiriyi özgür bırakmaktır bu. Eleştiriyi özgürleştirecek ikinci ana yol da onun niteliksel varlığının yadsınamayacak yetkinlikte olmasıdır. Yoksa yolda bırakılır.

EAGLETON VE MARKSİST ELEŞTİRİNİN SIKINTILARI

Eleştirinin düşünce üretiminin yaratıcılıkla birleştiği yerde ortaya çıkışı, onu öteki düşünce biçimleriyle her zaman iç içe geçirir. Eleştiriyi bu düşünce alışverişinden koparmak onun doğasına aykırıdır, bu ilişkinin verimliliğiyse onu zaman içinde sürekli daha yukarı çıkaran niteliksel değişimin itici gücü. Yeni düşüncelerin etki alanı ne denli geniş, ömrü ne denli uzun olursa, onların etki alanı içindeki eleştiri anlayışının ömrü de o denli uzun olacaktır. Marksizmin eleştiri üstündeki etkisini tartarken de, bu iki düşünce alanı arasındaki ilişkiye bazen içeriden, bazen dışarıdan bakmak gerekir. Organik bir hayat alanına yakından bakmaktır bu da, öteki ilgi alanlarından özveri bekler; üstelik bu çabanın olumlu ve ümit verici yanları olduğu gibi, insanı ümitsizliğe düşüren yanlarıyla yüzleşmeyi de gerektirir.

Kendini daha çok toplumsal, siyasal, ekonomik hayatın yeniden üreticisi olarak bulan düşünce biçimleri sürekli gelgitler içinde yaşayıp epeyce yanılma payı taşırken, eleştiriyi yanıltma gizilgücünü de kendiliğinden güçlendirir. Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji* kitabında, hocası Raymond Williams'ın edebiyat ve eleştiri anlayışını eleştirirken hiç kuşku yok ki kendini de öğrencilerinin eleştirilerine açmış oluyordu.

Marksizmin kendini ister istemez dogmalarla dışavuran dalgalarından yorulmuş pek çok yeni Marksist gibi, Terry Eagleton da yenilenmeye çalışmıştır. Bugün de aynı sorun yaşanıyor elbette ya da Althusser ve onun etki alanından çıkıp yürüyen Marksistler de sonunda kendilerini özgürleştirdi özgürleştirmesine, ama çok geçmeden kendi dogmalarıyla yaşamaya başladıkları için, Marksizmi özgürleştirmeyi başaramadılar. Althusser bir yandan Marksizmin determinist, mekanik yorumlarını eleştirirken öbür yandan siyasete hak etmediği değerleri verip yeni dogmalar yaratmış, dolayısıyla iktidar sorununu çözememiş, ideolojiye maddi bir güç olma değeri vermiştir. Hem ideolojinin büyük bir yanılsama olduğunu bilip hem de ona öteki maddi düzeyleri belirleme yetkisi tanımak, kafa karışıklığından çok, Marksizm içinde yenilenememeyi gösterir. Tam da bulunduğu noktaya saplanmak. Sonunda bu Marksizm, *yaratma* değil de *yapma* düşüncesi olduğu için, yazınsal yaratımın parçası olan eleştiriyle de sürgit barış içinde kalmayı başaramıyor.

Eleştirinin bağımsızlığının savunulması, Terry Eagleton'ın *Eleştiri ve İdeoloji*'deki çıkış noktalarından. Eleştiri, yazınsal metnin *kendiliğinden gerçekliğini* verirken, kendi niteliğinin yazınsal metin tarafından bozulmasına izin vermez. Üstünde yeterince durulmamış bir bakış açısı bu. Metnin gerçekliğiyle özdeşleşmeye kalkışıp kendini ona uydurmaya çalışan eleştiri yok olmakla yüz yüze kalır. Eleştirinin yazınsal yapıtların görevlisi olarak anlaşıldığı, hiç de uzak olmayan bir geçmişte, daha önceden Batı edebiyatlarında, daha yakın geçmişte bizim edebiyatımızda, sır değil, yazınsal yapıt karşısında *saman çöpü* gibi görülüyordu. Bu algı düzeyinde kim kazanıp kim kaybediyor, bunu tartmaya gerek yok, ama buna verdiğimiz her yanıt, önemli bir kayıt yerine geçiyor.

Sonunda eleştiriyi edebiyatın kapısına dikilmiş bir as-

ker gibi görmek eleştiriyi küçültmez; askerliği bittiğinde, gene özgürdür eleştiri. Ama içeridekiler orada duruyor, nasıl duruyorlarsa: içinde yaşadıkları edebiyatın seksen yıllık geleneğini el üstünde tutmaktan başka hangi erdemlerle, yaratıcılıkla iç içedirler ve bembeyaz bir sayfaya yazacakları kanon kendilerinden başka kimi ilgilendirir?

Bu anlayışın elinde çürüktür eleştiri. Hiç değilse kimliğini yalnızca geçmişin gölgesinde bırakmak yerine, kendi eline alabilsin. Terry Eagleton aslında bu bakış açısını kullanarak, "Kendi tarihi belirleyicilerini tanımak, fakat doğruluğunun bunlarla özdeş olmadığını göstermek Marksist eleştiriye düşen görevdir," diyor. Ne ki, Marksist eleştiri de her zaman bu edimi bir süreç olarak yaşamaya yatkın, yeterince esnek bir düşünce olmadı. Yalnızca doğrularıyla yaşadığı yıllar daha uzundur. Denebilir ki, Raymond Williams ne denli eski ve yer yer dogmatikse Terry Eagleton da kendini ancak onun bir basamak üstüne çıkarabilmiştir, sonra gelen Marksist eleştirmenler de basamakları birer birer çıkmakla yetinmiş, yüksek atlamayı akıllarına getirmemiştir. Bu da önemli sorunlarımızdan.

Çok daha önce Paul de Man, kıyısından da olsa, Marksizmin "son kertede kendi sonuçlarını sonuna dek götürme sabrını göstermeyen şiirsel bir düşünce" olduğunu belirtir ki, edebiyatın içinden Marksizme yöneltilmiş, üstünde düşünülmesi gereken, çok incelikli bir eleştiridir bu.

Düşünce akımları birbirinden hem farklı olup hem de çoğu kez birbirinin karşıtı olarak gelişimlerini hızlandırdıkları için, eleştirinin onlara koşut, kesintisiz bir tarihi olmadı. "Eleştiri tarihini inşa etmede, çizgisel ya da düzensiz, bir sürecin tarihindeki yaprak dökümünü izlemiyoruz," diyor Eagleton. "Söz konusu olan, *eleştirilerin* tarihidir." Bütüncül bir eleştiri tarihi aramak yersiz el-

bette; eleştirinin gelişimi yazınsal yapıtlar üstüne yazılanlara bağlı olduğu kadar, öteki eleştiri anlayışlarının eleştirisi üstüne de, belki en çok onların üstüne kuruludur. Terry Eagleton bu tarihi oluşturan eleştirileri de, "yazınsal metinleri eleştiri-için-metin" ya da daha parlak bir tanım kullanarak, "metnin bir *metafor*'u olarak eleştiri" olarak niteliyor ki, onun yeterince üstünde durup derinleştirmediği yanıyla, aslında doğrudan *yazınsal* eleştiriden söz ediyordu. Böylece eleştiri kendini yazınsal metinden ayırarak varoluş bilincini pekiştirir ve bunu soyutlamaların sınırsız olanaklarını kullanma biçiminde açıklamak yerinde olur.

Terry Eagleton'ı hocası Raymond Williams'dan daha parlak bir Marksist eleştirmen olarak görmek için nedenler pek çok. Sözgelimi eleştiri ile metin arasındaki ilişkiyi *söylem* ile *gerçeklik* arasındaki ilişkiye bakışımlı bir düşünme biçimi olarak anlatırken eleştirinin işlevini, "metnin neyi bilmediği ya da neyi bilemeyeceğinin açığa çıkarılabileceği ilişkileri değil, metnin kendini bilebileceği ilişkileri sağlamak" biçiminde açıklıyor. Parlak bir tümevarım bu. Buradaki ince ayrım iki düzeyi birden birbirinden bağımsızlaştırırken eleştirinin verili yanılsamaların dışında, yalnızca yol ve yordam verebileceğini, tünelin ucundaki ışık olduğunu anlatır.

Terry Eagleton'ın ideoloji ile ilişkisinin verilmiş bir alanı yeniden üretme kaygısı taşıdığı, ama bunda yeterince başarılı olamadığı ya da yenilikçi olmayı başaramadığı belirtilebilir. Eleştiriyi *ideolojinin estetik alanı* içinde görür Eagleton. Eleştirinin bugün ulaştığı düzeyde bunu savunamayız. Yazınsal metnin, dolayısıyla ve kendiliğinden değişimi içinde yazınsal eleştirinin topyekûn bir bağımsızlık alanı olarak var olduğu günümüzde, ideolojinin yalnızca bir anlayış biçimine, belli bir tür bakış açısına ait olduğunu belirtmek zorundayız. Demek ki ideolo-

jinin estetik alanı içinde bütün yazınsal yapıtlar çarpıtılmak zorunda kalır.

Eagleton'daki bu yanılsamanın nedeni, eleştiriyi Marksizmin son kertede belirleyici, otoriter düşünce biçiminin, katı formasyonunun gölgesinde görmekten kaçınamamasıdır. Öyleyse eleştiri, kendi tarihi içinde her zaman kendi dışındaki düşünsel formasyonların tarihine bağlı, onları tamamlayan bir fenomen olarak vardır ve o formasyonların dışında kesinkes zayıf düşüp işlevsizleşir. Demek ki ideolojiden bağımsız bir hayat alanı görmek de olanaksızdır ve ensonu, kültür nasıl ki "ideolojik bir terim"dir, eleştiri de "ideolojik bir terim"dir, dolayısıyla "bilimsel bilgi"nin türevidir.

Sanırım Marksist eleştirinin can alıcı açmazı bu son noktada beliriyor ve orada çözülmeden kalmıştır.

YORUMUN SINIRLARI VE ECO

Günümüzde yazınsal yapıtların yorumlanmasında okurların etkinliğinin eleştirinin sınırlarını zorlayacak kertede artmasının çokyönlü sonuçları var. Yazarın yazdığı metni daha başından sağlama alma endişelerini artıran bu nesnel durumun, yazınsal yapıtlara katkısı yanında, okuma sürecinin ucunun gitgide belirsizleşmesine neden olduğu da belirtilebilir. Eleştirinin günümüzdeki başlıklarından birini oluşturan *yorumun sınırları*, kesin çizgilerle birbirinden ayrılması olanaksızlaşan yorum alanlarının günümüzde bir arada bulunmasını güçleştiriyor.

Önce şunu saptayabiliriz: Yazınsal metin de kendi içinde bir kaos üretir; bir mikrokozmozun taşıyabileceği yoğunluktaki bu kaosun içinden metnin en iyi okunma biçimini çekip alacak olan eleştiri, değerini bu işlevi yerine getirdikçe kazanır. Bunu en iyi yapanlar iyi eleştiri, yapamayanlar zamanla hiç olur.

Yazınsal metnin yalnızca *belli* –dolayısıyla verilmiş– yorumlara yol açan, daha doğrusu olanak veren bir doğası olduğu söylenebilir mi? Eleştirinin günümüzdeki kilit sorularından biridir bu. Eğer öyleyse, farklı koşullar içinde ortaya çıkmış eleştirmenler, ayrı ayrı kendi yollarından yürüseler de, aynı yorumlara ulaşacaktır. Bu durumda metnin gerektirdiği *makul yorumlar*, okuma biçimi-

nin ulaşmak zorunda olduğu yorumlardır ve artık eleştirinin niteliğini yalnızca makul olanı bulup açıklayabilme gücü belirler.

Umberto Eco'nun yazınsal metnin *yorumlanma* ve *kullanılma* düzeyleri arasındaki ayrımına karşı çıkan Richard Rorty, metnin doğasınca içeriye tutulmuş bir ışık olan *makul yorumun* geçerliliğini dayatırken, hem yorum alanında dizginsiz dolaşılmasına karşı çıkmış, hem de "metinleri kendi amaçlarımız için kullanmakla yetinmek" gerektiğini belirtmiş oluyor.

Rorty'nin çizdiği sınırlara karşı çıkan Jonathan Culler ise, yorumun sınırlarını belirsizleştiren bir eleştiri anlayışı öne sürüyor. Dolayısıyla Rorty ile uzlaşmaz konumda, Eco'dan da ayrıdır. Culler, Eco'nun "aşırı yorum" kavramıyla eleştirdiği düzeyi yok saymaz, onu yalnızca "eksik yorum" olarak nitelerken yazınsal metnin verebileceği anlamların sınırlanamayacağını savunur.

Umberto Eco'nun, en çok soru sorduran, dolayısıyla sorgulama düzeyi en yüksek yapıtlarından olan *Yorum ve Aşırı Yorum*'da kendi düşünceleri çevresinde yürütülen tartışma, eleştirinin son zamanlardaki en değerli tartışmalarındandır ve her zaman olduğu gibi, bugüne dek bizim edebiyatımızda bu bağlamda da herhangi bir tartışma açılmamıştır.

Kendi dile getirdiği *yapıtın hakkı* kavramı karşısında yorumcuların hakkının ardımızda bıraktığımız yirmi otuz yıl boyunca *aşırı öne çıkarıldığını* düşünen Eco, yazınsal metnin yorumlanmasına ilişkin tartışmaları yönlendiren yazılarıyla içinde bulunduğumuz dönem içinde eleştirinin zenginleşmesine en önemli katkıları yapanların başında geliyor.

"Todorov'un hınzırca önerdiği gibi, bir metnin, yazarın sözcükleri, okurların ise anlamı getirdikleri bir piknikten ibaret" olduğu doğru değildir elbette. Sonunda

yazarın sözcüklerden bir dünya yarattığı yadsınamaz; sözcükler anlamsız olmadığı gibi, yazarın kendi verdiği anlamların önemsiz olduğunu kabul etme olasılığından da söz edilemez. Sonra gelen farklı dönemler boyunca yapılan her yeni okumada metne verilen anlamlar bazen yazarın kendisinin düşünmediği, buna karşın metnin doğasınca (Eco buna *metnin niyeti* adını veriyor ki, bu düzeyde aynı anlamı karşılayan bir terimdir) doğru ve geçerli kabul edilebilecek anlamlar olur. Bu arada zaman içinde verilen anlamlar yazarın metnin susku noktalarına bıraktığı anlamları bütünüyle açığa çıkaramayabilir de.

Burada yazınsal metinlerin yorumlanmasında kullanılabilecek *anlam zinciri* kavramını öneriyorum: Yazınsal metnin farklı uzamlar içindeki yorumlanma biçimlerinin birbirlerine eklenerek yukarı eğrilen bir ivmeyle sürdürdüğü okuma serüvenine *anlam zinciri* adını verebiliriz. Dolayısıyla zincirin her halkası –bazısı güçlü, bazısı zayıf olsa bile– sonunda bir büyük anlamı kuşatmayı amaçlar ve metnin ömrü boyunca uzayarak gider. Metin içinde yazınsal karşılığı olan bütün anlamlar bu zincire eklenirken metnin sınırlarının ötesinde kurgulanmış, dolayısıyla metne eklenmesi olanaksız, yapay anlamlar bir başlarına çürüyüp gidecektir.

Anlam zinciri boyunca verilen anlamlar bazen sıradan okumaların çıkardığı rastlantısal anlamlar olabileceği gibi, bazen de dizgesel –belki kendi dönemlerini derinden etkilemiş– edebiyat anlayışları, akımları ve eleştiri yöntemlerince verilmiş anlamlar olacaktır. Onların da her biri öncekilerin aşıldığı, dolayısıyla geçersiz ya da yetersiz oldukları önermesine dayanır. Bu süreç geçersiz anlamları eleyerek ilerlerken bazen de birbiriyle çatışmalı anlamların bir arada var olmasına, birinin varlığıyla öbürünün aydınlatılmasına olanak verir. Sürgit niteliği yükselen bir zincir oluşturur.

"Bir metin, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık-uçlu bir evrendir," savı, birbirinden apayrı yorumcuların keşifleri sonunda yazınsal metnin sonsuz bir anlam zinciri oluşturacağını da varsayar. "Sonsuz iç bağlantılar" niteminde sorun var elbette; *Yorum ve Aşırı Yorum* da Eco'nun kimi eleştirmenlerle yorumun sınırsızlığı ve sınırtanımazlığı üstüne tartışmasına dayanıyor ve olası yorumları sınırsızlaştıran bu tür düşüncelere karşı çıkıyor Eco.

Hiç kuşku yok ki, "bir yerlerde yorumu sınırlayan ölçütler" bulunur ve yazınsal metin okurun kendini kendiliğinden sınamasına bu ölçütlerle fırsat tanımış olur. Ölçütsüzlük, bu arada verilen bütün anlamları eşitleyici, hizaya sokan, dolayısıyla ortalamaya indirgeyen, bugün de postmodern eleştirinin arayıp bulamadığı bir sonuçtur ki, yazınsal metnin değerini aşağı çeker. Bütün eleştirileri eşitleyen bir yorum bilgisi üstüne edebiyatın zenginliği kurulamaz. Sonunda eleştiri, yorumladığı yazınsal metnin dışında bir dünyadan gelmiyor; nesnesiyle bir arada, içinde yaşadığı edebiyatı tamamlarken kendisi için özne, ötekiler için nesne olarak yaşayarak yazınsal metinle eşit ilişkiler içinde kendi yaşam alanını yaratıyor.

Ölçütsüzlüğün postmodern dolayımı yanında, kesin ölçütlerin geleneksel bağnazlığı da yorum alanını daraltır. Sözgelimi tarihsel roman bağlamında yapılan, bir türlü vazgeçilmeyen eleştiri anlayışı, "tarihsel gerçek" ile romanda anlatılanların uyuşmazlığı, dolayısıyla romanın yanlışlığı üstüne kurulan, kesin ölçüt dayatmacısı bir anlayıştır ki, bunun yazınsal bakımdan anlamsızlığı üstüne söylenen sözler yeterli olmamıştır.

Öte yandan, edebiyat kamuoyunun kesin onayını almış kimi yazarlar karşısındaki ölçütsüz duruş da yorum alanını sınırlar. Sözgelimi kısa bir dönem içinde de olsa, ortaya ilk çıktığı zaman olumsuzlanan *Tutunama-*

yanlar için neden sonra verilmiş "kült roman" onayı, bu kez de ölçütsüz bir duruşa neden olmuş, eleştirinin sınırlarını daraltmıştır.

Demek ki yazınsal metnin yorumlanmasındaki ölçütsüzlük de, kesin ölçütlülük de aynı sonuca yol açar: yorum alanının sınırlanmasına. Dolayısıyla eleştirinin en çok gereksinim duyduğu özgürlük alanının kısıtlanmasına, demokratizmin hiçe sayılmasına, edebiyatın değerlerinin görmezden gelinmesine. Şöyle olmalı, böyle yazılmalı, diyen her anlayışın, kesinkes edebiyatın dışında bulunduğunu bugün de yinelemek zorunda kalıyorsak, edebiyatımızdaki anlayış eksikliğindendir.

Yorumun sınırları

Eleştiri, bütün öğeleriyle tamamlanmış yazınsal yapıtın anlamını açımlamak biçiminde de tanımlanabilir elbette, ama "bir edebiyat metninin 'anlamı'nı belirleme" etkinliğinin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği, bir dizi yeni tartışmaya yol açıyor.

Yazınsal metin, yapımbiçimleriyle oluşturduğu iç yasalılığını kurgularken o yapıya uygun, açık ve örtük, bir dizi anlam üretir. Demek ki metnin yapısınca üretilmiş belli anlamlar olduğunu varsaymak, kuralları önceden belirlenmiş bir oyundaki parçaları birleştirmeyi amaçlayan bir eleştiri anlayışını öncelikle koşullar. Bu da hem eleştirinin dışında kalan yaratıcı yazarların beklentisiyle, hem de geleneksel kalıplar içinde kendini yineleyen eleştiri anlayışının baştan belirlenmiş istemiyle uyumludur.

Umberto Eco'nun yolunu açtığı *yorumun sınırları* konusu, 1990 Tanner Konferansları'ndaki, *Yorum ve Aşırı Yorum* kitabında toplanan çok nitelikli tartışmalardan neredeyse yirmi yıl sonra bugün de, "anlamın doğası ve

yorumun olanaklarıyla sınırları hakkında" eleştirinin yeni düşünceler üretmeye yatkın doğasına uygun konulardandır. Bu öyle bir konu ki, eleştiri üstüne edilen peşin sözlerin ve önyargıların tümünü hemen açığa düşürebilir. Yalnızca okurun yeniden anlamlandırma sürecindeki rolü bile, metnin yapısınca üretilen anlamları gördükten sonra, görülmeyen anlamları da çoğul okumanın yaratıcı etkinliğine sunabilir.

Bu arada yazarın, yazdığı metne verdiği anlamların aynı zamanda yorumcusu olduğu, dolayısıyla yayımlanıp kendinden çıkmış metni bir yorumcu olarak alabileceği de söylenebilir mi? Öyleyse yazdığı metne baştan verdiği anlamları yinelemekten başka, hangi yorumları yapabilir yazar, kısıtlayıcı bir etken olmanın dışında? Peki, neden sonra devreyi tamamlayacak okurlar ya da eleştiri tarafından metne yeni anlamlar verilmeden önce yazarın verdiği anlamların bulunup açığa çıkarılması da gerekir mi?

Bu soruların kesin karşılıkları olmadığını biliyoruz. Farklı zamanları ve okuma kültürlerini bir yana bırakalım, belli bir dönem içinde aynı metnin farklı yorumları olabileceği gibi, kimilerinin yadsıyacağı yorumların kimilerince geçerli yorumlar olarak öne sürülebileceği de kuşkusuz.

Tersine bir dizi yorum olsa bile, metnin doğası önsel bir gerçek olarak masaya konmalı, çözümleme süreci önce o doğanın verdiği anlamları aydınlatmalı. Nereden ve nasıl yaklaşılırsa yaklaşılsın, o anlamlar çevresinde oluşan bir eleştirel okumanın ilk görevleri arasında bu aydınlatma uğraşı vardır.

Sonra da değil mi ki, herkes kendince yorumlayacaktır metnin doğasını, eleştiri de başkalarınca onaylanıp onaylanmamayı gözetmeden, kendi yorumunu saltık bir özne davranışıyla öne çıkaracaktır. Özgün bir yorumdur

bu, hangi koşulda ortaya çıkarsa çıksın. Yazınsal metnin neden olduğu, tümü de göz önünde tutulmaya değer birbirinden farklı yorumların niteliği ve niceliği, aynı zamanda eleştirinin ve okurun düzeyine göre de değişir. Öte yandan, bu yorumları da bir değer skalasına yerleştirmek olası ve gereklidir. Bazen yazıldıkları anda, bazen zaman içinde, bazı yorumların ötekilerden daha özgün ve kalıcı olduğu ortaya çıkabilir.

Umberto Eco, *Açık Yapıt*'ta geliştirdiği yazınsal metnin ucu açıklığının anlamının belirsiz kaldığını vurguluyor; "okurlarım temel olarak işin yalnızca açıklık yönü üzerinde yoğunlaşıp benim önerdiğim açık uçlu okumanın, yapıtın meydana çıkardığı (ve onu yorumlamaya yönelik) bir etkinlik olduğu gerçeğine gereken önemi vermediler," diyor ve, "Son yirmi otuz yıldır yorumcuların haklarının aşırı öne çıkarıldığı kanısındayım," sözleriyle bam teline dokunuyor.

Eco'nun aktardığı, "Todorov'un hınzırca önerdiği gibi, bir metnin yazarın sözcükleri, okurların ise anlamı getirdikleri bir piknikten ibaret olduğu" parlak düşüncesi, sözcükleri ortalığa savurmayıp birbirine bağlayan bütüncül bir dizge olarak yazınsal metnin, aynı zamanda kendi anlamlarını da ürettiği gerçeğini göz önünde tuttuğu sürece verir aydınlığını.

Sonunda yazınsal metni çözümlemek, öteki bütün öğeleri yanında, bazen de öncelikle, metnin dilini çözümlemektir. Doğrudan verilmiş anlamların yanında, yazınsal dilin susku noktalarının bulunduğu bağlamdan çıkarılacak anlamlar, bazen yazarın da öngörmediği gizil anlamlar taşıyabilir ki, bu anlamlandırma süreci büyük ölçüde dil içinde yaşanır.

Dil içi yorumlar doğası gereği geniş ve esnek alanlar yaratır, böylece yorum alanı denetimsiz biçimde genişleyebilir. Sınırsız yorum düşüncesinin kaynağı buradadır

aslında. Eco'nun "yazarın niyeti" ile "metnin niyeti" kavramları, yorumun denetimsiz akışı için supap işlevi taşıyor. Aynı zamanda ölçütler getiren, böylece eleştiriyi bütüncül bir tasarım olarak gören anlayışın karşısında, yorumun sınırtanımazlığını savunan anlayışın görmezden geldiği, dolayısıyla varlığını kabul ettiği bu iki *niyet*, eleştiriye kimlik kazandırmak için de iki düzey yaratır.

Sonunda eleştirinin (okurun) niyeti yazarınkinden ve metninkinden de daha yukarı tırmanmaya öylesine yatkındır ki, sınırlar artık aşılmak için vardır ve çözülmüş her düğüm sonrakine göndererek bütün örgünün çözülmesine, elde edilen düzenli yumağın bu kez eleştiri tarafından yeni bir anlam dizgesi dokumasına yol açar. Yorumu böyle görmek, yazınsal metnin sonunda yeni bir dokumaya neden olur olmasına, ama gene kendi dili ve öteki bütün yazınsal öğeleri kullanılarak yaratılmış bir doku olacaktır bu ve yorumun sınırlarını belirleyen yazınsal gerçeğin tam da bu olduğunu belirtebiliriz.

Demek ki bütüncül bir yorum olarak eleştiri kendini rasyonel bir dizge olarak öne sürerken yazınsal metni –irrasyonel görmek yerine– rasyonel bir dizge olarak korumayı sürdürür. Yazınsal metinlerin klasikleşmesi ve yüzyıllar boyunca okunmayı sürdürmesinin nedeni, öteki düşünce alanlarının ürettiği yeni düşünme biçimlerinin tersine, yazınsal metnin rasyonelliğini zaman içinde bir kalıt olarak sürdürme anlayışına bağlıdır.

Sonunda metne verilen her yeni anlamın kuşkulu oluşu, yerini yenilerine terk ederken çürütülebileceği; ama daha nitelikli olanlarıyla yer değiştirdiği için kendinden sonraki yorumların içinde yaşadığı düşünceleri bir sarmal yaratarak ilerler ve bu, eleştirinin ömrünü uzatan başlıca etmendir. Edebiyatımızın eleştirel tutumu bunu yakaladığında her şey gözümüze başka görünecektir.

FREDRIC JAMESON, ELEŞTİRİ, EDEBİYAT

Yorum, yoruma karşı

Yorumun gözden düştüğü yargısını 1971'de veriyor Fredric Jameson. *Modernizm İdeolojisi* adlı derlemedeki "Üstyorum" başlıklı yazısında, modernizmi terk etmeye hazırlanan modern edebiyatın yirminci yüzyılın büyük okulları arasına soktuğu varoluşçuluk ya da yapısalcılık gibi akımların kendilerini gerçekleştirme olanaklarını artık biçimcilikte ve öze ilişkin bütün ağırlıkları atarak yöntemi seçmekte bulduğunu belirten Jameson, hem bu dönüşümü en iyi anlayanlarından, hem de kendi yazınsal-düşünsel tutumuna sağlam bir temel oluşturma kaygılarını en iyi anlatanlardan biri olduğunu gösteriyor.

Tam da okurun, anlamı çok katmanlı biçimde önüne serilmiş yazınsal metni bir an önce çözme, çözemiyorsa üstünden atlayıp kolayca çözebileceği yapıtlara yönelme, böylece edebiyatı modernizmin değerlerinden kurtarıp herkesin ilişki kurabileceği bir düzeye, popüler edebiyat katlarına çıkarmaya başladığı bir döneme de karşılık geliyor bu yargı.

Bir yanda akademizmin kavramlarla oluşturduğu edebiyat: Biçim ve yöntemle taçlandırılmış. Öbür yanda bu akademizmle hayatı boyunca ilişki kurmayacağı belli sabırsız okurun anlamlarını çözmeye yanaşmadığı yazınsal metnin "ne anlattığı" sorusu çevresinde yaptığı okuma.

Üstelik birbiriyle bağdaşması olanaksız bu iki düzey, karşı karşıya konumlanıyor. Kesişmeleri olanaksızsa bile aynı dönemde yan yana durabilme gizilgücünü nereden alır bu iki zıt anlayış? Jameson buraya getirmiyor sözü, ama yaptığı çözümleme bizi bugün bu soruyu sormaya itiyor.

Bir potada düşünülmesi olanaksız görünen bu iki düzeyi birleştiren temel bir payda var ama: yazınsal metni soyutlama etkinliğinden uzak durmak. Soyutlama olmaksızın anlama çabası ilkinde yöntemden ayrılmayan kuramsal düşünceye, öbüründe gündelik anlamla yetinen sığlığa yol açıyor.

Edebiyatın tartılması olanaksız değeri şuradan gelir ki, bugün varoluşçuluk, yapısalcılık ya da biçimci herhangi bir yol yordam yerini neredeyse terk etmişken biz hâlâ elimizde fener, uykusuz gecelerde yazınsal metinlerin anlamlarına ulaşmanın yeni yollarını aramayı sürdürüyoruz. "Demek ki, bir yandan yorumlamaya karşı giderek artan bir isteksizlik hissederken bir yandan da yorumlamaya yazgılıyız," sözleriyle Jameson da bu zorunluluğu düşünür. Sanırım bitip tükenmiş görünen modernizmin oradan buradan uç verdiği yerlerde o anlamı arayan eleştiri bugün de el üstünde tutuluyor ve adına modernizm demediğimiz bir yorumlama biçimi, en azından sonu belirsiz bir geleceğe dek yaşamayı sürdürecek görünüyor.

O uçları yakaladığımız her yerde Jameson'ın saptaması gelecektir gözümüzün önüne: "Tek tek her yorum, kendi varlığının bir yorumunu içermeli, 'icazetname'sini gösterip kendini güçlendirmelidir: Her yorum, aynı zamanda bir üstyorum olmak zorundadır."

Eleştiriden ne anlaşılması gerektiğini tam anlamıyla çözememiş olan edebiyat dünyamız için bu tanım ısrarla vurgulanmalı. Demek ki eleştiri önce kendi varlığını anlamlandırmak zorunda ki, ötekine anlam verebilmek

için kullanılabilsin; dolayısıyla yetkinliğini göstererek kendini öteki yazınsal türlerle aynı düzeyde tutabilsin; yazınsal metnin içerdiği yorumun ve ona verilmiş ilk anlamların üstünde yeni anlamlar verebilsin; dolayısıyla kendine dönüşlü bir yazınsal metin olarak, öteki bütün metinlerden bağımsızlaşıp bir başına var olabilsin.

Belki eleştirel aklı, özgür yorumu, yorumun yöntemini içselleştirmek için uygun koşulları bulamamış bir edebiyatın, kendi modernizmini yaşayamadığı için değişim sürecini Batı'dan aldığı etkilerle yaşaması, süreğen bir gecikmeyi genlerine işlemiştir. Jameson'ın, "Modern dönemde yorumlanmayı gerektiren, başka kültürlerin sanatından çok, kendi kültürümüzün sanatıdır," sözleri, eksiklerimizden birini değil, temel bir eksikliğimizi gösterir. Çünkü bizim edebiyatımız yorumu bütün anlamına uygun biçimde ilk kez 1950 Kuşağı ile kullanmış; ama orada da kaçınılmaz biçimde, Batı'daki edebiyat ve düşünce akımlarını, yaratım biçimlerini yorumlamakla başlamıştır işe. O an içinde yaşadığı dönemi yorumlamakta çektiği güçlüğü neredeyse yirmi yıl sonra kendini yorumlama yetilerine sahip olduğunda yenebilmiştir.

Edebiyatımızda bütün yenilikçi atılımların ancak sonraki dönemlerde hak ettikleri gibi anlaşılabilmesinin nedeni de kendini yorumlama güçlüğüdür. Modernitesini adım adım tamamlama çabası içinde kendini yorumlamayı da sürdürerek *kendindelik* kazanan edebiyatımız, bugün de yazınsal düşüncenin uzun yürüyüşünü geriden izlemektedir.

Bir yeniliği doğru anlama çabası, tavanın sıcak sapını tutmaya benzer. Ona varsanız, o yenilikçi ânı, yazınsal yapıtın biçimi ile anlamı arasındaki uzaklığın sizden bağımsız bir alanda oluştuğunu baştan onaylamanız da gerekir. Bizde edebiyatın ana damarında akıp giden egemen edebiyat ve eleştiri anlayışı bu uzaklığı yok sayma reflek-

si yüzünden hep geç kalmaya yazgılı oldu. Jameson'a göre, Rus Biçimciliğinin özgünlüğü "biçim ile içerik arasındaki uzaklıkta çok önemli bir değişimi gerçekleştirmesi"nden geliyorsa, bütün yenilikçi çıkışların da asıl değişimi biçim ile içerik arasındaki uzaklık içinde yaşadığı söylenebilir. Çünkü o uzaklığın büyümesi, yazınsal yazının özgürlük alanının genişlemesi; kısalması ise, özgürlük alanının daralmasıdır. Aradaki uzaklığı daraltan bütün tutucu ya da dogmacı eğilimler biçim ile içeriğin görece bağımsızlığını da aslında göz önünde tutmak istemez. Sonunda biçimin ya da içeriğin büsbütün yok olmayacağı düşünülürse edebiyatın değişim süreçlerindeki bu gelgitlerden ürkmek de anlamsızlaşır.

Biçimci ya da "içerikçi" olmaya gelince, ikisinden birinden yana olmanın bu değerlendirmenin parçası olmadığını belirtmeliyim. Asıl olan Nâzım Hikmet, İkinci Yeni, Bilge Karasu, Leylâ Erbil, Sevim Burak ya da Oğuz Atay'ın biçim ile anlam arasındaki uzaklığı önce son kerteye çıkarıp sonra dengeye kavuşturduklarının saptanması. Bu, örneklerin en ucunda yer alan İkinci Yeni için bile elbette söylenebilir ve on yıllar sonra söylenmiştir ki, edebiyatımızdaki bütün yenilikçi atılımlar, anlamı hiçleştirmeye kalkışmadan, yalnızca tersyüz ettikleri anlamları yeniden okuma denemeleri olarak kendilerini ortaya koymuştur.

Aslında yazınsal yapıtta anlam hiçbir zaman büsbütün yok olmaz, dün olmadığı gibi, yarın da olmayacaktır; gelgelelim, aradığımız anlam her zaman aynı yerde ve aynı değerde bulunmayabilir. "Belirli bir edebî biçimin varlığı daima, söz konusu toplumsal gelişme ânındaki belli bir deneyim olanağını yansıtır," sözünü hâlâ genel geçer alma şansımız olduğuna göre, değişen dönemlerin, edebiyatı da bulunduğu yerden alıp başka bir yere koymasının doğallığı hemen öngörülebilir.

Egemen edebiyat anlayışı yeni yorumlara gereksinim duymadığını açıkça bildirmez, ama bu eğilimi hep taşıyıp karşısındakine geçirir. Dolayısıyla yoruma gereksinim olmadığı savının da bir yorum oluşu yanında, o yorumların bütüncül ideolojiler oluşunun yarattığı bir çarpıklık vardır. Bu katı düşüncenin değişmeden kalması elbette olanaksız, ama cendere içinde özelliklerini belki bir yüzyıl boyunca koruyageldiği de yadsınamaz. Ne ki, 1980'den sonra değişen kültürün edebiyat kültüründe yol açtığı *değişiklikler* gündelik (ampirik) olguları çekici hale getirdi, bu da edebiyattaki değişimin manivelası oldu.

Jameson, kolektif yaşamın ve kolektif yazgıların günümüz toplumlarındaki atomlaşmayla birlikte yok oluşunu da tartışıyor. Bunun günümüz dünyasının ortak kimliğini belirttiği öne sürülebilir. Popüler ilgi alanlarının edebiyatı içine çekmesi ve postmodernizmin o alanlarda en çok karşılık bulan düşünce ve yaratım biçimi oluşu da böylece açıklanabilir. Modernizmin bireyselci doğasıyla toplumun atomlaşması söz düzeyinde yakın gibi görünse de, birbirinin karşıtlarıdır. Dolayısıyla üstyorum Batı'da da, bizde de atomlaşmış kültürün edebiyatıyla örtüşme sancıları çekiyor. Ama bu arada modernizmin vazgeçilmezi olan yorum ve üstyorumun birbirini çeken gerilimi olmaksızın yaratıcılığın sürmesi de olanaksızlaşıyor.

Eleştirinin gerçeklik alanları ve Marksizm

Öyle görünüyor ki, edebiyatımızın kendisiyle yaptığı hesaplaşma dönemleri geride kaldı. Orhan Pamuk'a siyasal dil içinden yöneltilen eleştiriler edebiyat tartışması sayılamayacağına göre, Fethi Naci'nin, "Türkiye'de ne kadar futbol varsa o kadar roman var," sözleri üstüne kopan tartışmayla bir grup yazarın televizyonda katıl-

dıkları bir programda, "Bizde eleştiri yok," biçimindeki savsözleri üstüne yazılanlar son iki tartışma sayılabilir. İlki 1980'lerin başında, ikincisi 1980'lerin sonunda yaşandı. Bunlardan sonra sözgelimi genç öykücülerin yazdıklarıyla yaşanan hayat arasındaki kopukluk çevresinde süren tartışma gibi, daha sınırlı tartışmalar da yapıldı, ama hiçbiri edebiyatımızı bütünüyle ilgilendiren, onun gelişimine katkı yapabilecek, yeni yollar açacak nitelik ve kapsamda olamadığı gibi, sözde hep en önde tutulan roman üstüne de, kendisine geçmişi ile geleceği arasındaki boşluğu tamamlama endişesi yüklenmiş şiir üstüne de nitelikli tartışmalar yapılmadı.

Bu koşullarda eleştirinin kendi kısıtları içinde eleştiri üstüne yoğunlaşmasıysa, sanki düşünülmesi bile olanaksız bir yazınsal düzeyi gösteriyor. Oysa yalnızca birkaç yazarın uğraş alanı içinde bile kalsa, eleştiri yazarlarının edebiyatımızın eleştiri geleneğiyle hesaplaşması yanında, içinde yaşadıkları eleştirinin düzeyini yükseltmek için yapacakları çalışmalar bugün daha nitelikli sonuçlar verecek. Eleştiriyi öteki yaratıcı türlerdeki kitaplardan çıkarak yazılan bir tür olmaktan büsbütün kurtaracak olan bu yaklaşım biçimi edebiyatımızdaki ortalamanın düzeyini değiştirmeyecek elbette; ama yazınsal-düşünsel bir uğraş olarak edebiyatımızı sıradanlıktan kurtarmakta eleştirinin öncü rollerden birini oynamasını sağlayabilir.

Batı'da eleştirinin kendine odaklanmaktan sağladığı kazanç, öteki kitaplardan elde ettiğinden fazladır ve onun bu seçimi her zaman edebiyat kültürünün çıktığı basamakları yükseltir. Sözgelimi Fredric Jameson'ın Marksizmin içinden söz alıp eleştiriye tarihselci bir *değer boyutu* kazandırması, bugün onun eleştiri anlayışının eskil yanını mı gösterir, sorusu, kalıcı sonuçlar yaratmaya yetebilir. En azından yazınsal metnin öğelerini tarihsel

saptamalarla derinleştirme zorunluluğunun, edebiyatın yüzünü modernizm öncesine döndürmesi nedeniyle.

Belki asıl sorun Marksist eleştiri kavramına gerçeklik kazandırma çabasında. Bu düzeyde eleştirinin kapalı ucu tarihe dayanır; ama Jameson aynı yerde açık ucunun biçime ve estetik özelliklere dayandığını da açıkça belirtemiyor. "Tarihte Eleştiri" adlı yazısını 1976'da yazmış; neden sonra *Postmodernizm*'de bütüncül bir altüst oluşa uğrattığı düşünceleri, en önemli aşamayı da eleştiriyi kendi sıkıştırdığı tarihselcilik kıskacından kurtarırken yaptı. Klasiklerin gücünü toplumsal kaldıraçlar olarak kullanmaya kalkışmak da bugünkü eleştirel aklımızın yerini alacak bir başka tür akıl olmaktan böylece çıkmış oldu. *Postmodernizm* kitabından sonra, yazınsal metnin yüreği, onun için de tarihsel-toplumsal bağlamı değildi artık. Yoksa Jameson'ı bugünkü kadar merak etmek sanırım olanaksızlaşırdı.

Jameson, postmodernizmin kuramsal donanımına en önemli katkıyı yapanlar arasında bir post-Marksist olarak yer alırken Marksizmin eleştiri için öngördüğü sınırları parlak müdahalelerle genişletti. Marksizmi eleştiride bir içgörü olarak içselleştiren yazarlar arasında, Jameson bugün de özel bir yerde bulunuyor. Sözgelimi gerçeğin toplumsal ilişkilerin ve kültürün yüzeyinde değil de derin yapısında saklı bulunduğu, ama "dört bir yanımızın metalarla çevrilmiş olmasının yarattığı fenomen" olarak *şeyleşmenin* bu gerçeği gizlediği, neredeyse ortodoks Marksist bir yaklaşımdır, ama bu ortodoksiden Marksizmin o güne dek girmediği alanlara girip yapılmamış yorumları yapmak, Jameson'ın olduğu kadar, bizim edebiyatımızın da ödevleri arasında sayılmaz mı?

Jameson, 1977'deki bu değerlendirmesini, "Şurası gayet açık ki," diye sürdürüyor, "günlük hayattaki bu opaklık ya da bulanıklığın kaynağı metalarsa tüketim toplu-

mu gelişip dünyanın tamamına yayıldıkça bu bulanıklık da gitgide daha beter bir hal alacaktır."

Otuz yıl sonra bugün, modernizmin de günah keçisi edilemeyeceği koşullarda, meta toplumunun yalnızca üretim ve tüketim nesnesi olarak yarattığı bulanıklık, bu kez edebiyat kültürünü de başkalaştıran bir meta bilinci yaratılıp yaygınlaştırılmasını sağladı. *Metaya bağımlılık bilinci* olarak açıklanabilecek bu kültür, en iyi postmodernizm tarafından açıklanan yeni bir *yüzey edebiyatı* yarattı. Alınıp satılmaya uygunluk, edebiyatın yatak odasına sızdıktan sonra yazarla ve yapıtla kurduğu ilişkiyi doğallıktan çıkarıp anlık zevk ve duygulara yöneltti.

Bizim edebiyatımızda bu anlayışın Batı'daki kadar yaygın olduğu elbette söylenemez; ama önemsemezlik edemeyeceğimiz bir etkinliği de var. Popüler kültürün şimdiki zamanlara uyum gösterme becerisinin de aynası olarak okunabilecek yüzey edebiyatı, kendi değerlerini de yarattı. Ahmet Altan, belli ki bir milyon okuru hedeflediği sırada, sokaktaki herkesin anlayabileceği, *klasik roman*'a döndüğünü açıklarken pek çokları da halkın anlayacağı edebiyat, çoksatan romanlar yazmanın erdemleri üstüne bir dizi açılımı daha sık dile getirmeye başladı.

Düpedüz yeni zaman kültürüne gönderen bu anlayışı Jameson da şöyle saptıyor: "'Sade bir üslup' çağrısı, yazıda açıklık ve basitlik çağrısı başlı başına bir ideolojidir." Batı'da elbette geçmişten bugüne etkinliği yükselen, bizde de özellikle 1990'lardan sonra etkinlik alanını genişleten bir ideoloji. Üstelik ne Batı'da ne de bizde yeni. Cumhuriyet dönemi edebiyatına egemen olan ideolojinin de çıkış noktasıydı bu; neden sonra ana akımdan ayrılanları değersizleştirmek, etkinlik alanlarını daraltmak için de *kullanıldı*.

Oysa düşünce, hem de edebiyatın hiç de doğrudan alımlanabilir olmayan dünyası içinde nitelikli okuma

kültürünün konusu olmuşsa bunu kültürel bir *veri* olarak almak gerekir. Günümüz dünyasının toplumsal ve kültürel kaosu içinde, edebiyat da kendisi için yeni bir dünya yaratır. Jameson, şiir dilinin, doğasını dışavurup o güne dek parçası olduğu ilişkiler dizgesinden çıkarak kendine yeni bir *merkez* yaratacağını belirtiyor ki, orada oluşan *özel dil*, aslında has edebiyatın doğasına kaçış dilinin ta kendisidir.

Edebiyatın toplumsal dil içinde yaratılma amacı bizde de yaygınlaşan bir edebiyat anlayışı oluştururken gitgide daha çok yalıtlanmak zorunda kalan has edebiyat, üstelik geçmişin gölgesinden büsbütün çıkıp kendini arka sokaklara atma endişesiyle yaşıyor. Edebiyatı bütüncül bir gözle görebildiklerini düşünenler de ilk bakışta görüneni seçerken arka sokaklarda yaşayanın yalnızca bilgisine sahip olmakla yetinmek zorunda kalıyor.

Üstelik bu arada günlük ve kısa erimli beklentiler edebiyatı ister istemez siyasal olana bağlar; kendini doğrudan siyaset bağlamında tanımlamayanın bile kullandığı dil siyasallaşır. Oysa edebiyatla siyaseti bu düzeyde buluşturma çabalarının yazınsal gerçekliği yoktur. Jameson, "Haz: Siyasal Bir Mesele" yazısında, *hazzın* meta toplumunda yanlış bilinçten başka bir şey olmadığını belirtiyor. Siyasal dil bu anlamda bir yanılsama, onun edebiyatla ilişkisi de yanlış bilinçten başka bir şey değildir.

Dolayısıyla edebiyatın tarihle kurduğu ilişkinin de ancak yazınsal gerçeklik içinde oluşabileceğini belirtir Jameson. "Gerçek tarih" ideolojik bir yanılsama olduğuna göre, edebiyat ancak *kendi gördüğü* tarihle ilişki kurar. Bu nedenle tarihin bilgisi tarihçilerin öznelliğiyle sınanırken edebiyatın alımladığı tarih yazarın öznelliği içinde anlam kazanır. Sonunda edebiyat, yalnızca edebiyat olarak değerlidir ve bu kadarıyla da zorla bağlanabileceği bütün ilişkiler dizgesi içinde kendine yetecektir.

Kültürel dönemeç

Geçmişin, deri değiştirirken yaşadığı sürekli yenilenme, tarihi yazan asıl etmendir. Bir yerde donup kalmadan akıp gitmek, bunun için gerekli enerjiyi soğutmadan taşımayı gerektirir. Modernizmin klasik dönemi büyük bir gösteri biçiminde yaşandıktan sonra geçmişin içine çekildi. Yirminci yüzyılın ortalarına doğru, o geçmişten aldığı temeli güçlü ve dolayısıyla etkinliği büyük yeni arayışlar içinde sağlamlaştıran modernizmin dünya edebiyatı üstündeki etkisi muazzam oldu. Fredric Jameson, bu sürecin sonrasını da, "öznenin ölümü" ya da "bireyin sonu" ile anlatılabilecek bir dönemin, postmodernizmin tamamladığını belirtiyor.

Fredric Jameson, günümüzün en önemli edebiyat düşünürleri arasında, sanırım bizim dünyamızda herkesin kendisinden çok şey öğrendiği yazarlardan. Yaptığı çözümlemeler sağlam köklerden geldiği, ulaştığı sonuçlar kalıcı izler bıraktığı için, yazdıkları olumlu önyargılarla karşılanıyor, ötesine geçmek için de ona yaklaşmak gerekiyor. Postmodernizmin, modernizmin yerini zorunlulukla aldığı, Jameson'ın özgün düşüncesi: Öyle olup olmadığını tartışmak olası ve gerekli, ama aynı nitelikte bir düşünme biçiminin içinde bulunabildiğimiz sürece. Dolayısıyla postmodernizmin, modernizmin büsbütün dışında ve çağımızın nesnel değişiminden ve değerlerinden çıktığını düşünüyorsak buna düşünsel bir temel kazandırmak zorundayız.

Kültürel Dönemeç'te, "Günümüz yazar ve sanatçılarının artık yeni biçemler ve dünyalar yaratamamaları ise başka bir şeydir –onlar zaten icat edilmişlerdi; sadece sınırlı sayıda bir bileşim olanaklıdır; biricik olanlar daha önce düşünülmüştü," diyor Jameson. "Bu yüzden –şimdi ölü olan– bütün modernist estetik geleneğin ağırlığı,

Marx'ın bir başka bağlamda söylediği gibi, 'yaşayan beynin üzerine bir kâbus gibi çökmektedir.'"

Daha çoğu da çıkıyor arada ve on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçilik dönemlerinin klasik roman biçimlerine dönmenin erdemlerini savunanlar, günümüz edebiyatının okura ulaşamadığını öne sürüyor. Varsa böyle bir güçlük, yani çoğunluğun okuma kültürü ona ulaşmayı önleyen bir engel gibi yükseliyorsa yazarın önünde, engeli aşmanın yolunu altından geçmek olarak görenler de çoğalır. Klasik modernizmin yeni edebiyatın üstüne bir kâbus gibi çökmek yerine sağlam bir temel oluşturması içinse bütün sorumluluk günümüz yazarlarının değil mi?

Yenilikleri üretme esnekliğini yitirmeye yüz tutmuş bir edebiyat, Jameson'ın dediği gibi, ölüyü diriltmeye, maskelerin ve müzelerdeki biçimlerin sesleriyle yazmaya koşullanır. Yapılan, çoğu kez budur aslında, yalnızca bizim edebiyatımızda değil, herhalde kendini yenilemekte artık büyük bir güçlük içinde olduğu görülen Avrupa edebiyatı içinde de.

Bilinen biçimlerde kalmak, postmodernin uçları törpüleyen yaklaşımı içinde, başlıca edebiyat yönsemi olarak genç yazarları da kendine çekebilir belki, ama o bilinen biçimler içindeki pırıltıların ömrü de kısadır. Eskiyle yeninin bireşimi: aslında sorun hep bu. Eski kuşakların yeni kuşaklara en çok takaza ettikleri nokta. Geçmişten kopukluk, kendi dibine ışık düşürürken başkalarını anlatmamak gibi eleştiriler... 1980'lerden sonra gelen iki genç yazar kuşağına çok yapıldı. İlk bakışta haklı gelir ama yenilikleri tıkamanın da başlangıcıdır. Belki de kaygısına kapılmamamız gereken ödevdir geçmişle bağ kurmak. Bir yazar, hangi biçimde ve anlayışta yazarsa yazsın, içinden çıktığı edebiyatın parçasıdır; geçmişten gelenlerden de kendiliğinden etkilenir.

Şu var ki, yeni olanı benzerlik içinde aramak, post-

modernin kaçış yollarına savrulmaya da neden olur. Nedir bunun sakıncası? Yazınsal bakımdan, elbette yok. Gerçek ile kurmaca birbirini iten iki kutbuysa bu hayatın, yazınsal metin içinde kullanılan biçimleri ve teknikleri de sorgulanamaz görmemiz gerekir. Modernizmi yadsırken ütopyaların da üstünü külleyen postmodernizm, bu güçlü refleksiyle ideolojik olarak olumsuz bir işleve sahiptir sahip olmasına; onun hayatı düzenleme girişkenliğini dizginlemek de gerekir; gelgelelim, edebiyatın içinde açtığı kapıların ve pencerelerin yeni dünyaları evimize getirdiği de kuşkusuz.

Kültürel Dönemeç'te postmodernizmin günümüz gerçekliğindeki karşılıklarını adamakıllı inandırıcı biçimde değerlendirirken modernizmin, sözgelimi Habermas'ın ya da Adorno'nun dünyalarında ve bakış açıları içinde nasıl yeniden canlandırılabileceğine ve bunun da haklı nedenleri olduğuna ilişkin görüşleri, Jameson'ın düşünsel derinliğinin kusursuz bir ağ gibi örüldüğünü gösteriyor. Onun kendi düşünce dizgesi içindeki en rasyonel yanı, postmodernizmin, ileri modernizmin yeniden egemen olabileceği koşulları hazırlayabileceği düşüncesi ki, böylece postmodernizm ile modernizm karşıtlığını ister istemez düştüğü yapay çukurlardan kurtarmış da olur.

Sanırım bizim edebiyatımız bu geçişliliği son döneminde epeyce yaratıcı biçimde taşımaya başladı. Postmodernizm, son dönemin iyi yazarlarına çok yakıştırılan giysi gibi görülmeye başladığı günlerden sonra, en yaratıcı yaratma biçimi olarak da öne sürüldü. Orhan Pamuk, postmodern romanın bizim edebiyatımızdaki ilk önemli örneklerini verdi belki, ama bütünüyle bir kalıba sokulması olanaksız. *Beyaz Kale*'den sonra köktenci bir seçim, sonra gene *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*: Bu değişim nasıl okunur? İhsan Oktay Anar modern değilse, postmodern de değildir elbette. Hasan Ali Toptaş postmodern tek-

niklerden yararlandıysa, modernist anlatılarının yaratıcılığını keskinleştirmek içindir. Demek bugünün nitelikli anlatıları, geçmiş anlatıların çeşitlemeleri ve yüzleri bugüne dönük bireşimlerdir. En yeninin içine girmiş gibi görünürken, modernizmdir asıl mayaları.

Bireyin bütün bütüne çöküntüye uğradığı bir yerde yaşamıyoruz. Bir dağılma yaşandı bireylerin dünyasında ve toplumun daha güçlü bir fenomene dönüşmesi, bireyleri o topluma uymaya zorladı, özellikle 1980'lerden 1990'ların ikinci yarısına kadar. Ne ki, herkesin kendisi için bir şey yapma isteğinin çok güçlü olduğu bir toplumda yaşıyoruz. Toplumun isterlerini umursamadan bireyliğini kazanma kararlılığındaki insanların, postmodernizmin her şeyi eşitleyen dünyasını ayakta tutabileceğini düşünmek safdillik olur. Son zamanlarda yazılanların bireylik savaşları çevresinde toplanması da, bizim edebiyatımızda önceden yeterince yaşanıp sindirilememiş modernizmin bir geçmodernizm kavrayışı olarak taşıdığı gizilgücü gösteriyor.

Geçmodernizmin popüler kültürün ve kültürü içselleştirmeye yatkın piyasanın düzeneklerinin en hızlı çalıştığı zamanın olgusu oluşu bazı çelişkileri ortaya çıkarabilir elbette. Sözgelimi Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi yazarların kitaplarının aynı zamanda çok satılması, üstelik o kitapları okuma eğilimini taşımayan sayısız okurun da ilgi alanında bulunması yeni bir durum. Çoksatan romanların daha pek çoğunun yalnızca popüler edebiyatın genelgeçer biçimleri içinde bulunduğunu söylemek de haksızlık olur. Edebiyat kaygısıyla günümüzün büyüyen olanakları bir arada yaşamanın yollarını arıyor. Bulduğu zaman, Avrupa'da olduğu gibi, hep romanın çarkına su veriyor, şiiri ya da öyküyü öksüz bırakıyor belki, ama bu düzeyde de yazınsal değerler arasındaki ayrışmanın doğallığı yaşanıyor.

Popüler romanın nitelikli edebiyatın yerini alması, felsefenin yerini pozitivizmin almasına benzetilebilir. Felsefenin ya da nitelikli edebiyatın, toplumsal olanın güçlenmesi ve toplumsal amaçların bireylerin ve toplumun azınlık kültürlerinin yerine geçmesi yüzünden yerini korumakta güçlük çekmeye başlaması, yaratıcı ve yazınsal düşünce yerine kunt düşüncelerin egemenliğine büyük bir gerçeklik alanı açar. Böylece edebiyat toplumsallaştıkça herkese ait olmaya başlar, böyle olmamışsa olmaya zorlanır ve has değerlerinden vazgeçmeye gönül indirir.

Gene de Jameson aktarıyor: "Felsefe," demiştir Adorno, "modası geçmiş gibi görünen felsefe hâlâ yaşamaktadır, zira onu kavrayacak moment yakalanamamıştır." Modası geçtiği öne sürülen edebiyat, okuma kültürü onu kavrayacak düzeye ulaşana dek varlığını aynıyla koruyacak ve ancak o zaman kendini başka bir anlayışa dönüştürecek. Neyse ki bugün o noktaya adamakıllı uzağız.

ELEŞTİRİNİN DOĞASI VE DÜNYEVİLİĞİ

Edward Said de, yazarın, yazdıklarını yayımladıktan sonra kamu tarafından alımlanma biçimine karşı çıkma hakkını yitirdiğini belirtiyor. Yaratım süreci boyunca yalnızca yazarına ait olan yazınsal metin, dünya gözüne göründükten sonra yazarın denetiminden çıkmaya başlar. Orada eleştiri vardır artık, tek bir eleştirmen olmasa bile, her okumanın bir eleştiri yerine geçtiği anlamında. Dizgesel, dolayısıyla bir söyleme bağlı ve edebiyatın içinde yazılmış eleştiri nasıl olsa ötekilerden ayırt edilecek ve etkisi kendi dışına yansıyacaktır. Bunu *dünyevi* olmak biçiminde tanımlayan Edward Said, eleştirmenlerin kendilerinin dışındaki koşullara *tabi olduğunu* belirtirken nasıl bir adım geri gidiyorsa, hemen ardından o koşulları ürettiklerini belirtirken iki adım ileri atar. Yazınsal metin dünyevi olduğu için, eleştiri de kaçınılmaz biçimde dünyevidir, derken de siyaset toplumbiliminden ayrı göremediği edebiyatı yaşadığımız dünyanın bütün bağlamlarına tutunan bir etkinlik olarak anladığını gösterir.

Edward Said, dünyaya bağlanma konusundaki aşırı görüşlere karşı birçok eleştirmenin, bu arada Michael Riffaterre'in *kendine yeterli metin* düşüncesinin haklılığına düştüğü imin üstüne şu sözü de yapıştırır:

Bu tür yanılgıların tek alternatifi, dışarıya sımsıkı kapalı, en önemli anlam boyutu –Riffaterre'in dediği gibi– tamamen içedönük ya da düşünsel olan bir metinsel evren midir?

Metin ile onun dünyevi koşullarını birlikte düşünmenin ya da yazınsal dil ile gündelik, dünyevi dilin sorunlarını birbirinden koparmadan almanın yollarını aramayı önerir Said. Onun kişisel kaygıları iki ayrı düzeyde değerlendirilebilir ve bu iki düzeyin her durumda bir arada aranması elbette gerekmez. Edebiyatın iç sorunlarını tartıştığımız sırada dünyevi koşulları da göz önünde tutmak zorunda değilken, dünyevi koşullar içinde gördüğümüz zaman da edebiyatın iç değerlerini göz önünde tutmak zorunda oluşumuz, Said'in düşünceleriyle çakışmıyor. On birinci yüzyılda Endülüslü İslam dilbilimcilerinin Batınî (içedönük) ve Zahirî (dışadönük) gruplarına ayrıldığını; anlamın sözcükler içinde saklı olduğunu savunan Batınilere karşı, sözcüklerin yüzeysel, dolayısıyla dışsal koşullara, tarihsel ve dinsel durumlara bağlı anlamları olduğunu savunan Zahirilerin tutumlarını sert biçimde dile getirdiklerini belirtir Said.

Edebiyata, bu arada kendi edebiyatımıza bakalım: dışsal olan her koşulda sert, içsel olan esnek olmuş; ikisi arasındaki çatışmanın çoğun dışsal olanın lehine sonuçlanması edebiyata zarar vermiştir. Kendini bir Zahirî görmeyen Said'in Batınî olmasının büsbütün olanaksızlığı da belirtilebilir mi? Endülüslü Zahirilerin bıraktığı düşünsel kalıtın dil içinde saklı anlam ve alegorilerle hayallerden korkma refleksi yüzünden, edebiyatta da egemen anlayışların dışında kalan günahkârlar dışarı püskürtülmek, dinlerin sapkınlık yargılarına benzer suçlamalarla silinmek istenmiştir.

Dilin altında yatan anlamı görebilecek yetilere sa-

hip olanların yorumlarını öne çıkarmanın, dinin varoluş kaynaklarını, giderek Tanrı kavramını sorgulamaya götürebileceği endişesi, *her alandaki Batınileri* dışlamayı gerektirmiştir. Yorumlama ve yeniden anlamlandırma, dolayısıyla derin sorgulama bu yüzden korkutucudur. En iyisi edebiyatı da dünyada olup bitenlere bağlamaktır ki, o ânı yaşarken geçmiş yeniden yaşanmaya kalkışılmasın. Yirminci yüzyıl Türk edebiyatının kurucusu olup başlangıçtan bugüne süren egemen anlayışın dışına çıkmak, hükmü verilmiş son anlamların yerine yeni anlamlar aramak edebiyattan çok siyasetin diliyle eleştirilmişse, verili düşüncelere toz kondurmama telaşındandır. Düsturu şudur: *Doğru* düşün, yoksa yoksun.

Gene de şunu büsbütün yok saymak olanaksız: Toplumsal ya da siyasal hayatta karşılığı olan Tanrı sözünün edebiyatta karşılıklarını eksiksiz yaratması olanaksızdır. Sonunda yaratıcı yazının marifetidir edebiyat. Yaratıcılığın nasıl bir anlam üreticisi olup yorumlama yetilerinin sınırlarının ne olabileceği düşünüldüğünde, eleştirinin ufku da genişlemeye başlar.

Yaratıcı düşünce olarak eleştirinin sınırsız yorum hakkını savunanların her türlü okumanın yanlış okuma olduğu, çünkü her okumanın ötekini geçersizleştirdiğine ilişkin yargıları bugün de eleştirinin önemli başlıklarından. Edward Said bunun kısmen dış gerçeklikle hiçbir bağıntısı olmayan anlayışlar için geçerli olabileceğini, ama kendisinin katılmadığı bir görüş olduğunu da kesin bir dille belirtiyor.

Eleştiriyi yetkin düşünce olarak aldığımız her yerde, sınırsız okumanın bir soyutlama olarak gerçekliğini de aramak zorundayız. Ne Edward Said'in metinleri, dünyevi gerçekliklere bağlayan düşüncesi yazınsal bir doğru olarak kabul edilebilir, ne de yorumun sınırsızlığı soyutlama düzeyinden çıkarılıp yazınsal gerçekliğe dönüştürülebilir.

Umberto Eco, parlak bir eleştiri örneği olan *Yorum ve Aşırı Yorum* kitabında, yorumun sınırsızlığı görüşlerinin yanlışlığını anlatırken, "metnin bir 'doğa'sı olduğu ve makul bir yorumun bir biçimde bu doğayı aydınlatma girişimini içerdiği kavramına" gönderir. Üstelik bazı okumalar *eksik okuma*, bazı okumalar ötekilerden *daha iyi* olabileceği gibi, elbette bazıları da *geçersiz okuma* sayılır.

Murathan Mungan'ın dil içinde içrekleştirdiği *Çador* için yapılan okumalar arasında, *Çador*'u radikal İslam dünyasına göndermelerle ya da kahramanı Akhbar'ın kaybolan ailesini arama hikâyesiyle sınırlayan yanlış okumalar pekâlâ yorumun sınırları içinde alınabilecekken anlattığı hikâyenin İran'da geçtiğini öne süren ya da kadının örtünmesiyle ilgili göndermelerini yalnızca ahlaki düzeyde alıp buradan da Murathan Mungan'ın "Kemalist" olduğu sonucunu çıkaran yorumları büsbütün geçersiz ve yanlış okuma saymak gerekir. Elbette burada da metni önce yazınsal dili içinde okumak yerine dışarıdaki dünyaya bağlayarak okumayı öneren Edward Said gibi düşünmezsek.

Edebiyatın "dev bir fısıltılar dehlizi" (George Eliot) olan dünyayı anlamakta gerçekten de yeri başka hiçbir şeyle tamamlanamaz niteliği, onun dışarıdaki dünyayı kendiliğinden açıklama doğasından gelirken bunu uzun zaman içinde kalıcı biçimde yapabilmesinin koşulu da yazınsal yetkinliğini gösterir.

Sözcükler yalnızca yüzyıllar içinden gelip bugün yanı başımızda tuttuğumuz büyük yazarlara ait değildi. Adlarını bilmediğimiz sayısız yazar da hemen aynı sözcükleri kullandı, ama ya onları kullanma becerilerinin bugün yok sayabileceğimiz yetersizliği ya da kötüye kullanma ve benzeri arızaları yüzünden, onların sözcükleri bize bugün bir şey anlatmıyor. Genç yazarın çoğun kapıldığı selin, sonunda verimli topraklar bırakmak yerine

bütün yararlı mineralleri silip süpüreceği kuşkusuzsa kök salacak sözcüklerle onların içselleştirdiği anlam ve yaratıcılığı özgünlüğe dönüştüren yaratma etkinliğinin asıl olduğunu da her zaman hatırlamalıyız.

Bugün adları tarihte bir daha hatırlanmamak üzere silinmiş yazarların kötüye kullandıkları dil ve edebiyat, büyük yaratıcıların elinde insanlığın varoluş sorunsalına tuttuğu ışıkla bütün geçmişi aydınlattığı gibi, günümüzden geleceğe uzanan yolları da açmıştır.

Bu bilgi bize tarihten gelir. Önyargıdan ve bütün yanılsayıcı düşüncelerle ideolojilerden arınmış tarih, ötekileri yolda bırakarak yalnızca değerli bulduklarını yanında taşır. Bütün metinlerin aslında öteki metinleri yerinden edip daha da sık olarak başka bir şeyin yerine geçtiklerini, parlak bir önerme olarak kaydeden Edward Said de burada tarihe yazınsal bilginin ışığında bakıyor. "Nietzsche'nin keskin zekâsıyla gördüğü gibi, metinler demokratik mübadele olguları değil, iktidar olgularıdır temelde," derken de gerçek edebiyatı, ona verdiği değerle ortalamadan, popüler edebiyattan, dolayısıyla postmodernizmin olumsuz müdahale biçimlerinden ayıran bir keskin bakış açısı getiriyor.

Edward Said'in "Dünya, Metin ve Eleştirmen"[1] yazısında metnin dünyayla ilişkisi bağlamında sözü eleştiriye getirdiğinde, geleneksel anlayış içinde sorduğu soruların artık geçersizleştiğini söylemek zorundayız. Denemeyle eleştiriyi bağdaştırdığı yerde, öteden beri sorulmuş, bugün artık karşılıkları tastamam alınmış bir dizi soru çevresinde eleştiriyi öteki metinlerin yanında "herhangi bir metin" olarak gördüğünü de belirtir. Eleştirinin nesnesi olan yapıt karşısında bir yorum ve değerlendirme olu-

1. *Kış Ruhu*. Metis Yayınları, 2006, İstanbul. (Y.N.)

şundan çok, "Zorunlu olarak henüz tamamlanmamış ve hazırlık niteliğinde bir yargı ve değerlendirme süreci olarak daha önemli" olduğunu öne sürer.

Bu noktada eleştiri ne işe yarar, sorusuna Edward Said'in tam yerinde yanıtı şudur: "Sanat hakkında yargılarda bulunmayı sağlayacak değerleri yaratmaya *başlamaktır*." Bu saptamayı tamamlayacak ikinci sonuç:

> Eleştirmenler sanatın yargılanmasında ve kavranmasında kullanılacak değerler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda sanat ve yazının anlamlı olmasını sağlayan süreçleri ve fiili koşulları, *bugün*, kendi yazıları içinde cisimleştirirler. ... Daha açık söylenecek olursa eleştirmen bir ölçüde, metinlerin metinselliği tarafından tahakküm altına alınan, yerinden edilen ya da susturulan sesleri dile getirmekten sorumludur.

Eleştirinin bundan başka bir sorumluluk duymasına gerek yoktur.

Yazınsal metin karşısında eleştiri

Eleştiriyi öteki türlerden ayıran en önemli özelliği ahlaki kaygısının üç ayrı düzeyde birden korunması gerektiğidir. Yazının ahlakıyla birlikte yazarlık ahlakını göz önünde tutmanın yanı sıra, eleştiri yazarı bir de nesnesi olan yapıtın ahlakını gözetmek zorundadır. Edward Said *iyi* eleştirinin özelliklerini anlatırken "Anglosaksonlara özgü ahlaki kaygı"yı öncelikle belirtiyor. İlk iki düzeyin daha iyi anlaşıldığına kuşku yok, ama daha önce dile getirildiğini görmediğim bu üçüncü düzeyin açıklık kazanması gerektiği görülüyor.

Eleştiri, çözümlediği yapıtın başlangıçta nesnesidir, sonra onu anlamaya çalışır; çözümlemesini tamamladık-

tan sonra ise, kendine dönüp öznesi olduğu yapıtın yazınsal kimliğine saygısını koruyup korumadığına bakmalıdır. Çözümleme süreciyle sınırlı bir zaman içinde yapıtın ahlakını yazarından alıp kendi eline geçiren eleştirinin, sonunda yapacağı yorumlarla onun doğasını zorla bozmamayı, onda olmayan anlamları zorla vermemeyi Hipokrat yeminine eşdeğerde bir ilke olarak benimsemesi gerekiyor.

Eleştiri yatağının karşı kıyısında, yazınsal yapıtı topaç gibi çevirmeyi görevleri arasında gören yargılayıcı eleştiri anlayışı ile yapıtı kendi cenderelerine sokmayı doğal hakları gören akademik engizisyoncular var. Bu iki eleştiri anlayışının ilkinin edebiyatımızdaki etkisi gelenekseldir, dolayısıyla yenilenmektedir; edebiyatın dışında yaşayan, yaşadığı yerde yetiştirdiği öğrencileri böylece yanında tutan ikincisiyse, bugün bile kendini edebiyata karşı korurken karşısındakine açılamıyor.

Bir eleştiri söyleminin varlığına ve önemine Edward Said de sık sık gönderme yapıyor. Eleştirinin söyleminin *işlev*'e odaklandığını belirtirken ister istemez egemen bir eleştiri anlayışı getiren eleştiri antolojileri ile eleştirinin dizgesel söylevinin ağırlığının, "eleştirmenlerin metin hakkında ciddi, teknik ve muğlaklıktan uzak bir biçimde konuşmalarını" sağladığını savunuyor.

Edward Said, işlevselci eleştirmenlerden biri olarak Roland Barthes'ı gösterir, ki haklıdır: Barthes'ın, Balzac'ı Ian Fleming'in önüne çıkarmasının asıl nedeni, kendi göstergebilimsel okumasına daha iyi karşılık vermesidir denir. Yazınsal metin ile eleştiri elbette birbirini tamamlar; eleştiri parlattığı metnin görünmeyen yanlarını ortaya çıkarırken, metin de eleştirinin dişlilerini yağlayıp daha iyi çalışmasını sağlar. Eleştirmenin niçin beğendiği kitaplar üstüne daha çok yazdığını soranlar bunu düşünmez. Beğendiği kitaplar yazdığı eleştiriye ötekilerden da-

ha büyük olanaklar sunduğu, kendi eleştiri anlayışına daha iyi karşılıklar verdiği, daha zengin olduğu için. Eleştirinin nesne konumundan çıkıp yazınsal metinle kendini eşitlediği aşamadır bu: Bir adım sonra kendini üste çıkarıp özne konumuna geçecektir.

Edward Said'in, "Büyük eleştirmenlerin çoğu yöntemlidir; bu belki de yalnızca, edebiyat hakkındaki sezgisel farkındalıklarını söze dökmeyi ve rasyonelleştirmeyi başarabildikleri anlamına gelir," sözü, tersinden, okumanın her biçiminin eleştiri olduğu biçiminde de anlaşılabilir. Eleştiri yazarı dışarıdaki okurun coşkusal okumasından, dizgesel ve yöntemli okumayla ayrılır ve kendi yöntemli okuma biçimini başından sonuna dek tutarlı ve yukarı yükselerek ilerleyen bir çizgi üstünde tutar.

Kendini çeşitli anlayışlar ve ideolojilerle sınırlamış eleştirmenlerin ya da ömrünü kitap tanıtım yazılarına adamış yazarların amacı yazınsal metnin hep ne denli pırıltılı olduğunu ortaya koymaktır ki, yazınsal metinlerin buna gereksinimi edebiyat kamuoyunun yanılsamasıdır. Bu ilişkiden kim ne kazanır –ne kaybeder– bu hesabı kimse tutmaz. Eleştirinin tarihi eleştiri üstüne düşüncelerin tarihiyse, bu tür yazıların eleştiri yerine geçip kendilerine o tarih içinde bir yer bulması beklenemez. Kendini yazınsal yapıttan bağımsız bir yaratıcı düşünce, öteki eleştiri yazarları ve okurlar için bir kimlik olarak ortaya koyamamış yazıların eleştiri tarihi içinde yer bulması elbette zor olacaktır.

Öte yandan, kesinleşmiş bir düşünce zırhıyla korunmaya çalışan, kendine yeterliğini mutlaklaştırmış eleştiri de öteki eleştirmenlerin yazdıklarına uzak duruyor. "Modern eleştirinin göstergelerinden biri, başka eleştirmenler hakkında eleştiri yazma isteğidir," diyor Said. Eleştirel gerçekçiliğin tarihi içinde, yarattıkları eleştirel düşüncenin büyüklüğüne inanan eleştirmenler daha çok büyük

yapıtlar üstüne yazmış. Öteki eleştirmenlerin yazdıkları üstüne yazan eleştirmenler gene modernizmin çocuklarıdır. Çünkü bireysel yaratıcılıklar ve özgünlükler çeşitlendikçe herkesin birbirine karşı ilgisi artmaya başladı ve yaratıcı düşüncenin sahibi kendini ötekiler karşısında sınayıp öne çıkarmak zorunda kaldı. Böylece ötekileri yok saymadan, bütün etkin eleştiri anlayışlarının karşısında bir konum alma zorunluluğu eleştiri yazarlarının sorunu olarak belirdi.

Paul de Man, *Körlük ve İçgörü*'de György Lukács'ın *Roman Kuramı* kitabını yeniden değerlendirirken kimilerince artık anlamını yitirmiş görülen bir metni anlamlandırıyordu; onun Maurice Blanchot, Georges Poulet, Jacques Derrida ya da Harold Bloom için yeni okuma biçimleri önerip edebiyat dünyasının ya da okurların bu eleştirmenleri yeniden okuyabileceğini göstermiş olması da elbette önemli. Edward Said de; Foucault, Northrop Frye, Ian Richards ya da Riffaterre'i kendince değerlendirirken yazıldıkları yerde kalmayan, öteki eleştirmenler ve okurlarca bu kez okuma üstüne okuma için yeni okuma biçimleri yaratacak, böylece eleştiri tarihini nitelikli eleştirilerin zinciri biçiminde kuracak bir anlayışa eklenir.

Bu arada çağdaş eleştirinin söyleminin, "insana uyuşukluk verecek ölçüde dünyasız" olduğu da söylenebilir mi? Bunu ölçecek bir terazi roman için bile elde yok ki, eleştiri hakkında nasıl karar verilsin? Dünya edebiyatında da eleştirinin yazınsal metinler arasında dolaşırken her zaman canlı bir dünya yarattığı söylenemez. Bizim edebiyatımızda yazıldıkları sırada ilgiyle okunan eleştirilerin önemli bir bölümünün kaçınılmaz biçimde unutulacağı öngörüsü bugün de yeterli tanıtlara sahipken yeni bir eleştiri dünyası, kendi söylemlerini yaratma endişesi taşıyan eleştirmenlerce kurulmaya başladı. Yalnızca bir-

kaç eleştirmenin sınırlı çabasıyla bir temel atılıyor, sonra nasıl bir bina kurulacağını göreceğiz.

Türler arasında değer hiyerarşisi yapmak, bazen eleştiriyi öteki türlerden koparırken bazen de öteki türlerin eleştiriden bağımsız yaşayabileceği yanılsamasına yol açar. "Ama etkili olmuş eleştirmenler, edebiyatın diğer şairler ve metinlere rağmen değil, onlar sayesinde, onların eşliğinde üretildiğine inanmak gibi büyük bir erdeme sahiptiler en azından." Bir metinden çıkmayan eleştiri var mıdır ki, hiçbir metne bağlı değilmiş gibi yazılmışken bile? Eleştiri öteki metinlerin yeniden üretiminden çıkmış bir metinse, dünyada bir başına yaşayabileceğini düşünmeyen eleştirmen de en olanaklı metinleri seçerken o metinlerin verdiği anlamların ötesini gören ve yazınsal dil içinde kendini tamamlamış eleştirilerin yazarı olarak kendini var edebilir.

Üstelik eleştiri, büyük yapıtların sonra gelen yapıtlardan bağımsız olmayı başardıkları önsel kabulüne dayandığı için, onları keşfettikçe büyük eleştiri katına çıkacaktır. Orada kendisinden kurtulunması gitgide zorlaşmış bir edebiyat düşüncesinin yaratıcısı olarak bulunacağı için, bulunduğu yerde alınabilecek nirengi noktalarından biri sayılacak, böylece aynı noktadan çıkıp sonraki basamaklara çıktıkça, uzun süreli bir etki yaratacaktır.

Edward Said, Kundera'dan Eco'ya, Barthes'tan Todorov'a, çağdaş eleştirinin pek çok büyük yazarınca değişik biçimlerde dile getirilmiş bir yazınsal önermeyi yineliyor: "Bir anlamda hiçbir metin bitmiş değildir, çünkü olası menzili fazladan her okurla sürekli genişlemektedir."

Demek ki metnin ömrünün uzunluğu kısalığı, onda kendini sınayan eleştirinin ömrünü de belirler mi, sorusu da anlamlıdır. Metnin dili, tekniği, kurgusu, anlatım biçimi, üslubu, taşıdığı anlamlar eskiyip yok olmaya yüz tutmuşsa, onlardan çıkan eleştiri de eskimeye yüz tutacak-

tır. Ancak kendi söylemini oluşturup anlamlarını üreten eleştiri, üstüne yazılan öteki eleştiri yazılarında yaşamayı sürdürecek, böylece ömrünü uzatacaktır.

Nitelikli okumanın (eleştirinin), nitelikli bir yazınsal metni hiçbir zaman bütün bütüne tüketemeyeceği önermesi modernist düşüncenin ürünüdür ve sözgelimi geç dönem eleştirel gerçekçiliğinin bayrağını taşıyan Lukács' ın anlayamadığı bu gizilgüç, neden sonra yazınsal yapıtlar ile yazınsal eleştiriyi aynı düzeyde buluşturup yolu birlikte açmalarını sağladı. Bu değerlendirme biçimi o yolun üstünde yazınsal yapıtın çoğul anlamlar taşıma gizilgücünü bir ödev gibi yaratıcı yazarın önüne koyarken yazınsal metni çoğul okumalara *uğratan* eleştiride de sonra gelecek eleştirilere işlenmemiş yorum alanları bırakma bilincini yarattı.

Bunun öncesi de var ki, eleştirinin yazınsal metni "durağan bir sözcükler kütlesi olarak değil de dinamik bir sözcükler kütlesi olarak" görmesini sağlar. Metnin içselleştirdiği dinamizm, üstelik bir eleştirmenin onu görmemesi yüzünden de sönmez, öteki okumaları bekleyen organik bir yapı olarak yaşamayı sürdürür. Bir metnin önce nasıl yaratıldığını anlamak, çözümleyici eleştirinin temel atma aşamasıdır. Sonra estetik donanımı çözmeye, dolayısıyla yazınsal –estetik– değer taşıyan bütün ayrıntıları tek tek ayırt etmeye başlar eleştiri. Her ayrıntıda bir anlam vardır. Yazınsal metni satır satır çözümleme uğraşı, düpedüz yazınsal-bilişsel bir edim olarak yaşanırken öteki metnin yerine elbette kendini koymaya başlar.

Edward Said'in, "Çağdaş Eleştiride Gidilen ve Gidilmeyen Yollar" yazısındaki en önemli değerlendirmeleri arasında sözcüklerin dinamizmine ilişkin bu son satırlar var. Burada anlatılanı sözgelimi Nabokov'un *Edebiyat Dersleri*'ndeki yazılarına benzetemeyiz; orada Nabokov hiçbir derste incelediği romanların üstüne çıkma ya

da onlardan bağımsızlaşma kaygısını taşımaz. Berna Moran'ın anıtsal yapıtı *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* da buraya konabilir. Oysa Mihail Bahtin *Karnavaldan Romana* ya da René Girard *Romantik Yalan Romansal Hakikat* kitaplarında, çözümledikleri romanların yanına koyarlar kendilerini. Bahtin ve Girard'ın Dostoyevski çözümlemelerindeki yetkinlik, sanırım Dostoyevski okurlarının vazgeçemeyeceği eleştiri metinleri olarak taşıdıkları tarihsel-düşünsel unutulmazlıklarıyla okunur. Öte yandan Nabokov'un *Don Quijote* çözümlemesiyle Girard'ınkini karşılaştırmak da ders ile eleştiri arasındaki uzaklığı gösterir.

Düşünce kalıpları ve "sol" edebiyat eleştirisi

Edward Said, eleştiri sorununun Amerikan edebiyat kültürü içinde hiçbir zaman o denli yaygın, o denli ciddi, bazen teknik, bazen ihtilaflı biçimde tartışılmadığını 1980'lerin başında yazıyordu. Oysa aynı yıllar bizim edebiyatımızda eleştirinin var olup olmadığının kıyasıya tartışıldığı, ama kimsenin içinden çıkamadığı bu sorunu doğru tanımlamaya da kimsenin gönül indiremediği bir dönemi anlatır. Aslında Avrupa'da da eleştiri farklı biçimde tartışılmadı.

Eleştiri kendine dönüşlü bir düşünce üretimiyse, kendinden çıktıktan sonra yansıyacağı bir düzlem bulacaktır; felsefi bir düşünce, bir başka eleştiri anlayışı ya da yazınsal yapıtın kendisi olabilir bu. Demek ki yansıtıcı bir düzlemle karşılaşıp oradan yansıyan ışığı soğurarak kendini daha yukarıda yeniden tanımlayacaktır. Bunu Edward Said'in de Man'dan aktardığı, "Edebiyat, boşluğu sonsuzakadar adlandırır ve yeniden adlandırırken kendisidir en çok," sözlerindeki anlama bağlayabiliriz.

De Man, edebiyat yapıtının özgünlüğünü daha baştan kendini silahsız bırakmaktan aldığını belirtmişse, minimalist görüşün edebiyatın hiçbir şey "hakkında" olduğu tezi bir yarım-doğru (ya da yarım-eksik) olarak benimsenebilir; ama maksimalist tavrın edebiyatın yalnızca kendisini anlattığı düşüncesi daha tamamlayıcıdır. Edebiyatın başka hiçbir şey olmayıp yalnızca kendisi oluşu, aslında onun her şey olabileceğini belirtir; çünkü edebiyatın bir şey olduğunu söyleme ya da ona bir şey olma yükümlülüğünü vermek, onun her şey olabilmesini sağlayan doğasını görmezden gelmektir.

Edward Said, eleştirinin Anglosakson geleneğin ağırlığı altında kaldığını öne sürerken T.S. Eliot ve Yeni Eleştirinin yaratıcılarının, büyük Avrupa şiirinde Dante, Vergilius ve Goethe'de bile Anglosakson değerlerin doğrulanışını gördüğünü belirtiyor. Bunun genelleştirilebilecek bir yargı olduğunu da belirtebiliriz. İngiliz ve Amerikan modernistlerinde düşünsel düzeyin daha ileri bir noktada kuruluşu eleştirinin kurgusunu geliştirirken bu eleştiri, edebiyatı da kendine göre açıklama eğilimini güçlendiriyordu.

Bizim edebiyatımızda da erken dönemlerdeki Fransız edebiyatı etkisi 1950'lerden sonra bir kez daha kısa bir dalga boyu içinde kendini gösterirken özellikle eleştiri alanında Anglosakson etkisi neden sonra belirgin bir etkide bulunmuştur. Yeni Eleştiri ve Ian Richards okuyanlar eleştirinin Batı'da bizdekinden farklı yazıldığını görmüş ve onlar gibi yazmaya başlamıştır. Berna Moran, Akşit Göktürk ve Memet Fuat'ta belirgin biçimde görülen bu eğilim, hiç kuşku yok ki Ataç'tan gelen başka bir geleneğin yerini almaya başlamış ve doğrudan yapıtın derin yapısına yönelen çözümlemeler biçiminde olmasa da, edebiyatın derin yapısına yönelmeyi seçen belirgin bir düzey farkı yaratmıştır. Üstelik tanımlanması zor,

ama ilkeleri tutarlı bu Anglosakson düşünme biçimi, onu benimseyen eleştirmenlerin daha sözü dinlenir oluşunu sağlamıştır. Gerek Fransız etkisinin yerine Anglosakson etkisinin geçişi, gerek bunun eleştiri alanındaki uzantısı, çağdaş Türk edebiyatında 1950'lerden ve 1960'lardan sonra kendini tamamlamaya çalışan modernizmin de başlıca dayanağı olmuştur. Memet Fuat'ın *Yeni Dergi*'sinin bir başına varlığı ve etkinliği tam bunu gösterir.

Bu arada Marksizmin ve "sol" edebiyat eleştirisinin etkisi de modernist düşünme biçiminin edebiyatımızdaki uzantılarınca adamakıllı değerlendirildi. Bu etki *Yeni Dergi*'de ortaya çıkan anlayışı ve edebiyat yönsemini güçlendirirken dogmatik Marksizmle edebiyat alanında yollarının kesişmemesine de özen gösterdi. Yan yana olmaya kimse karşı çıkmadı, o günlerin kültürü içinde bu olanaksızdı da. Fransız eleştirisi, Roland Barthes ve Frankfurt Okulu edebiyatımızla daha sonra, zorunlu siyasal dinginlik günlerinde buluştu; bir dönem sonra da Umberto Eco, başvurulacak ilk kaynaklar arasına girdi.

Edward Said'in "sol" edebiyat eleştirisi tartışmasından, geleneksel kültür aygıtlarının otoriter doğası karşısında, modernizmin gücünü, sahip olduğu kültürün gücü ile derinliğinden aldığını, bu kültürün gücünün de çoğulcu oluşundan geldiğini çıkarabiliriz. Türk edebiyatı geleneksel paydasını tek boyutlu bir gövde olarak tasarlamıştır. Neden sonra çoğulcu kültürün olanaklarıyla karşılaşılıp onun geliştirilmesiyle çok boyutlu bir edebiyat kültürü oluşmaya başladı. Gramsci'nin dönemin öteki bütün Marksist düşünürlerinden bu noktada ayrıldığını belirtirken yerinde bir saptama yapar Edward Said. Gramsci, Türkiye'de de geleneksel Marksizmin dogmatik biçimlerindeki bütün çatlaklardan sızan ilk düşünür olmuş, onun yaptığı onarımdan sonra öteki Marksizm yorumları yeni alanlar açma şansı bulmuştur.

Ancak üretken bir Marksizm yorumu aynı zamanda edebiyat eleştirisinin niteliksel değişimine katkıda bulunabilirdi; bizim edebiyatımızın 1960'lardan sonraki hızlı gelişim ve değişim süreci üstünde belirgin bir etki alanı kuran Marksizmin üretken bir düşünce biçimi olmak yerine statükoculuğu seçtiği yerde, edebiyat da ondan uzaklaştıkça yaratıcılığını geliştirdi, eleştiri de Batı'daki yeni eleştiri anlayışlarına yüzünü döndü. Eleştirel akıl yerine bilimsel akıl geçince, bugün okunduklarında da artık gitgide eskiyen eleştiri anlayışları kendi dalga boylarını tamamlayıp sönmeye başladı. Edward Said'in Amerikan edebiyat dünyasında aradığı çağdaş muhalif eleştirinin yeterince gelişememesinde, katı olanın yerinden kıpırdatılmasının bizde de her zaman hissedilmiş güçlüğü vardır.

Edward Said'in eleştiri yazıları, onun yaşadığı edebiyat dünyasına ilişkin özgün yorumlar çıkarmaktan önce, üstümüze düşürdüğü ışığın altında kendi dünyamızı yorumlamayı sağlıyor.

KUNDERA VE ROMANIN GELECEĞİ

Romanın değişen zamana en çabuk uyum gösteren tür oluşu ona büyük bir esneklik ve her biçime girme kolaylığı sağlarken birbirinden farklı değişim dönemlerinde hep gözde kalabilme özelliğini de veriyor. İster hepi topu birkaç yüz okurun ancak içselleştirebileceği derinlikte kalsın; ister kendisi hiç iplememesine karşın, dışındaki etkenlerin kendiliğinden sonucu olarak yığınsal ilgilerin odağına yerleşsin ya da popüler alanların tüketilmesi olanaksız köşe bucağında kendini pek umursamadan salınsın ... roman, her eve girmesi zorunlu bir tür olarak, şiiri, öyküyü, denemeyi bir kıyıya itebilecek özgüveniyle bu tür durumlarda hep olduğu gibi kendinde olmadan hayatımızı dolduruyor.

Milan Kundera, *Saptırılmış Vasiyetler*'de, her tümcesi üstünde uzunca durmayı gerektiren şu saptamayı yapıyor:

> Bana göre, büyük yapıtlar, yalnızca sanat tarihi içinde ve bu tarihe *katılarak*, *eklenerek* doğabilirler. Neyin yeni, neyin tekrar, neyin buluş ve neyin öykünme olduğu ancak tarihin içinde anlaşılabilir; başka bir deyişle, bir yapıt, seçilen ve değer biçilen bir *değer* olarak ancak tarihin içinde var olabilir. Bana göre sanat için en kor-

kunç şey, onun kendi tarihinin dışına düşmesidir; bu, estetik değerlerin artık algılanamaz duruma geldiği bir kaos içine düşüştür.

Elbette, bugün de hakkında konuşup yazdığımız ve her yeni kuşağın okumaktan sıkılmadığı romanlar edebiyat tarihi içinden süzülüp çıkmıştır. Bu arada hiç kimsenin aklına getirmediği nice romancı tarihe yazılmayı başaramadığı için zaman içinde kütükten düşmüş, bir daha hatırlanmamak üzere silinmiştir.

Şu var ki, tarihe eklenen bütün romanlar ve romancılar da birbirinden ayrı özellikler taşımıyor. Bazen, örnekleri çeşitli dönemlerde azalıp çoğalan aynı anlayışta pek çok roman ve romancı bir arada bulunuyor. Böyle olmasaydı, her türün birkaç yazarla, dolayısıyla ancak zayıf bağlarla tutunduğu bir tarihten söz edilebilirdi; demek ki aynı türün güçlü örneklerinin çokluğuna bağlı olarak, bazı dönemlerin edebiyat tarihi üstünde daha belirleyici etkiler yarattığını da söyleyebiliriz. Sözgelimi Yakup Kadri, Halide Edib ve Reşat Nuri, Cumhuriyet edebiyatının başlangıç dönemlerine tam anlamıyla damgalarını vurmuş, kendilerinden sonra gelen yazarları etkilemiş, egemen bir edebiyat anlayışının kurucuları olmuştur. Bu tür bağlaşık edebiyat anlayışlarının ayrıca kendi dışlarından gelen kültürel, toplumsal ve siyasal etkenlere bağlı olarak gitgide güçlenmesi, bu kez o edebiyatın bütüncül bir kimlik kazanmasına da yol açar ki, çağdaş Türk edebiyatının en çok da böyle bir gelişim süreci izlediğini; kimlerden oluştuğu tartışmalı kanonunun aslında tartışmasız bir anlayışa sahip olduğunu; bunun da en önemli arızası olarak tartışılması gerektiğini gitgide daha çok düşünmeliyiz.

Dolayısıyla, Kundera'nın roman tarihinin kesintisizliğine ilişkin düşüncelerinin geleneksel bir anlayışı dile

getirdiği belirtilebilir. "Eski roman ustalarının sanatına özlem duyan çağımızın romancısı, ipliği kopmuş olduğu yerden bağlayamaz; XIX. yüzyıl romancısının büyük deneyiminin üzerinden atlayıp geçemez," diyor Kundera. Bu düşüncesinin büyük Batı edebiyatları için elbette geçerli olduğu söylenebilir; çünkü eski ustaların çok renkli ve çokyönlü olduğu yerde, geçmişe duyulan özlem ve bağ kurma isteği her romancıda farklı yönlere, düzeylere ulaşacaktır. Oysa bizim roman sanatımızın geçmişi birbirine yakın, birbirinden çıkmış ve renk değerleri kısıtlı bir bütün oluşturduğu için, günümüzün romancısı nereye uzansa birbirine yakın tatları bulacaktır.

Dolayısıyla, bizim edebiyatımızda ipliğin kopmasından endişe duymak yerine, belki bugün, tam da verimleri şimdilerde çoğalan genç romancılar için ipliği koparmak yeğdir. Böylece geçen kuşakların gölgesinden, anlayışlarından apayrı arayışları çekincesizce sürdürme olanağı bulunacaktır.

Belki bu arayışın rastlantısal süreçleri tedirgin etmektedir bizi. Hangi yazınsal bilinç, bilinçten söz ettiğimize göre hangi birikim yönlendirecektir yeni arayışları? Bu düzeyde yazınsal bilinç ve birikim ancak eleştiriyle ve bu düzeydeki eleştiri de yalnızca eleştiri yazarlarınca değil, edebiyatın bütün bireylerinin yazıya dönüşen düşünsel-yazınsal etkinliğiyle oluşur. Eleştiri bilinci edebiyat kamuoyunu oluşturan bütün bireylerce içselleştirildikçe roman sanatının arayışını çokyönlü sürdürmesi beklenebilir. Eleştirinin tür olarak eleştiri yazarlarınca geliştirilmesiyse, edebiyatın ayrı bir alanında, öteki türlerden farklı bir derinlikte oluşur.

Anlatmaya çalıştığım eleştirinin tanımını Kundera somut saptamalarla yapıyor:

> Yazınsal eleştiriden, düşünce olarak, inceleme ola-

rak söz ediyorum; üzerinde konuşmak istediği kitabı birkaç kez okuyabilen eleştiriden söz ediyorum (büyük müzik yapıtları nasıl sonsuz sayıda dinlenebilirse büyük romanlar da tekrar tekrar okunmak için yazılmışlardır); bir yıl, otuz yıl, üç yüz yıl önce yaratılmış yapıtları eleştirecek, kulağını güncelin acımasız saatine kapatmış olan yazınsal eleştiriden; tarihin belleğine kaydetmek için bir sanat yapıtının içerdiği yeniliği kavramayı deneyen yazınsal eleştiriden söz ediyorum.

Kundera, "Roman tarihine böyle bir düşünce eşlik etmemiş olsaydı bugün ne Dostoyevski'yle, ne Joyce'la, ne de Proust'la ilgili bir şey bilebilirdik. Bu düşünce olmasaydı bütün yapıtlar keyfi yargılara teslim olur ve hemen unutulurdu," diyor. Neyse ki Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoy, Gogol, Çehov, Faulkner ve dahası da var, baştacı edilen büyük yazarlar: eleştiri de onları tarihin belleğine bütün ayrıntılarıyla kaydetmeyi ödev bilmiş. Neyse ki yalnızca onlarla yaşamıyoruz; ulusal ölçekler içinde anlatılıp anlaşılmasının edebiyatı sakatlayıp gereksiz yanılsamalar üretebileceğini bilmenin yanı sıra hiç değilse yaklaşık bir yüzyıl öncesinden Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal, Reşat Nuri Güntekin gibi büyük yaratıcıları aldık edebiyatımızdan... Pek çok yazarın bir zamanlar yeterince anlaşılmayıp sonradan bütün haklarının teslim edilmesinin başlıca nedeni eleştirinin edebiyat tarihimizin belleğine düştüğü sağlam kayıtlardır.

Yoksa bugün popüler kültürle edebiyat arasına çekilmiş ipin üstüne çıkan romancıları ve onların romanlarını "yazınsal aktüaliteye ilişkin haber"e dönüştüren de yazınsal eleştirinin gereksizleştirilip yok sayılmasıdır. Orhan Pamuk, Nobel öncesinde de, sonrasında da yalnızca yazınsal aktüalite konusu edilmişse bu onun ro-

mancılığına hangi zararları verip romanlarından neler eksiltmiştir, düşünmeye değer.

Eleştiri eksikliğinin bir romanı eksilttiğinden söz ediyorsak, bu saptamanın açıklanması gerekir. Elbette roman, yazarınca yazıldığı yerde durur, eleştirinin de durduğu yerde romanın sözcüklerini, tümcelerini değiştirme tılsımı olmadığını biliyoruz. Gelin görün ki, romanın bu tuhaf kendine güveninin sonunda önce eleştirinin büsbütün gereksizliği sonucuna varılır, sonra da eleştirel bilincin anlamsızlığına. Demek ki eleştirinin görünür ve görünmez katkıları bir bütün olarak romanı durduğu yerde bırakmıyor; ona verdiği yeni anlamların yanında, bugünkü yetmezliğimiz yüzünden veremediğimiz anlamlar da sonraki eleştiri bilincince verilecektir ve bu katkılar romanı yazarın bildiği gibi okunmaktan, dolayısıyla yazarın bildiği roman olmaktan çıkaracaktır.

İşte bu, yazınsal, yaratıcı eleştirinin ve sahip olduğu düşünsel derinliğin yaptığı katkıdır. Bugün Orhan Pamuk'un romanlarına yazınsal eleştirinin bu katkısı neredeyse olanaksızlaşmışsa, bundan hem yazarın kendisi, hem de edebiyatımız yitirmektedir. Kundera'nın, "Rushdie'nin İslam'a *saldırmış* olduğu konusunda artık kimsenin kuşkusu yoktu, çünkü yalnızca suçlama gerçekti; kitabın metninin artık hiçbir önemi yoktu, böyle bir şey yoktu," sözlerinin, Orhan Pamuk'u ya da onun konumuna çok geçmeden düşebilecek romancıları sözcüğü sözcüğüne anlattığı yadsınabilir mi?

BİÇİMCİ OLMAYAN BİÇİMCİLİK...

Edebiyat akımlarının ve köktenci yeniliklerin ortaya çıktığı dönemler, içinde sayısız ipucu taşıyan kültür kazanlarıdır. İçlerinde bulunduktan sonra etkilerinden kurtulmak neredeyse olanaksızdır. Gene de hangisinin ötekine baskın çıkacağı baştan kestirilemeyecek bir karşılıklı etkilenme yaşanır: toplumsal ve kültürel koşullar egemen konumunu her durumda koruma gücüne daha baştan sahipse de, onun içinden çıkan edebiyat anlayışı da kendini korumak için sağlam bir zırh kuşanabilir.

Biçimciliğin Rusya'da 1915-1930 yılları arasında ortaya çıkması bu durumun derin örneklerinden. Edebiyata ve edebiyatı anlama, yorumlama biçimlerine o güne dek bilinenlerden bambaşka bir yaklaşım getiren Rus Biçimcileri, tarihe, toplumbilime, felsefeye uzanan yaklaşımlardan geri çekilirken metin içinde sözcüklerin taşıdığı anlamların da ötesine geçmeye çalıştı. 1915'te Moskova'da kurulan Dilbilim Çevresi ile Petrograd'da[1] kurulan Opoyaz (Şiir Dilini İnceleme Derneği) arasında çok geçmeden oluşan yakınlıklar, şimdi bakıldığında, dönemin benzersiz siyasal kargaşası içinden çıkmış anakronik

1. 1914-1924 arasında Petersburg'a verilen ad. (Y.N.)

bir arayış gibi gelebilir. Şu var ki, daha çok geçmişe dönüklük içinde görmeye alıştığımız anakronizm, burada geleceğe sıçrama biçiminde görülebilecek bir edebiyat ve eleştiri anlayışını tanımlıyor.

Üstelik bu iki çevre, Roman Jakobson, Viktor Şklovski, Boris Eyhenbaum, Osip Brik, Boris Tomaşevski gibi, bugün de merakla çözümlemeye çalıştığımız edebiyat kuramcılarını içinden çıkarmıştı. Bu denli parlak bir topluluğun dönemin siyasal sertliğiyle anlatılması olanaksız çıkışı, Rus edebiyatının büyük geleneğini Batı edebiyatlarından aldıklarıyla birleştiren yüksek nitelikli entelektüellerden oluşmasıyla açıklanabilir. Sonunda çok geçmeden, dönemin düşünsel ruhuna ters düştükleri için, 1930'lardan sonra Sovyetler Birliği'nin dışına sürülmüş oldu Biçimciler.

Adı Biçimcilik olan ama kendisi *biçimci* olmayan bu kuramsal arayış, edebiyatı, kendini yorumlama yetilerini *içinde* taşıyan bir estetik bütün olarak tanımladı; dolayısıyla edebiyatın kendine yeter bir yazınsal yapı olduğunu belirtti. Biçimciler, gerçeklikle edebiyat arasındaki ilişkiyi, biçimci sıfatını alan bir akımdan beklenmeyecek düzeyde ve gelişkinlikte tartıştı. Belki bunun için uzun yıllardan sonra ne yazdıkları yeniden merak edilmeye başlandı; 1960'ların ertesinde metin içi çözümlemeye yakın duran bütün eleştiri anlayışları Rus biçimcilerinin çok önceden bulduğu yorumlama yöntemlerini yeniden değerlendirdi.

Biçimciler, edebiyatı öteki düşünce alanlarından bağımsızlaştırmak gerektiğini savunup kendi yarattıkları ilkelerle anlama biçimlerini getirmişti. Bilimsel bir yorumlama biçimiydi geliştirdikleri, ama özgürlüğüne karışılamayacak bir dizgesel yaklaşım, dolayısıyla yaratıcı düşüncenin parlak bir alanını yarattılar. Onların bilimsel, kuramsal düzeyde oluşturduğu yaklaşımlar bugüne

dek değerini korumuşsa, yazınsallıktan ödün vermedikleri içindir.

Biçimciler yazınsal metni öteki alanlardan bağımsızlaştırıp dile, tekniğe, anlatım biçimlerine göre yorumlarken metne verilen her anlamın öteki anlamlarla ilişkisini bulmayı amaçlıyordu. Bu anlayışın 1930'lardan sonra kendini gösteren bütün yenilikçi yazınsal eleştiri anlayışlarına izlerini aktaracağı kuşkusuzdu.

Her yeni anlayış gibi, Biçimciler de *geçmişin anlamını yitirdiği* saptamasıyla kendilerini açıkladı. Balzac'ta ya da Shakespeare'de bulduğumuz, artık yalnızca bilgidir, oysa edebiyat başka yerdedir, biçimindeki değerlendirmeler ya da yazınsal yapıtın okuma uğraşının odak noktasında öteki bütün bileşenlerinden soyutlanarak tutulması, Biçimciler için anlaşılırdır. Sonunda gerçekten yeni her anlayış, çevresini yıkıcı sözlerle örer. Todorov, *Yazın Kuramı-Rus Biçimcilerinin Metinleri* adlı özgün derlemesinde, Biçimcilerin bu tutumunu şu bilgiyle açıklıyor:

> Dediklerine bakılacak olursa, çalışmalarında hiçbir felsefi ya da yöntembilimsel öncül yoktur. Yine aynı biçimde, çalışmalarından sonuçlar çıkarmaya kalkmadıkları gibi, bu çalışmaları insan bilimlerinin bir yöntembilimi biçiminde genelleştirmeye de hiç gitmezler.

Bunları yapmazlar belki, ama öteki yorumlama biçimlerinden daha geçerli, üstelik bilimsel olduğu için kalıcı bir düşünce kozası yarattıklarını da düşünür Biçimciler. İlk ortaya çıktıkları yıllarda bu düşünceleri yüzünden yalnızlık çekmiş olabilirler, ama neden sonra yazınsal yapıtı eleştiri ve yorumlama etkinliğinin odak noktasında gören öteki bütün eleştiri anlayışlarına duygu ve düşünce olarak sızdıklarına da kuşku yok. Todorov bu anlayışa eleştirmenlerden çok, Mallarmé, André Gide,

Proust gibi edebiyat üstüne düşünen yazarların yakın olduğunu belirtiyor.

Biçimcilerin sözcüğün sözlük anlamıyla "biçimci" olmadığını vurgulamak gerekir. Roman Jakobson, *Yazın Kuramı*'nın başında yer alan, "Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru" yazısında, "karaçalıcılar tarafından ortaya atılmış, belirsiz ve şaşırtıcı bir etiket olan 'biçimcilik', tekbiçimli ve yetkin bir dogma aldatmacası yarattı," sözleriyle, biçimciliğin suçlama olarak kullanılmasına sert biçimde karşı duruyor. Öyle ki, Roman Jakobson'un "Sanatta Gerçekçilik Üstüne" yazısındaki görüşleri, dışsal gerçeği sadık biçimde yansıtmayı amaçlayan ve "en üst derecede gerçeğe benzerliğe ulaşmak isteyen" gerçekçi anlayışın bütün bütüne dışındayken de, gerçeğe benzerliğin görece olduğunu ve yaratıcı yazarın gerçekle düşsel tasarımı arasında kurduğu ilişkiye göre birbirinden bambaşka gerçeklerin yaratılabileceğini de belirtir.

Demek ki, Gerçekçilik *budur*, demek olanaksızdır. Çünkü bu sav, Gerçekçilik benimkidir, diyen yazar tarafından kuşkuya düşürülür. Dolayısıyla, Dostoyevski'nin gerçekçiliğiyle Gorki'nin gerçekçiliği nasıl birbirine benzemezse, Orhan Kemal ile Oğuz Atay'ınki de birbirine benzemez – asıl sorun, tümünün de, biri gerçekçiyken öbürünün gerçekçi olmadığının öne sürülemeyeceği yazarlar oluşudur. Sonunda dili yazınsal bilginin ileteni olmakla sınırlı görmeyip asıl olarak kendine dönüşlü gören Biçimciler, o dil içinde birbirinden apayrı gerçeklerin yaratılabileceğini öngörür. Belki "içine her şeyin tıkıldığı" gerçekçiliğin, içindekilerden tamamıyla sıyrılmasından sonra kalandır gerçekçilik...

Gerçekçiliğe bu yaklaşımda bilinemezci bir yan da var, ama daha önemlisi, XIX. yüzyıl romanını o roman anlayışının gerçek özelliklerine göre, günümüz romanının bambaşka asal özelliklerini de ona göre değerlendir-

meye yatkınlığıdır. Bir eleştiri anlayışının çoğu zaman içinden çıkamadığı açmazlardandır bu. Edebiyatın yaşadığı serüvene katılırken değişimleri de içeriden yorumlamaya çalışması, Biçimciliğin alınması gereken yanı. Bunu her eleştiri anlayışı yapmak zorundadır elbette, yoksa yazınsal yapıtı açıklaması olanaksızlaşır. Yaratıcı düzyazının değişmeden yerinde durması olanaksızsa, onu değişimi içinde açıklamak da gerekir. Dolayısıyla Biçimcilik de her durumda geçerli reçeteler üretmemiş, ama sonra gelenlere tutunacak pek çok dal vermiştir.

Yenilikçi akımların kendiliğinden sahip olduğu en önemli olanak, geleneksel edebiyat ve eleştiri anlayışının edebiyatın yeniliklerini yorumlamaktaki yetersizliğidir. Bu hem yeni anlayışların önüne geniş bir özgürlük alanı açar, hem de yeni düşünceleri gerçekten yenilikçi bir temelde oluşmaya zorlar.

Biçimcilikle kendileri arasında hiçbir kesişme noktası bulamayanlar bile, yazınsal yapıda dilin işlevlerini düşünmekle yetinebilir ki, bunun da kolay olduğu söylenemez. Sözgelimi şu soruya yanıt aranabilir: Yalnızca yazınsal doğasından gelen işlevleri, dili tek başına bir yaratıcıya dönüştürür mü?..

YAZINSAL GERÇEK, YAZINSAL YALAN

Niçin hep beğendiğim –bunu *nitelikli* diye çevirmek daha doğru– yapıtlar üstüne yazdığımı ara sıra anlatmak zorunda kalıyorum: Nitelikli yapıtların bütün öğeleriyle çözümlenmesi sırasında çözümleyici eleştirinin önüne serilen yazınsal olanakların çokluğu ve yüksek niteliği nedeniyle. Dolayısıyla çözümleme sürecinin sonunda yazınsal yapıtın üstüne çıkıp kendisi özneye dönüşecek olan eleştiri, kısıtlı yapıtlar çevresinde oyalanarak değil, ancak yüksek nitelikli yapıtlardan çıkarak niteliğini yükseltecektir.

Bu düşüncemin parlak bir biçimini René Girard'da buldum:

> Büyük başyapıtları modern kuramların ışığında yorumlamak yerine, modern kuramları bu başyapıtların ışığında eleştirmeliyiz. Bizim onlardan öğreneceklerimiz, onların bizden öğreneceklerinden fazladır.

Oysa edebiyatımızda eski kuşakların eleştiri anlayışında yakaya paçaya gürültülü biçimde çekidüzen vermek var da, yazınsal metnin kalp atışlarını dinginlik içinde dinlemek neredeyse hiç yok. Yazılmış pek çok eleştirinin benzeri bugünün genç yazarlarınca yazılsa, sanırım

eleştirinin artık öyle yazılmadığı söylenecek onlara, ama yakın geçmişi eleştirme alışkanlığının olmaması yüzünden, yakın gelecekte eskiyecek olanları yüceltme kolaylığına sığınılıyor.

Bu arada eleştirinin kendini bütüncül bir yazınsal tasarı olarak niçin ortaya koyamadığını sorabiliriz ki, René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* kitabı bir örnek olarak duruyor önümüzde. İlkin, eleştirinin de elbette dizgesel olması gerektiği saptanabilir. Girard, dizgeselliğin edebiyatta içkin olduğunu da belirtiyor, ama buna sanırım şöyle açıklık getirmeliyiz: Roman sanatının, evet, dizgesel olmaktan başka çaresi neredeyse yoktur, en azından bir tür olarak incelemeye kalktığımızda; gelgelelim, öykü ya da şiir için dizgesellikten söz etmek yalnızca zorlama olur ki, ikisinin de özgürlüğünü kullanma biçimi dizgeselliği yok sayar, yazınsal oluşunu dil içi sanatların bireşiminde arar.

Bizim edebiyatımızda bir tek şundan kurtulunamadı: dizgesellik deyince, kuramsal –ya da bilimsel– ilkeler bütününe, oluşturulmuş yöntemlere, hiç kuşku yok ki yadsınması olanaksız doğrulara, örnekse Marksizme, Yapısalcılığa ya da Alımlama Estetiğine bütün bütüne bağlı bir dizge oluşturulması anlaşılıyor ki, bu seçim eleştiriyi edebiyatın içinden çıkarıp bilimsel kalıpların içinde dondurmaya neden oluyor.

Oysa düşünsel, yazınsal zenginliği geçmişin bize bıraktığı *bir miras* olarak almaktır yapılması gereken – dileyen mirasyedi gibi davranır, dileyen reddeder o mirası. Sonra oturup kendi düşünsel ve yazınsal yaratıcılığımız içinde bir dizge oluşturalım: Yazınsal eleştiri orada duruyor.

Eleştiri yazarının kendine özgü dizgesi, başka hiç kimseninkine benzemeyen bir eleştiri yaratmanın önkoşulu sayılır. Katkısız bir öznelliktir bu, ne ki, öznelliğine

sonuna dek sahip çıkan eleştiri yazarının bütün yapıtları yazınsal birer metin olarak alma eğilimi, ona tartışmasız bir nesnellik de kazandırır. Asıl olan yapıt ya da yazar gibi belli bir odak noktası değil de, yazınsal metnin öğeleriyse, her yapıt bir yazınsal metin olarak değer taşıyorsa, yaratıcı eleştirinin yaklaşımındaki nesnellik, sanırım nesnelliği önkoşul görenlerinkinden daha geniş bir ufka ve daha büyük bir derinliğe sahip olacaktır.

René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* kitabında izini sürdüğü Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoyevski'de romansal hakikat arayışı, eleştirinin kendinden önce hiç girilmeyen bir ormana girip parlak bir ışık gibi çıkışına benziyor.

Roman kahramanlarının iç dünyalarında taşıdıkları duygular, hem kendi davranışlarında ve dışavurma biçimlerinde, hem romanın öteki kişilerinde ve yapımbiçimlerinde doğrulanır mı? Yoksa ilkinin ikinci yandakilerce doğrulanmaması halinde romanın yapısı çökmeye mi başlar?

Girard, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanında, "Örneğin Madame Verdurin, Guermantes çevresine karşı önüne geçilmez bir tiksinti duyduğunu iddia eder. Ne davranışlarında ne de bilincinde hiçbir şey bu iddiayı yalanlamaz," diyor. Gelgelelim, klasik dönemin büyük yapıtlarında, yazarın –ne kadar kaçınırsa kaçınsın– kahramanlarının iç dünyalarına sızmaktan kendini alamaması, o zaman alışılmışken bugün kabul edilmesi olanaksız bir yazar müdahalesi olarak alınıyor. Anlatıcının varlığı sorunları bir yere kadar çözüyordu, ama yazarın anlatıcıya sıfır müdahalesini bulmak da her zaman kolay olmuyordu. Roman kahramanının, çevresindeki bütün ilişkilerin ve bu arada anlatıcının yazardan büsbütün kopuşu metafizik bir gerçekliğin yazınsal yapıtın kendini bulduğu temel olarak görünmesine neden olur.

Sözgelimi, "Duyguları saklayıp sözleri gösterme" yöntemi, yazınsal gerçekliği metafizik gerçeklikle sınırlamayıp anlatılana sahicilik kazandırmanın yöntemi olarak da büyük yazarlarca içselleştirilmiştir. Girard, "Dostoyevski'nin temel yöntemi, çeşitli roman kahramanları arasındaki bütün olası ilişkileri tüketen çatışmalar düzenlemekten ibarettir," diyerek örnekliyor bu yöntemi.

Bunun, bizim edebiyatımızda da roman yazarlarının asıl yöntemi olduğu belirtilebilir. Modern romanın bütün özellikleriyle kendini göstermeye başladığı sırada, romanın çeşitli bölümlerini birbirine ilineksel bağlar gözetmeden bağlama biçimi, yazarların geçerli ve ilk akla gelen yöntemi olmuştur. Dolayısıyla, okurun hem bölümlerin taşıdığı anlamları, hem roman kişilerinin özelliklerini yalnızca bir tek bölüme bakarak değil, bölümlerin bütününü birbirine bağlayarak çıkarması gerekir.

Öte yandan, modernist romanların çetin örneklerinde bölümden bölüme geçerken, roman yazarı önceden açık ya da örtük biçimde ortaya attığı özellikleri okura yeniden gösterip onun işini kolaylaştırmaz, ipuçlarının tümünü okurun hatırlaması gerekir.

Bilge Karasu'nun *Kılavuz*, Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik-Bir Viyana Yazı*'nda okurun önceden ne olduğunu aklında tutarak okumayı sürdürmesi beklenir. Oysa Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* ya da Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanlarını okurken geçmişte neler olup bittiği okura yer yer hatırlatılır.

Romanları baştan sona kuşatan bu yapımbiçimi, çeşitli yazarlar arasında belirgin ayrımlar ortaya çıkmasına engel değildir. Girard, "Proust'ta karmaşıklık cümle düzeyindedir," diyor, "Dostoyevski'de tüm roman düzeyinde." Bu yüzden *Kayıp Zamanın İzinde* yavaş, *Ecinniler* hızlı bir matematikle kurulmuş romanlardır. *İnce Memed*

ya da *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin yavaş, *Kılavuz*, *Romantik-Bir Viyana Yazı* ya da *Hayır...*'ın hızlı oluşu gibi.

İlginçtir, yaratım biçiminin yanı sıra, bütün örnekler aynı zamanda okurun alımlama biçimi göz önünde tutularak veriliyor. Okur, günümüz romanında yaratım sürecinin, neden sonra eleştirinin parçası böyle oluyor.

ZİHİNLERİ AYDINLATMAK

Roman okumak genç bir insan için nasıl bir serüvendir, şimdilerde bunun karşılığını tam olarak bilmiyorum; ama 1960'ların sonlarıyla 1970'lerdeki okuma uğraşı, okuyabileceğimiz romanlar açık seçik belliyken de gerçek bir arama ve buluş serüveniydi. Hangi romancının ne yaptığını az çok bilerek okumak, okuma düzeyini daha baştan yükselten bir olanak yerine geçer. Romancının dilini, anlatım tekniklerini, kurgusunu ve öteki yaratım öğelerini ayırt ederek ilerleyen okuma süreci, hiç kuşku yok ki niteliğini yukarıda belirler. Kimileri romanın bir zanaatçı gibi okunmasından tat almadığını söyler, ama haklı sayılmazlar. Bir romanı bütün öğelerine sızarak okumak, anlatılan hikâyenin ötesine geçirir okuru. Okuma kültürü bu yaklaşım olmaksızın yükselemez.

Bilinçakışının keşfi benim için düz okumadan eleştirel okumaya geçişin en önemli dönemeciydi. Bu başka bir teknikti. İlkin Faulkner'ın *Ses ve Öfke* romanında, üstelik adamakıllı ağır bir biçimiyle karşılaşmıştım. Eleştiri yazmaya başlamamın nedeni bu romandır. Çünkü *Ses ve Öfke*, daha roman sanatının tavında dövülmemiş bir genç okur için o denli anlaşılmaz bir romandı ki, ya bu romanı alt edecektim ya da hevesim kırılacaktı. Rasih Güran imzasını taşıyan, bana kalırsa çok yetkin ve yara-

tıcı bir çeviriden okuyordum üstelik. Sonunda, ilk okumada hiçbir şey anlamadığım romanı ikinci kez okuyup ara vermeden üçüncü kez okuyup çözdüğümü düşündüğüm zaman, yazmayı da düşündüm.

Ses ve Öfke'de asıl sorun roman kişilerinin bilinçakışı içinde verilmiş yaşantıları ile akıl, bellek, düşünce süreçleriydi. Öncelikle Benjamin ile Quentin'in art arda gelen bölümlerde bilinç içlerinden geçirdikleri olağanüstü karmaşık ruh durumları, üstelik zamanı da içinden çıkılması güç bir sarmala dönüştürerek zinciri tamamlamaya doğru ilerlerken eleştirel okumanın ne denli sancılı bir süreç olduğunu benzeri görülmemiş bir açıklıkta gösterir. Neredeyse zamandan başka bir şeyle kendini anlatmayan *Ses ve Öfke*'nin kahramanları, geçmiş zaman ile şimdiki zamanı hem iç içe geçirip hem de birbirinden apayrı kurgular ki, zamanın nerede oluştuğunu ayırt etmek gitgide güçleşir.

Dorrit Cohn, doğrusu hiç de alışılmış sayılamayacak kitabı *Şeffaf Zihinler*'de, roman kişilerinin zihinlerinden geçenleri düpedüz yeni bir derinlik sarhoşluğuyla okuyor, çözümlüyor. Bizim edebiyatımızda bir benzerine rastlamak için çok uzun yıllar beklemeyi gerektiren bu ayrıksı kitap, eleştirinin belki önce yazarını ilgilendiren, sonra kimi ilgilendireceği pek bilinmeyen alanlarına ne denli cesaretle gidildiğini de örnekliyor. Dorrit Cohn, roman kişilerinin zihinlerinden geçenleri okurken elbette William Faulkner ile *Ses ve Öfke*'ye de uğruyor. "Hiç konuşmayan bir budala" olarak nitelediği Benjy'nin kendi kendine konuşmasını "monolog gerçeksiliğinden radikal sapma" olarak niteliyor.

Ses ve Öfke'de Benjy, Quentin ve Jason'ın zihinsel süreçlerini "hafıza monoloğu" olarak saptayan Dorrit Cohn, öteki tüm monologların tersine, hafıza monologlarında şimdiki zaman içindeki konuşmaların eşzamanlı-

lıktan bütün bütüne uzak düştüğünü belirtiyor ve, "Monologcu yalnızca bedensiz bir aracı –zamanda ve mekânda açık bir konuma sahip olmayan saf bir hafıza– olarak var olur," diyor. Dolayısıyla monolog sahipleri olan roman kişileri aslında yalnızca aracıdır ve okuma eyleminin nesneleri onlar değil, yalnızca monologlarda okuduklarımızdır.

Gene de şu noktayı roman sanatının bir açmazı olarak kabul etmek durumundayız, kurmacanın doğası budur, demeden: Okur, iç monologlar ile bilinçakışı içinde oluşup geçen ruh durumlarını ve onlara bağlanan yaşantıları anlamakta güçlük çeker, roman kişileri, o sarsak durumlar içinde salınırken roman yazarı bütün olup bitenleri bilmektedir. Roman, hayatın içinden hayalleri çıkarır, sonra onları dilin ve anlatım biçimlerinin içinde bir kez daha bozarak yazınsal bir gerçeklik oluşturur, ama bunlar da sonunda her şeyi bilen yazarın yapaylığı son kerteye çıkararak kurduğu dünya karşısında bizi kuşkuya düşürebilir.

Roman sanatının kurmaca içindeki bu aşırı yapaylığını önleyip gerçek bir yazınsal gerçekliğe dönüştürecek olan etmen, yazarın yapıtın yayımlanmasından sonra hiçbir biçimde söz alıp araya girmemesi, onun yerine yazınsal eleştiri ile yazar ya da okurun nitelikli okuma süreçlerinin yapıtı dilediğince anlamlandırabilmesidir. Sözgelimi Faulkner'ın çıkagelip *Ses ve Öfke*'nin belki bugün hâlâ çözülmemiş gizlerini televizyon ekranlarından anlatması, sonunda bu büyük romanın edebiyat tarihinin modern klasikleri arasından o anda çıkmasına neden olmaz mı?

Demek ki yazarın, romanını yaratırken verebileceği bütün anlamları verme becerisi, ustalığının birinci ölçütüdür. Neden sonra karışması olanaksız bir yaratının peşinde geçirdiği zaman, bu yüzden gerçekten de yıpratıcıdır, ama son noktayı koyduktan sonra çaresiz bir birey-

den farkı kalmaz. Düşünün ki, roman yazarı yalnızca kendi iç dünyasını ve aklından geçenleri bilmektedir –ve o kendi bireyliğini yaşamış *bir tek* bireydir. Dolayısıyla nasıl olur da yazdığı romanın kendine benzemeyen kişiliklerinin iç dünyalarını ve psikolojilerini inandırıcı biçimde yaratır? İşte orada Dostoyevski ya da Faulkner da olunuyor, bugün adlarını artık belki bir daha hiç hatırlamayacağımız romancı da. Kendi iç dünyasını er geç tüketecek olan yazarın iç monologlar ve bilinçakışından yararlanarak ölümsüz roman kişileri yaratabilmek için elinde bulabileceği tek olanak, büyük hayat deneyimi ve o hayatın içinde yakından yaşadığı çok sayıda insanın varlığından edindiği birikimdir.

Klasik romanın büyük gerçekçileri romanı gerçek hayatı yansıtan bir yaratıcılıkla sınırlıyordu belki; ama ne bugün roman insanın bilinmeyen yüzlerini aramaktan vazgeçebilir, ne de iç dünyaların çözülmemiş gizlerinden. Doritt Cohn, "Roman, yol boyunca gezdirilen bir aynadır," ya da "Romanın yegâne varoluş nedeni yaşamı temsil etmeye çalışmasıdır," sözlerini aldığı Stendhal'in de iç monologları kullandığını belirtir, *Ulysses*'ten önce iç monolog diye bir şey yoktur, diyenlere karşı; sözgelimi *Kızıl ve Kara* ya da *Suç ve Ceza*'daki "dolaysız düşünce alıntıları"nı (iç monologları) nasıl açıklamak gerektiğini de sorar ki, yerindedir; gerçekten de bilinçakışının öncesinde içkonuşmaları kullanan yazarlar arasında ilk akla gelenlerdendir Stendhal. Çünkü *Kızıl ve Kara* ile *Parma Manastırı* gibi iki roman yalnızca aynayı dışarıda gezdirerek yaratılamazdı; kaçınılmaz biçimde büyük roman kişilerinin iç dünyalarında olup bitenler de kurcalanacaktı.

Aradaki geçiş döneminde, Schopenhauer, bir geçiş döneminin aynası olabilecek yeni düşünceleri Dorrit Cohn'un aktardığı şu sözlerle simgeler:

> Bir roman iç yaşamı ne kadar çok, dış yaşamı da ne kadar az sunarsa, o kadar yüce ve yüksek bir amaca hizmet etmiş olacaktır. .... Sanat asgari dış hareketle azami iç hareketi başarma meselesidir; zira esas merak ettiğimiz şey iç yaşamdır.

Kötümserliği Schopenhauer'i iç dünyanın felsefesini anlamaya itmiştir ya da felsefesi kötümserliği aşılamıştır kendine; ne olursa olsun, yukarıdaki yenilikçi sözleri modernizmin kıyısında, bireyin iç dünyasına eğilmeye zorunlu bir sanat anlayışına getirmiştir onu. Artık edebiyat, insanın ister iç dünyasının gizlerine, ister dışsal hayatın köşe bucakta kalmış ayrıntılarına yönelsin, bilinen gerçekçiliğin yerine yeni bir gerçekçilik geçiriyordu ki, modernizm bu işlevi üstenmişti.

Şeffaf Zihinler, okumayı iyi bildiğimiz somut hayatların yanı sıra zihinden geçen hayatların nasıl okunacağını tartışıyor. Eleştirinin yeni bir alanında düşünüp derinleşmeye çağrıdır bu.

Metnin zihni içinde oluşan

Kurmaca kişilikler gerçeğe en çok yaklaştıkları anda daha çok sorgulanabilir nesneler olarak ortaya çıkarken gerçek hayattan uzaklaşıp yazınsal yazının doğasına döndükçe daha *gerçek* birer kişiliğe dönüşür. Dorrit Cohn bu saptamayı başka biçimde, "Kurmaca eserlerdeki en gerçek, 'en eksiksiz' karakterler en yakından ve tam da gerçek yaşamda insanları tanıyamayacağımız şekillerde tanıdığımız kişilerdir," diye anlatıyor. "Romancılar bireyin iç yaşamını resmederken kelimenin tam anlamıyla kafalarından uydururlar," da diyor Cohn.

Öyleyse uydurulan yalnızca edebiyatın hayattan daha büyük ve daha gerçek olduğu önermesindeki sa-

natsal tavırla özdeşlenen yazınsal gerçek değildir. Aradan öyle çok su aktı ki, bugün kendi yarattığı heykele çekiciini fırlatacak sanatçılar olmadığı gibi, romancıların en sevmedikleri benzetme de, yazınsal kişiliklerinin kendileri olup olmadığı biçimindeki sorularda gizli. "Madame Bovary benim," diyen Flaubert, Edebiyat sizin bildiğiniz değildir, demek istiyordu ki, bu ünlü sözü onun yetkin bir edebiyat anlayışına sahip olduğunu gösterir.

Edebiyatın tepeden tırnağa kurmaca, dolayısıyla yazarın yetilerince uydurulmuş yaratıcılık ürünü oluşu, onu her seferinde gerçeği yazınsal dil ve biçim içinde yeniden yaratma yolu olarak da çıkarır karşımıza. Gene de bunu atalarımızdan kalmış bir bilgi olarak içselleştirmekle yetinmek, yalnızca düşünce tembelliğimizi gösterir. Atalarından öğrendiklerini kendi edebiyat kültürü içinde yeniden sorgulamayan yazar, ne yaratabilir?

Gerçekçilik, düpedüz gerçek yaşamı yansıtmaksa, onun sürgit yaşaması olanaksızdır. En gerçekçi klasiklerimizin birçoğunun yaratıcısı Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'de yarattığı Lucien de Rubempré mi gerçek yaşamdan alınmıştır? Dostoyevski'nin Raskolnikov'u, bir buçuk yüzyıl önce edebiyat tam da gerçeği anlattığı için, *gerçek* bir kişilik olabilir mi? Roman kahramanları gerçeği temsil edebilselerdi, en büyük yaratıcılıkla canlandırılanları bile kendi yaratıldıkları dönem içinde yaşayıp toplumsal ve kültürel hayat başka bir dünyaya evrildiği günlerde yok olup giderdi. Başka zamanları temsil edemeyecekleri için... Kısacası, kurmaca edebiyat söz konusu olduğunda, gerçeğin gerçek olduğuna hiçbir zaman inanmamak gerekir ki, edebiyatın anahtarıdır bu.

Gerçekle yaratıcı yazı arasındaki mutlaklıkları kaldıran düşünme biçiminin geçerliğine bakınca, Dorrit Cohn'un yazının zihnini kurcalarken saptadığı, kendi kendine seslenmenin önsel olarak içsel olduğu, dolayı-

sıyla "iç monolog" terimini kullanmak yerine "alıntılı monolog" teriminin kullanılmasının daha doğru olduğu gibi bir dizi düşüncesi akademizmle sakatlanmış gibi görünüyor. Ardından o da, iç monolog terimini büsbütün ıskartaya çıkarmanın olanaksızlığını belirtiyor belirtmesine, ama o düzeyde de "alıntılı iç monolog" terimini kullanmayı önerirken yazınsal metnin iç değerleri dışında bir eleştiri kurgulamaya başlıyor. Bir terminoloji kurmak elbette gerekir, ama bunu edebiyatın doğal süreçlerine bağlamak varken akademizmin gereklerine bağımlı kılmak tartışmanın biçimini ve düzlemini değiştiriyor.

Bilinçakışı, psikolojinin insanların ilgilendiği bir alan oluşundan sonra romanın öncelikli konusu olmaya başlamıştı; aynı dönemde modernizm de yeni keşiflerle içselleştirdiği roman sanatını başlıca sanat dallarından biri olarak seçiyordu.

Alev Bulut'un "Yazın Çevirisinde Bilinç Akışı" yazısı bu tartışmanın ilgi çekici bir ucunu tutuyor. Alev Bulut, yazarın yaratıcılığının çeviri yoluyla aktarılması çalışmalarında, "en ilginç metin ve biçem incelemelerinin, kaynağı bilinç akışı yöntemiyle yazılmış öykü ya da romanların çevirisi" olduğunu belirtiyor. Gerçekten de bilinçakışının özgün dilden başka bir dile aktarılması, çevirinin en çetin işlerinden; dolayısıyla şiirin çevrilemezliğine ilişkin bir dizi haklı gerekçenin bilinçakışı için de aynıyla geçerli olduğuna kuşku yok.

Öte yandan, denetimsiz, düzensiz metinle karşı karşıya gelen çevirinin işi nasıl zorsa, eleştirinin de zordur. Eleştiri, yazarın ve metnin bilinçakışına düzen getirme niyeti hiç yokken de karmaşayı tanımlamak zorundadır ki, metnin anlamına varabilsin. Burada düşünceyi bilincin düzensiz akışı içinden geçiren yazınsal kişilerin *kararsız* konumu ve *sıradan zihni* karşısında, *metnin bilgisini* elinde tutan yazarın konumundan söz ediyoruz. Yara-

tım süreci içindeki yaratıcılık rolü ve yapıtın yayımlanmasından sonra devreden çıkmak, yazarın yazınsal yapıtın serüveni içindeki konumunu büsbütün değiştirir, ama hiçe indirgemek yerine, herhangi bir eleştirmenin konumuna geçirir.

Yazarın kendi yapıtının eleştirmeni olma konumu elbette önemli; çoğu kez koruduğu suskusunun içinde, metni en iyi tanıyan kişi olarak yazarın önemli eleştirileri saklıdır ki, sonraki yapıtların kaynağı da oradadır. Metnin dışında oluşan, ama metinle bağları mutlak bir zihinsel süreç yaşar yazar; içgörüsü öteki eleştirilerden daha yetkin bile olsa, ötekiler kadar etkisi olmayan. Denebilir ki, yazarın eleştirisi eleştirmeninkinden de sıkı denetimlidir.

Sonunda bilinçakışı ya da içkonuşma, her yazarda farklı esneklikte kullanılır. Kimilerinde (Musil'in Joyce'ta gördüğü gibi) neredeyse doğalcılığa indirilebilecek kertede (Musil'in haksız olduğu söylenebilir mi?), kimilerinde denetimli.

Sanırım bilinçakışı doğal bir gelişime ve açılıma sahiptir de, içkonuşma yazınsal kişilerin bile daha bilinçli, örgütlenmiş düşünme biçimi içinde oluşur. Bizim edebiyatımızda kullanılan anlatım tekniklerinde bilinçakışından çok içkonuşmanın baskın olduğunu belirtebiliriz. Bu ilginç bir veri aslında. Roman ve öykü yazarlarımız içkonuşmayı niçin bilinçakışına yeğlemiştir? Bunu geleneksel gerçekçiliğin, dolayısıyla egemen anlatım biçimlerinin, giderek kalıpların baskın oluşuna bağlayabilir miyiz? Köktenci seçimler olarak karşılanabilecek anlatım biçimleri ve teknikler çekinceli biçimde kullanılmaya başlanmıştır ve sanırım bir de bu yüzden, edebiyatımız Batı'da yaşanan yazınsal değişimi bir adım geriden izlemiştir.

Sözgelimi Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da ya da Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'da kullandığı bilinçakışı tekniğindeki açılım, pek az metinde vardır. Adalet Ağaoğlu'

nun son romanlarında, özellikle *Hayır...* ile *Romantik-Bir Viyana Yazı*'nda kullandığı teknikse, en başarılı örneklerden olmakla birlikte, bilinçakışından çok *ucu açık içkonuşma*'dır.

Dorrit Cohn, Stendhal'in *Kızıl ile Kara*'da kullandığı tekniğin bilinçakışı romanlarında ve Yeni Roman akımında *tematik bir merkezilik* kazandığını ve teknik açıdan "büyük bir maharetle" işlendiğini belirttikten sonra, şu saptamayı yapıyor: "Karşılıklı konuşmanın olduğu bağlamlarda iç monologlar genellikle zamanı gerçekçi boyutların dışına genişletirler." Bu saptama önemli; yazma eyleminin başlangıcında bulunan genç yazar da, yaratıcı yazının hayaller ve düşlerle ilişkisinin anlamını keşfettikçe sınırları genişletmek için iç monologları daha çok kullanacaktır.

Dorrit Cohn, "Henry James ve Kafka bile başkarakterlerini çoğunlukla salt şahit oldukları dış olayları yansıtmak (ama *üzerine* düşünmek değil) için kullanırlar," diyor. Dolayısıyla anlatımlı monolog, karakterlerin kimi yazarlarda daha çok dış olayları yansıtmak, kimi yazarlarda da kahramanın iç dünyasını anlamak, metne derinlik ve çok katmanlılık kazandırmak için öncelikle seçilir.

Bizde de iç konuşma, bilinçakışı, bu arada geriye dönüşlerle zamanı devreye sokan teknikler, anlatımlı monologu öteki anlatım biçimlerinden daha çok öne çıkarmıştır. Anlatımlı monoloğun geleneksel, klasik anlatıdan modernist anlatılara geçişte bir köprü olduğunu Dorrit Cohn da belirtiyor ki, bizim edebiyatımızda 1950 Kuşağı'nın yaptığı katkı bu düzeyde de irdelenmelidir. 1950 Kuşağı'nın hemen bütün yazarları anlatımlı monoloğu modernizmin yazınsal metin içinde aldığı biçimler arasında görmüştür.

ETKİLENME ENDİŞESİ

Yaratma endişesinin çokyönlülüğü yazarı önceden bilinen kısıtlar içinde bırakırken beklenmedik sancıları neden sonra gösterir. Bilinebilir endişelerin içeriden gelenleri yanında, dışarıdan alınan etkilerden üstümüze düşenleri de var, ama sözgelimi içinde bulunduğumuz ânın yol açtığı etkenlerin yanında, geçmişin yazarları da bizi kendiliğinden köşeye sıkıştırır ve yaratım sürecine beklenmedik etkilerde bulunur.

Yazarın özgürlüğü yazdıklarını yayımlama kararından başlayarak sınırlanmaya başlar; yazarın kimliğine, yaratıcılık düzeyine bağlı olarak bir yerde durur bu sınır elbette; sınırsızlıksa, yazarın yüzde yüz kendisi için yazdığı, demek ki neredeyse ütopik bir durumun konusudur. Sonra içinde bulunduğu kültürün etkilerini alır; orada sözgelimi üne ya da çok satmaya göz kırpmak, ödenen bedeli çoğaltıverir. Postmodernizmin goygoyculuğu tam burada olumsuz bir rol oynar: sizi yararlı olmaya, kendinizi herkesin yaratabileceği bir metnin yaratıcısı olarak görmeye, dolayısıyla ortalamayı yüceltmeye zorlar.

Bütün bunlar bir ya da birçok gerçeklik alanının yol açtığı somut etkilere gönderir bizi ki, bir de ancak soyutlanabilir etkiler var. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* adını verdiği özgün (çünkü biz benzerini okumadık) ça-

lışmasında, şairin kendinden önceki ustalarla arasındaki etki alma ve etkileme biçimlerine kapsamlı bir çözümlemeyle eğiliyor. Bloom, romantik şairler ekseninde 1967'de tamamladığı çözümlemeye 1997'de yazdığı önsözle Shakespeare odaklı parlak bir tartışmanın da yolunu açıyor. Shakespeare, hakkındaki söylencelerin belki hiçbirine kesinlik kazandıramayacağımız, kimileri için edebiyatın en büyük şairi; kendisi için etkilenmeden çok, esinlenmeden söz ediyor. Arada hayranlıkla ettiği sözlerle Shakespeare için öylesine yüceltici bir tanım yapıyor ki Bloom (ya da sözgelimi sözlerini aktardığı Emerson), onları ayrıca not etmek gerekir. Sonunda, "Bizi Shakespeare icat etmiştir," sözüne vararak...

Shakespeare konusunu açınca, Harold Bloom yazarı kuşatan dışsal etkilere ilişkin ciddi çekinceleri art arda sıralamaya başlıyor. Nitelikli edebiyatı yok sayan günümüz kültürü, yaratıcılığı ortalamaya indirgeyerek sözde çoğullaştıran postmodernizm aymazlığı ya da yazara yükümlülük getiren siyaset yükümleyicileri yazarı, dolayısıyla eleştiriyi, yorumlamayı değersizleştirirken gerçekten değerli yazarları umursamayıp popüler dolaşımın nesnesi olan yazarları öne çıkarıyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar modernist romanın ilk büyük başyapıtlarını vermişken anlaşılamamış ya da gözden kaçırılmıştır. Elbette yeni Türk edebiyatının modernitesine giden yolun taşlarını koyan öteki yazarlar da edebiyatımızı gerçek bir edebiyata dönüştürenler arasındaydı; Reşat Nuri Güntekin sözgelimi: Hakkındaki en nitelikli inceleme kitabını yazan Fethi Naci de onun yalnızca bir "halk yazarı" olarak görülmesinin yanlışlığını belirtip romanlarındaki nice güzelliği göstermeye çalışmıştı. Gel gelelim, "eleştirel gerçekçiliğin öncüsü" Reşat Nuri Güntekin ya da onu düşünsel bakımdan ileri götüren Sabahattin Ali edebiyatımızı güçlendirirken, Tanpınar taçlandırıyordu.

Reşat Nuri Güntekin kendinden sonra gelen yazarları özellikle sağlam bir duvar gibi önüne almıştı, ama onun, sonra gelenler üstünde belirgin bir etkisi olduğundan söz edilebilir mi? Sabahattin Ali özellikle öykücülüğümüzün bir dönemini etkilemiş, giderek bir dönemi en çok etkileyen yazarlar arasında ilk akla gelenlerden olmuştu ve bu ilişkinin açık biçimlerini özellikle 1970'lerden sonra yaygın bir yazarlık tutumu olarak yaşadık. Kendini Sabahattin Ali ile özdeşleştiren yazarların çokluğu yanında, Tanpınar'ın daha yirmi yıl sürecek yalnızlığını neden sonra sahiplenecek kimi yenilikçi yazarlar, ondan etkilendiklerini de açıkça yazacaklardı.

Bir yazar, "Benim için yirminci yüzyılın en büyük yerli yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Büyükten çok da, benim için önemlidir," diyorsa... Orhan Pamuk'un romanları okunduğu sırada *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler* de okunursa sonrakinin selefinden etkilenme biçiminin ayırt edilebilecek belirginlikte olduğu görülebilir.

Burada kanonu oluşturan yazarlardan etkilenen yazarların da kanon içinde sayılabileceklerini belirtebiliriz. Oysa Tanpınar kanonun dış çeperlerindedir ve onun orada bulunmasının nedeni başlangıçtaki değil, bugünkü değeridir ve öyle anlaşılıyor ki, Orhan Pamuk da onun bu yalnızlığına kanatlarını açarak havalanmayı baştan göze almıştır. Bugün eleştirinin Orhan Pamuk'un selefi Tanpınar'dan aldığı etkileri çözümleme niyeti, onun gerçekten eleştiri olup olmamasıyla ilgilidir.

Shakespeare, Milton ve Wordsworth okumalarını yapmasaydı, Keats'ın da Keats olarak var olamayacağı; ya da Tennyson'ın Keats okuması olmasaydı, Tennyson'ın da olamayacağı biçiminde, kesin bir yargıya varır Bloom. Edebiyat tarihi içinden süzülüp gelen bütün has edebiyatçılar için de geçerli midir bu yargı, bunu tartışmalı değil miyiz? Harold Bloom'un söylediğini, başından beri

değişik biçimlerde söylüyorum: "Eleştiri ya edebiyatın parçasıdır ya da bir hiçtir... Metaforik bir esere karşı takınılacak her türlü duruş metaforik olacaktır." Yoksa siz Tanpınar ile Orhan Pamuk arasındaki ilişkiyi çözümlerken onların yanında değil, aşağıda durmayı seçmek zorunda kalırsınız. Dolayısıyla Tanpınar olmasaydı Orhan Pamuk şimdiki Orhan Pamuk gibi mi olurdu, sorusu, eleştirinin ilgi alanı içindeki asıl soru olmalıdır.

Yoksa sözgelimi Nurullah Ataç ya da Fethi Naci gibi olmayı iyi eleştirmenliğin ölçütü saymaya kalkışanların, yerinde sayması olanaksız eleştirel düşüncenin yanında bir karikatür olarak kalmaya koşulladıkları edebiyat, ne yaparsanız yapın sizi anlayamayacaktır ki, bu da elbette iyidir. Bırakalım ustalara biat etmeyi ya da her genç yazarın önüne geçmiş'i çıkarmayı da, onları eleştirerek kendi yolumuzu açmaya çalışalım, onlar gibi olma önerilerine karşı kendimiz gibi olalım. Bu yüzden edebiyatımızın geçmişini bilme zorunu eskimiş, gözden düşmek üzere, tarihselci değil, yazgıcı bir yaklaşım olarak anlamsızlık üretmektedir.

Peki sonunda bütün büyük yaratıcıların geçmişten aldığı etkiler nasıl anlaşılacak? Onları kendi öznelliği içinde değerlendirerek ve bu değerlendirmeyi alabildiğine özgür bırakarak. Çünkü bir yazarı geçmiş bağlamı içine yerleştirmek, ona ister istemez tarihselci, toplumsalcı, kültürel, siyasal bir bağlam içinde bakmaya da zorlar. Oysa burada da çokyönlü bir örnek olarak alınmaya uygun Tanpınar çevresinde, yarattığı romanların yazınsal bakımdan modernist romanımızın kurucularından olduğunu öne çıkaran bir eleştirinin yanında, yalnızca roman dili ve tekniği bakımından değerlendiren başka bir eleştiri de olacaktır, nasıl ki Doğu-Batı sorunsalına verilmiş yazınsal bir karşılık olarak görecekler olduğu gibi. Elbette yenilikçi her yazar kendi zamanını bekler, zamansız

çıktığı için de sıcağı sıcağına değerlendirilme mutluluğunu yakalayamaz. Belki bu arada halefleri aracılığıyla sürekli yeniden anlamlandırılarak yaşamayı sürdürür.

Harold Bloom *Etkilenme Endişesi*'nde, "şiir tarihinin, şiirsel etkilenmede ayrı tutulamayacağı bir önkabul olarak alınmıştır," diyor, "zira güçlü şairler bu tarihi kendilerine hayali bir uzam açmak için, başka bir şairi yanlış okuyarak yaratırlar."

Dolayısıyla bu endişenin bireysel ya da toplumsal değil de *yazınsal* bir endişe olması için, sözgelimi İlhan Berk'in dünya şiirini bilinçli yanlış okumalara uğratan tutumunu ya da Küçük İskender'in Ece Ayhan ve Attilâ İlhan okumalarını örnek göstermek gerekir. Yoksa 1980'den sonra sayısız genç yazarın Ece Ayhan ve İsmet Özel okumalarındaki sapmaları edebiyatımızın yanlış okumalardan edindiği kalıcı kazanımlar olarak saymak elbette olanaksızdır.

Güçlü şairlerin güçlü selefleriyle "ölümüne kapışma konusunda gösterdikleri ısrar", bazen büyük yazınsal sonuçlara yol açabilir. Orhan Pamuk, Murathan Mungan ya da Küçük İskender'i yaratan koşullar, geleneksel edebiyatımızdan modernist sıçramalara uzanan edebiyatımızın olanaklarını özgürce açabilme esnekliğiyle beslenmiştir ki, bu kadarı bile etkilenme endişesinin sıradan olmadığını, yüksek bilişsel-yazınsal yetiler gerektirdiğini göstermeye yeter. Sahip çıktığı edebiyatın ruhunu içselleştirmektir bu. Yoksa öykünme ya da metinlerarasında saklambaç oynamak, konumuzun dışındadır.

OKUMA FİKRİ

Düzyazının doğası gereği *yararcı* olduğunu söyler Sartre. İçinden çıkılması zor bir açıklıkla karşımıza çıkan düzyazı, bazen şiirle iç içe geçmiş görünür ve şiirin iç biçim özelliklerini kullandığı söylenirken, şiirsel de olmaya başladığı yerde yazınsal olmaktan çıkmaya başlar. Nesrin er geç başkalaşıp şiir biçimini alacağını savunurdu Memet Fuat – sanırım olmayacak bu. Ses ve ritim, sözgelimi Sait Faik'in birçok öyküsünde olduğu gibi, şiirin varlığını mı gösterir? Bunu dersek öykü ya da romanın yazınsal doğasını açıklamakta güçlük çektiğimizi söylemiş oluruz ki, ses ve ritim onlarda da yazınsal öğeler olarak gizlenmiştir.

Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ve öncesindeki öykülerini –"Hişt, Hişt!.."i açalım– ne okuduğunuzu düşünmeden sesli okumaya başlayın ve sözcüklerin oluşturduğu bu düzyazı dilinin sesini ve ritmini dinleyin. Sözcüklerin, bazen de harflerin benzeşiminden yararlanarak işlediği bu ses ve ritim, şiirin iç biçim özelliklerine de sahiptir; ama sanırım Sait Faik'in bilinçli yapmadığı bu şiir işçiliği, onu kendi yapan yaratıcılık gizilgücünden gelmiştir –belki bizim bugün onun dilinde bulduklarımızın üstünde düşünmeye gerek bile görmemişti o.

Giorgio Agamben, *Nesir Fikri*'nde Celan'ın, "Sadece

anadilinde hakikati söyleyebilir. Yabancı bir dilde şair yalan söyler," sözünü aktarıyor.

Romancının hakikati yabancı dillerde arayışını ya da Türkçenin hakikati yansıtmakta yetersiz görülmesini nasıl değerlendirmeli? Öte yandan, kitle kültürünü yazdıklarının gerçeklik alanı olarak görmek romancıya özgüdür de, şair ya da öykücü bu gerçekliği paylaşmaya gönül indirmez. Yaratım sürecinin zihinsel bir süreç olarak yaşanması, yazınsal metnin ilkin zihin içinde ortaya çıktığını gösterirse, şiir ya da öykünün yaratıcılık düzeyinin romanın hep önünde olduğu öne sürülebilir mi?

Bu gerçeğin kaynağında sözcükler var; daha bütüncül bir dil yokken var olan sözcükler şiiri yaratmıştı. Sözcükler şairin dili olarak çıkmışsa ortaya, neden sonra oluşan bütüncül dil toplumsallaşmanın ahlakını da verir. Öte yandan, edebiyatın dışındaki gerçek hayatta söylenmeyen sözü yazınsal dil sanki ilk kez söyleniyormuş gibi ortaya koyabilir. Sözcüklerin yaratma becerisinde bir başlarına kalma çaresizliğine uzanan el, dilin niteliksel bir sıçramayla ulaştığı anlamlandırma ve yaratma becerisidir; üstelik bu dil neden sonra bir söylem yaratma düzeyine de çıkar ki, asıl nedeni edebiyatın zorunlu gereksinimlerine karşılık verme fırsatını bulmasıdır.

Yaratıcı yazı bitimsiz bir uğraş, insanın yüksek nitelikli edimlerinin zihin içindeki en zengin gerçekleşme alanı. Yazarın kendi sözcüklerinin içinden çıkardığı dünya tümceden tümceye metni oluştururken yalnızca yazarın zihinsel yetileri içinde oluşmaz. Aynı yaratım sürecinde başka kitaplar arasında geçen zamanlara da gerek duyulur. Sonra merak girer devreye, itici güç olarak; edebiyatın aldığı yeni biçimlere uygun biçimler nasıl bulunabilir, yakın gelecekte gene şimdiki gibi mi yazacağız ve bunlar gibi sorular, yazarın kendisiyle yüzleştiği basamakları oluşturur.

Aslında edebiyatımız, dilin bu doğurganlığı içinde düşünüldüğünde, ilk bakışta görünenden daha büyük bir gizilgüce sahip, ama bu gizilgücün bütününün harekete geçirilemediği de kuşkusuz. *Nesir Fikri*'nde, "Potansiyel, bir yandan, *potentia passivita*, yani pasifliktir, saf ve neredeyse sonsuz bir sabretme halidir; diğer yandan, *potentia activa*, yani aktif potansiyel, önü kesilemeyen harekete geçme dürtüsü, eylem itkisidir," diyor Agamben. İçedönük olan yeniliklerin izini sürerken her zaman sabrını da sınıyor. Kendini kabul ettirecek gücü toparlamak ve olası tepkileri karşılayabilmek için, uyuyan gizilgücünü olur olmaz harekete geçirmekten kaçınıyor. Agamben, "Potansiyel durumunda uzun süre kalmaktan daha acı bir şey yoktur," derken doğanın sırlarıyla değil de, insan ve bireylik savaşımı veren bütün tekil varlıklar adına konuşuyor. Oysa edebiyatımızın dışadönük yüzünün hem etkin olduğu, hem de sık sık yaptığı ataklarla bütünü temsil etmeye çalıştığı söylenebilir. Gizilgücünü saklamadığı için de, kendini bütün gövdesi ve kollarıyla ortaya koyabiliyor.

Birinin kullandığı sözcükleri öbürünün kullanmadığı edebiyat, yalnızca bize özgü değildir, dolayısıyla bir garabet gibi alınmamalıdır. Sonunda kendisinin kitle kültürünün de bir parçası gibi alınmasını olağan gören edebiyatın farklı bir dil de yaratması gerekir. Tatlı suya daldırılmış sözcükler belki suya yazdırmaz yazıyı, ama bıraktığı etki dirsek acısı gibidir, düşük voltajlı bir çarpılma, şaşkınlık, belki kısa süreli hayranlık ve üstüne basılıp sonrakine atlanan.

Yenilikçiliğin sınırlarında dolaşanlarsa, "Yaşamı, sözcüklerin ejderha kanına daldırır, bu şekilde onu hafıza karşısında korunaklı kılarlar." İzi çıkmaz, anlamı unutulmaz, verilen emek oranında içselleştirilir, bellek yitimine verilmiş doğal ilaç gibidir, yan etkisiz.

Zamane gönüllüsü romancı, eski zaman hikâyeleri

yazdığında bile güne uygunluğun sarhoşluğunu yaşar; oysa birçok dili bir arada yaşayan Bilge Karasu, okurun yazdıklarıyla ilişki kurmasının güç olabileceğini düşünmek yerine, Türkçenin olanaklarının yüksek düzeyli edebiyat için de yeterli olduğunu göstermiş oldu. Türkçe, yüz bin sözcüğü bir arada kullanılabildiğinde de yetersiz bir dil sayılır mı? Fazıl Hüsnü Dağlarca sanırım bunu hiç düşünmedi, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday ya da Türk şiirinin öteki uç beyleri de, Türkçenin üstelik şiirin doğası içinde sürekli soyutlanabilen zenginliğinden kuşku duymadıkları gibi, yeni olanı da sınırlı görmediler.

Yaratıcı yazarın sözcük dağarının ulaşabildiği sınırlardır asıl olan; sonunda, sınırları çizilmiş bir dil içinde yaşadığını düşünmüyorsa yaratıcı yazar, o dil içinde verilmiş anlamların, verilebilecek anlamların hâlâ küçük bir bölümünü oluşturduğunu da düşünür. "Her yaşamda yaşanmamış bir şeyler vardır, her sözcükte söylenmemiş bir şeyler olduğu gibi," diyor Agamben. Yazının ahlakından söz ettiğimizde de Hermann Broch'un, "Yaşamın o zamana kadar bilinmeyen bir yanını keşfetmeyen roman ahlaka aykırıdır," sözünü amentülerimiz arasına alabiliriz, bu arada sözcüklerin o güne dek bilinmeyen anlamlarını keşfetme ödevini de onun altına yazarak.

Yazarın yarattığı metin, hayatın keşfedilmemiş gizlerine bir bir sokulurken Oscar Wilde'ın, edebiyatın gerçekten daha gerçek olduğu biçimindeki, bir başına alınırsa yalnızca güzel bir söz olarak kalacak sözünün anlamı yalın biçimde ortaya çıkmaya başlar. Edebiyatımızın dili kendi yurdu olarak yeterince yaşamadığı ya da o yurdun belli bölgelerini tanımakla yetindiği söylenebilir; ama bu arada hayatın yalnızca yaşayarak keşfedilmeyeceğini, dilin de hayattan öğrendiklerimizden daha çoğunu anlatabileceğini unutmadan.

SANATIN SANAT OLMAKTAN ÇIKMASI

Günümüz sanatının starlar olmadan ayakta kalabileceği söylenebilir elbette, ama bu düşünce bile onun iki ayrı dünyaya bölündüğünü yeterince gösteriyor. Açık sanat ile kendi doğasına dönük sanat. Sanatın toplumsal hayatın bütün alanlarında var olduğunu ve kendiliğinden sanata dönüşebilme gizilgücüne baştan sahip bir yaşantısı olduğunu düşünmek, onun özgünlüğünün artık kalmadığını belirtir. Çağdaş sanat ürünlerinin herkesin yapabileceği biçimler aldığı savunuluyor. Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare* yapıtını kendisinin de bir çırpıda yapabileceğini öne sürmek için resim eğitimine gerek duymayan insanlarla dolu çevremiz. Gel gelelim, günümüzde sanatın orta malı bir üretim gibi alınmasından tedirgin olanlar da var.

Jean Baudrillard'ın *Sanat Komplosu*'na ilişkin değerlendirmesinde, "Günümüzde sanat," diyor Sylvére Lotringer, "tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesneleri sunuyor. Sanatla alakası olmayan her şey sanata dönüşüyor."

Sanıyorum, bizim ülkemiz gibi, kendi kültürünü hâlâ eskitmemiş, geçmişine daha bağlı, kültürü ticari olana daha yenilmemiş, sanatın speküle edilmeden piyasaya eklenmekte güçlük çektiği, sanat yapıtının kullanım

değerinin hemen yükseltilemediği yerde, sanatla ilgisi olmayan şeylerin sanata dönüşmesi de kolay olmuyor. Öte yandan, sanatın ayrıcalığını eskisi gibi koruduğu da söylenemez. Sanatı toplumsallaştırmak ve herkesçe paylaşılabilir, anlaşılabilir –bunun sonunda elbette üretilebilir– kılmak için gösterilen çaba, sonunda edebiyatın popüler kültür ürününe dönüştürülmesi için de epeyce adım atılmasına neden olmuştur. Yalnızca ticari düşünen yatırımcı olarak yayıncı; yazdıklarıyla geçinmek için piyasaya eklemlenmeyi amaçlayan yaratıcı olarak yazar, bu duruma hızlı uyum gösteriyor.

Yazarın sokaktaki insanlarca okunup anlaşılmayı daha baştan amaçlaması kulağa nasıl geliyor? Bunu bugün söylemek, geleneksel halkçılıktan başka bir anlayışı gösterir elbette. Edebiyatı, başka bir şeye indirgemeye gerek kalmadan, toplumun en altındaki kesimlerin düzeyine indirmek, yazınsal niteliğin yok olması anlamına gelir. Dahası, bu yol sonunda edebiyatı tüketim nesnesine, bir metaya dönüştürür ki, kaçınılmazdır bu. Değeri düşürdükçe çoğunluğun aklına sokabilirsiniz, ama giderek ayağa düşen değer, edebiyatın ya da sanatın bozulmasına da yol açar.

Öte yandan, benzerlerini öteki sanatçılarda görmenin olumsuz etkilerini yaşadığı kuşkusuz olan yazar, yazdıklarının daha çok kişinin ilgisini uyandırmanın yollarının türlü çeşitli marifetler göstermekten geçtiğini düşünmektedir. Jean Baudrillard, o kışkırtıcı *Sanat Komplosu*'nda, sinemanın son zamanlarda kendi sanatsal niteliğini terk ettiğini gösteren örnekler üstünde durur:

> Teknoloji geliştikçe, sinematografik etki kusursuzlaştıkça, yanılsama da çekip gitmiştir. Günümüz sineması ne ima tanır ne de yanılsama: Her şeyi hiperteknik, hiperetkili, hipergörünür bir düzeyde birbirine

bağlar. Bu filmlerde en ufak bir boşluğa, aralığa, eksiltiye, sessizliğe yer yoktur – tıpkı, sinemanın kendine özgü imgesel niteliklerini yitirerek her geçen gün daha çok benzediği televizyon gibi.

Tıpkı soyutlamayı, dolayısıyla yazınsal dilin dolaylı anlam üreten olanaklarını terk etmeye yatkın edebiyat gibi. Bunun yerine, okurun ve edebiyat kamuoyunun ortalama değerlerinde yücelik kazanmış dünyaları, belki bu arada geçmişin içinden çıkıp söylenceye dönüşmüş tarihsel ya da dinsel ikonları kullanmayı seçen, bunları süsledikçe pornografik nesnelere dönüştüren roman, bu arada cinselliği ayartıcı bir gerçeklik olarak kullanmayı da unutmaz. Artık hayal ve soyutlama halının altına süpürülmeye başlanmıştır.

"Oysa bir imge," diyor Baudrillard, "tamı tamına, dünyanın iki boyutta soyutlanmasıdır; gerçek dünyadaki boyutlardan birini saf dışı ederek yanılsamanın gücünün devreye sokulmasıdır."

Bu olmadan, demek gerçekliğin imgesine ulaşmadan, o gerçekliğin sanat olarak yeniden üretilmesi de olanaksızlaşır. Bunu düşünmemek olası mı? Baudrillard'ın, çağdaş sanat'ı, sanatın yok oluş sürecinin bir aşaması gibi alışının temel nedeni bu: sanatın kendini ortaya koyması gitgide güçleşiyor, çünkü sanat artık *anlaşılmayı* değil, gerçek hayata koşullanmış duyargalarla alımlanmayı ve *ardında iz bırakmadan dolaşıma girmeyi* istiyor.

Kimi yazarlar kendilerini aldatıyor elbette: romanı gerçekliğin yaratıcı bir imgesi, yazınsal bir anlamı olarak tasarlamaktan önce, onun dolaşımdaki yerini, yani okur karşısındaki konumunu belirliyorlar ki, –edebiyat düzeyinde buna– okunmayı değil, *görülmeyi* istiyorlar denebilir. Piyasa elbette kötüdür, çok okunmayı isteyen yazarın yazdıklarını kullanır. Aslında okurun beklentisini göz

önünde tuttuğunu hangi yazar kabul eder, ne yazacağına dışındaki etkenlere bakarak karar verirken bile.

Baudrillard, aslında yaratıcılığını çeşitli bakış açılarına yerleştirerek olumladığı Andy Warhol'un, 1960'larda *Campbell Çorbaları*'nı boyadığında, soyutlama ve yaratıcılık açısından modern sanat içinde parlak bir başarıya ulaştığını belirtir.

> Gelgelelim, 1986 yılında boyadığı çorba konserveleri, parlak bir başarı değil, sadece simülasyon basmakalıbıydı. 1965'te, özgünlük kavramına özgün bir yolla saldırıyordu. 1986'daysa özgün olmayanı özgün olmayan bir yolla yeniden üretti.

Bizde üretilen resimdeki simülasyon ve öykünmenin payını ölçemem, ama edebiyatımızda önceden yazılmış olanı yeniden üretmeye yatkınlığın pek çok metni özgünlükten uzaklaştırdığı belirtilebilir. Sözgelimi metinlerarasılık, bu arada postmodern kurmacanın büyük bir ustalıkla kullandığı, kesinlikle yaratıcı bir biçimken onu bilinen biçimlerde, kendinden yeni bir şey katmadan, ikide bir kullanmak, soyutlamanın yerine simülasyonla kendini sınırlama olmuyor mu?

Sanatın aldığı biçimlerin, ardındaki anlamları bütün bütüne geçiren saydamlığa ulaşması, onu pornografinin sığlığına sürükler. Herkesçe anlaşılır olma amacının yol açtığı yaratım biçimleri, pornografinin yaptığını yaparak ayağa düşürür edebiyatı. Örtüsü olmayan yazı, röportajın işlevselliğiyle özdeşlenebilir. Bunun öbür adı, herkes için sanat: sözde sınırsız demokrasi. Sanatı ve edebiyatı sınırsız demokratikleştirme savları sanatı yadsırken ortalama düzeyi tabana çekmeyi erdemlerinden saymaya başlar. Baudrillard bu durumu, estetiği sınırlarına dek, artık estetik olmaktan çıkıp karşıtına döndüğü noktaya dek

zorlamak olarak niteliyor. Herkesçe yazılan yazının edebiyat olmaktan çıkması – popüler edebiyatın gerçeklik alanına kavuşması.

Her zaman dönüp dolaşıp şu soruya gelinir: O zaman sanat nedir? Baudrillard, "Sanat bir formdur," diyor. Sanatın öteki bütün öğeleri çekiştirilip gerçeğe uydurulurken alınıp satılıp takas edilirken, "formlar, form olarak, başka bir şeyle takas edilemez, sadece kendi aralarında takas edilebilir, estetik değer de bu bedel karşılığında ortaya çıkar."

Yazınsal bir metni yazarın içtenliği, duyguları, düşünceleri gibi dışsal etkenler yazınsal yapmaz, bu düzeyde; bunlar, yazınsal dil ve öteki bütün biçim öğeleri ete kemiğe büründürülmedikçe, içi boş kavramlar olarak kalır.

Hopper ya da Bacon'a getirir sözü Baudrillard, birbirinden apayrı, ama estetik ile kurdukları sanatçı ilişkisinin biricik oluşu bakımından, gerçek sanatçılar olarak. İkisi de büyük yaratıcı ve büyük sanatçı, ama kendinden önceki estetik birikimi yadsıyıp yerine yenisini geçiren Picasso'nun yeri başka. Ulaşılması neredeyse olanaksız bir formun yaratıcısı olarak. Joyce'un anlamı da burada değil mi, Faulkner'ın ya da Infante ile Cortázar'ın?

DİLİN EDEBİYATIN ÜSTÜNDEKİ GÖLGESİ

Egemenlik alanının başat konularından birinin dil oluşu temel bir kültür sorunu olarak kendini sık sık dayatır. Orada onu elinden kaçırmak, kimliğini kaptırmakla eşdeğerde görülür. Demek ideolojik vurgular arasında, üstelik o arada birçok boyutu birden gözetmeden dil üstüne düşünmek olanaksızdır. Nasıl ki Türkçenin özleşme kavgası yalnızca dil içinde verilmediyse onun karşısında Osmanlıcanın neden sonra bir zenginlikmiş gibi sunulması da yalnızca dil içinden çıkmış bir endişe değildi. İdeolojinin biçtiği yanılsamalar iki eğilim içinde de gösterişli biçimde sunuldu. İkincisi bugün üstelik tarihsel haklılıkla da birleştiriliyor ki, yalnızca bu yüzden bile edebiyatın konusu olmaktan çıkarılıp ideolojinin *tek gerçek algısı*na terk edilmeli.

Dilin edebiyat yapıtlarının yaratıcısı olan yüzünü gösterirken bir de gölgesini düşürmesi, edebiyatı toplumsal kaygılar içinde açıklamayı da gerektiriyor. Bu arada tarihin toplumsal olan üstündeki ağırlığını taşımak zorunda da bırakılır ki, dilin bu düzeyde edebiyatın konusu olduğu yalanı ideolojinin marifetidir, orada dil hayatı çekip çeviren güçlerin kullanımında, yalnızca bir araç olarak dolaştırılır.

Yazık ki yalnızca taşıdığı kaygılarla yetinilmez, sık

sık toplumsal karşılıklarıyla da sorgulanır edebiyat. Dolayısıyla estetik soyutlamanın sınırsız olanaklarıyla kendine yepyeni var olma biçimleri bulmanın yanı sıra, bir bilginin de taşıyıcısı olması beklenir. İdeolojinin sözde bilgisidir bu, her durumda dayatılmıştır; tam karşılık olma düşüncesiyle verilmişken karşılıksız çıkan, çünkü yalandan başka bir şey olmayan ideolojinin sahteci yüklerini taşıyan bilgi: Ne yazınsal metni aydınlatır ne okurun beklentisini.

Adorno bu yüzden, "Oysa sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir," diyor. "Bir yapıt başarılıysa ister amaçlanmış olsun ister olmasın, yanlış bilincin ötesine geçilmiş demektir."

Edebiyata ne çok şey borçlu olduğumuzu anlatıyor Adorno. Yeter ki yazınsal yazının sırlarına sığınılsın, orada hayatın asıl anlamı bulunduğu gibi, kendini koruma biçimleri de edinilir. Orada amaçlı olma zorununu dayatmaya gerek yoktur, çünkü edebiyatın kendiliğinden taşıdığı amaçlar, çoğun siyasetin taşıdıklarından daha değerli, kalıcı ve etkilidir. Yazınsal dil, öznel olanı nesnel olanın yerine geçirirken ve bireyin anlamını tarihsel ve toplumsal birikimin üstünde tutarken edebiyatın öznel değerlerine dönüşlü olduğunu her fırsatta gösterir. Kendine dönüşlü olmayan dilin yazınsal değil işlevsel kullanım içinde solup renklerini yitirmesi de olağandır. Ne tarihin dili okurdan bir de kendi üstünde durmasını bekler, ne günlük gazetenin yazı ve haber dili. Üstelik o denli yaygınlaşmış, kamu diline dönüşmüşken...

Yazınsal dilin kendini büsbütün dışa açmasının olanaksızlığı, niteliğinden gelir. Nasıl ki açıldıkça doğallaşıp konuşma diline yaklaşır, kapandıkça da yaratıcılığı bütünüyle içine almaya çalışır. Yazınsal dilin akacağı yatak bellidir ve onu çeşitli biçimlere, eğilimler, yeniliklere

kendine kapandıkça sıkışıp yeni uçlar vermeye başlama özelliği yöneltir. Yazınsal dilin kendine dönüş ısrarı, sonunda kendi için var olma hakkını kullanması, anlamı kendisine dönüştüren dil olarak yaşam hakkını eline alması, edebiyatı bulunduğu yerden alıp daha yukarı çıkaran başlıca itici güçtür. Anlatılan, yazarıyla eş değerde bir özne gibi davranırken yaratım sürecinin sonunda öteki özneleri nesneleştirerek öne geçer.

Hiçbir yaratıcının dili bütün bütüne kendinin değildir. Yelpazenin bir köşesinde egemen edebiyat anlayışına yönelen yazınsal seçimler dilleriyle kendilerine oldukları kadar dışarıya da bağlı dururken öbür köşesine doğru kendine dönmeye başlayan edebiyat anlayışları sıralanır. Bu sıralamayı yalnızca yazarların yaptığını söylemek safdillik olur; öte yanda siyasal durumun uzun dönem içinde oluşmuş gerilimi de yazınsal seçimleri belirleyebilir, bir yetke olarak buyurma biçiminde değil de, yarattığı siyasal dünyanın yazarları zorunlu kıldığı seçimlerin gerçeğe dönüşmesi yüzünden. Sözgelimi savaş sonrası Avrupası'nın karanlık, kaotik dünyası edebiyatı yeryüzünden uzaklaştırıp kendine ait kapalı bir dünyaya çekilmeye zorlamış, orada yazınsal dil bir iç dile dönüşmüştü.

Demek o ki, iz bırakmış hiçbir yazınsal seçim, rastlantısal değildir, kesinkes nesnel bir karşılığı vardır ve kalıcı olmasını sağlayan asıl etmen de bulduğu karşılıkları kendi karşılıklarıyla örtebilmesidir. Türk edebiyatının moderniteyi bir seçim olarak yaşamadığı Cumhuriyet sonrasının erken kaygıları, tamamıyla yeni bir ulusun ve yeni bir kültürün yaratılmasına kendini adayan bir edebiyat anlayışı, dolayısıyla onunla özdeşleşen bir dil yaratmıştır. O günün koşullarında seçkin sayılabilecek bu dil anlayışı, bugünün koşullarında epeyce geleneksel kalır. Dil, zaman içinde ve hep yukarı çıkan gelişme eğrisi boyunca, önceki edebiyat anlayışlarını eskitirken kendini

de sürekli yeniler. İster istemez yenilenir dil. Bırakalım yazınsal dili, günlük konuşmayı belirleyen doğal, toplumsal dil bile zaman içinde müdahaleler olmaksızın gelişip yenilenmiştir. Bugün konuşulan dille yetmiş yıl önce konuşulan dil arasındaki fark, pek çok etkenin yanında, toplumsal ve tarihsel değişimin kendiliğinden sonuçlarından da etkilenmiştir.

Bugün hiçbir şair Ahmed Haşim gibi yazamaz, derken sözgelimi, Onun diliyle de yazılmaz şiir, diyoruz. Deneyen gülünç duruma düşer. Bugün dili Osmanlıcanın değerlerine dönüşle zenginleştirme çabasında, üstünde yeterince durulmamış bir anakronizm oluşu da böyle açıklanabilir. O sırada dil sözcük sayısı bakımından zenginleşiyordur zenginleşmesine, sözcük sayısı da bir dilin zenginliğinin başlıca ölçütleri arasındadır; gelin görün ki, bir dilin zaman içindeki değişimi onun sözdizimine, biçimine, yazınsal bildirişim ilkelerine ve düzeyine, üslup yaratma olanaklarına, sesine, ritmine de bağlıdır ki, Osmanlıcanın kendinden menkul değerleri bunları ne yazık ki sağlayamadığı gibi, geriye götürüyor. Yazınsal dil bu yolla güzelleşmiyor, çirkinleşiyor; organik değil, eklektik bir bileşene bağlanıyor. Dilin sözcük seçimine ilişkin bir ayrılmanın ötesinde, yüksek atlamayla karşı yakaya geçme niyetidir bu.

Dili bazen ideolojinin, bazen gündelik siyasetin içine sıkıştırıp sonunda ondan has edebiyat beklemek, yazınsal dilin doğasını gözden düşüreceği gibi, onu sıradan bir araç olmaya da indirger. Yazınsal dil eğer öteki yazınsal değerler içinde de bir amaç değilse, yazarını bağımsız yazarlık kavramına da götüremez. Dil, eğer yazınsal niteliğini her şeyin önünde tutan yazarlar, o dili okuma tutkusunu zaman içinde koruyup yücelten okurlar olmasaydı, bugünkü anlamına yaklaşamazdı. Adorno bu özelliği "sanata dışsal bir şey değil, onun tanımsal bir

parçası" görüp Kant'ın "amaçsız amaçsallık" biçimindeki formülasyonunun da bunu ima ettiğini belirtiyor. Bir amaç gütmeden de amacı olma, amacı doğasında içkinleştirme biçiminde anlatılabilecek olan bu nitelik en çok da yazınsal dile yakıştırılabilir mi? Ona güven duymanın asıl biçimidir bu.

EDEBİYAT NE İŞE YARAR?

Edebiyat ne işe yarar? Son yıllarda bu soruyu daha sık soruyorum. Karşımdaki okurların kuşkuları olabileceğini baştan varsayıyorum demek ki. Kitabın da artık yazınsal değerinden önce kullanım değerine bakıldığı, öncelikle işlevsel bir meta olarak alınıp satıldığı günümüzde, yerinde bir soru değil mi bu? Artık piyasanın isterlerine ve oraya buraya diktiği oklara göre yolunu bulan okur da, içinde savrulduğu bu piyasanın aktörlerinden biri oldu. Somut, elle tutulur bir karşılığı olmayan, kaldı ki kendisi somut ve elle tutulur olmayan edebiyatın karşılıksız bir dünya kurduğunu, ama zaman içinde yeri başka hiçbir şeyle doldurulamayacak derinlikte iz bıraktığını nasıl anlatmalı? Rita Felski, "Fakat kitaplar birer özne olmasa da," diyor, "öylesine birer nesneden, sayısız başka şey arasına sıkışmış gelişigüzel şeylerden de ibaret değildir."

Oysa edebiyat, okurken kendimizi içinde bulduğumuz, ayrıca daha baştan kendimizi etkilerine açık tuttuğumuz bir dünya değil miydi? Rita Felski'nin *Edebiyat Ne İşe Yarar?* kitabı, edebiyat metinleriyle aramızdaki ilişkiyi böyle bir bağlamda, sıradan bir soruya dibine varılması zor bir derinlik kazandırarak tartışıyor.

Edebiyat metinlerinin hayatımızda tuttukları yeri

konu etmeyen yazar azdır. Değil mi ki bu yazdıklarımızı yayımlıyoruz, her yazara göre değişse de, yazınsal metnin doğasını aşan amaçlarımız da var demektir. Yoksa kendimize saklayıp okunmasını istemediğimiz metinleri yayımlamayız. Neden sonra yaşanan Bartleby sendromları da yazarın baştan attığı adımların izini silmeye yetmez. Dolayısıyla okuru hiç iplemeyen yazarın da okunma isteği hemen ortaya çıkar.

Yazarın içgörüsü kutsaldır elbette, üstelik uzun yıllar boyunca verilmiş yoğun emekle oluşmuştur o içgörü ve o olmaksızın yaratıcılığın içinden geçmek olanaksızdır. Dolayısıyla yazınsal metni kendi özgün yorumlarıyla alırnlayan okurun da içgörüsünden söz etmeliyiz. Popüler roman yazarında ve okurunda kendini göstermeyen, gazete yazarının aklından geçmeyen içgörü, gerçekliğin doğasından gelen kabuklarını soyup cevherini ortaya çıkaran bir düzen kurmaya başlar.

Nedir bu anlattıklarımın anlamı? Edebiyatın kalıcı izler bırakması. Demek okurun zihinsel süreçlerinde, zaman içinde de o izlerin birbirine bağlanarak oluşturduğu toplumsal kültürün düzeyinin adım adım yükselmesi. Edebiyat başka ne işe yarar... İnsanı günlük hayatı içinde farklılaştıran bir etmen de olur mu? Farklı düşünüp farklı konuşuyorsanız, bakış açınız sizi ayırt ediyorsa, okuduğunuzu herkesten başka biçimde anlamakla kalmayıp gerçeği göründüğünden başka bir görme biçimiyle içselleştiriyorsanız, edebiyata borçlu kalabilirsiniz.

Çocuklukta, iyi huylu öğretmenler kitabın en iyi arkadaş olduğunu öğretir. Çok naif midir bu? Sözün derin yapısına eğildiğimizde, kitapların yalnızlıkları paylaştığını, hiç kuşku yok ki gerçekmiş gibi okuduğumuz hikâyeleriyle ve kişileriyle özdeşleştiğimizi, kitaplarda kendi suretimizi gördüğümüzü pekâlâ söyleyebiliriz.

Ne ki, Rita Felski de belirtiyor, başta Kafka'nınkiler

olmak üzere, modernist metinler okurla metin arasındaki yakınlık ilişkisini sarsar, alışılagelmiş yorum bilgisini sorgular, "çoğumuzun yakından tanıdığı bir bocalama, hüsran ve endişe hissi uyandırır." Brechtgil bir sendrom. Gregor Samsa ile okurun özdeşliğinden artık söz edilemez, ama insanın düş-tasarımı içindeki durumu, okuru bu kez eskiden olduğundan daha çok düşündürür. Okur, yazarın anlattıklarıyla yetinmemeye, yazarın verdiği anlamların ötesine geçip kendi verdiği anlamlarla okumaya, metni kendi zihninde zenginleştirmeye başlamıştır. Okumanın yığınsallaşması bundan sonra olur. Artık edilgin bir öğrenci değil, etkin bir katılımcıdır okur ve böylece onun bir kitaptan öbürüne atlamak için gerçek nedenleri vardır.

Edebiyat metinlerinin bu alımlama sürecinden geçirilmesi, insanı o güne dek tanımadığı deneyimler ve soyutlamalarla çoğalan bir yaratıcı dünyayla karşı karşıya bırakır. *Bireyliğin kazanılması* sözü bir başına anlamlı sayılmaz, bireylikten ne anladığımız da önemli. Kendiliğinden bireylikten söz edemeyiz; insanın herhangi bir sektörde yaptığı işin de en iyisini yaparak, bu arada kişisel hayatında kendini geliştirmeye çalışarak kazandığı bireylik önemlidir elbette ama bir de edebiyatın yaratıcı dünyasında tamamlanan bireylik var. Okurun, mühendislik bilgisiyle kendini tamamlamasıyla yaratıcı yazının soyutlamaları ve yorum alanları içinde tamamlaması arasında, niteliksel bir ayrım elbette olacaktır.

Rita Felski'nin *tanıma* adını verdiği bu süreç, edebiyatın varlık nedenlerinden biri olarak da alınabilir. Önce okurun edebiyat metinleriyle arasında kurduğu özdeşlikler var ama bu arada, "Her tür tanıma ânı, metinler ile okurların inişli çıkışlı inanç, umut ve korkularının etkileşiminden doğar; dolayısıyla edebiyat eserlerinin sağladığı içgörüler de zaman ve mekâna göre büyük farklılık gös-

terir." Bu farklılık olumsuz bir sorun olmayıp, tam tersine, edebiyatın o farklılıklar ve kuşaklar boyunca okunmayı sürdürmesinin, kalıcılaşmasının da nesnel zeminini oluşturur. Lacan'ın, okuduğu edebiyat metninde kendini gören okurdan söz ettiğini aktarır Rita Felski:

> Metin, aynamızdır. O aynalar bazen bizi açığa düşürür, bilmediklerimizi yüzümüze vurur, yalanlarımızı ortaya çıkarır, görme biçimimizi sınar; bazen de onlarda tam kendimizi görmenin hoşnutluğunu yaşatır. Okuma sürecinin aydınlık kaynağı da metinle aramızdaki bu sarsılmaz ilişki değil midir?

Eve Sedgwick'in söylediği, bizi tam, bir estetik nesne olarak yazınsal metnin akıl almaz gücüne götürür. Orası *büyülü alan* – okur ile metin arasındaki etki-tepki ilişkisi ve asıl kavga orada yaşanır. Kimilerinin yakın okuma, benim de derin okuma dediğimiz yerde, yazınsal uzam yazarın ölçüp biçtiği dünya olmakla kalamaz, gitgide genişler. Eleştiri yazarı ya da edebiyat düşünürü, metnin büyüsünü çoktan unutmuş olmalıdır. Yazınsal metni, *Ne, Nasıl*, sorularını sorarak okumayı içgüdüsel bir davranış olarak benimsemişse, büyü çoktan bozulmuştur, ama onun yazdıklarının büyüsü olmadığı da öne sürülemez. Eleştiri ya da deneme yazarının kendi yazdıklarının büyüsüne kapıldığından söz edilmiyorsa o düzeyde okumanın ancak bir köşeye sıkışmış olmasından, yazılanların anlaşılamamasındandır.

Eleştiri, büyülenmeyi "antitezi ve düşmanı" görür, doğası gereği. Metnin büyüsü, ruhu ve duygusu bazen yazarı, bazen okuru ilgilendirebilir, ama eleştiri şöyle davranır: "Büyülenme bir bakıma kara büyüdür, eleştiriye düşen de irrasyonel gibi görünen fenomenlere rasyonel açıklamalar getirmek yoluyla bunların tılsımını boz-

maktır." Yazınsal metnin taşıdığı büyü, eleştirel okuma içinde kendiliğinden çözülmeye başlar. Metnin öğelerini soyutlayarak birbirinden ayırmaya başlayınca, metinden adım adım uzaklaşmaya, onun karşısında bir başka metni, eleştiri metnini kurmaya başlarsınız.

Demek harflerin, sözcüklerin, tümcelerin bir araya gelişi, inanılması zor bir etkiye yol açabiliyor. Nasıl oluyor da yazı, insanları etkileyen bir dünya kuruyor? Rita Felski de, "Bir sayfa üzerindeki eğri büğrü siyah çizgiler nasıl olup da insanların, şeylerin, eylemlerin ve yerlerin böyle canlı birer hayalini canlandırabilmekte; okurlar bu gölge ve hayallere tepki verirken nasıl böyle güçlü bir algı ve duygu deneyimi yaşayabilmektedir?" diye soruyor.

> Edebiyat yokluğu varlığa dönüştürme, birtakım hayaletimsi figürleri yoktan var etme, sanrısal bir yoğunluk ve canlılıktaki imgeleri hayalde canlandırma ve okuru içine çeken kocaman dünyalar yaratma gücü bakımından büyücülüğe yakın görünür.

Belki yalnızca şiir, okuduğu metinden karşılıklı bir beklentisi artık olmayan, metin ötesine geçmiş okurun alanında, işe yaramaktan bambaşka bir anlam katına çıkmıştır. Şiir için söyleneceklerle roman için söyleneceklerin kesişmesi gitgide zorlaştı artık. Büyüsü en zor şiirin bozuluyor.

Bir hayatı ya da bir kişiyi kâğıt üstüne düşürülmüş sözcüklerle yaratmanın taşıdığı büyüyle aşık atmak kolay değil. Daha doğrusu, düşünce üretimiyle ilgili hiçbir alan edebiyatın bu yaratma becerisiyle boy ölçüşemez. Hiçbir şey yoktan var olmaz, diye biliyoruz, bir tek edebiyatın fizik ötesinde yarattıklarından başka.

Suç ve Ceza'nın daha ilk tümcesinde, "Temmuz başlarında, çok sıcak bir gün, akşama doğru, genç bir adam

daracık S..... sokağındaki bir evde kiraladığı minicik odasından çıktı, ağır ve kararsız adımlarla K..... köprüsüne yöneldi," sözcüklerinde görünen Raskolnikov hakkında, bu ilk tümcede anlatılanın ötesinde hiçbir şey bilmiyoruz. Oysa Raskolnikov sonradan bir katil olacak; insan doğası, suç, ceza, vicdan, tanrı kavramı çevresinde çok kapsamlı bir düşünsel sorgulamayı romanın başından sonuna sürükleyecek ve dünya edebiyatındaki en karmaşık roman kişiliklerinden biri olarak ortaya çıkacak. Nasıl? Dostoyevski'nin kullandığı sözcüklerle. Bir başlarına yalnızca gerçek hayatla kurdukları ilişkinin sınırlarınca anlamlı olan sözcükler, yaratıcı yazarın onları birbirine bağlayarak kurduğu dünya içinde bambaşka anlamlar da kazanmaya başladığı için. Bize okurken gerçek bir kişiden daha canlı ve çokyönlü bir kişilikle yaşadığımız duygusunu verecek yoğunlukta, sayfadan sayfaya, gerçek bir insandan daha gerçekmiş gibi ortaya çıkarak. Bunu bir mucize olarak görebilir miyiz?

Yazınsal kişiler, Oscar Wilde'ın, *edebiyat gerçekten daha gerçektir* önermesini öylesine çarpıcı biçimde doğrular ki, yaratıcı yazarın gerçek hayatı nasıl o denli farklı biçimde kavradığını gördükçe, hem edebiyatın yüzyıllar boyunca aynı canlılıkta okunma nedenlerini daha iyi anlarız, hem de gerçeğin bizim gördüğümüzden bambaşka olduğunu. Bu öylesine içkindir ki yaratıcı yazıya, gerçekçi bir metinle gerçeküstü bir metin arasında, taşıdıkları büyü bakımından fark kalmaz. Rita Felski, "Gerçekçilik de büyüyle doludur," diyor, "şeyleri görmemizi sağlar, tılsımlı kurgular ve özel efektler yaratır, hokus pokus alanında iş görür ve bizi düş ürünü olan her eserin yaptığı kadar kaçınılmaz ve mutlak biçimde hayali bir dünyanın içine çeker."

Gerçek hayat, doğal haliyle onu anlamayı olanaksızlaştıran pürüzlerle doludur; oysa onu soyutlamalarla al-

mak, aslında ne olduğunun anlaşılmasını kolaylaştırmakla kalmaz, bizi tam da o olduğuna inandıracak bir sahicilik de kazanır. Yaratıcı yazar, bir ayrıntıyı çevresinde onu örten fazlalıkları atarak aldığında, o ayrıntı sıradışılık kazanır. "Romanlar bize gündeliğin sıradanlığının yanı sıra, büyüsünü de verir; şeylere sıra dışılık zerk eder, cansız dünyaya can katar, çoğu zaman gözden kaçan, sıradan fenomenlerin estetik, duygusal, hatta metafizik anlamların birer taşıyıcısı halini alarak ışık saçmasını sağlar." (Rita Felski) Sözcükler, kendilerine önceden verilmiş anlamları iki yönlü kullanarak hem taşıdıkları anlamlara uygun kurmaca gerçekler yaratır, hem de o yapıntı gerçeklere çarpıcı anlamlar kazandırır.

Bir insanı tanımanın zorluğundan hep söz etmez miyiz? Onyıllarca birlikte yaşayan insanların bile zaman zaman, karşısındakinin kendisini hâlâ tanımadığını söylemesi, insani bir yakınma olduğu kadar, insanın bütün bütüne anlaşılması olanaksız dünyasını anlatır. Peki bu arada yalnızca sözcükleri ve yazarın yaratıcılığını kullanarak, başlangıçta hiçbir şey olmayan, sözgelimi yalnızca odasından çıkıp ağır adımlarla yürüdüğünü okuduğumuz insan, sayfalar boyunca yazıldıkça, gerçek hayatta bildiğimiz insanlar gibi, çok karmaşık ve çok boyutlu bir insana nasıl dönüşüyor? *İnsan*, diyorum, aslında kurmaca kişilik de bir insan olduğu için; her yazar onu gerçek hayattan insanlara bakarak, insanları gözlemleyerek, onların kişilik özelliklerini süzerek, kurmaca içinde bir insanı sözcüklerle ortaya çıkarmayı aklından çıkarmadan yazar.

Sözcüklerin tekinsiz gücü: onun ne zaman, nasıl bir dünya kuracağı biliniyor mu? Gerçek hayatın bir yerlerinde var olan dünyaları biz bilmesek bile, bilen birileri var; oysa daha yazılmamış hayatları aynıyla düşünmek bile olanaksız, ama bugün hiçbir biçimde var olmayan hayatlar, sözcüklerin oluşturduğu metinler içinde, ger-

çek hayatta görmediğimiz çarpıcılıkta ortaya çıkacaktır. Öyle ki, Roland Barthes, "sözcüklerle kurulan duyumsal ve cisimleşmiş bir ilişki"ye işaret eder. Soyuttur o ilişki; kâğıt üstündeki yazıya dokunduğunuz zaman anlatılan hayatlara ya da kişilere dokunmuş olmayız; ama okurun zihninde uyananlar, ellerimizle kavrıyormuşçasına algılanan tensel dünyalardır.

Yazınsal yazının bu yaratma gizilgücünü, belki coşkusuna kapılarak biraz da abartılı biçimde anlatmaya başlayınca, şu da geliyor akla: Edebiyat metni, her zaman böyle mi okunuyordu? 1860'larda gitgide yoksullaşmaya yüz tutan Rusya'nın kent yoksulları ve aydınları, Raskolnikov'u yaşadıkları hayatın içinden çıkması doğal bir kahraman olarak okumuşlardır sanırım; oysa bugün, hem bir antikahraman olarak okuyoruz Raskolnikov'u hem bir söylence kahramanı gibi hem de edebiyatın bir insanı sözcüklerle nasıl güçlü biçimde yaratabileceğinin son kertedeki örneği olarak. Demek okur, zaman içinde niteliği gitgide yükselip zihinsel dağarı büyüdükçe, okuduğu metni daha yüksek nitelikli çözümlemelere uğratacak, dolayısıyla klasikleşmiş yapıtlar unutulmak yerine daha güçlenecek. Gelecekte de, ister basılı kitap biçiminde okunsun, isterse elektronik kitap olarak ekrandan, *Suç ve Ceza* onun başına oturan yeni okurları *metnin içine çekecek* ve daha yoğun anlamlar kazanarak okunmayı sürdürecektir.

Sanırım yazınsal metnin büyüsü her zaman olacak ve okuduğu romanı, yalnızca hikâyesinin kendisini içine alıp sürükleme gücüne duyduğu hayranlıkla okuyan okur, dün olduğu gibi, yarın da olacak. İnsanın kendisini hayranlık duyduğu bir özneye teslim etmesinden farkı var mı bunun? Yanı sıra, metnin büyüsünü zamanla enaza indiren, eleştirinin alanında o büyünün büsbütün yoksandığı bir okuma biçimi de öte yakada güçlenir.

Edebiyatın klasik dönemlerden modernizme geçiş sürecinde, bana şu nokta da çözümlenmeye değer görünmüştür: Hayat, yazarın bütün bütüne anlayıp kuşatmasını olanaksızlaştıracak kertede karmaşıklaşıp çok katmanlı duruma gelmişse, edebiyat metinleri gerçeği gerçekten daha gerçek kılabilecek yetilerden uzaklaşmış mıdır? Toplumsal koşulları kapsamlı biçimde gözleme olanağını avucundan elbette yavaş yavaş kaçırmaktadır edebiyat, ama modernizmle birlikte insanı yeniden ve o güne dek olduğundan çok daha derin yapısına girerek keşfetmiştir ya, kendi derin yapısını insanın durduğu yerde kazanarak da oluşturmuştur.

Bu dediğimden bile, nitelikli edebiyatın alanının, yüz yıldan beri göze görünmeden daraldığını belirtebilir miyiz? "Ağızdan çıkan her sözü metalaştırmak ve şeyleştirmek yoluyla dili her türde anlamlı içerikten yoksun bırakan bir kapitalist sistemdeki, her ne kadar zedelenmiş ve yetersiz olsa da, yegâne seçenek diye Kafka ve Beckett'in eserlerinin sunduğu negatif bilgiyi yücelten Adorno'da bu bakış açısı karamsar, hatta melankolik bir havaya bürünmüştür," diyerek, gerçeklik etkisinin azaldığını belirtir Rita Felski.

Bir eksiklik çıkıyor çıkmasına, üstünde yeterince durulmadı belki; dil başta, yazınsal metnin biçime ilişkin öğelerinin büyüleyici düzeyde yapılmasının, o eksikliği adamakıllı tamamladığını hemen söyleyebiliriz. Yaşantının yol açtığı eksiklik duygusu, dilin ve öteki yapımbiçimlerinin niteliğinin gitgide yükselmesiyle doldurulur. Üstelik niteliği çoktan beri daha yüksekte duran okur, sürükleyici serüvenlerden aldığı tadı, biçime ilişkin öğelerin güzelliğinden de almaya başlar. Orada edebiyat bir kez daha keşfedilir.

AVANGARDIN YAŞANABİLİRLİĞİ

Avangardla sorunumuz pek olmadı. Yakın zamanlara dek, ne sıra dışına çıkan ve içinden çıktığı dünyaya benzemeyen yenilikçi oluşumların özgürce yaşamasına uygun bir edebiyat dünyamız oldu, ne de avangardın lojistiği sayılabilecek kertede kendini gösteren bir yazınsal düşünce atılımımız. Avangardın egemen olandan savrulma eğilimi, birbirine bütün bütüne zıt iki koşuldan çıkabilir: bazen hayatın karanlığından, bazen özgürlüğün derinliğinden.

Avangardın Avrupa'da iki savaş arasında dalga boyunun yükseldiği birkaç atılımı, edebiyatın alabileceği biçimlere ilişkin çarpıcı örnekler verdi. Önce Dadacılık, sonra Gerçeküstücülük, İkinci Savaş'ın ertesinde Letrizm, Avrupa'nın karanlığı içinden edebiyatın yaratıcılığa tuttuğu, birbirinden farklı üç ışık yoluydu. Avangard kavramının en somut karşılıkları özellikle Dadacılık ile Gerçeküstücülüğün ortaya koyduğu örneklerle verildi.

Bu arada, dar çevrelere ait olmak avangard olmanın özelliği midir? Gerçeküstücülük, modernizmin avangard bir çıkışıyken kıtalararasında yayılıp bütün dünya edebiyatını etkisi altına alınca, avangard olmaktan çıkmış sayılır mı? En azından önemli bir bölümünde egemen anlayış olmuşsa Gerçeküstücülük, bu kez onun bir

başka avangard çıkış tarafından yadsınması beklenir. Sözgelimi savaşın muazzam yıkımı içinden çıkan Letrizm onun yarattığı avangard sayılır mı?

Gerçeküstücülük, gitgide daha büyük yaygınlık kazanırken edebiyatı alabildiğine etkileyen bir baskın anlayış olmuşsa, "ona karşı hemen eyleme geçmek ve onu olabildiğince çabuk bastırmak önemlidir." Matei Calinescu'nun *Modernliğin Beş Yüzü* kitabında, konu edilen beş yüzden biri avangard. Egemen olana diklenip onu hemen bastırmak: avangardın zorunlu koşulu. Bastırmaktan, kendisinin egemen konumuna geçmesini, ana akımın yerini alacak yaygınlığa kavuşmasını anlamamak gerekir elbette. Bazen çok yaygınlaştığına rastlansa da: Gerçeküstücülük ya da İkinci Yeni gibi.

Calinescu, "Avangard her açıdan modernlikten çok daha radikaldir," diyor.

> Daha az esnek ve ayırtılar konusunda daha az hoşgörülüdür; doğal olarak daha dogmatiktir – hem kendi kendini dayatma anlamında hem de bunun tersine, kendi kendini yok etme anlamında.

Modernizmden önce de avangard vardı elbette, ama bugün anladığımız ve bildiğimiz avangard, modernizmin ürettiği bir yazınsal gerçeklik olarak tanımlanabilir, elle tutulabilir oldu. Yoksa avangard, bir askerlik terimi olarak 1830'lardan sonra kullanılmaya başlıyor ve köktenci siyasal dönüşümleri anlatıyordu. 1825 yılında da Saint-Simon'un yakın dostlarından Olinde Rodrigues, avangard terimini sanat için kullanıyor. Saint-Simon'un bilgelikten kaynaklanan sosyalizm anlayışı, çevresinde avangardlığın cevherini de barındıracaktır elbette, ama o zaman bugünkü biçimini alamamış ve bugünkü gibi anlaşılamamıştı avangard.

Matei Calinescu, avangard dolaylarında gezinip tartışırken onun her durumda radikal oluşunu imleyerek, "Radikalizmin politik dilinde sıkça kullanılan 'avangard' terimi, edebiyat ya da sanata uygulandığı zaman insanın rolünü asıl olarak propaganda sayan bir sanatçıdan bekleyeceği türden bir bağlanmayı işaret etmeye yöneliyordu," diyor.

Radikalizm avangardda içkindir elbette, ama avangardı ortaya çıkaran enerji kaynağının radikalizm olduğu gerçeği daha kesindir. Avangardın önsel gerekliliğidir radikalizm. O düzeyde tepki vermeden radikal etkide bulunmak olanaksız. Edebiyatta avangard, bu radikalizmi yalnızca kendi doğasından alamazdı. Kılıcını siyasetin dili içinde keskinleştirmesi, onu edebiyat içinde de sertleştirdi. Benimsenmeyi umursamadı sözgelimi ya da geniş çevreler tarafından izleyici bulmayı.

Calinescu, "Yeni avangard sanatçıların yapmak istediği şey –radikal politikaya ne kadar yakın dururlarsa dursunlar– sanatın bağlayıcı biçimsel geleneklerini devirmek ve tümüyle yeni, daha önceden yasak olan yaratıcılık ufuklarını keşfetme özgürlüğünü tatmaktı," diyor.

İkinci Yeni şairlerinin çağdaş Türk şiirinin kendilerinden önceki biçimlerinin bütün bütüne dışına çıkma, kendilerinden önceki şiir anlayışını yıkma ve gerek Batı'dan aldıklarıyla, gerek kendi buluşlarıyla yepyeni olanaklardan yararlanarak yeni bir şiir ortaya koyma amaçları, avangard bir şiir anlayışının temellerini oluşturdu. Tekil ya da grup biçiminde, avangard sayılabilecek bütün çıkışlar bizim edebiyatımızda da benzer özellikleri taşımıştır. Sözgelimi Ece Ayhan'ı bir başına avangard sayabilir miyiz? Küçük İskender'i ya da. Her ikisinin de şiirleri içine doğdukları şiir dünyasına ve kuşaklara benzemez oluşlarının yanında, şairlik tutumlarıyla da retçi olmuştur. Şair reddetmeli ki, kendi anlayışını ötekilere baskın kılabilsin.

Yenilikler, geçmişin çeşitlemeleri biçiminde ortaya çıkıyorsa, geçmişten aldıklarını içselleştirme becerisine göre de farklılaşırlar. Ne alınacağını önceden belirleyecek ilkeler olmaz elbette. Avangardın nasıl bir bireşim kuracağı kendi ânına bağlıdır. Tekil çıkışlar bir akıma ya da anlayışa bağlı olanlara göre daha bağımsızdır. Toplu bir hareketin yazınsal anlayışı da kendi içinden avangardlarını çıkarır, kendiliğinden çıkan öncüleri o anlayışın bütüncül bir düşünce kurması için ona esnek, olanaklı bir alan açar, önden giden yolu temizlemeye başlar.

Bir edebiyatın kurulu düzenini bozacak avangardlar sıklıkla çıkmaz ortaya; her dönem, avangardlarla birlikte de yaşamaz. 1980'lerden bugüne, edebiyatımızda özellikle yeni kuşaklar eski kuşakların çizdiği yoldan ve ana akımdan ayrı yollar aramış, dolayısıyla sahip oldukları özgünlüklerle edebiyatımızın daha çokyönlü olmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Her yeniliğin aynı zamanda avangard niteliği taşıdığı da söylenemez. Orhan Pamuk sözgelimi, hiç kuşku yok ki yeni bir roman biçimi kurmaya yönelmişti, *Beyaz Kale*'den sonra bunu da başardı ve roman sanatımızın önüne yeni bir yol açtı, ama avangard değildi, bir zamanlar etkinliğini daha güçlü biçimde duyurmuş olan modernizmin içinden çıkmış, neden sonra postmodern yapımbiçimlerinden yararlanmıştı. Belki Küçük İskender'dir avangard, yeni, yenilikçi, retçi, yıkıcı ve yalnızca kendine benzer şiiriyle. Murat Uyurkulak ya da Hakan Günday'ın özgünlükleri de avangard olmaktan çok, sürülmüş topraklardan yeni bir anlatım dili çıkarmalarında.

Bu arada postmodernizmin artık yeni zamanların kültürü, geçer akçesi, dolayısıyla edebiyatın önümüze açtığı yeni ufuk çizgisi olduğu bizde de savunulmaya başlandı. 1980'lerden sonra yaşadık bunu da. Modernizmi tam anlamıyla bilincinde olmadan yaşamış ama eksik

bırakmış bir edebiyatın yeni anlayışlara daha açık ve esnek olması beklenir. Postmodernizm, öyle görülüyor ki, edebiyatımızın son dönemlerinde tekil kabuller biçiminde içselleştirilmeye başlandı, yazılanlar böylece etkilendi, ama yaygın bir uygulama zemini bulamadı. Gerek geleneksel, gerek modernist anlayış, bütün üstündeki etkisini güçlü biçimde korumayı sürdürüyor. Ne ki, dönemin düşünce ve davranış kültürü postmodernizmden adamakıllı etkilenmiş de göründü. Modernizmin "kibirli bir azınlık kültürü" oluşuna karşı, "alçakgönüllü bir çoğunluk kültürü" olarak öne sürülen postmodernizm, hem hızla yaygınlık kazanabiliyor, hem de çok işlevli olabiliyordu. Yazılan romanların hemen hep çok satma kaygısıyla yazılması, yazarın yazdığı kitabın önüne geçme çabası ve bir dizi benzer davranış kalıbı, postmodern kültürün sonuçlarıdır aslında.

Demek ki postmodern algının açık ya da örtük gücü, kültürü ortaya çekilen bir çizgide belirleyip çoğunluğa mal etme amacıyla da örtüşmüşse avangardın yaşam alanları da kurutulmuştur. Calinescu, postmodernizmin Avrupa'da "büyük ölçüde İkinci Dünya Savaşı öncesi avangardının genişletilip çeşitlendirilmesi" olduğunu ve izlerinin Dadacılığa ve Gerçeküstücülüğe dek sürülebileceğini öne sürerken günümüzde geçerli algının içine düşüyor. Ne ki, onun ve postmodernizmi günümüzün kültürünü açıklayan en etkin düşünme biçimi olarak görenlerin "postmodern avangard" yaratma isteği, postmodernizmin doğasına uygun değildir.

GÖRMEK VE YAZMAK

Hakkında çok konuşulup düşünülmüş olanın ansızın yitirilmesinin yol açtığı travma, onu aynı haliyle sürekli hatırlayarak mı iyileştirilebilir, yoksa yerine aynı nitelikte bir başkasını koyarak mı? Yitirilmiş bir sanatçıdan ya da bir yakından söz eder gibi konuşulan, İkiz Kuleler'in yıkılması. Şair Philippe Sollers ve mimar Christian de Portzamparc, yazmak ve görmek kavramları çevresinde, 11 Eylül yıkımını değerlendirerek başlıyorlar söze.

İkiz Kuleler'i yeniden inşa etmemek, onları kaybedilmiş; ama unutulamayan eşyalarımız gibi, olumsuz bir nostaljiyle hatırlamaya neden olabilir; aynısını inşa etmekse, fetişizm yerine geçebileceği gibi, yeni teknikler de gerektirir. Portzamparc böylece toplum mühendisliğinin iki yüzünü birden görüyor, ama yapılan terör eyleminin aynı zamanda, sanırım çoklarının düşünmediği ya da düşünse bile açıklayamayacağı biçimde, "Gezegenin büyük bir çoğunluğunun canlı olarak izleyebileceği bir saatte gerçekleştirilen olağanüstü etkileyici ve mutlak bir gösteri" olduğunu da belirtiyor. Sanki bu arada binlerce kişinin de ölümünü üstüne kapanarak gizleyen, *aşılması olanaksız bir görüntü* bu.

Üçboyutlu bir açığa çıkma durumundan söz edebiliriz: Düpedüz nesnel bir acı, neyi içinde barındırdığı ger-

çeği yanında, onun nasıl göründüğü ve ona nasıl bakıldığı boyutlarıyla da çıkar karşımıza. İkiz Kuleler'den, kentten ve mekândan söz etmeye başladığımıza göre, İstanbul'un Levent-Maslak hattındaki iş kulelerinin görünme biçimlerine de böyle bakabilir miyiz? Onların gündüz haliyle gece halini birbirinden ayırmadan önce, şirket saygınlığını en yükseğe tırmandırma amacı var elbette. Tepe noktasındaki iş hayatının soğuk yüzü, sözgelimi kulelerin iki beyi, Sabancı Center ile İş Kuleleri'nin ikisi için de geçerli. Neden sonra karanlığın içinde kendilerini ışıklandırarak teşhir ettiklerinde, olduklarından başka görünme amacı çok belirgin oldu. Kendilerine odakladıkları ışıklarla sanki *gece hallerini* gösteriyorlar. Anıtsal görünümlü postmodern yapısıyla, İş Kuleleri'nin her durumda daha çekici olduğunu da bırakalım bir yana; asıl olan şu ki, görünen, hayat belirtisi vermiyor pek – oysa içeride binlerce kişinin yaşadığı bir hayat var, günlük hayatın gerçeklerinden başka bir gerçeklik ve gerilim taşıyan.

Gerçekten unutulmaz, öyle oldukları için tarihsel olan anlarda, Sollers ile Portzamparc'ın andıkları gibi, İkiz Kuleler'in yıkılışı ya da Paris Komünü sırasında orada bulunmak, o anda bizim ya da Victor Hugo'nun yaşadığı, yok olanların yaşayamadığı, sonraki kuşakların da yaşamayı sürdürdüğü olaylar. Onlar tarihin kutsal parçaları gibi alınmıyor mu? Demek giderek nostaljinin de unutulmazları arasında yer alacak İkiz Kuleler ki, Portzamparc zamanın onları kutsallaştırma riskinden de söz ediyor.

Bu arada insanın yeni zamanlar içindeki üretkenliğine gelince, tuhaf bir durum olduğu da söylenebilir mi? Bilimsel ve teknolojik alanlarda, sözgelimi geçen yüzyıla göre, hiç kuşku yok ki günümüz lehine büyük bir farklılık var. Bilişim ve internet dünyasında gitgide daha çok derinlik kazanan arayışlar, öteki bilimsel alanlarda da derinleşiyor, ama bu üretkenliğin sorgulanması gereken yanları

da var. Portzamparc, bu üretkenliğin son elli yılda ne yazık ki doğayı yapay hale getirdiğini; sanayi devriminin dünyayı *işlemekten* çok, *üretmeye* başladığını; bu yüzden de dünyanın ve maddenin tekil parçaların düzenlendiği bir gerçeklik olmaktan çıkıp, kalıptan çıkmış maddeler ve sanayi makinelerinin ürünleriyle dolduğunu belirtiyor.

Portzamparc'ın baktığı gibi bakmayı alışkanlık haline getirdiğimizde, çevremizde olup bitenleri bambaşka gözlerle göreceğimiz belli –insan bireyliğini başka nasıl kazanır. Bir daha yaşayamayacaklarımıza duyduğumuz nostalji, bizi gelecekten uzak tutarken geçmişe mi yaklaştırıyor? Sanırım öyle. Bir zamanlar yaşadığımız yerler, onların anlamı, ruhu ve nesnelliği artık yeniden yaşanması olanaksız olanı mı anlatıyor? Portzamparc mekân kavramının, tekniğin hâkimiyetinden sonra, kulağa kimi zaman arkaik geldiğini belirtiyor. Öte yandan da, "Arkaik, güncel olmayan anlamına gelmiyor kesinlikle. Bedenlerimiz de çok arkaik ve aynı zamanda pekâlâ güncel biçimlerdir."

Dahası, insanın şiddet, acıma, sevinç, hüzün gibi duyguları da arkaik değil mi? O kadar da bugünün duyguları. Edebiyatın binlerce yıldan beri anlattığı hüzün sözgelimi, bugün hâlâ farklı biçimde anlatılabiliyorsa, insanın, arkaik doğasına ait, anlatılması çok zor bir gizilgüce sahip olduğundan kuşku duyamayız.

Geleceğin bir de hızı nedeniyle öngörülemez oluşu, aslında Portzamparc'ın dediği gibi, "geçmişin boşaltılmasına" neden olmak yerine, geçmişi yaklaştırıyor; gelecek tasarımları içinde geçmişin aldığı yer, modernizmin son zamanlarına göre daha büyümüş durumda. Bu da bir tür ümitsizlik durumu, gelecek korkusu aslında. Daha önemli olan, gene Portzamparc'ın şimdiki zaman için yaptığı saptama: kendi kendisini yenilemek zorunda kalan sabit bir şimdiki zaman. Gereksinimlerin karşılandıkça şiddetlenmesi, harcamaların sınırlarının kalkması, gelecekle

geçmişe baskın bir şimdiki zaman kültürü yarattı. Kendini kentlerin belli bölgelerinde açığa çıkaran, AVM'lerde varlıklıyla yoksulu eşitlemiş görünürken güvenlikli kapılardan geçilen sitelerde sert bir ayrım çizgisi belirleyen, kırılması zor bir güce sahip bir kültür bu.

Kent, bir zamanlar alındığı gibi, bir "peri masalı" olmaktan çıkmış durumda. Walter Benjamin ve Gerçeküstücülerin "peri masalı", kentlerin aldığı maddeci biçimlerle çeliştiği için, pek uzun ömürlü olmadı. Kent artık bütünüyle içselleştirilebilecek, dolayısıyla insanın kendini onunla birlikte değiştireceği bir yer değil artık. Ona uyum sağlayabilir, nesnesi olabilirsiniz; ama öznesi olmayı hiç düşünmeyin.

Kent kültürü deyip geçmemeli, toplumu ve bireyi, birbirlerine yaptıkları katkılarla ölçen kent kültürü küreselleşme ile öyle değişti ki, artık hayat anlamını yitirmeye, bireyler için kent, kent olmaktan çıkmaya, yeni bir hayat kültürü kendini dayatmaya başladı. Philippe Sollers, "Modern dönem bitmek üzere," diyor. Modernizm inancını belirtir bu, modernizmin hâlâ yaşayabileceği düşüncesine de gönderiyor belki, ama küreselleşmenin neden olduğu hiçleşme ve ortalama değerler, modernizmin de bitişini gösteriyor. Sonunda kent, mimari bir bileşke olmaktan da çıkmak üzereyse, neye, nasıl bakacağız?

Christian de Portzamparc ile Philippe Sollers, alışılagelmiş görme ve anlama biçimlerinin dışında reflekslerle 11 Eylül gibi çok yakıcı güncel sorunları ya da yok oluş sürecinin bir biçimi olarak küreselleşme ve onun kentleşme gibi yan sorunlarını birlikte irdelerken yaratıcı düşüncenin asıl anlamını büyük bir parıltıyla dışavuruyor.

YAZI VE ÖTEKİLER

Okurlarının dilinde yaşadığını görmek, her durumda yalnızca kendisi için yazdığını söyleyen yazarın da yüreğini kıpırdatır. Dilerseniz siz, Yazdıklarımı hiç kimse okumasa bile umurumda değil, benim için has edebiyatla iç içe olmak da yeter, deyin, nitelikli okurlarınızın varlığı sizi de hoşnut edecektir. Carlos Fuentes, Şili'de madencilerin yerin altından köstebek gibi yeryüzüne çıktıktan sonra, ne yazık ki hayatta olmayan Neruda'nın *Canto General*'ini söylemeye başladıklarını aktararak, "Şiirlerinin şarkıya dönüştüğünü bilmek yazarını çok sevindirirdi," diyor.

Dili, insanın varoluş biçimleri arasında nelerden sonra gelir, bilmiyorum; ama onsuz yaşanamayacağını biliyorum. Dilini kullanma hakkı olmayan, ancak yok-insan yerindedir. Kim olduğunu sormaya başladıktan sonra, sahip olduğu dille yetinmemeye de başlar insan. Kimliği boyutlarını çoğalttıkça, dilini zenginleştirmenin yollarını arar. Gündelik hayatın dışına çıkarken daha çok sorulur: Dilini kullanamamak, insanı hayallerinden eder mi? Değil mi ki gördüklerini aktarma biçimi sınırlanmıştır, görmekle yetinmek zorunda kalan insanın bilinci yarı kör sayılır – bir gözümüz hayallerse, öbürü dildir. İnsan, yalnızca bakmakla yetinmeyip gördüklerini düşüncenin

içinde yorumlayıp yoğunlaştırarak daha nitelikli bir noktaya çıkarır ve orada geleceğe kalacak nitelikte sözün yaratıcısı da olabilir, ama yazının somut olanakları yanında yaşayan soyut biçimlerini sözlü dilin içinde geliştirmenin sınırları aşılmazdır. O sınırlar yazıyla aşılır. Önce herkesindir dil, sonra yaratıcı yazarın elinde başkalaşır.

Yaşar Kemal, yazdığı yirmi iki romanı önce hep kafasında yazdığını, başından sonuna dek düşüne taşına zihninde tamamladığı romanlarını sonra el yazısıyla kâğıda geçirdiğini anlatır. Yazıyla tamamlanmadıkça, o romanlar birer Yaşar Kemal romanı olarak ortaya çıkmamış demektir. Yaratıcı söz, ona tutkuyla bağlananlar, müritlerince öteki insanlara taşınır. Demek ki bu arada ister istemez yapılmış değişikliklerle birlikte, belki bazen kendi olmaktan çıkarak. Gelin görün ki, kalıcı olmanın yazıya geçmekten başka çaresi yoktu. Çünkü asıl olan dildi ve dil yazıldıkça, bu arada kendiliğinden zenginleşerek kuşaktan kuşağa taşındı.

Carlos Fuentes *Kendim ve Ötekiler*'de, "Meksika'da dil eskidir," diyor, "en eski, ölü kadar eski." O dilin insanın serüvenlerini taşıyabilecek gücünü tartabilmek için de, "yenilgiye uğrayanların şiirlerini okumak yeter".

İnsan binlerce yıldan beri ne zaman mutluluk, dinginlik ve durgunluk içinde kalmışsa dili de aynı kıyıya çekilmiştir; ne zaman acıların ve mutsuzlukların içinde kalmışsa, oradan çıkmak için verdiği savaşım bilmediği alanlara açılmasını, dolayısıyla dilini zenginleştirmeyi de gerektirmiştir. Dilin yaşadığı binlerce yıl boyunca izlediği çizgiye yukarıdan baktığımızda, nerede derinlik varsa orada hayatın dile kazandırdığı derinliğin de çoğaldığını görebiliriz.

Dile sahip olmak, yüzmeyi öğrenmek gibi değildir, iyi kullanılmazsa, zamanla yoksullaşır. Yazmaya ara veren yazarın yeniden dönerken zorlandığı gibi. Yazı var elbet-

te, dilin unutulmamasını sağlayan, ama yazı yerinde durmaz, geliştirilmezse, kendiliğinden değişen hayatın ve edebiyatın gereksinimlerini karşılamakta güçlük çekmeye başlar. Edebiyatın kendini yenilerken geçmişte yazılandan kopmaması gerektiğini düşünmemizin nedeni budur aslında. Fuentes daha ileri giderek, "Gelenek olmaksızın yaratım olmazdı; 'yeni' kendisinden önce gelen bir formun eğilip bükülmesidir," diyor, "yenilik, her zaman için geçmişin bir çeşitlemesidir." Dolayısıyla şimdiki zaman, geçmişi içerip geleceği tasarlar, "çünkü şimdiki zaman, hem belleğin hem de arzunun bulunduğu yer"dir.

Kalıpları kırmak için, önce o kalıpların var olması gerekiyorsa, Birinci Yeni ile İkinci Yeni neye karşı çıkarak kendilerini yarattı? Demek yenilikçi edebiyatın da bir gün kendisini eskitecek başka yeniliklere neden olmak için var olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyatın geçmişte yaratılmış birikimi kendisini yenileyen edebiyatta yaşamaz mı? Büyük yaratıcıların bazen nereden çıktığını açıklamak zor olabilir, ama onların da kendi doğalarındaki bir dalın ucundan sürdükleri kuşkusuzdur; kendi çağdaşları arasında bulamadıkları kaynaklar, tarih içinde bulunmuşssa eğer, herkese görünmeyebilir. Fuentes, "Meksika'yı daha hiç tanımadan önce düşlemeyi öğrenmiştim," diyor – edebiyatı yaratıcı yenileme biçimini böyle anlamalıyız. James Joyce, bilmediğini düşleyerek öğrenmişti elbette, ama Yaşar Kemal ya da Sait Faik de.

Edebiyatın düşlemi kendi estetik dünyasını yaratmak için, çoğun hayatın sert, acımasız, karmaşık gerçekliğinden çıkmak zorunda kalır. Öyleyse hem gerçekliğin ürettiği bu karmaşık dünyadan yararlanmak gerekir, hem de o gerçekliği bir tuzak olarak görüp yadsımak. Yaşadıklarını yazmaya koyulan genç yazar da kendi geçmişinden yalnızca yazılmaya değer yaşantıları ya da ayrıntıları seçerek başlarken atacağı ne çok şey olduğunu görür.

Hemen 1980'lere geçilirken kuşağımızın yazarları ve şairleri arasında gitgide sıkı bağlarla oluşan arkadaşlıklarımız, hep bir arada konuşup tartıştığımız bir dünya da yaratmıştı çevremizde. 12 Eylül'ün o sert başlangıç yılları, bugün yaşadıklarımızdan çok daha zor, karmaşık ve yazılmaya değer olmasına karşın, önce kitaplara yönelmiştik. Kitaplardaki hayatlar bizimkinden daha zengindi ve okumadıklarımız pek çoktu. Şimdi gözümün önünden geçen kareler arasında, Ankara'nın bir daha asla geri gelmeyecek o yılları ve bugünün hemen akla gelen şairleri ve yazarlarının önemli bir bölümüyle Kızılay çevresindeki biracılarda ve *Yarın*'da kafa kafaya verip yaptığımız sohbetler var.

Yazınsal olanı atlayıp yalnızca toplumcu duyarlığı yücelten romanlar ve şiirler çevremizde epeyceydi, ama okuduklarımızın incelikli bir kesitini ayırıp orada şiirin ve edebiyatın parlak biçimlerini aramaya olan yatkınlığımız bizi bugünkü konumlarımıza hazırladı. O yıllarda edebiyat, bizim için vazgeçilmesi olanaksız bir yaşam biçimi olmaya başlamıştı. Edebiyatın hep bizim ona verdiğimiz değerler içinde yaşayacağını düşünüyorduk, başka nasıl olabilirdi. Zaman hep istediğimiz yerde kalacaktı sanki. Pek öyle olmadı elbette. Hem yeni zamanların kültürü içinde yepyeni anlayışlar çıktı ortaya, hem de nitelikli edebiyat daha dar bir alana sıkışmaya zorlandı.

Milan Kundera, bildik tartışmaya karşılık verirken "Roman, tükenme tehlikesiyle karşı karşıya değildir," diyor, "çağdaş dünyanın ideoloji devletinin tehdidi altındadır." Yazarın yaşadığı hayata verdiği karşılık bu, ama neden sonra ideolojik aygıtlar gitgide karmaşıklaşıp günümüz dünyasının bir yanda parçalanırken öbür yandan popüler kültürle bütünleştirilmesi ataklığında, medyanın üstlendiği benzersiz roller ortaya çıkmaya başladı. Edebiyatın günümüzdeki sorunlarının önündeki en büyük

engelin, devletin ya da uluslararası şirketlerin tekelindeki medyanın muazzam gücü olduğu belirtilebilir mi?

Edebiyat, insanlara gelecek tasarımları sunma yeteneği azalırken yaşanan ânın çekiciliğiyle yetinmeyi öneren yeni zaman kültürünün baskısı altında kalıyor elbette. Bu arada edebiyat dünyasıyla medyanın tutumunda birbirine yaklaşma var: Yayımlanan romanlar niçin yaşadığımız hayatın sorunlarını anlatmıyor ya da bu zor anlaşılırlık ve kapalılık nedir? Sözde haklı bir tepki gibi görünüyor, ama edebiyatı gözden düşürmek istiyorsanız, önce bu soruları sorabilirsiniz. Sonra kültürü eşitleyici hızarlar çalışmaya başlayacaktır zaten. Demek ki özgünlük ve nitelik, bugün geçmiştekinden daha iyi korunmayı gerektiriyor.

A

Abasıyanık, Sait Faik bkz. **Sait Faik**

Açık Yapıt 83

Adıvar, Halide Edib 116

Adorno, Theodor W. 45-50, 96, 98, 160, 162, 173

Agamben, Giorgio 149, 151, 152

Ağaoğlu, Adalet 130, 140

Ahmed Haşim 162

Altan, Ahmet 22, 92

Alemdağ'da Var Bir Yılan 149

Althusser, Louis 72

Anar, İhsan Oktay 96, 97

Anday, Melih Cevdet 152

Ataç, Nurullah 13, 19, 22, 111, 146

Atay, Oğuz 47, 88, 124, 140

Atılgan, Yusuf 47, 52

Avrupa Gerçekçiliği 36, 43

B

Bacon, Francis 157

Bahtin, Mihail 15, 31, 32, 110

Balzac, Honoré de 48, 52, 105, 118, 123, 138

Barthes'ı Niçin Seviyorum 59, 62

Barthes, Roland 11, 29, 32, 51-63, 105, 108, 112, 172

Baudrillard, Jean 153-157

Beckett, Samuel 39, 173

Bener, Vüs'at O. 47, 63

Berk, İlhan 147

Beyaz Kale 96, 178

Beyatlı, Yahya Kemal 57

Blanchot, Maurice 14, 28, 29, 107

Bloom, Harold 107, 143-145, 147

Brik, Osip 122

Buddenbrooklar 42

Burak, Sevim 88

Büyülü Dağ 42, 43

C

Calinescu, Matei 176, 177, 179

Campbell Çorbaları 156

Canto General 185

Celan, Paul 149

Cemal Süreya 30

Cervantes, Miguel de 16, 129

Chateaubriand, René 51

Cohn, Dorrit 134, 136-138, 141

Cortázar, Julio 63, 157

Culler, Jonathan 78

Ç

Çadır 102

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı 36, 37, 39

Çağdaş Söylenler 54

Çehov, Anton 118

D

Dağın Öte Yüzü 131

Dağlarca, Fazıl Hüsnü 57, 152

Dante Alighieri 111

Derrida, Jacques 14, 107

Don Quijote 58, 110

Dostoyevski, Fyodor 15, 16, 31, 32, 37, 38, 48, 110, 118, 124, 129, 130, 136, 138, 170

E

Eagleton, Terry 11, 71-75

Ece Ayhan 147, 177

Ecevit, Yıldız 19

Ecinniler 130

Eco, Umberto 11, 53, 54, 77-81, 83, 84, 102, 108, 112

Edebiyat Dersleri 109

Edebiyat Ne İşe Yarar? 11, 165

Edgü, Ferit 63

Eleştirinin Eleştirisi 25, 33

Eleştiri ve İdeoloji 71, 72

Eliot, George 102

Eliot, T.S. 111

Erbil, Leylâ 88

Esendal, Memduh Şevket 118

Etkilenme Endişesi 11, 143, 147

Eyhenbaum, Boris 122

F

Faulkner, William 38, 118, 133-136, 157

Felski, Rita 165-171, 173

Fethi Naci 19, 89, 144, 146

Fielding, Henry 49

Fischer, Ernst 13, 38, 39

Flaubert, Gustave 16, 49, 52, 118, 129, 138

Fleming, Ian 105

Foucault, Michel 107

Frye, Northrop 33, 34, 107

Fuentes, Carlos 185, 186, 187

G

Gide, André 123

Girard, René 14-16, 110, 127-130

Godzich, Wlad 66

Goethe, J. Wolfgang von 111

Gogol, Nikolay 48, 118

Göktürk, Akşit 19, 30, 111

Goldmann, Lucien 13

Gorki, Maksim 124

Gramsci, Antonio 112

Günday, Hakan 178

Güntekin, Reşat Nuri 116, 118, 144, 145

Güran, Rasih 133

H

Hamlet 58

Hayır... 131, 141

Hopper, Edward 157

Hugo, Victor 182

Huzur 145

İ

İlahi Komedya 56, 58

İlhan, Attilâ 147

İlyada 58

İnce Memed 130

J

Jakobson, Roman 122, 124

James, Henry 141

Jameson, Fredric 11, 36, 41, 43, 85-96, 98

Joyce, James 37, 39, 48, 118, 140, 157, 187

K

Kafka, Franz 39, 43, 141, 166, 173

Kant, Immanuel 163

Kar 96

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 116

Karasu, Bilge 47, 88, 130, 140, 152

Karnavaldan Romana 15, 110

Kayıp Zamanın İzinde 129, 130

Keats, John 145

Kendim ve Ötekiler 186

Kılavuz 130, 131, 140

Kış Ruhu 15, 103

Kızıl ile Kara 141

Körlük ve İçgörü 11, 14-16, 65, 66, 69, 107

Kundera, Milan 11, 108, 115-119, 188

Kuntay, Mithat Cemal 130

Küçük İskender 147, 177, 178

Kültürel Dönemeç 94, 96

L

Lotringer, Sylvére 153

Lukács, György 11, 13, 14, 32, 35-44, 107, 109

M

Maleviç, Kazimir 153

Mallarmé, Stephane 58, 123

Mann, Thomas 43

Man, Paul de 14, 15, 16, 21, 22, 36, 65-69, 73, 107

Marx, Karl 44, 95

Masumiyet Müzesi 22, 96

Memet Fuat 111, 112, 149

Milton, John 145

Minima Moralia 45

Modernizm İdeolojisi 85

Modernliğin Beş Yüzü 176

Moran, Berna 19, 23, 32, 110, 111

Mungan, Murathan 102, 147

Musil, Robert 37-40, 140

Mutluay, Rauf 32

N

Nabokov, Vladimir 109, 110

Nâzım Hikmet 57, 88

Neruda, Pablo 185

Nesir Fikri 149, 151

Niteliksiz Adam 38

O

Odysseia 58

Oktay Rifat 152

Okuma Uğraşı 19

Orhan Kemal 124

Ö

Ömer Seyfettin 118

Özel, İsmet 147

P

Pamuk, Orhan 21, 22, 89, 96, 97, 118, 119, 145-147, 178

Parma Manastırı 136

Picasso, Pablo 157

Poe, Edgar Allan 48

Portzamparc, Christian de 181-184

Postmodernizm 91, 96, 179

Poulet, Georges 14, 107

Proust, Marcel 15, 16, 52, 118, 124, 129, 130

R

Richards, Ian 107, 111

Rifat, Mehmet 51, 53, 63, 152

Riffaterre, Michael 99, 100, 107

Robbe-Grillet, Alain 59-63

Rodrigues, Olinde 176

Roland Barthes: Yazma Arzusu 53

Romanın Hazırlanışı 55, 57, 59

Roman Kitabı 60

Roman Kuramı 35, 36, 40, 44, 107

Romantik-Bir Viyana Yazı 130, 131, 141

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat 14, 15, 128, 129

Rorty, Richard 78

S

Sabahattin Ali 57, 144, 145

Sahnenin Dışındakiler 145

Said, Edward 15, 16, 99-113

Saint-Simon, Henri de 176

Sait Faik 57, 149, 187

Sanat Komplosu 153, 154

Saptırılmış Vasiyetler 115

Sartre, Jean-Paul 29, 31, 46, 62, 149

Savaş ve Barış 43

Schopenhauer, Arthur 136, 137

Sedgwick, Eve 168

Ses ve Öfke 133-135

Shakespeare, William 58, 123, 144, 145

Silgiler 60

Siyah Kare 153

Sollers, Philippe 181, 182, 184

Sönmüş Hayaller 138

Sontag, Susan 41, 55

Spinoza, Benedictus 26, 29

Stendhal 16, 48, 118, 129, 136, 141

Suç ve Ceza 56, 136, 169, 172

Ş

Şeffaf Zihinler 134, 137

Şklovski, Viktor 122

T

Tanpınar, Ahmet Hamdi 52, 57, 144-146

Tennyson, Alfred 145

Todorov, Tzvetan 14, 25, 26, 28, 31-33, 78, 83, 108, 123

Tolstoy, Lev 37, 118

Tomaşevski, Boris 122

Tom Jones 49

Toptaş, Hasan Ali 96

Tutunamayanlar 80, 140

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 19, 110

Türk Romanında Postmodernist Açılımlar 19

U

Ulysses 58, 136

Uşaklıgil, Halid Ziya 57, 118

Üç İstanbul 130

Uyurkulak, Murat 178

V

Vergilius 111

W

Wahl, François 53

Warhol, Andy 156

Wilde, Oscar 152, 170

Williams, Raymond 71, 73, 74

Wordsworth, Williams 145

Y

Yaşar Kemal 52, 130, 186, 187

Yarın 7, 188

Yazının Sıfır Derecesi 61

Yazın Kuramı-Rus Biçimcilerinin Metinleri 123

Yazın ve Yaşam 19

Yeni Dergi 112

Yorum ve Aşırı Yorum 78, 80, 81, 102

Yücel, Tahsin 19

Yüzyıllık Yalnızlık 56, 58



Edebiyatımızın değerli eleştirmeni Semih Gümüş, eleştirinin de çok okunabileceğini, özellikle gençler tarafından izlenebileceğini çoktan kanıtladı.

Çözümleyici Eleştiri, Semih Gümüş'ün ilk kez bir kitabın başlığına çıkardığı bir eleştirel yaklaşımı ifade ediyor. Gümüş, geçtiğimiz yıllarda değişik dergilerde kaleme aldığı eleştiri üzerine yazılarını bir araya getiriyor bu kitabında. Böylece hem ülkemizde yayımlanan önemli eleştiri kitaplarını mercek altına almış, hem de kendi çözümleyici eleştiri anlayışını ortaya koyma fırsatı bulmuş oluyor.

Semih Gümüş, eleştirinin artık kitaba ya da kitabın içeriğine odaklanamayacağını, bir metinden yola çıkan eleştirmenin yeni ve yazınsal nitelikler taşıyan başka bir metin yaratması gerektiğini öne sürüyor. Bu anlamda eleştirmenin de başka metinlere bağımlı olmayan, bir tür yaratıcı düşünce adamı olduğunu ortaya koyuyor. Çözümleme, yaratıcı metinlerin bir adım sonrasını, yeni yorumları işaret ediyor.

14 TL
KDV DAHİL

ISBN 978-975-07-1440-5