Eleştiri Kuramları

Tahsin Yücel

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları
3. baskı



Genel Yayın: 1196

KURAM

TAHSİN YÜCEL
ELEŞTİRİ KURAMLARI

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2007

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

I. BASKI: MART 2007
III. BASKI: OCAK 2012

ISBN 978-9944-88-051-0

BASKI
YAYLACIK MATBAACILIK
LİTROS YOLU FATİH SANAYİ SİTESİ NO: 12/197-203
TOPKAPI İSTANBUL
(0212) 612 58 60
Sertifika No: 11931

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

Tahsin Yücel

Eleştiri Kuramları

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 1

KURALCI ELEŞTİRİ 13

OLGUCU ELEŞTİRİ 23

OLGUCU ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR 37
1. Kaynak Eleştirisi 37
2. Oluşum Eleştirisi 47
3. Toplumbilimsel Eleştiri 52
4. Ruhbilimsel Eleştiri 56

İÇ ELEŞTİRİ - 1 61

İÇ ELEŞTİRİ - 2 75
1. Yazınbilim 75
2. İzlekçilik 82
3. Göstergeçözümleyim 88
4. Yazınsal Göstergebilim 93

ELEŞTİRİNİN KIYILARINDA 99

SONUÇ 105

NOTLAR 113

KAYNAKÇA 117

DİZİN 121

Giriş

Yazın eleştirisi çok eski bir etkinliktir, tarihi yazının tarihiyle örtüşür. Bir yazınsal tür ve bir uğraş olarak da pek yeni sayılmaz. Guy Michaud'ya bakılırsa, bu ikinci niteliğiyle 18. yüzyılda, Almanya'da doğar. Ona göre, "İlk kez Lessing yazını eleştiri üzerine oturtur, eleştiriyi de felsefe üzerine; kalemiyle yaşar ve yaşamını eleştiri uğraşına adar; ilk kez onun eleştirisi yapıtların özenli bir incelemesine dayanır."[1] Daha başkaları daha başka kişilerden ve olaylardan yola çıkabilirler. Ne olursa olsun, eleştiri uğraşının tüm gelişmiş ülkelerde yazınla birlikte geliştiği ve, günümüze doğru gelindikçe, vazgeçilmez bir etkinlik olup çıktığı kuşku götürmez.

Ne var ki eleştiri sözcüğü de, eleştirmen sözcüğü de iyi şeyler çağrıştırmaz genellikle; eleştiri günlük dildeki kullanımlarının en az yüzde doksan beşinde "yergi" anlamına gelir. İster bireysel alanda konuşalım, ister toplumsal alanda, bir kişiyi ya da bir kurumu eleştirmek öncelikle bu kişinin ya da bu kurumun kusurlarını, yetersizliklerini sayıp dökmektir. Bu nedenle, eleştirenler pek sevilmez. Yazın alanında da durum böyledir, hatta daha bir kötüdür. Politikacıyı eleştirmek pekâlâ "politik" bir etkinlik, politikacıyı eleştiren kişi de pekâlâ bir "politikacı" sayılabilirken, yazın eleştirisini yazınsal bir etkinlik, yazın eleştirmenini yazın adamı saymayan yazın adamı çoktur. Üstelik, ozanlar, romancılar, öykücüler, yazın adamı niteliklerini yitirmekten korkmadan, eleştirmene veryansın ederler. La Fontaine bir "garip kişi" diye niteler onu, bir başka Fransız ozanı da köpeğe benzeterek,

"Kaçın bu adamdan, ısırır, eleştirmendir!" diye uyarır sizi. Ünlü Polonyalı yazar Witold Gombrowicz de, bir söyleşisinde, "Her yazar, günün birinde, eleştirinin kendisine yalnızca yararlı olamayacağını değil, okura giden yolda fazladan bir engel olduğunu da anlar (...). Sanırım, eleştirmenin bir düşman, üzerine çiçekler yağdırdığı zaman bile bir düşman olduğunu eninde sonunda anlamamış yazar yoktur," demekte bir sakınca görmez.[2] Bunca katkısı göz ardı edilerek olumsuz eleştirinin evrensel simgesi durumuna getirilmiş olan Sainte-Beuve, ölümünün üzerinden yıllar geçtikten sonra bile, Nietzsche'den Proust'a kadar pek çok yazarca yerden yere vurulur: "Erkeğe özgü olan hiçbir şey yoktur onda," der Nietzsche; "tüm erkek tinlere karşı küçük kinle doludur. İnce, meraklı, sıkıntılı, kulak kirişte, şurada burada dolaşır – dişi bir varlıktır gerçekte, kadın öç almaları ve kadın kösnüllükleriyle. Ruhbilimci olarak, bir *çekiştirme* dehasıdır: bu çekiştirmeyi sokuşturma konusunda sayısız yöntemleri vardır; övgüye zehir karıştırmakta bir benzeri daha yoktur."[3] Proust da, biliriz, ünlü eleştirmene karşı bütün bir kitap yazar, ne kötü niyetliliğini bırakır, ne yaklaşımının geçersizliğini: "Sainte-Beuve esinde ve yazın çalışmasında özel olan şeyi anlamış gibi görünmez hiçbir zaman, bu çalışmayı başka adamların uğraşılarından ve yazarın başka uğraşılarından farklı kılan şeyi de anlamışa benzemez," diye kesip atar.[4] İşin ilginç yanı, insanlar bir yandan eleştirmeni küçümserken, bakışında, yetişiminde, yaklaşımında kusur üstüne kusur bulup kendisini yerden yere vururken, bir yandan da yokluğundan yakınır, böylece, içkin bir biçimde de olsa, ülküsel bir eleştirmen düşü kurduklarını gösterirler. Ne var ki düşlerinin eleştirmeni hiçbir zaman inmez yeryüzüne. Eleştirmen de insandır, zaman zaman bu haksız aşağılamalara karşılık vermekten, karşıtlarını incecikten alaya almaktan geri durmaz, "Ama bakın, bizde eleştirme yok diye yakınıyorsunuz, eleştirme olmamasını, gerçek eleştirmenler yetişmemesini edebiyatımız için, düşünce hayatımız için bir eksiklik sayıyorsunuz, siz yaratın o gerçek eleştirmeyi, bu da mı yakışmaz sizin yaratıcılığınıza?" diye seslenir onlara.[5]

Söylemek bile fazla, ne denli yaygın olursa olsun, eleştirmen düşmanlığı mantıksal temelden yoksun bir tutumdur. Yazın eleştirisi, nerdeyse tüm sözlüklerde "yazın yapıtlarını yargılama sanatı" biçiminde tanımlandığına göre, pek de öyle korkulacak bir şey olmaması gere-

kir. Bir *yargılama* olduğuna göre, arada sırada bir yergi görünümüne bürünse bile, ele aldığı yapıtı ille de kusurlu bulması, ille de kötülemesi gerekmez. Öncelikle bir *sanat* olarak tanımlandığına göre de hiçbir zaman şu adsız Fransız ozanının düzeyine inmemesi beklenir. İnmez de. Eleştirinin yargılaması her şeyden önce bir anlamlandırma, bir açıklama, bir değerlendirme çabasıdır. Bu nedenle, çabanın genellikle hem bir *okuma*, hem de bir *yazma* edimini içerdiği göz önüne alınınca, eleştiri, çok daha yalın ve yansız biçimde, "bir okuma deneyiminin aktarılması" biçiminde de tanımlanabilir.

Hiç kuşkusuz, bu aktarma edimi, gerek biçim, gerek içerik olarak, çok değişik görünüşlere bürünebilir. Örneğin yazınsal, hatta ölçülü, uyaklı dizelerle kurulmuş, öfkeli ya da sevecen, içli ya da coşkulu bir söylem de olabilir, soyut terimlerle örülmüş, soğuk bir bilimsel söylem de; söylem öznesinin kişisel izlenimlerinin duygusal bir öyküleyimi de olabilir, birtakım tarihsel, toplumbilimsel, ruhbilimsel ve/ya da dilbilimsel verilere dayalı, nesnel bir çözümleme de; kısacık bir tanıtma yazısı da olabilir, yüzlerce sayfalık bir çalışma da. Ama temel özelliği değişmez. Her zaman bir okuma (en azından bir dinleme) deneyiminin öyküsüdür. Örneğin 17. yüzyıl başlarında Fransız ozan François de Malherbe'in bir başka Fransız ozanın: Philippe Desportes'un kitabının sayfaları üzerine yazdığı gözlemler büyük bir yazın okulunun ilkelerini belirleyen bir eleştiri oluşturur;[6] örneğin Molière'in *Critique de l'Ecole des Femmes (*Kadınlar Okulu'nun Eleştirisi*, 1663)* adlı güldürüsü nerdeyse baştan sona bir eleştiri, hem de eleştirinin eleştirisidir; örneğin Balzac'ın, örneğin Hugo'nun kendi kitaplarına yazdıkları birçok önsöz birer eleştiri olarak nitelenebilir. Bu çeşitlenmeler içinde değişmez görünen bir tek şey vardır: eleştirinin hep bir okuma, dolayısıyla kendinden önce var olan bir yapıt üzerine kurulmuş olması, bizi bu yapıta göndermesi. Çelişkilere çok düşkün olan Oscar Wilde bile, eleştiri üzerine yazdığı uzun ve ilginç söyleşimde, Darwin ile Renan'ı 19. yüzyılda birer dönüm noktası oluşturan iki büyük eleştirmen olarak nitelerken, konuyu sınırlarının dışına çıkarır gibi görünür ya hemen arkasından birincisinin Doğa'nın Kitabı'nın, ikincisinse Tanrı'nın Kitapları'nın eleştirmeni olduğunu söyler; böylece, benzetme düzleminde de olsa, her eleştirinin temelinde yer alan okuma ediminin hakkını verir.[7]

Öyleyse eleştiri, konusu ya da "nesne"si açısından ele alınarak, "yazı üstüne yazı" ya da "söylem üzerine söylem" biçiminde de tanımlanabilir. Roland Barthes bu tanımı benimser: "Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; 'dünya' değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir; bir birinci dil (ya da *nesne-dil*) üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir *üst-dil*dir.[8]

Bilindiği gibi, *üst-dil* terimi belli bir dili daha açık ve daha tutarlı bir biçimde betimlemek ve çözümlemek amacıyla, gene bu dilin öğeleriyle, ama özel bir terim ve tanım dizgesiyle oluşturulan, böylece betimleyip çözümlediği dili aşan ve kuşatan bir dildir. Elcştiri de bir başka dili (bir başka söylemi) betimleyip çözümlediği ölçüde bir tür üstdil olarak nitelenebilir. Hiç kuşkusuz, her eleştirinin bilim dillerinde gördüğümüz türden özgül bir terimler ve tanımlar bütünü içerdiği söylenemez. Gene de Roland Barthes'ın kesinlemesi yerindedir, çünkü, böyle bir amaç taşımazmış gibi göründüğü durumlarda bile,[9] eleştiri yalnızca okuma gibi bir bilgilenme etkinliği değildir. Aynı zamanda bir bilgilendirme etkinliğidir de. Ele aldığı yapıtın da okuru olduğu (ya da olacağı) varsayılan bir üçüncü kişiye: *okur*a yönelir. "Söylem üzerine söylem" olduğuna göre, salt anlamlandırma ve değerlendirme değildir artık; aynı zamanda "iletilen" bir anlamlandırma, "iletilen" bir değerlendirmedir.

Elcştirinin çok geniş olduğunu gördüğümüz biçimsel çeşitliliğine bir de içeriksel çeşitlilik eklenir. "Bir kitabın iki okumasının hiçbir zaman birbirinin aynı olmaması" bir yana,[10] söylem öznesinin düz bir *okuma*ya dayalı anlamlandırma ve yorumlamaları aktarmakla yetinmeyerek birtakım kanıtlar getirmeye ve kanıtlarını ele alınan yapıtın yazarının kişiliği, belirli bir yazın, belirli bir akım içindeki yeri konusunda başka yazarların gözlemleri vb. gibi tekil bir okumayı fazlasıyla aşan verilerle temellendirmeye yönelmesi eleştirel söylemi içerik açısından öylesine çeşitlendirir ki bizi, çoğu durumlarda, eleştirinin söylem üstüne söylem, *bir* söylem üstüne *başka bir* söylem olduğu konusunda bile kuşkuya düşürür; bunun sonucu olarak, eleştirel söylemi yazın üzerine oluşturulmuş başka söylemlerden ayırmak alabildiğine zorlaşır.

Gerçekten de, insanların yüzyıllardan beri yazın olgusu, yazın adamları ve yazınsal ürünler çevresinde oluşturdukları söylem türleri-

nin eksiksiz bir dökümünü yapmak bile çok uzun çabalar gerektirir. Öte yandan, tüm bu türlerin birçok açıdan birbirleriyle, bu arada eleştiriyle kesişmesi hem tutarlı bir sınıflandırma yapmamızı nerdeyse olanaksız kılar, hem de bizde kimi olguları gözden kaçırıp kaçırmadığımız, örneğin yazın tarihini ya da sözbilimi eleştiri diye değerlendirip değerlendirmediğimiz konusunda kuşkular uyandırır. Bu durumda, tutulabilecek en kestirme yol belki de söylemler arasındaki kesişim noktalarının genişliğine bakmaktır. Böylece, her şeye karşın, yazın eleştirisinin temel özelliğinin "yazınsal söylem üzerine söylem" olması olduğunu benimsersek, en azından yazını ele alan birçok söylemi eleştiriden yalıtlama olanağına kavuşuruz. Bunlardan kimilerinin yazın yapıtlarını daha iyi anlamamıza, eleştirimizi daha sağlam temellere oturtmamıza yardımcı olduğunu bilsek bile. Örneğin, yer yer yazın yapıtlarına göndermede bulunmalarına karşın, R. Escarpit'nin *Sociologie de la littérature*'ü (Yazının Toplumbilimi) gibi yazın yapıtının toplum içinde açılım ve dolaşımını, F. L. Lucas'ın *Litterature and Psychology*'si (Yazın ve Ruhbilim) gibi yazın olgusunun ruhbilimle bağıntılarını, Fontanier'nin *Les Figures du discours*'u (Söylemin Betileri) gibi yazın alanında da çok önemli bir yer tutan söz sanatlarını inceleyen kitapların yazın eleştirisiyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Aynı biçimde, Balzac'la kısa bir süre duygusal bir ilişkisi olduğu sanılan bir kadının yaşamı, eşi, çocukları, servet durumu konusunda uzun çabalar sonucu ortaya çıkarılmış belgelere dayalı, ayrıntılı bir araştırma da, Balzac'ın çocukluğunu ya da Madame Hanska'yla ilişkilerini ele alan bir inceleme de hiçbir biçimde eleştiri sayılamaz: Balzac'ın yaşamını, çevresini, sevgililerini, dostlarını, akrabaların ele alırlar, yapıtını değil. Bu tür incelemeler ikide bir yazarın yapıtlarına göndermede bulunabilirler, bu yapıtları daha iyi anlamamızı, daha doğru değerlendirmemizi sağlamaları da olanaklıdır, ama durum değişmez.

Buna karşılık, toplumsal ve yazınsal olaylar, yazarların yaşamöyküleri yanında yapıtlarını da söz konusu eden, onların birbirleriyle ilişkilerini vurgulayan bir yazın tarihi, eleştiriyle yüzde yüz örtüşmemekle birlikte, hem yaklaşımı, hem içeriğiyle biraz da eleştiridir. Bir yazarın yaşamını ve düşüncelerini yapıtlarıyla bağıntıları içinde ele alan bir yaşamöyküsü de, yazın yapıtlarından yola çıkarak bir türün ya da bir izleğin dönüşümlerini irdeleyen bir araştırma da bir ölçüde eleştiriyle ör-

tüşür. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir. Örneğin bir yazın eleştirisini ya da bir yazın yapıtı üzerine bir incelemeyi ele alan, bunları eleştirirken, ele aldıkları yazın yapıtını da ister istemez yeniden değerlendiren bir yazının da eleştiri sayılmaması için bir neden yoktur. Bu tür eleştirilere (ya da karşı-eleştirilere) oldukça sık rastlanır. Roland Barthes'ın Balzac'ın *Sarrasine* adlı anlatısını inceleyen *S/Z*'i üzerine Claude Bremond'la Thomas Pavel'in yazdığı *De Barthes à Balzac* adlı kapsamlı çalışmaları bu türün en parlak örneklerinden biridir. Önemli olan yazın yapıtlarının da ele alınmasıdır her zaman, deneme ya da incelemenin belirli bir ölçüde yazınsal söylem üzerine söylem olmasıdır. *De Barthes à Balzac* bir *S/Z* eleştirisi olduğu kadar da bir *Sarrasine* yorumudur.

Ne olursa olsun, kimi yazı türlerinin yazınsal eleştiriyle örtüşüp örtüşmediklerinden söz edebildiğimize göre, özgül bir yazı türü olarak eleştirinin varlığını benimsiyoruz demektir. R. Wellek ile A. Warren da, ünlü yapıtları *Yazın Kuramı*'nda, "Aristoteles bir kuramcıydı; Sainte-Beuve her şeyden önce bir eleştirmendi. Kenneth Burke büyük ölçüde bir yazın kuramcısıdır; oysa R. P. Blackmur bir yazın eleştirmenidir," derken, özgül bir yazı türü olarak eleştirinin varlığını benimsediklerini gösterirler. Bizlere gelince, en sık karşılaştığımız örneklerin etkisiyle olacak, eleştiriyi öncelikle bir gazete ya da dergide yayımlanmak üzere hazırlanmış, dar kapsamlı yazılar biçiminde düşünürüz. Boyut ve biçime ilişkin bir sınır getiririz böylece. Diyelim ki Fethi Naci'nin *Adam Sanat*'ta yayımlanmış bir yazısını eleştiri sayarız da Semih Gümüş'ün *Kara Anlatı Yazarı*'nı başka bir ulama yerleştirmeye yöneliriz. Buna karşılık, doğrudan yazın yapıtlarını ele alan, dolayısıyla inceleme nesneleri eleştirmeninkilerle aynı olan kimi araştırmacılar, yeterince açık ve tutarlı bulmadıkları incelemeleri belirli bir horgörüyle "eleştiri" diye niteleyerek bir yandan eleştiride boyut ayrımını ortadan kaldırır, bir yandan da eleştirinin içeriğiyle ilgili bir ayrım getirirler. Onlara göre, eleştiri yazın yapıtlarını belirli bir yöntem izlemeden, kişisel bilgi ve izlenimlere göre değerlendiren yazılardır, uzun ya da kısa olmaları bu konuda hiç mi hiç önem taşımaz. Bu ayrımdan vazgeçmek eleştirinin bir "yazın türü" olduğu savından da vazgeçmektir, çünkü bilimsel incelemeyi bir üst-dil olarak tanımlıyorsak, onun yazınsal bir dil olmadığını, yapıtınkinden başka türlü bir dil olduğunu kesinliyoruz demektir.

Hiç kuşkusuz, öyle bir çırpıda yadsınamayacak ayrımlar bunlar. İki yaklaşımı kaynaştırarak oldukça doyurucu bir eleştiri tanımına ulaşmayı düşünmek de olanaklı. Şu var ki, kimi somut durumlar göz önüne alınınca, bu işin hiç de kolay olmadığı anlaşılır. Örneğin kesinlikle bir eleştirmen olarak nitelediğimiz Sainte-Beuve'ün eleştiriyi yavaş yavaş "bilim"le, dolayısıyla "araştırma"yla özdeşleştirmeye başladığını biliyoruz, ama örneğin geniş kapsamlı bir inceleme olan *Port-Royal*'le yaklaşık on iki yıl süresince, önce *Le Constitutionnel*, sonra *Le Moniteur* gazetesinde, pazartesi günleri yayımladığı *Causeries de lundi* (Pazartesi Konuşmaları) arasında kesin bir tür ayrımı yapıp yapmadığını bilmiyoruz. Örneğin Fethi Naci *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (1981) adlı 518 sayfalık araştırmasını oluştururken, büyük ölçüde daha önce dergilerde yayımlanmış, bağımsız eleştiri yazılarını yapıtın bütününe katmakta bir sakınca görmemiştir. Görmemekte de haklıdır. Bu durumda, araştırmada kullanılan eski eleştirilerin birdenbire eleştiri olmaktan çıkıp araştırmaya dönüştüklerini mi söyleyeceğiz, yoksa içinde yer aldıkları yapıtın araştırma değil, eleştiri olduğunu mu? Herhalde ne onu, ne bunu. Hele kendilerinkine benzemeyeni "eleştiri" diye hor gören nice araştırmacıların yöntem ve sonuçlarının da her zaman tartışmaya açık olduğunu, buna karşılık, kısa eleştirilerin de örtük ya da açık bir biçimde belirli bir yönteme bağlandığını, hatta hiçbir bilimsel savı olmayan bir eleştirmenin kuramlarında ve uygulamalarında kendini araştırmacı olarak gören bir yazardan daha tutarlı olabileceğini, bu arada birkaç sayfalık "bilimsel araştırma" yazılarına çok sık rastlandığını da düşünürsek.

Kimilerinin savunduğu gibi her türlü yazın eleştirisini yazınsal bir ürün olarak niteleyebilseydik, belki daha kesin bir ayrım yapabilir, en azından eleştiriyle araştırmayı birbirinden ayırabilirdik. Ama hem böyle bir savı önce eleştirmenlerin önemli bir bölümü yadsımaktadır, hem de araştırma olmak savıyla ortaya çıkan kimi çalışmalarda nerdeyse ele alınan ozan ve romancılarınkinden daha süslü, daha yazınsal bir dil kullanıldığı görülmektedir: Stendhal'i inceleyen Jean-Pierre Richard'ın, Balzac'ı inceleyen Roland Barthes'ın tutumu budur. Ne olursa olsun, çoğu eleştirmenlerin kendi dönemlerinin yazınsal akımlarından şu ya da bu biçimde, şu ya da bu ölçüde esinlendiği kadar bilimsel diye nitelenen araştırma ve çözümleme yöntemlerinden de şu ya da bu biçimde, şu ya da bu ölçüde esinlendiğini, dolayısıyla arala-

rında sıkı bir bağıntı bulunduğunu bildiğimize göre, temel yönelimlerini belirlemek için bile olsa, bu yakın alanları da göz önüne almamız gerekir. Ne de olsa, diyelim ki bir Roland Barthes'ın kısa bir eleştiri yazısını yönlendiren yaklaşımla uzun bir araştırmasını yönlendiren yaklaşım arasında temel bir düşünsel ayrımdan söz etmek zordur.

Bu durumda, bir kez daha, başlangıçta yaptığımız saptamayla, "yazınsal söylem üzerine söylem" tanımıyla yetinebiliriz. Kimileri, bir ayrım daha getirerek, bu söylemin yazınsal söylemi "kendi kendisi için" ele aldığını ekleyebilir, böylece, eleştirel yorumun yazın dışında bir amaçla geliştirildiği söylemleri dışarıda bırakabilirler. Bununla birlikte, somut örneklere baktığımız zaman bu tutumu sürdürmemiz zorlaşır. Yazın yapıtının siyasal görüşler, tarihsel veriler, toplumsal gerçekler açısından ele alınıp yorumlandığı ve değerlendirildiği de çok olur. Buna karşılık, bağımsız bir bilimsel söylem oluşturmak savında olmakla birlikte, yazınsal söylemi kendi içinde ve kendi kendisi için incelemek isteyen yazınsal göstergebilimi, yorumbilimi vb. yazınsal eleştiri olarak değerlendirmek zordur. Araştırmacının bir eleştirmen, eleştirmenin bir araştırmacı olarak değerlendirilmekten hoşlanmaması da büyük olasılıktır. Özellikle kendini bir bilim adamı olarak gören araştırmacının dergi ya da gazetelerde kitap tanıtan eleştirmeni küçümsemesinin de şaşılacak bir yanı yoktur: çoğu eleştirilerin bilimsel incelemelerden daha az yöntemli, daha öznel, daha kaba bir uygulama olduğu söylenebilir. Ama bunun tersinin doğru olduğu durumlar da yok değildir: araştırmacı da eleştirmenden esinlenebilir, eleştirmenin yorumunu, yöntemini baş tacı edebilir. Öte yandan, az önce Roland Barthes örneğinde de gördüğümüz gibi, aynı kişi bir yerde eleştirmen, bir başka yerde araştırmacı olarak çıkabilir karşımıza. Ayrıca, yönelim aynı kaldığına göre, en kusursuz örnekleri, "Bunlar eleştiri değil, bilim!" diye ayırmak eleştirinin sınırlarını daraltmaktan, dolayısıyla onu yoksullaştırmaktan başka bir şey değildir. Hiç kuşkusuz, bir yanda "bilimsel inceleme" diye yapılan yazın çalışmaları var, bir yanda "eleştiri" diye yapılan yazın çalışmaları. Ama gerek eleştiri, gerek bilimsel (ya da bilimsellik savında olan) inceleme öncelikle yaklaşım biçimleri, bu konudaki önvarsayımları ve temel yönelimleri açısından ele alınınca, yollarının durmamacasına kesiştiği, yani aralarında temel bir karşıtlık bulunmadığı görülür. Olsa olsa birtakım ikincil karşıtlıklardan söz edilebilir:

Örneğin:

uzunluk/kısalık: eleştiri genellikle dergi ya da gazete yazısıdır; ya da genellikle değişik eleştirilerin birleştirilmesi söz konusudur: Gide'in *Dostoïevsky*'si; dönemin özelliklerine göre Sainte-Beuve'ün ya da Ataç'ın eleştiri yazıları.

güncellik/güncel dışılık: eleştiri etkinliği genellikle yeni, en azından çağdaş yapıtları kapsar. Bugün Balzac üzerine yazılan bir yazıyı eleştiri diye nitelemekte duralayanlar olursa, buna şaşmamak gerekir: böyle bir yazının en azından, işlevi değişiktir.

bütünlük/eksiklik: bilimsel araştırma bir yapıtın ya da bir yapıtlar bütününün tek bir özelliğini ele alabilir; eleştiri her şeye karşın (belirli özellikler üzerinde de dursa) yapıtın bütününü ele almaya yönelir.

değer yargısı: kimileri eleştiriden bir değer yargısı bekler, bilimsel araştırmadan yargı bildirmesi beklenmez; ama bir başka yapıtı değil de bu yapıtı eleştirmeyi yeğlemiş olmak da bir değer yargısı olarak nitelenebilir: olumsuz bir biçimde bile olsa, söz konusu yapıtın, üzerinde durulmaya değer bulunduğunu gösterir.

Şurasını da önemle belirtmek gerekir: eleştiri bir düşüngünün olduğu kadar bir yöntemsel yaklaşımın da ürünüdür. Kimi yalnızca kendi beğenisini ölçüt alır, bu beğeni de, bulanık bir biçimde bile olsa, belli bir yazın anlayışına bağlanır. Diyelim ki ben bir eleştiri yazarken incelemelerimde izlediğim yöntemi bir yana bırakırım, ama, bunca yıldır uyguladığım, geçerliliğine inandığım bir yöntemse, belli bir ölçüde kısa eleştiri yazılarımı da bağlar ister istemez, şu ya da bu biçimde yönlendirir beni. Ne olursa olsun, deneyimlerimiz bize hemen her dönemde yazın araştırmalarıyla yazın eleştirileri arasında birtakım koşutluklar bulunduğunu, bir başka deyişle, bilimsel diye adlandırılan araştırmalarla hiç de bilimsellik savı gütmeyen eleştirilerin gerçekte birbirleriyle sürekli bir alışveriş içinde olduklarını göstermekte. Eleştiri üzerine yazılmış kitapların büyük çoğunluğunun, belki de tümünün öncelikle yazın yapıtlarına ilişkin araştırma yöntemleri üzerinde durmalarının birincil nedeni de bu.

Hiç kuşkusuz, ilk bakışta aykırı bulunabilir bu tutum. Konuyla fazla içlidışlı olmayan okurlar, haklı olarak, "Bir yandan, 'Eleştiri düzyazı biçiminde de olabilir, koşuk biçiminde de, mektup biçiminde de, daha başka bir biçimde de,' diyorsunuz, bir yandan da yazın araş-

araştırmalarından özenle ayırıyorsunuz onu. Sonra da yazınbilimsel, ruhbilimsel, ruhçözümleyimsel, göstergebilimsel, göstergeçözümleyimsel yöntemlerden söz ediyorsunuz bize! Bunlar birer bilim dalı sayıldığına göre, bir çelişki değil mi bu?" diyebilirler. Evet, çelişkiden söz edilebilir bir bakıma. Ancak, özellikle günümüzde, yazın eleştirmenleri arasında yazına yönelik araştırma yöntemlerinden yararlananların hiç de az olmadığını, araştırmacıların yaklaşımlarından yararlanarak yapıtları daha iyi kuşatacaklarını düşündüklerini, tümüyle öznel eleştiri alanında kalmadıkları zaman, bu dalların (ya da içlerinden birinin) onların başlıca esin kaynağı, yol göstericisi olduğunu da unutmamak gerek. Bir eleştirmen göstergebilime ya da yazınbilime bağlanmasa da onların katkılarından belirli bir ölçüde esinlenip yararlanabilir. Diyelim ki Algirdas Julien Greimas'ın *Maupassant*'ı yeniliklere açık bir eleştirmenin önünde çevrenler açabilir. Öte yandan, tüm insan ve toplum bilimleri gibi, yazın yapıtlarını bilimsel bir yaklaşımla incelemeyi amaçlayan araştırma dallarının hemen hiçbirinin yüzde yüz "bilimsel" olmak savında bulunmadıklarını, dolayısıyla bir ölçüde eleştiri düzleminde kaldıklarını da unutmamalı. Kısacası, ortak bir nesne üzerine eğildiklerine ve üç aşağı beş yukarı, ortak varsayımlardan yola çıktıklarına göre, eleştiri başlığı altında bilimsel savlı birtakım yöntemleri ve yapıtları ele almanın bir sapma sayılmaması gerekir.

Ne olursa olsun, değişik okumalarımızda karşılaştığımız belli başlı eleştiri ve inceleme örneklerini şöyle bir anımsayacak olursak, yazın yapıtlarının genellikle iki temel yaklaşımdan biriyle, ya da bu iki temel yaklaşımın bir tür karışımıyla ele alındığını söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi, yazın yapıtını içinde yer aldığı yazınsal ve toplumsal bağlamın bir parçası sayarak onu *kendi dışında* kalan verilere: döneminin yazınına, diline ve töre kurallarına, çağdaşı ya da öncülü olan başka yapıtlarla yakınlık ve uzaklığına, tarihsel koşullara, yazarının yaşamına, soyuna sopuna vb. göre değerlendiren yaklaşımdır; öbürüyse, onu kendi kendine yeterli birer bütün sayarak herbirini *kendi içinde*, kendi öğeleri arasındaki biçimsel ve içeriksel bağıntılara göre değerlendiren yaklaşım. Bu yaklaşımları adlandırmak gerekirse, birincisine *dış eleştiri*, ikincisine *iç eleştiri* diyebiliriz. Nerdeyse tüm eleştiri türlerini de bu iki çizgi altında toplayabiliriz.

Ancak, hemen belirtmek gerekir ki, dış eleştiri ve iç eleştiri terimleri görel terimlerdir. Örneğin iç eleştiri adını verdiğimiz yaklaşımda, kimi eleştirmenlerin bir "özdeşleşme" eleştirisinden söz ettikleri durumlarda bile, yazarın kendi yapıtını eleştirdiği durumlarda bile, eleştiri yapıta dışarıdan yönelen bir bakışın ürünüdür ister istemez. Kuşkusuz, eleştirmen ele aldığı yapıtı kendi içinde, kendi öğelerinin bağıntılarına göre çözümlemeye çalışır, ama bunu kendi kişiliği, kendi beğenisi, kendi bilgi birikimi vb. doğrultusunda yapar; yapıtı anlayıp değerlendirmesini sağlayan da bu kişilik, bu beğeni, bu birikimdir; bir başka deyişle, onun başkalığıdır. Demek ki iç eleştiri "eleştiri öznesi"nin "eleştiri nesnesi"ne göre dıştalığını önlemez. Dış eleştiri adını verdiğimiz yaklaşımda da benzer bir durumla karşılaşırız. Yapıtı kendi dışında kalan verilerle değerlendirme eğiliminin en son noktasına dek götürüldüğü durumlarda bile, eleştiri onu "okumakla", yani iç eleştiri dediğimiz yaklaşımın en arı biçimiyle başlar. Kısacası, yapıtı kendi dışındaki verilerle değerlendiren kişi sık sık onun iç öğelerine, kendi öğeleriyle değerlendiren kişi de içkin ya da açık bir biçimde sık sık onun dışında kalan verilere başvurur. Böylece, iki tutumun üç aşağı beş yukarı dengelendiği durumlarda, bir ara-yaklaşımdan söz edilebilir. İleride göreceğimiz gibi, André Gide'in eleştirisi bu ara-yaklaşımın ilginç bir örneğidir.

Öte yandan, her eleştiri anlayışı içkin bir biçimde de olsa belirli bir yazın anlayışını varsayar, belirli bir yazın anlayışının ürünüdür. Bu nedenle, yazın anlayışları değiştikçe, eleştirinin de değiştiğini görürüz. Böylece, Oscar Wilde'ın "Sanatçı Olarak Eleştirmen" adlı kapsamlı söyleşiminde, iki söyleşimciden Gilbert, "Yeni bir okul belirir belirmez, eleştiriye saldırır," diyebilir.[11] Kesin bir kopma söz konusu değildir kuşkusuz. Eleştirel yaklaşım aynı kalırken, yazının değiştiği, eleştirel yaklaşım değişirken, yazın anlayışının değişmediği durumlar çoktur. Örneğin yazın anlayışımızı büyük ölçüde yenileyen Garip Akımı'na koşut bir eleştiri anlayışı geliştiğini söylemek zordur. Yeni akımdan yana ve yeni akıma karşı eleştiriler vardır; ama yeni akıma karşı çıkanlar da, yeni akımdan yana olanlar da özlerinde birbirinin aynıdır genellikle, yani yöntemsel yaklaşımları birbirine çok yakındır. Ayrıca, birbiriyle ilgisiz, hatta birbirine karşıt birçok yazın akımı bir arada yaşadığı gibi, birbiriyle çelişen birçok eleştirel yaklaşım da çağ-

daştır. Fransız romantizminin en büyük yapıtlarını verdiği ve bu yapıtların ana yönelimlerine koşut olarak yeni bir eleştiri anlayışının doğduğu yıllarda, nerdeyse iki yüzyıl öncesinden kalma, çok eski bir eleştiri anlayışının hep sürdüğü, hatta tutumunu daha da katılaştırdığı bilinir. Ama bu örnekler her eleştirel yaklaşımın yeni bir yazın anlayışını varsaydığı gerçeğini değiştirmez.

Bu saptamalar bize bir yandan değişik eleştirel yaklaşımların tarihsel gelişim doğrultusunda ele alınabileceğini sezdiriyor, bir yandan da iç eleştiri/dış eleştiri ayrımının ancak bir ana çizgi oluşturduğunu, her birinin kendi içinde çok değişik eleştirel yaklaşımları barındırabileceğini gösteriyor. Örneğin Fransız yazınının tarihsel gelişimine baktığımız zaman, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla, yazın anlayışıyla eleştiri arasındaki koşutluğu doğrulayacak biçimde, iki dış eleştiri biçiminin birbirini izlediğini görürüz:

a) yazın yapıtını önceden belirlenmiş kurallara göre değerlendiren *kuralcı eleştiri;*

b) yazın yapıtını öncelikle tarihsel, toplumsal ve bireysel verilerle açıklamayı amaçlayan *olgucu eleştiri.*

Bu koşutluğun sonucu olarak, bu küçük çalışmada, eleştiriyi öncelikle yazın yapıtlarına yaklaşım biçimi, bu konudaki temel yönelim ve yöntemleri açısından ele aldık, kuralcı eleştiriden başlayarak belirli yaklaşımları sınıflandırıp değerlendirmeyi amaçladık. Bunu yaparken, tarihsel verileri hiçbir zaman gözden uzak tutmadık, ama bir eleştiri tarihi yazmak gibi bir amacımız da olmadı. Bu arada, bilgimizin sınırlılığı sonucu, örneklerimiz genellikle Fransız ve Türk yazınlarıyla sınırlı kaldı. Ancak, her şeyi söylemek ve her konuda son sözü söylemek gibi bir savımız olmadığından, bunu bir sakınca olarak görmedik. Hep ana çizgilerde kaldığımıza göre, büyük bir sakınca da değil bu. Marksçı eleştiri ya da yazınsal göstergebilim İtalya'da Fransa'dakinden pek farklı anlaşılmaz, Fransız biçimciliği de Rus biçimciliğinin yeni bir aşaması sayılabilir.

Dileğimiz bu küçük çalışmanın başka çalışmalarla bütünlenmesidir.

Kuralcı Eleştiri

Kuralcı eleştiri şu ya da bu biçimde, şu ya da bu ilkelerle, ama hemen her dönemde karşımıza çıkar. Dahası, her yazın akımı kendi kurallarını getirdiğine göre, yerleşik kuralları yıkmayı başlıca amaç olarak benimseyen eleştirilerin bile bir ölçüde kuralcı eleştiri sınıfına girdiği söylenebilir. Ancak, kuralcı eleştiri Batı dünyasında en belirgin biçimine bir "yeniden doğuş" dönemi olarak tanımlanan Rönesans döneminin ardından, 17. yüzyılda ulaşır. Ama öyle bir çırpıda gelinmez bu noktaya.

Philippe Van Tieghem, *Les Grandes doctrines littéraires en France*'ının (Fransa'da Büyük Yazınsal Öğretiler) ilk bölümünde, tarihin ilk yazın okullarından biri olan La Plêïade akımını ele alırken, "Hiç kuşkusuz, ortaçağ da resim, mimarlık, şiir, hatta müzik alanında tartışılmaz başyapıtlar gerçekleştirmişti; bu yapıtlar ya olağanüstü yeteneklerin, ya ince hesapların meyvasıdır. Ama değişik sanat dallarında bu başyapıtları yaratmış olan sanatçıların hiçbiri güzeli yaratmak için bir öğreti bütününe, ya da çok tutarlı bir dizgeye başvurulabileceğini, güzelin yasaları bulunduğunu, bu yasalardan özel ya da evrensel bir izge çıkarılabileceğini usuna getirmiş gibi görünmez," diye yazar.[1] Denilebilir ki eleştiri de ilkelerle, izgelerle, kurallarla başlar. Bu nedenle, *Défense et illustration de la langue française* (Fransız Dilinin Savunulması ve Yüceltilmesi) dönemin Pierre de Ronsard (1524-1585), Joachim du Bellay (1522-1560) ve Dorat (1508-1588)

gibi eskil yazınlar yanında, gelişmiş İtalyan yazınını da özümlemiş olan önemli ozan ve düşünürlerinden oluşan yedi kişilik La Pléïade topluluğunun 1549'da Joachim du Bellay'nin imzası altında yayımlanan bildirisi, yeni bir yazın anlayışı için olduğu kadar eleştiri için de bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir. Hiç kuşkusuz, bir eleştiri kuramı oluşturduğu söylenemez, böyle bir amacı da yoktur, ama, dolaylı olarak, geleceğin eleştirmeninin yazardan, özellikle de ozandan izlemesini isteyeceği ana yolları belirler.

Bu ana yollar üç başlık altında toplanabilir:

Fransız dilinin yazın dili olarak benimsenip geliştirilmesi,

Eskilerin, yani eskil Yunan ve Latin yazın yapıtlarının örnek alınması,

Gene eskil Yunan ve Latin yazın yapıtlarının türlerinin benimsenmesi.

Bildirisinin adından da anlaşılacağı gibi, Joachim du Bellay en büyük ağırlığı dile, henüz tam anlamıyla bir ekin dili durumuna gelmemiş bulunan fransızcaya verir. Latincenin, konuşulan dil niteliğini çoktan yitirmiş olmakla birlikte, ekin dili niteliğini büyük ölçüde koruduğu bir dönemde devrimsel bir tutumdur bu. Devrimselliği de yazınsal yaratımda anadilin belirleyiciliğini vurgulamasından, eskil sanatçıların düzeyine onların kendi dillerinde değil, ancak anadilde ulaşılabileceğini, latincenin üstünlüğü özden, yani dilin yapısından gelen bir üstünlük olmadığına göre, fransızcanın da gittikçe geliştirilerek onunla yarışabilecek düzeye getirilebileceğini kesinlemesinden kaynaklanır. Ona göre, fransızca, o günkü durumuyla bile, sözdizimsel açıdan latinceden daha geri bir dil değildir, bu dilin kavramsal açıdan zenginleştirilmesi için de latinceden ya da çağdaş yabancı dillerden sözcük almak gerekmez; sorun, ülkenin değişik bölgelerinin sözcükleri yazı dilinde de kullanıma sokularak, bu da olmazsa yeni sözcükler yaratılarak çözülebilir. Önemli olan yapıtın anadilde yazılmasıdır. Ancak du Bellay'nin bu konuda bir öncü olmadığını da belirtmek gerekir. Hiç kuşkusuz, ortaçağda tüm ağırbaşlı yapıtlar latince yazılmıştır, öğrenim dili de latincedir. Fransızcanın buna karşın gelişimini hep sürdürmüş olması, bu arada Fransa'nın çok zengin bir halk yazını bulunması bir yana, Claude de Seyssel, daha yüzyılın başında, yani Joachim du Bellay'den yaklaşık yarım yüzyıl önce, fransızca bir yazı-

nın gerekliliğini vurgulamış, onu başka yazarlar da izlemiştir. Kral I. François'nın da, *Défense et illustration de la langue française*'in yayımlanmasından tam on yıl önce, artık tüm belgelerin "anadil fransızca"da yazılmasını buyurduğu bilinir. Rabelais (1494-1553) gibi yazarların, Clément Marot (1496-1544) ve Maurice Scève (1501-1560) gibi ozanların yapıtları da fransızcanın gelişmişliğine yeterince tanıklık eder. Ancak du Bellay konuyu düşünsel bir temele oturtur ve ulusal dili, bunun sonucu olarak da ulusal yazın dilini zenginleştirmenin yollarını gösterir. Latin ozanları da Yunan dili karşısında bunu yapmışlardır.

Du Bellay'nin yazın alanında yapılmasını istediği şey de bir zamanlar Latinlerin yaptığını yapmak, yani onların alçakgönüllülükle Yunanlara öykündükleri, onların yaklaşımlarını benimsedikleri gibi Fransızların da Yunan ve Latin yazınlarını örnek alması, onlara öykünmesidir. Ünlü ozan, daha sonra, hemen her yerde ve her dönemde yazının temel sorunlarından birini oluşturduğunu bildiğimiz tür sorununa gelir ve yeni Fransız yazınının eskil türler içinde daha çok gelişeceğini savunur: eski Fransız şiiri sıradan bir şiir olarak kalmışsa, bunun başlıca nedeni şiirin içine döküldüğü kalıp olarak niteleyebileceğimiz türlerdir; öyleyse bu yerel türleri bırakıp Ovidius'un, Tibullus'un, Propertius'un yapıtlarını biçimlendirmiş olan türleri benimsemek gerekir.

Du Bellay bu arada ozanın niteliğini ve iççağrısını da tanımlar: yaratımlarını çağının bir prensine ya da bir okumuş çevresine değil, gelecek yüzyıllara beğendirmeye, yani yapıtın sürekliliğini sağlamaya çalışmak. Bir başka deyişle, eskil Yunan ve Latin yapıtlarını 16. yüzyıla taşımış olan yazınsal türleri benimsemek, bunun zorunlu sonucu olarak da o dönemde Fransız yazınında benimsenmiş geleneksel türleri bırakmak söz konusudur. Ama yaşamakta olan türlerin bırakılmasını istemek süreklilikte bir kopma, bir kesinti istemek anlamına gelmez mi? Bir başka düzlemde bile olsa, süreklilik düşüncesini yaratadığına göre, bir çelişki değil midir bu? "Hayır, değildir," demek zordur. Ancak bu çelişki o dönemde yalnızca du Bellay'nin değil, nerdeyse tüm Batı Avrupa toplumlarının çelişkisidir: onlar için değer taşıyan biricik ürünler, bir anlamda ata kalıtı olan eskil Akdeniz uygarlığının ürünleridir.

Ne olursa olsun, Rönesans tüm Batı dünyasında olduğu gibi Fransa'da da çift yönlü bir devinim olarak yaşanır: bir yandan ileriye (yeni bir dünyaya, yepyeni düşünce ve duyarlıklara) doğru atılmak, bir yandan çok eski bir geçmişe (eskil dünyaya, eskil düşünceye, eskil sanata) dönmek söz konusudur. Örneğin bir yandan eskil çağın türleri benimsenirken, bir yandan da yazın evrenine çok önemli iki türü: Rabelais'nin (1494-1553) yapıtıyla bugün anladığımız biçiyle *romanı*, Montaigne'in (1533-1592) yapıtıyla *deneme*yi katması da bunu kanıtlar. Ancak, hiç değilse en iyi örneklerde, devinimin atılım yönü daha ağır basar. Erasmus'un (1469-1536), Thomas More'un (1478-1535), Cervantes'in (1547-1616), Rabelais'nin, Montaigne'in, hatta olağanüstü yolculuğunu usta olarak bellediği eskil ozan Vergilius'un öncülüğünde gerçekleştiren Dante'nin (1265-1321) yapıtları "eskil"i yeniden canlandırmaktan çok, geleceğin düşüncesini, geleceğin duyarlığını oluşturmaya yönelir, eskil dünyanın düşünsel ve sanatsal verileri bu konuda itici bir güç işlevi yüklenir. Dönemin temel özelliklerinden biri de, Rabelais'nin istediği gibi, yorumlardan, örnek parçalardan, dilbilgilerinden önce, doğrudan doğruya metinlerin kendilerine yönelmektir.

Buna karşılık, Fransa'da, Fransız Rönesansı'nı izleyen yüzyılda, düşünce ve sanat alanında, geçmişi, yani eskil çağı yeniden canlandırma çabası bu çağı anlama çabasından daha ağır basmaya başlar; çoğu durumlarda da açıktan açığa bir öykünme görüntüsüne bürünür: La Fontaine (1621-1695) Aisopos'un, Phaedrus'un masallarını, La Bruyère (1645-1696) Theophrastos'un *Kişilikler*'ini "yeniden yazar", Racine (1639-1699) Sophokles'i, Euripides'i, Aristophanes'i çok küçük değişikliklerle kendi dilinde "yineler". Hiç kimse de aykırı bir tutum olarak değerlendirmez bunu, hatta sanatçılar kendilerini savunmak için kendi dillerinde "yineledikleri" yapıtı tanık göstererek savunurlar. Örneğin Racine, *Andromaque*'ının önsözünde, Vergilius'un *Aeneas*'ına ve Euripides'in *Andromake*'sine göndermede bulunduktan sonra, "Kişilerim eskil çağda öylesine ünlüdür ki, bu çağı birazcık tanıyanlar, onları eski ozanların yansıttıkları gibi verdiğimi açıklıkla göreceklerdir: törelerinde en ufak bir değişiklik yapmayı düşünmedim," diye yazar.[2] Başka birçok önsözünde de aynı tutumu izlediğini kesinler.

Bilindiği gibi, bu tutum sıkı biçimde birbirine bağlanan üç inançtan kaynaklanır:

1) İnsanın doğası, dolayısıyla mantığı, dolayısıyla doğru, yanlış, iyi, kötü, güzel, çirkin kavramları her zaman, her yerde aynıdır; zaman ve uzam değişiminin, ne denli büyük olursa olsun, bu doğa ve bu mantık üzerinde fazla bir etkisi yoktur; olsa olsa, bu gerçeğin bir kez daha doğrulanmasını sağlar.

2) Eskil çağın yazın ve düşün yapıtlarının değerlerini "bugün" de korumakta olmaları hem bu inancı doğrular, hem de en kusursuz örnekler olduklarını ortaya koyar, çünkü yapıtlarımızın insanın değişmez doğasına ve değişmez beğenisine uygun düşüp düşmediğini yüzyıllar içinde, birbirini izlemiş kuşakların bu yapıtlar karşısındaki tutumu, yani onları benimsemiş ya da benimsememiş olmaları belirler.

3) Öyleyse, "bugün"ün sanatçısının yapacağı ilk şey eskil sanatçılara öykünmek, 17. yüzyıl Fransız yazınının ünlü ozan ve eleştirmenlerinden Jean Chapelain'in (1595-1674) söylediği gibi, hiçbir zaman ulaşılamayacak bile olsa, bu kusursuzluğa doğru yönelmek, ona yaklaşmaya çalışmaktır.

Bu görüşler ortaçağı ve bu çağda yaşamış bunca insanı hiç mi hiç göz önüne almadığı gibi, eskil Yunan ve eskil Latin ekinleri dışında kalan nice eskil ekini de yoksayar. Ne olursa olsun, belirli örneklerin yeniden üretilmesi söz konusudur: ortaya konulan güncel yapıtların eskil örnekçelere uygun olması istenir; bunun sonucu olarak da eskil örnekçelerin üretilmesini sağlamış olan, şimdi de benzerlerinin üretilmesini sağlaması beklenen kurallara göre değerlendirilmeleri kaçınılmaz olur. Böyle bir tutum eskil çağda bile hiçbir zaman bu denli zorlayıcı olmamış bir kuralcılık, dediği dedik bir kuralcı eleştiri getirir. Hemen hepsi bu yolu seçen eleştirmenlerin ya da, Boileau (1636-1711) ve Chapelain gibi, karşımıza kimi zaman bir ozan, kimi zaman bir eleştirmen, kimi zaman bir yazın kuramcısı olarak çıkan kişilerin ellerinin altında, gene çoğu eskil dönemlerden kalma birtakım başvuru yapıtları vardır, ikide bir bunlara göndermede bulunur, savlarını bunlara dayandırmaya çalışırlar. Bu başvuru yapıtlarının başında Aristoteles'in (İ.Ö. 384-İ.Ö. 322) yazın türlerini, özellikle de tragedyayı inceleyerek özelliklerini ve ereklerini saptayan *Poetika*'sı (Şiir Sanatı) gelir. Latin ozanı Horatius'un (İ.Ö. 65-İ.Ö. 8) sanatla sanatçının bağıntıları ve sanatta biçimin önemi üzerinde duran *Poetika*'yla Cicero (İ.Ö. 106-İ.Ö. 43), Plutarkos (46/49-125), Genç Plinius (61-114),

Lukianus (125-192) vb. gibi eskil yazarların kimi yapıtlarıyla Rönesans İtalya'sında gene eskil yapıtlardan esinlenilerek oluşturulmuş "şiir sanatları" ve eskil şiir sanatlarının yorumları da sık sık anılan başvuru yapıtlarıdır.

Bu arada, hep bu kuramsal yapıtların *yetke*sine sığınmakla birlikte, dönemin yazarları ele aldıkları yapıtları genellikle üç temel ilkeye göre değerlendirirler:

1. Yazın kurallarına (özellikle de yapıtın içinde yer aldığı türün gereklerine) uygunluk;

2. İnsan doğasına (bir bakıma gerçeğe-benzerlik kurallarına ya da sağduyuya) uygunluk;

3. Töre kurallarına uygunluk (yani gerek yansıtılan durumlarda, gerek yazarın ya da kahramanın kullandığı dilde yalnızca kitleyi sarsmayacak öğelere yer verilmesi).

Öte yandan, örneğin *Poetika*'da da görüldüğü gibi, kaynak yapıtlarda *kurallar*dan çok *ilkeler* üzerinde durulduğu, ilkeler de, hemen herkesçe ve hiç tartışılmadan benimsenmelerine karşın, değişik yorumlara açık olduğu için, üzerinde birleşilen tek nokta kuralların önemidir; geri yanına gelince, herkes neresi işine gelirse oraya çeker. Örneğin *Art poétique*'te (Şiir Sanatı, 1674) mantığın, ölçülülüğün, doğallığın yılmaz savunucusu olarak karşımıza çıkan, hatta, "Sarayı inceleyin, kenti tanıyın," diyerek en azından güldürü alanında nerdeyse gerçekçi bir yaklaşımı salık veren Boileau, Herodotos'un yapıtında *"Kleomenes çok kızınca bir bıçak aldı, bununla etini parça parça doğradı, kendi kendini böyle parçalayınca da öldü,"* türünden bir tümceye rastlayınca, töre kurallarını da, insan doğasına uygunluk kurallarını da unutuverir, burada anlatılan şeyin korkunçluğunu belirten bir güç, *"yüce bir şey"* bulunduğunu söyleyebilir; Pindaros'un şiirinde birtakım dağınıklıklar, düzensizlikler saptayınca, *"Güzel bir düzensizlik sanatın sonucudur,"* diyebilir, ama Quinault, Pelletier, Scudéry, Chapelain gibi sevmediği çağdaşları söz konusu olunca, benzer özellikleri büyük bir horgörüyle eleştirip alaya almaktan çekinmez. Bu tutum yalnızca Boileau'ya özgü bir tutum da değildir.

Böylece, kendi savları gereği, kesin yargıyı gelecek kuşakların vermesi beklenirken, yaşamakta olanlar en önemsiz konularda bile birbirlerine girerler. Herkes kuralları kendi anlayışı doğrultusunda abarttıkça,

kuralcı eleştiri bir kavga eleştirisi niteliğine bürünür. Örneğin Corneille'in *Le Cid*'i (1636) çevresinde koparılan fırtına öylesine şiddetlenir ki Fransız Akademisi'nin hakemliğine başvurulur, tartışmaların başlamasından bir yıl sonra gelen hakemlik kararı da fırtınayı dindiremeyince, dönemin ünlü başbakanı Richelieu'nün duruma el koyması gerekir.

Le Cid kavgası her şeyden önce kurallar çevresinde dönen bir kavgadır. Bu nedenle, Corneille ikinci tragedyası *Horace*'ı (1640) yazarken, özellikle üç birlik kuralına[3] uymaya özen gösterir. Bu örneğin de gösterdiği gibi, hiç kimse kurallara karşı değildir; hatta, dönemin çoğu eleştirmenleri aynı zamanda birer ozan olduklarına göre, kuralları herkesten çok ozanların savunduğu söylenebilir. Şu var ki, kurala uygunluk bağnaz bir yaklaşımla ya da kendilerininkinden farklı bir açıdan ele alınınca, buna ilk başkaldıranlar da gene ozanlar olur. Böylece, nerdeyse her ozan aynı zamanda bir eleştirmen olmaya yönelir bu dönemde. Örneğin Racine'in (1639-1699) yapıtlarına yazdığı önsözlerin hemen hepsi en azından birer karşı-eleştiridir; hemen hepsinde oyunun gösterimi sırasında yapılmış eleştirileri yanıtlamaya, oyunlarında yansıttığı olayların tarihsel gerçeklere ve gerçeğe-benzerlik kurallarına ne denli uyduğunu, dolayısıyla, karşıtlarının ne denli yanıldıklarını kanıtlamaya çalışır. Böylece, *Les Plaideurs*'de (Davacılar, 1669) kimi olayları ve kimi davranışları aşırı, dolayısıyla doğallıktan uzak bulanlara karşı, *"İyi ama ben burada Aristophanes'i çeviriyorum, anımsamak gerekir ki o da oldukça güçbeğenir izleyiciler karşısındaydı,"* diyerek kendisine yüklenmek istenen kusurun, böyle bir şey tasarlanabilirse, önce Aristophanes'te aranması gerektiğini sezdirir.

Gene aynı yapıtın önsözünde, Aristophanes'in *Eşek Arıları*'nı okurken, günün birinde bu güldürüden *Les Plaideurs*'ü çıkaracağını pek usundan geçirmediğini, bunun nedeninin de Menandros ve Terentius'un düzenliliğini Plautus ve Aristophanes'in özgürlüğüne fazlasıyla yeğ tutması olduğunu kesinler: o da en az karşıtları kadar bağlıdır kurallara. Ancak, kimi dostlarının isteği üzerine, *Eşek Arıları*'nı *Les Plaideurs*'e dönüştürdükten sonra, oyununu eleştirenleri *"kurallara göre gülmemiş olmaktan korktukları"* için alaya alarak ötekilerin ikincil kuralının karşısına kendi birincil kuralını çıkarır: güldürünün temel kuralı güldürmekse, *Les Plaideurs* kurala uygun bir güldürüdür: *"Hiçbir zaman, hiçbir güldürü amacına bu denli ulaşmamıştır."*

Racine, izleyiciyi *güldürme* amacının yerini onda bir *haz uyandırma* amacına vererek, tragedya konusunda da benzer bir kuralı savunur. Hem de bu kuralı tüm kuralların temeli olarak görür. Örneğin, *Bérénice*'e yazdığı önsözde, bu tragedyayı fazla yalın bularak eleştirmiş olanların tutarsızlığını göstermek için şöyle der: *"(Tragedyamın) kendilerini sıkmış olmasından mı yakındıklarını sordum. Hepsinin de hiç mi hiç sıkılmadıklarını, hatta birçok bakımdan etkilendiklerini, gene hazla izleyebileceklerini söylediler. Daha ne istiyorlar ki? Dilerim, kendilerini etkileyen, kendilerine haz veren bir oyunun kesinlikle kurallara karşı olabileceğini düşünmeyecek kadar değer verirler kendilerine. Başlıca kural beğenilmek ve etkilemektir; tüm ötekiler bu birincisine ulaşmak için konulmuştur."*

Aynı görüşleri Molière (1622-1673) de dile getirir. Üstelik, o bu işe hem Racine'den çok daha önce girişir, hem de bu konuda kısacık önsözlerle yetinmek yerine, *Kadınlar Okulu* (1662) adlı güldürüsünü eleştirenleri yanıtlamak amacıyla, baştan sona bir karşı-eleştiri olarak gelişen koca bir güldürü yazar: *La Critique de l'Ecole des femmes (*Kadınlar Okulu'nun Eleştirisi, 1663). Oyunu beğenmeyenler, "çorba" ve "kremalı pasta" gibi, seçkin izleyiciyi tiksindiren sözcükler kullanarak ya da kadınlara haksız yergiler yönelterek kuralların dışına çıkmakla suçlarlar Molière'i; ama, Molière'e göre, kurallar yalnızca Horatius'un ve Aristoteles'in değil, sağduyusu bulunan herkesin varabileceği gözlemlerdir, en büyük kural da beğenilmektir, hatta, *"kurallara uygun oyunlar beğenilmiyorsa, beğenilmeyenler kurallara göre yazılmışsa, bu kuralların ister istemez kötü düzenlenmiş olmaları gerekir."*

Görüldüğü gibi, Molière de, Racine de çağın eleştirmeninin ilerisindedir. Kuralların önemini kendileri de benimsemekle birlikte, bağnazca saltlaştırılmalarına karşı çıkarlar. İkide bir savlarına tanık ve kanıt olarak gösterdikleri kitleden büyük destek gördüklerine göre, azınlıkta kaldıklarını söylemek de zordur. Tam tersine, dönemin sanat çevrelerinde en çok kullanılan deyimler *beğenilme sanatı* ve *anlatılmaz incelik* deyimleridir. Kurallar yazınsal başarıyı açıklamaya yetmeyince, bu maymuncuk deyimlere başvurulur hemen, aynı zamanda yaratıcının özgürlüğüne de açık kapı bırakılır. Bu bakımdan, bir yerde kuralları savunmak için kurulmuş olan Fransız Akademisi'nin *Le*

Cid konusunda hazırladığı yazanak ilginçtir: Corneille'in yapıtı tragedya kurallarına da, görgü kurallarına da uymamıştır,[4] ama açıklanmaz bir çekiciliği vardır. Kısacası, herkesin her zaman, her yerde geçerli kurallara bağlanır göründüğü, herkesin kuralları yazın için vazgeçilmez saydığı bu dönemde bile, ayrıntılara girilir girilmez, kavramın bulanıklaştığı, kişiden kişiye değiştiği görülür. Dönemin başlıca kuramcısı Boileau, gerek eskil çağ yazarlarından, gerekse Molière ve Racine gibi çağdaş ustaların sunduğu örneklerden yararlanarak oluşturduğu ünlü *L'Art poétique*'inde, mantığı öne çıkararak her zaman sağduyuya uyulmasını, her türlü aşırılıktan kaçınılarak ölçüye, açıklığa önem verilmesini ister. Bu arada, Molière ve Racine'in ardından, sanatın amacının "hoşa gitmek" olduğunu kesinler. Gene de, görüldüğü gibi, bütün bunlar "kural" tanımından çok, "ilke" tanımına uyar. Ne olursa olsun, gerek okur ve izleyici, gerek aradan geçen bunca zaman kuralların temel değer, temel ölçüt niteliğini yadsıyan Molière'i, Racine'i ve Boileau'yu haklı çıkarır.

Ancak, öyle görünüyor ki, katı kuralcılık kimi kişilerin ve kimi çevrelerin temel tutumudur. Fransa'da, görelciliğin utku çağı olarak niteleyebileceğimiz 18. yüzyıldan, 19. yüzyılın başlarında, Mme de Staël'in (1766-1817) bu anlayıştan yola çıkarak geliştirdiği yepyeni yazın anlayışından sonra bile, kuralların değişmezliğini ve belirleyiciliğini savunan, yorumlarını ve eleştirilerini değişmez ve belirleyici olduğuna inandıkları bu kurallara dayandıran yazarlara oldukça sık rastlanır. Örneğin Fransız Devrimi'ni yakından tanımış, belirli bir dönemde de tiyatronun özgürlüğünü savunmuş olan La Harpe (1739-1803), *Le Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (Lise ya da Eskil ve Çağcıl Yazın Tarihi, 1799) adlı yapıtında, 17. yüzyıl eleştirmenlerinin katı kuralcılığını sürdürür: doğa ve us hiçbir zaman değişmeyeceğine göre, güzel de değişmez, öyleyse klasik yazını yönlendirmiş olan kuralları savunmak gerekir. Daha sonraki dönemlerde, kurallara kurallar ekleyerek La Harpe'ı bile geride bırakanlar çıkar. Bunlardan biri, Désiré Nisard (1806-1888), bir yandan 17. yüzyıl Fransız yazarlarınca bulunduğunu söylediği "saltık doğru" ve "ölümsüz güzellikler" adına özgürlüğün "tehlikelerle dolu" olduğunu kesinlerken, bir yandan da "güzel"i "iyi"ye bağlayarak yazara ve eleştirmene törel bir görev yükler. Bir başkası, beş ciltlik *Cours de*

littérature dramatique ou De l'usage des passions dans le drame (Dramatik Yazın Dersleri ya da Dramda Tutkuların Kullanımı Üzerine) yazarı Saint-Marc Girardin (1801-1873), bir adım daha atarak aktöreyi güzelliğin ölçütü düzeyine yükseltir, yazın yapıtlarında kendisine göre tragedyanın ve güldürünün kaynağını oluşturmuş olan "ana erdemler"in: baba sevgisinin, yurtseverliğin, din duygusunun, vb. izlerini arar. Bunun sonucu olarak da kendi döneminin yazınını yerin dibine geçirir. Ama öylesine uzlaşmaz ve ödünsüzdür ki örneğin Theokritos'un kimi sevi şiirlerini çevirirken, bunları "ayıklamak" ve "konularını değiştirmek" gerektiğini söyleyebilir. Bu konuda yalnız olduğu da söylenemez. Daha başkaları da 16. yüzyıldan beri kusursuz ve ölümsüz örnekler olarak benimsenmiş eskil sanatçıları düzeltip arılaştırmak isterler. Böylece, Auteroche adında bir çevirmen, Vergilius'un *Aeneas Destanı*'nı büyük ozanın "daha uzun bir yaşamın yapıtına son bir kez daha el atmasını sağlaması durumunda" yazacağı biçimde çevirmeyi tasarlayabilir. Plautus'u, Terentius'u, Plutarkhos'u görgü ve aktöre kurallarına göre "düzelten" çevirmen-eleştirmenler de az değildir.

Ancak, kuralcılığın, değişmez bir insan doğası ve ölümsüz bir güzellik duygusu varsayan, yazın türlerinin belirli özlerin türümleri olduğunu kesinleyen klasik yazın yandaşlarına özgü bir tutum olmadığını da belirtmek gerekir. Bu denli tümcül bir biçimde olmasa bile, biçim ya da içerik açısından yeni kurallar getiren çağdaş yazın (dolayısıyla eleştiri) akımlarına da sık sık rastlarız. Örneğin 1950'lerin Fethi Naci'si, "Yazar, halk yazarı, ozancü olmak, halkın yürüdüğü yolun ilerisini bir projektör gibi aydınlatmak zorundadır," diyebilir;[5] dahası, kural koyuculuğu yazarın yaşama biçiminin düzenlenmesine, düşünce evreninin belirlenmesine dek götürebilir: "Yazarın hareket içinde olması, hareket içinde pişmesi gerektir; sağlam bir hayat tecrübesi olması gerektir. Eski ile yeninin çatışmasında yeniyi gösteren kahramanları kudretle belirtebilmek için de yazarın ileri bir dünya görüşüne varması gerektir."[6]

Hiç kuşkusuz, tekil bir örnek değil bu: Gerek biçim, gerek içerik açısından, yazarlara uyulması zorunlu kurallar gösteren, onları yargılayınca da bu önceden belirlenmiş kurallara göre yargılayan eleştirmenlere her zaman, her dönemde rastlıyoruz.

Olgucu Eleştiri

Eleştiri anlayışını büyük ölçüde dönemin yazın anlayışı belirler. Kuralcı eleştiriye, hele kuralcı eleştirmenlere her zaman, her yerde rastlansa bile, 17. yüzyıl Fransa'sında yazın evrenine egemen olan kural tutkusuna daha sonra bir başka yazın ortamında rastlamak nerdeyse olanaksızdır. Yorumlarda farklılıklar olabilir, ama kuralların zorunluluğu herkesçe paylaşılır. Üstelik, bu kuralcılık hem biçimi kapsar, hem içeriği: türler sıkı kurallarla ayrılır birbirinden, yalnız biçim ve biçemleriyle değil, işleyebilecekleri konularla da ayrılır. Ta eskil çağlardan beri belirlenmiştir her şey. Nedenini gördük: yazın alanında en iyi örnekleri Yunan ve Latin sanatçıları vermişlerdir. Dönemin ozan ve yazarlarına da onlara öykünmek, onlara yaklaşmaya çalışmak düşer. Peki, kim karar verir buna? Gerekçeleri nelerdir, ne ölçüde geçerlidir? Dönemin sanatçı ve düşünürleri pek sormazlar bu soruyu: eskilerin üstünlüğü çok uzun bir süre tartışılmaz bir konu olarak kalır. Philippe van Tieghem'in yazdığı gibi, yüzyılın sonlarına doğru, *De l'Excellence de la langue française* (1683) adlı yapıtında François Charpentier bu çemberi kırmak ister, "eskiler"in kendi döneminin insanlarından daha genç olduklarını, dolayısıyla bu insanlar kadar deneyimli olamayacaklarını vurguladıktan sonra, "insan türü ömrüne iki bin yıl daha eklemiş, son buluşlarıyla da ilk bilgilerini öylesine kusursuzlaştırmıştır ki hiç mi hiç gururlanmadan yüzyılımızın onlarınkinden çok daha aydınlık olmasıyla övünebiliriz,"[1] der. Aynı görüşü savunan ozanlar, romancılar, düşünürler de az değildir.

Charpentier'nin kitabının yayımlanmasından birkaç yıl sonra, 1687'de, bugün birbirinden güzel masallarıyla tanıdığımız Charles Perrault, Fransız Akademisi'nde yaptığı *Büyük Louis'nin Yüzyılı* başlıklı şiirinde, çağdaş ozanların, eskilerden çok daha bilgili olduklarına göre, onları geride bırakmış olmaları gerektiğini, en azından, onların düzeyine erişmiş bulunduklarını savununca, bu arada Homeros'u eleştirmeye, eskil sanatçıların kusurlarını göstermeye kalkınca, yıllar boyunca sürecek bir büyük fırtına kopmasına neden olur. Racine, La Fontaine, La Bruyère gibi dönemin büyük yazın adamları bu savlara sert bir biçimde karşı çıkarken, birçok yazar ve ozan da Perrault'nun yanında yer alır. Bu arada, dönemin hatırı sayılır ozan ve düşünürlerinden Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes* (Eskiler ve Yeniler Üzerine Söylem, 1687) adlı yapıtında, Perrault'nun görüşlerini daha genel bir düzlemde, daha ölçülü ve daha tutarlı bir yaklaşımla temellendirir. O da, herkes gibi, çağdaşlarının her şeyi eskilerden aldıklarını, yazın ve düşün olgusuna da aynı anlayışla yaklaştıklarını savunur. Ancak, sorunu tüm çağdaşları gibi insan doğasına bağladıktan sonra, eskil Yunan ve eskil Roma zamanlarında insanlığın gençlik dönemini yaşadığını, genç olması nedeniyle de imgelem gerektiren alanlarda daha başarılı olduğunu, ama, şimdi insanlık olgunluk çağını yaşadığına göre, mantığının eskisinden çok daha güçlü, bilgisinin çok daha fazla olduğunu, bu durumda, eskilere duyulan aşırı hayranlığın ilerlemeyi durdurup düşünceyi sınırlayacağını yazar. Ne var ki Perrault da, Fontenelle de tıpkı karşıtları gibi yazının her şeyden önce "mantık" olduğuna ve eskil Yunan ve Latin yazınını sürdürdüğüne inanırlar; bunun sonucu olarak da ilke açısından fazla bir açılım getirmezler: eskil yazın önemini bir ölçüde yitirse bile, geleneksel kalıplara bağlılık sürer.

Ancak, özellikle 18. yüzyılda, kuralcı anlayışın karşısına, her geçen gün biraz daha baskın bir biçimde, yaratıcı ve gerçekçi anlayışın çıkarıldığını görürüz. Bu tutum değişikliğinde Alman ve İngiliz yazınlarının, özellikle de Shakespeare'in yapıtlarının büyük etkisi olur. Diderot kuralların yaratıcı sanatçılar için ayak bağı olduğunu kesinler, Voltaire görellik kavramını getirerek eskil yazının yeri doldurulmazlığını yadsır, Beaumarchais, Marivaux, Mercier, Rousseau gibi önemli sanatçılar yapıtlarında krallar, prensler yerine kenterlere, uşaklara, işçilere de yer vererek, onları tüm devinimleri, tüm edimleri içinde gös-

tererek yeni bir yazın anlayışının temellendirilmesine katkıda bulunurlar. Gelişimi kesinleyen son noktayı da 19. yüzyılın başlarında *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (Toplumsal Kurumlarla Bağıntıları Açısından Yazın, 1800) ve *De l'Allemagne* (Almanya Üstüne, 1810) adlı yapıtlarıyla Mme de Staël (1766-1817) koyar.

Mme de Staël'e göre, bir halkın düşünce ve duygularını ortak yaşamı belirler her zaman, bu ortak yaşam da söz konusu halkın yaşadığı yerin iklimine, bağlı olduğu siyasal kurumlara, dine ve yasalara bağlıdır. Bu belirleyici koşullar değişecek olursa, halkın yazınının da değişmesi gerekir. Öyleyse, 1789 devrimi Fransız toplumunu altüst ettiğine göre, bu toplumun yeni koşullarına uygun bir yazını olması gerekir. Bu yeni yazının nasıl bir yazın olması gerektiğine gelince, Mme de Staël önce iki büyük Avrupa yazının varlığını vurgular: Güney (Yunan, Latin, İspanyol, İtalyan, Fransız) yazını ile Kuzey (Alman, İskandinav, İngiliz) yazını. Fransız yazını özellikle 17., bir ölçüde de 18. yüzyılda Güney'in sıcak ve aydınlık iklimine uygun düşen Yunan ve Latin kökenli yazının etkisinde kalmış, bu yazını sürdürmüştür. Bu yazının başlıca özellikleri de yalınlık, arılık, açıklıktır, öncelikle usumuza seslenir. Kuzey yazınıysa, Kuzey'in sisli iklimine uygun olarak düşle, düşlemle, coşkuyla, kendine dönüşle nitelenir ve öncelikle yüreğimize seslenir. Devrim sonrası insanının ruhuna uygun düşen yazın da bu Kuzey yazınıdır. Öyleyse Fransızlar bu yazından esinlenmeli, 18. yüzyıldan beri bir ölçüde tanıdığı İngiliz yazınından sonra Alman yazınını da tanımalı, böylece içine düştüğü soğukluk, tekdüzelik ve kısırlıktan kurtulmalıdır. Bu durumda, eleştiri de değişecek, yazın yapıtının önceden konulmuş kurallara uyup uymadığını belirlemek ve onları buna göre değerlendirmek yerine, doğrudan doğruya ona yönelip onun güzelliklerini ortaya çıkarmaya çalışacak, bulguladığı güzellikleri okurun da görmesini sağlayacaktır. Kısacası, eleştirmen için uygulamak değil, bulgulamak söz konusudur artık. Her ozanda ya da her yazarda bir şeyler bulgulamayı amaçlamak da, daha başlangıçta, hem ozanın, hem eleştirmenin tekliğini, dolayısıyla bireyselliğini kesinlemektir.

Çok kısa bir biçimde özetlediğimiz bu gelişmeler sonunda, Fransa'da, daha 18. yüzyılda, sözbilim ve yazınbilim kuralları geçerlilik-

lerini yitirmeye başlamıştır, ama romantik akım bu yönelime büyük bir hız kazandırır. Bu akımla öne çıkan dram bir anlamda tragedyayı güldürüyle birleştirerek klasikler için vazgeçilmez olan bir ayrımı ortadan kaldırır; düzyazı da koşuk karşısında alanını genişlettikçe genişletir; türler içinde kuralları en belirsiz, en gevşek, dolayısıyla en değişken olan roman birincil tür durumuna gelir. Akıma damgasını vuran Hugo, "eski sözlüğün tepesine kırmızı başlık geçirmek"ten, yani dile devrimci şapkasını giydirmekten söz ederek yazın dilinde artık soylu/bayağı, ince/kaba, güzel/çirkin türünden karşıtlıkların geçerli olmaması gerektiğini vurgular. İkinci olarak, yazın artık her çağda ve her yerde geçerli olduğu varsayılan gerçeklerin kendilerine uygun düşen değişmez biçimler içinde dile getirilmesi değil, belirli bir uzam ve zaman içinde, belirli bir uzamın ve belirli bir zamanın somut toplumunun ve somut insanlarının somut gerçeğini söylemektir. Yazar da, yapıt da belirli bir tarihin ve belirli bir toplumun ürünüdür. Böyle bir anlayış da sınırlamalar değil, açılımlar getirir. Böylece yerel renk, somut yüzler yazın adamlarını daha çok çeker. Çoğu klasikler kendi dar çevrelerinin gerçeğini evrensel gerçekler olarak değerlendirmişken, somut koşulların belirleyiciliğini kesinleyen romantik yazarlar hem uzam, hem zaman içinde bir açılımı benimserler, örneğin uzaksılcılık *(exotisme)* uzamda bir açılımdır, tarihse zaman içinde. Tarihe verilen önem bir yandan geçmiş dönemlere ilgiyi artırırken (tarihsel araştırmalar, tarihsel roman), eski ozan ve yazarların (özellikle de klasik yazın yandaşlarının hor görüp unutturmuş oldukları ortaçağ ve 16. yüzyıl yazınlarının) yeniden değerlendirilmelerini sağlar, bir yandan da, doğuş dönemlerindeki hıristiyan yönelimlerine uygun olarak, tarihsel gelişim düşüncesini benimser. Ama, denilebilir ki, her şeyin odağında tarihsel bir özne, tekil ve somut bir kişi olarak birey vardır. Hatta birçok romantik yazar ve ozan için yazınsal etkinlik kendi duygularını, kendi düşüncelerini, kendi serüvenlerini anlatmak anlamına gelir. "Ben" öne çıkar, her şeyden önce de yazın yapıtı belirli bir tarihe ve belirli bir topluma bağlanan, onların ürünü olan bireyin kişiliğinin bir türümü olarak tasarlanır, onunla açıklandığı düşünülür.

Böyle bir yazın anlayışından yola çıkan bir eleştirinin temel yönelimlerini kestirmek hiç de zor değildir. Bu eleştiri:

- geleneksel sözbilim ve yazınbilim kurallarını pek göz önüne almayıp kendi kurallarını getirecek, daha da önemlisi, yapıtın önceden belirlenmiş birtakım kurallara uyup uymadığını değil, ne söylediğini, neler getirdiğini ortaya koymaya yönelecektir;
- ele aldığı yazın yapıtlarının içinde doğdukları ortamın (uzam ve zamanın) izlerini arayacak, yapıtla ürünü olduğu toplum arasındaki bağıntıları titizlikle değerlendirmek isteyecektir;
- bireyi öne çıkaracaktır;
- evrim ve görellik anlayışına koşut olarak başka zamanlara ve başka yerlere özel bir ilgi gösterecek, tarihe, tarihsel açıklamaya önem verecektir;
- tarihsel yönteme uygun bir yaklaşımla yazın yapıtını içinde yer aldığı yazının gelişimi açısından da değerlendirmeye çalışacaktır;
- yazarın kişiliğine özel bir yer verecek, yapıt gibi yazarı da toplumsal ortamla bağıntıları açısından ele alacaktır.

Fransa'da oldukça uzun bir süre dönemin eleştirisine damgasını vuran Sainte-Beuve (1804-1869) de büyük ölçüde bu yaklaşımı benimser. Gerek *Port-Royal* (1859) gibi geçmiş dönemlerin yazınını ele alan incelemelerinde, gerek *Portraits contemporains* (Çağdaş Portreler, 1846) ve *Causeries de lundi* (Pazartesi Söyleşileri, 1857) gibi daha çok çağdaş yazarların yapıtlarını ele alan eleştirel çalışmalarını bir araya getiren kitaplarında, yerleşik bir düşünce dizgesini ölçüt olarak benimsemek yerine, yapıtlara "sevecenlikle" yaklaşarak yargılamaktan çok "betimlemek" ister onları. Bunu gerçekleştirmek için de öncelikle yazarın bir "portre"sini çizerek kişiliğinin belirgin özelliğini göstermek ister. Ancak, örneğin *Causeries de lundi* her pazartesi dönemin bir gazetesinde yayımlanan eleştiri yazılarından oluştuğuna göre, bu yazılar günümüzdeki gazete yazılarından çok daha kapsamlı olmakla birlikte, ayrıntılı kişilik araştırmalarına girişmesi söz konusu değildir, daha çok anlamlı bulduğu birtakım ayrıntıları ele alarak kendi yazar sezgisiyle bütünler. Yararlandığı ayrıntıları da yazarın yaşamöyküsünde, kökeninde, öğreniminde ve kişiliğinde arar. Ne olursa olsun, Sainte-Beuve için yapıtı yaratıcısından bağımsız bir biçimde ele almak nerdeyse olanaksızdır. Örneğin Balzac'ın ardından yazdığı "M. de Balzac" adlı "söyleşi" (2 Eylül 1850; *Causeries de*

lundi, XIII) nerdeyse bir yaşamöyküsü biçiminde gelişir, yazarın yapıtları bu yaşamöyküsünün içinde, bu yaşamöyküsünün ışığında değerlendirilir. Bu tutum da ünlü eleştirmenin, daha nice çağdaşları gibi, yazarın yaşamıyla yapıtı arasında sıkı bir bağıntı bulunduğuna inanmasından kaynaklanır. Tüm eleştirilerinde olduğu gibi *Madame Bovary* üzerine yazdığı eleştiride de görürüz bunu: "*Madame Bovary*'nin yazarı taşrada, köyde, bucakta, kasabada yaşamıştır; La Bruyère'in sözünü ettiği şu düşünü bir tepenin yamacına bir tablo biçiminde çizen yolcu gibi bir ilkbahar günü geçmemiştir buradan, burada gerçekten yaşamıştır. Peki, ne görmüştür burada? Küçüklükler, düşkünlükler, kasılmalar, salaklık, alışkı, tekdüzelik ve sıkıntı: bunu söyleyecektir," der örneğin; sonra, yazarın biçeminde bile, yaşamının ve çevresinin damgasını görür: "Seçkin bir hekimin oğlu, seçkin bir hekimin kardeşi olarak, M. Gustave Flaubert kalemi ötekilerin neşter tuttuğu gibi tutar."

Sainte-Beuve böylece yargılarını tutarlı verilere dayandırdığını düşünür, ancak yaklaşımının yeterli olduğunu ve yüzde yüz doğru sonuçlara götürdüğünü de ileri sürmez. Örneğin, gene "M. de Balzac" adlı eleştirisinde, beklenmedik ölümü evrensel bir ilgi uyandırmış olan ünlü romancı üzerinde gerçek bir incelemeye girişmek için zamanın erken olduğunu söyleyerek kesin yargıyı gelecek kuşaklara, bir başka deyişle, tarihe bırakan geleneksel görüşe bağlanır. Ne var ki böyle bir görüş eleştirmenin geçici ve eksik görüşlerini dile getirmesine, bu arada da elden geldiğince nesnel olmaya çalışmasına engel değildir. Nasıl olsa, bir başka yerde (*Causeries de lundi*, II), "Eleştirmen hiç yan tutmamalı, hiçbir çevrenin adamı olmamalıdır. O insanlara ancak bir süre için bağlanır, toplulukların içinden hiçbir zaman onlara bağlanmadan geçer," dediğine göre, temelde nesnelliği seçmiştir. Ancak, Balzac'tan kişisel anılarının etkisinden sıyrılmış bir durumda, yalnızca eleştirinin verdiği hakları kullanarak söz edeceğini söylemesine karşın, eleştirinin haklarına sınır koymadığı görülür: övdüğü kadar da yerer Balzac'ı, kimi romanlarının gerçekle hiç mi hiç bağdaşmadığını, romancı olarak Georges Sand'ın gerisinde kaldığını, yapıtı karşısında kendinden geçtiğini, ama artık gününü doldurmuş bir romancı olduğunu söylemekten çekinmez. Bir Flaubert'i ya da bir Musset'yi göklere çıkarmasına karşılık, daha nicelerini amansızca yerdiği

için olumsuz eleştirinin simgesi olarak görülür. Ne olursa olsun, Sainte-Beuve ileride pek çok izleyici bulacak, hatta 21. yüzyılda da sürecek yeni bir yaklaşım getirir böylece. Ancak, kimi kişisel özelliklerinin de etkisiyle, genellikle çok olumsuz bir biçimde değerlendirildiğini görürüz. Giriş bölümünde de gördüğümüz gibi Nietzsche'den Proust'a pek çok yazar yerden yere vurur kendisini. Kendisine yöneltilen yergilerin yönteminden çok kişiliği üzerinde yoğunlaştığını da belirtmek gerekir.

Ne olursa olsun, özgün ve yaratıcı bir eleştirmendir Sainte-Beuve, adına yaraşır bir eleştirmen olarak, yazarın yaşamöyküsünde hep bir birliğe ulaşmaya ve bu birliği yapıtın birliğiyle çakıştırmaya çalışır. Böylece, bir yandan yazarın kişiliğine gittikçe daha çok yer verirken, bir yandan da yaklaşımını dizgeleştirmek, yazarları "dehalarının temel niteliklerinin belirlediği topluluklar"a yerleştirmek ister. Çünkü, ona göre, doğabilimde olduğu gibi yazın tarihinde de birtakım topluluklar vardır, daha açık bir deyişle, kimi yazın adamları arasında, tarihsel ve uzamsal uzaklıklara karşın, birtakım temel benzerlikler, yakınlıklar görülür. Bu benzerlikleri belirleyerek sanatçıları yer aldıkları topluluklara göre sınıflandırmaya yönelmek hem yazar ve yapıt düzleminin ötesine geçmek, hem de, tarihin yanında, ruhbilimsel verilere ayrıcalıklı bir yer vermek anlamına gelir. Böyle bir yaklaşım Mme de Staël'in gözlemlerine bir ölçüde ters düşer. Ama Sainte-Beuve bir sakınca görmez bunda, tam tersine, yaptığı, daha doğrusu, yapmak istediği şeyin bir tür "yazın doğabilimi" olduğunu, incelemelerinin de gelecekte sanatçı yaratılışlarının sınıflandırılmasında kullanılacağını umduğunu söyler.

Bir anlamı daha vardır bu yönelimin: eleştiriyi bilime yaklaştırma, bir tür bilime dönüştürme isteği. Bu tutkunun Sainte-Beuve'ü gittikçe daha çok sardığı görülür. Ne var ki araştırma öznesi olarak ne yeterince dizgeseldir, ne de yeterince nesnel. Bir yandan tutkularının etkisinden sıyrılamaması ve sezgilerine fazla güvenmesi, öbür yandan yazarın yaşamıyla yapıtı arasında fazla sıkı bir koşutluk kurması nedeniyle, bugün çoktan unutulmuş birtakım yazarları ve ozanları göklere çıkarırken, bir Balzac'ın, bir Stendhal'in, bir Baudelaire'in değerini anlayamaz. Şu var ki bilimi örnek alma, eleştiriyi bir tür bilime dönüştürme düşüncesi dönemin bayağı yaygın bir yönelimidir. Roman-

cı Balzac bile böyle bir eğilime kapıldıktan sonra, eleştirmen ve yazın tarihçisi Sainte-Beuve'ün, yazarları bir doğabilimci gibi sınıflandırma savını anlayışla karşılamak gerekir. Öte yandan, Sainte-Beuve'ün bu savı, P. Moreau'nun söylediği gibi,[2] daha çok bir "eğretileme" niteliği taşır: Balzac'ta olduğu kadar bile bir dizge, bir yöntem içermez. Ancak, kendisinden sonra gelenler Sainte-Beuve'ün bu tasarımını en son noktasına kadar götürmek isterler. Bu yönelimin en ünlü ve en aşırı örneğini de hiç kuşkusuz Hippolyte Taine (1828-1893) oluşturur.

Hippolyte Taine de nice çağdaşları gibi özellikle doğa bilimleri alanındaki gelişmelerden fazlasıyla etkilenmiştir ve bu gelişmelerin insan bilimlerine, dolayısıyla yazın incelemelerine de uygulanabileceğine inanır. Bir "eğretileme" söz konusu değildir artık, çünkü, Taine'e göre, dış dünya gibi düşün ve duygu dünyasını da "değişmez yasalar" yönlendirir, insan tininin düzeni bir bitkinin düzeninden farksızdır, örneğin erdemsizlik ve erdem tıpkı kezzap ve şeker gibi birer üründür. Durum bu olunca, eleştirmenin de "tinin doğabilimcisi" gibi davranmasını önleyecek hiçbir şey yoktur: "Benim izlemeye çalıştığım yeni yöntem insan yapıtlarını niteliklerinin belirlenmesi, nedenlerinin araştırılması gereken olgular ve ürünler olarak ele almaktır, o kadar. Böyle anlaşılan bir *bilim* ne suçlar, ne bağışlar: saptar ve açıklar yalnızca... Kimi zaman portakal, kimi zaman köknar ağacını, kimi zaman zakkum, kimi zaman kayın ağacını eşit bir ilgiyle inceleyen bir bitkibilimci gibi davranır; yazın incelemesi de bir tür uygulamalı *bitkibilim*dir, ama bitkilere değil de insan yapıtlarına uygulanır."[3] *Essai sur La Fontaine* (La Fontaine Üstüne Deneme, 1854), *Essai sur Tite-Live* (Titus Livius Üstüne Deneme, 1856), *Essais de critique et d'histoire* (Eleştiri ve Tarih Denemeleri, 1858), kuramını açıklayan uzun önsözüyle ünlü olan *Histoire de la littérature anglaise* (İngiliz Yazını Tarihi, 1863) gibi eleştirel yapıtlarında gerçekleştirmeye çalıştığı da budur.

Taine'in yapıtları, yazarları, hatta toplumları ve dönemleri *bilimsel* olarak açıklama yolunda geliştirdiği araçlar bilinir: "soy", "çevre", "dönem", bir de "ana yeti". Soy "doğuştan gelme ve kalıtımsal tinsel eğilimlerin tümü", çevre "bir halkın içinde bulunduğu koşulların tümü", dönem "bir halkın tininin gelişimi içinde eriştiği nokta" olarak tanımlanır; ana yetiye gelince, "ruhbilimsel düzlemde bir öz",

"insanın ve yapıtın tüm önemli niteliklerine kaynaklık eden bir tür ilk tin"dir. Bu "yöntemsel araç"lar, değişik adlar altında bile olsa, bugün de sık sık kullanıldıklarına tanık olduğumuz araçlardır. Dünden bugüne, genelden özele doğru gelerek yazarları, yapıtları, akımları tarihsel ve toplumsal bağlamlarına oturtmak ve onları bu bağlamlar içinde yer alan değişik olgular arasında kurulan bağıntılarla açıklamak söz konusudur. "Ana yeti" terimiyle özetlenen bireysel özellik de bunlara eklenince halka kapanmış olur. Ama Taine'in bu yöntemle doyurucu sonuçlara ulaştığını, ulaştığı zaman da bunu getirdiği yönteme: soya, çevreye ve ana yetiye borçlu olduğunu söylemek zordur.

Taine eleştirinin yalnızca saptayıp açıkladığını söyler, ancak saptama ve açıklamaları yüzde yüz "mantıksal" olduğunu düşündüğü kuramının değil, kendi öznel yazın ve düşün adamı izlenimlerinin sonucudur. Bu izlenimler de genelleştirildikleri ve kurallaştırıldıkları ölçüde yanıltıcı olur. Örneğin soy, çevre ve dönem kavramlarını tanımlarken de belli ettiği gibi, tarihsel ve toplumsal verileri öncelikle ruhbilime bağlaması bir yanılgı, ruhbilimle yazınsal anlatım arasında kurduğu bağıntılarsa, birer yüzeysellik örneğidir. La Fontaine bir Galyalıdır *(soy)*, bir Champagne'lıdır *(çevre)*, XIV. Louis'nin saray adamlarındandır *(dönem)*, başlıca özelliği şiirsel imgelemdir *(ana yeti)* demekle bilineni yinelemiş oluruz, tüm bu veriler arasına yerleştireceğimiz bilgiler de her şeyi doğabilim alanında tanık olabileceğimiz kesinlik ve inandırıcılıkla açıklamaya yetmez. Aynı biçimde, Yunan heykelinin özelliklerini Yunan soyunun yalınlığı, iklimin ılımanlığı, çevrenin dağlık, denizin yakın olması gibi verilerle açıklamak sanat olgusunu fazlasıyla basite indirgemektir.

Bununla birlikte, biraz da tarihçi ve düşünür olarak kazandığı saygınlığın etkisiyle, Hippolyte Taine gerçek bir öncü olarak karşılanır, yapıtları, oldukça uzun bir süre, izlenilmesi gereken örnekler olarak algılanır. Hatta, sorun ana ilkelere indirgenecek olursa, yalnızca Fransa'da değil, nerdeyse tüm Avrupa'da, yazın eleştirmenlerinin ve yazın araştırmacılarının büyük çoğunluğunun Sainte-Beuve'le Hippolyte Taine'in dolaylı ya da dolaysız izleyicileri olduğu söylenebilir. Gerçekten de, en azından görünüşte, nesnellikle kesinliği temel ilke olarak benimsedikten sonra, her nesneyi kendi dışındaki ve kendinden önceki nesne ya da nesnelerle açıklamaya çalışan, böylece yazınsal olgula-

rı "bir yapıtın ayrıntılarının bir yaşamın ayrıntılarına, bir roman kişisinin ruhunun yazarın ruhuna vb. *benzemesi* gerektiğini" varsayan gerekirci bir anlayışla yorumlamaya yönelen her eleştirmen bir ölçüde Sainte-Beuve'e ve Taine'e bağlanır."[4]

Ancak, bu yaklaşımı eleştiri tarihi için önemli kılan başka sonuçları da vardır:

1) eleştiri alanında tarihçi anlayışı hızlandırır ve temellendirir,

2) eleştiride bilimsellik tartışmalarını başlatır.

Bilindiği gibi, gerek Sainte-Beuve, gerek Hippolyte Taine birer yazın eleştirmeni oldukları ölçüde birer yazın tarihçisidir de. Sainte-Beuve *Causeries de lundi* yanında *Port-Royal*'i ve *Etude sur Virgile*'i (Vergilius Üstüne İnceleme), Hippolyte Taine *Essai sur La Fontaine*'in yanında *Histoire de la littérature anglaise*'i yazar, denemelerini bir araya getiren kitabına *Essais de critique et d'histoire* (Eleştiri ve Tarih Denemeleri) adını vermiş olmasıysa eleştiriyle tarihi birbirine ne denli yaklaştırdığını gösterir. Bu saydığımız yapıtlar yazına yönelik üç tür etkinliğin sonuçlarıdır. İlk örnekten yola çıkmak gerekirse, *Causeries de lundi* oldukça kapsamlı, gene de dergi ve gazetelerde rastladığımız türden eleştiri yazılarından oluşmuştur, aynı şey *Essais de critique et d'histoire*'da yer alan yazılar için de söylenebilir: yapıtlara ve/ya da yazarlara ilişkin eleştiriler (açıklamalar, yorumlar, değerlendirmeler) söz konusudur burada, eski yapıtları, eski yazarları ele aldıkları zaman bilc tarihle fazla bir ilgileri yoktur genellikle, ama düzensiz bir biçimde bile olsa, yazarla tarihsel öncülleri ve toplumsal çevresi, yapıtla yazar arasında kurdukları (ya da varsaydıkları) açıklayıcı ilişkiler göz önüne alınınca, tarihsel yaklaşımı benimsemiş eleştiriler oldukları kuşku götürmez.[5]

Essai sur La Fontaine ve *Etude sur Virgile* tek bir ozanı ve yapıtlarını ele alan, geniş kapsamlı çalışmalardır. Sainte-Beuve çalışmasını "inceleme", Taine "deneme" diye nitelemiştir, ama her iki yapıt da genellikle "inceleme" adını verdiğimiz türden çalışmalardır, tarihsel ve yaşamöyküsel bilgilere dayandırılır ve incelenen yazarın yapıtlarıyla bu bilgiler arasında koşutluklar kurarak hem yazar, hem yapıtları konusunda yorumlara girişir, eleştiriyle yazın tarihi arasında bir tür oluştururlar. En azından derin yaklaşımları nedeniyle, fazlasıyla nesnellik savında oldukları zaman bile, daha çok eleştiriye yaklaşırlar.

Port-Royal ve *Histoire de la littérature anglaise*'e gelince, bu yapıtlar birer yazın tarihidir. Ama yazın tarihleri ne Sainte-Beuve'le başlar, ne Hippolyte Taine'le. Örneğin La Harpe'ın ünlü *Le Lycée*'si (1799-1805) ve Nisard'ın *Histoire de la littérature*'ü (1849) bunlardan daha eski ya da bunlarla çağdaş yazın tarihleridir: La Harpe yapıtında tarihsel bir sıra izler, aktardığı bilgiler de genellikle doğru bilgilerdir, ama, doğa ve mantık değişmez gerekçesiyle, güzelin her çağda aynı kaldığını savunabilir; Nisard'sa, Voltaire'den sonra geldiğini unutarak "tarih"inde evrim düşüncesini yadsır, her türlü değişimi yozlaşma olarak niteler; kısacası, bu iki yapıt bir bakıma tarihselliği yadsıyan, dolayısıyla her şeyden önce kendi kendileriyle çelişen yazın tarihleridir. Sainte-Beuve ile Taine'e gelince, gerçek romantikler olarak, tarihi öncelikle bir evrim biçiminde görür, olayları zaman sırasına göre anlatmakla yetinmeyerek önceki olay dizileriyle sonraki olay dizileri arasında bağıntılar kurar, evrimi ve anlamı bu bağıntılarda ararlar.

Öte yandan, yapıt ve yazar incelemelerinde gördüğümüzün tersine, adına yaraşır yazın tarihleri yapıtlardan çok olaylara, kişilerden çok topluluklara eğilir. Taine de özellikle bu yolu seçer: "İnsanı yönlendiren iki üç ölümsüz tutkuyu, soyu oluşturan birkaç ana yetiyi, toplumu ve yüzyılı biçimlendiren birkaç genel durumu" araştırıp ortaya çıkarmak ister. Böylece Taine eleştiride yapıtlar ve yazarlar için koyduğu ölçütleri daha kapsamlı birimler için de geçerli saydığını belli eder. Ama, genel olgulara yöneldiği ölçüde, yazın tarihinin eleştiriyle fazla ilgisi yoktur, belki yönteminin de farklı olması gerekir; ancak yapıtlar üzerinde durduğu ve yapıtlar arası ilişkilere dayandırıldığı ölçüde eleştiriye yaklaştığı söylenebilir.

Sainte-Beuve'le Taine'in yaklaşımının eleştiride bilimsellik tartışmalarını başlatmasına gelince, eski tartışmalar genellikle eleştirinin bilim mi, sanat mı olduğu konusunda yoğunlaşmış, bilim olduğu ya da bilime yaklaştığı savı benimsendiği zaman da ilkelerine uyup uymadığı tartışılmıştır: yorumları doğru, yargıları yansız mıdır, kısacası, yazarımız kendi koyduğu ilkelere uymuş mudur? Sainte-Beuve'ün başlattığı romantik eleştiriyle Taine'in başlattığı olgucu eleştirel yaklaşımın bilimselliği konusunda daha yakın tarihlerde başlatılan tartışmalarsa, bu eleştirilerin "dışsallığını" belirleyen tartışmalardır.

Sainte-Beuve'ün, Taine'in ve çoğu çağdaşlarının yaklaşımı temelinde doğrudur: yazarın yaşamının, çevresinin, toplumunun onun yapıtları üzerinde belirleyici bir etkisi bulunduğu kuşku götürmez. Ne var ki bu etkinin yasalarını ve süreçlerini eksiksiz bir biçimde belirlemenin nerdeyse olanaksız olması bir yana, bunların eklemlenimlerini ve yazarın kişiliğinin oluşumundaki paylarını belirlemek de ortaya çıkmasına yol açtıkları yazın yapıtını anlamamızı sağlamaz. Çünkü bir nesnenin doğuşunu belirleyen etkenleri bilmek o nesneyi her yönüyle tanımamıza yetmediği gibi kendi içinde bir bütün olan yapıtı kendisinin dışında kalan ve kendisiyle aynı türden olmayan verilerle açıklamaya kalkmak yöntem açısından bir tutarsızlıktır. Oysa, bu "tarihçi" eleştiri ve araştırmalarda çoğu zaman gördüğümüz gibi, tutarsızlık bununla da kalmaz: bir yerde yaşam ve tarihin yapıtı, başka bir yerde yapıtın yaşamı ve tarihi açıkladığı, yani araçla amacın birbirine karıştırıldığı görülür. Hiç kuşkusuz, pek çok bilgi bir araya getirilir bu tür çalışmalarda, ama tüm bu bilgilerin yapıtın açıklanmasında etkili olduğu kuşkuludur. En azından bunca bilgiyi bir araya getiren nice eleştirmen, bu arada Sainte-Beuve ile Taine, sıra anlamlandırmaya gelince, kendi öznel anlayışlarını, kendi kişisel beğenilerini kullanmakla yetinmişler, ele aldıkları yapıtları yeterince inceleyip çözümlemeye de girişmemişlerdir. Paul Valéry, yaşamöyküsünün incelemeci için "zararlı" bile olabileceğini, çünkü çoğu zaman yapıtın kesin ve örgensel incelemesine girişmemek için "fırsat, bahane, yol" olarak kullanılabileceğini söyler. Öte yandan, tarihçilik "Bu yapıt şunun yapıtıdır, şu kişi bir 19. yüzyıl insanıdır, 19. yüzyıl ... yüzyılıdır, öyleyse bu yapıt çağının yapıtıdır" gibi kendiliğinden oluşurmuş gibi görünen bir dizi özdeşleştirme anlamın kaynağı, tartışılmaz göndergesi olarak gösterilir,"[6] ama kesinliğin genellikle söz düzleminde kaldığı da gözden kaçmaz. Dönemlerinde gördükleri ilgi ne olursa olsun, bu kolaycı yaklaşımlardan ders alan araştırmacılar hiç de az değildir. Örneğin Gustave Lanson (1857-1934) bunların önde gelenlerinden biridir.

Roland Barthes, 1960'larda, "İki Eleştiri" başlıklı yazısında, Fransa'da iki tür eleştirinin varlığından söz ediyor, bunlardan "yorum eleştirisi" diye adlandırdığı çağcıl türün dönemin varoluşçuluk, marksçılık, ruhçözümleyim ve görüngübilim gibi düşüngülerden esinlendiğini, "üniversite eleştirisi" diye adlandırdığı geleneksel türünse

temelinde Lanson'dan kalma olgucu yöntemi izlediğini söylüyordu.[7] Gerçekten de Gustave Lanson temelde Sainte-Beuve ve Taine eleştirisinin, bir başka deyişle olgucu ve tarihçi yaklaşımın 20. yüzyıl başlarındaki sürdürücüsüydü, o da yapıtın kendisinden önce çevresindeki verilere yönelmekteydi. Bununla birlikte, öncüllerinin kimi savlarının aşırılığını gördüğünden olacak, belirli bir kuram doğrultusunda, geniş kapsamlı bileşimlere varmaktan çok, yapıtları ve olguları daha iyi anlayıp değerlendirmemizi sağlayacak dilsel ve tarihsel verileri saptamak istemiş, bu amaçla araştırmalarını belirli alanlarda yoğunlaştırmayı yeğlemişti. Örneğin:

- *metinlerin belirlenmesi* (bir yapıtın değişik elyazmalarını ve/ya da basımlarını derleyip karşılaştırarak yazarın amaçladığına en uygun metnin ortaya çıkarılması, değişkelerin saptanması, bu dönemde başlayan "eleştirel basımlar" için gerekli verilerin bir araya getirilmesi),

- *metinlerin değerlendirilmesi* (özellikle eski metinlerin gerektiği gibi anlaşılabilmesi için yazarın ve döneminin kendine özgü dilbilgisini ve sözlüğünü içeren, göndermede bulunduğu kurumlar, kişiler, olaylar, töreler konusunda bilgi sağlanması),

- *yayımlanmamış metinlerin değerlendirilmesi* (ele alınan yazarların değişik nedenlerle okura ulaşmamış metinlerinin, eksik ya da kusurlu olmalarına bakılmadan okura ulaştırılması),

- yazarlara, dönemlere, yazınsal olaylara vb. ilişkin geniş kapsamlı *kaynakçalar* hazırlanması,

- ayrıntılı *yaşamöyküsü* çalışmaları özellikle Lanson döneminde, Lanson'un etkisiyle çoğalmış, üniversitelerde yapılan yazın araştırmalarının büyük çoğunluğunu bu tür araştırmalar oluşturmuştur. Raymond Jean'ın "bilmeyen eleştiri" olarak nitelediği eleştiri budur.

Ancak, girişte açıkladığımız bir durumu yeniden anımsatmak gerekirse, bu yönelim yalnızca Fransa'ya ve Lanson dönemine özgü bir yönelim değildir, örneklerine daha önceki dönemlerde ve çoğu Batı ülkelerinde de rastlanır. Öte yandan, bu tür çalışmaların eleştiriyle doğrudan bir ilişkisi bulunduğunu söylemek de kolay değildir. Hepsi de gerçek eleştiriler, gerçek yazın araştırmaları için yardımcı nitelikte çalışmalardır: iyice belirlenip tarihsel bağlamına oturtulmuş bir metin de, olabildiğince eksiksiz bir kaynakça da, yayımlanmamış metinlerin varlığı da hem okurun, hem eleştirmenin, hem araştırmacının işini ko-

laylaştırır. Aynı şey yaşamöyküleri için de söylenebilir. Ancak bu türlü çalışmalara girişenler bir bakıma ikincil türden, yardımcı gereçler hazırladıklarını düşünmezler genellikle. Bu çalışmaların her biri kendi başına bir amaç olarak benimsenir. Kendi başına bir amaç olarak benimsenmeye değmedikleri de söylenemez doğrusu. Montaigne'in *Denemeler*'inin olabildiğince kusursuz bir eleştirel baskısını hazırlamak ya da Proust ve yapıtı üzerine yapılmış tüm çalışmaların olabildiğince eksiksiz bir kaynakçasını sunmak az şey midir? Bununla birlikte, yazar ve yapıtı üzerinde yapılan her çalışmanın bu yazarın ya da bu yapıtın daha eksiksiz anlaşılmasında bize yardımcı olduğunu savunmak da kolay değildir. Örneğin Balzac'ın yakınlık kurduğu bir hanımın Balzac'tan olabileceği varsayılan kızının ayrıntılı bir yaşamöyküsü Balzac'ın kendisi konusunda da, yapıtı konusunda da bir ışık tutmaz bize. Olsa olsa Balzac gibi önemli bir yazara ilişkin her şey bizi ilgilendirdiği için böyle bir çalışmaya da ilgi duyarız. Bu da bize yazın yapıtları ve yazarları çevresinde yapılan her çalışmanın eleştirel bir değer taşımadığını bir kez daha gösterir.

Ne olursa olsun, yapıtı ve yazarı hep kendileri dışındaki verilerle değerlendirme çabası Gustave Lanson'la bitmez, Gustave Lanson'unki gibi alçakgönüllü bir amaçla da yetinmez. Çoğu durumlarda, döneminin kimi bilim dallarının yöntem ve bulgularından da yararlanarak bütüncül açıklamalar getirmek ister. Bu arayışlar, kabaca bir sınıflandırmayla

- kaynak eleştirisi,
- oluşum eleştirisi,
- ruhbilimsel eleştiri,
- toplumbilimsel eleştiri biçiminde sıralanabilir.

Ama, geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısından bugüne kadar uygulanmakta olan önemli eleştiri ve araştırma biçimleri olduklarından, ayrı bir bölümde ve ayrı bir başlık altında incelenmeleri daha uygun olur.

Olgucu Eleştirel Yaklaşımlar

Önceki bölümün sonunda andığımız eleştirel yaklaşımların her zaman tümden bağımsız, tümden yeni yaklaşımlar olduğu söylenemez. Belirli bağıntılar vardır aralarında, en azından hemen hepsi şu ya da bu biçimde tarihten, tarihçi yaklaşımdan esinlenir. Kimilerinin örneklerine önceki dönemlerde de rastlanır. Örneğin *kaynak eleştirisi,* yazarla toplumsal ortam arasında bağıntı kuran çoğu araştırmalarda karşılaştığımız bir öğedir. Ancak, başta Lanson olmak üzere, birçok yazın araştırmacısı bu yaklaşımı daha bağımsız ve daha dizgesel bir yaklaşıma dönüştürmüşlerdir.

1. Kaynak Eleştirisi

Kaynak eleştirisi ya da kaynak araştırması, Lanson'un tasarladığı biçimiyle, ele aldığımız yapıtta ya da yazarda karşılaştığımız düşüncelerin, konuların, izleklerin, anlatım biçimlerinin vb. nasıl ortaya çıktıklarını, nelerden, nerelerden, kimlerden kaynaklandıklarını belirlemeyi, hatta, olanaklar elverirse, incelediğimiz yapıtta yer alan her tümcede "yazarın usunu ya da imgelemini yönlendirmiş olan olayı, sözü ya da metni" bulmayı amaçlayan bir araştırma biçimidir. Böyle bir amacın hem aşırı bir tarih tutkusundan kaynaklandığını, hem de uygulamada gerçekleştirilmesi olanaksız bir amaç olduğunu söylemek

bile gerekmez. Her şeyin bir daha öncesi vardır her zaman, ama tüm "daha önce"leri yapıtın yazarının kendisinin bile kolay kolay belirleyebilecek durumda olmaması bir yana (kimi kaynak etmenler özümlenmiş etmenlerdir, dolayısıyla sonuçları biz bilincine varmadan ortaya çıkar; ayrıca özgünlük diye bir şey bulunduğunu da unutmamak gerekir), bir yapıtta yer alan her tümceyi bir dış olayın ya da başka bir yazarın tümcelerinin koşullandırması gerekmez: yapıtın kendi sözcükleri, kendi tümceleri de birbirini koşullandırabilir, genellikle ikinci tümcemizi birinci, üçüncü tümcemizi ikinci tümcemizin belirleyebileceğini unutmamak gerekir. Bununla birlikte, en küçük birimlere dek inilemese bile, bir yazarın yapıtlarını olumlu ya da olumsuz biçimde etkilendiği yapıtlarla karşılaştırarak aradaki benzerlik ve ayrılıkları, etkilerin belirim biçimlerini vb. saptamak, hem (genel olarak) yazın düzleminde belirli dönüşümleri, hem de (özel olarak) yazar ve yapıt düzleminde belirli bir eklemlenmeyi ortaya çıkarabildiğimiz ölçüde ilginçtir.

Hiç kuşkusuz, biraz da gerçekleştirilmesinin güçlüğü nedeniyle, araştırmacılar böylesine kapsamlı bir çalışmaya girişmezler, ancak kaynak araştırmalarının Batı ülkelerinde oldukça sık rastlanan ve belirli çevrelerde bayağı önemsenen bir araştırma türü olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin F. Baldensperger'nin *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*'ı (Honoré de Balzac'ta Yabancı Yönelimler, 1927) Balzac uzmanlarının vazgeçemedikleri bir kaynak kitaptır; Fransa'da yılda bir kez yayımlanan araştırma dergisi *L'Année balzacienne*'in (Balzac Yılı) her sayısında kaynak araştırması alanına giren dört beş incelemeye rastlanır. Başka yazarlar, başka yazınlar konusunda da daha birçok örnek gösterilebilir.

Örnekleri çok daha az olmakla birlikte, benzer çalışmalar ters yönde (yani kaynaktan yola çıkılarak) ve yazar ve yapıt dışında da (örneğin bir akımdan, bir olaydan, bir izlekten yola çıkılarak) yapılabilir. Bu tür çalışmaların, gerektiği gibi yapıldıkları zaman, yazın tarihi ve yazın kavramının zenginleşmesi açısından büyük katkılar sağlayacağı kuşku götürmez, hatta dizgesel bir yazın tarihinin çıkış noktasını oluşturacakları düşünülebilir. Aynı biçimde, belirli bir yazarın, belirli bir siyasal ya da yazınsal olayın ne türlü uzantıları bulunduğunu, belirli bir yapıtın belirli bir dönemde hangi yönleriyle, nasıl etkili

olduğunu, ne tür yönelimlere yol açtığını saptamak yazın dediğimiz olgunun derin devinimini daha sağlam, daha kapsamlı, daha somut bir biçimde kavramamızı sağlar. Örneğin Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu*'nun, Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ünün ya da Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ının yazın evrenimizde yöntemli biçimde izini sürecek bir çalışma bize hem ele aldığımız yapıtın, hem kendi yazınımızın derin gelişimi konusunda ışık tutabilir. Yapıtlarını yayımladıkları dönemde çok etkili olmuş kimi yazarların on beş-yirmi yıl sonra önemlerini yitirivermelerinin (örneğin Fransa'da Bourget, Barrès vb., Türkiye'de Kemal Tahir), buna karşılık, yaşadıkları dönemde hiç mi hiç önemsenmemiş kimi yazar ve ozanların daha sonra büyük yazar, büyük ozan olarak değerlendirilmelerinin (Stendhal, Lautréamont vb.) derin nedenleri de bu yoldan ortaya konulabilir belki. Kısacası, alışılmış "etki" araştırması ya da geleneksel "karşılaştırmalı yazın incelemesi"ne indirgenmedikleri zaman, bu artsüremli çalışmalar gerçekten yararlı çalışmalardır.

Ünlü Rus yazınbilimci Mihail Baktin'in (1885-1975) getirdiği *söyleşimci yöntem* de kaynak araştırmacılığının daha kapsamlı ve daha verimli bir biçimi olarak nitelenebilir. Baktin hem çalışmalarını oldukça çekici bir kuramsal temele oturtur, hem de bu kuramı örneklendiren iki eşsiz yapıt sunar bize: *Dostoyevski Yazınbilimi* (1929) ve *Rabelais'nin Evreni* (1965). Yaşadığı dönem ve ortam, ülkesinde yıllar yılı uğradığı anlayışsızlık ve haksızlık da göz önüne alınınca, Baktin'in yaklaşımı daha bir çekicilik, daha bir saygınlık kazanır. Buna karşılık, değişik örnekler üzerinde denendiği zaman, belirli yapıtlarla sınırlı kaldığı, evrensel nitelikte bir örnekçe oluşturamadığı görülür. Daha çok bir yazın yapıtının, bir şiir ya da bir romanın esinleyiciliği gözlemlenir Baktin'in yapıtlarında. Çevirilerinden edinilen izlenime güvenilebilirse, anlatımı da bir bilim adamının anlatımından çok, bir yazın adamının anlatımıdır. Biraz da bu yüzden, iki büyük yapıtının Batı dillerine çevrilmesinden sonra uyandırdığı büyük ilgiye karşın, Baktin hiçbir zaman bir Propp ya da bir Greimas gibi bir öncü olarak görülmemiş, çevresinde geniş izleyici toplulukları oluşmamıştır. Ancak, kendinden öncekilerden bağımsız olduğunu, çağdaşlarıyla ve kendinden sonrakilerle hiçbir bağıntısı bulunmadığını söylemek de yanlış olur; tam tersine, çağından ve çevresinden kendisine ulaşan

tüm verilerden yararlanarak özgün bir bileşime ulaşmaya çalışır. Örneğin Rus biçimciliğini sık sık eleştirmesine karşın, olumlu yanlarını vurgulamaktan da çekinmez: Yazınbilimin temel sorunlarını gündeme getirerek çok verimli bir işlevi gerçekleştirdiğini, bundan böyle bu sorunların göz ardı edilemeyeceğini, biçimciliğin kusurlarının ve eksikliklerinin bile temel sorunlara daha özenli bir biçimde yaklaşmayı sağladığını kesinler. Kendisi de bol bol yararlanır bu akımın katkılarından. Çoğu araştırmacılarca bir biçimci olarak nitelenmesi de bundandır. Ama o daha yukarılara diker gözlerini: Rus biçimciliğinin gündeme getirdiği sorunları öncelikle dilsel bir temele oturtarak çok daha kapsamlı çözümlere varmayı amaçlar.

Bu da çok doğal bir tutumdur ona göre: dil kendi kendinde ve kendi kendisi için, yani kendinden başka her türlü veriden soyutlanarak değil de gerçekleşim bağlamında ele alınacak olursa, yalnızca biçimciliğin gündeme getirdiği yazınsal sorunların değil, tüm insansal olguların temeli ve çevreni olarak belirir: her türlü insan edimi "gücül bir metin", dil de "yaşamın nerdeyse tümü"dür. Baktin böylece Saussure'ün kesinlemesini tersine çevirerek dil dizgesinin geri kalan tüm göstergе dizgelerini kendi kapsamı içine aldığını savunan Roland Barthes'ı bile geride bırakarak tüm insan bilimlerinin dile dayandığını, hiçbir konunun dilden soyutlanarak ele alınamayacağını söyler. Çünkü, ona göre, insan bilimleri insanı kendi başına değil, özgül niteliğiyle ele alır, insanın özgül niteliğiyse, hep konuşan, gücül bir biçimde bile olsa, hep "metin üreten" bir varlık olmasıdır; sözlü ya da yazılı, gerçekleşmiş ya da gücül bir "metin bulunmayan yerde araştırma ve düşünce konusu da yoktur". Her şey böylesine kesindir Baktin için. Ama o bununla da kalmaz; gözlemlerini son sınırına dek götürerek oldukça değişik bir ekin tanımına varır: alışılmış kalıplar gibi olağandışı sözler de işin içinde olmak üzere, ortak bellekte saklanan söylemlerden oluşan bir veri.[1]

Budunbilimcilerin ekin tanımı göz önüne alınınca, bu tanımın fazlasıyla dar, dolayısıyla eksik göründüğünü söylemek bile gerekmez, ama, ister varış, ister çıkış noktası olarak değerlendirilsin, Baktin'in düşüncesinin odağını bu tanım oluşturur bir bakıma: tüm kuramları, tüm yorumları dönüp dolaşıp bir temel öğenin: söylemin oluşum koşullarına, oluştuğu bağlama gelir. Bu bağlamla bu koşullar da bizi dil-

bilimle göstergebilimin son yıllarda daha bir özenle incelemeye başladığı *sözcelem* olgusuna, yani sözün gerçekleşim sürecine getirir.

Anlatım ayrılıkları bir yana, Baktin de aşağı yukarı tüm dilbilimciler gibi açıklar bu süreci: sözsel bağlamın üç temel veri içerdiğini söyler:

1) iki konuşucunun ikisi için de geçerli olan bir ortak çevren;

2) her ikisinin de paylaştığı bir bilgi;

3) gene her ikisinin de paylaştığı ve her ikisi için de geçerli olan bir kestirim ya da değerlendirme biçimi.

Dilsel bildirişimin eksiksiz bir biçimde gerçekleşebilmesi için bu üç koşulun üçünün de gerekli olduğu savunulabilir. Ama Baktin burada bir gerçeği saptamakla kalmaz: dilsel bildirişimin ayırıcı niteliklerini sözcenin ayırıcı nitelikleriyle özdeşleştirdiğinin ayrımına varmadan, bu saptamadan kapsamları gereğinden fazla geniş sonuçlar çıkarır: hiçbir sözcenin yalnızca "söyleyen"in (göstergebilimcilerin deyimiyle "söylem öznesi"nin) yaratımı olmadığını, tam tersine, söyleyenle dinleyenin karşılıklı etkileşiminin sonucu olduğunu, bir başka deyişle, üretilen her söylemin bireylerarası bir veri olarak tanımlandığını, dolayısıyla tümden söyleyene mal edilmesine olanak bulunmadığını kesinler. Sonra, bir adım daha atarak, her söylemin aynı ekin çevresinde üretilmiş ve üretilmekte olan tüm söylemlerle bağıntılı olduğu, bağımsız söyleyen bulunmadığı sonucuna varır. Söz ister istemez toplumsaldır; biçemse, Buffon'un düşündüğünün tersine, "insanın kendisi" değil, "en azından iki insandır, daha doğrusu, insan ile toplumsal çevresidir,"[2] çünkü belli bir dili konuşan bir topluluğun hiçbir üyesi başkalarının sesinden, başkalarının yönelimlerinden, başkalarının değerlendirmelerinden arınmış bir biçimde bulmaz dilin sözcüklerini, hep başkalarından alır onları, hem de başkalarının katkılarıyla "yüklü" olarak alır. Ne olursa olsun, Baktin söylemin kendinden önceki söylemlerle bağıntıları üzerinde önemle durur her zaman. Sonra, bir adım daha atar, söylemlerin zaman içindeki söyleşimini belirli bir "tür"ün içinden izleyerek yaklaşımına daha bir belirginlik, daha bir tutarlılık kazandırmak ister. Her tür zaman içinde değişik evrimler geçirir, değişik biçimlere girer, ama, en yeni biçimlerinde bile, geçmişini hep "anımsar", evrimin birliğini ve sürekliliğini sağlayan "yaratıcı bellek"tir.

Kolaylıkla kestirilebileceği gibi, bu bağıntılardan birincisi, söylemin *tarih* içindeki yerinin belirlenmesi, gelişim ve etkileşim koşullarının incelenmesi gereğine götürür bizi; ikincisiyse, sözcelem sürecinin bireysel düzlemde, bireysel bir veri olarak değil, bireylerarası bir veri olarak ele alınması gereğine. Baktin'in yazın yapıtlarını incelerken uyguladığı yöntem de her şeyden önce bu iki bağıntıya dayanır; söz konusu bağıntılar değişik söylemler arasında bir karşılıklılık, bir sürekli alışveriş içerdiği için de yöntemi *söyleşimcilik* olarak adlandırılabilir.

Bu durumda, Baktin için yazın yapıtını anlamak ve açıklamak onu her şeyden önce kendisiyle söyleşime girdiği söylem ya da metinlerle kurduğu bağıntılara göre değerlendirmek, bir başka deyişle, kendinden önce ve kendi döneminde üretilmiş söylemler bağlamında ele alarak bu bağlamdaki yerini belirlemektir. Örneğin biçimbilim çoğunlukla sanatçının bireysel çalışmasından ötesiyle ilgilenmediği, "söylemin alanlar, sokaklar, kentler ve köyler, topluluklar, kuşaklar ve çağlar içinde sürdürdüğü toplumsal yaşamı" göz önüne almadığı için ister istemez eksik kalmış, üstelik, kesinlikle *toplumsal* olan bir veriyi *bireysel* diye değerlendirmek gibi bir açmaza düşmüştür. Tüm bağıntılara "mantıksal bir nitelik" kazandırmaya çalışan yapısalcılık da metnin dar sınırları içine kapanmakla aynı günahı işlemiştir. Kendisiyse, karşısına çıkan her metinde başka seslere kulak vermek, bireyi bir yana bırakarak "türlere, çağlara ya da genel kurama ilişkin sorular sormak" savındadır.[3] Böylece, örneğin Rabelais'nin yapıtını incelerken, yapıtın kendisinden önce, içinde yer aldığını düşündüğü karnaval evreninin ve bu evrenle kurduğu söyleşimin özelliklerini belirlemeye çalışır. Bunu da hayranlık verici bir ustalıkla, hem bir yazın tarihçisi, hem bir toplumbilimci niteliğiyle yapar, gerçekten ilginç yorumlara ulaşır.

Hiç kuşkusuz, *Gargantua*'nın, *Pantagruel*'in, *Le Tiers Livre*'in (Üçüncü Kitap) özgül niteliği ve anlam evreni fazlasıyla ikincil bir konu olarak kalır burada, Rabelais'nin romanıyla karnaval evreni arasında kurulan tarihsel, toplumsal ve sanatsal bağıntılar da terimi terimine bir çakışma biçiminde çıkmaz karşımıza. Ama, mantıksal bağıntıları küçümsemesinin de gösterdiği gibi, Baktin bu türlü belirsizliklerden pek rahatsız olmaz. Öte yandan, yapıtın yazın, yazının erimsel

yaşam, erimsel yaşamın da toplumsal ve ekonomik yasalar göz önüne alınmadan anlaşılamayacağını, incelenemeyeceğini, bu verilerden oluşan zincirin halkalarından hiçbirinin atlanamayacağını kesinledikten sonra, yazın yapıtının öncelikle yazın evreninin öğesi olduğunu söyler, yani erimselliği öncelikle biçimsel açıdan değerlendirmek, yazının özgül nitelikleri söz konusu olunca, tarihi de, erimselliği de, toplumsal ve ekonomik yasaları da ancak sınırlı bir biçimde göz önüne almak gerektiğini vurgular. Ama nerede başlar bu sınır, nerede biter? Mihail Baktin bu soruya da açık bir yanıt getirmez hiçbir zaman. Şu var ki, zaman zaman yazın dışı olgulara verdiği yer ne olursa olsun, "yazın yapıtının herhangi bir öğesini –örneğin kişiyi ya da düğüm-olayı– doğrudan doğruya gerçek yaşama yansıtma"ya karşıdır. Ona göre, bu öğeler gerçek yaşamı yansıttıkları ölçüde değil, "sanatsal yapının öğeleri oldukları, kendi sanatsal dillerine bağlandıkları" ölçüde aydınlatıcıdır.[4] Bu nedenle yazınbilimcinin görevi tüm dış öğeleri yazın yapıtının dilsel özellikleriyle bağıntıları açısından incelemektir.

Bir yandan yazın yapıtının dilsel özelliklerine, bir yandan her şeyden önce bir dil, bir söylem olan bu yapıtın çağlar ve uzamlar içinde başka yapıtlarla, başka söylemlerle kurduğu söyleşime verdiği önemin sonucu olarak, Baktin tüm yazarlık serüveni boyunca, ikide bir *tür* sorununa gelir, ikide bir bu sorunun ayrıcalıklı yerini vurgular: sanatçı gerçeği "türün gözüyle görmeyi öğrenmeli", yazınbilim türden yola çıkmalı, biçembilimin de, yazın tarihinin de başlıca uğraşısı, değişik türler arasındaki ayrılıkları belirlemek ve her türün özgül niteliklerini ortaya çıkarmak olmalıdır. Her tür değişik evrimler geçirir, değişik biçimlere girer, ama, en yeni biçimlerinde bile, geçmişini hep "anımsar", evrimin birliğini ve sürekliliğini sağlayan "yaratıcı bellek"tir bir bakıma. Örneğin Dostoyevski'nin romanları daha çok karnaval evrenine bağlanan Sokrates söyleşimleriyle Menippos taşlamalarının oluşturduğu türün doruk noktası olarak nitelenebilir. Ama bu durum Dostoyevski'nin bilinçli olarak bu türlü yapıtlardan yola çıktığını göstermez: Dostoyevski'nin "öznel belleği" değildir eski taşlamaların özelliğini sürdüren, "türün nesnel belleği"dir.[5] Bu da söz konusu türün hem tarihsel, hem toplumsal bir nitelik taşıdığını kanıtlar. Öte yandan, günlük yaşamımızda nasıl ancak belirli söylem türlerine uyarak konuşursak, nasıl belirli durumlar belirli söylem türleri gerek-

tirirse, yazında da türlerle izlekler arasında güçlü bir bağ vardır; ikincil ya da karmaşık söylem türleri olarak tanımlayabileceğimiz yazınsal türler de belirli içeriklere, belirli bildirişim koşullarına göre çıkar ortaya. Bu nedenle, her türün kendi özgül yöntemleri, gerçeği görüp anlama konusunda kendi özgül yolları vardır; her tür gerçeğe, yaşama, yaşamın olaylarına ve sorunlarına yönelir, ama her biri kendi yordamınca.

Baktin'in çoğu gözlemleri gibi tür konusundaki bu gözlemleri de gerçekten çekici, gerçekten esinleyicidir. İyi de "türün nesnel belleği" nedir, nasıl işler? Tür sanatçısını kendi bulan, etkin bir bellekle donatılmışsa, sanatçının öznel belleği bu konuda pek bir önem taşımıyorsa, "Sanatçı gerçeği türün gözleriyle görmeli" gibi öğütlere ne gerek vardır? Daha da çoğaltabileceğimiz bu sorular hep yanıtsız kalacak olsa bile, çoğunlukla belli bir doğruluk payı vardır bu gözlemlerde. "Gerçeğin tam anlatımı işte, ne eksik, ne fazla!" dedirttikleri de çok olur. Gene de bizi fazla uzaklara götürmez, yolun başında yalnız bırakırlar. Çünkü Baktin her şeyden önce bir sezgi adamıdır, elimize tutarlı ve dizgesel bir yöntemin anahtarını vermez hiçbir zaman. Örneğin değişik türler arasındaki karşıtlıkları ve her türün özgül niteliklerini belirlemek yazın olgusunun kendisini de, gelişimini de oldukça tutarlı bir biçimde açıklamamızı sağlayabilir. Ancak bunu başarmanın yolları nelerdir, araştırmamızın sonuna geldiğimiz zaman, gerçekten doğru yolu izlemiş olduğumuzu söyleyebilmek için hangi güvencelere bel bağlayabiliriz? Baktin bu tür konularda doyurucu yanıtlar getirmez bize, kesinleyip geçer ya da aynı kesinlemeyi başka sözcüklerle, başka imgelerle yinelemeye girişir. Bunun kaçınılmaz sonucu olarak, örneğin şiirle düzyazı arasındaki karşıtlıkları belirleme çabaları elle tutulur hiçbir sonuç getirmeyen bir "çeşitleme" izlenimi uyandırır. Yıllar yılı yazmayı tasarladığı *söylem türleri* konulu yapıta hiçbir zaman girişememiş olması da bu özelliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Ama işin yalnızca bir yanıdır bu: Todorov'un onun en önemli özelliği olarak gördüğü yanını: kuramcılığı bir yana bırakıp da somut olgulara, somut yapıtlara eğildiği zaman, Baktin birden devleşiverir. Örneğin Rabelais'nin yapıtıyla karnaval olgusu arasında kurduğu sıkı bağın geçerliliği üzerinde uzun uzun tartışılabilir, ama söz

konusu olgunun özünü, insan düşüncesini ve toplum yapılarındaki köklerini, gelişim biçimlerini, bireyleri ve toplulukları her zaman büyülemiş olmasının nedenlerini çözümlerken ortaya koyduğu derin sezgi ve yorum gücü karşısında hayranlık duymamak zordur. Örneğin Sokrates söyleşimleriyle Menippos'un, Varro'nun taşlamalarını, Seneca'nın, Petronius'un, Apuleius'un, Boetius'un yapıtlarını aynı doğrultuda gelişen ürünler biçiminde değerlendirerek hepsini de karnaval evrenine bağlaması karşısında şaşırabilir, tüm bu ürünler arasında birtakım yakınlıklar bulunsa bile, bu yakınlıkların onların en belirgin özellikleri olmadığını, dolayısıyla aynı türe, aynı akımlara bağlanmalarının oldukça aykırı kaçtığını söyleyebiliriz, ama Sokrates söyleşimlerinde düşünün kendisini dile getiren kişinin imgesiyle kaynaştığını, düşüncenin sınanmasının aynı zamanda kendini savunan insanın savunması olarak belirdiğini, dolayısıyla, tek yönlü ve tek yüzlü bir birlik yerine, hem bu iki öğe, hem de aynı konuda üretilebilecek değişik görüşler arasında bir özgür *söyleşim* kurulduğunu, Menippos taşlamalarında düşlerin, düşlemlerin, çılgınlıkların insan ile yazgısının destansal ve ağlatısal birliğini yıkarak farklı bir insanı ve bir başka yaşamın olanaklarını ortaya çıkardığını, böylece eskil destanla ağlatıya tümden yabancı bir "deneyimsel masalsılık" yarattığını, karnavalın bir bakıma tersyüz edilmiş bir yaşam, tersyüz edilmiş bir dünya oluşturduğunu, ama kutsalla kutsala-karşının, yücelikle bayağılığın, bilgelikle saçmalığın karışımından oluşan bu garip cümbüşü kişilerin istemekten ve oynamaktan çok yaşadıklarını, bunun sonucu olarak da Menippos taşlamalarının yalnızca duyurmakla kaldığı deneyimsel masalsılığın tam ortasında yer aldıklarını söylediği ve gözlemini türlü örneklerle temellendirdiği zaman, savlarına karşı çıkmayı düşünmeyiz. Örneğin Avrupa romanının başlıca üç akımdan: destan, sözbilim ve karnavaldan kaynaklandığını, Rabelais, Cervantes, Shakespeare ve benzerlerinden sonra, Dostoyevski'nin de gülünç ile acıklının ayrılmaz biçimde birbirine karıştığı üçüncü damara bağlandığını okuyunca, kanıtlanması zor bir sav karşısında bulunduğumuzu düşünürüz ister istemez, izlek, biçem, hatta içerik benzerliklerinin türler arasındaki sınırları kaldırmaya yetmediğini, karnaval evreni denilen şeyle Rabelais arasında kurulan bağı bu evrenle Dostoyevski'nin yapıtı arasında da kurmanın bu denli kolay olma-

ması gerektiğini, Dostoyevski'nin yapıtı konusunda geliştirilen saptamalara varmak için Sokrates'ten yola çıkmak gerekip gerekmediğini düşünürüz, bu arada, olgunun belirginleştirilmesini sağlayacak, karşıt örnekler de bekleriz, ama Baktin, hep söyleşim düzleminde, Sokrates'ten Dostoyevski'ye dek sürdürdüğü uzun yolculuğun sonunda, *çokseslilik* kavramına gelip de Dostoyesvski'nin yapıtlarında bulduğumuz şeyin "yalnızca yazarın bilinciyle aydınlanan, tek ve nesnel bir dünya içinde, kişiliklerin ve yazgıların çokluğu değil, birbirleriyle kaynaşmadan, belli bir olayın birliği çevresinde bir araya gelen *eşdeğerli bilinçlerin ve evrenlerinin çoğulluğu*" olduğunu, Dostoyevski'nin başlıca kahramanlarının "yalnızca yazarın söyleminin nesneleri değil, kendi söylemlerinin de özneleri" olarak belirdiklerini, çünkü büyük romancının kendisinden bağımsız, canlı kişiler yarattığını söylediği,[6] arkasından da gözlemini örneklendirmeye giriştiği zaman, Dostoyevski'nin evreninin tam odağında bulunduğumuzu sezinleriz.

Ne var ki dizgesel bir yöntemin sonucu değildir bu. Bir yazınbilimci ya da eleştirmen olarak, Mihail Baktin'in en belirgin yaklaşımı ele aldığı yapıtı ya da yapıtlar bütününü belirli bir özellik, belirli bir yönelim ya da belirli bir kaynak çevresinde yorumlamaktır, yani kendisinden önce de, kendisinden sonra da birçok araştırmacının, birçok eleştirmenin şu ya da bu biçimde izleyegeldiği bir yoldur. Gördüğümüz gibi, Sainte-Beuve de, Baktin'den çok önce, birtakım yazın adamları arasında, tarihsel ve uzamsal uzaklıklara karşın, birtakım temel benzerlikler görüldüğünü, bu yakınlıklar belirlenerek sanatçıların yer aldıkları topluluklara göre sınıflandırılabileceğini söylemiştir. Bu bakımdan, Baktin'in aynı yolu izleyenleri geride bırakmasını yaklaşımının buldurucu erdeminden çok, benzerine az rastlanır sanatçı duyarlığına borçlu olduğu söylenebilir. Öte yandan, ilk bakışta birbirinden çok uzak görünen çağlar, olaylar, yapıtlar, yönelimler arasında kurduğu güçlü söyleşimin öncelikle bu çağlar, bu olaylar, bu yapıtlar ve yönelimlerle kendisi arasında kurulan bir söyleşim olup olmadığı, öncelikle kendi söyleşim gereksiniminden, kendi söyleşim çabasından doğup doğmadığı, başarısının ana nedenlerinden birini de bu söyleşimin oluşturup oluşturmadığı sorulabilir. Başarısının temelinde bu çaba yatmaktadır belki.

Ne olursun, Mihail Baktin'in insan bilimleri alanında gelmiş geçmiş tüm Sovyet düşünürlerinin en büyüğü ve tüm dünyada 20. yüzyılın en büyük yazın kuramcısı olduğunu söyleyen Todorov'un görüşünü paylaşmak zordur. Kuram ve uygulamalarının büyük bölümünü Rusya dışında geliştirmiş olmasını göz önüne alarak Roman Jakobson'u bir yana bıraksak bile, Vladimir Propp'un tüm eksikliklerine karşın nice araştırmacılar için esin kaynağı olan *Masalın Biçimbilimi* adlı yapıtı karşısında, Baktin'in kuramları oldukça sönük, fazlasıyla da bulanık kalır. Öte yandan, Batı dünyasında, kuramlarını dizgeleştirmiş, uygulamalarını kesin ve tutarlı sonuçlara ulaştırmış yazınbilimciler hiç de az değildir. Örneğin Greimas'ın *Maupassant*'ı yanında, Baktin'in Dostoyevski ve Rabelais incelemeleri birer deneme izlenimi uyandırır. Baktin'in yapıtı, Julia Kristeva'nın vurguladığı gibi, "insancı, hatta gizliden gizliye hıristiyan bir dille uygulayımsal terimler arasında bocalaması; özenli bir yazın tarihçisi belgeciliğiyle metinleri okumada keskin bir sezgi arasında gidip gelmesi; yazıncı, dilbilimci ya da felsefeci olacak yerde, hem yazıncı, hem dilbilimci, hem felsefeci olması; çoğu kez yinelemeye, kimi kez bulanıklığa düşmesi; dilbilim terimlerini hiçbir zaman kesin bir biçimde belirlemeyip durmamacasına değişik anlamlarda kullanması" nedeniyle yazınbilimin gelişiminde bir "ara-evre" olarak değerlendirebilir.[7]

Ama bu durumuyla bile yeni araştırmalar, yeni yaklaşımlar için zengin bir esin kaynağı olduğunu da söylemek gerekir. Bugüne kadar bu kaynaktan gereğince yararlanıldığını söylemek de zordur. Onun gözlemlerinden esinlenen Gérard Genette, özellikle de Amerikalı araştırmacı Michael Riffaterre bu konuda oldukça ilginç denemelere girişirler, Julia Kristeva ile Roland Barthes'sa, konuyu bambaşka yönlere çekerler. Böylece, ileride göreceğimiz gibi, Kristeva'da "metinlerarasılık" artsüremli olmaktan çok eşsüremli, çizgisel olmaktan çok örüsel bir nitelik kazanır, araştırılması da daha çok bir "iç" yaklaşımı gerektirir.[8]

2. Oluşum Eleştirisi

Bu yaklaşım biçimini bir yazarın ve/ya da bir yapıtın oluşum sürecinin incelenmesi olarak benimsersek, böyle bir yaklaşımın izlerine geleneksel araştırmalarda da sık sık rastladığımızı söyleyebiliriz.

Ama uzmanlar *oluşum eleştirisi*nin bağımsız bir araştırma yöntemi olarak 20. yüzyılın ünlü ozan ve düşünürü Paul Valéry'yle (1871-1945) başlamış bir eleştirel tür olduğunu söylerler. Daha önce de gördüğümüz gibi, Valéry incelenen sanatçının yaşamöyküsüne girmenin araştırmacı için zararlı olduğu görüşündedir. Ayrıca, konu yaratım olunca, toplumsal ve tarihsel koşulların belirleyiciliğine de inanmaz. Bu bakımdan, onun eleştirel yapıtlarının "dış" eleştiri çerçevesinde ele alınması aykırı bir tutum gibi görünebilir. Ne var ki gerek *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*'de (Leonardo da Vinci'nin Yöntemine Giriş), gerekse Descartes, La Fontaine, Edgar Allen Poe, Baudelaire, Mallarmé vb. üzerine yazdığı denemelerde, Valéry'yi yapıttan önce yaratıcısının ilgilendirdiği görülür. Hatta bir yazarı yeniden "kurmaya" çalışmanın onun yazdığı yapıtlardan "tümüyle farklı, gene de yalnız onun üretebileceği türden bir yapıt yaratma yeteneği"ni yeniden kurmak olduğunu söyleyerek nerdeyse yapıtları ikincil buluyormuş gibi bir izlenim uyandırır. Ayrıca, bunları çıkış noktası olarak ele almamakla birlikte, incelenen sanatçının yaşamöyküsünün belirli verilerini de, başka sanatçılardan etkilenme biçimlerini de göz ardı etmez.

Ancak, "Dünyanın tüm tutkusu, bir yaşamın tüm olayları, hatta en dokunaklıları, en ufak güzel dizeyi yaratmaya yetmez," demesinin de gösterdiği gibi, kendi deyimiyle "bir yazarı yeniden kurmak" benzerlerine her yanda rastlanabilecek bir yaşamı yeniden kurmak değil, her olayın kendisine bağlandığı "canlı dizge"nin eklemlenimini, özgün bir usun iç yasasını ya da yaratıcı düşüncenin serüvenini yeniden kurmaktır. Ona göre, bunun yaşamöyküsüyle, tarihsel insanla fazla bir ilgisi yoktur. Bir yapıtı Mozart'ın ya da Vergilius'un yarattığını söylemek de fazla bir anlam taşımaz, çünkü içimizdeki yaratan şeyin adı yoktur. Öyleyse yapıtın yaratıcısı olan Mozart ya da Vergilius'la belli bir dönemin, belli bir çevrenin insanları arasında, üç aşağı beş yukarı bu insanlar gibi yaşamış etten kemikten Mozart, etten kemikten Vergilius arasında denklik kurmak olsa olsa yanıltır bizi. Bu nedenle, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*'de Leonardo da Vinci'nin yaşamöyküsünü değil, Leonardo da Vinci'nin düşünsel gelişiminin öyküsünü de değil, Leonardo da Vinci'nin düşüncesinin işleme biçimi üzerine soyut mu soyut bir çözümleme buluruz.

Ama bu "yaratıcı düşünce"ye, bu "canlı dizge"ye nasıl ulaşılır? En azından yaşamöyküsünün kimi ayrıcalıklı verileri, örneğin "Descartes'ta, Verhaeren'de olduğu gibi düşüncenin ilerlemesinde bir dönüm noktası olmuş ussal bunalımlar" birer araç olarak kullanılabilir burada.[9] Ancak, Valéry'nin ilgi odağı "yaratıcı düşünce" olmakla birlikte, başlıca çıkış noktası yapıttır. Çünkü, ona göre, yazar yapıtı yarattığı kadar da yapıt yazarı yaratır. Şu var ki Valéry yaşamöyküsünün dökümüne girişmediği gibi çıkış noktası olarak ele aldığı yapıtların ayrıntılı çözümlemelerine de girişmez: sanat yapıtını kendi dışımızda bir "nesne" olarak görmek söz konusu bile olamaz. Yapıtla "dolaysız" bir ilişki kurmak, sezgi ve örnekseme yoluyla onun oluşumuna katılmak söz konusudur. Bu katılma da "bir metni anlamak"tan çok farklı bir şeydir. Valéry'ye bakılırsa, başka bir yolu da yoktur bu işin: başka düşünceleri, başka yaratımları ancak onları kendi benliğimizde yeniden gerçekleştirerek, onları kendi benliğimizde de yaratarak kavrayabiliriz. Bir başka deyişle, yaratıcının yaratıcı çalışmasını yeniden yaparak, yapıtı yeniden yaratarak. Buysa, denilebilir ki, katılmaktan da öte bir şeydir, bir tür özdeşleşmedir. Valéry'nin aradığı da öncelikle budur belki, çünkü, bir bakıma, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* Valéry'nin "kendinde gerçekleştirmek istediği insan üzerine düşünüm"dür, bir başka deyişle, "Leonardo'da kendi kendini arama"dır.[10] Paul Valéry, Leonardo'da da, Mallarmé'de de, Poe'da da kendini arar. Herhalde aradığının varlığını onların yapıtlarında önceden sezinlediği, süsten uzak, yalın, duygudan çok usu, düşünceyi öne çıkaran, "arı" bir yazın ardında koşan bir yaratıcının yaklaşımını ve bu yaklaşımın eklemlenimlerini bulacağını önceden kestirdiği ve kendisininkine çok yakın bir yaratıcıyla özdeşleşmenin kendi kendini ve kendi gücünü daha iyi tanımasını sağlayacağını bildiği için. Yazın yapıtı bir adamın, tekil bir adamın yaratımı olmaktan çok, "bir yazarla dil arasındaki işbirliğinin ürünü"[11] olduğuna göre, böyle bir özdeşleşme, en azından Valéry açısından, olanaksız değildir.

Ancak, en büyük işlevi sezgiye ve örneksemeye verdiğine ve yapıtta yapıtın kendisinden önce yaratıcısını aradığına göre, Paul Valéry'nin eleştirisinin dizgesel bir yöntem içerdiğini söylemek zordur. Valéry'nin kendisi de böyle bir amaç gütmez. Hatta, gene bu nedenle, "Bir okur değişimi metnin kendisinin içinde bir değişikliğe benze-

tilebilir,"[12] diyebilmesi göz önüne alınınca, Valéry'nin eleştirisinin içsel ve öznel bir eleştiri olduğu öne sürülebilir. Ne var ki öznel ya da nesnel, içsel ya da dışsal bir eleştiri yöntemi oluşturma kaygısı güttüğü kuşkuludur. Belirli bir yönteme bağlanmadığı için, zaman zaman çelişkiye düştüğü bile olur. Bununla birlikte, yapıtlarının bütünü içinde çok da geniş bir yer tutmayan bu eleştirel ürünlerinde hep kendi düşünsel eğilimlerine uygun yazarları ele alması yaratım ve düşünce etkinliği üzerinde, yazın olgusu, özellikle de şiir üzerinde gerçekten ilginç ve özgün düşünceler geliştirmesini sağlar. Bu arada, bir yandan kendi eğilimlerine uygun bir eleştirinin nasıl olması gerektiği konusunda ipuçları verirken, bir yandan da yazın ve şiir konusunda döneminin çok ilerisinde birtakım saptamalarda bulunur. Örneğin yazında doğrunun "tasarlanması olanaksız bir şey" olduğunu söylerken, 20. yüzyılın ikinci yarısında en çağcıl yazın kuramcılarının ortak görüşü olacak bir savın öncülüğünü yapar.

Böylece, bir yandan ortaya koyduğu yeni yaklaşımın, bir yandan ozan ve düşünür olarak kazandığı büyük saygınlığın etkisiyle, Valéry'yi izlemek savında olan yeni bir eleştiri ve araştırma anlayışının doğuşuna tanık oluruz. Ama bu anlayışın Valéry'nin kendine özgü yaklaşımıyla yüzde yüz örtüştüğünü söylemek yanlış olur.

Gerçekten de, başta Jean Prévost olmak üzere, Valéry'den sonra gelen kimi yazarlar, büyük ölçüde onun görüşlerinden esinlenmekle birlikte, sezgisel olmaktan çok "belgesel", kuramsal olmaktan çok "uygulayımsal" bir yöntem geliştirerek "insanın bir yaratıcı olarak yolunu nasıl bulduğunu, yavaş yavaş ve uzun arayışlarla deyişini ve yordamını nasıl oluşturduğunu, bir okumadan, bir konuşmadan, bir oyundan alınma bir düşünün gerçekten kendisinin oluncaya ve bir yapıtla sonuçlanıncaya dek benliğinde nasıl belirginleştiğini" göstermek ister,[13] bu amaçla mektup, müsvedde, hazırlık notları vb. türünden belgeler, bu arada yaratıcının yaşamöyküsü, sözünü ettiği ya da kendisini etkilediği varsayılan yapıtları kendi yapıtının (ya da yapıtlarının) biçimsel ve içeriksel gelişimiyle bağıntıları içinde inceleyip değerlendirmek isterler. Görüldüğü gibi, bu yöntem büyük ölçüde tarihsel yöntemle örtüşür: çoğunlukla yapıtın dışında kalan ve değişik gerçeklik düzlemlerinde yer alan veriler aracılığıyla bir sonuca varmayı amaçlar.

Tümüyle yeni bir yaklaşım mıdır bu? "Evet," demek zor. Örneğin Ethel Preston'un *Recherches sur la technique de Balzac*'ı (Balzac'ın Tekniğine İlişkin Araştırmalar, 1926) ve F. Baldensperger'in *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*'ı (Honoré de Balzac'ta Yabancı Yönelimler, 1927) en azından "akraba" yaklaşımlardır. André Gide de böyle bir yaklaşımın yararını sezmiş gibi *Kalpazanlar*'ın günlüğünü tutar. Ne olursa olsun, yöntemin öncüsü Jean Prévost, yapıtlarının adlarından da anlaşılacağı gibi (*La Création chez Stendhal*, Stendhal'de Yaratım, 1951; *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création,* Baudelaire, Esin ve Yaratım Üzerine Deneme, 1953) tümcü bir yaklaşımı benimser, tek tek yapıtlardan çok, bir yapıtlar bütününü, daha doğrusu yapıtları aracılığıyla bir yazarı ya da ozanı ele almayı yeğler. Ne var ki temel çıkış noktaları her zaman yapıtlar, ortaya koymaya çalıştığı şeyse, bir çabanın, daha doğrusu, bir "uğraş"ın ürünü olan, dolayısıyla doğaüstüyle hiç mi hiç ilgisi bulunmayan bir "uygulayım"ın gerçekleşim sürecidir. Bu bakımdan, bir yazar ya da ozanın tek bir yapıtından yola çıkmanın yöntemsel açıdan daha tutarlı bir yaklaşım olup olmayacağı düşünülebilir. Ne olursa olsun, örneğin P. M. Wertherill gibi *(Flaubert et la Création littéraire,* Flaubert ve Yazınsal Yaratım, 1964) şu ya da bu biçimde Prévost'un yaklaşımını sürdüren araştırmacılar yanında, üç aşağı beş yukarı aynı yöntemi izlemekle birlikte, araştırmalarını tek bir yapıt üzerinde yoğunlaştıran, tek bir yapıtın oluşumunu izleyerek ortaya daha ayrıntılı, daha bütüncül, dolayısıyla daha tutarlı bir araştırma koymaya çalışan araştırmacıların sayısı çok daha fazladır. B. Guyon'un *La Création littéraire chez Balzac, La Genèse du Médecin de campagne*'ı (Balzac'ta Yazınsal Yaratım, Köy Hekimi'nin Oluşumu, 1951), Meredith Murray'nin *La Genèse de "Dialogues des Carmélites"*'i ("Karmelitlerin Söyleşimleri"nin Oluşumu, 1963), C. Gothot-Mersch'in *La Genèse de Madame Bovary*'si (Madame Bovary'nin Oluşumu, 1966) Batı ülkelerinde, özellikle üniversite çevrelerinde oldukça sık yapılan bu tür çalışmaların yalnızca birkaçıdır. Bu ilginin nedeniyse, bu tür çalışmaların hem kimi çevrelerde çok önemsenen "belgelere dayanma" gereğini karşılaması, hem de "uygulayım" konusunda oldukça ince ayrıntılara girmesi dolayısıyla daha çağcıl bir yöntem izlenimi yaratmasıdır.

Hiç kuşkusuz, genel olarak yazın, özel olarak da ele alınan yapıt ya da yapıtlar konusunda küçümsenemeyecek bilgiler de sağlar bu tür çalışmalar. Şu var ki, temel konusu yapıt olmasına ya da yapıtmış gibi görünmesine karşın, ana konusu yapıt değildir, yapıtın bir tür tarihidir.

3. Toplumbilimsel Eleştiri[1]

Bu ad altında toplayabileceğimiz çalışmaların büyük çoğunluğu da, en iyi örneklerinde yapıta oldukça geniş bir yer vermekle birlikte, doğrudan doğruya yapıt incelemesi ya da yapıt eleştirisi olarak çıkmaz karşımıza. Uygulayıcıları ne denli yadsırlarsa yadsısınlar, Hippolyte Taine'in yaklaşımının bir uzantısıdır bu eleştiri, onun daha yeni ve daha özenli uygulamalarını sunar. Sonuçları daha inandırıcı, açıklamaları daha ayrıntılı, yorumları daha ölçülü görünebilir, ama iki yöntem arasında büyük bir ayrım yoktur. Ülkemizde, üniversitelerde yapılan çalışmalar yanında, Cevdet Kudret'in, Asım Bezirci'nin ve Konur Ertop'un çoğu çalışmaları da bu bağlamda ele alınabilir.

Marksçı eleştiri de toplumbilimsel eleştirinin bir kolu olarak düşünülebilir. Ama, bu durumda, düşüngüye belirleyici bir yer verir, bunun sonucu olarak da her zaman bağlı kalmakla övündüğü "nesnellik" ve "bilimsellik" ilkelerinden uzaklaşması kaçınılmaz olur. Bu eleştiride *tarih* bir bilgi kaynağı ve yazının içinde geliştiği ortam olarak kalmaz, aynı zamanda kaçınılmaz bir gelişimin "yeri" ve belirleyici etkeni olarak değerlendirilir: sürekli bir eytişimsel devinimdir, dolayısıyla kendine özgü bir mantık içerir. Bu devinim içinde, "üretici güçlerde her türlü değişim toplumsal ve ekonomik ilişkilerde bir değişime yol açar."[14] Böylece, Taine'in ruhbilime verdiği yeri marksçı eleştiri ekonomiye verir. Bu nedenle, "insanı ve yapıtı sınıf kavgasının ayrımlandırdığı bir çerçeveye oturtmak gerekir." Georg Lukacs (1885-1971) da, Lucien Goldmann (1913-1970) da, Pierre Barbéris de, Cornu de bunu yapmaya çalışır, birer çözümleyici olmakla yetinmez, aynı zamanda birer yol gösterici olmak isterler, bir başka deyişle, "yalnızca yazınla toplum arasındaki ilişkileri incelemekle kalmaz, aynı zamanda hem bugünün toplumunda, hem gelecekteki 'sınıfsız' toplumda bu ilişkilerin ne olması gerektiği konusunda açıkça belirlenmiş gö-

rüşler ortaya koyarlar."[15] Böylece Cornu "Marksçı eleştiri özellikle eyleme yönelmiştir," der, gerekçesini de açıklıkla belirtir: "Konusu sürekli olarak kendisini belirleyen sınıf ilişkilerine bakarak yapıtın içeriğini belirlemek değildir, aynı zamanda ve her şeyden önce geleceğe dönük, yeni yapıtlar hazırlanmasına katkıda bulunmaktır."[16] Bu "eyleme yönelmiş" yazın eleştirisi yapıtın yorumlanıp değerlendirilmesinden yazının işlevine kadar her şeyi kendine özgü bir marksçılık doğrultusunda yeniden değerlendirmeye yönelir, yazarı ve ozanı da kendisini izlemeye çağırır. Bir zamanlar bizim ülkemizde de büyük bir öncü olarak değerlendirilen Georg Lukacs'ın tutumu da budur. Örneğin *Balzac et le réalisme français* (Balzac ve Fransız Gerçekçiliği) adlı kitabına 1951 Ekim'inde yazdığı Önsöz'de açıkça görürüz bunu.[17]

Gerçekten de, Lukacs marksçılıktan önce geliştirilmiş yönelimlerin nerdeyse tümünü "kenter" diye niteledikten sonra, kenter eleştirisi ile kenter güzelduyumunun "yazını yalnızca iç yaşamın sezilmesi, yalnızca umut yokluğunun açıklıkla saptanması" olarak gördüğünü ve "bu tarih anlayışının mantıksal ve zorunlu sonucu olarak Flaubert'in yapıtının, özellikle de *L'Education Sentimentale*'ın (Duygusal Eğitim) çağcıl roman yazınının doruğu sayılması gerektiğini" söyleyerek şaşkına çevirir bizi. Öyle ya, yalnızca Fransa ya da yalnızca Türkiye sınırları içinde kalındığı zaman bile tüm yazının ya da tüm kenter yazınının "iç yaşamın sezilmesi"ne ve "umut yokluğunun saptanması"na indirgenebileceğini kim ileri sürebilir? Hugo, Balzac, Stendhal, Mérimée, Flaubert yalnızca iç yaşama yönelmiş ve yalnız umut yokluğunu mu saptamışlardır? Flaubert'in romanlarının çağcıl roman sanatının doruğu sayılmasının yanlışlığı nerededir? Marx'ı bilmemesi mi? Büyük olasılıkla, evet. Çünkü, Lukacs'a göre, "Marksçı tarih kuramı insanlığın günümüze kadar zorunlu olarak aldığı yolun toplu öğretisi olarak, geleceğin görüngülerini saptayan öğreti olarak tarihsel bir kılavuzdur."

Lukacs, bir zamanların bu büyük kuramcısı, sorunun nedeni, nasılı üzerinde fazla oyalanmadan, kuramın kendisini de gülünç bir duruma düşürmek pahasına, marksçılığın yol gösterici niteliğini vurgular: "Marksçılık tüm ayrıntılarda, tüm günlük sorunlarda da yol gösterir. Genel yönetimin kesintisiz olarak sürdürülmesini yolun zorunlu dönemeçlerinin göz önüne alınmasıyla birleştirir; sağlam ayaklar üstünde duran bir tarih kuramıdır, kolaylıkla değişen bir anlayış ve çö-

zümleme temeline dayanır. Gerçekte özdekçi felsefenin birliğini oluşturan bu (görünüşteki) ikilik aynı zamanda marksçı güzelduyum ve marksçı yazın kuramı için de çıkış yoludur," diye kesip atar. Büyük marksçıların başka alanlarda olduğu gibi güzelduyu alanında da klasik kalıtımın savunucuları olduklarını söyledikten, "kenter düşünürler"in ana yönelimi bilmediklerini kesinledikten sonra, daha da şaşırtıcı bir kesinlemeye gelir: "Yunanlılar, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoy, Gorki aynı zamanda hem insanlığın evriminin büyük özel evrelerinin yerinde imgeleridir, hem de insanın tümlüğüne ulaşma yolundaki düşüngüsel savaşın öncüleri."

Lukacs, bu kesinlemenin hemen arkasından, 19. yüzyılın başında çok dikkat çekici bir çıkış yapmış olan Fransız romanının "gerçek sürdürücüleri"nin Flaubert, özellikle de Zola değil, yüzyılın ikinci yarısının Rus (bir ölçüde de İskandinav) yazarları olduğunu söyler. Böylece, kendisine inanacak marksçı okurların yükünü iyice hafifletir. Balzac'ın yanına Stendhal'i koymadığı gibi, Rus romanını da iki yazara: Tolstoy'la Gorki'ye indirger, Gogol'ü, Turgenyev'i, Gonçarov'u almaz dizelgesine, Dostoyevski'yi bile dışarıda bırakır. Flaubert'i neden hiç sevmez, özellikle de Zola'yı, sol düşünceye, dolayısıyla marksçılığa ötekilerden çok daha yakın olan, üstelik çağının önemli konularını işleyen, bunu yaparken de bireylerin yanında kitlelerin tepkilerini ve yönelimlerini çok güzel yansıtan Zola'yı neden hep küçümser, anlamak zordur. Belki de tek açıklama Engels'in bir gözlemindedir: Balzac, siyasal açıdan "kralcı" olmakla birlikte, yapıtlarında feodal ve kralcı Fransa'nın "maskesini düşürmüş", feodal düzenin nasıl ölmeye yargılı olduğunu göstermiştir.

"Krallık ve hıristiyanlığın ışığında" yazdığını kesinleyen bir yazar olarak, Balzac gerçekten çok güzel gösterir yaşadığı dönemdeki düzenin aksaklıklarını, ama yalnız bunu göstermekle kalmamıştır, en belirgin özelliği de bu değildir. İşin ilginç yanı, Balzac'ı Engels, onun ardından da Lukacs için çekici kılan, büyük romancı yapan şey bunu "kralcı" olmasına karşın, yani istemeden, yani bilinçsizce yapmış olmasıdır. Ne olursa olsun, Lukacs'a göre, "Bunun sanatçının bilinçli olarak dile getirdiği kavramlarla ne ölçüde uyuştuğunu bilmek" ikincil bir sorundur. Ama, bu durumda, marksçı kuramın yazın ve güzelduyum alanında bize nasıl kılavuzluk edeceğini sormak kaçınılmaz

olur. Lukacs'ta böyle bir sorunun yanıtını hiçbir zaman bulamadığımız gibi daha da şaşırtıcı bir kesinlemeyle karşılaşırız: "Büyük gerçekçilerin kişileri daha yazarın imgeleminde filizlenir filizlenmez yazarlarından bağımsız bir yaşam sürerler: bir yönde gelişir, kendilerine toplumsal ve ruhsal yaşamlarının iç eytişiminin buyurduğu bir yazgıya boyun eğerler. Kendi kişilerinin evrimini yönlendirecek durumda olan kişi gerçek bir gerçekçi, önemli bir yazar olamaz."

Böylece, açıkça görüldüğü gibi, Lukacs özdekçi düşüncenin doruğunu oluşturan marksçılıktan yola çıkıp şaşırtıcı bir tinselciliğe gelmiştir. Ama iyi romancı kişilerine egemen değilse, yarattığı kişilere egemen olmak kötü yazarların özelliğiyse, roman kişilerinin yaşamlarını yönlendiren iç eytişim de marksçı öngörüleri doğrulayacak yönde gelişiyorsa, marksçılığın kılavuzluğuna ne gerek vardır? Öte yandan, bildiğimiz kadarıyla, gerçekçilik kaçınılmaz olduğu söylenen toplumsal evrimi doğrulamak, değişimi gözler önüne sermek değildir. Yazının işlevini öncelikle bir evrimin, bir toplumsal değişimin yansıtılması biçiminde anlamak da ister istemez yanılgıya götürür bizi. Marcel Proust'un yapıtı hiç kuşkusuz belli bir sınıfın çöküşünü yansıtır, ama bu çöküş izleği yapıtın birçok izleklerinden biridir; Balzac'ın yapıtının "feodal düzenin nasıl ölüme yargılı olduğunu" gösterdiği söylenebilir, ama aynı zamanda daha nice şeyler de gösterdiğini unutmamak gerekir. Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle* (Balzac ve Yüzyıl Hastalığı, 1970) adlı uzun incelemesinde, Balzac'ın *İnsanlık Güldürüsü*'nün nasıl zenginliklerin el değiştirmesinin öyküsü olduğunu hem yapıttan, hem yapıt dışından alınmış örneklerle göstermeye çalışır, çok da güzel gösterir, ama gösterdiği şey yapıtın nice yönlerinden biridir yalnızca. Ne olursa olsun, yazın yapıtından doğru olduğuna inandığımız şeylerin doğrulanmasını değil, bilmediğimizin, duymadığımızın gün ışığına çıkarılmasını, en azından sezdirilmesini beklemek herhalde çok daha sağlıklı bir tutumdur.

Marksçı eleştirmenlerin en başarılılarından biri olduğu kuşku götürmeyen Lucien Goldmann (1913-1970) bir ara konumda yer alır. "Büyük yazar"ın kendi içinde tutarlı bir düşsel evren yaratmayı başaran kişi olduğu, ancak bu evrenin herhangi bir evren değil, içinde yer aldığı topluluğun pek bilincine varmadan yöneldiği yapıyı yansıtan bir evren olarak belirdiği varsayımından yola çıkar. Böylece, ünlü ya-

pıtı *Le Dieu caché*'de (Saklı Tanrı, 1956), "içerikler"den çok, "yapılar" üzerinde durur, gerçekten ustaca çözümlemelerle, Racine'in yaşamında büyük bir yer tutan jansenizm tarikatının evrimiyle bu tarikata bağlanan Racine'in yapıtının evrimi arasında sıkı bir koşutluk kurar; bu koşutluk aracılığıyla bizi Racine'in kişiliğine getirir: birbiriyle uzlaşmaz görünen iki zorunluluk (bir yandan dünyayı yadsıyan bir öğretiye bağlanırken, bir yandan da bu dünyada yaşamak istemek) arasında bir çırpınma ve umutsuzca bir çözüm arayışı. Ama burada da dış öğeler önde gelir; üstelik, yapıtın kendisinden çok gelişimini ve yaratıcısını aydınlatır, yapıt da bir ölçüde dış öğelere ışık tutar.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, marksçılığı eleştirel bir bakışla yeniden değerlendirerek geliştirmek amacı çevresinde dönemin çok önemli birtakım düşün ve bilim adamlarını bir araya getiren *Frankfurt Okulu* marksçı eleştiriyi de yenilemeye yönelir. Topluluğun sanat ve yazınla ilgilenen üyeleri, özellikle de Theodor W. Adorno (1903-1969) ile Walter Benjamin (1892-1940), marksçı eleştiri yöntemini de yenilemek, bu amaçla marksçı kuramı toplumbilim, ruhbilim, ruhçözümleyim ve felsefenin verileriyle zenginleştirmek isterler. Bir ölçüde de başarırlar bunu. Ama Frankfurt Okulu'nun üyelerini sözcüğün tam anlamıyla birer eleştirmen ya da birer yazın araştırmacısı olarak nitelemek zordur, çünkü tek tek yazarlardan, tek tek yazın yapıtlarından çok, yazının toplum içindeki konumu, işlevi, geleceği, gerçekle bağıntısı vb. gibi konular üzerinde durur, bu konularda dönemlerine göre gerçekten ileri düzeyde, gerçekten önemli yapıtlar verirler.

4. Ruhbilimsel Eleştiri

Bilindiği gibi, geleneksel eleştiri her fırsatta ruhbilimsel verilerden yararlanır, ama bunu dizgesel bir biçimde yapmaya, kuramsal bir temele oturtmaya çalıştığı enderdir. Buna karşılık, *ruhçözümleyimsel eleştiri*, daha doğru bir deyişle, *ruhçözümleyimci yazın incelemesi* bütüncül bir yöntem olarak çıkar karşımıza. Yapmak istediği şey yapıtla kendisini yaratmış olan birey arasında tutarlı bir koşutluk kurmak, yaklaşımının gerekçesiyse, yapıtın oluşumunun yazarın ruhsal oluşumunun bir yansıması olduğu varsayımıdır.

Ruhçözümleyim açısından bakılınca, yazmak da öteki davranışlar gibi bir davranıştır, dolayısıyla gene onlar gibi çözümlenebilir; "açık içeriği" yanında "gizli içeriği" de ortaya konulabilir. Yazar, bir birey olarak, kendi ruhsal oluşumunun bilincinde değildir her zaman, yapıtının gizli içeriğinin de ayrımında olması gerekmez, ama ruhçözümleyimin getirdiği yöntemsel araçlar bu içeriği ortaya çıkarıp çözümlememizi sağlayabilir. Bu konuda ilk örnekleri ruhçözümleyimin kurucusu Sigmund Freud'un (1856-1939) kendisi verir. Freud'u öğrencisi Otto Rank (1884-1939), daha sonra da René Laforgue ve Marie Bonaparte gibi uzmanlar izler. Ancak, gerek Freud'un *Der Wahn und Die Traume in W. Jensen's "Gradiva"* (Jensen'in *Gradiva*'sında Sabuklama ve Düşler, 1907) ve "Dostoyevski ve baba öldürme" konulu örnek incelemeleri, gerek Laforgue'un *L'Echec de Baudelaire*'i (Baudelaire'in Başarısızlığı, 1929), gerek Marie Bonaparte'ın *Edgar Poe*'su (1933) her şeyden önce birer ruhçözümleyim çalışması olarak nitelenir, birer yazın eleştirisi ya da yazın incelemesi olarak değil. Freud da Marie Bonaparte'ın incelemesine yazdığı önsözde bu türlü yapıtların "yaratıcıların dehası"nı açıklamak gibi bir savı bulunmadığını, yalnızca bu "deha"yı hangi etkenlerin uyandırdığını ve yazgının kendisine nasıl bir gereç sunduğunu gösterdiğini söyler.

Ama ruhçözümleyimcilik gibi bir akımın yazın araştırmacıları arasında coşkulu izleyiciler bulması için bu kadarı yeter de artar bile: örneğin Charles Baudouin *Psychanalyse de l'art* (Sanatın Ruhçözümleyimi, 1929) ve *Psychanalyse de Victor Hugo* (Victor Hugo'nun Ruhçözümleyimi, 1943) gibi yapıtlarında bir yazarın bir yandan yaşamöyküsünü, bir yandan yapıtını inceleyerek her ikisinin de ortak öğesi olan "gizli içerik"i bulmaya, arkalarında gizlenen temel "karmaşalar"ı ortaya çıkarmaya çalışır. Bir başka yazar, Charles Mauron, birçoklarına göre, Baudouin'in yöntemini geliştirir ve derinleştirir. *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (Mallarmé'nin Ruhçözümleyimine Giriş, 1950), *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de J. Racine* (J. Racine'in Yapıtında ve Yaşamında Bilinçaltı, 1957), *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel* (Saplantılı Eğretilemelerden Kişisel Söylene, 1963) gibi yapıtlarında bol bol ruhçözümleyim terimi kullanır ve ele aldığı yazar ve yapıtlarda ruhçözümleyi-

min durmamacasına yeniden ele aldığı olguları ve durumları bulur: "ilk çocukluk", "cinsellik", "bu", "ben", "üstben", "bilinçaltı", "Oidipus karmaşası" vb. Tüm bunlarla yapıtın ya da yazarın aydınlatılması da tüm savları ve tüm örnekçeleri eleştirmence tartışılmaz bilimsel gerçekler olarak benimsenen ruhçözümleyimin insanı aydınlatmasından pek farklı değildir: metinlerde yazarın bilinçdışı kişiliğinden kaynaklanan ve şimdiye değin gözden kaçmış olan "olgular" ve "bağıntılar" bulunup ortaya çıkarılarak yazın yapıtlarının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamak istenir.

Bu amacın gerçekleştirilme biçimine gelince, yazarın en kapsamlı yapıtının başlığıyla özetlenir: güncel gerçekle bilinçaltının gereksinimlerinin birleşim noktasını oluşturan ve birer saplantıya dönüşmüş eğretilemelerde durmamacasına yinelenen istemdışı imge topluluklarını belirleyip bunlarla yaşamsal öğeler arasında koşutluklar kurarak yazarın gene istemdışı ve bilinçdışı olan temel sorununu gün ışığına çıkararak ruhçözümleyimsel açıdan yorumlamak. Ne var ki yapıtlar aracılığıyla ortaya çıkarıldığı ve temel açıklamayı oluşturduğu ileri sürülen bu "kişisel söylen" yazarın yaşamöyküsünden de çıkarılabilecek bir çelişkili koşuldur genellikle. Örneğin Racine'in kişisel söylenini (ya da öyküsünü) jansenizmin sıkı düzeniyle yeryüzü yaşamına yönelik doğal eğilimi arasındaki çekişmenin evreleri oluşturur, yapıtları da aynı çekişmeyi yansıtır. Ne var ki, yer yer gerçekten inandırıcı ve aydınlatıcı gözlemler içermekle birlikte, Baudouin'in çözümlemelerinde de, Mauron'un çözümlemelerinde de yöntemsel açıdan birtakım yetersizlikler göze batar. Bir kez, çoğu eleştirel yaklaşımların alışılmış kusuruyla yaralıdırlar: yazın incelemeleri için geliştirilmemiş bir bilgi alanının verilerini kullanan kişi yararlandığı dalın uzmanı değildir, her an büyük yanılgılara düşebilir; ikincisi, ruhbilimsel ya da ruhçözümleyimsel eleştiri sürekli biçimde araştırma nesnesiyle araştırma aracını birbirine karıştırır: bir bakarsınız, yapıtı yazarla açıklar, bir bakarsınız, yazarı yapıtla. Bu sürekli açı değişimleri de içinden çıkılmaz bir karışıklık öğesi olarak belirir.

Yazın yapıtını hep başka araştırma nesneleri için oluşturulmuş yöntemlerle, hep kendi dışında kalan verilerle açıklamayı amaçlayan yaklaşımlarla varılan sonuçların cılızlığı kimi yazın adamlarını şu iki yoldan birini seçmek zorunda bırakır:

1. Gösterişli savları bir yana bırakıp kendi deneyimimizle yetinerek yapıtları kendi yazın bilgimizin, kendi kişisel beğenimizin, kendi kişisel duyarlığımızın, kendi kişisel düşüncemizin, kısacası kendi öznelliğimizin ölçüsüne vurmak;

2. Kimi zaman tarihi, kimi zaman toplumbilimi, kimi zaman ruhbilimi örnek alarak bilimselliğe özenen yarı ya da sözde bilimsel yaklaşımları bir yana bırakarak kendi kendine yeterli, özgül bir yazın bilimi oluşturmaya çalışmak.

Bu yönelişler "iç eleştiri" dediğimiz şeyin iki ayrı biçimidir. *Öznel eleştiri* diye adlandırdığımız birincisi yüzyıllardan beri denene gelmiştir; *yazınbilim* diye adlandıracağımız ikincisiyse, daha çok 20. yüzyılda ortaya çıkar.

İç Eleştiri - 1

İç eleştiri, daha önce de belirttiğimiz gibi, yapıtın içinde kalmak, bir başka deyişle, onu kendi yapısının dışında kalan verilerle değil, kendi kendisiyle, kendi öğeleri arasında kurulan bağıntılarla, kendine özgü, ayırıcı nitelikleriyle açıklamak biçiminde tanımlanabilir. Ama, hemen belirtmek gerekir ki, gerçek uygulamayla yüzde yüz örtüşmeyen bir tanımdır bu. Eleştiri, içkin bir biçimde bile olsa, olumlu ya da olumsuz bir değer yargısını, dolayısıyla ona dışarıdan bakan bir öznenin varlığını da içerir. Bir başka deyişle, bir özneyle bir nesnenin karşılaşmasının ürünüdür. Bu nedenle, ancak görel bir içsellikten söz edilebilir. Görellik ister istemez bir basamaklanma getirdiğine göre de iç eleştirinin değişik basamakları söz konusudur. Özne kendi bireysel özelliklerinden sıyrılarak nesnesini, yani yapıtı kendi öğeleriyle açıklayacağı varsayılan yöntemini öne çıkardığı ve bu yöntem çözümleme ve açıklamalarında yapıtın ve öğelerinin dışına çıkmadığı ölçüde, eleştiri "içsel"dir, araya başka öğeler karıştırıldığı ölçüde de içsellikten uzaklaşır. Bu bakımdan, yazın yapıtının yorumlanmasının ve değerlendirilmesinin eleştirici öznenin kişisel deneyimlerinin, kişisel bilgisinin, kişisel beğenisinin vb. ölçütünden geçirilerek yapıldığı "öznel" ya da "izlenimci" eleştiriler içselliğin en aza indirgendiği eleştirilerdir. Bir bakıma, dış eleştiri oldukları bile söylenebilir. Hele "dışsal" diye tanımlanan kimi eleştirilerin, örneğin Sainte-Beuve'ün eleştirisinin büyük ölçüde öznel kaldığı düşünülürse.

Ancak burada içsellik ve dışsallığı temel tutumda aramak gerekir: yapıtı kendi kendisiyle açıklamayı seçmiş eleştiri içsel eleştiri, kendi dışında kalan verilerle açıklamayı seçmiş eleştiriyse dışsal eleştiridir. Şu var ki, sınırlar böylesine geniş tutulduğu zaman bile, bulanıklık hep sürer; iç eleştiri zaman zaman dış eleştirinin, dış eleştiri zaman zaman iç eleştirinin araçlarını kullanır. Aynı durum nesnel dediğimiz eleştiriyle öznel dediğimiz eleştiri için de söz konusudur.

Ne olursa olsun, bir iç eleştiri / dış eleştiri karşıtlığı bulunduğu gibi bir öznel eleştiri / nesnel eleştiri karşıtlığı da vardır. Bizim ülkemizde de, dış ülkelerde de sık sık gündeme getirilir bu karşıtlık. Belki de her ülkenin ünlü öznel eleştirmenleri vardır. Bizim gelmiş geçmiş en ünlü öznel eleştirmenimiz Nurullah Ataç'tır (1898-1957). Anatole France (1844-1924), Jules Lemaître (1853-1914), Ataç'ın hep büyük bir usta diye nitelediği Remy de Gourmont (1858-1915), hepsinden çok da gene Ataç'ın sık sık ve hayranlıkla andığı André Gide (1869-1951) Fransa'nın öznel eleştirmenlerinin en ünlüleridir. Andığımız bu eleştirmenleri birleştiren şey yalnızca öznel olmaları değildir: nesneye kişisel yönelimleri ve kişisel beğenileri açısından baktıkları, kişisel izlenimlerini belirtmekle yetindikleri için hepsi de kısa solukludur, eleştirel yapıtları, daha çok süreli yayınlarda yer alan kısa yazılardan oluşur; gene aynı nedenle, ayrıntılı ve dizgesel yöntemler önermekten geri dururlar. Ama tüm eleştirilerinde kendini belli eden bir temel yaklaşımları, en azından içkin bir yöntemleri bulunduğu da kuşku götürmez.

Anatole France, "Benim anladığım biçimiyle eleştiri de felsefe ve tarih gibi uyanık ve meraklı kişiler için yazılmış bir tür romandır, her roman da, yakından bakılınca, bir özyaşamöyküsüdür. İyi eleştirmen ruhunun başyapıtlar arasında geçen serüvenini anlatan kişidir," der. Böylece, tarihi, felsefeyi ve romanı birbirine yaklaştırmakla araştırma ürünleriyle imgelem ürünleri arasında fazla bir ayrım yapmadığını, dolayısıyla eleştirinin bilimselliğini yadsıdığını, eleştiriyi roman, romanı özyaşamöyküsüyle özdeşleştirmekle de eleştirmenin ele aldığı yapıtlar aracılığıyla kendinden söz etmek durumunda olduğunu gösterir. Öte yandan, iyi eleştirmenin yaptığı ya da yapması gereken şeyin "başyapıtlar arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatmak" olduğunu söylediğine göre, onun için eleştiri ele alınan yapıtı kendi beğenisi, kendi düşüncesi, kendi duyarlığıyla karşılaştırmak, bu karşılaşmayı ve bu

karşılaşmanın sonucu olan bir bütünleşmeyi yansıtmaktır. Anatole France kimi eleştirmenler için vazgeçilmez olan değer yargısını da, "Bir yapıtın verdiği haz, değerinin tek ölçütüdür," diyerek temellendirir: Bir yazın yapıtı bize ne denli haz veriyorsa, beğenimizi ne denli okşuyorsa, o denli başarılıdır. Ama yalnızca "bizim için": yazar bilinçli bir biçimde öznelliği, izlenimciliği seçerken, ne denli "uyanık ve meraklı" olursa olsun, bireyin sınırlılığının da bilincindedir. Bu nedenle, hiçbir zaman yüzde yüz haklı olduğunu ileri sürmez, örneğin simgecileri anlamamasını, anlamadığı için de yapıtlarından haz almamasını onları küçümsemek için bir neden olarak görmez. Kendi benliğimizden çıkarak nesnel bir yargıya, şaşmaz bir kesinliğe varamayacağımıza göre, başkalarının yaklaşımlarını da bizimkiler kadar geçerli saymamız gerekir. Böylece, öznelliğin benimsenmesi aynı zamanda görellik anlayışının da benimsenmesi olarak belirir. Döneminin en büyük romancılarından biri olan Anatole France yaşamında eleştiriye de küçümsenmeyecek bir yer verir, yedi yıl süresince (1887-1894) *Le Temps* gazetesinde yazdığı yazılardan oluşan dört ciltlik *La Vie littéraire* (Yazın Yaşamı) başlığı altında topladığı eleştiri yazıları da, daha sonra yazdığı değişik eleştirilerden oluşan *Le Génie Latin* (Latin Dehası, 1917) adlı kitabı da aynı zamanda önemli bir eleştirmen olduğuna tanıklık eder.

Remy de Gourmont da tıpkı Anatole France gibi bir romancıdır, bu arada, ondan farklı olarak, simgeci ozanlar arasında yer alır. Ancak, döneminin önemli akımı simgecilik konusunda onun tam karşısında yer almasına, üstelik simgeci akıma bağlanan şiirler ve romanlar yazmasına karşın, "Eski olsun, yeni olsun, şu kitabı alalım elimize, bakalım usumuza hoş geliyor mu, bizi düşündürüyor mu, duyarlığımızı artırıyor mu, bizde istekler ve düşler uyandırıyor mu? Güzellik ülkümüzü okşuyor mu?" derken, tıpkı Anatole France gibi, eleştiriyi yazın yapıtlarının kişisel benliğimizle karşılaşmasının öyküsü olarak gördüğünü ortaya koyar. Ama görellik anlayışını Anatole France'tan daha ileriye götürür. Hatta, denilebilir ki, Lemaître'in karşı çıktığı, Anatole France'ın anlamadığını söylediği simgecilik akımının savunuculuğunu yapması, onu bir tür yaşam anlayışı düzeyine çıkarmaya çalışması da Gourmont'un kuşkuculuk ve görelcilik anlayışının sonucudur: kuşkuculuk gibi anlamın çoğulluğundan yola çıkan simgecilik de alışılmış çağrışımları parçalayarak, önyargıları yıkarak dün-

yaya yeni bir bakışla bakmamızı sağlar ona göre. Görelcilikse, her yazarın kendine özgü bir kişiliği, kişisel bir güzellik anlayışı bulunduğu savına getirir onu. Böylece, Gourmont için öznel eleştiri, ele alınan yazarı ve/ya da yapıtı en temel ve en özgün yanıyla kavrama, eleştirmenin kendi öznelliğinden yola çıkıp eleştirilenin özgüllüğüne ulaşma çabası olarak tanımlanır. Kısacası, Remy de Gourmont *Promenades littéraires* (Yazınsal Gezintiler, 1904-1929), *Promenades phylosophiques* (Felsefel Gezintiler, 1905-1909) vb. gibi yapıtlarında yer alan birçok yazısında öznel eleştirinin en özgün, belki de en verimli örneklerini sunar bize. Bunun sonucu olarak da yazın tarihinde şiirlerinden ve romanlarından çok, eleştirileri ve denemeleriyle yer alır.

Jules Lemaître'e gelince, o da yazının bir başka alanında, oyun yazarlığında kendini göstermek ister, bu alanda birkaç oyunuyla belli bir başarıya ulaştığı da söylenebilir. Ancak, Remy de Gourmont gibi o da yıllar boyunca sürdürdüğü eleştiri ve incelemeleriyle öne çıkar. Örneğin *Les Contemporains* (Çağdaşlar, 1886-1918) sekiz, *Impressions de théâtre* (Tiyatro İzlenimleri, 1888-1920) dokuz koca ciltten oluşur. Bunlara Racine, Fénelon ve Rousseau üzerine yaptığı incelemeler de eklenince gerçekten verimli bir eleştirmen ve araştırmacı olduğu görülür. İnce ve hafiften alaycı anlatımı gibi yaptığı "iyi eleştirmen" tanımı da gerçek bir izlenimci olduğunu gösterir: "İyi eleştirmen, ruhunun başyapıtlar arasındaki serüvenlerini anlatan kişidir."

Ancak, öznel ya da izlenimci eleştiri söz konusu olunca, genellikle en çok üzerinde durulan yazarın André Gide olduğu söylenebilir. Bilindiği gibi, André Gide, öncüllerinin tersine, öncelikle bir anlatı yazarı ve denemeci olarak bilinir. Gene de *Prétextes* (Bahaneler), *Nouveaux prétextes* (Yeni Bahaneler), *Incidences* (Yansımalar), *Rencontres* (Karşılaşmalar) ve *Interviews imaginaires* (Düşsel Konuşmalar) gibi kitaplarında topladığı birçok yazılar, *Journal*'in (Günce) kimi bölümleri rahatlıkla eleştiri kapsamına girer, *Dostoïevsky* ise kesinlikle bir eleştiri yapıtıdır. Ancak bunlar, yazarın geri kalan yapıtları arasında hafif kalmaları bir yana, pek öyle özgün eleştiri örnekleri de değildir. Bununla birlikte, bir yandan 20. yüzyıl Fransız yazın yaşamında tuttuğu önemli yer, bir yandan kimi gözüpek savları André Gide'in öznel eleştiriyi en son sınırlarına götürmüş bir kuramcı ve uygulamacı olarak değerlendirilmesine yol açar.

Gerçekten de yalınlık ve açıklığı vazgeçilmez değerler gibi göstererek "biçim" konusunda daha çok geleneksel anlayışın savunuculuğunu yapan, aynı zamanda sanatın "doğal" olmadığını, öncelikle bir "biçim" olduğunu kesinleyen André Gide bir yandan da, çelişkin bir biçimde, "içtenlik" sorununu önemli bir yazınsal sorun durumuna getirir ve yazarın "ben"inin yeri doldurulmazlığını savunur. Bu tutumun sonucu olarak, *Dostoïevsky*'nin ana bölümlerini oluşturan altı konuşmanın sonuncusunda, "Dostoyevski burada çoğu kez kendi düşüncelerimi dile getirme yolunda bir bahaneden başka bir şey değil," der; herhangi bir portrenin, örnekçesine ne denli benzerse benzesin, ister istemez ressama bağlı kaldığını, dolayısıyla örnekçesi kadar ressamı da yansıttığını söyleyerek eleştirinin anlattığı şeyin de öncelikle eleştirmenin kendisi olduğunu vurgulamak ister. Gide'in daha çok eleştiri yazılarını topladığı kitapların adları da anlamlıdır bu açıdan: ele alınan yapıtın kendi düşüncelerimizi dile getirmemiz için bir "bahane", özneyle (yani eleştirmenle) nesne (yani yapıt) arasında bir "rastlaşım", öznenin kişiliğinde bir "yansıma" olanağı bulan bir akraba düşünce gibi değerlendirildiğini esinler. Bu durumda, eleştirilen yapıtta öncelikle eleştirmenin duygu ve düşüncelerini dile getirmesine aracılık edecek öğeler üzerinde durulacağına göre, bu yapıtı bütünüyle yansıtmak söz konusu olmayacaktır: Gide kendine uygun geleni bulur; aynı yapıtta "başkaları da başka şeyler bulabilirler".

Bu kesinleme, bir kez daha, bir yandan yapıtı yorumlayan kişiyi tek ölçüt durumuna getirirken, bir yandan da ölçütlerin ve yorumların sonsuzluğunu varsaydığına göre, tüm öznel eleştiriler gibi Gide eleştirisinin de yönteminden söz etmek zorlaşır. Ne var ki yazarın en kapsamlı eleştiri yapıtı *Dostoïevsky*'yi şöyle bir gözden geçirecek olursak, varsayımın gerçeğe pek de uymadığını saptamakta gecikmeyiz: André Gide'in de bir yöntemi vardır; üstelik, hiç de özgün bir yöntem değildir bu: kendini "nesnel" ya da "bilimsel" diye tanımlayan geleneksel eleştirinin yörüngesinde kalır, ancak yorum ve sonuçlarında biraz daha ivecen, biraz daha gözüpektir. Böylece, öznel eleştirinin içsel niteliğini yadsırcasına, yapıtla yapıtın dışında kalan birtakım veriler arasında bağıntı kurma konusunda 19. yüzyıl eleştirmenlerini izlediğini, yani eleştirisini öncelikle tarihsel ve ruhbilimsel verilere dayandırmak istediğini görürüz: André Gide, Dostoyevski'nin ve yarattığı kişilerin do-

yurucu bir biçimde değerlendirilebilmeleri için *kendi ortamları*nın bütünlüğü içinde ele alınmaları gerektiğini belirtir. Bu nedenle, sayfalar boyunca, Rus halkının ruhsal özellikleri üzerinde durur. Vardığı sonuç da şudur: Balzac'ın *İnsanlık Güldürüsü* İncil'in öğretisiyle Latin ruhunun birleşmesinin ürünüdür, Dostoyevski'nin "Rus Güldürüsü"yse, İncil'in öğretisiyle budacılık ve Asya ruhunun birleşmesinin. Görüldüğü gibi, kolay kolay kanıtlanamayacak, kanıtlanması da bildiklerimize fazla bir şey kanıtlamayacak bir savdır bu.

André Gide, Dostoyevski'nin hiçbir romancının ulaşamadığı derinliklere ulaştığını söyledikten sonra, özellikle kahramanları üzerinde durarak onların düşünce ve davranışlarının kaynaklarını ve sonuçlarını ruhbilimsel bir yaklaşımla ortaya çıkarmaya çalışır. Kendisinin de açıklıkla belirttiği gibi, bu düşünce ve davranışları yansıtmasını sağlayan "hayranlık verici sanat"ı bir yana bırakarak romancı Dostoyevski'den çok, ruhbilimci, toplumbilimci, törebilimci Dostoyevski üzerinde durur. Büyük ölçüde geleneksel eleştiri anlayışına bağlanan bu tutum aynı zamanda geleneksel bir yazın anlayışının da sonucudur: Gide'e göre, genel olarak yazın, özel olarak da roman insan ve evren gerçeğinin şu ya da bu biçimde yansıtılmasından başka bir şey değildir; bu nedenle de kaynaklandığı ve yansıttığı gerçekle bağıntısını hep sürdürür. Örneğin Saint-Exupéry'nin *Vol de Nuit* (Gece Uçuşu) adlı romanının özgünlüğü yazınsal değeri belgesel gerçeklikle birleştirmiş olmasındadır.

Yazın şu ya da bu biçimde, ama hep *önceden var olan* bir gerçeğin yansıtılması biçiminde tanımlanınca, eleştiri de bir yapıtı kendi kişiliğimizin, kendi bilgimizin, kendi deneyimlerimizin süzgecinden geçirerek *yeniden söylemek*, okuduklarımızı kendi açımızdan *anlatmak* olur. Kendi sezgimizi (ve tarihsel ve ruhbilimsel verileri) kullanmak dışında, buldurucu bir yöntemin olanaklarından yararlanmak, böylece karanlık ya da bulanık görüneni açıklığa kavuşturmaya çalışmak söz konusu değildir. Bu nedenle, anlatımının bulanıklaştığını sezince, Gide, kusuru incelenen yazara yüklemekte bir sakınca görmez: "Bunda Dostoyevski'nin de sorumluluğu var," deyip çıkar işin içinden. Bir başka bulanıklık eleştirmenin öncelikle kendini "anlatma" kaygısından kaynaklanır: yorumladığı yapıt aracılığıyla dile getirdiğini öne sürdüğü *kendi* düşünceleri öteden beri kendisinin olan düşünceler midir, yoksa ele alınan yapıtı yorumladıkça ulaştığı düşünceler mi? Ör-

neğin André Gide *Dostoïevsky*'de roman konusunda geliştirdiği kimi düşünceleri Dostoyevski'nin yapıtlarından mı çıkarmıştır, yoksa bunlar kendisinin öteden beri bağlandığı düşünceler midir? Bu türlü soruları gereğince yanıtlayabilmek için bizim de eleştirmen konusunda kapsamlı bir araştırmaya girişmemiz gerekir.

Görüldüğü gibi, André Gide'in eleştirisi iki karşıt anlayışı bağdaştırırken, çift yönlü bir çıkmazı zorlar gibidir. Ama, bir eleştirmen olarak, kendinden bunca söz ettirebilmiş olması eleştiri alanında da küçümsenmeyecek bir başarıya ulaştığına tanıklık eder. Nurullah Ataç da, Gide'in ölümünden sonra yazdığı bir yazıda, onun "son elli yılın" en büyük Fransız eleştirmenlerinden biri olduğunu söyledikten sonra, "Birçok değerleri o bulmuş, birçok değerleri o yetiştirmiştir," diye ekleyerek yorumlama ve değerlendirmeyi de aşan önemli bir işlevi gerçekleştirdiğini vurgulamak ister. Ne var ki bu başarı Gide'in eleştirel yönteminden çok yazın bilgisinde, sezme, anlama, açıklama gücünde ve kazandığı saygınlıktadır. Aynı şey Anatole France için de, Remy de Gourmont için de, ülkemizde öznel eleştirinin en ilginç ve en saygın örneği olan Ataç'ın kendisi için de geçerlidir.

Ama, tıpkı André Gide'de olduğu gibi, Nurullah Ataç'ın (1898-1957) eleştiri yazılarında da aynı zamanda kuralcı bir yaklaşımın öğelerini buluruz: ele aldığı yapıtları kendine özgü bir güzellik duygusuna, kendi kafasındaki bir yazın anlayışına, kendi anlayışına uygun bir tür kavramına göre değerlendirir. Ancak, bu duyguyu, bu anlayışı, bu tür kavramını ayrıntılı bir biçimde açıklamaya girişmediği gibi, ele aldığı yapıtları her zaman bütüncül bir biçimde yorumladığı da söylenemez. Eleştirel tutumunu örneklendirmek üzere birkaç yazısını gözden geçirelim dersek, örneğin *Diyelim*'de art arda sıralanan beş eleştiri yazısının ilkinde ("Rubailer"), oldukça uzun bir girişin ardından, Cemal Yeşil'in "yeni" bir ozan olduğunu, yeniliğinin de, *Rubailer* adlı kitabında eski bir kalıba bağlanmasına karşın, tüm yeni ozanlarımızda görülen dört ana niteliğin onda da bulunmasından kaynaklandığını, dilinin nerdeyse konuşmakta olduğumuz günlük dille örtüştüğünü, bir acıyı dile getirirken, bunu bize daha bir genişlemiş olarak duyurduğunu, böyle bir özelliğin de sanatın doruğu sayılamasa bile, "en incesi, en özenilecek olanı" olduğunu söyler, ama ne açıklar, ne çözümler. İkinci yazıda ("Bir Şair") Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirini

ele alır, Dağlarca'nın öteki ozanların hiçbirine benzemeyen, apayrı bir ozan, her biri tek bir bütünün parçası gibi görünen yapıtlarının başlıca özelliğinin "katıksız bir yenilik" olduğunu, dilinin de aynı özelliği taşıdığını söyler, anlattığının her zaman kavranamamakla birlikte "yeni insan oğlunu yakından ilgilendiren bir şey, bugünkü insanın içini aydınlatan bir şey" olduğunu sezinlediğini belirtir; ama ozanın yapıtının "güzel, yarına kalacak" bir yapıt olup olmadığını "araştıracak değil"dir, bu yazıyı yazmasına neden olduğu sanılan *Aç Yazı*'ya gelince, onu yalnızca salık vermekle yetinir: "Yeni bir kitabı çıktı Bay Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın: *Aç Yazı.* Onunla birlikte, bulursanız öteki kitaplarını da okuyun, bir daha okuyun." Üçüncü yazı ("İki Şair") Necati Cumalı'nın *Güzel Aydınlık*'ı ile Metin Eloğlu'nun *Düdüklü Tencere*'si üzerinedir: *Güzel Aydınlık* daha çok Necati Cumalı'yla ilgili anılarını canlandırır, ozanın anlaşılması ya da anlaşılmaması konusunda düşüncelere daldırır onu, *Düdüklü Tencere*'yse, daha çok bir eleştirmen olarak konuşmaya zorlar: bu kitaptaki şiirleri "beğenerek, severek" okumuştur, çünkü Eloğlu konuşur gibi yazmakta, ama her seferinde eğlendirmekte, Orhan Veli'nin açtığı yolda "ayakları dolaşmadan" yürümektedir, kendisinden "daha çok şeyler" beklenebilir. Dördüncü yazıda ("Bir Roman"), Orhan Hançerlioğlu'nun, *Karanlık Dünya* adlı romanında doğru bir düşünceyi savunmakla birlikte, "kişilerinin hiçbirine bir özgürlük, bir öz-varlık veremediği için" başarısız kaldığını, beşinci yazıdaysa ("Bir Hikâyeci"), Muzaffer Hacıhasanoğlu'nun bize *Bir Tesbih Tanesi* gibi oldukça etkileyici bir kitap sunmasına karşın, "birtakım kişilerin nasıl yaşadıklarını" anlatmakla yetindiğini, oysa öykü "anlatılan kişinin benliğini en iyi gösterecek bir olay" çevresinde döndüğü, dili de pek işlek olmadığına göre, genç yazarın öyküyü bırakıp romana geçmesi gerektiğini vurgular, ama *Karanlık Dünya*'nın kurgusunun, olaylarının ve kişilerinin ayrıntılarına girmediği gibi, *Bir Tesbih Tanesi*'nin içeriğini çözümlemeye, öykülerinden bir anlam, bir bildiri çıkarmaya da girişmez.

Bu örneklerin yeterince ortaya koyduğu gibi, Ataç'ın eleştirisinin en belirgin özelliği, ele alınan yapıtı çözümlemekten, açmaktan çok, onun yazının gelişimi içindeki yerini ve temel özelliğini (ya da özelliklerini) belirleyerek bir değer yargısına ulaşmaya yönelmesidir. Ustası Remy de Gourmont gibi kuşkuculuğu temel ilke olarak benimseyen

yazarın şaşmaz yargılara varmak gibi bir savı olmamıştır hiçbir zaman. Üstelik, Dağlarca'ya ilişkin yazısında gördüğümüz gibi, kesin bir yargı bildirmekten kaçındığı da çok olur, ama "beğendim / beğenmedim", "sevdim / sevmedim" gibi fazlasıyla öznel bir biçimde bile olsa, ele aldığı yapıt konusunda düşüncesini hemen her zaman belirtir. Ataç'ın değer yargısının belirli ölçütleri, dolayısıyla kuralları vardır: türün gereklerine uyma ve bir gelişim içinde ileri, bir başka deyişle çağcıl bir konumda yer alma (Hançerlioğlu ve Hacıhasanoğlu'nun yapıtları bu açıdan eleştirilir, Yeşil'in rubaileri bu açıdan övülür), yenilik (Yeşil ve Dağlarca konusunda söylendiği gibi), yalınlık ve doğallık (Yeşil ile Eloğlu'nun "konuşur gibi" yazmaları) vb. olumlu nitelikler olarak değerlendirilir. Yapıtın ya da yazarın gerek bu ölçütlere göre, gerek başka açılardan doğru değerlendirilmesini sağlayacak verilerse, bir yandan yazarın bilgi birikimi (bu nedenle ele alınan yapıtla kendi dışında kalan şeyler: başka yapıtlar, başka yazarlar, başka akımlar, tarih, felsefe vb. arasında bağıntılar kurar durmadan), bir yandan da yazarın sezgisi ve beğenisidir. Son olarak, ele aldığımız beş küçük örnekte, Ataç eleştirisinin bir başka özelliği daha çıkar karşımıza: kimi yazılarında kendisiyle bağdaştırılmasının olanaksız olduğunu söylediği bir özellik: yol göstericilik (Hacıhasanoğlu'nun öyküyü bırakıp romana geçmesinin daha uygun olacağı düşüncesi).

Sözünü ettiğimiz bu beş yazı gibi rahatlıkla eleştiri dive niteleyebileceğimiz türden yazılar Ataç'ın yazılarının tümü içinde büyük bir toplam oluşturmaz gerçekte. Ancak, biraz daha geniş bir açıdan bakılacak olursa, örneğin *Günce*'nin birçok bölümleri ve 1951-1956 yılları arasında *Türk Dili*'nde "Dergilerde" başlığı altında yayımladığı yazılar da birer eleştiri olarak değerlendirilebilir. Şu var ki çözümleme ve anlamlandırma çabası bunlarda daha da sınırlıdır: şiir, öykü, roman, deneme, eleştiri, değişik yazın ürünlerini birbiri ardından ele alarak yargılar yalnızca, daha doğrusu, vardığı yargıların sonucunu bildirmekle yetinir, "sevdim / sevmedim", "beğendim / beğenmedim", "anladım / anlamadım", "güzel / çirkin", "yeni / eski" gibi karşıtlıklara indirgeyebileceğimiz izlenimlerini kısaca belirtmekle yetinir: "Cahit Irgat'ın 4. sayıda (1 Aralık 1951) çıkan "Melodram" adlı şiirini, doğrusu, pek anlayamadım, gene de çok sevdim o şiiri, güzel bir nesne olarak sevdim."

Hiç kuşkusuz, bu tür örneklere bakılınca, böylesine öznel bir eleştirinin çok yetersiz bir eleştiri olduğu söylenebilir. Ama değildir. Tam tersine, Ataç'ın eleştirileri yazıldıkları dönemde çok önemli bir işlevi gerçekleştirmiş, bir yandan yazınımızda birtakım yeni anlayışların gelişip tanınmasına büyük katkılarda bulunurken, bir yandan da yazın dünyamızda büyük bir canlanmanın kaynağı olmuş, okurlar, yazarlar ve ozanlar, ister yanında, ister karşısında yer alsınlar, bu "eksik" eleştiriye büyük değer vermişlerdir. Bunun başlıca nedeniyse, Ataç'ın yargılarını yalnızca içinde yer aldıkları kısacık yazı içinde değil, eleştiri ve deneme yazılarının bütünü içinde değerlendirmeleri, bunun sonucu olarak da Ataç, "sevdim" ya da "sevmedim" dediği zaman, nasıl bir dil ve yazın anlayışından yola çıktığını, hangi ölçütleri kullandığını bilmeleri ve içtenliğine güvenmeleridir. Ataç eleştirisi, tıpkı Gourmont'un ya da Gide'in eleştirisi gibi, ilk bakışta göründüğünün çok daha fazlasıdır.

Bu fazlasıyla öznel görünen eleştiriye bu saygınlığı sağlayan şeyin onun yaklaşım biçiminden mi, yazarının kişiliğinden mi, yoksa bir anlamda yazarla yazdığını birleştiren biçeminden mi kaynaklandığı sorulabilir. Her üçünün de belli bir payı vardır bunda. Bununla birlikte, öznel eleştiri yazarın bilgisini, sezgisini, beğenisini öne çıkaran bir yaklaşım biçimi olduğuna göre, burada birincil yeri Ataç'ın kendisine vermek herhalde daha doğru olur. Örneğin Roland Barthes eleştirmen ve araştırmacı serüveni boyunca birkaç kez yaklaşım değiştirmiş, ama bir eleştirmen olarak çekiciliğini hep korumuştur.

Kendisiyle bayağı sert bir tartışmalara girişmiş olmasına karşın,[1] Ataç'ın hemen yanında anılması gereken bir eleştirmen varsa, o da Adnan Benk'tir (1922-1998). Onun gibi birikimli, onun gibi açık sözlü, onun gibi arı dil tutkunu, onun gibi bir dil ve biçem ustasıdır. Gene onun gibi yazında da, yaşamda da abartıdan, süsten, gösterişten, gereksiz ayrıntıdan tiksinir. Bu nedenle, bir başka yazıda da söylediğimiz gibi, betimlemelerini tek bir duyuya, görmeye dayandıran, böylece, bakışa ayrıcalıklı bir yer verdikten sonra, bakışın kavradığını da renklerden ve parıltılardan arındırıp çevre çizgilerine indirgeyen Alain Robbe-Grillet'ye büyük bir yakınlık duyar. Aynı zamanda bir nesnellik ve işlevsellik tutkunudur. Yazdığımız öykü ya da romanda bir kişinin körlüğünün ya da topallığının anlatılan olayda bir işlevi yoksa, onu kör ya da topal olarak göstermemiz yazın yapıtında işlevselliğin önemini bilmemek, anlatı kişisinden önce anlatının kendisini

"sakatlamak"tır. Böyle bir işlevsellik, böyle bir ölçü tutkusu aşırı bulunabilir kuşkusuz, ama Adnan Benk'in eleştirileri hem içerdikleri özgün bakış açısı, hem kırıcı da olmaktan sakınmayan tutumu, hem ince bir alay ve şaşmaz bir mantıkla birleşmiş dil ve kurgu ustalığıyla yazın dünyamıza yeni bir hava getirmiştir.

Ama Adnan Benk yazın evrenimize sürekli bir biçimde yerleşmemiştir hiçbir zaman. Bir tür kuyrukluyıldızdır, 1950'lerde önce *Küçük Dergi*'de görünür, sonra *Dünya* gazetesinde. Altmışlı yıllarda, oldukça kısa bir süre *Ataç* dergisinde yazar. Yıllar sonra, 1982 ve 1985 yılları arasında *Çağdaş Eleştiri* dergisinde yeniden karşımıza çıkar. Böylece, hem uzun aralıklarla, dönem dönem yazması, hem de yazılarını bir kitapta toplamamış olması nedeniyle, çoğu okurlar kendisini yalnızca birkaç eleştirisiyle tanımış, ama bu eleştirilerin tadını unutamamışlar, eksikliğini hep duymuşlardır. Ancak, 2000 yılında Doğan Kitap'ça üç ciltte toplanıp yayımlanan tüm eleştiri yazıları: *Eleştiri Yazıları* ile *Çağdaş Eleştiri, Söyleşiler Yazılar* bu eksikliği büyük ölçüde gidermekte.

Adnan Benk'in eleştiri evrenimizde arada bir görünmesine karşın, Memet Fuat (1926-2002) 1950'lerden aramızdan ayrılışına kadar bu evrenin en etkin ve en yetkin öncülerinden biri olur, bir yandan *Yeni Dergi*'nin ve *Yazko Edebiyat*'ın yöneticisi, bir yandan usta bir yazar olarak etkinliğini hep sürdürür, yazınsal birikimi, sanatçı kişiliğiyle yazın evrenimize büyük katkılarda bulunur. Eleştiri, adına yaraşır bir sanattır onun için, eleştirmense yapıtı yaratıcısından sonra ilk değerlendiren, "İyi!" ya da "Kötü!" diyen kişidir. Yargıları öznel, daha doğrusu kişiseldir. Ne olursa olsun, bilimsel eleştiriden önce gelir. Bilimsel olarak niteleyebileceğimiz çalışmaları da küçümsenmeyecek bir toplama ulaşır. Ama kendisi öznel eleştirmenliğini öne çıkarır. Bu arada, bir yandan eleştirinin önemini savunurken, bir yandan da "Türkiye'de eleştirmen yok," diyenlere karşı çıkmaktan bıkmaz. Ne olursa olsun, Memet Fuat, arı dili, keskin ve sevecen bakışı, ekinsel ve yazınsal birikimiyle eleştirmenlerimiz arasındaki saygın yerini her zaman koruyacak gibi görünmektedir.

Bizim yazın evrenimizde kimi açılardan Ataç'a yaklaştırabileceğimiz bir başka eleştirmen de Fethi Naci'dir, o da, yıllar boyunca, üstelik sürekli bir biçimde hem yazarlar ve ozanlar, hem de okurlar için bir ilgi odağı olmuş, eleştirmen kavramını kişiliğinde somutlaştırmıştır.

Fethi Naci, eleştirmenlik yaşamının ilk yıllarında, yani 1950'lerde, toplumcu bir yazın anlayışından yola çıkarak öncelikle "kuralcı" bir yaklaşımı seçmiş, büyük ölçüde Lukacs'ın katı kurallarını benimsemiştir, ancak, zaman içinde, toplumcu düşüncelerine hep bağlı kalmakla birlikte, öznel eleştiriye yaklaşmış, yazın yapıtının toplumsal işlevi yanında, türün iç gereklerine, dil ve biçem sorunlarına daha çok önem verir olmuş, ele aldığı yapıtlar üzerinde Ataç'tan çok daha titiz ve çok daha kapsamlı bir biçimde durmakla birlikte, onun eleştirisinin temel niteliğini oluşturan öznelliğe de gittikçe daha çok yaklaşmış, bu arada, tıpkı Ataç ve Adnan Benk gibi, beğenisinden ve düşüncesinden hiçbir zaman ödün vermemiş, hiçbir zaman sözünü esirgememiştir. *İnsan Tükenmez* (1956), *Eleştiri Günlüğü* (1986), *Gücünü Yitiren Edebiyat* (1990), *Roman ve Yaşam* (1992) gibi kitaplarında kolaylıkla saptarız bu görece yaklaşmayı.

Fethi Naci'yi Ataç'a yaklaştıran bir başka özellik de eleştirmen etkinliğini tıpkı onun gibi uzun yıllar süresince, 1950'lerden bugüne, neredeyse kesintisiz bir biçimde sürdürmüş olmasıdır. Biraz da bu nedenle, ülkemizde "eleştirmen" denildi mi öncelikle bu iki yazar: Ataç ile Fethi Naci gelir usumuza. Günümüzün önde gelen ozanları arasında yer aldığından olacak, kimilerimizin usuna ilk gelen eleştirmenlerden olmasa bile, Ahmet Oktay da en önemli eleştirmenlerimizden biridir. Ne olursa olsun, 1954 yılından günümüze kadar sürdürür eleştirmen ve araştırmacı etkinliğini. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (1986) ve *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı* (1993) gibi yazın tarihleri yanında, bilgi ile yorumu ustalıkla kaynaştıran, bu nedenle de çoğu kez öznel eleştiriden çok nesnel eleştiriyle örtüşen eleştirel çalışmaları önemli bir toplama ulaşır. Örneğin şiir eleştirilerini bir araya getiren *Şairin Kanı* (2001), anlatı eleştirilerini bir araya getiren *Anlatıların Aynası* (2001), *Romanımıza Ne Oldu?* (2003) ve Selim İleri'nin romanları üzerinde yoğunlaşan *Şeytan, Melek, Soytarı* (2004) Ahmet Oktay'ın günümüzün en önde gelen ve en özenli yazın eleştirmenlerinden biri olduğuna tanıklık eder. *Anlatıların Aynası*'nda yer alan kimi yazılarsa (örneğin "Yoksullar Arasında: Çukur", örneğin "Irazca'nın Dirliği'nde Üç Mit: Devlet, Aile, Okul"), birer göstergebilimsel çözümleme örneğidir.

Ama bugün, biraz gecikmeli olarak, eleştiri ustalarımızın yanına birinin daha eklendiğini görüyoruz: Doğan Hızlan.

Doğan Hızlan da ellili yılların ortalarından bugüne, hem de kesintisiz bir biçimde yazın evrenimizin odağında yer aldı, kimilerinin yönetiminde de yer aldığı değişik sanat ve yazın dergilerinde, bu arada önce *Cumhuriyet,* sonra *Hürriyet* gazetesinde yazınımızın sorunlarını ya da yapıtlarını ele alan eleştiriler yayımladı. Yapıtlara da, yazarlara da her eleştirmende rastlamadığımız bir hoşgörü ve sevecenlikle yaklaştı. Başlıca amaç olarak yazınımızı, yazarlarımızı ve ozanlarımızı gittikçe daha geniş bir kitleye tanıtmayı benimsedi, bunu da, *Yazılı İlişkiler*'den (1983), *Saklı Su* (1996), *Kitaplar Kitabı* (1996), *Edebiyat Daima*'ya (2006) tüm yapıtlarının tanıklık ettiği gibi, büyük ölçüde başardı. Bu arada, eleştirmenliğinin başlangıcından bugüne, güler yüzlü, sevecen, hoşgörülü bir tutumu benimsedi. Bu yönüyle Ataç gibi, Adnan Benk gibi, Fethi Naci gibi ustalardan ayrıldı.

Bu ünlü eleştirmenlerimize araştırmaları ve denemeleri yanında sık sık eleştiriler de yazan Füsun Akatlı'yı, Konur Ertop'u, Oğuz Demiralp'i, Celâl Üster'i, Semih Gümüş'ü, yıllardır kendini şiir eleştirisine adamış olan Mehmet H. Doğan'ı da eklersek, Türkiye'de eleştirmen olmadığını ileri sürenlere sık sık karşı çıkmış olan Memet Fuat'ın haklılığını bir kez daha ortaya koymuş oluruz. Ayrıca, bir ülkede yazın eleştirisinin varlığı kendini eleştiri ve araştırmaya adamış yazarların varlığıyla da ölçülmez. Oktay Akbal öncelikle öykücü ve köşe yazarıdır, ama yazdığı eleştirilerle, bu arada *Şair Dostlarım* başlığı altında yayımladığı unutulmaz yazılarla hem kendi kuşağının, hem daha sonraki kuşakların ozan, öykücü ve romancıların tanınıp anlaşılmalarına büyük katkıları olmuştur. Aynı biçimde, ilk uğraşı eleştiri olmayan, ama gerek duydukça eleştiri de yazan birçok öykücü, romancı ve ozanımızın, örneğin Ferit Edgü'nün, Demir Özlü'nün, Adnan Binyazar'ın, Nursel Duruel'in, Cevat Çapan'ın, Özdemir İnce'nin, Enis Batur'un, Turgay Fişekçi'nin eleştiri yazıları da yazınımıza çok şeyler katmıştır. Bu adlara bir bu kadar ad daha eklenebilir.

İç Eleştiri - 2

Öznel diye nitelediğimiz eleştiri bir yana bırakılırsa, yazın yapıtını her şeyden önce kendi kendisi içinde, kendi kendisi için ele alma amacı güden eleştirel yaklaşımlar kuramsal temellerine göre ikiye ayrılabilir:

1. Örneğin Gaston Bachelard'ın yaklaşımı gibi belli bir felsefenin uygulaması olmaya yönelen eleştirel yaklaşımlar;

2. Örneğin yazınbilim gibi öncelikle gerçek bir yazın biliminin sınırlarını belirlemeye ya da örneğin göstergebilim gibi bilimsel bir kuramın yazın yapıtlarını çözümlemeye yönelik bir uygulaması olmayı amaçlayan yaklaşımlar.

1. Yazınbilim

Yazın üzerine bir bilim kurulabilir mi? Kurulabilirse, nasıl, hangi ilkelerden yola çıkılarak kurulabilir? Bu konuda ilk tutarlı araştırmaları 1915-1930 yılları arasında, Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dil Araştırmaları Derneği çerçevesinde, on dolayında Rus araştırmacı başlatır. Bu kişiler, dönemlerinin başka yazarlarınca, alaycı bir yaklaşımla, "biçimciler", benimsedikleri yaklaşım da "biçimcilik" diye adlandırılır. Ama araştırmacıların kendileri de seve seve benimserler bu adları, çünkü, onlara göre, yazını yazın yapan şey öncelikle biçimdir. Bu anlayışa uygun olarak, örneğin Chklowski, anlatı biçimlerinin ana örnekçelerini ortaya çıkarmaya çalışır, bunu yaparken de "hem

yaratım edimini, hem yapıtın kendisini gölgelemekten başka sonuç vermeyecek olan her türlü gizemi yadsıyarak" sanatı bir "yordam" biçiminde değerlendirir ve yazınsal üretim olgusunu uygulayımsal terimlerle betimlemeye çalışır;"[1] örneğin Tomaşevski, genel olarak "sanatsal", özel olarak "anlatısal" süreç üzerinde durarak yapıtın birliği içinde "izleksel" birliğin yerini belirlemek ister; örneğin Propp, anlatıların kurgusuna ilişkin çalışmalarda devrimsel bir atılımın çıkış noktasını oluşturan ünlü yapıtı *Masalın Biçimbilimi*'nde (1928), Rus peri masallarını biçimci yaklaşımla inceleyip değişmez ve değişken sözceleri ayrıştırarak her masal için geçerli otuz bir "işlev" ve yedi "eylem alanı" saptar. Ancak, tüm bu çalışmalar, açık ya da içkin bir biçimde, daha büyük bir amaca yönelir: yazın olgusunu o dönemde Rus eleştirisinde egemen olan anlayışla: felsefel, ruhbilimsel, toplumbilimsel açılardan irdelemeyi yadsıyarak öncelikle *yazınsallık* kavramını tanımlamak, yazın olgusunun, yazın yapıtının özgül niteliklerini ortaya çıkararak yasalarını belirlemek.[2]

Moskova Dilbilim Çevresi'nin eski bir üyesi olan ünlü dilbilimci Roman Jakobson (1896-1982) bir yazın biliminin olanaklı olduğuna inanır, bu bilimin "nesne"sinin de "yazınsallık" olduğunu kesinler: "Yazın biliminin konusu yazın değil, yazınsallıktır, yani belirli bir yapıtı yazınsal yapıt yapan şeydir."[3] Yazınsal olan nedir, yazınsal olmayan nedir? Jakobson'a göre, yazın tarihçileri bu temel kavram üzerinde yeterince durmadıkları için, tek bir sanığı tutuklamaya çalışırken, evde ve sokakta karşısına çıkan herkesi yakalayıp içeriye tıkan polis örneği, bireysel yaşam, ruhbilim, politika, felsefe, ne bulurlarsa, yerli yersiz demeden, hepsini kullanmışlardır. Oysa "yazın incelemeleri," bilim olmak istiyorlarsa, "yordam"ı biricik "kişi"leri olarak benimsemek zorundadırlar.

Rus biçimciliğini 1960'larda Fransa'da tanıtmış ve "yazınbilim" *(la poétique)* adı altında geliştirmeye çalışmış olan Tzvetan Todorov, *Poétique* (1968) adlı yapıtında, benzer düşünceleri daha da açık, daha da ayrıntılı bir biçimde dile getirir: yazınbilim tek tek yapıtları yorumlamaya girişmez, "her yapıtın doğuşunu yönlendiren genel yasaları tanımayı amaçlar. Ama ruhbilim, toplumbilim vb. gibi bilimlerin tersine, bu yasaları yazının *kendi içinde* arar. Öyleyse yazınbilim aynı zamanda hem *soyut*, hem *içsel* bir yaklaşımdır." Yaklaşım bu olunca,

Jakobson için olduğu gibi Todorov için de yazın yapıtı yazın araştırmalarının odağı olmaktan çıkar: "Yazınbilimin konusu yazın yapıtının kendisi değildir: yazınsal söylem denilen şu özel söylemdir onun sorguya çektiği. Bu durumda, her yapıt ancak çok daha genel bir soyut yapının belirimi olarak görülür, onun olası gerçekleşimlerinden biridir yalnızca. Bu bilim bu nedenle gerçek yazınla uğraşmaz artık, olası yazınla, bir başka deyişle, yazın olgusunun tekliğini sağlayan şu soyut özellikle, *yazınsallık*la uğraşır."[4]

Somut yazın ürünlerinin incelenmesini ve yorumlanmasını tümüyle bir yana bırakmak mıdır bu? Hayır, tam tersine, yazınbilimle yorumlama arasında bir bütünleyicilik bağıntısı vardır: yazınsal söylemin genel yasaları bulunduğu doğruysa, bu yasalara ancak somut örnekleri inceleyip çözümlemekle ulaşabiliriz. Somut söylemlerin incelenmesi yazınbilim açısından amaçtan çok araç, daha doğrusu bir ara ya da ön-çalışmadır. Böylece, birçok söylem birbiri ardından ele alınabilir burada, hatta başka araştırmacılarca belirli yazınsal söylemler kendi kendileri için ele alınarak gerçekleştirilmiş yorum ya da çözümlemeler de birer araç, yani birer kanıt ya da örnek olarak kullanılabilir. Elimizdeki örnekler de bu kesinlemeyi doğrulayacak niteliktedir. Todorov, gerek *Grammaire du Décaméron*'da (Dekameron'un Dilbilgisi, 1969), gerek *Introduction à la littérature fantastique*'te (Olağandışı Yazınına Giriş, 1970) hep somut metinler üzerinde durur, ancak genel olarak yazınsallığın, özel olarak anlatının belirli eklemlenimlerini saptamaya ve bu saptamalardan genel kurallar çıkarmaya, *Poétique de la prose*'unda (Düzyazının Şiirbilimi, 1971) da öncelikle yazınsal söylemin işleyişini belirleyip betimlemeye çalışır. Aynı biçimde, Gérard Genette'in "Discours du récit" (Anlatı Söylemi, 1972) adlı uzun incelemesi özellikle Marcel Proust'un *A la Recherche du temps perdu*'sü (Yitik Zamanın Ardında) üzerinde yoğunlaşır, ama, alt başlığının ("yöntem denemesi") da gösterdiği gibi, Proust'un yapıtı anlatılara, anlatıların eklemlenişine ilişkin zengin bir terimler bütünü geliştirmek ve bunları tanımlayıp örneklendirmek için kullanılır. Ayrıca, Genette bu yapıtta anlatının eklemlenimlerini, değişik öğelerinin birbirlerine göre konumlarını tutarlı bir biçimde belirlememizi sağlayacak önemli bir terimler bütünü getirir. Örneğin *dışöyküsel, içöyküsel, benöyküsel, elöyküsel, özöyküsel, üstöyküsel* terimleri bunlardan yalnızca birkaçıdır.

Genette'in terimler konusunda yaptığını Claude Bremond bir başka düzlemde gerçekleştirmeye çalışır: *Logique du récit*'de (Anlatı Mantığı, 1973) anlatısal eylemlerin ve birbirlerine eklenme biçimlerinin eksiksiz bir dökümünü yapmayı amaçlar. Anlatının yapısının bir eylemler dizisine değil, işlevlerin bir düzenlenimine dayandığını belirttikten sonra,[5] anlatının yapısının bir eylemler demeti biçiminde belirdiğini, bu eylemlerin de, her biri kendi bağlamında, bir bütüncül durumun gelişimini dile getirdiklerini söyler. Sonra, bu saptamanın gereği olarak, "etken" ve "edilgen" işlevlerden yola çıkarak, anlatının nerdeyse tüm eklemlenimlerini tanımlamamızı sağlayabilecek nitelikte bir terimler bütünü oluşturur: etkileyici, bilgilendirici ve gizleyici, baştan çıkarıcı ve sindirici, zorlayıcı ve yasaklayıcı, öğütçü ve caydırıcı, düzeltici ve koruyucu, suç ve ceza. "Böylece, bir anlatma etkinliğinin 'anlatılabilir'in örgüsü üzerinde, sıradan deneyimlerin rastlantısına göre değil, mantığın yasaları uyarınca, yavaş yavaş ortaya çıkan bir işlevler evreninin dökümünü çıkarır."[6]

Bu örneklere daha başka örnekler de eklenebilir.

Ama tüm bu çabalar yazınsallık denilen olguyu iyice tanımlayıp belirli kural ya da ölçütlere bağlamamıza yetmiş midir? Yetmediyse, yapılan çalışmalar şimdilik istenilen düzeye ulaşmadığı için mi, yoksa her dönem ve her yazın için geçerli ölçütler mi yoktur? Bugün için bu soruyu doyurucu bir biçimde yanıtlamak zor görünmektedir. Ne var ki sık sık önerilmiş birtakım ölçütler de yok değil. Örneğin Michel Arrivé, yazınsal söylemin öteki söylemlerden genellikle dört ölçüte göre ayrılageldiğini söyledikten sonra, bu ölçütleri hem açıklar, hem eleştirir:[7]

1) açıklık / kapanıklık sorunu;
2) gönderge sorunu;
3) yananlam sorunu;
4) kuraldan sapma sorunu.

Bu sorunları sırayla ele almak gerekirse, *açıklık / kapanıklık* sorunu, yazınsal söylemin bir başı ve bir sonu bulunup bulunmaması, dolayısıyla belirli bir bütünlük gösterip göstermemesi, içerdiği anlamın erişilir olup olmaması sorunudur. Ama yazınsal söylemi iki karşıt kavramdan hangisi belirler? Hiçbiri, ya da, çelişkin bir biçimde, kimi zaman birincisi, kimi zaman ikincisi: klasik yazına bağlanan söylem-

ler, hep belirli türler (destan, ağlatı, koşma vb.) çerçevesinde gerçekleştirilmeleri nedeniyle, genellikle hem biçim, hem içerik açısından "kapanık" söylemlerdir; buna karşılık, günümüzde açıklığın kimi yazınsal söylemlerin ayırıcı özelliği durumuna geldiği bilinir. Örneğin André Gide'in ünlü romanı *Kalpazanlar*'ın bir "açık yapıt" olduğu söylenegelmiştir. Savın gerekçesiyse, romanın, "*Yarın akşam görüşüyoruz; Profitendieu, Pauline ve iki çocuğuyla birlikte beni de akşam yemeğine çağırdı. Caloub'u çok merak ediyorum,*" diye sona ermesi, yani romanın geleceğe dönük olarak sona ermesi, özellikle de anlatıcının Caloub'u "çok merak etmesi", yani, Bernard'ın, Olivier'nin, Vincent'ın ve başka birçok kişinin ardından Caloub'u da tanıyacağını (ve belki bize de tanıtacağını) sezdirmesidir. Umberto Eco, bize çağdaş yazın üretiminin önemli bir bölümünün yeni yorumlara her zaman açık bir anlatım simgesi kullandığını söyledikten sonra, "Böylece Kafka'nın yapıtı tam 'açık' yapıtın örneği olarak belirir: dava, şato, bekleyiş, hüküm giyme, hastalık, değişim, işkence, gerçek anlamlarında alınmamalıdır. Ayrıca, ortaçağın "yerinesel" kurgularının tersine, Kafka'da gizli anlamlar çok-işlevlidir: hiçbir ansiklopedinin güvencesinde değildirler, dünyanın hiçbir düzenine dayanmazlar. Kafka simgelerinin varoluşsal, tanrıbilimsel, "klinik", ruhçözümleyimsel yorumlarının her biri yapıtın olasılıklarının ancak bir bölümünü tüketir. Yapıt tükenmez ve açık kalır, çünkü "belirsiz"dir,"[8] der. Michel Arrivé'ye bakılırsa, örneğin Guillaume Apollinaire'in şiirlerinde noktalama belirtkelerine yer vermemesi, bir bitiş noktası bile kullanmaması da bir bakıma kapanıklığın yadsınmasıdır. Apollinaire'den sonra dünyanın pek çok ülkesinde pek çok ozan, şiirlerinin noktalama belirtkelerini kafalarında koymuş olmalarına karşın, sırf onu izlemek, ona benzemek düşüncesiyle bu belirtkeleri kullanmaktan geri durmuşlardır. Bu durumda, açıklık / kapanıklık karşıtlığında bir yazınsallık belirtisi aramanın yanlış olduğu düşünülebilir. Üstelik, tek bir nesneyi iki karşıt özellikle belirlemenin tutarsızlığı bir yana, aynı özelliklerle yazınsal olmayan söylemlerde de sık sık karşılaşırız.

Gönderge, dilsel göstergenin bizi gönderdiği dildışı, gerçek nesne olarak tanımlanabilir. Ama, bir anlam içermekle birlikte, gerçek göndergesi bulunmayan dilsel göstergelere de çok rastlanır. Yazınsal söylemlerin göstergeleri genellikle bu ikinci tür içinde yer alır. Başta Paul

Valéry olmak üzere, kimi düşünürler yazının bizi gerçeğe (ya da dünyaya) göndermediğini, göndergelerinin kendi sınırları içinde kaldığını savunurlar: "Yazın, tıpkı matematik gibi, bir dildir, dil de, sonsuz sayıda gerçeği belirtme olanağını sağlayabilmesine karşın, kendi başına ele alınınca, hiçbir gerçeği yansıtmaz."[9] Bir romanda ya da bir şiirde betimlenen herhangi bir kişi, herhangi bir nesne, herhangi bir kent nasıl gerçek göndergeden yoksunsa, günlük konuşmalarımızda geçen pek çok nesne ve olgu da gerçek göndergeden yoksundur. Bununla birlikte, göndergesiz bir dilsel gösterge tasarlamak zordur: düşsel bir nesneye, soyut bir tasarıma gönderir, ama hep gönderir. Bu nedenle, gerçek gönderge yokluğu da yazınsal söylemin ayırıcı özelliği olamaz. Hiç kuşkusuz, yazınsal söylemde, doğrudan doğruya gerçeğe (gerçek bir olaya, gerçek bir kişiye, gerçek bir kente) göndermede bulunduğumuz zaman bile, başka türden öğelerle kurduğu bağıntı nedeniyle, aynı gerçeğin değil, "yazınsal" bir gerçeğin söz konusu olduğu çok söylenmiştir. Ancak, kimi durumlarda, aynı gözlem başka söylemler için de geçerli olabilir, örneğin kimi hukuksal söylemlerin göndergelerinin de söz konusu söylemin sınırları içinde kaldığı savunulabilir. Bu durumda, ya gönderge olgusunu kesin bir ölçüt olarak kullanmaktan vazgeçmek, ya yazınsallığın sınırlarını alabildiğine genişletmek gerekir.

*Yananlam*a gelince, ister Hjelmslev'in söylediği gibi düzanlamdan ayrılması olanaksız bir veri, ister ondan bağımsız bir öğe olarak düşünülsün, yazınsal söylemlerde çok daha sık karşılaştığımız bir olgudur. Ancak, anlatım örnekçesi olarak "yurttaşlık yasası"nın dilini benimseyen Stendhal örneğini, türlü çağrışımlardan olabildiğince sıyrılmış bir "yazı"ya bağlanmak isteyen Albert Camus'yü ve betimlemelerini tek bir duyuya, "bakış"a dayandıran, bu da yetmiyormuş gibi renklerden, parıltılardan çok çevre çizgilerine yönelerek "yıllanmış *derinlik* söylenini tahtından indirmek" isteyen Alain Robbe-Grillet'yi bir yana bıraksak bile, Arrivé'nin de vurguladığı gibi, günlük konuşmalardan "bilimsel" söylemlere değin her yerde rastladığımız bu olgunun da yalnızca yazınsal söylemin ayırıcı özelliği olarak değerlendirilmesine olanak yoktur. Burada bir tür ayrımından değil, olsa olsa bir derece ayrımından söz edilebilir.

Gene Michel Arrivé'nin söylediği gibi, kuraldan *sapma* "özgünlük" kavramının bir kalıntısıdır ve Roland Barthes, Julia Kristeva,

Henri Meschonnic gibi yazarların çalışmalarında pek de yüz ağartıcı olmayan bir biçimde yorumlanıp kullanıldığına tanık oluruz. Ayrıca, bu da dönemden döneme değişen, dolayısıyla görel bir olgudur. Aruzla ya da heceyle yazılmış bir şiir düzyazıya göre bir sapmadır, ancak Orhan Veli'nin düzyazı biçimlerine daha yakın gibi görünen şiiri aruz ya da heceyle yazılmış şiirlere göre bir sapma olarak algılanır, kitlece benimsendikten ve ozanların büyük çoğunluğunca izlenir olmasından sonra nerdeyse zorunlu bir örnekçe olarak değerlendirilmeye başladıktan sonraysa, bu kez aruz ve heceyle yazılmış şiirlerin birer sapma niteliği kazandıkları görülür. Böylece, bir yerde sapma olarak algılanan bir kullanımın bir başka yerde kural gibi algılandığı çok olur. Üstelik, belirli bir dönem içinde bile, sapmanın yazınsal söylemlere özgü bir tutum olarak kaldığını söylemek zordur.

Tüm bu gözlemler "yazınsal" olarak nitelenen biçimsel özelliklerin yalnızca yazınsal söylemlere özgü olmadığını, bu nedenle de yazınsallığı belirlemekte kesin ölçüt olamayacaklarını yeterince göstermektedir. Yazınsal tür kavramı açıklığa kavuşturulabilseydi, belki daha doyurucu sonuçlara ulaşılabilirdi, ama, zaman ve uzam içinde türler nerdeyse aynı adla anılamayacak ölçüde büyük dönüşümler geçirebildiklerine, daha da ilginci, Jurij Lotman'ın belirttiği gibi, ortaçağın "dinsel" bir metni bugün yazınsal bir metin olarak algılanabildiğine göre, tür olgusu belirlenmesi zor bir kavram olarak görünmektedir. Tüm bu güçlükler, büyük ölçüde, yazının varlığının toplum ve birey olarak bizim güncel ve tarihsel varlığımızın ayrılmaz bir parçası, önemli bir oluşturucu öğesi olan "dil"in varlığıyla karışmasından kaynaklanmakta. Roland Barthes'ın söylediği gibi "dilin asalak bir nesnesi"nden başka bir şey olmadığını deneyimlerimizle bildiğimize, daha da iyisi, gene deneyimlerimiz yardımıyla, değişik yazınsal söylemleri hem birbirlerinden, hem ötekilerden çoğu kez kolaylıkla ayırabildiğimize göre, "tür" olgusunun da, "yazınsallık" olgusunun da hiçbir biçimde belirlenemeyecek olgular olmaması gerekir. Ne var ki, arayışlarımızın bugünkü düzeyinde, bu amaca ulaşabilmemiz için gerekli araç ve ölçütleri bulduğumuzu söyleyemiyoruz.

Ayrıca, hemen belirtmek gerekir ki, gerçek bir yazınbilimin kurulamamış olması hiçbir zaman yazın üzerine "bilimsel" bir söylem geliştirme çabamızı da, yazından yola çıkarak özgül bir bilim ya da öz-

gül bir felsefe geliştirme çabamızı da önlememiştir. Bachelard'ın izlek araştırmalarında da, yazınsal göstergebilimin anlatı ve şiir çözümlemelerinde de hep bu çabanın varlığını sezinleriz.

2. İzlekçilik

İzlek araştırması gerek Batı ülkelerinde, gerek bizim ülkemizde çok sık rastlanan, çok kolay ve çok yüzeysel bir araştırma türüdür: "Goethe'de gençlik izleği", "Bernanos'ta ölüm izleği", "Sait Faik'te deniz izleği" vb. türünden uzunlu kısalı araştırmalar saymakla bitmez. Ama bu araştırmalar, çoğunlukla, konu olarak seçilmiş izleğe bağlanan sözcük ve tümceleri içeren alıntılarla bu alıntılar üzerine geliştirilmiş açıklamaların art arda sıralanmasından başka bir şey değildir. Açıklamalar da çoğu kez alıntıda söylenenin bir başka biçimde yinelenmesinden öteye geçmez. Buna karşılık, "içsel" bir araştırma biçimi olarak Gaston Bachelard'la (1884-1962) başlayan *izlekçilik* bambaşka bir yol izler.

Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique* (Yeni Bilim Anlayışı, 1934), *La Formation de l'esprit scientifique* (Bilimsel Anlayışın Oluşumu, 1938) gibi doğrudan bilim felsefesi kapsamına giren yapıtlardan sonra gelir yazına, hiçbir zaman da kendini bir yazın araştırmacısı ya da yazın eleştirmeni olarak görmez, felsefe alanının dışına çıkmamak ve bir "yazınsal imge felsefesi" kurmak ister. Ne var ki, belli bir dönemden sonra, çalışmalarının odağını hep yazın yapıtlarından derlenmiş imgelerin oluşturması onun öncelikle bir yazın araştırmacısı olarak nitelenmesine, bu alanda verdiği ilk yapıtlarda, yani *Lautréamont* (1938) ile *La Psychanalyse du feu*'de (Ateşin Ruhçözümleyimi, 1938) ruhçözümleyimsel yöntemden yararlanmış olması da ruhçözümleyimci yazın eleştirmenleri arasında sayılmasına neden olur. Ama, kendisine sorarsanız, eleştirmen olmadığı gibi ruhçözümleyimci de değildir: ruhçözümleyimcilik kapsamlı bir hekimlik bilgisi ve hekimlik deneyimi gerektirir; kendisiyse bu bilgi ve deneyimden yoksundur. Bachelard yaratımda bilinçdışının önemini göstermeye çalışır bu iki yapıtta, ama, ona göre, bilinçdışının önemine inanmak ruhçözümleyici olmayı gerektirmez. Ayrıca, *La Psychanalyse du feu*'yü izleyen *L'Eau et les rêves* (Su ve Düşler, 1941), *L'Air et les son-*

ges (Hava ve Düşlemler, 1943), *La Poétique de l'espace* (Uzamın Yazınbilimi, 1957), *La Poétique de la rêverie* (Düşlemin Yazınbilimi, 1960) gibi yapıtları da kesinlemesini doğrular.

Yapıtlarının başlıklarında yer alan kimi sözcüklerin de sezdirdiği gibi, Bachelard'ı öncelikle ilgilendiren konu "düş", "düşlem" ve bir bakıma bunların doğal ürünü olan "imge"dir: imge düşlem içinde, bir bakıma düşlem etkinliğiyle doğar, daha da iyisi yaratılır. Gaston Bachelard, bir imge araştırmacısı olarak, uzun bir gecikmeyle bile olsa, bu sözel yaratım etkinliğine katılmak, bilinçle bilinçdışının sınırında, imgenin doğuşunda hazır bulunarak onu tıpkı ozanın yaşadığı biçimde, yeniden yaşamak ister. Yapıtları da bir bakıma bu "yeniden yaşama"nın öyküleridir. Ama nasıl gerçekleştirilebilir bu amaç? İmgelerin yer aldığı yapıtı (ya da yapıtları) bu konuda ayrıcalıklı bir araç olarak düşünsek bile, ozanın yaratım etkinliğine nasıl katılabiliriz, katıldığımızı nasıl kesinleyebiliriz? Bachelard bu konuda bize doyurucu bir yanıt vermez hiçbir zaman, imgelemimizi eğitmemiz gerektiğini söylemekle yetinir. Ancak, Bachelard'la birlikte, bir yandan yarattığımız ya da yaşadığımız imgelerin aynı zamanda hem kendi yaratılışımızın, hem de toplum içinde edindiğimiz ekinin damgasını taşıdığını, öte yandan, yarattığımız tüm imgelerin dört ana öğe: *hava, su, toprak* ve *ateş* kökenli imgelerden kaynaklandığını, bu dört ana öğeye bağlanan imgelerin değişik dönüşümleri olduğunu benimsersek, bu "yeniden yaşama"nın olanaksız olmadığını söyleyebiliriz. Bachelard'ın gerçekten ilginç yapıtları da ozanların ve romancıların imgelerinde bu dört ana öğenin türlü dönüşümlerini belirleyip incelerken, yazın yapıtında imgenin biçimsel bir kurma değil, gerçek bir deneyim olduğunu gösterirken, olanaklılık daha bir inandırıcılık kazanır.

Şu var ki Bachelard için bundan sonrası önemli değildir: yöntemli bir sıralamaya, bütüncül bir bileşime ulaşmaya çalışmaz. Elden geçirdiği yapıtların kurgusu, yapısı, öyküsü vb. hep ikincil şeylerdir onun için, yapıt da aradığı imgeyi sağladığı ölçüde vardır. Bu nedenle, Bachelard incelemelerini belirli bir yapıt üzerine değil, belirli bir imge üzerine kurar, araştırılan imgenin ardında, yapıttan yapıta gidip gelir, yazardan yazara, ozandan ozana atlar durur. Böylece imgelemin canlı ve devingen niteliğini "yeniden yaşayacak" bir eleştirinin gereğini vurgular. Ne var ki böyle bir eleştiriyi gerçekleştirmemize yardımcı

olacak dizgesel bir araç sağlamaktan uzaktır. Bunun sonucu olarak, açıklayıcı, dizgeleştirici olmaktan çok, esinleyicidir. Gerçekten derin ve ozanca bir sezgi gücüne tanıklık eden yapıtından esinlenenler de az değildir. Etkisini Fransa'yla sınırlayacak olursak, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard ve Roland Barthes, Bachelard'dan esinlenmiş yazarların en ünlüleridir. Ne var ki bu üç yazarın üçü de kendisinin hiçbir zaman benimsemediği bir konumu: yazın eleştirmenliğini (ya da araştırmacılığını) benimseyerek, her biri kendi yordamına göre, deneyimini ve öğretisini geliştirip dizgeleştirmeye çalışmışlardır.

Bunlardan Georges Poulet (1902-1991), *Etudes sur le temps humain* (İnsan Zamanı Üzerine İncelemeler, 1949), *La Distance intérieure* (İç Uzaklık, 1952), *Les Métamorphoses du cercle* (Dairenin Dönüşümleri, 1961) gibi yapıtlarında, "zaman" ya da "uzam" gibi temel ulamlara ya da "daire" gibi biçimlere bağlanan imgeleri alıp bunlar arasında bağıntılar kurarak bir yazarı açıklamaya çalışır. Üstelik, nerdeyse tüm kitaplarında, değişik yazarlara ayrı bölümler ayırıp her birinde aynı ulamları, aynı biçimleri inceleyerek belirli sonuçlara ulaşmak ister. Bunun yolu da "tinsel varlığın kendi bedeni ve başkalarının bedeniyle uzlaşarak kendini özne olarak yaratmak üzere nesneyle birleşme edimini" bulmaktır; ne olduğu pek de anlaşılmayan bu "edim"e ulaşmanın yoluysa, Poulet yeni eleştirinin "her şeyden önce bir katılım, daha da iyisi bir özdeşleşim" olduğunu, iki bilincin "rastlaşım"ı olmadıkça gerçek eleştiriden söz edilemeyeceğini kesinlediğine göre,"[10] tıpkı Bachelard'da olduğu gibi, "imgenin doğuşunda hazır bulunmak"tır. Ama "hazır bulunabilmek" için ne yapmak gerekir? Bachelard gibi Poulet de sorularımızı yanıtsız bırakır bu konuda. Anlaşılan, katılım ve özdeşleşim ayrıcalıklı eleştirmenlere özgü bir sezgi, bir öznel deneyimdir; ama öznel, hatta nerdeyse gizemsel niteliği kimilerince ussal düzlemde benimsenip paylaşılabilir bir yöntemsel araç olarak benimsenmesini önlemez.

Öte yandan, Poulet'nin Bachelard gibi bir imgenin dönüşümleri ardında, ozandan ozana atlamak yerine, araştırmasını genellikle bir yazarla sınırlaması kendisini gerçek bir yazın araştırmacısı olarak görmemizi sağlarken, ayrıcalıklı (daha doğrusu, ayrıcalıklı diye benimsenen) bir izlek aracılığıyla tüm yazarı (ya da yazarın çok önemli bir yönünü) açıklamaya kalkması yönteminin temel yetersizliğini göz-

ler önüne serer: Poulet'nin şiirsel kesinlemelerini ele aldığı yapıtların içeriğiyle ya da aynı yapıtlar üzerinde yapılmış daha özenli yorumlarla karşılaştırdığımız zaman, olmayacak yanlışlara düştüğünü, yazarla özdeşleşeyim derken, yapıtı gözden kaçırdığını görürüz.

Littérature et sensation (Yazın ve Duyum, 1954), *Univers imaginaire de Mallarmé* (Mallarmé'nin Düşsel Evreni, 1961), *Microlectures* (Altokumalar, 1979) gibi yapıtlarıyla eleştiri evreninde ve üniversite çevrelerinde büyük bir ün kazanan Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Şiir ve Derinlik, 1955) adlı kitabının başında, Nerval, Baudelaire, Verlaine ve Rimbaud üstüne yaptığı incelemelerde izlediği yöntemi açıklarken, "Bu dört ozanda temel yönelimi, serüvenlerine yön veren tasarıyı bulup betimlemeye çalıştım. Bu tasarıyı da en ilkel, en alçakgönüllü, ama en içten biçimde kesinlendiği düzeyde: arı duyum, ham duygu, yani doğmakta olan imge düzeyinde yakalamak istedim," der. Böylece, Bachelard ve Poulet'nin yollarını izlediğini de kesinlemiş olur. Ama "arı duyum", "ham duygu" nedir, nasıl belirlenir? İmgeler yalnızca bu düzeylerde mi doğar? Richard da bu temel konularda açıklıktan kaçınır. Ancak bilinç ile bilinçdışının sınırında, düşlemlerin içerdiği duyum ve duyguların söz konusu olduğunu, bunlara da tıpkı öncülleri gibi, iyi eğitilmiş bir imgelem aracılığıyla, düş kurarak, özdeşleşim yoluyla ulaşıldığı düşüncesinde olduğunu kestirmek zor değildir. Bu nedenle Jacques Geninasca, Richard'ın çözümlemelerinin "açık bir şiir kuramı"nın değil, "okurluk ve yazarlık yeteneğine dayalı bir uygulama"nın ürünü olduğunu söyler.[11]

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, ya Richard'ın "okurluk" yeteneği fazlasıyla gelişmiş bir yetenektir, ya da bir "şiir kuramı" olmasa bile, bir şiir yorumlama yöntemi vardır. En azından, Jean-Pierre Richard Georges Poulet'ninkinden çok daha tutarlı bir yol izler, bir ayrıcalıklı izlekle yetinmek yerine, değişik izlekler arasında bağıntılar kurmaya ve değişik imgelerin dönüşümlerini izlemeye çalışır. Bunun sonucu olarak, başka yollardan da doğrulanabilecek gözlemlere ulaşır. Şu var ki Richard'ın yorumlarında hep bir bulanıklık sezilir. *Rhétorique générale*'in (Genel Sözbilim) yazarları bunu birkaç alıntı aracılığıyla çok güzel vurgularlar. Alıntılardan biri şudur: "*La Tentation de Saint Antoine*'da (Ermiş Antoine'ın Sapkısı) kösnüllük yayılır, yan gelip yatar, ötekiyle onu ezerek, yani onun varolmasını engelleyerek birleşirim;

benim üzerine çökmem onu da çökmeye zorlar, bedenimi bir müstehcen kitleye dönüştürürüm." Alıntıyı yapanların belirttikleri gibi, burada konuşanın Richard mı, yoksa Flaubert mi olduğunu belirlemek hiç de kolay değildir: "Richard bize denemeyle roman arası yapıtlar sunar. 'Ötekiyle birleşirken' eleştirmenin 'ben'i anlatıcının 'ben'i oluverir."[12]

Bu tutum Jean-Pierre Richard'ı Bachelard ile Poulet'ye yaklaştıran bir başka özelliktir: her üç yazar da anlatımlarında eleştirmenlikten önce ozanlığı seçerek bizi usumuzdan çok sezgimizi kullanmaya zorlarlar.

Roland Barthes'ın (1915-1980) anlatımının da "bilimsel" bir anlatımdan çok "yazınsal" bir anlatım olduğu bilinir, ama, "dil"e, "biçem"e ve "yazı"ya ilişkin yepyeni tanımlarla yazın olgusuna bakış açımızı yenileyen ilk kitabı *Yazının Sıfır Derecesi*'nden (1953) bir yıl sonra yayımladığı *Michelet* (1954) bir izlek araştırması olarak çok daha bütüncül ve çok daha dizgesel bir yaklaşıma tanıklık eder.

Roland Barthes bu kitaba yazdığı kısacık sunuşta, "Okur bu küçük kitapta ne Michelet'nin düşüncesinin bir tarihini bulacaktır, ne yaşamının tarihini, hele birinin ötekiyle açıklanmasını hiç bulamayacaktır," diyerek geleneksel araştırma ve eleştiri çalışmaları karşısındaki tutumunu kesinlikle belirttikten sonra, Michelet'nin yapıtının "bir tarihin ürünü" olduğunu yadsımadığını, ancak yapılması gereken ilk işin bu adama "tutarlılığını" ya da "birliğini" vermek olduğunu, kendisinin de bunu yapmak istediğini söyler. "Tutarlılık" ya da "birlik" dediği şeyi belirtmek için art arda üç deyim kullanır:

- bir varoluşun (bir yaşamın değil) yapısı;
- bir izlekler bütünü;
- örgenli bir takınaklar (ya da saplantılar) örüsü.

Birbirini tamamlayan, aynı zamanda da tanımlayan deyimlerdir bunlar; varoluşun yapısını bir izlekler bütünü oluşturur; izlekler bütünü de birbirine bağlı bir takınaklar bütününe dayanır. Öyleyse, çıkış noktası yapıt olduğuna göre, izleklerden yola çıkarak takınaklara ve varoluşun yapısına ulaşılabilir. İzleklere nasıl ulaşılabileceğine gelince, araştırmacının elinin altında üç anahtar vardır: yinelenim, töz ve indirgeme.

Bir kez, Barthes'a göre, izlek yazarın tüm yapıtları boyunca yinelenir. Örneğin "Germenlik" (Guelfe) / "Latinlik" (Gibelin) karşıtlığı Michelet'nin yapıtının başında da karşımıza çıkar, sonunda da. Bu da

bizi iki önemli sonuca götürür: Michelet'yi bir "çokseslilik" olarak okumak, Guelfe / Gibelin ikilisiyle karşılaşınca, bunun bir tarih görüşü değil, "varoluşsal bir seçimin anlatımı" olduğunu anımsamak gerekir.[13] Sonra, Michelet'de (genellikle de tüm yazarlarda) her izlek her zaman aynı sözcükle ya da aynı imgeyle ortaya çıkar. Bu da yinelenen izleğin saptanıp kullanılmasını kolaylaştırır.

Barthes'a göre, izlek aynı zamanda "tözsel" bir şeydir: Michelet'nin özdeğin kimi nitelikleri karşısındaki tutumunu ortaya koyar: "Tarihsel nesne yol açtığı tiksintiye, çekime ya da baş dönmesine indirgenebilir her zaman." Örneğin, Michelet'de "barbar" kavramını "tözün bir durumu" oluşturur, "akışkan"ın ve "cinsel"in tarihsel imgesidir; buna karşılık, Cizvit her zaman, "makinenin, yani 'kuru'nun, özdeğin bağıntı yoksunluğunun cebirsel bir gösterimi gibidir." Bizi Bachelard'ın dört ana öğesine getiren bu gözlemin önemli sonuçları vardır. Michelet siyasal açıdan 1840 yıllarının küçük kenter sınıfının sıradan görüşlerini paylaşır, dolayısıyla hiçbir özgün görüşü yoktur; ama, izlekler düzlemine geçilince, bu ortak görüşler birer "özgün deneyim"e dönüşür. Örneğin "kuru"nun ve "kısır"ın yarattığı tiksinti nedeniyle "makine"nin aşağılandığını görürüz. Öte yandan, izlek tüm bir "değerler dizgesi"ni taşır; böylece dünyanın tözleri "iyicil" ve "kötücül" durumlara ayrılır; örneğin iyi "kaygan, akışkan, uyumlu doğası" nedeniyle iyidir, kötüyse "kuruluğu ve kesintililiği" nedeniyle kötü. Böylece, Michelet'nin evreninde, "Robespierre ve Charette birer kedidir, birlikleri 'galvanik' türdendir. Güzel boynu iyice açık Law, erkekleşmiş borsa oyuncusu kadınları baştan çıkaracak biçimde, tümüyle dişilik göstergesine uyar ('Borsa'nın erkeksi kadınları'). Marat kurbağagiller türündendir, yapışkan ve donmuş bir yüz olarak tiksindirir. Vendôme süngersidir, ıslağın, kokuşmuşun tiksintisine sürüklenmiştir. Esintilerle, acılıklarla çürümüş, kara kanlı XIV. Louis 'çamurlu' izleğinde yer alır, XVI. Louis'yse, solgun ve şişkin, tatsız ve pörsük içyağı izleğinde. Napoléon sarı, mumsu ve kaşsızdır, dehşet ve bulantı verir."[14]

Roland Barthes bu tür gözlemlerden yola çıkarak birbirinden ilginç saptamalarda bulunur. Örneğin şöyle der: "Michelet bulantılarına göre mahkûm eder, ilkelerine göre değil. Hiç kuşkusuz, Michelet'nin İmparatorluk'tan ve Monarşi'den nefret etmek için haklı –yaşamöyküsel ya da düşüngüsel– nedenleri olmuştu; ama bu nedenler

binlerce çağdaşının da nedenleriydi; 'otokrasi'nin yadsınması düşünceler düzeyinde değil, ancak varoluş düzeyinde Michelet'sel bir yadsıma oldu: Monarşi şişkinlik, İmparatorluk mumsallık olduğundan, kınama bulantıya dönüşmüştür. Böylece Michelet'nin Kralları ve Kraliçeleri gerçek bir tiksinti laboratuarı oluşturur. Suçlamamıştır onları, kusmuştur."[15]

Barthes'ın izlek adını verdiği bu imgeler çok çeşitlidir, ama çokları indirgenebilir; örneğin "Cizvit", "makine", "sıkıntı", "roman" imgelerinin "kuru ölüm" izleğine bağlandığı ortaya konulabilir, böylece izlekler arasındaki bağıntı oldukça kolay bir biçimde belirlenebilir. Michelet'nin eksiksiz bir biçimde okunması da ancak bu belirlemeden sonra gerçekleştirilebilir, çünkü Michelet'nin yapıtlarındaki izleklerin oluşturduğu örü Michelet'nin yapıtının "yapı"sının ta kendisidir. Ne olursa olsun, her şeyi son noktasına dek götürmemekle birlikte, Barthes'ın *Michelet*'si belirli bir bütünlüğe ulaşarak izlekçiliği en ileri noktasına dek götürür; öte yandan, henüz adı konulmamış bir yazınsal göstergebilim denemesi olduğu da söylenebilir. Ne olursa olsun, ünlü yazarın en iyi yapıtlarından biridir. Buna karşın, örneğin *Sur Racine*'de (Racine Üzerine, 1963) yer alan "L'homme racinien" (Racine İnsanı) adlı incelemesinde gördüğümüz gibi, zaman zaman az çok benzer bir yaklaşımı benimsemiş olmasına karşın, Barthes bir daha böyle bütüncül bir izlek araştırmasına girişmemiştir.

3. Gösterge Çözümleyim

Julia Kristeva'nın *Recherches pour une sémanalyse* (Bir Göstergeçözümleyim için Araştırmalar, 1969), *La Révolution du langage poétique* (Şiirsel Dilin Devrimi, 1974), *Polylogue* (Çokbilir, 1977) gibi yapıtlarına bakılırsa, göstergeçözümleyim anlamlama, anlatma, belirtme biçimleri üzerine bir "genel kuram" olmak savındadır. Ona göre, bunun için öncelikle "oluşum" ve "üreyim" sorunlarını çözmek gerekir. Böyle bir amaç da ancak çağımızın iki önemli yaklaşımının, "üretici dilbilgisi" ile "ruhçözümleyim"in katkılarından yararlanılarak gerçekleştirilebilir. Noam Chomsky'nin üretici dilbilgisi kuramı anlamı daha başlangıçta ortada bulunan bir veri biçiminde değil, türetilecek bir sözdizim biçiminde değerlendirmeye yöneltmektedir bizi. Ama türetim ancak Freud'un

yapıtından çıkardığımız "gösteren kavramı"na dayanılanarak kavranabilir. Freud, düş konusunda yaptığı çalışmalarda, Descartes öznesinin temellerini sarsarak "bildirişim dilinin yasalarına indirgenmeleri olanaksız, özgül yasalarıyla" bilinçaltını ortaya koymuş, yapısal bakımdan sözlü bildirişimin "özne" ve "anlam" uygulayımlarına benzemeyen, başka uygulayımlar bulunduğunu göstermiştir.[16] Böylesine büyük bir buluşun göz ardı edilmesine olanak yoktur. Göstergeçözümleyimin, yani, *gösterge* sözcüğüne eklenen *çözümleyim* sözcüğünün de sezdirdiği gibi, metinlere uygulanan bir tür ruhçözümleyim olmaya yönelen bir araştırma dalının gerekliliği ve geçerliliği bu gözlemle temellendirilir, daha doğrusu, temellendirilmek istenir.

Ama Kristeva "metin" terimine oldukça değişik bir anlam verir. 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan bir yazın uygulaması, Mallarmé'nin, Lautréamont'un, Artaud'nun uygulamaları, bildirişim dilinin yapılarını değiştirip parçalayarak bir "dışarı"nın yansıtımı ya da öykünüsü olmaktan çıkarak dilin ve anlamlamanın işleyiş biçiminin araştırılması olmaya yönelmiştir. Bu yönelimin ürünü olan "metin", güzelduyumsal, yazınsal vb. bir nesne değil, "dil içinde gerçekleştirilmekle birlikte, dilbilimin konusu olan bildirişim dilinin bilinen ulamlarına indirgenemeyen, dilbilim-ötesi bir işlemdir."[17] Göstergeçözümleyim işte bu metinleri ve, daha önce üretilmiş olmakla birlikte, benzer nitelikler taşıyan başka metinleri inceleyecektir.

Görüldüğü gibi, Julia Kristeva metin çözümlemesini belirli bir söylem türü üzerinde yoğunlaştırarak araştırma alanını büyük ölçüde sınırlar. Bu arada, doğal dilin "tüm anlam evrenlerini kapsadığını" göz önüne almaz,[18] Mallarmé'nin, Lautréamont'un yapıtlarından yola çıkarak metni doğal dilden bir sapma, doğal dilde gördüklerimize kesinlikle yabancı örnekçelere ve bir birleşimler düzenine göre, anlamların "dilin içinde ve özdekselliğinde" filizlendikleri bir alan, daha doğrusu bir "oylum" biçiminde anlar, "birleşimleri hiçbir zaman sınırlanmayan, farklılaşmış bir sonsuzluk" olduğunu, dolayısıyla her şeyden önce bir "üretkenlik", hem de hiçbir sınır tanımayan bir "üretkenlik" biçiminde tanımlandığını kesinler. Böylece, biraz da "tarihsel özdekçilik"ten esinlenerek, anlamın her dönemde değişeceği, her çağın, giderek her bireyin metinden *kendi anlamları*nı çıkaracağı sonucuna varır.

Kristeva, buna bağlı olarak, iki Rus dilbilimciden, S. K. Saumjan ile P. A. Solobeva'dan, Noam Chomsky'nin "derin yapı" / "yüzeysel yapı" kavramlarını andıran "ürem-metin" *(géno-texte)* ve "olgu-metin" *(phéno-texte)* kavramlarını alır. Sonra da bu kavramları ünlü ruhçözümleyimci Jacques Lacan'dan esinlenen çok karmaşık bir anlatımla tanımlamaya çalışır. Örneğin ürem-metin "olgu-metinde (örneğin Mallarmé'nin herhangi bir yazısında) ortaya çıkacak olan şeyin sonsuz sözdizimsel ve/ya da anlambilimsel doğurumudur, farklılanmış ya da belirlenmiş (sözdizimsel ve/ya da anlambilimsel) öğelerin uygulanmasıyla doğurum, doğurulmuş yapıya indirgenemeyen doğurum, ürünsüz üretkenliktir." Öte yandan, "ürem-metin öznenin ortadan çekildiği, yok olduğu ya da, tersine, iletişime –belli bir anda– bitmiş bir ürün: anlamı olan bir sözce sunabilmek için yeniden toplanıp doğduğu kuşaktır. Ama, ürem-metin olgu-metinde ortaya çıktığına göre, bu anlam hemen çoğullaştırılmış, sonsuz bir uygulamalar ağı içinde dağılmıştır... Bu da ürem-metinde özne yoktur demeye gelir, çünkü farklılıklar düzeni olarak gösteren aracılığıyla sürekli oluşmakta, kurulmaktadır."[19]

Kimi ayrımları gözden kaçırmak pahasına da olsa, bu karmaşık anlatımı yalınlaştırmak istersek, Julia Kristeva'nın söylemek istediklerini şöyle özetleyebiliriz:

1. Ürem-metin hem yazılı bir metin olan olgu-metinde belirebilecek anlamların sonsuzluğu, hem de bu anlamların oluşum işlemidir;

2. Metnin içerdiği sonsuz üretim, değişim ve değiştirim *anlamdan önce*dir, çünkü ona bağlı olmadan, öğelerden doğar, yani, bir tümce söz konusuysa, çağrıştırabileceği anlamlar, anlam kırıntıları tümcenin bütününden önce gelir;

3. Ürem-metinde öznenin yok olması ya da, tersine, toplanıp doğması, bir bakıma bir öznenin yerini başka bir öznenin alması, yani olgu-metinin üzerine eğilen herkesin ondan kendine göre bir anlam (ya da anlamlar) üretmesidir;

4. Her özne her olgu-metinden kendine göre anlamlar üretebildiğine, gene her özne hep *oluş durumunda* bulunduğuna göre, metin değişken bir veridir, sürekli değişir.

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, böyle bir yorum *nesne*nin (metinin) varlığını *özne*nin (okurun) varlığıyla karıştırmak, hatta, "an-

lamdan önce" sözünden anlaşıldığı gibi, okurun algılamasını metnin önüne çıkarmaktır. Bu da kuramın başlıca dayanaklarından biri olan tarihsellik kavramıyla çelişir.

Kuramın uygulanmasına gelince, Julia Kristeva *kurma / yıkma / yeniden kurma* biçiminde adlandırdığı üç evreli bir çözümleme önerir, ama çözümlemeyi de çok değişik bir biçimde tanımlar: "Çözümleme sözcüğü burada ilk kökenbilimsel anlamında alınmıştır: ölüm, eleştiri, yıkma, aralarında yapının etkisine indirgenmez *belirtiler*in sonsuz bir katmanlanımını bulmak üzere göstergenin / iletişimin yüzeyinden ayrılma (kopma.)" Buna göre, eldeki metin gelişigüzel parçalanacak ve, yapıya, bütüne bakılmadan, en küçük öğelerin içerdiği anlam katmanlarından çıkanlar bizim için yeterli olacaktır. Bu arada, olgu-metin düzleminde, sıklıkları nedeniyle birer ayrımsal gösteren olan sesbirimler belirlenecek, aynı zamanda her sözcüğe, her sese, her harfe kulak verilecektir. Örneğin Mallarmé'nin dizesi "her sözcüğü içinde sonsuz sayıda anlamlar okuyabileceğimiz bir noktaya dönüştüren bir yankılaşımlar bağlamında okunmalıdır."[20]

Ünlü dilbilimci ve göstergebilimci Jean-Claude Coquet böyle bir okumanın herhalde birtakım kuralları bulunması gerektiğini, ama Julia Kristeva'nın çalışmaları konusunda bildiklerimizin bunları belirlememize olanak vermediğini söyler.[21] Gerçekten de birbirleriyle uzlaştırılmaları oldukça zor görünen, üstelik birbirlerininkinden çok farklı dallarda düşünce geliştiren üç kuramcının: Marx, Freud ve Chomsky'nin görüşlerinden yola çıkarak bir yazınsal araştırma yöntemi oluşturmaya kalkmanın içerdiği çelişki yüzünden olacak, bu konudaki sorularımız yanıtsız kalmaya yargılıymış gibi görünür. Öte yandan, Julia Kristeva yöntemini örneklendirmeye giriştiği zaman, örneğin Mallarmé'nin *Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard*'ının (Bir Zar Atışı Hiçbir Zaman Rastlantıyı Yok Etmeyecektir) "çözümlemesi"nde olduğu gibi, sonuçta bizi pek de uzaklara götürmeyen bir çağrışımlar toplamı serilir önümüze:

"BİR (UN) – *bölünmez bir tümlüğü belirtir, bu da ayrıca "atış"tan sonra gelen ve çoğulluğa doğru geçişi sağlayan şu "nın" (*"deux" "de") *ile çabucak siliniverir: bir zar atışı – bir* (un)... *İki* (deux), *ler* (des).

ATIŞ (COUP) *("vuruş" anlamına da gelir) – şiddet belirtisi, düşünce, düşünceye, edime, daha da iyisi anlamlılığa ulaşma. Mallarmé bu sözcüğü çoğu kez ışığı belirtmek için kullanır: (...).*"[22]

Kolaylıkla anlaşılacağı gibi, tüm bunlar araştırmacının kendi özel ekininden, kendi dil ve şiir deneyiminden yola çıkarak aktardığı çağrışımlardan öte bir şey değildir. Yeni bir "kurma"ya, tutarlı bir yoruma götürmemesi bir yana, ortaya konulmaları Kristeva'nınki gibi karmaşık ve ayrışık bir kuram da gerektirmez. Roman Jakobson da, örneğin Claude Lévi-Strauss'la birlikte Baudelaire'in "Les Chats"sı üzerine yaptığı ünlü çözümlemede, sessel değerlere birincil bir yer verir, ama, yalnızca yazın düzleminde kalmakla birlikte, çok daha doyurucu bir sonuca ulaşır. Ruhçözümleyim de, en iyi örneklerinde, bilinçsizce oluşturulmuş birtakım söylemlerin göstergeler aracılığıyla tutarlı bir biçimde çözümlenebileceğini göstermiştir; Kristeva'ysa, bilinçle kurulmuş metinler karşısında bir bakıma kendi bilinçaltını kullanmaya kalkar. Bereket, biraz geç de olsa, bir çıkmaz yola saptığını anlar. Bunun sonucu olarak da Marcel Proust üzerine yazdığı *Le Temps sensible* (Duyulabilir Zaman, 1994) adlı kapsamlı bir yapıtta, üç aşağı beş yukarı "geleneksel" incelemeye döner.

Roland Barthes da, Balzac'ın *Sarrasine* adlı anlatısı üzerine yazdığı *S/Z*'te (1970), Julia Kristeva'nınkine çok yaklaşan bir yöntem uygular. *Sarrasine*'de bir tür "çoğul anlam"a ulaşma yolunda en büyük dayanak olarak "yananlam" kavramından yararlanır. Bu arada, düzanlamın yananlamların sonuncusu olduğunu söylemeye dek götürür işi. Ancak, gerçeği dile getirmekten uzak olması bir yana, yöntemsel açıdan herhangi bir ilerleme de sağlamaz; tersine, bu tür araştırmalarda özenle göz önünde bulundurulması gereken "aşamalandırım" *(hiérarchie)* kavramını yok sayar. Bunun sonucu olarak, araştırmanın yer yer çok ilginç gözlemler içermesine karşın, bir çözümleyim karşısında değil, bir döküm karşısında bulunduğumuzu düşünürüz. Gerçekten de Barthes *Sarrasine*'i bir baştan bir başa, saymaca bir biçimde, kimi yarım, kimi tek, kimi birkaç tümceden oluşan küçük parçalara bölüp numaralandırarak her biri konusunda tek tek açıklamalar verir, arkasından da daha kapsamlı açıklama ve yorumlara girişir. Ama araştırma yer yer ne denli ilginç gözlemler içerirse içersin, kitabı okurken bir çözümleyim karşısında değil, alabildiğine öznel bir döküm karşısında bulunduğumuzu düşünmekten kendimizi alamayız. Claude Bremond'la Thomas Pavel de *De Barthes à Balzac – Fictions d'un critique, critiques d'une fiction* (Barthes'tan Balzac'a – Bir Eleş-

tirmenin Kurguları, Bir Kurgunun Eleştirileri, 1998) adlı kapsamlı yapıtlarında *S/Z*'te tanık olduğumuz "öznel oyunlar"ı haklı olarak eleştirir, Barthes'ın bu kitapta nasıl bir çıkmazı zorladığını açıklıkla ortaya koyarlar.

4. Yazınsal Göstergebilim

Son yıllarda "Paris Okulu" diye adlandırılan, ama üyelerine dünyanın hemen her yanında rastlanan oldukça geniş bir araştırmacılar topluluğunun ortak uğraşım alanını oluşturan göstergebilimin kurucusu Algirdas Julien Greimas'ın (1917-1992), "Yatak yapmak bir bildirişimde bulunmak değil, bir işi yerine getirmektir. Bununla birlikte, insan en basit işleri yaparken bile, ekinsel durumunu belli eder, bununla bir şey anlatır bize, en azından belli bir toplum çevresine bağlı olduğunu gösterir,"[23] derken doğru bir gözlemde bulunduğunu benimsersek, bir göstergeler evreninde yaşadığımızı, özgül nitelikleri ve özgül işlevleri ne olursa olsun, çevremizde yer alan her nesnenin, karşılaştığımız her olgunun aynı zamanda bir gösterge niteliği taşıdığını, dolayısıyla bizim için bir anlamı bulunduğunu, belirli anlam dizgelerine bağlandığını kesinlememiz gerekir. Deneyimlerimiz de bunu doğrular. Göstergebilim işte bu anlam dizgelerini, bir başka deyişle, insan için "dünyanın ve insanın anlamı sorunu"nu ele almak ve "hem anlamlamanın oluşum ve kavranım koşulları üzerinde bir genel düşünce, hem de anlamlı nesnelerin somut çözümlemelerinde uygulanacak bir yöntemler bütünü" olmak ister. Böylece birbirinden geniş iki alan açılır göstergebilimin önünde: doğal diller ve *ekinselleşmiş*, yani insanlarca anlamlı bir veriye dönüştürülmüş biçimiyle doğal dünya. Ancak, bu çok geniş alanları bütünüyle ele almak nerdeyse olanaksız olduğundan, göstergebilimciler *alt-evren* kavramını getirerek araştırma alanlarını bölmüş, genel nitelikte bir anlamlama kuramı olarak gelişen genel göstergebilimin uygulamaları niteliğinde birçok göstergebilim dalı oluşturmuşlardır. Bu dallardan biri, hatta ilki ve en gelişmişi de yazınsal göstergebilimdir. Bu da önemli bir olgudur: nerdeyse tüm yazınsal araştırma yöntemleri ruhbilim, ruhçözümleyim, toplumbilim gibi çok farklı alanlardan esinlenirken, yazınsal göstergebilim kendi yöntemiyle gelir.

Genel göstergebilimin konusu anlam ve anlamlamadır, yazınsal göstergebilim de yazın yapıtlarında anlam ve anlamlama olgularını inceler, dolayısıyla ele aldığı yapıtı (ya da bir yapıtlar topluluğunu) eksiksiz bir biçimde, her yönüyle açıklamak gibi bir savı yoktur. Ancak, her şeyden önce bir bilim olma amacına yöneldiğinden,[24] daha başlangıçta, bilerek sınırladığı alan içinde, elden geldiğince bütüncül ve elden geldiğince tutarlı olmak ister. Bu nedenle de

1. nesnesini kesinlikle belirlenmiş bir terimler bütünü ve örnekçeler kullanarak, bulgularını her zaman somut örneklere dayandırarak, hiçbir şeyi dışarıda bırakmadan, bütüncül bir biçimde betimleyip çözümlemeye yönelir;

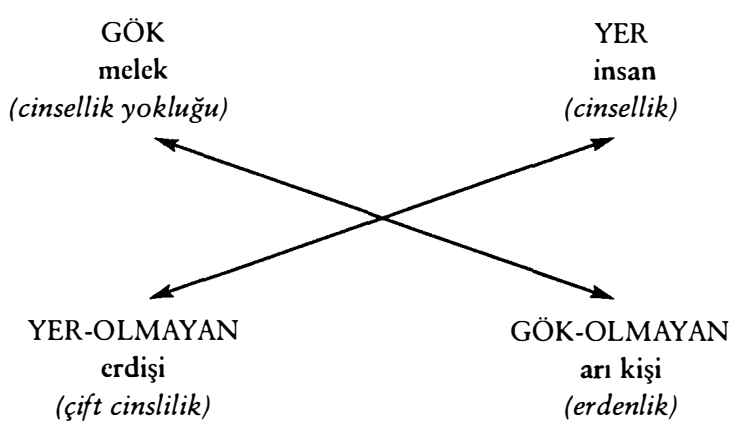
2. yapıtı (ya da bir yazarın, hatta bir yazın okulunun ürünü olan bir yapıtlar toplamını) kendi kendisi için ve kendi kendisi içinde, kendi kendine yeterli bir yapı, bir anlam dizgesi olarak, *eşsüremlilik* düzleminde ele alır;

3. yapıtı (ya da bir yapıtlar bütününü) anlam açısından kuşatmak için onu hem bir "kavram ulamları dizgesi" ya da bir "anlam evreni", hem de bir "eylemler ve deneyimler kesiti" ya da bir "anlatı" olarak çözümlemeye yönelir (kimi durumlarda da bu iki araştırma alanından yalnızca biriyle yetinir).

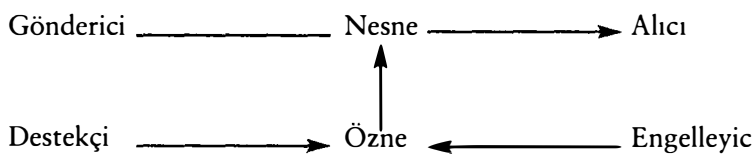
Yazınsal göstergebilimin bu temel seçimleri içinde, özellikle yazın yapıtını kendi kendine yeterli bir anlam dizgesi olarak ve eşsüremlilik düzleminde ele almak istemesi sayısız eleştirilere neden olmuştur. Göstergebilimcilere göreyse, bu seçim her şeyden önce yöntemsel bir zorunluluktan kaynaklanmaktadır. Örneğin "yapıt" ve "yaşam", "yazınsal gerçek" ve "tarihsel gerçek" gibi ayrışık alanlara bağlanan verileri türdeş verilermiş gibi aynı düzlemde ele alıp berikini ötekiyle, ötekini berikiyle açıklamak yöntemsel bir tutarsızlıktır, bizi yanlış sonuçlara götürebilir. Öte yandan, yapıtı kendi içinde ve eşsüremlilik düzleminde ele almak yazın olgusunun tarihsel ve toplumsal boyutlarını yok saymak anlamına gelmez. Göstergebilimciler bu boyutların da ele alınmasının yararlı olacağını, ancak bunun için gerekli yöntemsel araçların geliştirilmesi gerektiğini söylerler; bu ayrışık alanların verilerini daha soyut bir düzlemde bağdaşık veriler olarak kullanabilmemizi sağlayacak yöntemsel araçlar oluşturulduktan sonra, gerek yapıtla kendinden önceki ve kendinden sonraki yapıtlar, ge-

rekse kendisiyle aynı düzlemde yer almayan veriler arasında bağıntılar kurmak bizi daha tutarlı sonuçlara götürecektir. Böyle bir yaklaşımın birtakım ön belirtileri de vardır. Son olarak yapıtın kendi kendine yeten bir dizge olarak ele alınmasının günümüzün "yazınsal gerçeklik" anlayışına uygun düştüğünü de belirtmek gerekir.

Yazın yapıtının anlam evreninin araştırılmasına gelince, yapıtın içerdiği kendine özgü dünyada insanların, nesnelerin, olguların ve durumların içerik ve işlevlerinin aralarında kurulan bağıntılardan oluşan dizgenin ortaya konulması söz konusudur burada. Gerek bu dizge, gerekse bu dizgeyi oluşturan öğeler ancak yöntemli bir araştırma sonunda belirlenebildiği gibi, yazardan yazara, yapıttan yapıta değişebilir. Söz konusu öğeler ve aralarındaki bağıntılarsa, yapıtta karşımıza karmaşık bir biçimde sözcük, tümce, imge vb. biçiminde çıkan veriler somuttan soyuta doğru bir yönelişle belirli birimlere (göstergebirimciklere) indirgenerek ve bu birimler birbirlerine göre karşıtlık, çelişkinlik ve/ya da bütünleyicilik ilişkileri içinde değerlendirilerek ortaya konulur. Örneğin Balzac'ın *İnsanlık Güldürüsü*'nün evreninde kişilerin bedensel ve tinsel yapıları yer / gök karşıtlığına göre kurulmuş dördül bir çizge içindeki bağıntılara göre değerlendirilebilmekte, bedensel görünüşleri, eylemleri, tutkuları bu dördül yapı içinde açıklanabilmekte, yapıtta yer alan tüm kişiler bu dördül yapı içinde yerini bulabilmektedir:[25]



Yazınsal yapıtların anlatı yapılarının incelenmesine gelince, bu araştırma biçimi uzun süre Vladimir Propp'un "işlevler"inden esinlenilerek oluşturulan ve *eyleyen* adı verilen dört öğe *(özne, nesne, gönderici, alıcı)* arasında kurulan *birleşim* ve *ayrılım* bağıntılarına dayalı bir izlenceler dizisi olarak ele alınmıştır. Ancak, Propp'un ünlü çözümlemesinde "kahraman"ın karşısında her zaman bir "hain" bulunduğu gibi, her öznenin karşısında da içkin ya da açık bir başka özne, tam terimiyle bir *karşı-özne* yer alır, belirli bir nesneye ya da değere göre tanımlanan karşılıklı bağıntılarında, birinin yengisi ötekinin yenilgisi, birinin kazandığı ötekinin yitirdiği olur. Böylece, aynı anlatı birbirine karşıt, gene de birbirini bütünleyen iki izlence (ya da izlenceler dizisi) biçiminde eklemlenir. Sonunda iki özne karşı karşıya gelir ve izlence (kesin ya da geçici olarak) bir uzlaşma ya da bir çatışmayla biter. Bir yazın yapıtında anlatı yapılarının irdelenmesi tüm bu eklemlenimlerin ortaya konulmasından başka bir şey değildir. Greimas'ın altı öğeli eyleyen örnekçesi tüm bu eklemlenimleri somutlaştırır:[26]



Ancak, göstergebilimsel çalışmalar geliştikçe, önemli bir yöntemsel gerçek çıkar ortaya: bu anlatı biçiminin, daha genel bir düzlemde ele alınınca, sözlü ya da sözdışı "her türlü söylemi düzenleyen bir ilke", ister düşünsel, ister uygulayımsal olsun, her türlü etkinliği "eklemlendirmeye ve yorumlamaya" yardımcı olan bir örnekçe oluşturduğu gerçeği. Yazın dışı alanlarda gerçekleştirilen çözümlemelerde, hatta öfke ya da meydan okuma gibi tekil kavramlar üzerindeki araştırmalarda bile uygulanan bu örnekçe yazın yapıtlarının incelenmesinde bir yenilenmeye yol açar: durağan olarak niteleyebileceğimiz anlam evreni ve devingen olarak niteleyebileceğimiz anlatı incelemelerinin birleştirilmesini, dolayısıyla yazın yapıtının çözümlenmesinde bütüncül bir yaklaşıma ulaşılmasını sağlar, çünkü kimi durumlarda iki alanın verilerinin birbirlerini koşullandırabildikleri kolaylıkla kestirilebilir, anlam evrenini düzenlenmiş biçimiyle görmek kadar onun

düzenlenişini, belirişini, dönüşümlerini görmek de önemlidir. A. J. Greimas'ın yazınsal göstergebilim çözümlemelerinin belki de en kusursuz örneği olan *Maupassant*'ı bu konuda da aydınlatıcı bir örnek oluşturur.[27]

Öte yandan, yazınsal göstergebilim yazınsal söylemi uzun süre yalnızca *sözce* düzleminde ele almış, böylece söylemin düzenlenişi, amacı, oluşturulmuş söylemin içinde *anlatıcı*nın işlevi ya da işlevleri vb. gibi konuları ilgi alanının dışında bırakmıştır. Oysa bugün *sözcelem* olgusunu da araştırma alanına katarak bunun gibi birçok soruya tutarlı yanıtlar getirmeye başlamış, örneğin bilimsel ya da siyasal söylemlerin çözümlenmesine de yeni boyutlar getirmiştir. Bu çok kısa açıklamanın gösterdiği gibi, göstergebilim yazınsal söylemi hiç değilse kendi temel nesnesi olan anlam açısından, ama artık içerikle biçimin bütünleyicilik bağıntılarını da gözden uzak tutmadan, gittikçe daha bütüncül bir biçimde kuşatmaya çalışmaktadır. Eldeki örnekler de, en azından bilimsel yeterlilik açısından, bilgilerimizin bugünkü durumunda, doyurucu görünmektedir.

Ama göstergebilimin kendi belirlediği ereği gerçekleştirmesi açısından önemlidir bu, yazın yapıtları üzerine her çözümleme bilimsel olmalı mıdır, hatta yorumlamanın bütüncüllüğü zorunlu mudur? Ayrıca, elimizdeki yöntemin kuramsal açıdan doyurucu olması her uygulamada tutarlı sonuçlara ulaşmayı sağlar mı? Bir başka deyişle, yöntemin tutarlılığı kadar uygulayıcının bilgisi, sezgisi ve yeteneği de önemli değil midir? Alman filozofu Wilhelm Dilthey'in (1833-1911) geliştirdiği *yorumbilim* akımının en ünlü sürdürücülerinden Paul Ricœur'ün (1913-2005) tıpkı göstergebilim gibi bir anlam ve metin kuramı içeren, ama öncelikle metnin göndergeyle bağıntısı, üretim ve anlaşılma koşulları üzerinde durması ve metin üzerindeki *anlama* ve *açıklama* etkinliğini her seferinde tekil bir deneyim olarak görmesiyle ondan ayrılan bu felsefel akımla göstergebilim arasında büyük bir yakınlık görmesi, hatta göstergebilimi yorumbilimin bir dalı olarak değerlendirmeye yönelmesi bu bakımdan ilginçtir.[28] Yaklaşım biçimlerinin farklı olmasına karşın, sonuçlarda birleşebilmenin değil de neyin belirtisidir bu?

Öyle görünüyor ki, daha nice konularda olduğu gibi, eleştiri konusunda da son sözü söyleyecek durumda değiliz.

Eleştirinin Kıyılarında

Yazın yapıtlarını, yazınsal etkinlikleri ele alan her çalışma eleştiri midir? Hayır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, örneğin yazın tarihini incelemelerimizin dışında bıraktık. Yazınsal göstergebilim, göstergeçözümleyim, izlekçilik gibi alanları da doğrudan yazın yapıtına yöneldikleri, dolayısıyla eleştirel yaklaşımlar açısından esinleyici oldukları için ele aldık. Bunların yanında yer yer eleştiriye yaklaşan, amacı doğrudan doğruya yapıt eleştirisi ya da yapıt incelemesi olmamakla birlikte, yer yer onlarla örtüşen, daha da iyisi, onlara yeni yaklaşımlar esinleme olasılığı taşıyan başka tür çalışmalar da vardır. Örneğin 1942-1945 yılları arasında İstanbul'da yazılmış büyük bir başyapıt, Erich Auerbach'ın (1892-1957) *Mimésis*'i böyle bir çalışmadır.

Alt-başlığı "Batı Yazınında Gerçeğin Yansıtımı" olan bu kapsamlı çalışmada, Auerbach, Batı yazınında gerçeğin, yani insanın, dünyanın ve oluntuların ne tür yaklaşımlarla yansıtıldığını göstermeye çalışır bize. Bu amaçla, ta ilkçağdan günümüze, yapıtlar arasında uzun mu uzun bir yolculuğa çıkar, Homeros'un *Odysseia*'sından Virginia Woolf'un *To the Lighthouse*'una (Deniz Feneri) kadar gelir. Yöntemi çok basittir: araştırmasını oluşturan yirmi bölümün her birinde belirli bir dönemin bir ya da birkaç yapıtından kimi zaman bir iki sayfa, kimi zaman bir iki tümce alarak konusu açısından çözümlemeye, yani bu parçalarda, dolayısıyla da yer aldıkları bütünde gerçeğin, gerçek dünyanın nasıl yansıtıldığını göstermeye çalışır. Biz de, bölümden bölüme geçtikçe, yansıtma biçimlerinin dönüşümüne ya da, isterseniz, gelişimine tanık oluruz.

Örneğin *Odysseia*'nın XIX. bölümünde, Odysseus'un evine bir yabancı kimliğiyle dönüşü sırasında, yaşlı bakıcısı Eurykleia'nın kendisini kalçasındaki yara izinden tanıyışından yola çıkarak Homeros'un yapıtında her şeyin nasıl bir açıklıkla ve nasıl bir ayrıntı zenginliğiyle anlatıldığını gösterir bize. "Değişik bölümler arasındaki tümcebilimsel bağ tam anlamıyla açıktır; tek bir çevre çizgisi silik, bulanık değildir. Betimlemede ne uzam eksiktir, ne zaman, nesneler ve devinimler üzerine eşit bir ışık tutulur; çarpıcı tanıma dakikasında bile, Odysseus'un sol eliyle yaşlı kadını kendisine doğru çekerken, öbür eliyle de gırtlağına yapışarak konuşmasını engellediği söylenir okura." Böylece, "İnsanlar ve nesneler aynı açıklıkla betimlenir, insanlar ve nesneler her şeyin görünür olduğu bir uzam içinde durur ya da devinirler; düşünce ve duygular da açıklıkta onlardan geri kalmaz, tam olarak dile getirilir, tam olarak sıralanır."[1] Böylece, açıkça görülür ki "Homeros şiirlerinde gerilim öğesi çok zayıftır; bu şiirler, biçemlerinin de kanıtladığı gibi, okurun ya da dinleyicinin soluğunu kesmeyi amaçlamazlar."[2]

Auerbach, gene aynı bölümde, bir de *Tevrat*'ın "Yaratılış" bölümünde XXII. alt-bölümün başına getirir bizi: *"Bu olanlardan sonra, Tanrı İbrahim'i sınadı ve ona, 'İbrahim! İbrahim!' dedi. O da yanıt verdi: 'Buradayım!'"* Yazarımıza bakılırsa, Homeros'un yapıtının arkasından okununca, bu satırlar bizi şaşırtır. Öyle ya, Homeros her şeyi en ince ayrıntılarına dek anlatırken, burada Tanrı'nın da, İbrahim'in de nerede bulunduğu bile söylenmez bize. Arkadan gelen satırlar da böyledir: ne bir açıklama vardır, ne bir betimleme. Gerçeğin iki ayrı sunuluşu söz konusudur.

Auerbach yirmişer, otuzar sayfalık bölümlerde, ilkçağın, ortaçağın, daha yeni dönemlerin gerçeği yansıtma biçimlerini değişik yapıtlar aracılığıyla nerdeyse gözle görülür kıldıktan sonra, sondan üçüncü bölüme gelir. Burada, Stendhal'in *Kızıl ile Kara*'sından kısa bir parça[3] alıntıladıktan sonra şöyle der: *"Burada* (bu sahnenin) *işlevini ve ruhbilimsel değerini tartışacak değiliz; böyle bir incelemenin konumuzla bir ilgisi yok. Bu sahnede bizi ilgilendiren şu: romanın (yayıncı tarafından eklenen)* Chronique de 1930 *alt-başlığının da gösterdiği gibi kesinlikle belirli bir tarihsel dönemin siyasal durumu, toplumsal yapısı ve ekonomik koşulları, yani temmuz devriminden kısa bir süre*

önce Fransa'nın içinde bulunduğu durum ve koşullar tam ve ayrıntılı bir biçimde bilinmedikçe nerdeyse anlaşılmaz kalırdı."[4] Daha sonra, her zaman yapmadığı bir şeyi yaparak ele aldığı romanın yazarının: Stendhal'in yaşamının ayrıntılarına girer; ancak gerçeğin ve yansıtılma biçiminin toplumsal koşulları yanında, yavaş yavaş belirleyici olmaya başlayan bireysel koşullarını da verebilmek amacıyla yapar bunu. Tutumunun gerekçesini de fazla gecikmeden verir: *"Stendhal'in yapıtının tüm insan görüntüleri, tüm insansal olayları siyasal ve toplumsal açıdan dengesiz bir katman üzerinde belirir."*[5] Ona göre, Stendhal döneminin gerçekliğini derinden kavramış, doğru ve eksiksiz biçimde de anlatmıştır. Bu konuda Voltaire'in de, Rousseau'nun da, genç Schiller'in de, Saint-Simon'un da ilerisindedir. *"Çağcıl zamanların gerçek gerçekçiliğinin –bugün her romanda ya da her filmde olduğu gibi– ancak sürekli gelişim içinde siyasal, ekonomik ve toplumsal bir genel gelişim içinde gösterebildiği ölçüde, kurucusu Stendhal'dir."*[6]

Erich Auerbach, aynı bölümde, gerçeği yansıtmanın bir başka biçimini de Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde bulgular. Romanın IX. bölümünden küçük bir parçayı: Bovary'lerin evinde bir kış günü yemek odasının betimlemesini alıntıladıktan sonra, *"Paragraf bir sahne gösterir: iki eş yemek yemektedir. Bununla birlikte sahne kendi kendisi için verilmemiştir; ana konuya: Emma'nın umutsuzluğuna bağlanmıştır. Bu nedenle de okur doğrudan onunla karşılaşmaz. Sofrada iki kişi, karşıda da kendilerini izleyen okur yoktur; okur önceki sayfalarda kendisinden çok çok söz edilmiş olan Emma'yı görür ilkin; sahneyi de yalnızca onun gözlerinin içinden görür. Yalnızca Emma'nın ruhsal durumunu doğrudan görür; sofrada olup bitenleriyse, dolaylı olarak, bu ruhsal durumun içinden, Emma'nın duyduklarının ışığında görür."*[7]

Bu örnekler daha da çoğaltılabilir, ama, bu birkaç örnek bile Batı yazınının nasıl bir evrim geçirdiğini göstermeye yeter. Yüzyıllar boyunca sürmüş olan bu uzun gelişme içinde, eskil dönemlerin yazın yapıtlarını yalnızca biçim açısından değil, içerik açısından da sıkı bir biçimde bağladığını, buna karşılık, günümüze doğru gelindikçe, türler arasındaki sınırların gittikçe bulanıklaştığına, yazarın ve ozanın da hem biçimsel, hem içeriksel açıdan gittikçe artan bir özgürlük kazan-

dığına, yazının gerçek yaşamı gittikçe daha yakından kuşattığına tanık oluyoruz. Auerbach'sa, eskil çağdan günümüze doğru yaptığı bu uzun yolculukta, yapıtı temel kaynak olarak görmekle birlikte, tarihsel, toplumbilimsel, yaşamöyküsel her türlü veriden yararlanır. Bunu da günümüzün ölçülerini fazlasıyla aşan bir bilgi birikimiyle yapar. Ancak rusça bilmediği için Gogol'den söz etme hakkını kendinde görmez.[8] Bu büyük yapıt bize, içkin bir biçimde, ele aldığımız yazın yapıtlarının doğdukları ortamı ve bu ortamla bağıntılarını gözden uzak tutmamamız gerektiğini de gösterir.

Mimésis bize dolaylı, ama açık bir biçimde, hem de hemen her bölümde, son dönemlerde kimilerimizin yadsıma eğiliminde olduğu bir başka gerçeği: yazın yapıtının göndergesinin içinde yaşadığımız dünya olduğu gerçeğini yineler. Hepimiz biliriz, Balzac'ın kahramanları gerçek kişilerin kopyaları değildir, ama esin kaynakları Balzac'ın içinde yaşadığı dünyanın insanlarıdır, gerçek dünyadaki insanların Balzac'ın anlığında yarattığı insan imgeleridir. Aynı biçimde, Fransız romanlarında karşılaştığımız Napoléon'lar gerçek Napoléon'la örtüşmezler, ama gerçek Napoléon'dan kaynaklandıkları da kuşku götürmez. Abdülhak Şinasi Hisar'ın İstanbul Boğazı, gerçek İstanbul Boğazı, Marcel Proust'un akdikenleri gerçek akdikenler değildir, ama Hisar'ın Boğaz'ının kaynağında ister istemez gerçek Boğaz, Proust'un akdikenlerinin kaynağında gerçek akdikenler vardır. Kendi yazınsal gerçekliklerinin içinde onlardan kopmuş olsalar bile. Kısacası, Auerbach'ın yapıtı, dolaylı bir biçimde, yazınla gerçek dünyanın birbirinden soyutlanamayacağını kanıtlar bize. Yazınsal gerçeklik –bir şiirin, bir öykünün, bir romanın ya da bir roman kişisinin gerçekliği– gerçek dünyanın gerçekliğinden ayrıdır, ama gerçek dünyadan tümüyle soyutlanması da bizi çıkmaza götürür.

Auerbach'ın yapıtı bir yazın tarihi değildir, ama adına yaraşır bir yazın tarihinin nasıl olması gerektiği konusunda birtakım ipuçları verir bize, en azından birtakım sorular sordurtur. Yalnızca toplumsal ortama, yazarlara ve yapıtlara ilişkin bilgiler üzerine kurulan bir yazın tarihi ele aldığı dönemin yazınını ne ölçüde yansıtır bize? Hatta yalnızca yazarın yaşamını, çevresini, dönemini vermekle bizi yanıltmaz mı? Yazın tarihinin örneğinin *Mimésis*'in yaklaşımı türünden yaklaşımlara dayandırılması daha anlamlı ve daha verimli bir tutum olmaz

mı? Böyle bir tutumla oluşturulmuş bir yazın tarihi yazın eleştirmenlerinin ve yazın okurlarının önünü geleneksel yazın tarihinden çok daha iyi aydınlatmaz mı?

Bu açıdan bakılınca, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında Wolfgang Iser ve Hans Robert Jauss gibi araştırmacıların öncülüğünde geliştirilen *alımlama kuramı* (ya da, daha yaygın deyimiyle, "estetiği") da üzerinde durulmaya değer bir yaklaşım olarak belirir. Jauss ve arkadaşlarına bakılırsa, yapıtın anlamı zaman, daha doğrusu, "tarih içinde" oluşur, çünkü bizim "yapıt" diye adlandırdığımız şey aynı zamanda hem metni, hem de bu metnin okurca algılanmasını, özel deyimiyle, "alımlanmasını" kapsar. Bunun sonucu olarak, alımlama ediminin tarihsel ve toplumsal koşulları değiştikçe, yapıtın anlamı da belli bir ölçüde değişir. "Yapıt kendi kuşağını aşarsa, biçimi bir başka zaman: bizim zamanımız için yanıt oluşturan bir anlam sunduğu içindir. Öyleyse bugünün bir öznesiyle geçmişin bir söylemi arasında bir söyleşim var demektir."[9] Jauss bu olgunun değişik belirimlerini ayrıntılı bir biçimde sıralar, Racine'in ve Goethe'nin *Iphigénie*'leri üzerinde yaptığı kapsamlı incelemeyle de örneklendirir. Böyle bir sav yeni bir yazın tarihi anlayışını da birlikte getirir. En azından bir başyapıtın birbirini izleyen değişik kuşakların gözünde kazandığı anlamları belirleyip gün ışığına çıkarmak gerçekten ilginç, gerçekten anlamlı olabilir. Özellikle Konstanz Üniversitesi'nde geliştirilen bu çalışmalara yakından katılmış olan Akşit Göktürk de, "Yazınsal metin, işlevini bir dilsel düzenleme olarak ortaya çıktığı an değil, bir okuma sürecinde alımlandığı an bütünler. Bu bakımdan, ağırlık noktası okur olan bir alımlama estetiğine dayalı yazın tarihi, yazın toplumbilimi ile somut yazınsal metinlerin yorumları arasında bir denge kurma zorunluluğu vardır. Yoksa yalnız metiniçi dilbilimsel işlevlerin saptanması yeterli bir çözümleme olamaz," der.[10] Bununla birlikte, aynı araştırmayı aynı zamanda, aynı ölçütlerle bir değil, birçok başyapıt üzerinde yaptığımız zaman bağdaşık bir sonuca mı varırız, yoksa her başyapıt bizi bir başka yöne mi çeker?

Öte yandan, bireysel bir yaratım olan yazın yapıtının anlamı zaman içinde birbirini izleyen kuşaklar için ne ölçüde değişir? Burada değişen gerçekten anlam mıdır, yoksa alımlama ya da algılama mı? Gustave Lanson'un dediği gibi, "Her başyapıtın tarihi özet olarak

kendisini üretmiş olan ulusun ve kendisini benimsemiş olan ulusların beğenisinin ve duyarlığının tarihini içerir."[11] Ama anlam başka şeydir. Nereden giydirirseniz giydirin, Hamlet'i de, Faust'u da, Raskolnikov'u da kolay kolay değiştiremezsiniz.

Yazınsal metinlerin okurca nasıl karşılandıklarını, işlevlerinin ne olduğunu irdelerken, Wolfgang Iser çok daha tutarlıdır: " 'Yapıt okurun bilincinde metnin oluşumudur.' Öyleyse 'kurmaca bir metni onu okuyarak gerçekleştirdiği', yani 'metnin ereğinin üretimi'ne katıldığı zaman 'okurun duyduğu şey'i bilmek gerekir. Ama metnin öngördüğü okur kimdir? Yapıtta 'içkin' olarak var olan bir okur. 'Bu demektir ki her yazınsal metin olası okurlarına belli bir işlev verir.' Okur metnin sunduğu değişik görüngeleri kurar, bir araya getirir, okumayı ilerlettikçe kendi tasarımlarını düzeltir ve, sonunda, yeni bir gerçekliği özümler. Joyce'ta ya da yeni romanda görünge yasalarının oluşturulması, tümcelerin ilişkilendirilmesi okuru sürekli bir baskı altında tutar, daha önce kurduğu bağıntıları yeniden gözden geçirmeye zorlar."[12] Ne olursa olsun, eleştirmenin değişik alımlama biçimlerini tanımasında ve kendi alımlama biçimini bilinçle saptamasında yarar vardır, çünkü her eleştirinin belirli bir alımlama biçiminin yansıtılması olduğu söylenebilir.

Ne olursa olsun, Wolfgang Iser'in, Hans Robert Jauss'un ve arkadaşlarının çalışmaları da tıpkı Erich Auerbach'ın görkemli araştırması gibi eleştiri yapıtları değildir, ama, bir bakıma, eleştirmenin önünde birtakım çevrenler açar, yazın olgusunun, yazın yapıtının tarihle, toplumla ilişkileri konusunda ona ışık tutar, böylece onun genellikle fazla üzerinde durmadığımız yanlarını, gözden kaçırdığımız kimi işlevlerini kavramamızı sağlar. Ama, söylemek bile fazla, Erich Auerbach'ın ve Konstanz Okulu üyelerinin çalışmalarıyla sınırlı değildir bu tür kaynaklar. Bunlara yazın dili, yazın yapıtı ve yazın olgusu konusunda bakış açımızı genişletecek birçok yapıt ekleyebiliriz daha. Temel nesnemizin yapıt olduğunu unutmamak koşuluyla.

Sonuç

16. yüzyılda ünlü bir Fransız yazarı, François Rabelais, çağdaşlarına dilbilgilerini, yorumları, alıntıları bırakarak dosdoğru metinlere gelmelerini salık veriyordu. Değişik eleştirel yaklaşımlar arasında yaptığımız kısa gezintiden sonra, *Gargantua*'nın yaratıcısının daha nice öğüdü gibi bu öğüdünün de geçerliliğini hâlâ koruduğunu görüyoruz: hiçbir yöntem yazın yapıtını bütüncül bir biçimde "kavrayamadığına", Oscar Wilde da, hiç eveleyip gevelemeden, "Değil mi ki yapıtlar var, ne diye eleştiri okuyalım?" dediğine göre,[1] yapıtı anlayıp değerlendirmenin en kestirme yolunun "okuma" olduğunu söylemek pek de yanlış olmaz. En azından, daha başlangıçta söylediğimiz gibi, okuma bir anlamda eleştiriyle örtüştüğüne göre, kendi okumamızı da başkalarınınkiler kadar geçerli saymamız gerekir. Üstelik, başka okumaların (ya da başkalarının okumalarının) geçerliliğini sınamanın ilk koşulu okunan yapıtı tanımak, yani önce bu yapıtı okumaktır.

Ne var ki, Kristeva'nın *ürem-metin* kavramıyla temellendirmeye çalıştığı "sonsuz anlam" savının deneylerimizle doğrulanamaması bir yana, bir okumanın başka okumaları gereksiz kılmadığı da bir gerçek. İlk okumamızı daha sonraki okumalarımızla düzelttiğimiz ve/ya da bütünlediğimiz gibi, başka okumaların anlatıları olan eleştirilerle de düzeltip bütünleyebiliriz. Daha önemlisi, her eleştiri bir başka açıdan eksiklik gösterdiğine ya da gösterebildiğine göre, ilgi duyduğumuz bir yapıt konusunda gittikçe daha çok (ve daha çeşitli) eleştiri

okuyorsak, okuduğumuz eleştiriler de belli bir düzeyin altına düşmüyorsa, anlama ve değerlendirme eksikliğimizi gittikçe azaracağımızı, yapıt konusunda bilgimizi gittikçe artıracağımızı, onu gittikçe daha iyi kavrayacağımızı söyleyebiliriz. Hiç kuşkusuz, her alanda olduğu gibi eleştiri alanında da doğru ve yanlış yorumlara rastlandığına, en azından bir yorumun bir başka yorumu geçersiz kılabildiğine sık sık tanık olduğumuza göre, okuduğumuz eleştirilerin sayısı ve çeşitliliğiyle yapıta ilişkin bilgimizin artması arasında tam bir orantı kurulamaz, ama gözlem özünde doğrudur.

Bu doğru gözlemden yola çıkarak değişik yaklaşımları birleştirmek isteyenlere sık sık rastlanır. Örneğin Enis Batur, "Çoğul Okuma ve Yapısalcı Yöntemin Sınırları" adlı uzun bir yazıda,[2] yazın yapıtının çok-anlamlılığını da göz önünde bulundurarak, "bir anlam imparatorluğundan oluşan yazın yapıtını kavrama yolunda birden fazla okuma yönteminin devreye sokulmasının gerektiğini; böylelikle oluşturulacak karmaşık-eleştirel gövdenin aracılığıyla, Umbero Eco'nun *açık yapıt* olarak adlandırdığı *sınanmış* ürünün bir 'çoğul okuma' ile elden geldiğince çözümlenebileceğini" ileri sürer. Enis Batur, bu görüşü uzun süredir savunmuş olmasına karşın, bildiğimiz kadarıyla, bugüne değin "çoğul eleştiri" diye niteleyebileceğimiz bir eleştiri yazmış değildir, ama aynı yapıtı ya da aynı yazarı aynı araştırma içinde birbiri ardından tarihsel, dilbilimsel, toplumbilimsel, ruhbilimsel vb. açılardan ele alan yazarlar vardır, gerekçeleriyse, bizim de saptadığımız gibi tek bir yöntemin yazın yapıtını bütüncül bir biçimde "kuşatmak"ta yetersiz kalması, hem de, araştırma ya da sorgulama "nesne"si aynı kaldığına, yani konu her zaman yazın ve yazın yapıtı olduğuna göre, bu değişik yaklaşımların bir "birlik" oluşturmaktan geri kalmayacağıdır. Bir başka deyişle, kavramaya çalıştığımız nesne hep aynı nesne olduğuna göre, onu kavramak amacıyla başvuracağımız her yol geçerlidir.

Ancak, bu konuda karar vermeden önce, birtakım olguları göz önünde bulundurmak gerekir:

1. Yukarıda yararlandığımız eleştirilerin sayısı ve çeşidiyle bilgimizin niceliği arasında dolaysız bir orantı kurulamayacağını söylerken de belirtmeye çalıştığımız gibi, her biri kendi içinde geçerli olmakla birlikte, ilkeleri gereği birbirleriyle çelişen, birbirlerini "dışla-

yan" yöntemler vardır; öyleyse, bir tutarsız yığın olmak istemiyorsa, *çoğul eleştiri* ya da *çoğul okuma* ister istemez bir seçme, bir eleme işlemini de içerecek demektir; bu da kendi içinde geçerli ya da kendi kendisiyle tutarlı olduğunu kesinlediğimiz birtakım yaklaşımları dışarıda bırakabileceğine göre, çoğul okumanın da bütüncül bir okuma olmayacağını, tümlüğünün de görel bir tümlük olarak kalacağını gösterir.

2. Burada çoğul okuma sözüyle kimi (hatta tüm) yapıtların içerdiği varsayılan çoğul ya da sonsuz anlamı birbirine karıştırmamak gerekir. Yaklaşımımız ister bilimsel, ister bilimdışı, ister nesnel, ister öznel olsun, "sonsuz" anlamlardan her birinin aynı ölçüde geçerli olduğu savı bir yerde eleştiriyi geçersiz kılar; öte yandan, aynı yapıtta birbiriyle çelişen sonsuz anlamlar değil, bana göre, benim bulunduğum açıya göre de olsa bir anlam aramak (değişik anlamların, değişik anlam düzeylerinin birbirleriyle kurdukları ilişki, örneğin yapıtta değişik yerdeşliklerin bulunması başka şey) çözümlemenin temel ereğidir. Yapıttan yola çıkarak sayısız anlamlar üretmek bir ozan tutumudur daha çok, ancak bir ozan tutumu olarak geçerlidir. Saussure'ün ünlü benzetmesi burada da geçerliliğini korur: Alpler'in bir genel görünümünü çıkarmak için önce belirli bir nokta seçmemiz gerekir; bu genel görünümü aynı zamanda Jura'nın birkaç tepesinden birden çıkarmaya kalkmak saçma olur.

3. Yöntemlerin birleştirilmesi, hele yazın dışı alanlardan yararlanan yöntemler söz konusu olduğu zaman, uygulayım açısından bireyin olanaklarını aşar: dilbilim, göstergebilim, toplumbilim, ruhbilim, ruhçözümleyim, tarih vb. alanların hepsinde birden söz söyleyebilecek kişilere pek sık rastlanmaz.

4. İncelenen nesnenin "bir"liği bu nesneye yönelik yaklaşımlar arasında da bir birlik bulunmasını gerektirmez. Tam tersine, Todorov'un söylediği gibi, "böyle bir kesinleme bilimsel araştırmanın temel ilkelerine ters düşer. Bilimin birliği nesnesinin tekliğinden yola çıkılarak oluşturulmaz. Cisimler tek bir nesne olmakla birlikte, bir 'cisimler bilimi' yoktur, bir fizik, bir kimya, bir geometri vardır. Ve hiç kimse bir 'cisimler bilimi' içinde bir 'kimyasal çözümleme'ye, bir 'fizik çözümleme'ye, bir 'geometrik çözümleme'ye eşit haklar verilmesini istemez."[3]

Tüm bu saptamalar göz önünde bulundurulunca, Enis Batur'un da vurguladığı gibi, bilimsel yaklaşımlarla bilimsel olmak gibi bir savı bulunmayan yaklaşımları birbirlerinden ayırmak gerektiği iyice anlaşılıyor. Herhangi bir okur, yazın ve belirli yazın yapıtlarına ilişkin bilgilerini dolaysız okumalarının katkılarını birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt eleştiri ve araştırmaların katkılarıyla bütünleyerek geliştirebilir. Aynı biçimde,

a) eleştirmen ve araştırmacı da başka eleştirmen ve araştırmacıların bulgularını birer gereç olarak kullanabilir: Roland Barthes Lanson'cu eleştiriyi küçümser, ama bu eleştirinin getirdiklerinden hiç yararlanmadığını, hatta araştırmalarına gerçek anlamda başlamadan da olsa onun kimi yaklaşımlarından esinlenmediğini söylemek zordur;

b) "eleştiriyi yazınsal bir tür olarak kabul eden, hatta onun *öznel* yanına *ayırıcı* bir önem veren, yetmiyormuş gibi eleştiride 'biçim'i ve kurmacaya dönük bir karakteristikler toplamını devreye sokmayı amaçlayan bir yazar,"[4] değişik eleştirel yaklaşımları kendince kaynaştırmaya yönelebilir, böylece daha tümcül sonuçlara vardığını da söyleyebilir.

Bunlara hiçbir şey diyemeyiz. Ancak, bir kez daha, bilimsel yaklaşımın temelden farklı olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü, gene Todorov'un söylediği gibi, "nesneyi yaratan yöntemdir, bir bilimin nesnesi doğada verilmiş değildir, bir geliştirimin sonucudur."[5] Bu durumda yazın yapıtını tarihsel ve toplumsal koşulların ürünü olarak değerlendiren yöntemle değişmez bir insan özünün belirimi olarak gören yöntemi birleştirmek gerçekte iki ayrı nesneyi tek bir nesne gibi görmekle birdir.

Üstelik bu gözlem yalnızca yazın alanında değil, tüm alanlarda geçerlidir. Araştırmacı belirli bir *nesne* tasarımına göre oluşturur yöntemini, nesne konusundaki bilgilere bu tasarımın sınırları içinde ulaşır, kısacası nesneyi de, nesne konusunda ulaşılacak sonucu da seçtiğimiz yöntem belirler. Bunun sonucu olarak, fizik, kimya, geometri, her biri bize cismin belirli özelliklerini verir, hiçbiri cismi vermez, dolayısıyla konuya cismin tümüyle verilmesi açısından bakılınca, her üçünün de eksik olduğu söylenebilir. Bu saptama çoğu zaman gözden kaçırdığımız önemli bir gerçeğe getirir bizi, kendi içlerinde, kendi öncülleriyle tutarlı kaldıkları, kendi iç gereklerine uydukları sürece, bir eleştiri

ya da araştırmanın getirdiği açıklamanın yapıta göre eksik kalmasının bir kusur, bir başarısızlık olmadığı gerçeğine. Öyleyse, eleştirinin sonuçlarını doğru değerlendirebilmek için yapıtla araştırma nesnesini birbirine karıştırmamak gerekir: Türkiye'de azgelişmişlik sürecini irdeleyen bir ekonomi araştırması Türkiye'yi açıklamadığı gibi *İnsanlık Güldürüsü*'nün imge evrenini, kişilerini, tarihsel gerçekle ilişkilerini ya da kurgularını çözümlemek de *İnsanlık Güldürüsü*'nü tümden çözümlemek değildir. Ama geometri de, fizik de bize hep dolaylı olarak yaklaşır göründüğü şeyin: cismin derinliklerini, zenginliklerini sezdirdiği, bizi döndürüp dolaştırıp cisme getirdiği gibi, eleştiri de sürekli biçimde yazını ve yapıtı gösterir, yapıtın ve yazının zenginliklerini, ayırıcı özelliklerini serer önümüze.

Ne var ki, onları araştırma nesnesine dönüştürdükten sonra bile olsa, eleştirinin işlevinin yalnızca yapıtı ya da yazarı açıklamak, anlaşılmamış yanlarını ortaya çıkarmak olduğunu kesinlemek yanlış olur. Gerçekten de, örneğin Roland Barthes'a bakılırsa, eleştirmenin işi "incelenen yapıtta ya da yazarda o zamana değin gözden kaçmış (hangi tansıkla? Bizler kendimizden öncekilerden daha mı kafalıyız?), 'saklı', 'derin', 'gizli' bir şeyi 'bulmak' değildir; daha önce, tam bir 'iç eleştiri'nin olanaksız olduğunu söylerken belirttiğimiz gibi, eleştiri bir 'özne'yle bir 'nesne'nin, daha doğrusu, bir 'nesne' (yapıt) çevresinde iki 'özne'nin (eleştirinin ve yapıtın öznelerinin) karşı karşıya gelmesidir, yani uzlaşmazlığı da dışarıda bırakmayan bir 'karşılaşma'dır. 'Karşılaşma' da yalnızca 'açıklamak' ya da 'anlatmak' anlamına gelmez." Roland Barthes bu sözlerini, "Eleştirmenin işi çağının kendisine sağladığı dili (varoluşçuluk, marksçılık, ruhçözümleyim) yazarın kendi çağına göre oluşturduğu dile, yani mantıksal zorunlulukların biçimsel dizgesine *uydurmaktır.* Bir eleştirinin 'kanıt'ı 'zorunsal' türden değildir (gerçeklikle ilgili değildir), çünkü eleştirel söylem –her türlü mantıksal söylem gibi– yalnızca yineleyimseldir: sonunda, gecikmeyle, ama tümüyle bu gecikmeye yerleşerek (bu nedenle de gecikme anlamsız değildir): Racine Racine'dir, Proust Proust'tur demektir; eleştirinin 'kanıt'ı, böyle bir şey varsa, sorgulanan yapıtı *açma* yeteneğine değil, tam tersine, elden geldiğince eksiksiz bir biçimde kendi diliyle *örtme* yeteneğine bağlıdır,"[6] diye tamamlarken, en azından uzlaşmazlığı dışarıda bırakıyormuş gibi bir izlenim uyandırır: eleştirmenin dilini yazarın dili-

ne "uydurması", yapıtı kendi diliyle "örtmesi", söyleminin "yineleyimsel" olması, "Racine Racine'dir, Proust Proust'tur," demekten öteye geçmemesi de bu izlenimi doğrular gibidir. Ama durum çok daha karmaşıktır. Gerçekten de, aynı yazının sonunda, "eleştirel yapıtın bağrında iki tarihin ve iki öznelliğin: yazarın ve eleştirmenin tarihlerinin ve öznelliklerinin söyleşimi başlayabilir," denilmesine karşın, söyleşim eleştirmenle yazarın tarihlerini ve öznelliklerini aşar. Yazarın dili de, eleştirmenin dili de öznelliklerinin özgür anlatımı olarak çıkmamıştır ortaya: yazar dilini "kendi çağına göre" ve "mantıksal zorunlulukların biçimsel dizgesi" olarak oluşturmuştur, eleştirmen de "çağının kendisine sağladığı" birkaç dilden birini konuşmak durumundadır.[7] Bu nedenle, bir yineleyim gibi göründüğü zaman bile, eleştiri, yinelenen anlamla birlikte, bir çağın ve bir kişiliğin bakışını, yani bir anlama ve anlamlandırma biçimini de getirir, onu bir çağa ve bir kişiliğe göre yeniden değerlendirir.

Görünüşe bakılırsa, ister bilimsel, ister yazınsal olmak istesin, eleştirinin işlevinin sürekliliğini (her eleştirmen kendi kişiliğinin ve kendi çağının bakışını getireceğine göre, en eksiksiz görünen eleştiriler bile yapıtı tüketemeyecektir) ve yaratıcılığını sağlayan da budur. Roland Barthes, yukarıda sözünü ettiğimiz, "Eleştiri Nedir?" adlı yazısının sonunda, "Eleştiri geçmişin gerçeğine ya da 'başkası'nın gerçeğine bir saygı sunma değildir, çağımızın 'anlaşılır'ının kurulmasıdır,"[8] derken, hiç kuşkusuz bu saptamanın altını çizer. Raymond Jean da "Une Situation critique" adlı yazısında bunu çok güzel örneklendirir: "Her eleştirel deneyimde, yazın yapıtının artık bir bitim, bir tamamlanma noktası, bir son değil, bir çıkış noktası, üzerinde ikinci yapıtın ilk yapıtı yeniden yapılandırdığı bir temel olarak belirdiği olur."[9]

Raymond Jean daha da ileri giderek bu durumda gerçek "yapılandırıcı bilinç"in yazarın bilinci değil, eleştirmenin bilinci olduğunu, böylece, "sarılan", "örtülen", "sürdürülen", "zenginleştirilen" bir yaratım olarak belirdiğine göre, ilk yaratımın yeri doldurulmaz bir yaratım olmaktan çıktığını söyler. Abartmalı bir görüştür bu kuşkusuz, yazınsal yaratımda son sözü eleştirmene verir. Ama belli bir gerçeklik payı da içerir: eleştirinin bir yandan geçmişin yapıtlarını yeniden söyleyerek çağdaşlaştırırken, bir yandan da gününün yapıtlarını yönlendirdiği olur; en azından, 1960'ların Fransa'sında bu durumu

açıklıkla görürüz: "Yazınla eleştiri arasında garip bir ortak yaşam başlamış, garip bir sözleşme yapılmıştır. Birbirlerinden vazgeçemiyorlar artık. Bugün, içgüdüyle eleştirinin işbirliğini arayan, daha da iyisi, eleştiriye doğru giden, onu çağıran, desteğini isteyen, onun için (özellikle de 'yeni eleştiri' için) ölçü üzerine yapılmışa benzeyen yeni bir yazın türünün belirdiğini görüyoruz. Yapıtlar hiçbir zaman böylesine yapılanmamış, hiçbir zaman böylesine izlek ağları örmemiş, çift anlamlılıklarını hiçbir zaman böylesine kullanmamış, hiçbir zaman bunca 'biçim' doğurmamıştı. Sanki yazın 'boş göstergeleri' bile bile çoğaltıyor, bunları doldurma işini de eleştiriye bırakıyor."[10]

İlk kez karşılaşılan bir durum mudur bu? Raymond Jean'ın böyle düşündüğü anlaşılıyor. Ama, bu denli yoğun bir biçimde olmasa bile, eleştiriyle yazın arasında bir denklik, bir koşutluk, bütünleyicilik bağıntısı kurulduğu çok olur. Bunun yanında, kimi zaman yazının eleştiriyi, kimi zaman da eleştirinin yazını geride bıraktığı görülür. Ne olursa olsun, eleştirinin hem yazın, hem okur üzerinde hem yönlendirici, hem belirleyici bir işlevi bulunduğu kuşku götürmez. Kimi zaman hiç de aramaz bunu, hatta yadsıdığı olur,[11] ama yadsıması bu işlevini ortadan kaldırmaz. Bu arada, eleştirinin *açıklama* işlevinin *yaratım* işlevine dönüşmesi de olmayacak bir şey değildir. Raymond Jean bunu da çok güzel örneklendirir: "Eleştirel söylemin kendisini esinleyen söylemi aştığı, ondan daha zengin olarak belirdiği olur. Gérard de Nerval'in *Sylvie*'sini ilk kez okuduğum zaman, güzel, ama oldukça alçakgönüllü, yalın, arı bir yapıt olduğu duygusuna varmıştım. Georges Poulet'nin 1938'de bu anlatı üstüne yazdığı –geçenlerde de 'romantik söylenbilim denemeleri'ne aldığı– hayranlık verici yorumu okuduğum zaman, bambaşka boyutta, olağanüstü derinlikte bir yapıt buldum. Ama, bugün bile, bu olağandışı yapıtın *Sylvie* mi, yoksa Georges Poulet'nin denemesi mi olduğunu kendi kendime sorduğum olur."[12]

Yazınların, yapıtların, yazarların, okurların yaşamında eleştirinin ne önemli, ne doldurulmaz bir yer tutabileceğini hiçbir şey bu gözlemden daha iyi anlatamaz.

NOTLAR

GİRİŞ
(Sayfa 1-12)

1 G. Michaud, *Introduction à une science de la littérature,* s. 16.
2 Anan M. Nadeau, *La Grâce leur soit rendue,* s. 210.
3 F. Nietzsche, *Le Crépuscule des idées,* Flammarion, s. 128.
4 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve,* s. 130.
5 Ataç, *Prospero ile Caliban,* Can Yayınları, 1988, s. 124.
6 Bu gözlemler (ya da notlar) ozanın ölümünden sonra *Remarques sur Desportes* adıyla yayımlanmıştır.
7 O. Wilde, "Le Critique comme artiste" (Sanatçı Olarak Eleştirmen), *Œuvres,* Paris, Gallimard, 1996, s. 900.
8 R. Barthes, "Eleştiri nedir?", *Yazı ve Yorum,* s. 82.
9 *Remarques sur Desportes* buna örnek olarak gösterilebilir: Malherbe notlarını başkalarını bilgilendirmek için yazmamıştır, ama notları sonuçta bu yolda kullanılmıştır.
10 T. Todorov, *Poétique,* s. 16.
11 O. Wilde, *a.g.y.,* s. 847.

KURALCI ELEŞTİRİ
(Sayfa 13-22)

1 Ph. V. Tieghem, *Les Grandes doctrines littéraires en France,* s. 3.
2 J. Racine, *Théâtre complet,* s. 116.
3 Eylem, yer ve zaman birliği; yani özellikle tragedyanın tek bir olay üzerine kurulması ve olayın tek bir yerde ve en fazla yirmi dört saatlik bir süre içinde geçmesi.
4 Oyunda yansıtılan olayın süresi yirmi dört saati aşar; oyun içinde bir kişi bir başka kişiyi tokatlar.
5 F. Naci, *İnsan Tükenmez,* s. 29.
6 *A.y.,* s. 15.

OLGUSAL ELEŞTİRİ
(Sayfa 23-36)

1 Bkz. Ph. Van Tieghem, *Les Grandes doctrines littéraires en France,* s. 72.
2 P. Moreau, *La Critique littéraire en France,* s. 122.
3 H.Taine'den anan J. C. Carloni, J. C. Filloux, *Eleştiri Kuramları,* s. 32.
4 R. Barthes, "Eleştiri Nedir?", *Yazı ve yorum,* s. 81.
5 Sainte-Beuve'ün *portre* yöntemini anımsayalım.
6 Cl. Zilberberg, "Tâches critiques", *Documents,* no. 2, 1979.
7 R. Barthes, "Les deux critiques", *Œuvres complètes I,* s. 1352.

OLGUCU ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR
(Sayfa 37-59)

1 T. Todorov, *Mikail Bakhtine, le principe dialogique,* Paris, Seuil, 1981, s. 8.
3 Baktin'den anan T. Todorov, *a.y.,* s. 98.
4 T. Todorov, *a.y.,* s. 57.
5 Baktin'den anan T. Todorov, *a.y.,* s. 59.
6 M. Baktin, *La Poétique de Dostoievski,* s. 168.
7 J. Kristeva, "Une poétique ruinée", M. Baktin'in *La Poétique de Dostoievski*'sine önsöz, Paris, Seuil, 1970, s. 21.
8 *A.y.,* s. 33.
9 Bkz. J. C. Carloni, J. C. Filloux, *a.g.y.,* s. 81.
10 P. Moreau, *La Critique littéraire en France,* s. 192.
11 G.W. Ireland, "Gide et Valéry, précurseurs de la nouvelle critique", *Les Chemins actuels de la critique,* s. 30.
12 Valéry'den anan G.W. Ireland, *a.y.,* s. 23.
13 Bkz. J. C. Carloni, J. C. Filloux, *a.g.y.,* s. 69.
14 *A.y.,* s. 96.
15 R. Wellek, A. Warren, *Yazın Kuramı,* s. 123.
16 *A.y.,* s. 100.
17 G. Lukacs, *Balzac et le réalisme français,* s. 5-18.
18 Gerçekte "ortalalarında" ya da "ortalarına doğru" demek daha uygun olur.
19 Bizim ünlü romancımız Yaşar Kemal de, kendi romanı Zola roma-

nına çok daha yakınken, Lukacs ve izleyicilerinin etkisiyle olacak, kendi yaklaşımına çok uzak olan Stendhal'i usta bilir, ama Zola'yı beğenmediğini söyler.

İÇ ELEŞTİRİ - 1
(Sayfa 61-73)

1 Bkz. *Eleştiri Yazıları, 2,* Doğan Kitap, 2000.

İÇ ELEŞTİRİ - 2
(Sayfa 75-97)

1 T. Todorov, *Théorie de la littérature,* s. 15.
2 Bkz. T. Yücel, *Yapısalcılık,* s. 77-80.
3 R. Jakobson, *Questions de poétique,* s. 15.
4 T. Todorov, *Poétique,* s. 19-20.
5 C. Bremond, *Logique du récit,* s. 133.
6 *A.y.,* s. 333.
7 M. Arrivé, "La Sémiotique littéraire", *L'Ecole de Paris,* s. 134-139.
8 U. Eco, *L'Œuvre ouverte,* s. 22.
9 Northrop Frye'dan anan T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* s. 14.
10 G. Poulet, "Une critique d'identification", *Les Chemins actuels de la critique.*
11 J. Geninasca, *Les Chimères de Nerval,* s. 46.
12 Groupe Mu, *Rhétorique générale,* s. 163-164.
13 Bu kesinleme izleğin temel özelliğini, konuyla, düzanlamla karışmayan, yapıtta daha çok yazarın istemi dışında yer alan bir veri olduğunu doğrulamaktır.
14 Bkz. *Michelet,* s. 82.
15 Bkz. *a.y.,* s. 86.
16 Bkz. J. Kristeva, "Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: *Un Coup de dés*", *Essais de Sémiotique poétique,* s. 210-221.
17 *A.y.,* s. 212.
18 A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique,* s. 9.
19 J. Kristeva, *a.g.y.,* s. 216.

20 *A.y.*, s. 229, 230.
21 J.-Cl. Coquet, *Sémiotique littéraire,* s. 13.
22 J. Kristeva, *a.g.y.*, s. 230.
23 A. J. Greimas, *Sémiotique et Sciences sociales,* s. 175, 176.
24 Göstergebilim bilimi bir amaç olarak tasarlar hep; bu nedenle, yazınsal göstergebilim, kendisinden esinlenen birtakım eleştiriler bulunsa bile, eleştiri olmayı benimsemez; ancak, en azından şimdilik, bir bilim olduğunu da kesinlemez.
25 Bkz. T. Yücel, *İnsanlık Güldürüsü'nde yüzler ve bildiriler,* s. 61.
26 A. J. Greimas, *Sémantique structurale,* s. 180.
27 Bilindiği gibi, bu kitap Maupassant'ın beş altı sayfalık bir öyküsü ("Les deux amis") üzerine yapılmış 277 sayfalık bir incelemedir.
28 Bkz. P. Ricœur, "Entre herméneutique et sémiotique", *Nouveaux actes sémiotiques,* 7, 1990.

ELEŞTİRİNİN KIYILARINDA
(Sayfa 99-104)

1 E. Auerbach, *Mimésis,* s. 12.
2 *A.y.*, s. 12.
3 Romanın ikinci cildinin IV. bölümünde, Julien Sorel'le Marki de la Mole'a bağlı bir rahip arasında geçen konuşma.
4 *A.y.*, s. 451.
5 *A.y.*, s. 459.
6 *A.y.*, s. 459.
7 *A.y.*, s. 478, 479.
8 *A.y.*, s. 488.
9 J.-Y. Tadié, *La Critique littéraire au XXe siècle*, s. 180.
10 A. Göktürk, *Okuma Uğraşı,* s. 28.
11 G. Lanson'dan anan J.-Y. Tadié, *a.g.y.*, s. 183.
12 Bkz. J.-Y. Tadié, *a.g.y.*, s. 271.

SONUÇ
(Sayfa 105-111)

1 O. Wilde, *Œuvres,* s. 683.
2 E. Batur, *Estetik Ütopya,* s. 63-92.

3 T. Todorov, *Poétique,* s. 22.
4 E. Batur, *a.g.y.*, s. 69.
5 T. Todorov, *a.g.y.*, s. 22.
6 R. Barthes, "Eleştiri Nedir?", *Yazı ve Yorum*, s. 83.
7 Bu gözlem "sonsuz anlam" savını da geçersiz kılar gibi görünüyor.
8 *A.y.*, s. 84.
9 R. Jean, "Une Situation critique", *Les Chemins actuels de la critique*, s. 181-187.
10 *A.y.*, s.181-187.
11 Ataç başkalarına yol göstermek gibi bir amacı bulunmadığını sık sık yineler.
12 R. Jean, *a.g.y.*, s. 181-187.

KAYNAKÇA

Akbal, Oktay, *Şair Dostlarım,* İstanbul, Elif, 1964.

Ataç, Nurullah, *Diyelim,* İstanbul, Varlık Yayınları, 1954.

———— *Prospero ile Caliban,* İstanbul, Can Yayınları, 1988.

Auerbach, Erich, *Mimésis,* Almancadan çeviren Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace,* Paris, P.U.F., 1957.

Baktin, Mihail, *La Poétique de Dostoïevski,* Paris, Le Seuil, 1970.

———— *Rabelais and his World,* Londra, The M.I.T. Press, 1965.

Barthes, Roland, *Essais critiques,* Paris, Le Seuil, 1964.

———— *S/Z,* Paris, Le Seuil, 1970.

Batur, Enis, *Estetik Ütopya,* İstanbul, B/E/S, 1987.

Bezirci, Asım, *Nurullah Ataç,* İstanbul, Varlık Yayınları, 1983.

Bremond, Claude, *Logique du récit,* Paris, Le Seuil, 1973.

Bremond, Claude, Pavel, Thomas, *De Barthes à Balzac,* Paris, Albin Michel, 1998.

Brunel, P., Madelenat, D., Gliksohn, J.-M., Couty, D., *La Critique littéraire,* Paris, P.U.F., 1997.

Carloni, J.C., Filloux, J.C., *Eleştiri Kuramları,* İstanbul, Multilingual, 2000.

Coquet, Jean-Claude, *Sémiotique, l'Ecole de Paris,* Paris, Hachette, 1982.

Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte,* çeviren Ch. R. de Bésieux, Paris, Le Seuil, 1965.

Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme,* İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1981.

———— *Eleştiri Günlüğü,* İstanbul, Özgür Yayın Dağıtım, 1986.

———— *Roman ve Yaşam,* İstanbul, Can Yayınları, 1992.

Geninasca, Jacques, *Les Chimères de Nerval,* Paris, Larousse, 1973.

Gide, André, *Dostoïevsky,* Paris, Plon, 1923.

Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché,* Paris, Gallimard, 1955.

Göktürk, Akşit, *Okuma Uğraşı,* İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1979.

Greimas, Algirdas Julien, *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse, 1972.

———— *Maupassant, La Sémiotique du texte: exercices pratiques,* Paris, Le Seuil, 1976.

Groupe Mu, *Rhétorique générale,* Paris, Larousse, 1970.

Jakobson, Roman, *Questions de poétique,* Paris, Le Seuil, 1973.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.
Lukacs, Georg, *Balzac et le réalisme français,* Paris, François Maspero, 1969.
Memet Fuat, *Biçemden Biçeme,* İstanbul, Adam Yayınları, 1999.
———— *İncelemeler,* İstanbul, Adam Yayınları, 2002.
———— *Eleştiri Üstüne,* İstanbul, Adam Yayınları, 2001.
Michaud, Guy, *Introduction à une science de la littérature,* İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1950.
Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.
Moreau, Pierre, *La Critique littéraire en France,* Paris, Armand Colin, 1960.
Nadeau, Maurice, *Grâces leur soient rendues,* Paris, Albin Michel, 1990.
Oktay, Ahmet, *Şeytan, Melek, Soytarı,* İstanbul, Doğan Kitap, 1998.
———— *Şairin Kanı,* İstanbul, YKY, 2001.
———— *Anlatıların Aynası,* İstanbul, YKY, 2001.
———— *Romanımıza Ne Oldu?,* İstanbul, Dünya Kitapları, 2003.
Poulet, Georges, *Les Chemins actuels de la critique,* Paris, Union Générale d'Editions, 1968.
———— *La Distance intérieure,* Paris, Plon, 1952.
Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve,* Paris, Gallimard (Folio essais), 1954.
Rastier, François, *Essais de sémiotique discursive,* Tours, Mame, 1973.
Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur,* Paris, Le Seuil, 1955.
Ricœur, Paul, "Entre herméneutique et sémiotique", *Nouveaux Actes sémiotiques,* Limoges, Pulim, 1990.
Tadié, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle,* Paris, Pierre Belfond, 1987.
"Tel Quel", *Théorie d'ensemble,* Paris, Le Seuil, *1968.*
Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature,* Paris, Le Seuil, 1965.
———— *Poétique,* Paris, Le Seuil, 1968.
———— *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Le Seuil, 1970.
———— *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique,* Paris, Le Seuil, 1981.
Wellek, R., Warren, A. *Yazın Kuramı,* çevirenler Yurdanur Salman, Suat Karantay, İstanbul, Altın Kitaplar, 1982.
Wilde, Oscar, *Œuvres,* çeviren Véronique Béghain vb., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléïade, 1996.
Yücel, Tahsin, *Yapısalcılık,* İstanbul, Can Yayınları, 2005.
———— *Yazın, Gene Yazın,* İstanbul, Can Yayınları, 2005.

———— *Göstergeler,* İstanbul, Can Yayınları, 2006.
———— *Roland Barthes, Yazı ve Yorum,* İstanbul, Metis Yayınları, 1990.
Zilbelberg, Claude, "Tâches critiques", *Documents,* Paris, EHESS-CNRS, 1979.

AD VE KAVRAM DİZİNİ

açık içerik 57
açıklama 97, 111
açıklık/kapanıklık 78, 79
açık yapıt 79
Adorno, Th. W. 56
ağlatı 45, 79
Ahmet Oktay 72
Aisopos 16
Akatlı, F. 73
Akbal, O. 73
aktöre 22
alay 70
alıcı 96
alımlama 103, 104
alıntı 82, 85, 86
alt-evren 93
anadil 14, 15
ana yeti 30, 31, 33
anlam 63, 68, 79, 88-91, 93, 94, 97, 103-107, 110
anlama 97, 110
anlam evreni 42, 89, 94-96
anlamlama, anlamlandırma 69, 88, 89, 93, 94, 110
anlátı 70, 72, 75, 77, 78, 82, 92, 94, 96
anlatıcı 97
Apollinaire, G. 79
Apuleius 45
araştırma 7, 9, 73
araştırmacı 8, 9
Aristophanes 16, 19
Aristoteles 6, 17, 20
Arrivé, M. 78-80
Artaud, A. 89
aruz 81
aşamalandırma 92
Ataç 9, 62, 67-70, 72, 73
Auerbach, E. 99-102, 104
Auteroche 22
ayrılım 96
Bachelard, G. 75, 82-84, 86, 87
bağlam 10, 31, 35, 40, 41
Baktin, M. 39-44, 46, 47
Baldensperger, F. 38, 51
Balzac, H. de 3, 5-7, 9, 27-30, 36, 38, 51, 53-55, 66, 92, 94, 102, 110
Barberis, P. 52, 55
Barrès, M. 39
Barthes, R. 4, 6-8, 34, 40, 70, 80, 81, 84, 86-88, 92, 93, 108-110
Batur, E. 73, 106, 108
Baudelaire, Ch. 29, 48, 51, 57, 85, 92
Baudouin, Ch. 57, 58
Beaumarchais, A. 24
beğeni 9, 11, 61-63, 72
Bellay, J. du 13-15
Benjamin, W. 56
Benk, A. 70-73
benöyküsel 77
Bernanos, G. 82
beti 5
betimleme 80, 100
Bezirci, A. 52
biçem 28, 45, 70, 72, 86, 100
biçim 3, 6, 22, 23, 65, 75, 79, 97, 101, 111
biçimbilim 42
biçimcilik 12, 40
bildiri 68
bildirişim 41, 89, 93.
bilim 7, 8, 29, 30, 33, 82, 108
bilimsel eleştiri 71
bilimsellik 8, 9, 33, 52, 59, 62
bilimsel söylem 97
bilinçaltı 57, 58, 89, 92
bilinçdışı 85
Binyazar, A. 73
birleşim 96
Blackmur, R. P. 6
Boetius 45
Boileau, N. 17, 18, 21

Bonaparte, M. 57
Bourget, P. 39
Bremond, Cl. 6, 78, 92
budacılık 66
Buffon, G. L. 41
Burke, K. 6
bütünleyicilik 95, 97, 111
bütünlük 9

Camus, A. 80
Cervantes 16, 45
Cevdet Kudret 52
Chapelain, J. 17, 18
Charette, F. A. de 87
Charpentier, F. 23, 24
Chomsky, N. 88, 90, 91
Cicero 17
cinsellik 58
Coquet, J.-Cl. 91
Corneille, P. 19, 21
Cornu 52, 53
Cumalı, N. 68

çağrışım 91, 92
Çapan, C. 73
çatışma 96
çelişkinlik 95
çevre 30, 31
çizge 95
çoğul anlam 92, 107
çoğul eleştiri 107
çoğul okuma 106, 107
çokseslilik 46, 87
çözümleyim 48, 61, 69, 72, 89, 92

Dağlarca, F. H. 67-69
Dante 16, 54
Darwin, Ch. 3
değer yargısı 9, 61, 63, 68
değişim 90
değiştirim 90
Demiralp, O. 73
deneme 16, 69, 86
deneyim 94
derin-yapı 90
Descartes, R. 48, 49, 89
Desportes, Ph. 3
destan 45, 79
dış eleştiri 10-12, 61, 62
dışöyküsel 77
dışsallık 33, 62
Diderot, D. 24
dil 4, 6, 14, 40, 41, 43, 49, 67, 68, 70-72, 80, 86, 89, 92, 93, 109
dilbilim 40, 47, 89, 107
Dilthey W., 97
dizge 30, 48, 49, 87, 93-95
doğabilim 29, 31
doğallık 69
Doğan, M. H. 73
doğurum 90
Dorat 13
Dostoyevski, F. M. 9, 39, 43, 45-47, 54, 57, 64-67
dönem 30
dram 26
Duruel, N. 73
düşlem 85
düşüngü 9, 34, 52
düzanlam 80, 92
düzyazı 26, 44, 81

Eco, U. 79, 106
Edgü, F. 73
edim 84
eğretileme 57, 58
ekin 17, 40, 41, 83, 92
eksiklik 9
eleştiri nesnesi 11
eleştiri öznesi 11
eleştiri tarihi 12
eleştirmen 1, 2, 8, 10, 11, 28-32, 34, 35, 46, 55, 56, 58, 62-68, 70-73, 82, 84, 86, 103, 108-110, 194
Eloğlu, M. 68, 69
elöyküsel 77
Engels, F. 54
Erasmus 16
erimsellik 42, 43
Ertop, K. 52, 73
Escarpit, R. 5
eşsüremlilik 94
Euripides 16
evrim 33, 56, 101
eylem 78, 95
eylem alanı 76

eyleyen 96
eytişim 55

felsefe 56, 69, 75, 76, 82
Fenelon 64
Fethi Naci 6, 7, 22, 71-73
Fişekçi, T. 73
Flaubert, G. 28, 51, 53, 54, 86, 101
Fontanier 5
Fontenelle 24
Frankfurt Okulu 56
France, A. 62, 63, 67
François, I. 15
Freud, S. 57, 89, 91

Garip akımı 11
Genette, G. 77, 78
Geninasca, J. 85
gerçeğe-benzerlik 18, 19
gerçek 66, 80, 99-102
gerçekçilik 53, 54,101
gerçeklik 66, 102
Gide, A. 9, 11, 51, 62, 64, 67, 68, 70
Girardin, St.-M. 22
gizli içerik 57
Goethe, J. W. 54, 82, 103
Gogol, N. 54, 102
Goldmann, L. 52, 55
Gombrowicz, W. 2
Gonçarov, İ. A. 54
Gorki, M. 54
Gothot-Mersch, C. 51
Göktürk, A. 103
gönderge 79, 80, 97, 102
gönderici 96
görelcilik 21, 63, 64
görellik 24, 61, 63
görüngü 53, 104
görüngübilim 34
gösterge 89, 91-93
göstergebilim 8, 10, 12, 41, 75, 82, 88, 93-97, 99, 107
göstergeçözümleyim 10, 88-93, 99
Gourmont, R. de 62-64, 67, 68, 70
Greimas, A. J. 10, 39, 47, 93, 96, 97
Guyon, B. 51
güldürü 3, 19, 20, 22, 26
Gümüş, S. 6, 73

güncellik 9
Güntekin, R. N. 39
güzelduyum 54

Hacıhasanoğlu, M. 68, 69
Hançerlioğlu, O. 68, 69
Hanska, Mme 5
haz 63
hece 81
Herodotos 18
Hızlan, D. 72, 73
Hisar, A. Ş. 102
Hjelmslev, L. 80
Homeros 24, 99, 100
Horatius 17, 20
Hugo, V. 3, 26, 53, 57

Irgat, C. 69

iç eleştiri 10-12, 59, 61-97, 109
içerik 3, 4, 22, 23, 45, 56, 57, 79, 95, 97, 101
içöyküsel 77
içsellik 61, 62
içtenlik 65
İleri, S. 72
iletişim 90, 91
imge 54, 58, 82, 84, 85, 87, 88, 95, 102, 109
imgelem 55, 62, 83, 85
İnce, Ö. 73
inceleme 10, 58, 64
indirgeme 86
Iser, W. 103, 104
işlev 76, 78, 93, 95-97, 100, 104, 110, 111
işlevsellik 70
izge 13
izlek 5, 37, 44, 45, 55, 82, 84, 86-88, 111
izlekçilik 82-88, 99
izlence 96
izlenimcilik 63
izlenimci eleştiri 64

Jakobson, R. 47, 76, 77, 92
jansenizm 56, 58
Jauss, H. R. 103, 104
Jean, R. 35, 110, 111

Jensen, J. V. 57
Joyce, J. 104

Kafka, F. 79
karmaşa 57
karnaval 42, 44, 45
karşı-eleştiri 6, 19, 20
karşı-özne 96
karşıtlık 95
katılım 84
kaynak eleştirisi 37-47
Kemal Tahir 39
kişilik 11
kişisel söylen 58
koşma 79
Kristeva, J. 47, 80, 88-92, 105
kural 19-21
kuralcı eleştiri 12, 13-22
kuram 6, 31, 35, 40, 47, 88, 90-92, 97
kurgu 71, 83, 93, 109
kurma 91, 92
kurmaca 104
kuşkuculuk 63, 68

La Bruyère 16, 24, 28
Lacan, J. 90
La Fontaine 1, 16, 24, 30-32, 48
Laforgue, R. 57
La Harpe 21, 33
Lanson, G. 34-37, 103, 108
Lautréamont 39, 82, 89
Law, J. 87
Lemaître, J. 62-64
Lessing, G. E. 1
Lévi-Strauss, Cl. 92
Lotman, J. 81
Louis XIV 31, 82
Louis XVI 87
Lucas, F. L. 5
Lukacs, G. 52-55, 72
Lukianus 18

Malherbe, F. de 3
Makal, M. 39
Mallarmé, S. 48, 49, 57, 89-91
Marat, J. P. 87
Marivaux, P. 24
marksçı eleştiri 12, 52, 53, 55, 56
marksçılık 34, 53-55, 103, 104, 109
Marot, Cl. 15
Marx, K. 53, 91
masal 76
Maupassant, G. de 10, 47, 97
Mauron 58
Memet Fuat 71, 73
Menandros 19
Menippos 45
Mercier, L. C. 24
Mérimée, P. 53
Meschonnic, H. 81
metin 40, 89-91, 103, 104
Michaux, G. 1
Michelet, J. 86-88
Molière, J.-B. P. 3, 20, 21
Montaigne, M. E. de 16, 36
More, T. 16
Moreau, P. 30
Moskova Dilbilim Çevresi 75, 76
Mozart, W. A. 48
Musset, A. de 28

Napoléon 87, 102
Nerval, G. de 85, 111
nesne 61, 65, 76, 79, 80, 84, 90, 93, 94, 96, 104, 106-109
nesne-dil 4
nesnel eleştiri 62, 72
nesnellik 32, 52, 70
Nietzsche, F. 2, 20
Nisard, P. 21, 33
noktalama 79

Oidipus karmaşası 58
okuma 3, 4, 91, 103-107
okur 4, 21, 35, 49, 54, 71, 90, 91, 100, 101, 103, 104, 108, 111
olgu-metin 90
olgucu eleştiri 12, 23-36
oluşum 88, 90
oluşum eleştirisi 47-52
Orhan Veli 81
ortam 102
otokrasi 88
Ovidius 15

ölçüt 65
örnekçe 65, 81

örnekseme 49
örü 88
öykü 69, 70
öyküleyim 3
özdeşleşim 11, 49, 84, 85
özgüllük 64, 80
Özlü, D. 73
özne 61, 65, 84
öznel eleştiri 10, 59, 62, 64, 65, 70, 72
öznellik 63, 64, 72
özöyküsel 77
özyaşamöyküsü 62

Pavel, Th. 6, 92
Perrault, Ch. 24
Petronius 45
Phaedrus 16
Pindaros 18
Plautus 19, 22
Pléïade 13, 14
Plinius (Genç) 17
Plutarkos 17, 22
Poe, E. A. 48, 49, 57
politika 76
portre 65
Poulet, G. 84-86, 111
Preston, E. 51
Prevost, J. 50, 51
Propertius 15
Propp, V. 39, 47, 76, 96
Proust, M. 2, 29, 36, 55, 77, 102, 109, 110

Quinault, Ph. 18

Rabelais, F. 15, 16, 39, 42, 44, 45, 47, 105
Racine, J. 16, 19-21, 24, 56, 58, 88, 103, 109, 110
Rank, O. 57
Renan, E. 3
Richard, J.-P. 7, 84-86
Richelieu 19
Ricœur, P. 97
Rimbaud, A. 85
Robbe-Grillet, A. 70, 80
Robespierre 87
roman 16, 26, 39, 45, 53, 62-64, 66-70, 72, 79, 86, 88, 100-102, 104
Ronsard, P. de 13
Rousseau, J.-J. 24, 64, 101
ruhbilim 5, 10, 31, 52, 56, 59, 76, 93, 107
ruhbilimsel eleştiri 56-58
ruhçözümleyim 10, 34, 56-58, 82
ruhçözümleyimsel eleştiri 56, 58, 88, 89, 92, 93, 107, 109

Sainte-Beuve 2, 6, 7, 9, 27-35, 46, 61
Saint-Exupéry, A. de 66
Saint-Simon 101
Sait Faik 39, 82
sanat 67
Sand, G. 28
sapma 78, 80, 81
Saumjan, S.-K. 90
Saussure, F. de 40, 107
Scève, M. 15
Schiller 101
Scudéry, M. de 18
Seneca 45
Seyssel, Cl. 14
Shakespeare, W. 24, 45, 54
simgecilik 63
siyasal söylem 97
Sokrates 45, 46
Solobeva, P. A. 90
Sophokles 16
soy 30, 31
söylem 3-6, 8, 40-44, 46, 77, 78, 80, 81, 89, 92, 96, 97, 103, 109-111
söylem öznesi 41
söylen 57
söylenbilim 111
söyleşim 3, 41, 42, 45, 46, 103, 110
söyleşimcilik 42
söyleşimci yöntem 39
sözbilim 5, 25, 27, 45
sözce 41, 76, 90, 97
sözcelem 41, 42, 97
sözdizim 88
Staël, Mme de 21, 25, 29
Stendhal 7, 29, 39, 51, 53, 54, 80, 100, 101

şiir 44, 50, 63, 64, 80-82, 84, 92, 100, 102
Şiirsel Dil Araştırmaları Derneği 75

Taine, H. 30-35, 52
tarih 4, 26, 27, 29, 32, 33, 42, 52, 53, 59, 62, 69, 86, 87, 102-104, 107, 110
tarihsellik 91
tarihsel özdekçilik 89
taşlama 45
Terentius 19, 22
Theokritos 22
Theophrastos 16
Tibullus 15
Tieghem, Ph. van 13, 23
tinselcilik 55
Titus Livius 30
Todorov, T. 44, 47, 76, 77, 107, 108
Tolstoy, L. 54
Tomaşevski, B. 76
toplumbilim 56, 59, 76, 93, 102, 103, 107
toplumbilimsel eleştiri 52
tragedya 17, 20-22, 26
Turgenyev, İ. 54
tür 5, 6, 14-18, 22, 23, 26, 32-34, 37, 38, 41-45, 48, 67, 69, 72, 79-81, 89, 101, 108, 111

ulusal dil 15
uygulayım 51
uzaksılcılık 26
uzam 84, 100
uzlaşma 96

ürem-metin 90, 105
üretici dilbilgisi 88
üretkenlik 89
üreyim 88
üst-ben 58
üst-dil 4, 6
Üster, C. 73
üstöyküsel 77

Valéry, P. 34, 48-50, 80
varoluşçuluk 109
Varro, M. T. 45
Vendôme 87
Vergilius 16, 22, 32, 48
Verhaeren, E. 49
Verlaine, P. 85
Vinci, L. da 48, 49
Voltaire 24, 33, 101

Warren, Au. 6
Wellek, R. 6
Wertherill, P. M. 51
Wilde, O. 3, 11, 105
Woolf, V. 99

yananlam 78, 80, 92
yalınlık 69
yansıtma biçimleri 99
yapı 43, 55, 56, 61, 77, 78, 83, 88-91, 94-96
yapısalcılık 42
yapıt 11, 32-38, 47-50, 52, 55-58, 61, 63-67, 69, 75-77, 79, 82, 83, 85, 86, 88, 94-97, 99, 102-106, 108-111
yaratım 50, 51, 71, 103, 110, 111
yargı 68
yaşamöyküsü 5, 27, 28, 34-36, 48-50, 57, 102
yazar 49, 53, 57, 58, 63-65, 69, 85, 95, 101, 102, 109-111
yazı 80, 86
yazınbilim 10, 25, 27, 40, 43, 47, 59, 75-77, 81, 85
yazınsal gerçek 94, 95
yazınsallık 76-79, 81
yazınsal söylem 77, 97
yerdeşlik 107
Yeşil, C. 67, 69
yıkma 91
yeniden-kurma 91
yinelenim 86
yordam 76
yorum 8, 32-34, 40, 45, 65, 72, 77, 79, 90, 92, 103, 106
yorumbilim 8, 39, 97
yöntem 6-10, 12, 30, 31, 42, 44, 46, 49-52, 56, 58, 61, 62, 65-67, 84, 92, 93, 97, 99, 105-109
yüzeysel yapı 90

zaman 84, 100, 103
Zola, E. 54

"Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; 'dünya' değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir; bir birinci dil (ya da *nesne-dil*) üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir *üst-dil*dir."

Roland Barthes

Romanları, öyküleri, çevirileri, eleştiri çalışmaları ve denemeleriyle yazın dünyamızda ve dilimizde vazgeçilmez bir yere sahip olan Tahsin Yücel, oylumu küçük kapsamı büyük bu çalışmasında, eleştiriyi öncelikle yazın yapıtlarına yaklaşım biçimi, bu konudaki temel yönelim ve yöntemleri açısından ele alıyor. "Bunu yaparken, tarihsel verileri hiçbir zaman gözden uzak tutmadık, ama bir eleştiri tarihi yazmak gibi bir amacımız da olmadı" diyen Yücel, yine de temel eleştiri kuramlarının ana çizgilerini rahatlıkla izleyebileceğimiz ve tarihsel bağlamları içine oturtabileceğimiz bir el kitabı sunuyor.

Eleştiri Kuramları, "söylem üzerine söylem"in labirentlerinde yolumuzu bulmamızı sağlayacak temel ipuçlarını ve meraklı okuyucunun sonraki okumaları için başlangıç noktalarını içeriyor.

2012
ABB

9 789944 880510

KDV dahil fiyatı
10 TL